

Los dibujos ocultos de las artistas y médiums Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà

TESIS REALIZADA POR
Josefa Fátima Mora Sánchez

DIRECCIÓN
Dra. Dña. Asunción Jódar Miñarro



UNIVERSIDAD
DE GRANADA
2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Josefa Fátima Mora Sánchez

ISBN: 978-84-9163-297-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/47398>

El doctorando / The *doctoral candidate* [**Josefa Fátima Mora Sánchez**] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [**Asunción Jódar Miñarro**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

Granada, 11 de Febrero de 2017

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;

Doctorando / *Doctoral candidate*:



Firma / Signed



Firma / Signed

AGRADECIMIENTOS

A la directora de esta investigación Asunción Jódar Miñarro por creer en mí, por su cariño, su trabajo y su dedicación.

A Miguel Membrilla Mesa por su ayuda, su paciencia y su amor incondicional.

A Marta Coronado por su lucidez y mediumnidad extremas.

A Víctor Borrego Nadal por compartir lo que sabe.

A la *Collection de l'Art Brut* de Lausana, especialmente a Sarah Lombardi, a Lucienne Peiry y a Vincent Monod por su valiosísima ayuda.

A Patricia Miani y a la *Maison Verte*.

A CAMAC *Centre de Art*.

Al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

A Pilar Bonet de la Universidad de Barcelona y a la Asociación Josefa Tolrà.

A Luis Spinola por sus fotografías.

A Francisco Pérez Liébana, a Victoria Beltrán Martínez, a Edel McWilliams y a Antonio Ortega Pomet por las consultas para las traducciones y el estilo del texto.

A Joanne Leonie Milne y a Marina Vargas por su predisposición para compartir información y experiencias.

A mis padres, por todo.

SINOPSIS

Esta tesis doctoral se centra en el estudio pormenorizado de la obra de tres artistas del siglo XX que mostraban tener capacidades relacionadas con la clarividencia y la mediumnidad: Laure Pigeon (1882-1965), Magalí Herrera (1914-1992) y Josefa Tolrà (1880-1959).

Este legado, así como el análisis que hacemos sobre él, compuesto por dibujos principalmente y algunas pinturas, es inédito.

Cada caso de estudio constituye un paradigma singular que presenta unas determinadas características. Por lo tanto, en cada caso, se incide en cuestiones diferentes, intentando agrupar criterios pero sin unificar sus peculiaridades.

Palabras clave

Arte, médium, historia del arte, dibujo, *Collection de l'Art Brut*, Jean Dubuffet, Laure Pigeon, Magalí Herrera, Josefa Tolrà.

Abstract

This PhD focuses on the detailed study of the work of three artists of the twentieth century who at the same time showed abilities related to clairvoyance and mediumship: Laure Pigeon (1882-1965), Magalí Herrera (1914-1992) and Josefa Tolrà (1880-1959).

This legacy is composed mainly of drawings with the exception of some paintings and is unpublished.

Each case study constitutes a unique paradigm that presents singularities of its own, in each case it focuses on different issues even trying to group some criteria but without unifying their peculiarities.

Keywords

Art, medium, *History of Art*, drawing, *Collection de l'Art Brut*, Jean Dubuffet, Laure Pigeon, Magalí Herrera, Josefa Tolrà.

RESUMEN

Las artistas que se han estudiado en profundidad para esta tesis doctoral nacen y mueren en la misma época, a excepción de Magalí Herrera, la más joven de ellas, pero a la que sin embargo solamente la separan tres décadas del nacimiento de la primera. Treinta años es un período de tiempo más o menos significativo dependiendo del prisma de la historiografía que se elija.

Laure Pigeon y Josefa Tolrà vivieron hasta la mitad de la década de los sesenta y finales de los cincuenta del siglo pasado. Magalí Herrera nació el año que empezó la I Guerra Mundial y vivió hasta los años noventa del siglo XX. En este eje cronológico debemos incluir a otra artista, aun cuando el estudio que se incluye en esta tesis sobre su trabajo es más superficial que el incluido sobre las mujeres que acabamos de citar, porque comparte con estas artistas grandes cualidades como, por ejemplo, un portentoso desarrollo espiritual: su nombre es Séraphine de Senlis, nació en 1864 y vivió hasta 1942.

Por consiguiente Tolrà, Pigeon y Séraphine nacen en los años ochenta del siglo XIX, fueron educadas en una época en la que los grandes acontecimientos como la revolución industrial, las guerras mundiales o el desarrollo de la bomba atómica estaban en ciernes. En una época en la que se vivía despacio, las mujeres no tenían derechos y su intelecto era consensuada y abiertamente menospreciado. Magalí Herrera, aunque nació algo más tarde, no tuvo mucha más suerte.

Las artistas que aparecen en esta tesis doctoral han elegido el dibujo como herramienta de trabajo, de pensamiento y de revelación y, en esta línea, el dibujo es para ellas un mecanismo de defensa al mismo tiempo que un instrumento para la asimilación, que no aceptación, de los roles impuestos.

La inmediatez del dibujo les facilita, a través de un ejercicio de introspección, la meditación, la especulación y la evasión de su propia identidad y realidad social. La quietud del dibujo, diferente a la que se tiene durante la realización de una escultura o una pintura, les permite no sólo el desarrollo de su propio proceso creativo (de un tremendo hermetismo e inaccesibilidad en todos los casos) sino que, además, desde el aislamiento, más o menos reconocible, contribuye a la evolución de una personalidad insólita que ya no podrá, a medida que pasa el tiempo, redimirse de la propia obra.

Por otra parte el dibujo, objeto fundamental de esta tesis, ha sido siempre un instrumento de pensamiento para el arte. En las últimas décadas, el dibujo está siendo más valorado, independientemente de la cuestión que subyace a su naturaleza: el soporte. Los dibujos, habitualmente, se han realizado sobre papel y esto está ligado intrínsecamente a cuestiones sobre su conservación y cotización.

Junto a algunas de las obras que aquí se presentan, muchas de ellas inéditas, se reproducen imágenes de dibujos de artistas contemporáneos en los que se sugieren ciertas sincronías y casualidades.

Concluyendo, decir que el interés que suscita dicha temática se considerará en esta tesis doctoral a través del estudio histórico, crítico y estético.

SUMMARY

The artists who I have studied in depth for this thesis were born and died at the same time. Except for Magalí Herrera the youngest of them, but even she was born only three decades apart, a period of time more or less significant depending on the prism of the historiography that is chosen.

Thus, Laure Pigeon and Josefa Tolrà lived until the middle of the sixties and the end of the fifties of the last century respectively. Magalí Herrera was born the same year that World War I began, and lived until the nineties. In this chronological axis, we must include another artist even though the study included in this thesis of her work is more superficial than the ones included on the women we have just mentioned. She shares great qualities with these artists such as a portentous spiritual development: her name is Séraphine de Senlis, born in 1864 she lived until 1942.

Therefore Tolrà, Pigeon and Séraphine were born in the 1980s. They were educated at a time when major events such as the industrial revolution, world wars or the development of the atomic bomb were taking place. In a time when people lived slowly, women had no rights and their intellect was consensual and openly despised. Magalí Herrera, although born a little later, did not have much luck either.

The artists that appear in this doctoral thesis have chosen drawing as a tool of work, of thought and of revelation and

in this line drawing for them is a mechanism of defence at the same time as an instrument for the assimilation, but not acceptance of the imposed roles.

The immediacy of drawing facilitates through an exercise of introspection, meditation, speculation and evasion of their own identity and social reality. The stillness of drawing, unlike the process of sculpture or of painting allows one to develop their own creative process. A process of tremendous hermetism and inaccessibility in all cases, but it also allows, since the isolation is more or less recognisable, contribution to the evolution of an unusual personality who can no longer as time passes redeem himself from his own work.

While this thesis focuses on drawing, the fundamental motive has always been an instrument of thought in artistic practice in general. In the last decades, drawing has been more valued, independently of the question that underlies its nature: the support. The drawings have usually been made on paper and this is intrinsically linked to questions about its conservation and the safety of economic investment in this type of work.

Alongside some of the works presented here, many of them unpublished, are reproduced images of drawings by more contemporary artists in which certain synchronies and coincidences are suggested, of which we will speak later.

In conclusion, the interest that this subject provokes will be considered in this doctoral thesis through a historical, critical and aesthetic study.

INTRODUCCIÓN

Las tres artistas principales que analizo en esta tesis doctoral con más profundidad y tomando como punto de parte su proceso creativo y los resultados de éste, comparten una condición: son médiums.

Para mí, acercarme a su trabajo determinado por esta idiosincrasia supuso, desde un primer momento, un reto personal como historiadora y como artista, es decir, desde los dos ámbitos a los que pertenezco. Por lo tanto, en esta tesis he alternado ambas disciplinas, con el fin de ofrecer una visión global del legado al que he tenido acceso gracias a varias instituciones y a algunas personas que, de manera altruista, me han ayudado durante este periplo propiciando el desarrollo de esta investigación.

Estas mujeres son videntes, tienen una capacidad mediúmnica que ellas mismas confiesan y manifiestan en mayor o menor medida a través de su vida cotidiana. Como por ejemplo es el caso de Josefa Tolrà, que recibía en su casa a la gente como si de una consulta médica se tratase. O a través de mensajes que transcriben, como es el caso de Laure Pigeon. O por el estado de conciencia al que llegan cuando crean, un estado que ellas mismas atribuyen a los designios de uno o varios seres ocultos, incognoscibles, que se ponen en contacto con ellas desde mundos paralelos, insondables para la mayoría, a los que describen matizando hasta en el último detalle.

*"(...) Lo psíquico y lo paranormal son conceptos que suelen ser excluidos en los estudios de espiritualidad, trascendencia y religión. El catedrático de filosofía y pensamiento religioso, Jeffrey J. Kripal ha querido suplir esta carencia con su publicación *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado*. El término psíquico fue usado por primera vez como "fuerza psíquica" por Serjeant Cox (...) tras realizar una serie de experimentos con el médium Daniel Dunglas Home, llegó a la conclusión de que "existe una fuerza ejercida por la inteligencia diferente de la inteligencia ordinaria y común de los mortales. (...)".*

"(...) El término paranormal surge un poco más tarde "como forma de referirse a eventos físicos o casi-físicos, a menudo de naturaleza extravagante o imposible, como por ejemplo mesas flotantes, objetos materializados o ectoplasma, regidos supuestamente por leyes físicas aún desconocidas (...)".

Lo paranormal estaba vinculado a los movimientos espiritistas que aparecen con fuerza a principios del s. XX, cuando la fascinación, el miedo, el morbo, el tabú y el asombro se unen, son pulsiones y consecuencias que acompañan a la experiencia artística y, en el caso concreto de esta tesis, no pueden desligarse de las obras que se presentan. Kripal entiende lo psíquico como "(...) *lo sagrado en tránsito del registro religioso tradicional a uno moderno y científico (...)*", este autor define lo para-

1. KRIPAL, Jeffrey (2012): *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2012. p. 27 en RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 115.

2. *Ibíd.* p. 27 en *Opus cit.* pp. 115.

normal como la "(...) *superimaginación en el horizonte del pensamiento que se encuentra en tránsito de lo sagrado a un "registro paracientífico o del misticismo científico.(...)"*³

*" (...) Los autores de lo imposible son para Kripal aquellos que "escriben acerca de cosas aparentemente imposibles; telepatía, teleportación, precognición, ovnis.(...)El papel indispensable de la "escritura automática" se entiende estrechamente ligada a los fenómenos psíquicos. (...)"*⁴

Según Rosa Martínez, comisaria de la exposición *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas. (2016)*, una exposición de arte contemporáneo en la que los artistas han creado sus obras a partir del legado de Santa Teresa de Jesús. Añadir que el sustrato antropológico común en esa búsqueda común espiritual en el Budismo, el Sufismo o la mística de Santa Teresa es el amor.

El amor, en todos los casos de estudio de esta tesis, parece ser la columna vertebral que integra los diferentes aspectos fundamentales para la concreción de estos legados artísticos, ya sea en forma de traición, de trauma afectivo o por carencias relacionadas con la autoestima.

Por otro lado, la obra de las artistas en cuestión, es una forma de evasión que las aleja del dolor que todas soportan por diferentes circunstancias. A través del goce estético, se alejan de este dolor y entran en una espiral íntima cercana a la felicidad propiciando una especie de terapia autoimpuesta, parapetándose además en el aislamiento voluntario desde el que conciben su obra.

*" (...) Después de que los primeros filósofos griegos volvieran los ojos hacia la sociedad civil y meditaran sobre la angustia cotidiana en la que se hunde el deseo, los pitagóricos, los cínicos, los epicúreos, los estoicos, los escépticos, los adeptos de las nuevas religiones, cada cual por su cuenta pretendió apartarse tanto de una como de otra. Preconizaron la idea de que ellos nada tenían que ver con esa violencia exterior y con esa angustia interior. Cuando se instauraron las tiranías, se consideraron extranjeros en la tierra tiránica y estimaron que era preciso librarse de los déspotas y aislarse en el campo. Cuando se instaló el imperio, interiorizaron la idea misma de patria. Más deprisa que Narciso cuando descubrió, frente a su mirada, la espantosa petrificación de su reflejo, las almas atrincheradas murmuraron: el cosmos es el ego. Epicuro fue, en el siglo III antes de nuestra era, el equivalente de Freud en el siglo XX, y la función social que cumplieron sus doctrinas tuvo una difusión similar. La tesis inicial de ambos es la misma: un hombre que no goza fabrica la enfermedad que lo consume. (...) Ceres ha dado a los hombres el trigo (...) Epicuro los remedios para la vida (...) Estos remedios son cuatro: lo divino no es temible; la muerte no es peligrosa; la felicidad puede alcanzarse; todo lo que espanta es soportable. (...)"*⁵

La elección del dibujo como herramienta de pensamiento por parte de Herrera, Pigeon y Tolrà es también significativa. El dibujo, diferente a otras disciplinas artísticas, puede simular

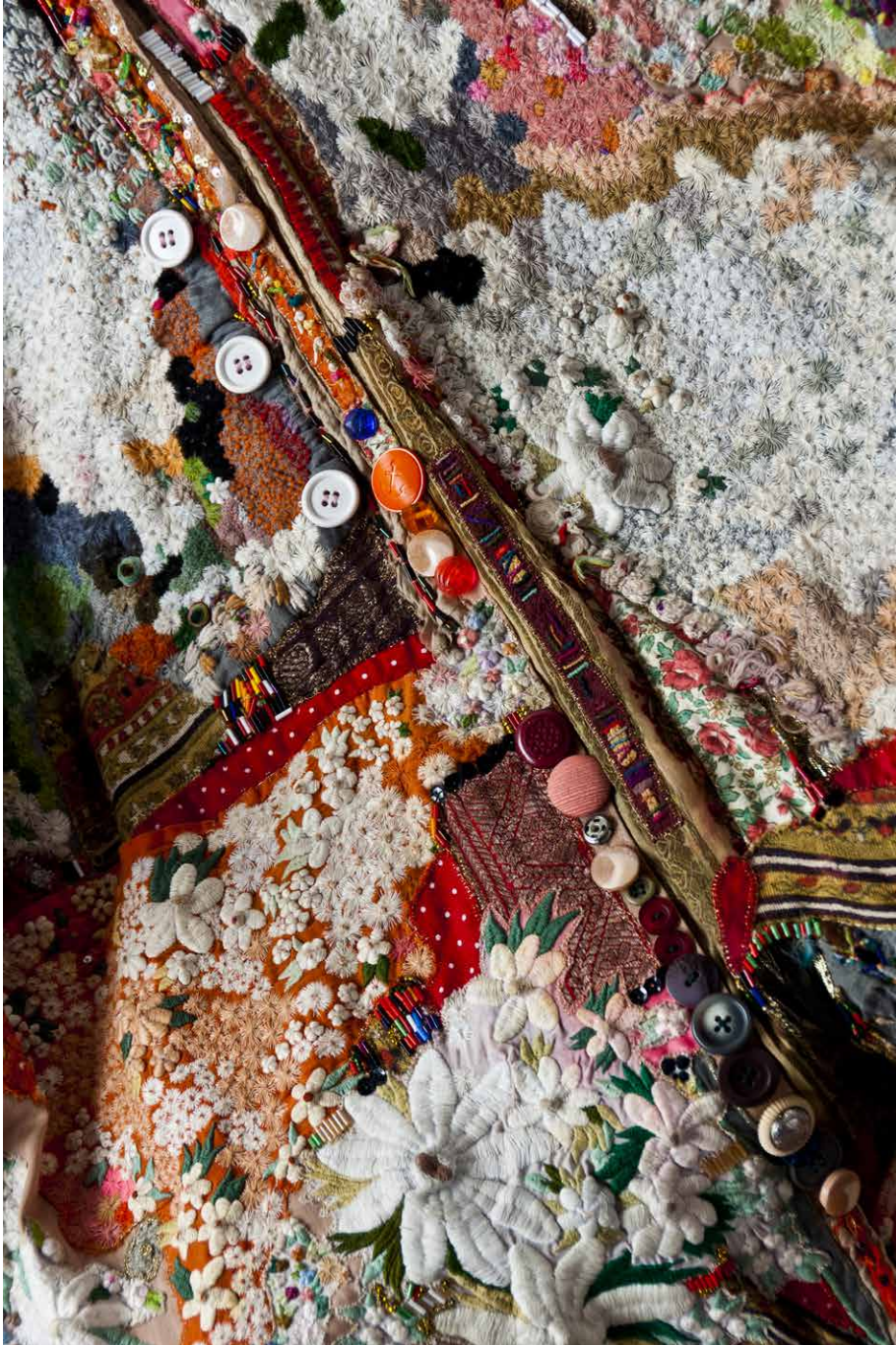
3. *Ibíd.* p. 29 en *Opus cit.* pp. 115.

4. *Opus cit.* pp. 116.

5. QUIGNARD, Pascal(1994): *El sexo y el espanto*. Minúscula. Barcelona, 2005. pp. 110-111.



Dunya Hirschter. Sin título, s/d.
Fotografía Jessica Moroni.



Dunya Hirschter. Sin título, s/d.
Fotografía Jessica Moroni.

metafóricamente los hilos de un tejido. El encadenamiento de briznas da como resultado una secuencia en la que miles de hebras trazan una urdimbre en el lienzo (o el papel) a modo de red, similar a la consistencia y sinuosidad de las líneas de un dibujo. Siguiendo con este paralelismo, el tejido tiene como función arropar, cubrir la piel y, por lo tanto, mimar; pero también tiene una función irrefutable que es la de creación y consolidación de la identidad.

En esta línea de acción hallamos la obra de Dunya Hirschter (1954-2008). Nacida en Croacia en 1954, se dedicó al teatro y fundó en 1975 una compañía de teatro vanguardista llamada *Kugla Glumiste Theatre*. Después de viajar a Marruecos, se convirtió al Islam y decidió ser una concienciada y entregada devota. Cambió el teatro por el arte y nos dejó un maravilloso legado compuesto de obra textil y sobre lienzo o papel.

Como historiadora del arte se me han planteado otras cuestiones relacionadas con la manera en la que la historiografía ha elegido o marginado unas manifestaciones artísticas, o antropológicas, u otras. Cuando conocí el *Art Brut*, y elijo conscientemente el término inventado por Dubuffet, aunque tengo conocimiento de la existencia de otras terminologías similares, tuve la sensación de haber encontrado algo insólito. Tanto las manifestaciones como el planteamiento eran nuevos para mí y chocaban con mi formación como historiadora del arte.

Dubuffet se atrevió a coleccionar las obras de personas desconocidas cuyas propuestas eran tan fascinantes y extraordinarias como extrañas e invirtió una gran cantidad de tiempo en ello. En 2014 tuve la suerte de ser invitada a la *Collection de l'Art Brut* de Lausana (Suiza). Pensé que una colección tan especial debía ser muy conocida allí y que quizás estaría ya algo sobada y ajada por el público. El *Château de Beaulieu*, que alberga desde 1976 la donación de Dubuffet (su colección), parece permanecer inmóvil en el tiempo y los fondos, que cuentan con el propio archivo del artista, son bastante inaccesibles. Tanto el personal como el contenido son atávicos, atentos todos en secreto al rumor sibilino de su ideólogo y amante. Poco a poco, fui descifrando lo que a priori parecía impenetrable y, sus cuidadosos conservadores, me dieron acceso a los archivos, me facilitaban los documentos que solicitaba con una confianza inusual y además tuve la suerte de mantener entrevistas con la que fue su directora Lucienne Peiry, la actual directora Sarah Lombardi, la conservadora Pascale Marini y con los responsables de los archivos y la maravillosa biblioteca, Isabelle Bezzi y Vincent Monod. A todos muy agradecida.

Los numerosos documentos conservados de Dubuffet, con los que poco a poco él mismo fue ordenando, configurando y catalogando las obras salvadas del olvido, son una suerte de diario íntimo con anotaciones, unas veces muy racionales y metódicas en las que enumera y analiza materiales, técnicas y composición y otras veces se encuentran descripciones, croquis o el testimonio de relaciones epistolares que mantenía con algunos de los/las artistas (o no) por los que se interesó y que pudo conocer en vida (la mayoría de los cuales habían muerto hacía tiempo o eran anónimos).

En una de las conversaciones con Lucienne Peiry, conseguimos entre las dos llegar a la conclusión de que lo que más me inquietaba eran las artistas visionarias y descubrimos que existía en la colección una parte importante de ellas. Fue entonces cuando me habló de Magalí Herrera y cuando me enamoré del *mundo paralelo* creado por Laure Pigeon.

Dubuffet mantuvo una estrecha relación con André Breton (1896-1966) y éste tuvo un papel fundamental en la fundación de la *Compagnie d'Art Brut* en 1948, junto a Dubuffet.



Bruce Nauman. *The true artists helps the world by revealing mystic truths*, 1967. Instalación.

Dubuffet había creado el término de *Art Brut* hacia 1945, cuando comenzó a coleccionar obras de gente ajena al mundo artístico y sin formación previa. Dubuffet estaba en contra de la existencia de un arte patológico, de una categoría aparte que pudiese denominarse como “arte de locos”. Pero, por otra parte, el surrealismo con Breton a la cabeza, había creado estereotipos que imponía a las mujeres, roles aparentemente innovadores para la época que, sin embargo, eran roles de género y que por un lado cumplían la función de aniquilar la respuesta hacia el surrealismo desde la femineidad y, por otra, encorsetaban a las mujeres desde la fascinación que en los hombres del grupo provocaba el rol de mujer-niña, de mujer-maga o las videntes, estas últimas debían estar enajenadas, en un trance permanente y ser incapaces de valerse por sí mismas, además de desvalidas y materialmente pobres, cuya causalidad explicaban a través de Freud (al que el propio Breton fue a conocer motivado por su admiración hacia su obra). La histeria y la mendicidad eran atributos comunes de las mujeres del surrealismo. *Nadja*, *El amor loco* o *Los vasos comunicantes*, recogen en sus páginas la aversión a las mujeres, encubierta y no tan encubierta, de Breton.

Pero no fue Breton el único ideólogo de los estereotipos femeninos gestados en Francia que se exportaron a través del arte al mundo entero:

(...) La Salpêtrière era, en el último tercio del siglo XIX, lo que nunca había dejado de ser: una suerte de infierno de mujeres, incurables o locas, encerradas allí. Una pesadilla en un París listo para vivir su belle époque. (...) Lo que las histéricas de la Salpêtrière mostraban con sus cuerpos sugería una extraordinaria complicidad entre médicos y pacientes. Una relación alimentada por deseos, miradas y conocimientos.(...) Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la Iconographie photographique de la Salpêtrière. Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, “actitudes pasionales”, “crucifixiones”, “éxtasis”, todas las posturas del delirio. (...) De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte próximo al teatro y a la pintura. (...) La Salpêtrière: lugar señero de la reclusión a gran escala. Lugar conocido como “el pequeño Arsenal”. Y el mayor hospicio de Francia. Su “patio de matanzas”. Sus “mujeres libertinas”, revolucionarias de Saint Médard, “anormales constitucionales” y otras

"asesinas natas", todas ellas encerradas ahí, en la otra Bastilla. Éste fue el Hospital de todas las mujeres, o más bien, de todos los desechos femeninos; "se había prohibido incluso a los médicos del Hospital principal de París, que las acogiesen y ofreciesen sus cuidados", pues era únicamente en la Salpêtrière donde se "recogía", entre otras, a las aquejadas de enfermedades venéreas; nada más llegar se las azotaba, luego se les cumplimentaba el "Certificado de castigo" y, por último, eran internadas. El hospicio de mayores dimensiones de toda Francia, el hospicio de las mujeres. Debemos realizar un esfuerzo, o intentarlo al menos, para imaginarnos la Salpêtrière como ese inverosímil lugar consagrado a la feminidad en el mismísimo corazón de París: quiero decir, como una ciudad de mujeres, la ciudad de las mujeres incurables. (...) Doscientas cincuenta y cuatro mujeres fallecidas en 1862, "presuntamente a causa de su demencia". Pero ¿qué causas para ser exactos? El señor Husson enumeró sesenta: treinta y ocho de tipo físico (entre ellas el onanismo, las escrófulas, los golpes y las heridas, el vicio y el libertinaje, el cólera, la erotomanía, el alcoholismo y las violaciones); veintiuna causas morales (el amor, la alegría, las "malas lecturas", la nostalgia, la desgracia...), y una que reagrupaba todas las "causas desconocidas". (...) he de admitir que en la producción de Charcot hay un evidente intento de comprender qué es la histeria. Sin duda alguna. Y esos intentos fueron metódicos, de un método honesto. Pero, como el método acabó fracasando (debido a su funcionamiento excesivo, correcto o incorrecto), aquel intento se convirtió en algo irracional, sin sentido, y después, de alguna manera, en algo innoble. (...) ¿Cuáles eran las aspiraciones de Charcot?(...)".⁶

Volviendo al surrealismo, decir que su permeabilidad varía y la trascendencia de estos roles en las capas más bajas de la sociedad varía también a medida que pasa el tiempo y dependiendo de su lejanía con respecto al epicentro donde se configuraron estos estereotipos: París.

Hacer algunas puntualizaciones: André Breton y la que fue su esposa hasta 1943, la pintora Jacqueline Lamba (1910-1993) visitaron Tenerife en 1935, también viajaron a México y además la difusión del surrealismo tuvo un aliado clave que fue el exilio forzoso de artistas e intelectuales que estuvieron diseminados por todo el mundo como consecuencia de la II Guerra Mundial.

Por lo tanto, Pigeon (francesa), Tolrà (española) y Magalí Herrera (uruguaya pero afrancesada), "vestirán" de manera desigual estos "corsés intelectuales". Herrera, aun siendo uruguaya, por su más o menos íntima relación con Dubuffet, y Pigeon, por ser francesa, son las más cercanas a estos influjos.

Tolrà, una mujer rural que no salió de su pueblo salvo en dos ocasiones, es la más alejada de estas influencias aunque el machismo imperante en su entorno y en la España de posguerra tuvo también sus consecuencias en su desarrollo y su inexistente educación.

Las drogas y la religión han ayudado al ser humano a lo largo de los siglos a expandir su conciencia: maltratada, medio ciega, abatida, hundida y enterrada por las voces hegemónicas que dictan como deber ser la realidad cotidiana.

En cuanto a las mujeres, además de haberseles negado la libertad se les ha negado el poder. En la Edad Media, una época oscura para la memoria colectiva (pero de luces ocultas según Umberto Eco), las mujeres, las brujas, llegan a rozar cierto tipo de poder:

6. DIDI-HUBERMAN, Georges (1982): *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra, Madrid, 2007. pp. 8-32.



Man Ray.
Jacqueline Lamba,
1930.

“Uno de los aspectos más significativos del movimiento herético es la elevada posición social que asignó a las mujeres. Como señala Gioacchino Volpe, en la Iglesia las mujeres no eran nada, pero aquí eran consideradas como iguales; las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres y disfrutaban de una vida social y una movilidad (deambular, predicar) que durante la Edad Media no encontraban en ningún otro lugar (Volpe, 1971: 20; Koch, 1983: 247). En las sectas herejes, sobre todo entre los cátaros y los valdenses, las mujeres tenían derecho a administrar los sacramentos, predicar, bautizar e incluso alcanzar órdenes sacerdotales. Está documentado que Valdo se separó de la ortodoxia porque su obispo rehusó permitir que las mujeres pudiesen predicar. Y de los cátaros se dice que adoraban una figura femenina, la Señora del Pensamiento, que influyó en el modo en que Dante concibió a Beatriz (Taylor, 1954: 100). (...)”

Además de este empoderamiento, aparece el miedo a la magia, pero las razones de esta fobia no están ya solamente relacionadas con la misoginia sino que también lo están con las necesidades que implica la consolidación del capitalismo y, por lo tanto, no son ingenuas ni improvisadas:

7. FEDERICI, Silvia (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2010. pp. 64.

DOCUMENTO

*“Como señala Stephen Wilson en *The Magical Universe* (2000: xviii), la gente que practicaba estos rituales eran en su mayoría pobres que luchaban por sobrevivir, siempre tratando de evitar el desastre y con el deseo, por lo tanto, de «aplacar, persuadir e incluso manipular estas fuerzas que lo controlan todo [...] para mantenerse lejos del daño y el mal, y para conseguir el bien que consistía en la fertilidad, el bienestar, la salud y la vida». Pero a los ojos de la nueva clase capitalista, esta concepción anárquica y molecular de la difusión del poder en el mundo era insoportable. Al intentar controlar la naturaleza, la organización capitalista del trabajo debía rechazar lo impredecible que está implícito en la práctica de la magia, así como la posibilidad de establecer una relación privilegiada con los elementos naturales y la creencia en la existencia de poderes a los que sólo algunos individuos tenían acceso, y que por lo tanto no eran fácilmente generalizables y aprovechables. La magia también constituyó un obstáculo para la racionalización del proceso de trabajo y una amenaza para el establecimiento del principio de responsabilidad individual. Sobre todo, la magia parecía una forma de rechazo al trabajo, de insubordinación, y un instrumento de resistencia de base al poder. El mundo debía ser «desencantado» para poder ser dominado.*

Hacia el siglo XVI, el ataque contra la magia estaba ya en su apogeo y las mujeres eran sus objetivos más probables. Aun cuando no eran hechiceras/magas expertas, se las llamaba para señalar a los animales cuando enfermaban, para curar a sus vecinos, para ayudarles a encontrar objetos perdidos o robados, para darles amuletos o pócimas para el amor, o para ayudarles a predecir el futuro. Si bien la caza de brujas estuvo dirigida a una amplia variedad de prácticas femeninas, las mujeres fueron perseguidas fundamentalmente por ser ellas las que llevaban adelante esas prácticas —como hechiceras, curanderas, encantadoras o adivinatoras, pues su reivindicación del poder de la magia debilitaba el poder de las autoridades y del Estado, dando confianza a los pobres en relación con su capacidad para manipular el ambiente natural y social, y posiblemente para subvertir el orden constituido.

Por otra parte, es dudoso que las artes de la magia que las mujeres habían practicado durante generaciones hubieran sido magnificadas hasta convertirse en una conspiración demoníaca si no hubiesen existido en un contexto de intensa crisis y lucha social. La coincidencia entre crisis socioeconómica y caza de brujas ha sido advertida por Henry Kamen, quien ha observado que fue «precisamente en el periodo en el que se dio la subida de precios más importante (entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII) cuando hubo más acusaciones y persecuciones» (Kamen, 1972: 249). Aún más significativa es la coincidencia entre la intensificación de la persecución y la explosión de las sublevaciones urbanas y rurales. Se trató de las «guerras campesinas» contra la privatización de la tierra, que incluyeron los levantamientos en contra de los «cercamientos» en Inglaterra (en 1549, 1607, 1628, 1631), cuando cientos de hombres, mujeres y niños, armados con horquillas y palas, se lanzaron a destruir las cercas erigidas alrededor de los campos comunes, proclamando que «a partir de ahora nunca más necesitaremos trabajar». En Francia, entre 1593 y 1595, tuvo lugar la sublevación de los Croquants en contra de los diezmos, los impuestos excesivos y el aumento del precio del pan, un fenómeno que causó un hambruna masiva en amplias zonas de Europa. Durante estas sublevaciones, a menudo eran las mujeres quienes iniciaban y dirigían la acción. La revuelta de Montpellier en 1645 fue iniciada por mujeres

que trataban de proteger a sus hijos del hambre, y la sublevación de Córdoba en 1652 fue igualmente iniciada por mujeres. (...)La caza de brujas no trajo como consecuencia nuevas capacidades sexuales ni placeres sublimados para las mujeres. Fue en cambio el primer paso de una larga marcha hacia el «sexo limpio entre sábanas limpias», y la transformación de la actividad sexual femenina en un trabajo al servicio de los hombres y la procreación. En este proceso fue fundamental la prohibición, por antisociales y demoníacas, de todas las formas no productivas, no procreativas de la sexualidad femenina.

La repulsión que la sexualidad no procreativa estaba comenzando a inspirar, está bien expresada por el mito de la vieja bruja, volando en su escoba que, como los animales que también montaba (cabras, yeguas, perros), era una proyección de un pene extendido, símbolo de la lujuria desenfadada. Esta imaginería revela una nueva disciplina sexual que negaba a la «vieja fea», que ya no era fértil, el derecho a una vida sexual. En la creación de este estereotipo, los demonólogos se ajustaban a la sensibilidad moral de su época, tal y como reflejan las palabras de dos contemporáneos ilustres de la caza de brujas:

¿Acaso hay algo más odioso que ver una vieja lasciva? ¿Qué puede ser más absurdo? Y, sin embargo, es tan común [...] Es peor en las mujeres que en los hombres [...] Mientras que ella es una vieja bruja, una arpía, no puede ver ni oír, no es más que un cadáver, aulla y seguramente tiene un semental. (Burton, 1977: 56)

Pero aún resulta mucho más divertido ver a ciertas viejas, que casi ya se caen de viejas, y tienen tal aspecto de cadáver que parecen difuntas resucitadas, decir a todas horas que la vida es muy dulce, que todavía están en celo [...] se embadurnan constantemente el rostro con aceites, nunca se separan del espejo, se depilan las partes secretas, enseñan todavía sus pechos blandos y marchitos, solicitan con tembloroso gruñido sus apetitos lánguidos, beben a todas horas, se mezclan en los bailes de las muchachas y escriben cartitas amorosas. (Erasmus de Rotterdam, 1941: 42) (...)"⁸

Todos estos ejemplos tan crueles como intrincados de coacción son variaciones del modelo de violencia predominante: la violencia económica o la herramienta indispensable para poder aplicar otras formas de violencia contra las mujeres y lo que asusta de ellas:

"(...) Había otros motivos detrás de la persecución de las brujas. Con frecuencia, las acusaciones de brujería fueron usadas para castigar el ataque a la piedad, principalmente los robos que crecieron de manera espectacular en los siglos XVI y XVII, tras la privatización de la tierra y de la agricultura. Como hemos visto, las mujeres pobres de Inglaterra, que mendigaban o robaban leche o vino de las casas de sus vecinos o que vivían de la asistencia pública, podían convertirse en sospechosas de practicar artes malignas. Alan Macfarlane y Keith Thomas han mostrado que en este periodo, después de la pérdida de las tierras comunes y de la reorganización de la vida familiar que dio prioridad a la crianza de los niños a expensas del cuidado que anteriormente se daba a los ancianos, hubo un marcado deterioro de la condición de las mujeres ancianas (Macfarlane, 1970: 205). Estos ancianos eran ahora, o bien forzados a depender de sus amigos o vecinos para sobrevivir, o bien se sumaban a las Listas de Pobres (en el mismo momento en que la nueva ética protestante comenzaba a señalar la

8. FEDERICI, Silvia (2004); Op. Cit., pp.238-265.

entrega de limosnas como derroche y como medio de fomentar la pereza). Al mismo tiempo, las instituciones que en el pasado habían cuidado a los pobres estaban entrando en proceso de descomposición. Algunas mujeres pobres usaron, presumiblemente, el miedo que inspiraba su reputación como brujas para obtener lo que necesitaban. Pero no se condenó solamente a la «bruja mala», que supuestamente maldecía y dejaba cojo al ganado, arruinaba cultivos o causaba la muerte de los hijos de sus empleadores. La «bruja buena», que había hecho del hechizo su carrera, también fue castigada, muchas veces con mayor severidad.

Históricamente, la bruja era la partera, la médica, la adivina o la hechicera del pueblo, cuya área privilegiada de incumbencia —como escribió Burckhardt con respecto a las brujas italianas— era la intriga amorosa (Burckhardt, 1927: 319-20). Una encarnación urbana de este tipo de bruja fue la Celestina de la pieza teatral de Fernando de Rojas (La Celestina, 1499). (...)⁹

9. FEDERICI, Silvia (2004); Op. Cit., pp.275-276.

INTRODUCTION

The three main artists that I analyse in this doctoral thesis in depth, taking apart their creative process and the results of this, share a condition: they are mediums.

For me, approaching this work determined by this idiosyncrasy meant from the outset a personal challenge, both as a historian and as an artist as those are the two areas to which I belong. Therefore, in this thesis I have alternated both disciplines in order to offer a global vision of the legacy. A legacy to which I have had access thanks to several institutions and some people who, in an altruistic way, have helped me during this journey and favoured the development of this investigation.

These women are psychic. They have a mediumistic capacity that they themselves confess and manifest in a greater or lesser extent through their daily life, as is the case of Josefa Tolrà who received at home as if it was a medical consultation, or through transcribed messages, as in the case of Laure Pigeon, or by the state of consciousness they arrive at when they create, a state that they themselves attribute to the designs of one or more occult, unknowable beings who come into contact with them from Parallel worlds, unfathomable for most.

*"(...) The psychic and the paranormal are concepts that are usually excluded in studies of spirituality, transcendence and religion. The professor of philosophy and religious thought, Jeffrey J. Kripal wanted to fill this gap with his publication *Authors of the Impossible. The paranormal and the sacred. The term psychic was first used as a "psychic force" by Serjeant Cox (...) after conducting a series of experiments with**

psychic Daniel Dunglas Home, concluded that "there is a force exerted by intelligence other than intelligence ordinary and common of mortals. (...)"¹⁰

"(...) The term paranormal arises a little later" as a way of referring to physical or quasi-physical events, often of an extravagant or impossible nature, such as floating tables, materialised objects or ectoplasm, supposedly ruled by physical laws yet unknown. (...)"¹¹

The paranormal was linked to the spiritist movements that appeared strongly in the early C.XX, where fascination, fear, morbidity, taboo and amazement are united. On the other hand impulses and consequences that accompany the artistic experience and in the specific case of this thesis they cannot be detached from the works that are presented.

Kripal understands the psychic as *"(...) the sacred in transit from the traditional religious register to a modern and scientific one (...)"*, this author defines the paranormal as the *"(...) superimagination on the horizon of thought that is in transit from the sacred to a" para-scientific or Scientific mysticism. (...)"¹²*

"(...) The authors of the impossible are for Kripal those who" write about seemingly impossible things; telepathy, teleportation, precognition, UFOs. (...) The indispensable role of" automatic writing "is closely linked to psychic phenomena. (...)"¹³

10. KRIPAL, Jeffrey (2012): *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2012. pp. 27 en RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 115.

11. *Ibid.* p. 27 en *Opus cit.* pp. 115.

12. *Ibid.* p. 29 en *Opus cit.* pp. 115.

13. *Opus cit.* pp. 116.

According to Rosa Martínez, curator of the exhibition *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas* (2016), an exhibition of contemporary art in which artists have created their works from the legacy of St. Teresa of Jesus. To add to that, the common anthropological substrate is that common spiritual search in Buddhism, Sufism or the mystique of St. Teresa, is love.

Love, in all cases of study of this thesis, is the backbone that integrates the different fundamental aspects for the concretion of these artistic legacies, whether in the form of betrayal, affective trauma or lack of self-esteem, which is not other to the lack of love towards one.

On the other hand, the work of the artists in question is a form of evasion that distances them from the pain they all endured under different circumstances. Through aesthetic enjoyment, they move away from this pain and enter into an intimate spiral. A spiral close to happiness, fostering a kind of self-imposed therapy, also dwelling on the voluntary isolation from which they conceive their work.

"(...) After the first Greek philosophers turned their eyes to civil society and meditate on the daily anguish in which desire sinks, the Pythagoreans, the Cynics, the Epicureans, the Stoics, the skeptics, the adherents of the new religions, Each on its own intended to depart both from one and the other. They preached the idea that they had nothing to do with that external violence and with that inner anguish. When tyrannies were established, they considered themselves strangers in the tyrannical land and considered that it was necessary to get rid of the despots and isolate themselves in the field. When the empire was installed, they internalised the very idea

of country. More quickly than Narcissus when he discovered, in front of his gaze, the frightful petrification of his reflection, the entrenched souls murmured: the cosmos is the ego.

Epicurus was, in the third century before our era, the equivalent of Freud in the twentieth century, and the social function that fulfilled its doctrines had a similar diffusion. The initial thesis of both is the same: a man, who does not enjoy, manufactures the disease that consumes it. (...) Ceres has given men the wheat (...) Epicurus remedies for life (...) These remedies are four: the divine is not fearsome; death is not dangerous; happiness can be achieved; everything that frightens is bearable. (...)^{14/15}

The choice of drawing as a tool of thought by Herrera, Pigeon and Tolrà is also significant. Drawing, unlike other artistic disciplines, metaphorically simulates the threads of a fabric. The chaining of blades results in a sequence in which thousands of strands draw a warp on the canvas (or paper) as a net, similar to the consistency and sinuosity of the lines of a drawing. Following this parallelism, the fabric has as a key function to cover, to cover the skin and, therefore, to pamper; but also has an irrefutable function that is the creation and strengthening of identity.

In this line of action we find the work of Dunya Hirschter (1954-2008). Born in Croatia in 1954, she devoted herself to theatre and founded in 1975 an avant-garde theatre company called *Kugla Glu-*

14. QUIGNARD, Pascal (1994): *El sexo y el espanto*. Minúscula. Barcelona, 2005. pp. 110-111.

15. Translated from Spanish.

miste Theater. After traveling to Morocco, she converted to Islam and decided to be a conscientious and devoted devotee. She swapped the theatre for art and left us a wonderful legacy composed of textile work, canvas or paper.

As a historian I have raised other questions related to the way in which historiography has chosen or marginalised artistic, anthropological or other manifestations. When I met *Art Brut*, and consciously chose the invented term Dubuffet, although I am aware of the existence of other similar terminologies, I had the feeling of having found something unusual. Both the manifestations and the approach were new to me and clashed with my training as an art historian. Luckily I have never abandoned intuition as the supreme guide and I am still able to guide myself through it.

Dubuffet dared to collect the works of unknown people whose proposals were as fascinating and extraordinary as strange. In 2014, I was fortunate enough to be invited to the *Collection de L'Art Brut* de Lausanne (Switzerland): such a special collection had to be very well known there and perhaps it would already be somewhat restrained and worn by the mass public. The *Château de Beaulieu*, which has housed the donation of Dubuffet (his collection) since 1976, seems to remain immobile in time and the funds, which have the artist's own archives, are quite inaccessible. Both the staff and the content are atavistic, all secretly attentive to the sibylline rumour of their ideologist and lover. Little by little I was deciphering what seemed a priori impenetrable and his careful conservatives gave me access to the archives, provided the documents I requested with unusual confidence and I was also fortunate

to have interviews with the director Lucienne Peiry, the current director Sarah Lombardi, the conservative Pascale Marini and those responsible for the archives and the wonderful library Isabelle Bezzi and Vincent Monod. To all, I am very grateful.

Dubuffet's many preserved documents, with which he himself was gradually ordering, configuring and cataloguing the works saved from oblivion, are a sort of intimate diary with annotations. Sometimes they are very rational and methodical and he enumerates and analyses materials, techniques and composition and at other times there were descriptions, sketches or the testimony of epistolary relations that he maintained with some of the artists (or not) that he was interested in and that he could know in life (most of whom had died before his time or were anonymous).

In one of the conversations with Lucienne Peiry we got between the two to conclude that what worried me most were the visionary artists, and we discovered that there existed in the collection a significant part of them not observed as such. That's when he told me about Magalí Herrera and when I fell in love with the parallel world created by Laure Pigeon.

Dubuffet maintained a close relation with André Breton (1896-1966) who had a fundamental paper in the foundation of *Compagnie d'Art Brut* in 1948 next to Dubuffet. Dubuffet had created the term of *Art Brut* by 1945, when he began collecting works from people outside the artistic world and without previous training. Dubuffet was against the existence of a pathological art, of a separate category that could be denominated like "art of crazy". But on the other hand sur-

realism, with Breton at the top, had created stereotypes that had imposed on women seemingly innovative roles for the time that were nevertheless gender roles. On the one hand they fulfilled the function of annihilating the response to surrealism since femininity and on the other hand, the men produced a series of female like: woman-girl, woman-mage or seers. The latter alienated unable to fend for themselves, helpless and materially poor, whose causality they explained through Freud, whom Breton himself came to know motivated by his admiration. Hysteria and begging were common attributes of women of surrealism. *Nadja*, *Crazy Love* or *Communicating Vessels*, between his pages of Breton's disguised and not so disguised covert women.

But Breton was not the only ideologist of the stereotypes of women born in France who were exported through art to the whole world:

(...) La Salpêtrière was, in the last third of the nineteenth century, what had never ceased to be: a kind of hell of women, incurable or crazy, locked there. A nightmare in Paris ready to live his belle époque. (...) What the hysterics of La Salpêtrière showed with their bodies suggested an extraordinary complicity between doctors and patients. A relationship fueled by desires, looks and knowledge. (...) Until today we come the series of images of the Iconographie photographique de la Salpêtrière. There everything appears: poses, attacks, shouts, "passionate attitudes", "crucifixions", "ecstasy", all postures of delirium. (...) In this way, the clinic of hysteria became a spectacle, the invention of hysteria. It was even identified with a sort of artistic

manifestation. An art close to the theatre and painting. (...) La Salpêtrière: place of seclusion on a large scale. Place known as "the little Arsenal". And the biggest hospice in France. His "killing yard." His "libertine women", revolutionary of Saint Médard, "constitutional abnormal" and other "killer natas", all of them enclosed there, in the other Bastille. This was the Hospital of all women, or rather, of all female waste; "It had even been forbidden for the doctors of the main Hospital of Paris to take them in and offer them care", since it was only in the Salpêtrière that "among others" were collected "those suffering from venereal diseases; When they arrived, they were beaten, then the "certificate of punishment" was filled in, and finally they were interned. The largest hospice in all France, the hospice of women. We must make an effort, or try at least, to imagine the Salpêtrière as that implausible place dedicated to femininity in the very heart of Paris: I mean, as a city of women, the city of incurable women. (...) Two hundred and fifty-four women who died in 1862, "presumably because of their dementia". But what causes to be exact? Mr. Husson listed sixty-thirty-eight of a physical type (including onanism, scrofulas, blows and wounds, vice and debauchery, cholera, erotomania, alcoholism and rape); Twenty-one moral causes (love, joy, "bad readings", nostalgia, misfortune ...), and one that regrouped all "unknown causes." (...) I must admit that in Charcot's production there is an obvious attempt to understand what hysteria is. Undoubtedly. And those attempts were methodical, of an honest method. But, as the method eventually failed (due to its excessive, correct or incorrect operation), that attempt became something irrational, meaningless, and then, in some

way, something ignoble. (...) What were Charcot's aspirations? (...)^{16/17}

Returning to surrealism, they say that their permeability varies and the transcendence of these roles in the lower strata of society also varies as time passes depending also on the remoteness from the epicentre where these stereotypes were formed: Paris.

Make some points: André Breton and his wife until 1943, the painter Jacqueline Lamba (1910-1993) visited Tenerife in 1935, they also traveled to Mexico and also in dissemination of surrealism had a key ally, the forced exile of artists and intellectuals scattered throughout the world as a consequence of World War II.

Therefore, Pigeon (French), Tolrà (Spanish) and Magalí Herrera (Uruguayan but French), will unequally wear these intellectual corsets. Herrera, although Uruguayan by her more or less intimate relation with Dubuffet, and Pigeon, are the closest to these influences.

Tolrà, a rural woman who did not leave her village except on two occasions, is the furthest from these influences although the prevailing machismo in her surroundings and in general in post-war Spain also had its consequences in her development and her non-existent education.

Drugs and religion have helped the human being over the centuries to expand their conscience: battered, half blind, dejected, sunk and buried by the hegemonic voices that dictate how everyday reality should be.

As for women, in addition to being denied freedom they have been denied power. In the Middle Ages, a dark age for collective memory (but with hidden lights according to Umberto Eco), women, witches, come to touch a certain type of power:

"One of the most significant aspects of the heretical movement is the elevated social position it assigned to women. As Gioacchino Volpe points out, in the Church women were nothing, but here they were considered as equals; women had the same rights as men and enjoyed a social life and a mobility (to wander, to preach) that they did not find anywhere else in the Middle Ages (Volpe, 1971: 20; Koch, 1983: 247). In heretic sects, especially among Cathars and Waldensians, women had the right to administer the sacraments, preach, baptise and even reach priestly orders. It is documented that Valdo departed from orthodoxy because his bishop refused to allow women to preach. And the Cathars are said to adore a female figure, the Lady of Thought, who influenced the way Dante conceived Beatrice (Taylor, 1954: 100). (...)"^{18/19}

In addition to this empowerment, there was the fear of magic, but the reasons for this phobia are not only related to misogyny but are also related to the needs of the consolidation of capitalism and, therefore, are neither naive nor improvised:

16. DIDI-HUBERMAN, Georges (1982): *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra, Madrid, 2007. pp. 8-32.

17. Translated from Spanish.

18. FEDERICI, Silvia (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2010. pp. 64.

19. Translated from Spanish.

DOCUMENT

*"As Stephen Wilson points out in *The Magical Universe* (2000: xviii), the people who practised these rituals were mostly poor people struggling to survive, always trying to avoid disaster and with the desire, therefore, to" placate, persuade and even manipulate these forces that control everything [...] to keep away from harm and evil, and to achieve the good that consisted of fertility, well-being, health and life. But in the eyes of the new capitalist class, this anarchic and molecular conception of the diffusion of power in the world was unbearable. In attempting to control nature, the capitalist organisation of labour had to reject the unpredictability inherent in the practice of magic, as well as the possibility of establishing a privileged relationship with natural elements and the belief in the existence of powers to which alone some individuals had access, and therefore were not easily generalisable and usable. Magic also constituted an obstacle to the rationalisation of the work process and a threat to the establishment of the principle of individual responsibility. Above all, magic seemed to be a form of refusal to work, of insubordination, and an instrument of resistance based on power. The world must be "disenchanted" in order to be dominated.*

By the sixteenth century, the attack on magic was already at its peak and women were the most likely targets. Even though they were not expert sorcerers, they were called to point out animals when they were sick, to heal their neighbours, to help them find lost or stolen objects, to give them amulets or potions for love, or to help them predict the future. While witch-hunts were directed at a wide variety of women's practices, women were fundamentally persecuted for being the ones who carried out such practices-as sorcerers, healers, enchanters or fortune-tellers, as their claim to the power of magic weakened the power of the authorities and the state, giving confidence to the poor

in relation to their ability to manipulate the natural and social environment, and possibly to subvert the constituted order.

On the other hand, it is doubtful that the magic arts that women had practised for generations would have been magnified into a demonic conspiracy if they had not existed in a context of intense crisis and social struggle. The coincidence between socioeconomic crisis and witch-hunt has been noticed by Henry Kamen, who observed that it was "precisely in the period when the most important price increase occurred (between the end of the sixteenth century and the first half of the seventeenth century) when there were more accusations and persecutions" (Kamen, 1972: 249). Even more significant is the intensification of persecution and the explosion of urban and rural upheavals. These were the "peasant wars" against the privatisation of land, which included uprisings against "enclosures" in England (in 1549, 1607, 1628, 1631), when hundreds of men, women and children, armed with forks, and shovels, went out to destroy the fences erected around the common fields, proclaiming that "from now on we will never need to work." In France, between 1593 and 1595, the uprising of the Croquants took place against tithes, excessive taxes and rising bread prices, a phenomenon that caused a massive famine in large parts of Europe. During these uprisings, it was often the women who initiated and led the action. Women who tried to protect their children from hunger initiated the revolt of Montpellier in 1645, and women also initiated the uprising of Cordoba in 1652. (...) The witch-hunt did not result in new sexual abilities or sublimated pleasures for women. It was instead the first step of a long march towards "clean sex between clean sheets," and the transformation of female sexual activity into work at the service of men and procreation. In this process was the prohibition, by antisocial and demonic, of

all non-productive, nonprocreative forms of female sexuality.

The repulsion that non-procreative sexuality was beginning to inspire is well expressed by the myth of the old witch, flying on her broom which, like the animals she also rode (goats, mares, dogs), was a projection of an extended penis, a symbol of unbridled lust. This imagery reveals a new sexual discipline that denied the “ugly old woman,” who was no longer fertile, the right to a sex life. In the creation of this stereotype, demonologists conformed to the moral sensibility of their time, as reflected by the words of two illustrious witch-hunting contemporaries:

Is there anything more hateful than seeing a lascivious old woman? What can be more absurd? And yet it is so common [...] It is worse in women than in men ... While she is an old witch, a harpy, she can not see or hear, she is nothing more than a corpse, yells and surely has a stallion. (Burton, 1977: 56)

But it is still much more fun to see certain old women, who are almost falling out of old, and have such a dead body that they seem to be resurrected, to say at all times that life is very sweet, that they are still in heat. Constantly grind their faces with oils, never separate from the mirror, depilate the secret parts, still show their soft and wilted breasts, request with trembling growl their languorous appetites, drink at all times, mingle in the girls' dances And write love letters. (Erasmus of Rotterdam, 1941: 42) (...)”²⁰

All of these cruel and intricate examples of coercion are variations of the predominant model of violence: economic violence or the indispensable tool for applying other forms of violence against women and what is frightening them:

“(…) There were other motives behind the persecution of witches. Accusations of

witchcraft were often used to punish the attack on property, mainly robberies that grew dramatically in the sixteenth and seventeenth centuries, following the privatisation of land and agriculture. As we have seen, poor women in England, begging or stealing milk or wine from their neighbours' houses or living on welfare, could become suspected of practicing evil arts. Alan Macfarlane and Keith Thomas have shown that in this period, after the loss of common lands and the reorganisation of family life which gave priority to the upbringing of children at the expense of the care previously given to the elderly, a marked deterioration in the status of older women (Macfarlane, 1970: 205).⁴¹ These elders were now either forced to rely on their friends or neighbours to survive or joined the Poor Lists when the new Protestant ethic began to point to the surrender of alms as a waste and as a means of encouraging laziness). At the same time, the institutions that in the past had cared for the poor were in the process of decomposition. Some poor women presumably used the fear that inspired their reputation as witches to get what they needed. But the “bad witch”, who allegedly cursed and left livestock lame, ruined crops or caused the death of their employers' children. The “good witch,” who had made the spell her career, was also punished, often more severely.

Historically, the witch was the midwife, the doctor, the fortune-teller, or the sorceress of the people, whose privileged area of responsibility-as Burckhardt wrote with regard to Italian witches-was love intrigue. (Burckhardt, 1927: 319-20) An urban incarnation of this type of witch was the Celestina of the theatrical play of Fernando de Rojas (La Celestina, 1499). (...)”²¹

20. FEDERICI, Silvia (2004): Op. Cit., pp.238-265.

21. FEDERICI, Silvia (2004): Op. Cit., pp.275-276.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y MARCO TEÓRICO

1.1. Justificación

El IMI o *Institut métapsychique international* se fundó en París en 1919. En el inicio de su página web se presenta como una voz abierta de reflexión sobre las capacidades del espíritu humano y el inconsciente en un entorno de excesivo escepticismo. Esta última afirmación merece una profunda reflexión social que implica cuestionarse porqué el criterio, los parámetros y el conocimiento científico y objetivo se imponen en una suerte de fundamentalismo científico, incluso, en cuestiones antropológicas o de otra índole que no los precisan, en cuestiones en las que un planteamiento humanista en el que la intuición y la sensibilidad cuentan, sería más idóneo para su interpretación y comprensión. Se desprende por lo tanto que, el método de conocimiento humanista es más completo y es capaz de crear nuevos parámetros como criterios de búsqueda de la verdad o “lo luminoso”.

Las artistas que he investigado para la presente tesis doctoral son mujeres que han trabajado arduamente para revelar su verdad interior, en un esfuerzo creativo extraordinario para desvelar verdades propias e íntimas de su ser más profundo, acercándonos a su especial forma de vivir la espiritualidad. Son Laure Pigeon (1882-1965), Magalí Herrera (1914-1992) y Josefa Tolrà (1880-1959).

Son mujeres que han superado barreras materiales y emocionales para la creación de su obra, que han inventando las técnicas que nadie les había enseñando y que además se convirtieron en creadoras cuando lo decidieron, sin importar la edad ni el contexto.

1.2. Ámbito de la investigación

En esta tesis, el devenir de lo imposible a lo posible se analizará a través del dibujo, en muchas ocasiones del dibujo automático, presentando ejemplos que no son ensayos o bocetos para una obra mayor, sino que cada una es una obra final en sí misma, estableciendo paralelismos entre el dibujo de principios y mediados del siglo XX y el dibujo del siglo XXI.

Tras siglos en los que el dibujo ha permanecido oculto, los artistas contemporáneos lo han retomado con fuerza y no sólo como una herramienta o el instrumento utilizado para organizar conceptos o ideas, tampoco únicamente como utensilio para la construcción de una obra mayor, sino que eligen el dibujo como el fin en sí mismo, como protagonista del proceso creativo.

Coincidiendo con la aparición de las primeras teorías sobre el desarrollo del dibujo infantil y su vinculación a la psicología y la psiquiatría y el auge del psicoanálisis, las primeras vanguardias, precipitadas por los acontecimientos que envolvieron a la I Guerra Mundial, irrumpieron en la conciencia artística para cambiar para siempre la definición de arte. Desde el Impresionismo, el Neoimpresionismo y el Postimpresionismo el proceso creativo cambia. Con el nacimiento del Fauvismo, el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Suprematismo, el Constructivismo y el Neoplasticismo, el dibujo se reinventa, se redefine, deja de ser academicista, el dibujo se convierte en el reflejo del pensamiento, en él convergen cualidades narrativas y discursivas ligadas a la transformación del pensamiento cultural. Comienza para los artistas una nueva forma de libertad desde la que pueden erigir insólitas, modernas, originales, desconocidas y novedosas obras de arte dejando de lado las encorsetadas fases consecutivas academicistas, que para dibujar exigían medir, sombrear o encajar, el tratamiento de los materiales era tedioso y laborioso, ahora el dibujo es inmediato y está supeditado a las manías y antojos del pensamiento.

Según Lev S. Vygotsky (1896-1934), es esencial para la comprensión del desarrollo de las funciones psicológicas superiores el fenómeno psíquico conocido como la "internalización" del sujeto, un proceso de autoformación que se constituye por la apropiación progresiva de operaciones de carácter socio-psicológico, elaborado a su vez a partir de las interrelaciones sociales y de la mediación cultural. En esta dinámica de operaciones la cultura se va apropiando del mismo sujeto, en un proceso de regulación conductual dentro del ámbito sociocultural. El proceso de internalización es permanente y está vinculado, por ejemplo, a lo cultural, a lo tecnológico y a lo científico. Este origen, social y cultural de la conducta individual y colectiva del individuo, es el reflejo de la importancia que el fenómeno de internalización de normas y valores representa para la preservación, el desarrollo y la evolución de la sociedad. Vygotsky define esta casuística como la "ley de la doble formación" o "ley genética general del desarrollo cultural". En este proceso de internalización, los instrumentos de mediación, son fundamentales. Para Vygotsky, el más importante es el lenguaje oral, escrito y pensado. El dibujo se convertiría así en un instrumento de mediación previo al lenguaje y, por lo tanto, inherente a la capacidad evolutiva cognitiva del ser humano. Vygotsky afirmaba que la internalización era un proceso de autoconstrucción y reconstrucción psíquica,

un conjunto de transformaciones progresivas internas, cuyo origen era exógeno, y en el que intervenían signos y herramientas socialmente construidas.

En los adultos se podrían resumir en cuatro las fases del proceso creativo, cuatro niveles que comenzarían con la fase de preparación en la que estarían incluidas a su vez otras fases como son la de documentación, la de investigación y la dedicada a la organización del trabajo. Tendríamos después la fase de incubación, una fase que tiene que ver con la desconexión, con el distanciamiento del propio proceso creativo y con la libre asociación de ideas. En esta fase el sueño es fundamental, ya que gracias a él no sólo se consolidan procesos cerebrales como la memoria a corto plazo, sino que también se producen conexiones cerebrales nuevas a partir de las sensaciones y percepciones inconscientes recibidas durante la vigilia, que participarán en la creación tras el sueño y que propiciarán el aumento de la asociación de ideas. Luego vendría la fase de la "iluminación" o inspiración. Esta parte puede ser en la que se dé un momento de inspiración cercano a la revelación o quizás puede darse como un conjunto de aciertos o desaciertos que se producen por una combinación de la gestualidad, manual y/o técnica, y lo intelectual. Al final tenemos la fase de verificación. Para la realización de una escultura o una pintura, estas fases necesitarían del dibujo pero éste se desearía para la conformación de la obra final, sin embargo, cuando el dibujo es en sí el destino o la finalidad del pensamiento y la actividad plástica, la visibilización del proceso creativo, por su carácter vinculado con la inmediatez y la improvisación, desvelan el temperamento del artista y su desarrollo artístico en mayor medida que en cualquier otra actividad artística, ya que en el dibujo estas fases quedan desveladas y expuestas.

La fragilidad y la aparente cualidad efímera del dibujo nos lleva a contemplar un dibujo como cuando escuchamos una conversación entre dos personas que conversan mientras, en la misma habitación, estamos intentando conciliar el sueño o como cuando soñamos que soñamos dentro de un sueño.

*"Donde se pasará revista a los artistas que no pueden aguantarse las ganas de hacer, aunque sea sin tener ni idea, gente indocta e inspirada que "no sabe dibujar" pero siente la necesidad imperiosa de expresar sus visiones, y se comentará su obra a contrapelo de la historia heroica de las vanguardias; todo ello con el propósito de esclarecer aquello que puede haber de más primario y común en la visión, algo reconocible en ciertos estados alterados de conciencia y en sus alucinaciones ornamentales, algo corpóreo y terrenal, aunque hiperestésico y alucinado, que cabe situar en el origen de lo artístico. (...)"*¹

Nos atrevemos a dibujar sólo con la intuición, dibujos hechos de trazos. El trazo como la prolongación y la plasmación del gesto, como un movimiento íntimo de afirmación de la identidad semejante a la firma, que no tiene porqué estar ligado al dominio de las leyes del academicismo, que pretende la integración de dicha gestualidad en un sistema estructurado, procesual y estandarizado.

1. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2007): *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2007. pp. 215.



Lotte Beese (1903-1988).
Autorretrato, 1927.

En un dibujo, los gestos son recogidos por el trazo y los trazos son el rastro de la emoción ya muerta. Un rastro que al tiempo que conforma una idea o un concepto, da cuenta de la manera en la que la persona capta, asimila y plasma lo dibujado, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico con el que lo asume.

La composición de estos trazos determina como será el análisis de sus partes, de la sintaxis de sus fragmentos, si es que existe fragmentación.

"(...) la inalterabilidad de un dibujo está formada por la unión de tantos instantes que pasa a construir una totalidad más que un fragmento. La imagen estática de un dibujo o una pintura es el resultado de la oposición de dos procesos dinámicos. La unión se opone a las desapariciones. (...) "²

Hoy, cada dibujo puede establecer *per se* un paradigma único con sus propias reglas y principios de realidad o equilibrio. La cualidad representativa del dibujo forma parte del proceso diario de asimilación del entorno material, de los contornos y de los dintornos, y de lo invisible pero latente. Por medio de la representación se perpetúa el momento en el que por primera vez se conoce un determinado objeto, rostro o figura. Se perpetúa el momento del primer encuentro y el momento en el que por vez primera penetramos en la solidez opaca de lo representado. Pero además, al dibujar, se produce una relación de transferencia, de vasos comunicantes, entre lo que el dibujo le aporta a lo representado y lo que lo representado aporta al dibujante. Lo representado hace una propuesta muda que, poco a poco, esculpirá la personalidad del dibujante.

2. BERGER, John (2005): *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili. Barcelona, 2011. pp. 57.



Francesca Woodman.
Sin título, 1979-1980.

El dibujo es interdisciplinar en tanto que contribuye a la descripción, la proyección de ideas y el aporta rigor metodológico en numerosas actividades.

*(...) Algunos de los términos que se están incorporando al entorno de las definiciones de dibujo son los siguientes: **Presentimiento**: dibujar es un presentimiento. (...) **Metáfora**: el dibujo debe hablar sobre la vida, es una metáfora. (...) **Obsesión**: dibujar puede ser la obsesión más inolvidable que la mente puede experimentar (Paul Valery, *L'invention Esthétique*, 1938); **Arqueología**: dibujar es un resto arqueológico del acto de tocar (Tony Godfrey, 1990. (...) **Tocar**: la mano toca de forma más delicada cuando dibuja. (...) **Intentos**: los dibujos son intentos de visualizar las formas visibles (Joseph Beuys, citado por Heiner Bastian y Jeannot Simmen en *Joseph Beuys. Drawing*, 1980); **Batalla**: todos los dibujos pierden la batalla: la gente sólo puede ver los restos del desastre (Enzo Cucchi, 1985); **Caos**: el orden inherente en dibujo siempre está al borde del caos (...) **Encuentro**: el poder del dibujo radica en la síntesis temporal de nuestra vivencia, en el encuentro con lo acontecido, y no tiene que ver con la memoria sumatoria de paralizados instantes de la acción (Carmen Lloret, *El Dibujo y el Dibujar*, 2005). (...)”³*

Podríamos añadir:

- **Revelación**, porque dibujar es hacer visible una realidad no tangible o visible.
- **Narración**, porque muchos dibujos tienen un acusado sentido narrativo y/o discursivo.
- **Poética**, porque dibujar es plasmar y elaborar una poética creativa vinculada con el estilo de la composición y su estructura y la producción alegórica, iconográfica e iconológica original.

3. JÓDAR MIÑARRO, Asunción en AAVV. *Por dibujado y por escrito*. Universidad de Granada, 2006.

El dibujo no puede ser resumido como la técnica o el acto de dibujar. Por un lado tenemos la desmaterialización del dibujo, que es cuando éste se transforma en operaciones que, sin concretarse en nada tangible, inducen a activar nuestro pensamiento. En este punto dibujar se asocia a la construcción de mapas, planos, croquis, lugares de encuentro de varias posibilidades de acción, al ámbito científico. Por otra parte tenemos el dibujo de acción, en el que se vuelve pensamiento:

"(...) Cuando el dibujo es pura acción o puro pensamiento, el gesto mismo puede llegar a alcanzar las propiedades del trazo, incluso en ciertas prácticas orientales el conocimiento, la acción que transforma, no estaría en la huella que el gesto determina en su trazado sino en el movimiento interno que el modifica en la conducta del sujeto, lo que permanece no es el dibujo generado que debe ser destruido sino la alteración del conocimiento que esa acción está interiorizando en el sujeto.

El dibujo en un científico es un elemento misterioso que le ayuda a establecer rutas en el discurrir del pensamiento, (...)"⁴

Se ha elegido estudiar la obra de tres dibujantes las cuales frente a la personalidad que revelan en su vida cotidiana, (austera, moderada y sobria, excepto en el caso de Magalí Herrera que destacaba en las reuniones sociales por su arrolladora personalidad), hacen de su vida creativa una exhibición de todo lo contrario: es opulencia, magia e ilusión.

La capacidad mediúmnica, inherente a todas ellas, de hacer de enlace entre varios mundos, puede plantearse desde varias perspectivas: como cualidad, como aptitud, habilidad, esencia, naturaleza, atributo o capacidad.

Resumiendo, llegaríamos a la conclusión de que existen dos posibilidades:

- O bien las visiones responden a una depurada y cultísima (o no) técnica alegórica e iconográfica propias.
- O son el resultado de una verdadera experiencia visionaria.

Por otra parte, se ha investigado el aspecto formal de su obra y también el aspecto discursivo, indagando cuáles son sus fuentes de información y las influencias que tenían o las que podemos atribuirles.

Hemos hecho una comparativa de la obra de estas artistas con la de artistas contemporáneos. Además se ha investigado sobre su proceso creativo. En la obra de todas ellas están implícitas cuestiones sobre el dibujo tan importantes como:

- Saber cuando está acabada una obra a través de la experiencia y el distanciamiento visual e intelectual de la propia obra.
- La importancia o no del ornamento en la composición.
- La tensión, fundamental, entre el orden y el caos.
- La creación de un micro universo propio tendiendo puentes con la realidad sensible para propiciar la comunicación con el espectador.
- Análisis temático. Como decía Graciela García en sus tesis doctoral, nunca podremos comprender el mundo pero sí podemos cartografiarlo y, al volcar las emociones sobre

4. GÓMEZ MOLINA, Juan José en AAVV. *El Dibujo en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Carpeta Música y Danza 2006*. Granada, Universidad de Granada, 2006. pp. 24.

el espacio, se hace una traslación al mundo tangible y estas emociones se hacen palpables, que es justo lo que hacen los dibujantes cuando trabajan: elegir mapas.

- Necesidad de extender los límites de nuestra propia identidad, y en el caso de las artistas aquí estudiadas, también de otras identidades simultáneas que son transitadas paralelamente.
- Configuración de un estilo propio a nivel conceptual y gráfico.

En el caso particular de las artistas aquí recogidas, otras cuestiones como el desarrollo de la creatividad fuera de la norma y de toda mirada autoritaria o crítica son esenciales.

En segundo lugar está la cuestión historiográfica de esta tesis, que concierne por una parte al legado de Jean Dubuffet (1901-1985) y a la terminología por él inventada y, por otra, a la manera en la que la historiografía, en una especie de *Damnatio memoriae*, ha suprimido la existencia de multitud de mujeres artistas.

Damnatio memoriae, que significa en latín literalmente condena de la memoria, era una fórmula jurídica romana por la cual se condenaba el recuerdo del enemigo después de su muerte, por las razones que fuera. Igualmente se eliminaba todo lo que pudiese contribuir a perpetuar la memoria del condenado, ya fuesen imágenes, obras conmemorativas, inscripciones e incluso se prohibía la utilización de su nombre para cualquier propósito. Este mandato, aunque no con esta denominación, se aplicó por ejemplo tras el reinado de la reina *Hatshepsut* en el Antiguo Egipto por lo que, entre otras cosas, su nombre está borrado en multitud de *cartuchos*.

1.3. Objetivos

En esta investigación se pueden señalar una serie de objetivos que son determinantes para la realización del trabajo de campo y, además, propiciar un riguroso proceder metodológico en esta tesis doctoral, basada en el estudio del trabajo de las creadoras Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà:

1. Analizar las características técnicas y formales de las obras recogidas y realizadas por Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà.
2. Establecer la evolución y las características del proceso creativo de estas artistas en relación a su vida, su época y al arte contemporáneo.
3. Identificar los recursos gráficos, estéticos y de cualquier otra índole utilizados.
4. Ofrecer conocimiento y pruebas sobre su evolución estilística.
5. Analizar los motivos de la ausencia de estas artistas en la Historia del arte y su relación con el *Art Brut* y *la Collection de l'Art Brut*.
6. Servir de base visual y teórica para futuras investigaciones.
7. Analizar el aspecto discursivo y narrativo en la obra de estas creadoras.
8. Estudiar las influencias y alusiones referenciales manifiestas en sus dibujos, pinturas y escritos.
9. Aportar los conocimientos y estudios bibliográficos de trabajos anteriores relacionados, con el objetivo de que contribuyan a ofrecer una visión holística.

10. Ofrecer material teórico y práctico (dibujos) como muestra documental y visual para futuras experiencias investigadoras.

1.4. Metodología y estructura

Para esta tesis doctoral se ha realizado un trabajo de investigación documental, teórico, conceptual, empírico y práctico.

Las fases del proceso de trabajo pueden resumirse en las siguientes:

- a. Definición y acotación del ámbito y de los casos de estudio.
- b. Búsqueda de bibliografía y fuentes documentales.
- c. Solicitud y estancia en las instituciones que posibilitaron la consulta y acceso a las obras documentales y gráficas aquí recogidas. Estas estancias han sido concretamente en la *Collection de l'Art Brut* en Suiza, en *CAMAC Centre d'Art (Francia)*, en la *Maison Verte* (Francia) y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.
- d. Recopilación de material gráfico durante las estancias internacionales y también a partir del contacto con otras instituciones como la Asociación Josefa Tolrà, el Museo ABC de Ilustración (Madrid) o *La Fabuloserie* (Dicy, Francia).
- e. Estudio, clasificación y análisis de la bibliografía y del material disponible.
- f. Trabajos de comparación, relación de estilos, búsqueda de semejanzas y diferencias y estudios de antecedentes e influencias anteriores y posteriores.
- g. Estudio de las singularidades de cada obra inédita incluida.
- h. Resumen de características y enfoques gráfico-plásticos.
- i. Catalogación de las obras por épocas y temas.
- j. Elaboración argumental y discursiva a partir de la información recogida. Escritura de las conclusiones.
- k. Creación de dibujos a partir de las técnicas creativas presentadas.

I. Metodología

Presentamos esta tesis doctoral como una investigación que engloba diferentes modelos epistémicos, concibiéndola desde una metodología de trabajo global, evolutiva, integradora y concatenada, con aspectos secuenciales y simultáneos que trabajan los procedimientos que tienen que ver con la invención, la descripción y la clasificación; o sea, como un proceso que considera a la vez la creación y las teorías y modelos existentes. Pues, como afirma MARÍN VIADEL (2005: 232), haciendo referencia a DENZIN Y LINCOLN (2000):

"(...) Algunas de las principales estrategias de investigación cualitativa tienen una amplia tradición en diferentes disciplinas, tales como la narración etnográfica, la observación participante, el estudio de casos, la entrevista abierta y en profundidad; otras se han consolidado más recientemente, como la investigación-acción, la práctica interpretativa, la narrativa, la historia de vida, o la deconstrucción (...)"

Los métodos que hemos utilizados en la investigación son:

- El histórico: desde el que hemos contextualizado los testimonios inéditos presentados y todos los aquí incluidos.
- El dialéctico: porque ayuda a comprender mejor los cambios sociales, culturales y antropológicos, que influyen en cada momento en la visión de cada obra de las artistas.
- El deconstructivo: porque ayuda a analizar cada elemento de la composición del afiche en relación con el tratamiento dado a cada obra en su doble dimensión denotativa y connotativa.
- El sistémico: porque contribuye a analizar la relación existente entre los elementos que integran la imagen, tanto con base técnica en el dibujo como en la pintura.
- El deductivo: porque ayuda a la investigación, comenzando con fases de contextualización desarrolladas y dirigidas hacia aspectos más concretos, según los casos.
- El inductivo: porque propicia la construcción de contextualizaciones sobre las características técnicas y de estilo a partir del estudio del dibujo.
- El prospectivo: porque contribuye a dar la visión de prolongación en el tiempo, ya que la obra de estas artistas ha sido continuada por creadores y creadoras contemporáneos.
- El estético, plástico y constructivo: porque contribuye al desarrollo de una sensibilidad intelectual, constructiva y valorativa del dibujo como obra de arte, ya que, como afirma MARÍN VIADEL (2012: 238): *Las imágenes visuales -ya sean dibujos, pinturas, mapas, gráficos, fotografías, objetos, esculturas, construcciones, etc. -, son conocimiento humano...Sea cual sea su grado de sofisticación tecnológica, una imagen visual es, siempre, conocimiento humano.*

En el *Libro I de Metafísica*, Aristóteles, después de haber identificado el verdadero saber con el conocimiento de las causas del ser, nos presenta las cuatro causas de las que ya había disertado sobre la Física. Para Aristóteles, la primera causa es la esencia, la forma propia de cada cosa, ya que lo que hace que una cosa sea, está en la noción de aquello que ella es; y la razón de ser primera es, por tanto, una causa y un principio. La segunda causa es la materia, el sujeto en sí. La tercera causa es el principio del movimiento y la cuarta y última, que corresponde a la precedente, es la causa final de las otras, el bien, porque el bien es el fin de toda producción. Para Aristóteles el todo es mayor que la suma de sus partes. Teniendo en cuenta a Aristóteles, en una investigación holística, como la presente, deben considerarse las relaciones invisibles pero que, por otra parte, son evidentes y existentes, teniendo en consideración las relaciones sinérgicas de los factores que dan como resultado una determinada realidad o consecuencia.

II. Estructura de la tesis

La presente tesis doctoral se articula en ocho capítulos o partes desarrollados después de la sinopsis, el resumen y la introducción. Son los siguientes y en ellos se recogen fuentes documentales, visuales y gráficas (propias y ajenas):

- a) Capítulo I. Planteamiento metodológico y marco teórico.

En este capítulo está incluida la justificación, el ámbito de la investigación, los objetivos, la metodología y la estructura.

b) Capítulo II. En torno al arte mediúmnico y visionario.

Esta parte se centra al principio en documentar los antecedentes del arte mediúmnico, recogiendo ejemplos y obras. Después se relaciona y contextualiza el arte visionario con el surrealismo. La parte final de este capítulo incluye información sobre los primeros tiempos de la *Collection de L'Art Brut* fundada por Jean Dubuffet.

c) Capítulo III. Laure Pigeon.

Capítulo dedicado a Laure Pigeon. Investigación y desarrollo a partir de la documentación recogida, fundamentalmente, en la *Collection de L'Art Brut* (Suiza). El capítulo se divide en:

- Introducción.
- Vida.
- Materiales y tratamiento de los materiales: color, composición y trazo.
- Proceso creativo y temas.
- Conclusiones.

d) Capítulo IV. Magalí Herrera.

Capítulo dedicado a Magalí Herrera. Investigación y desarrollo a partir de la documentación recogida, en su mayoría, en la *Collection de L'Art Brut* (Suiza). El capítulo se divide en:

- Introducción.
- Vida.
- Materiales y tratamiento de los materiales: color, composición y trazo.
- Proceso creativo y temas.
- Conclusiones.

e) Capítulo V. Josefa Tolrà.

Capítulo dedicado a Josefa Tolrà. Investigación y desarrollo a partir de la documentación recogida, principalmente, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en la Asociación Josefa Tolrà. El capítulo se divide en:

- Introducción.
- Vida.
- Proceso creativo y temas.
- Materiales y tratamiento de los materiales: color, composición y trazo.
- Conclusiones.

f) Capítulo VI. Otros casos de estudio.

Capítulo dedicado a otros ejemplos que deben ser tenidos en cuenta en esta tesis doctoral debido a las similitudes que presentan en relación a los casos estudiados que forman el cuerpo central de esta investigación. Son los paradigmas que constituyen la obra de Séraphine Louis, de Emma Kunz y de Hilma af Klint. Presentamos pues la

investigación y el desarrollo llevados a cabo a partir de la documentación bibliográfica existente y la recogida, esencialmente, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Museo Picasso de Málaga. El capítulo se divide a su vez en:

- Séraphine Louis: Introducción. Vida. Proceso creativo y temas.
- Emma Kunz: Introducción. Vida. Proceso creativo y temas.
- Hilma af Klint: Introducción. Vida. Proceso creativo y temas.

g) Capítulo VII. Proceso de apropiación y aportación a las Bellas Artes.

Esta parte está dedicada a la aplicación de los procesos creativos de los modelos estudiados a la obra gráfica propia, llevando a cabo dibujos automáticos y otros en los que se intenta dejar de lado la formación artística previa por su relación con la estandarización gráfica.

h) Capítulo VIII. Conclusiones.

Capítulo dividido en hacer en primer lugar unas valoraciones generales y, en segundo lugar, en concretar las conclusiones de esta investigación y esta búsqueda artística.

i) Documentación de la tesis.

Para terminar se incluyen parte de las fuentes documentales:

- Bibliografía.
- Webgrafía.
- Anexos.

Methodology and structure

For this doctoral thesis documentary research, theoretical, conceptual, empirical and practical research has been done.

The phases of the work process can be summarised as follows:

- a. Definition of the scope and case studies.
- b. Search for bibliography and documentary sources.
- c. Request and stay in the institutions that made it possible to consult and access the documentary and graphic works collected here, namely the Collection de l'Art Brut in Switzerland, CAMAC *Centre d'Art* and the *Maison Verte* in France and the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* of Madrid.
- d. Compilation of graphic material during international stays and also from contact with other institutions such as the *Asociación Josefa Tolrà*, the *ABC Museo de Ilustración* (Madrid) or *La Fabuloserie* (Dicy, France).
- e. Study, classification and analysis of bibliography and available material.
- f. Comparison works, relationship of styles, search for similarities and differences and studies of previous and later antecedents and influences.
- g. Study of the singularities of each unpublished work included.
- h. Summary of characteristics and graphical-plastic approaches.
- i. Cataloguing of works by periods and themes.
- j. Argument and discursive elaboration based on the information collected. Writing the conclusions.
- k. Creation of drawings based on the creative techniques presented.

I. Methodology:

We present, therefore, this doctoral thesis as an investigation that includes different epistemic models. It was conceived from a global, evolutionary, integrative and concatenated work methodology with sequential and simultaneous aspects that work the procedures that have to do with the invention, the formulation of Novel proposals, description and classification. That is, as a process that considers both the creation of theories and models the enquiry about the future or prospective, the application of solutions and the evaluation of projects, programmes and social actions, among others, using both methods Qualitative as descriptive and historical throughout the same. For, as MARÍN VIADEL (2005: 232) affirms, referring to DENZIN and LINCOLN (2000): "(...) *Some of the main strategies of qualitative research have a wide tradition in different disciplines, such as ethnographic narration, observation participant, case study, open and in-depth interview; others have been consolidated more recently, such as action research, interpretive practice, narrative, life history, or deconstruction (...)*

The methods we have used in the research are:

- The historical: from which we have contextualised the unpublished testimonies presented and all those included here.
- The dialectic: because it helps to better understand the social, cultural and anthropological changes that influence in each moment in the vision that each works have the artists.
- The deconstructive, because it helps to analyse each element of the composition of the poster in relation to the treat-

ment given to each work in its denotative and connotative double dimension.

- The systemic, because it contributes to analyse the relationship between the elements that integrate the image, both with technical basis in drawing and painting.
- The deductive, because it helps the investigation, beginning with contextualisation phases developed and directed towards more specific aspects, depending on the cases.
- The inductive, because it facilitates the construction of contextualisation on the technical characteristics and style from the study of the drawing.
- The prospective, because it contributes to give the vision of prolongation in time, since the work of these artists has been continued by contemporary creators.
- The aesthetic, plastic and constructive, because it contributes to the development of an intellectual, constructive and valued sensibility of drawing as a work of art, since, as MARÍN VIADEL affirms (2012: 238): Visual images - Maps, graphics, photographs, objects, sculptures, constructions, etc. -, are human knowledge ... Whatever your degree of technological sophistication, a visual image is, always, human knowledge.

In *Book I of Metaphysics*, Aristotle, after having identified true knowledge with the knowledge of the causes of being, presents the four causes of which he had already discussed physics. For Aristotle, the first cause is the essence, the proper form of each thing, since what makes a thing is, is in the notion of what it is; and the first reason for being is therefore a cause and a beginning.

The second cause is matter, the subject itself. The third cause is the principle of movement and the fourth and last, which corresponds to the preceding one, is the final cause of the others, the good, because the good is the end of all production. For Aristotle the whole is greater than the sum of its parts. Taking into account Aristotle, in a holistic investigation, such as the present one, we must consider invisible relations that are evident and existent, taking into consideration the synergistic relations of the factors that result in a certain reality or consequence.

II. Structure of the thesis

The present doctoral thesis is articulated in eight chapters or parts developed after the synopsis, the summary and the introduction. They are the following and in them are collected documental, visual and graphic sources (own and others):

a) Chapter I. Methodological approach and theoretical framework.

This chapter includes justification, scope of research, objectives, methodology and structure.

b) Chapter II. Around mediumistic and visionary art.

This part focuses initially on documenting the background of mediumistic art, collecting examples and works. Then visionary art is related and contextualised with surrealism. The final part of this chapter includes information about the early days of the *Collection de l'Art Brut* founded by Jean Dubuffet.

c) Chapter III. Laure Pigeon.

Chapter dedicated to Laure Pigeon. Research and development based on the documentation collected, mainly, in the

Collection de l'Art Brut (Switzerland). The chapter is divided into:

- Introduction.
- Lifetime.
- Materials and treatment of materials: colour, composition and stroke.
- Creative process and themes.
- Conclusions.

d) Chapter IV. Magalí Herrera.

Chapter dedicated to Magalí Herrera. Research and development from the documentation collected, mostly, in the *Collection de l'Art Brut* (Switzerland). The chapter is divided into:

- Introduction.
- Lifetime.
- Materials and treatment of materials: colour, composition and stroke.
- Creative process and themes.
- Conclusions.

e) Chapter V. Josefa Tolrà.

Chapter dedicated to Josefa Tolrà. Research and development from the documentation collected, mainly, at the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* in Madrid and the *Asociación Josefa Tolrà*. The chapter is divided into:

- Introduction.
- Lifetime.
- Creative process and themes.
- Materials and treatment of materials: colour, composition and stroke.
- Conclusions.

f) Chapter VI. Other case of study.

Chapter dedicated to other examples that should be taken into account in this doctoral thesis because of the similar-

ties they present in relation to the cases studied that form the central body of this research. They are the paradigms that constitute the work of Séraphine Louis, Emma Kunz and Hilma af Klint. We present therefore the research and development carried out from the existing bibliographic documentation and the collection, essentially, in the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* of Madrid and the *Museo Picasso de Málaga*. The chapter is divided in turn into:

- Séraphine Louis: Introduction. Lifetime. Creative process and themes.
- Emma Kunz: Introduction. Lifetime. Creative process and themes.
- Hilma af Klint: Introduction. Lifetime. Creative process and themes.

F) Chapter VII. Process of appropriation and contribution to the Fine Arts.

This part is dedicated to the application of the creative processes of the studied models to the own graphic work, carrying out automatic drawings and others in which it is tried to leave aside the previous artistic formation.

G) Chapter VIII. Conclusions.

Chapter divided in first making general evaluations and secondly in concretizing the conclusions of this research and this artistic search.

H) Documentation of the thesis.

Finally, part of the documentary sources are included:

- Bibliography.
- Webgraphy.
- Annexes.

CAPÍTULO II

EN TORNO AL ARTE MEDIÚMNICO Y VISIONARIO

2.1. Antecedentes del Arte Mediúmnico y visionario en el siglo XIX

A mediados del siglo XIX el espiritismo aparece con fuerza. La creencia en estas prácticas se instala vigorosamente en las regiones recién industrializadas como Bélgica, Inglaterra y el norte de Francia.

Lucienne Peiry (Suiza, 1961) señala como las razones del desarrollo de estas prácticas la vinculación a una proletarización y el éxodo rural, dos acontecimientos socio-económicos esenciales del período. Inmersos en la efervescencia de la revolución industrial y su alienación, los miembros de la clase trabajadora sienten la necesidad de conectar, secretamente, con sus ancestros.

En esta época Allan Kardec, fundador de la revista *Revue Spirite* (1858), publica *Le Livre des esprits* (1857) y, cuatro años más tarde *Le Livre des Médiums*. El espiritismo crece y las publicaciones aumentan, se convierte en un fenómeno casi de masas, aunque las reuniones se celebren secretamente en Europa y Estados Unidos. Las sesiones se practican en una habitación oscura en la que reina un ambiente de silencio y meditación. Con el tiempo estas prácticas se desarrollarán de tal manera que en su transcurso podían tener lugar manifestaciones pictóricas, literarias o simplemente gráficas. Al mismo tiempo que proliferan las sociedades teosóficas y espiritistas, nace la *Society for Psyquical Research* en Cambridge en 1882 y en Harvard en 1885. En 1895 se descubren los rayos X.

(...) En este contexto, Charles Leadbeter y Annie Besant realizaron en 1905 los Thought Forms, una serie de dibujos del vacío en que los que se hacía patente la ausencia de formas físicas y que mostraban la supresión del estado de percepción convencional. Casi al mismo tiempo, surgieron estudios sobre la cuarta dimensión, como el de Gaston de Palowski en su libro Viaje al país de la cuarta dimensión (1912); o el trabajo del arquitecto

y teósofo Claude Bragdon, quien publicó en 1913 el libro *A Primer of Higher Space (the Fourth Dimension)*, sobre las implicaciones filosóficas y religiosas de la posible existencia de una cuarta dimensión en el espacio. En estos mismos años, Rudolf Steiner fundó la Sociedad de Antroposofía (1913), una organización que pretendía establecer unas bases científicas para la experiencia espiritual y el conocimiento metafísico, desde la convicción de que el universo interior era tan real como el material. En sus conferencias, utilizaba pizarras negras sobre las que ilustraba sus teorías con colores, ya que creía en su capacidad de alterar la percepción espiritual. Sus dibujos, más allá de su utilidad pedagógica, constituyen verdaderas cosmogonías que admiraron a Borges e inspiraron a Beuys. Steiner consideraba el pensamiento como un órgano de percepción, igual que el oído o la vista, en su caso receptor de ideas. (...)”¹

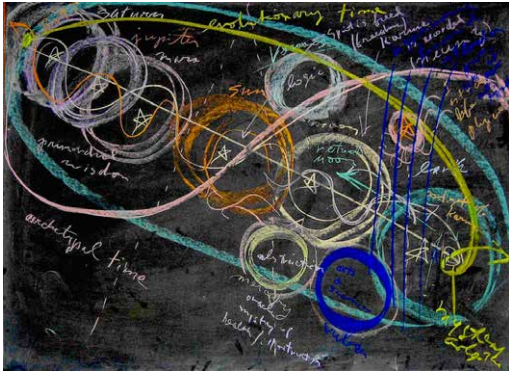
De la trascendencia e influencia de estas prácticas, y de sus resultados artísticos, tenemos como ejemplos a Víctor Hugo (1802-1885), a Victorien Sardou (1831-1908), el cual afirmaba “estar impulsado por una fuerza oculta”, a Fernand Desmoulin (1853-1914) o a Franck Kluski (1873 ó 1874-1943).

Por su parte, Víctor Hugo realiza también consultas espiritistas, fundamentalmente durante su exilio en Jersey entre 1853 y 1855, a través de las cuales aseguraba ponerse en comunicación con Aristófanes, Jesucristo, Molière o Galileo. Durante estas prácticas, Víctor Hugo, realizó cientos de dibujos y bocetos que aun se conservan. En obras de la misma época Víctor Hugo trabaja a partir de procesos creativos en los que incorpora la automatización con manchas de tinta y café, huellas dactilares, pliegues, instrumentos inusuales como plumas de ave o trapos, etc. Estos procesos artísticos, tan innovadores y cuyos resultados muchas veces eran producto de la propia experimentación, utilizados en el siglo XIX son los que luego muchos artistas Brut descubiertos por Dubuffet utilizan para sus ensoñaciones, visualizaciones y alucinaciones.

Cada caso merecería un estudio pormenorizado. Trataremos de hacer un resumen, ya que cada autor y cada autora sienta un precedente en la historia del arte mediúm-nico o visionario, y son imprescindibles para entender el desarrollo de las corrientes espiritistas en las que nuestras médium-artistas estarán inmersas.

Uno de los principales exponentes de este movimiento que comienza es Victorian Sardou (Paris, 1831-1908). Vivió una juventud complicada debido a los reveses de la fortuna familiar. Sus inicios profesionales como dramaturgo fueron también duros, pero al tiempo se convirtió en un autor prolífico. Sus obras más conocidas son *Madame Sans-Gêne* y *La Tosca*. Pero, parece ser que, tras el duro golpe por el fracaso de su obra *Bernard Palissy* y de su novela *Carlin*, Sardou busca consuelo en el espiritismo. Fruto de sus primeras experiencias con el espiritismo y el proceso automático escribe un artículo, cuya introducción es de Allan Kardec, que se publica en la *Revue Spirite* en 1858. De esta época son sus primeras obras mediúmnicas (dibujos y grabados). Sardou defendía que durante las sesiones, un espíritu relacionado con su obra *Bernard Palissy* guiaba su mano y que

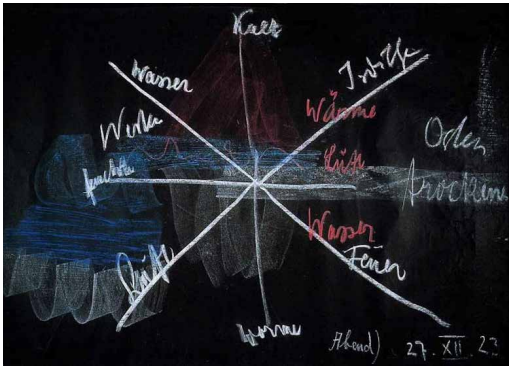
1. GRANDAS, Teresa en AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluidica. Del 21 de septiembre al 30 de marzo de 2014. ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 89-91.



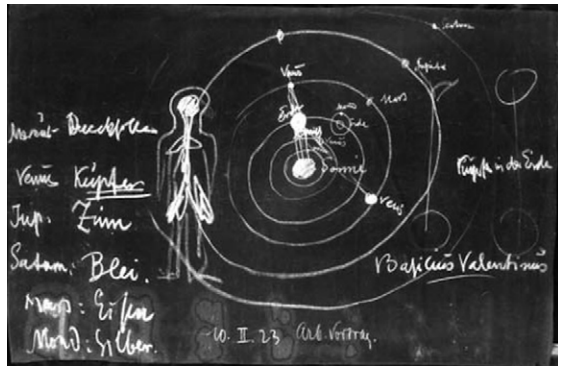
1



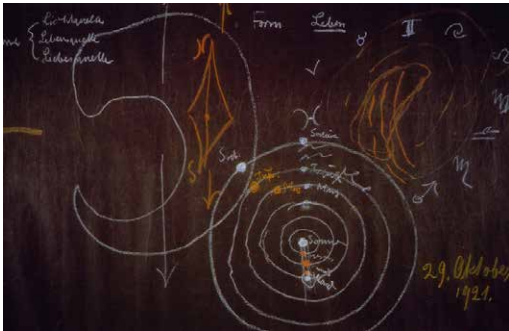
2



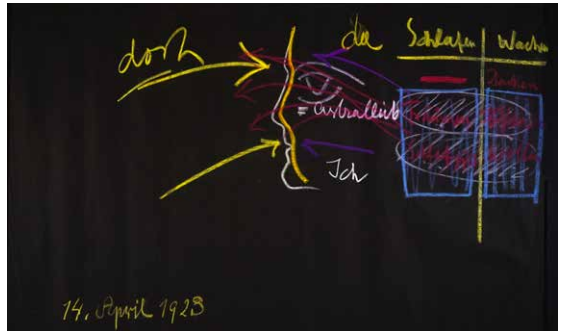
3



4

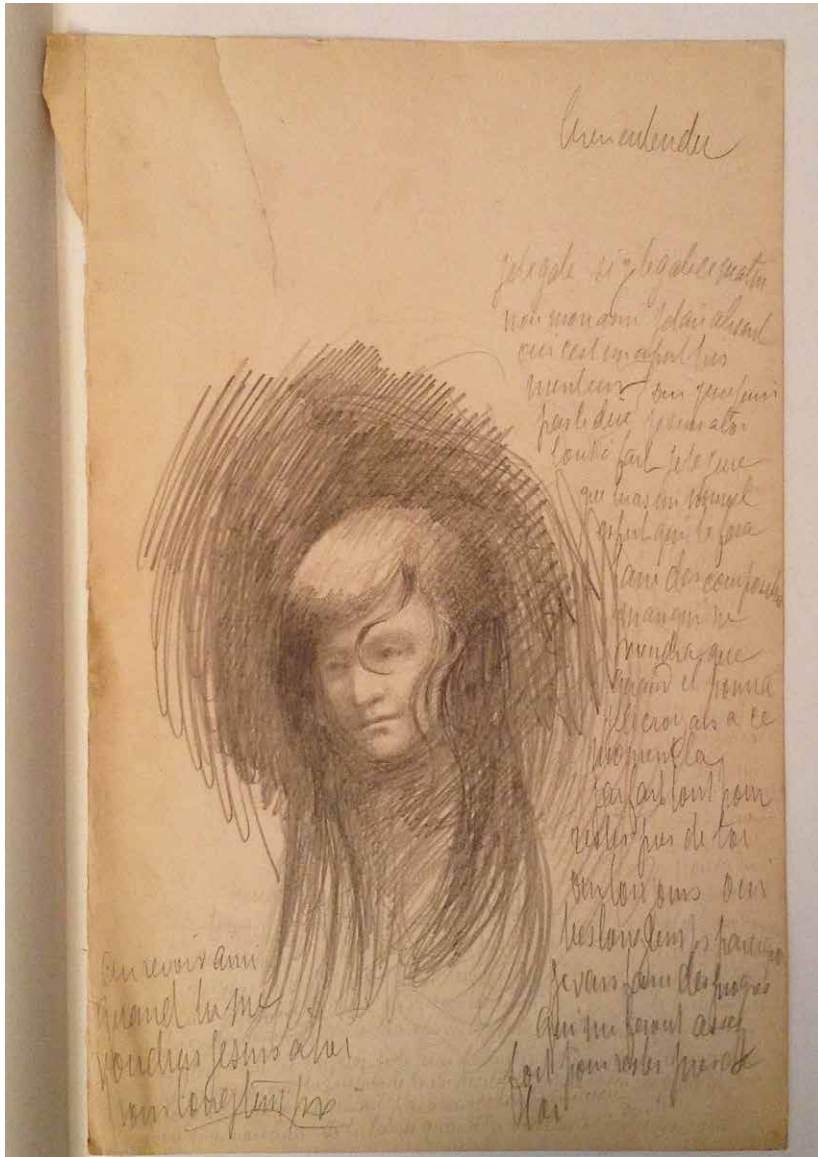


5



6

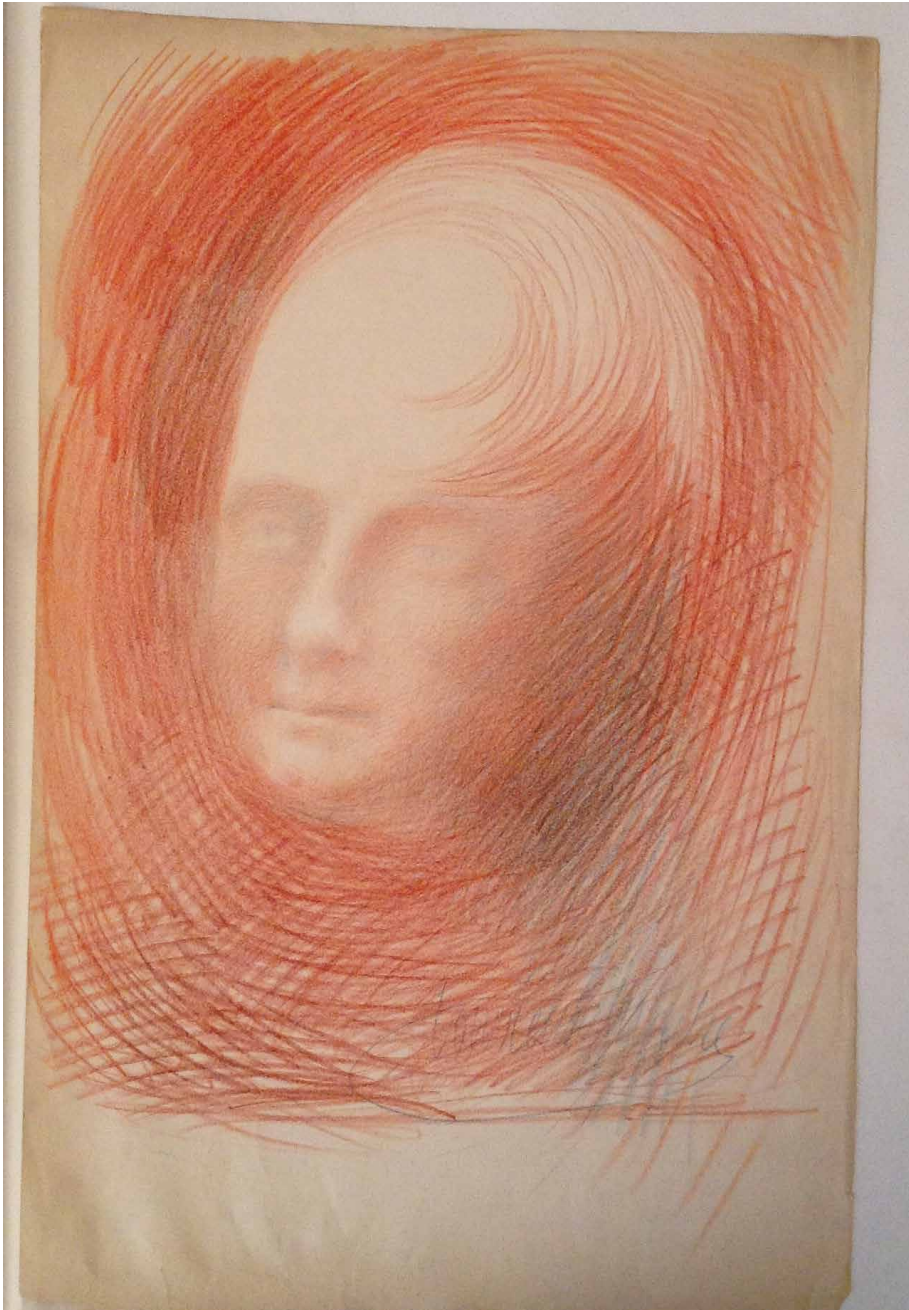
1. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1923.
2. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1923.
3. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1923.
4. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1923.
5. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1921.
6. Rudolf Steiner. Black board drawing, 1923.



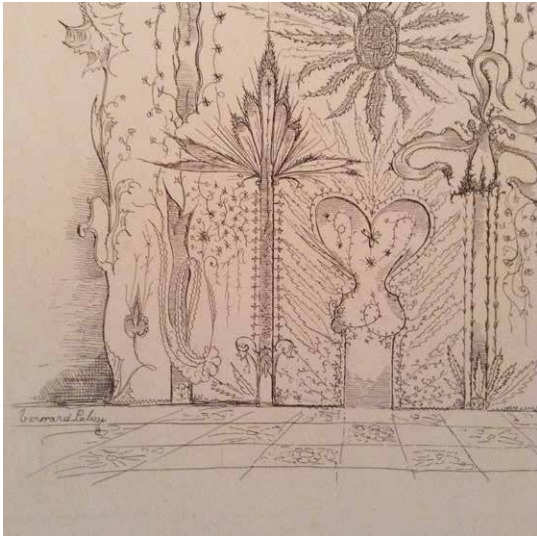
Fernand Desmoulin, *Esquisse*. Mina de plomo. Fecha desconocida.
Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J. M. S.



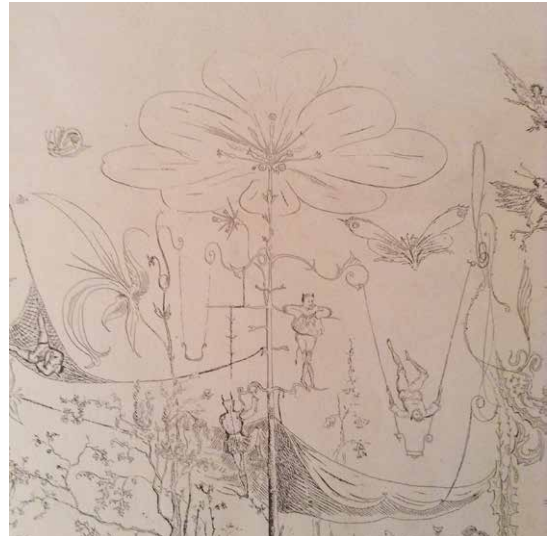
Fernand Desmoulin, Esquisse. Sanguina y mina de plomo. Fecha desconocida.
Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J. M. S.



Fernand Desmoulin, Esquisse. Sanguina y mina de plomo. Fecha desconocida.
Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J. M. S.



Victorien Sardou, *Bernard Palissy* (Detalle).
Aguafuerte. Fecha desconocida.
Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J. M. S.



Victorien Sardou, *Quartier des animaux crez Zoroastre* (Detalle).
Aguafuerte. Fecha desconocida.
Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J. M. S.

fue este personaje el que le llevó irrevocablemente a tener estas visiones sin que el antes hubiese sido iniciado en estas prácticas. Sin embargo se conservan algunos testimonios escritos, más antiguos que las primeras prácticas declaradas de Sardou, que atestiguan la existencia de sesiones espiritistas familiares en las que una especie de escritura automática formaba parte de las sesiones, por lo tanto podemos afirmar que Sardou fue iniciado por su padre y que en estas sesiones hablaba con su abuelo y con dos hermanas fallecidas a temprana edad residentes por aquel entonces en Júpiter.

Sus dibujos nos muestran las casas en Júpiter de Mozart, de Zoroastro, Cristo, su abuelo o *Hahnemann* (el espíritu del médico inventor de la homeopatía). La destreza en las técnicas utilizadas no sugieren que el estilo pertenezca al de un artista amateur, pero tampoco tenemos pruebas de que existan grabados y dibujos similares anteriores a los realizados tras la iniciación de estas prácticas, añadir que presentan un estilo rococó y virtuoso, recargado pero lineal.

El éxito como dramaturgo pondrá fin a este interludio creativo mediúmnico, pero nunca abandonará su interés en estos temas, prueba de ello es que en 1900, Victorien Sardou preside al Congreso Espiritista.

Otro referente es Franck Kluski (Teofil Modrzejewski, 1873 ó 1874-1943 ó 1944) nacido en Varsovia en una familia de videntes. Le gustaba fanfarronear hablando de



Franck Kluski,
Materialización, 1920.

sus premoniciones y contando cómo el fantasma de su abuelo había abofeteado a su padre, borracho, y cómo había presenciado numerosas apariciones de familiares.

Casado y padre de familia, este burgués patriota y cultivado, era poeta y escritor en su tiempo libre. No será hasta el invierno de 1918 cuando se destapen, durante una sesión, sus dotes mediúmnicas. Algún tiempo después decide prestar sus excepcionales cualidades para su estudio a la Sociedad Polaca de Estudios Psíquicos, y bajo el control del coronel Norbert Okolowicz, tienen lugar aproximadamente trescientos cuarenta experiencias de materializaciones, muchas de ellas dejan como prueba huellas en parafina y otras expresiones dactilares conservadas hasta hoy.

A finales de 1920, fue invitado al *Institut Metapsychique International* de París por Gustave Geley (uno de sus fundadores y médico de formación), con el que llevó a cabo once sesiones según unas fuentes y catorce según otras (del 8 de noviembre al 31 de diciembre) en busca de la prueba definitiva de estas "encarnaciones". El trabajo junto a Geley tuvo lugar hasta 1924. Geley trabajó en el perfeccionamiento del material para la recogida de las "pruebas".

Los experimentos tenían un ritual: Kluski se sentaba en una silla en una habitación iluminada con velas, entraba en trance a los veinte minutos aproximadamente, cuando él notaba que había una presencia manifiesta hablaba con ella y la invitaba a que introdujese su mano, su pie o su cara en parafina. La parte plástica de esta peculiar indagación en parafina se secaba en el aire o se introducía rápidamente en una palanquilla de agua fría, para después hacer los moldes que constituían la prueba fehaciente de la veracidad de las comunicaciones con ese otro mundo. Con este procedimiento se consiguieron ocho materializaciones, es decir, ocho moldes entre los que se incluían siete manos (algunas de niños con edades comprendidas entre los siete y nueve años), los pies de un niño y una cara en la que eran completamente perceptibles los labios, la

nariz y la cuenca de los ojos. Estos moldes, ya en escayola, se sometieron al examen minucioso del Instituto forense de París, que concluyó (con el informe del experto moldeador Gabrielli) que los moldes eran de personas vivas y que no había motivos para pensar que la realización de estas investigaciones constituían un fraude.

Entre 1922 y 1923, Geley realizó algunas reuniones bajo la más estricta pulcritud: invitó a representantes de la Academia Francesa, de la Academia de Ciencias, de la Academia Nacional de Medicina, a escritores, ingenieros, abogados e incluso policías. Tras varias sesiones, los asistentes consensuaron la autenticidad de los fenómenos observados (conocidos como fenómenos ectoplásmicos) y redactaron un informe conocido como *Manifiesto de los 34 (Le Manifeste des 34)*. Lamentablemente Geley murió en 1924, en un accidente de avión cuando volvía de Varsovia. Tras su muerte, sus investigaciones recibieron muchas críticas que argumentaban cuestiones técnicas como pruebas irrefutables del origen fraudulento de las "esculturas".

2.1.1. Hélène Smith: triple mediumnidad y fetiche masculino

En este breve repaso a los antecedentes del arte mediúmnico no podemos olvidar indagar en el precedente de la iniciada por Víctor Hugo: Hélène Smith (nacida como Elise Müller, 1861-1929). Elise Müller era la empleada de una tienda y se convirtió, a partir de 1892, en un referente del mundo espiritista.

Guiada primeramente por el propio Víctor Hugo, fue después discípula de Cagliostro, también conocido como Léopold.

En 1894, Théodore Flournoy, un psicólogo de la Universidad de Ginebra, comenzó a estudiarla y publicó como resultado de sus indagaciones, en el año 1900, *Des Indes à la planète Mars*. Esta publicación llevará a Elise Müller a la fama bajo el seudónimo de Hélène Smith.

Dotada de una triple mediumnidad (clarividente, auditiva y tipológica) demostró también una capacidad notable para el funambulismo. Sus sueños la hacían vivir "aventuras reales" en episodios en los que, a través de transcripciones, darán lugar a una especie de novelas. Estas "novelas" componen un corpus articulado en diferentes temáticas y ciclos: ciclo extraterrestre, ciclo ultra-extraterrestre, ciclo hindú y ciclo de la realeza. Durante el primer ciclo se constata la invención de un lenguaje y una alfabetización "extraterrestres", además de citas en sánscrito (aunque nunca había tenido contacto con este idioma). Llevaba a cabo también dibujos, pero estos no eran fruto de la hipnosis sino de la memoria inmediata tras los periodos de trance en los cuales tenía sus visiones.

Théodore Flournoy (psicólogo y médico, 1854-1920) se esforzó por demostrar que todas estas producciones automáticas se explican por cryptomnesia, es decir, por el resurgimiento de recuerdos olvidados, contradiciendo así la creencia de la propia médium.

Debido a las declaraciones de Flournoy y al sentirse, por otro lado, incomprendida y manipulada por los círculos ginebrinos espiritualistas, poco a poco se encerró en sí misma y en su fe cristiana. Fruto de este aislamiento son las pinturas que realiza a partir de sus visiones entre 1903 a 1915. Ella misma documentó paso a paso la evolución de estas obras e hizo fotografías de las diferentes fases de ejecución, dejando una especie de testamento tras la

realización de estas tablas. Se negaba a vender las pinturas pero accedió a donarlas, con toda su documentación, al laboratorio de psicología fundado por Flournoy. Las pinturas se reunieron después de su muerte en el *Musée d'Art et Histoire* de Ginebra.

Waldemar Deonna (una conocida fotógrafa, historiadora y arqueóloga suiza) publicó en 1932 *De la planète Mars en Terre sainte*, un amplio estudio donde narra el singular proceso de creación de Hélène Smith, el modo de ejecución, la ausencia de estudios compositivos previos, el orden inusual de los elementos, revelando su creatividad como un modo de visión metódico progresivo y auditivo, pintando el paisaje entero antes de superponer caracteres, detalle tras detalle. Deonna afirmó que la médium era un célebre caso entre "*hystérie et glossolalie, écriture automatique et peinture de l'inconscient*".

El testamento de la donación fue impugnado, los trabajos fueron devueltos a la rama húngara de la familia de su padre y desde entonces han desaparecido, a excepción de dos obras conservadas en el LAM y en la *ABCD Collection*.

Apreciada por el espiritismo, endiosada por los surrealistas y valorada por el psicoanálisis, Hélène Smith se convirtió es una figura fundamental del arte mediúmnico y de la creación automática.

Prueba de su influencia la encontramos en *Nadja* de André Breton. En esta obra las referencias a las médium, la hipnosis y lo esotérico son constantes, aunque no siempre explícitas. La protagonista, *Nadja*, tiene varios nombres a lo largo de la obra, en una suerte de confusión consciente de nombres a través de la cual el escritor le atribuye las más dispares cualidades. Uno de los nombres que la protagonista atesora, como recuerdo de un personaje interpretado en una obra escrita por el propio autor, y que revela en una de las partes más esotéricas del libro es nada menos que *Hélène*. A la misma vez, el escritor, escribe a pie de página una nota autobiográfica (aunque quizás podríamos incluso decir que todo el libro lo es) que hacen innegable y más constatable aún el influjo de la médium en Breton:

*"personalmente, no he conocido a ninguna mujer de ese nombre que siempre incluso me ha parecido insulso y me ha molestado, igual que siempre me ha encantado el de Solange. Sin embargo, la Sra. Sacco, vidente de la calle Usines, núm. 3, que nunca se ha equivocado con respecto a mí, me aseguraba, a comienzos de ese año, que mi mente estaba muy ocupada por una tal Hélène. ¿Acaso por eso, algún tiempo después me he interesado tanto por todo lo que se refiere a Hélène Smith? La conclusión que cabría extraer de ello sería de la misma naturaleza que la que resultó anteriormente de la fusión, en un sueño, de dos imágenes muy alejadas entre sí. "Hélène, soy yo", decía Nadja. "*²

De esta nota se desprende una valiosa confesión: Breton hacía consultas a una vidente y, además, confiaba plenamente en ella, lo deducimos cuando afirma que "nunca se ha equivocado con respecto a mí". Así pues no solo parece que hacía consultas con asiduidad sino que, además, desde hacía tiempo.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), precursor consensuado del surrealismo, escribió no por casualidad un poema llamado *Sur les prophéties*, publicado en su libro *Calligrammes* en 1918:

2. BRETON, André (2006): *Nadja*. Cátedra. Madrid. pp. 161-163.

*"J'ai connu quelques prophétesses
Madame Salmajour avait appris en Océanie à tirer les cartes
C'est là-bas qu'elle avait eu encore l'occasion de participer
À une scène savoureuse d'anthropophagie
Elle n'en parlait pas à tout le monde
En ce qui concerne l'avenir elle ne se trompait jamais
Une cartomancienne céretane Marguerite je ne sais plus quoi
Est également habile
Mais Madame Deroy est la mieux inspirée
La plus précise
Tout ce qu'elle m'a dit du passé était vrai et tout ce qu'elle
M'a annoncé s'est vérifié dans le temps qu'elle indiquait
J'ai connu un sciomancien mais je n'ai pas voulu qu'il interrogeât mon ombre
Je connais un sourcier c'est le peintre norvégien Diriks
Miroir brisé sel renversé ou pain qui tombe
Puissent ces dieux sans figure m'épargner toujours
Au demeurant je ne crois pas mais je regarde et j'écoute et notez
Que je lis assez bien dans la main
Car je ne crois pas mais je regarde et quand c'est possible j'écoute
Tout le monde est prophète mon cher André Billy
Mais il y a longtemps qu'on fait croire aux gens
Qu'ils n'ont aucun avenir qu'ils sont ignorants à jamais
Et idiots de naissance
Qu'on en a pris son parti et que nul n'a même l'idée
De se demander s'il connaît l'avenir ou non
Il n'y a pas d'esprit religieux dans tout cela
Ni dans les superstitions ni dans les prophéties
Ni dans tout ce que l'on nomme occultisme
Il y a avant tout une façon d'observer la nature
Et d'interpréter la nature
Qui est très légitime"*

Max Ernst (1891-1976), uno de los surrealistas más convencidos y más importantes tanto en la etapa del movimiento en Europa como en la etapa americana, visitaba a la misma vidente que Breton en París, pero sobre la influencia de estas prácticas en el surrealismo hablaremos detenidamente más adelante.

Volviendo a los "escudriñamientos" del Dr. Theodore Flournoy decir que describe con precisión la pintura y mensajes verbales de la que fue durante un tiempo su paciente: Hélène Smith. En la obra de Flournoy titulada como *De las Indias al planeta Marte. Estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia* (1900), el doctor afirma que "presenta sucesivamente fenómenos de automatismos verbo-auditivos (anota lo mejor que puede fragmentos de conversaciones ficticias que llegan hasta ella), vocales (en estado de trance pronuncia palabras en lenguas desconocidas), verbo-visuales (copia caracteres exóti-

cos que se le aparecen) y gráficos (escribe completamente en trance adoptando por ejemplo la personalidad de uno de sus marcianos".³

Flournoy dejó constancia de las sesiones que presencié a lo largo de cinco años junto a Hélène Smith, aquí el testimonio escrito de la primera de ellas:

*"February 16, 1896. – The idea of a special handwriting belonging to the planet Mars occurs for the first time to Hélène's astonishment in a Martian semi-trance. (...)
August 22. – Hélène for the first time writes in Martian. After various non-Martian visions Mlle. Smith turns away from the window (it rained hard, and the sky was very gray), and exclaims 'Oh, look, it is all red! Is it already time to go to bed? M. Lemaître, are you there? Do you see how red it is? I see Astané, who is there in that red; I only see his head and the ends of his fingers; he has no robe, and here is the other (Esenale) with him. They both have some letters at the ends of their fingers on a bit of paper. Quick, give me some paper!' A blank sheet and the pocket-pen are handed to her, which latter she disdainfully throws down. She accepts an ordinary pencil, which she holds in her customary fashion, between her middle and index-finger, then writes from left to right the three first lines of Fig. 21,⁴ looking attentively towards the window at her fictitious model before tracing each letter, and adding certain oral notes, according to which there are some words which she sees written in black characters on the three papers – or, more correctly, on three white wands, a sort of narrow cylinder, somewhat flattened out – which Astané, Esenale, and a third personage whose name she does not know but whose description corresponds with that of Pouzé, hold in their right hands."⁵*

La publicación de Flournoy es un tratado completo que, a modo de inventario sobre Hélène Smith, elabora como observador atento y casi siempre honesto, y en el que recoge no solo los lenguajes, dibujos y confesiones que emanan de los ciclos antes mencionados (ciclo extraterrestre, ciclo ultra-extraterrestre, ciclo hindú y ciclo de la realeza), sino también cuestiones presentes en la médium y que dieron como resultado capítulos muy intensos. Trata la telepatía, el movimiento de objetos sin contacto, las materializaciones e incluso describe detalladamente a los espíritus con los que Hélène Smith "parecía tener más contacto", como *Mlle. Vignier* o el *Curé Burnier* por ejemplo. Los dibujos y las descripciones de Smith, que ilustran y completan el libro de Flournoy, son una documentación extraordinaria, pero no parecen constituir en conjunto una obra plástica completa ni sólida, sin embargo más interesantes y peculiares parecen, por su laboriosidad y complejidad, los lenguajes en los que Hélène Smith escribía y se expresaba con soltura. Flournoy llega incluso a descodificar y traducir estos lenguajes, en una labor de antropólogo y lingüista, factible gracias a la presencia y contacto directo con la médium.

3. BRETON, André (2006); Op. Cit., pp. 163.

4. En la descripción de la primera sesión, Flournoy alude como prueba el testimonio de los grafismos de la imagen de la siguiente página y que corresponden a la referencia que bajo figura 21 Flournoy presenta en su libro *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulismo with glossolalia*. pp. 205.

5. FLOURNOY, Th: *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulismo with glossolalia*. Harper and Brothers publishers. *Translated by Daniel B. Vermilye*. New York/London, 1900. pp. 201-203.

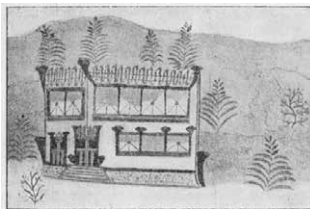
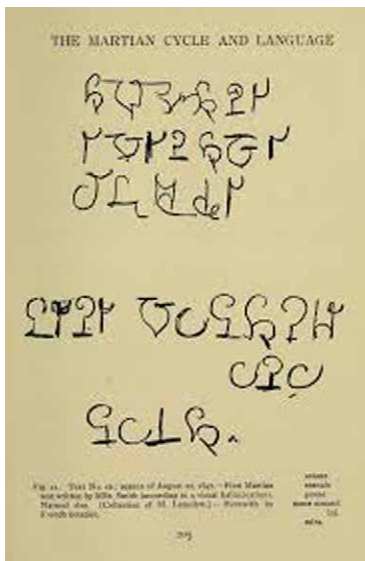


Fig. 12. House of Astané. Blue sky; soil, mountains, and walls of a red color. The two plants, with twisted trunks, have purple leaves; the others have long green lower leaves and small purple higher leaves. The frame-work of the doors, windows, and decorations are in the shape of triangles, and are of a brownish color. White glass (?) and curtains or shades of a turquoise-blue. The railings of the red are yellow, with blue lines.



Fig. 13. Martian landscape. Sky of yellow; green lake; grey shores bordered by a brown forest; hill-towers on the shore, in yellow-brown tones, with curtains and pilasters ornamented with pink and blue balls; hill of red rocks, with vegetation of a rather dark green interposed with rose, purple, and white spots (flowers); buildings at the base constructed of brick, red lattice-work; edges and corners terminating in browned triangles; immense white window-passes, with turquoise-blue curtains; roofs furnished with yellow-brown ball-towers, beaked horns, or with green and red plants (like those of Astané's house, Fig. 12). Pyramids with large white head-dresses and red or brown robes.

Hélène Smith, *The Martyr Cycle (fragmento)*, 1896.

Hélène Smith, *Casa de Astané y Paisaje Marciano en The Martyr Cycle*, 1896.⁶

De un ciclo a otro los grafismos cambian, durante las visiones en el ciclo de Marte son de una manera y durante las visiones del ciclo hindú (u oriental) son complemente diferentes, estas diferencias son igualmente palpables en las descripciones sobre la vegetación, el paisaje, las construcciones, la vestimenta o de los modales de la gente con la que entra en contacto.

Flournoy alterna la recogida de datos con las cuestiones más científicas en las que se plantea, de manera racional, por la procedencia inconsciente de la información que estas visiones o ensoñaciones contienen, y no duda en plantearse si las imágenes que describe Mme. Smith, como la llama durante todo del tratado, proceden de la asimilación de la información a la que en forma de periódicos o revistas tenía acceso la mujer.

A lo largo de las sesiones que se recogen bajo el nombre del ciclo hindú, aunque estas no son lineales en el tiempo, Smith sostiene haber visto Teherán (en una sesión de 1894), y el 14 de abril de 1896 Flournoy recoge como tras caer en un profundo sueño, debido al cual acaba llorando, presencia la declaración de amor del príncipe *Sivrouka Nayaka* en una ciudad llamada *Tchandragiri* en *Kanara* en el año 1401.

Lucienne Peiry, directora de la *Collection de l'Art Brut* entre 2001 y 2011, escribe en su tesis doctoral, presentada en 1996 en la Universidad de Lausana, sobre la fecundidad artística mediúmnica e introduce el tema con las palabras de un minero de *Pas de Calais* conocido como Augustin Lesage:

6. Astané, según la información recogida por Flournoy, era para Hélène Smith un ex-hindú reencarnado en el planeta Marte. Los dibujos están acompañados de una descripción detallada de cómo era el paisaje marciano y la casa de Astané.

THE MARTIAN CYCLE AND LANGUAGE

15. modé tatinée cé ké mache radziré zé tarvini va
Mère chérie, je ne puis prononcer le langage où
 nini nini triménèni ii adzi cé zé seimiré vétiche i
nous nous comprenions si bien! Je le comprends cependant; ô
 modé inée kévi bérimir m hed kévi machiri cé di triné
mère adorée, quand reviendra-t-il? Quand pourrai-je te parler
 ti éstotiné ni bazée animina i modé cé méi adzi
de ma dernière et courte existence? O mère, je t'ai bien
 ilinée i modé inée cé ké lé nazère ani — mirâ
reconnue, ô mère adorée, je ne me trompe pas!—Adieu
 modé itatinée mirâ mirâ mirâ
mère chérie, adieu, adieu, adieu!

My dearest, I cannot pronounce the language in which we understood each other so well! I understand it, however; oh! adored mother, when will it return? When shall I be able to speak to thee of my last and short existence? Oh! mother, I have well recognized thee, oh! adored mother, I am not mistaken!—Farewell, dearest mother, farewell, farewell, farewell!

Auditive. June 27, 1897 (translated same seance).
 —Mme. Mirbel being present, Hélène perceives Esenale, who remains in the vicinity of his mother and addresses these words to her. The “adieux” at the close were not spoken at that time, but were uttered by Esenale immediately following and as a complement of the translation; this is the only case (outside of text 36) in which he did not confine himself strictly to the texts already gathered and in which he permitted himself to introduce a new phrase, which otherwise does not contain a single unknown word; itatinée, *chérie*, is evidently a slip which should be corrected either to tatinée, *chérie*, or to it atinée, *ô chérie*. The precise French equivalent of triménèni is probably *entretentions*.

«C'est en janvier 1912 que de puissants Esprits sont venus se manifester à moi, en m'ordonnant de dessiner et de peindre, ce que je n'avais jamais fait auparavant. N'ayant jamais vu un tube de couleurs, jugez de ma surprise, à cette nouvelle révélation: «Mais, dis-je, j'ignore tout de la peinture. -Ne t'inquiète pas de ce détail insignifiant, me fut-il répondu. C'est nous qui travaillerons avec ta main». J'ai alors reçu, par écriture, les noms des couleurs et des pinceaux qu'il me fallait et j'ai commencé à peindre sous l'influence des artistes planétaires, après que j'étais rentré de la mine, bien exténué de fatigue.»^{8/9}

Los médicos empiezan a interesarse por el espiritismo a finales del siglo XIX y también por la relación de éste con la hipnosis, la histeria y el sonambulismo. La publicación de Pierre Janet establece un antes y un después en el tema, se publica en París en 1889 bajo el nombre de *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, es un libro enteramente dedicado a los actos del subconsciente y el automatismo. Por otra parte, la psicología niega la intervención de los difuntos en estas prácticas y atribuyen a un tipo de trance productivo y como consecuencia del desdoblamiento de la personalidad los mensajes y testimonios gráficos resultantes, además entienden estas manifestaciones como la explosión de la inhibición y el subconsciente. Así, estos testimonios en forma de dibujos, pinturas y relatos, se consideran instrumentos valiosos para la exploración del inconsciente.

Surgen los primeros intentos de estudios y análisis formales, un nuevo corpus analítico es reconocido hacia 1900. En 1919 se crea en París el *Institut Metapsychique International*, cuya repercusión mediática e intelectual revolucionó las reuniones de los salones de la época.

El caso de estudio de Augustin Lesage por parte del Dr. Eugène Osty hacia 1920, es un claro ejemplo de esta tendencia. El doctor invita a Augustin Lesage, una de las principales figuras del arte espiritista y le ofrece pintar en directo en el *Institut de Métapsychique* de París, con el fin de observar y analizar el proceso creativo en persona. Tanto las sesiones como la exposición que tuvo lugar después, atrajeron un gran número de público. Osty toma notas sobre los diferentes procedimientos creativos utilizados y recoge comentarios de los visitantes, antropólogos, historiadores del arte y artistas. En 1928 publicó un artículo a partir de las conclusiones extraídas durante la celebración de estas sesiones.

7. FLOURNOY, Th: *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulismo with glossolalia*. Harper and Brothers publishers. Translated by Daniel B. Vermilye. New York/London, 1900. pp. 221.

8. PEIRY, Lucienne (1996): *De la Clandestinité à la Consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut 1945-1996*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Lausanne. pp. 12-13.

9. Trad. del francés: "Es enero de 1912 cuando unos espíritus poderosos llegaron a manifestarse ante mí, ordenándome que debía dibujar y pintar, cosas que nunca había hecho antes. No había visto nunca un tubo de pintura, pero hubo una nueva revelación: "pero, digo, no sé nada de pintura. -No te preocupes este insignificante detalle, respondió. "funcionará con la mano". Recibí, por escrito, los nombres de los colores y pinceles que necesitaba y empecé a pintar bajo la influencia de artistas mundiales, después de volver de la mina, muy fatigado. "

2. 2. ¿Eva Carrière o una pionera de la *performance*?

El interés por las sesiones espiritistas había nacido en el siglo XIX, pero en Francia después de la Primera Guerra Mundial aumentó, entre otras razones debido al *Institut de Métapsychique*, creado en 1920 por el Premio Nobel Charles Richet.

Richet documentó personalmente los experimentos que llevó a cabo con la médium Eva Carrière y publicó en 1922 su *Traité de métapsychique*. La repercusión que este tratado tuvo en la Francia de la época fue notable, y las sesiones espiritistas se convirtieron en una práctica habitual entre cierto tipo de población. Por otra parte, tiempo después Eva Carrière fue desacreditada por la comunidad científica.

De las sesiones con Eva Carrière se llevaron a cabo unas peculiares series de fotografías que fueron publicadas en libro titulado como *Phenomena of Materialisation* (Los fenómenos de materialización), recogidas por el médico alemán e investigador psíquico *Baron von Schrenck-Notzing*. El libro se centra en una serie de sesiones que Schrenck-Notzing presencié entre los años 1909 y 1913 con Eva Carrière. Carrière cambió su nombre en 1909 para comenzar su carrera de nuevo después de una serie de sesiones llevadas a cabo en 1905 y que para la crítica fueron un fraude. Sus actuaciones psíquicas como Eva C llamaron la atención de Sir Arthur Conan Doyle (autor de Sherlock Holmes) e incluso del propio Harry Houdini, aunque parece que este no estaba tan convencido.

Un hecho insólito que se producía en las *séances* conceden a estas fotografías, quizás debido a las expresiones faciales de Carrière, un halo morboso y sospechoso por el cual las fotografías de Schrenck-Notzing han sido incluso tachadas de pornografía: la ayudante y amante Juliette Bisson se sentaba en el transcurso de las sesiones con Schrenck-Notzing y parece que introducía su dedo en la vagina de Carrière para corroborar que no había sido colocado allí ningún ectoplasma anteriormente, era un modo de asegurar que la médium no se había guardado nada en su interior para sacarlo en el momento oportuno. Esta curiosa anécdota daba comienzo a las reuniones, para terminar, Eva C desnuda, pedía ser sometida por parte de los asistentes a otro examen ginecológico completo.

Evidentemente se puede imaginar que esta erotización deliberada de la audiencia masculina podría de alguna manera explicar la facilidad con que estos "investigadores" creían en la realidad psíquica de las sesiones.

El desmitificador espiritualista Harry Price escribió que las fotografías tomadas por Schrenck-Notzing, en lugar de probar la veracidad de Carrière, hicieron justo lo contrario.

En 1920 Carrière fue investigada por la Sociedad para la Investigación Psíquica en Londres: un análisis del ectoplasma reveló estar hecho de papel masticado. Se llegó además a la conclusión de que las caras fantasmales eran recortes de la revista francesa *Le Miroir*, ya que en algunos números anteriores de la revista aparecían algunos de los rostros usados por Carrière. Usó los rostros de Woodrow Wilson, el del rey Fernando de Bulgaria e incluso el del presidente francés Raymond Poincaré. Un artículo de periódico de 1913 explicaba que "*Miss Eva prepared the heads before every séance, and endeavoured to make them unrecognizable. A clean-shaven face was decorated with a beard. Grey hairs became black curls, a broad forehead was made into a narrow one. But, in spite of all her endeavours, she could not obliterate certain characteristic lines.*" En esta publicación

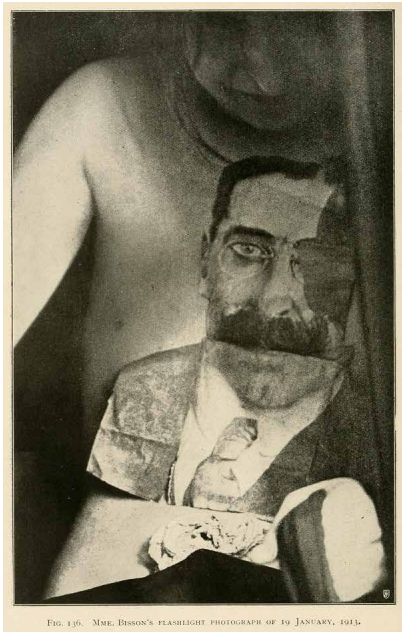


FIG. 136. MME. BISSON'S FLASHLIGHT PHOTOGRAPH OF 19 JANUARY, 1913.

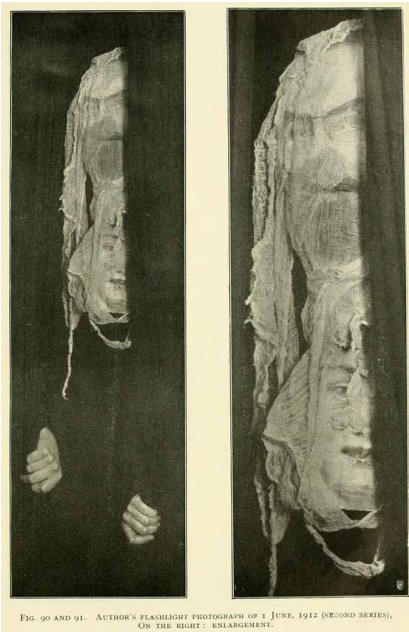


FIG. 99 AND 91. AUTHOR'S FLASHLIGHT PHOTOGRAPH OF 1 JUNE, 1912 (SECOND SERIES). ON THE RIGHT: ENLARGEMENT.

Fig. 1. Eva Carrière durante una sesión espiritista en la que está presente la silueta en cartón del rey Ferdinand de Bulgaria. Hacia 1910.

Fig. 2. Eva Carrière durante una sesión espiritista, 1911.

Fig. 3. Eva Carrière durante una sesión espiritista, 1913.

Fig. 4. Eva Carrière durante una sesión espiritista en la que tienen lugar manifestaciones, 1912.



Fig. 5. Eva Carrière durante una sesión espiritista en la que tiene lugar una manifestación luminica y una materialización sobre su cabeza, 1912.

se describe detalladamente la preparación de las sesiones y se equipara a Carrière con una actriz. Es un artículo con el que podríamos afirmar, de estar escrito en 2013, que se trata de una *Performer*. El Primer Manifiesto Dadaísta fue publicado en 1918, a partir de su publicación (e incluso antes) el *Cabaret Voltaire* hacía las veces de anfiteatro, con la valentía de un kamikaze, para presentarle al mundo unas creaciones tan rompedoras como insólitas y decadentes. En otro contexto, inusual, no entrenado, para no iniciados, la necesidad de estos espectáculos parece más que necesaria y las fotografías (figuras 1-5) nos revelan quizás a una pionera de la performance.

2. 3. Arte mediúmnico y surrealismo

Después de la muerte de André Breton (1896-1966), su biblioteca fue investigada por Marguerite Bonnet y Etienne Alain Hubert, quienes hicieron una lista aparte de la lista general de volúmenes especiales separados en tres categorías: Tradición hermética, historia de las religiones y ocultismo. Para esta lista especial consultaron con René Alleau. Algunos de los libros que atesoraba Breton eran *Gnostiques et gnosticisme* (De Faye, 1925); *Dictionnaire mytho-hermétique* (Dom Pernety, 1787); *Monas Hieroglyphica* (Dee, traducción de Gillot de Givry); una traducción francesa de 1902 del Zohar y una traducción francesa de *The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz* (1928).¹⁰

10. BAUDUIN, Tessel M (2014): *Surrealism and the occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam University Press. Amsterdam. pp. 25.

En agosto de 1922, René Crevel (1900-1935) estaba de vacaciones en Normandía cuando una muchacha cayó a sus pies y le rogó que le machacara unos geranios entre sus pechos. Esa misma noche Crevel, la muchacha, la madre de Crevel y una anciana de nombre *Madame Dante*, tuvieron una sesión espiritista durante la cual se aseguró que Crevel cayó en un profundo sueño durante el que tuvo “pronunciamientos”. Crevel también contó después que esta mujer le había iniciado en el sonambulismo.

Por esa época Crevel y André Breton no se hablaban pero Crevel estaba informado de los experimentos que el grupo surrealista estaba realizando: juegos colectivos a partir de sueños individuales.

Algún tiempo después se reconciliaron y Breton, interesado en el relato de Crevel, propuso la realización de una sesión espiritista en su casa de la *Rue Fontaine*. Este interés de Breton coincidió casualmente con el incremento del interés por el espiritismo en general, pero el interés de Breton no fue pasajero. En la obra de Breton titulada *What is surrealism?*¹¹, la segunda parte del libro se titula *La Inmaculada Concepción*, (igual que el libro de Breton y Paul Eluard (1895-1952) de 1930 y contiene, entre otros, un capítulo titulado *Introduction to the Possessions*¹².

El grupo surrealista puso en práctica diferentes técnicas con el fin de conseguir herramientas para enriquecer los procesos creativos en los planos plásticos y literarios. Así se recogen sesiones del grupo surrealista en las que se llevan a cabo prácticas de hipnosis, sonambulismo, *lucid dreaming* y otras en las que se potencian artificiales estados de locura. Todos estos experimentos se entienden como fuentes potenciales de creatividad y la histeria se entiende como una performance poética.

El espiritismo para los surrealistas se convirtió en una manera de explorar lo subliminal del inconsciente. Las investigaciones relacionadas con la siquiatria y la psicología son en torno al psicoanálisis (Breton mantuvo incluso correspondencia con Freud). El automatismo psíquico para los surrealistas es una investigación del inconsciente creativo pero como defiende T.M. Bauduin¹³, de entre las técnicas usadas relacionadas con el automatismo destacan en número las prácticas de escritura.

El día 25 de septiembre de 1922 se reunían Breton, Crevel, Max Morise (1900-1973), Simone Breton (1897-1980) y Robert Desnos (1900-1945) en *Rue Fontaine* siguiendo las instrucciones de Crevel: todos en círculo con las manos unidas, en silencio y a oscuras. Simone Breton describió la sesión a su prima:

“(...) Todos alrededor de la mesa, silenciosos, agarrados de las manos. Apenas tres minutos han pasado y Crevel comienza a dar hondos suspiros y a hacer vagas exclamaciones. Una mujer ha ahogado a su marido, pero él se lo ha pedido. “¡ Ah! ¡ Las ranas! Pobre loca. Looocaa...” Dolorosos, crueles acentos. Salvajismo en las imágenes más tenues. Algo de

11. BRETON, André (1978): *What is Surrealism? Selected Writings*. Anchor Foundation. United States of America.

12. BRETON, André; Op. Cit., pp.50.

13. BAUDUIN, T.M.(PHD, 2012): *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*. Institut voor Cultuur en Geschiedenis. pp. 102.

*obsценidad también... Nada puede compararse con ese horror. Sólo los más terribles pasajes de Maldoror pueden darte una idea."*¹⁴

El día 28 Desnos entró también en trance, y durante el mes siguiente todas las noches la casa de André y Simone Breton se convirtió en un lugar para hacer sesiones mediúmnicas y espiritistas. El resultado de estos trances quedó muchas veces por escrito, y este parece ser que era el interés de Breton, quien no estaba desde el principio interesado en contactar con el otro mundo o en el esoterismo tanto como en sacar rédito creativo de estos experimentos. De esta manera Breton describe estas prácticas en *Entrée des médiums* en el número de noviembre de la revista *Littérature*. Tanto el título como lo que Breton describe da buena cuenta de la importancia de estas cuestiones dentro del grupo surrealista de los años veinte, coincidiendo con el momento de máximo apogeo del movimiento espiritista en Francia.

Además de Crevel y Desnos otros surrealistas tuvieron *ataques de sueño* (como los llamaba Breton) y experimentaron bajo el trance hipnótico.

*(...)" Después de cada sesión, nos sentimos tan aturdidos y rotos que juramos nunca hacerlo de nuevo, y al día siguiente en todo lo que podemos pensar es en estar nuevamente en esa atmósfera catastrófica donde todos tomamos las manos de todos con la misma ansiedad." (...)*¹⁵

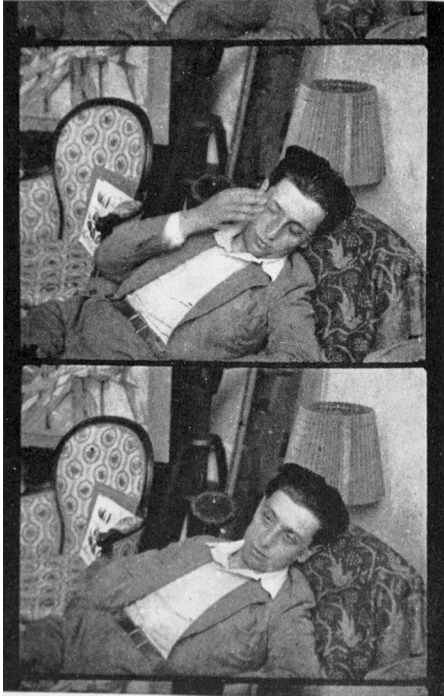
Breton hacía todo lo posible por documentar estas sesiones y le pidió a Man Ray que hiciese fotografías en varias sesiones poniendo énfasis en que fotografiase a Desnos "en el momento en que, dormido, levante sus ojos asombrosamente nublados hacia los presentes"¹⁶. Pero la seriedad y trascendencia de estas reuniones no fue la misma en todos los asistentes a las mismas. Tristan Tzara (1896-1963), uno de los creadores del movimiento Dadá y que fue incluido en la lista de Breton de "asociados virtuales" en *Entrée des médiums*, sin embargo, no tomó estas sesiones en serio, al igual que Soupault (1897-1990) que había escrito junto a Breton los *Campos Magnéticos*, el escritor y pintor dadaísta Ribemont-Dessaignes (1884-1974) o el poeta, dadaísta primero y surrealista después, Jacques Baron (1905-1986).

Georges Limbour (1900-1970) escritor y amigo de Dubuffet, durante una de las sesiones había ladrado como un perro y comido en el plato del animal mientras estaba hipnotizado, aun así, más tarde llegó a admitir que todo había sido premeditado y Masson (1896-1987) declaró que la mayoría de los "durmientes" simulaban sus ataques para complacer a Breton, conocido por sus papel de mentor del grupo y su carisma no siempre condescendiente. Por las cartas que se conservan, Breton parece que encontró en estas sesiones una maravilla. Breton siempre estaba buscando maravillas, "lo maravilloso", halló de este modo una herramienta a la que confería la misma importancia que desde hacía unos años le daba a la escritura automática.

14. Carta de Simone a Denise de 5 de octubre de 1922, en POLIZZOTTI, Mark (2009): *La vida de André Breton. Revolución de la mente*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. pp. 182.

15. Carta de Simone a Denise de 9 de octubre de 1922, en POLIZZOTTI, Mark (2009); Op. Cit., pp.185.

16. POLIZZOTTI, Mark (2009); Op. Cit., pp.618.



Robert Desnos por
Man Ray, 1922.¹⁷

No se puede deducir con exactitud la credibilidad que Breton le daba a estas sesiones, si bien parece cierto que confiaba en las palabras de los "durmientes" y más en las de Desnos. La competitividad entre Crevel y Desnos no tardó en aparecer y Crevel decidió aumentar la dosis haciendo predicciones y profecías fatales para llamar la atención de Breton. Es obvio suponer que estas reuniones empezaron a salirse de control, a degenerar. Breton y Simone llegaron a temer por su seguridad sugestionados por las profecías de Crevel y por un incidente que el mismo Breton relata. El incidente tuvo lugar cuando unas diez personas en una de las reuniones cayeron a la misma vez bajo los efectos de la hipnosis:

"Fueron y vinieron, tratando de superar entre sí las profecías y las gesticulaciones de cada uno... Hacia las dos de la mañana, preocupado por la desaparición de varios de ellos, finalmente los encontré en la antesala, tenuemente iluminada, donde, como por común acuerdo y provistos de la cuerda necesaria, estaban tratando de ahorcarse del perchero. Crevel, que estaba con ellos, parecía haber sido el instigador. Me vi forzado a despertarlos con poca ceremonia."¹⁸

17. BRETON, André (1928): *Nadja*. Gallimard. Paris. pp. 38-39.

18. POLIZZOTTI, Mark (2009); *Op. Cit.*, pp. 186.

Por su parte, Crevel acusó a Breton de llevar al grupo a este punto en su implacable búsqueda poética y artística sin importar el cómo. Las sesiones empezaron a disminuir en unos meses, aunque Breton nunca dejó de alentar la continuación de las mismas, si bien, sin darles tanta importancia.

Desnos fue hasta el final el más entusiasta y el más propenso a entrar en trance, su facilidad para caer bajo los efectos de la hipnosis son conocidos, algunos del grupo han afirmado que para Desnos estas sesiones eran un antídoto, una ayuda a su incipiente psicosis que no tardó en revelarse como violenta como atestiguó cuando, por ejemplo, atacó a Ezra Pound con un cuchillo. Esta obsesión de Desnos por la hipnosis lo llevó varias veces al apartamento de Breton rogándole que lo hipnotizase, cayendo en trances cada vez más profundos en los que alguna vez tuvo que intervenir un médico. De estas sesiones se desprende el interés por el grupo surrealista en general y por Breton en particular en las conexiones que a nivel del inconsciente puedan establecerse con "otros mundos".

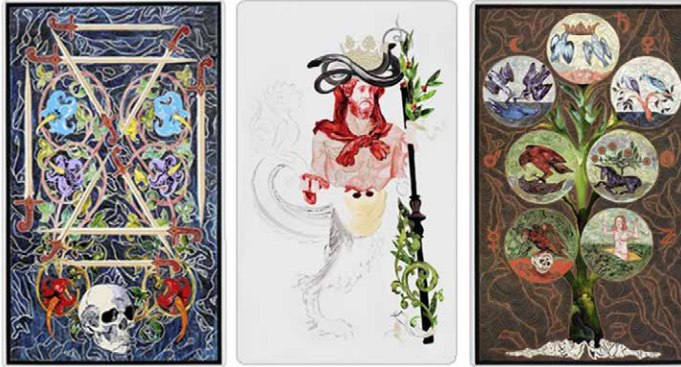
Por otra parte, es destacable el influjo que personajes como Hélène Smith tuvieron en el grupo surrealista una vez Breton dio su consentimiento. El caso de esta médium tuvo una notable importancia y en concreto en el propio Breton, ya que como el mismo confiesa estableció en su obra literaria un paralelismo entre los nombres de Hélène y la propia *Nadja*. En *Nadja* además se incluye una fotografía de *Madame Sacco*, la vidente de la calle Usines, número 3. Una vidente a la se sabe que consultaban Breton y Max Ernst, entre otros. Aparte de los acontecimientos relacionados con el tema que tuvieron lugar en el mismo núcleo del grupo surrealista, muchas de las mujeres surrealistas se interesaron por el tarot, la videncia y la astrología, es el caso de Gala, Varo o Carrington, entre otras.

2. 4. El Tarot como proceso creativo y de revelación personal

Metanoia viene de una palabra griega que significa "más allá", interpretando ese más allá como algo que está fuera de la mente, haciendo referencia al pensamiento creativo podría decirse también. Esta palabra se repite con frecuencia en algunos evangelios apócrifos. *Aproklypto* viene del griego, significa esconder. Algunos de estos evangelios son obras de los llamados agnósticos, para los que ese más allá, eso oculto también en relación con la creatividad, está más presente que en los evangelios sinópticos o revelados, canonizados por la institución en cuestión.

El Tarot surge como un juego para el que nuestro "aparato activo de la vida cotidiana" no sirve para poner en funcionamiento el mecanismo de lectura del Tarot.

En el Evangelio de Juan, aun siendo un evangelio sinóptico, hace referencia a la *Metanoia*, pero entendiendo *Metanoia* como arrepentimiento. De esta manera y por constatación, podríamos afirmar que esto trajo como consecuencia una herencia cultural en la que se niega el pensamiento creativo y por consiguiente a los gnósticos. El pensamiento racional impera en occidente, es la única herramienta de entendimiento y aprendizaje legitimada que deja de lado y que encripta el pensamiento creativo, y así se crea por némesis lo esotérico, lo oculto, la intuición.



Marina Vargas. *Diez de espadas, Rey de bastos y Siete de oros*, de la serie *Las líneas del Destino*, 2016. 206 x 122 cm cada una. Colección de la artista.

El Tarot, entendido para el surrealismo como una herramienta de conocimiento, como una herramienta lúdica, creativa, artística, antropológica y azarosa, pero entendiendo el azar como algo necesario, relacionado con la predestinación por una parte y con el Dadaísmo y su revolución intelectual por otra.

La artista Marina Vargas entiende el Tarot como una fuente de conocimiento y de investigación, ella misma explica su proceso creativo en relación a un proyecto sobre el Tarot:

"Se suele decir vulgarmente que las imágenes no hablan por sí solas. Yo no estoy de acuerdo. Puede ser que ese sea uno de los motivos por los cuales empecé a interesarme por el Tarot. Centré mi atención en él porque sus imágenes nos hablan como un libro mudo. Y aprendí a agudizar la vista, a abrir mis ojos ante las imágenes y a dejarme guiar por ellas. En realidad siento la misma emoción frente al tarot y frente a una obra de arte como, por ejemplo, una pieza de Miró. Cuando una persona observa un cuadro deber tener en cuenta en qué ciudad lo ha visto, si es un día nublado, lluvioso o soleado... Estos factores hacen que la experiencia de contemplar esa pieza quede grabada en su memoria, aunque sean condicionantes externos a la propia obra. Por lo tanto, es necesario mirar con perspectiva, porque todos los detalles forman una realidad simbólica, llena de señales. Es aquí donde nace mi interés por el tarot; y quiero hacer del tarot una exposición y de la baraja una obra. Quiero ensalzar uno de los grandes valores del arte: el poder de conectar con la persona que contempla la pieza. Una cualidad que también es aplicable al tarot.

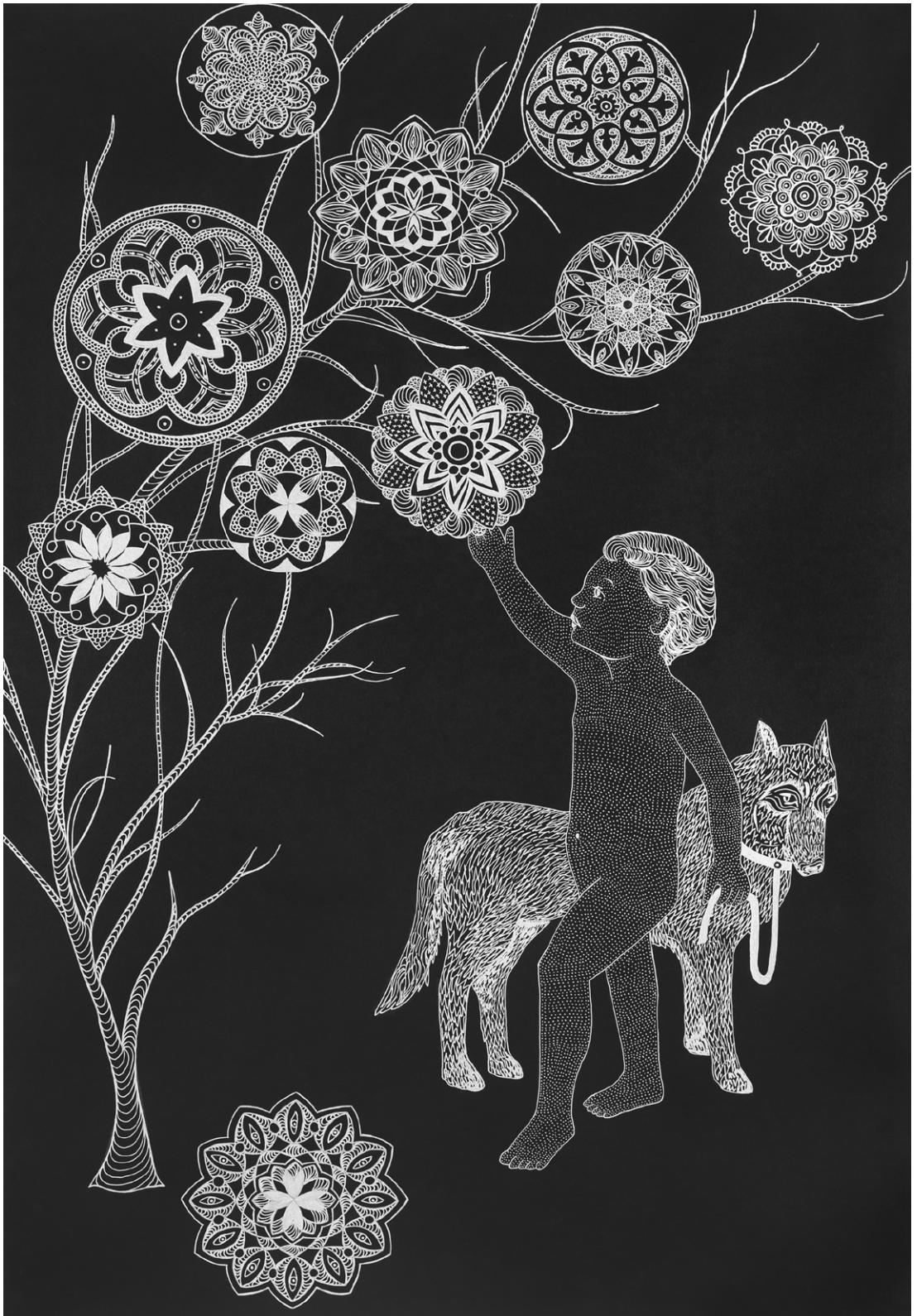
Esta consideración es la que me conduce a crear mi propia baraja. Por ello, configuro una serie de imágenes que son el resultado de un estudio minucioso del tarot. Me he basado en las experiencias de diferentes artistas que se interesaron por el tarot, y entre los cuales cabe citar a Jung, Jodorowsky, Papus o Cousté.

Me centro en las diversas investigaciones del Tarot de Marsella, para añadir a ellas mis aportaciones, que están en consonancia con mi trabajo anterior; y así puedo crear mi propio sistema en el que cada pieza-carta atiende a un orden simbólico de imagen y color. De manera que yo no decido el color ni las imágenes libremente, como haría en cualquier otra obra.

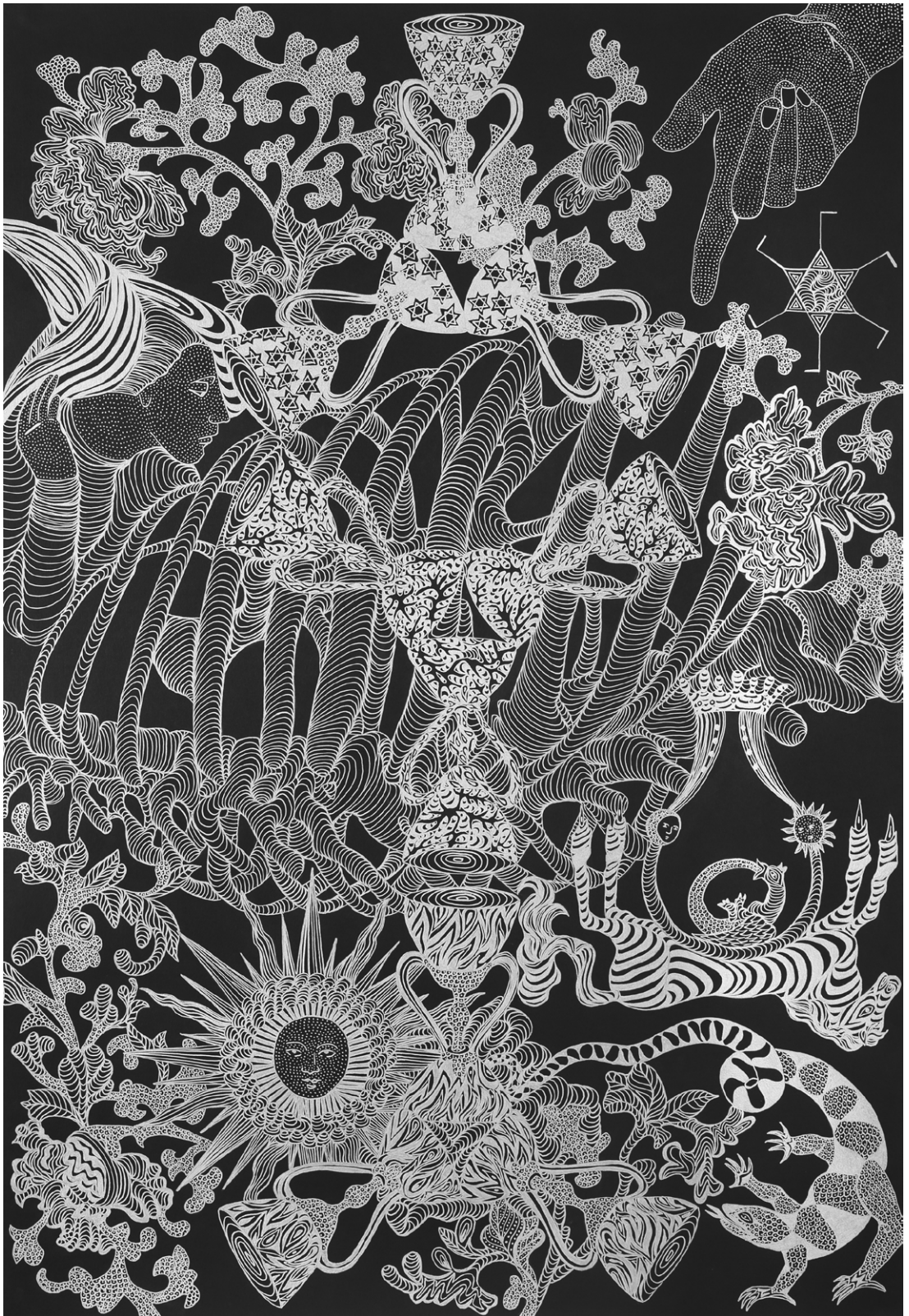
Todo atiende a un orden simbólico que adquiere su propio ritmo natural. Solo podré comprobar el resultado cuando estén terminadas las 78 piezas-carta del tarot. Los arcanos



Marina Vargas. *Rey de bastos*. Tirada 1, 24 de enero de 2016.
Esmalte plateado sobre papel Fabriano, 110 x 75 cm. Colección de la artista. © Marina Vargas.



Marina Vargas. *Paje de oros*. Tirada 1, 24 de enero de 2016.



Marina Vargas. *Nueve de copas*. Tirada 1, 24 de enero de 2016.

menores, que son 56, constituyen el esqueleto del cuerpo; y los arcanos mayores, que son 22, configuran las potencias que mueven ese cuerpo.

Los arcanos menores están configurados por los cuatro palos de la baraja: las copas, que representan la energía emocional corresponden a la caja torácica o corazón; las espadas, que simbolizan la energía intelectual y está representadas por la cabeza o el cráneo; los oros, que representan la energía material y corresponden a los pies; y, por último, los bastos, que representan la energía sexual y se corresponden con la pelvis de este esqueleto. Los 22 arcanos mayores son las fuerzas que confieren movilidad a ese organismo. Son igualmente, los que hacen que ese esqueleto baile y tenga vida.

A cada carta le corresponde un número o grado que afectará a su existencia receptiva o activa hacia el cielo o hacia la tierra. En cada plano de recepción o acción del eje predominará, según su palo, un color. (...)”¹⁹

Susana Blas, historiadora del arte y comisaria, hace una síntesis de lo que significa el Tarot a nivel conceptual:

“El tarot no es sino un oráculo sofisticado, afinado por los siglos para clarificar el tejido oculto de las proyecciones y de los deseos. Imaginemos que las páginas de un libro han sido mezcladas y que nos resulta difícil hallar la coherencia en los fragmentos. La llegada del autor, que conoce la ordenación, podría arrojar luz sobre el desconcierto. (...)”²⁰

2. 5. Las surrealistas visionarias

En 1922, coincidiendo con los experimentos surrealistas, un armenio llamado George Ivánovich Gurdjieff (1866-1949) compra, con ayuda de sus seguidores, el *Château de Prieuré* en Fontainebleau, para fundar el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre, más conocido como el Priorato. El Priorato se hace reconstruyendo los planos del que fuera su Instituto de San Petersburgo, una institución similar que había creado años antes. Gurdjieff había estudiado psicología, medicina y religión, y había viajado por la India, el Tíbet y Egipto entre otros lugares, buscando “el verdadero conocimiento”, el cual estaba convencido que había existido en antiguas escuelas esotéricas. Junto a un grupo conocido como los “Buscadores de la Verdad”, visitó monasterios, escuelas y centros de meditación. Estas experiencias las recoge en su libro *Encuentros con hombres notables*. En el Priorato puso en marcha su propio programa de entrenamiento, dirigido a alcanzar la armonización de las que para él son las tres funciones básicas del ser humano: la función física, la función emocional y la función intelectual. Para el entrenamiento se realizaban ejercicios de auto-observación, meditación, danzas sagradas o “movimientos”. Estos “movimientos” tenían su origen en los derviches y su finalidad era establecer relaciones con el cosmos, imitando en ocasiones los movimientos de los planetas. También se llevaban a cabo trabajos comunitarios y labores manuales,

19. VARGAS, Marina (2016): *Las líneas del destino*. Catálogo de exposición. Museo ABC. Madrid, 2016. pp.5-7.

20. BLAS, Susana en VARGAS, Marina (2016): Opus cit. pp. 68.

las cuales tenían un papel especial e importante: practicaban tejido, bordado y puntura. Algunas de las prácticas puestas en marcha por Gurdjieff junto a sus discípulos, con la finalidad de despojar a estos de su "falsa personalidad", fueron tildadas de brutales. Parece ser que su discípulo más conocido, Ouspensky, lo abandonó por eso pero hasta la fecha son conjeturas.

En el Priorato, Gurdjieff ideó y dirigió una obra llamada *Movimientos*. Tras una única representación de sus *Movimientos* cerca del Priorato, que tuvo lugar el 13 de diciembre de 1923 en el teatro de los Campos Elíseos, Gurdjieff llevó a sus grupos a una larga gira por los Estados Unidos. En Chicago, y sobre todo en Nueva York en abril de 1924 en el Carnegie Hall, obtiene un gran éxito que Gurdjieff aprovecha para fundar en esa ciudad una sucursal del Instituto. A partir de este momento le llamarán *Monsieur Gurdjieff*, se hace famoso y se habla de él y de sus grupos en la prensa por todo el mundo. Hacia 1935 Gurdjieff funda en París un grupo llamado La Cuerda, compuesto exclusivamente por mujeres en busca de un camino espiritual. Este grupo buscaba establecer "un punto común de reunión, para la amantes de la independencia y la libre expresión, cuyas vocaciones les permiten incursionar más allá de los límites de lo doméstico". En la Francia de los años treinta, las mujeres tienen restringida la entrada a muchos grupos de estudio de enseñanzas místicas y ocultas. La pintora surrealista Leonora Carrington relata en una entrevista de mayo de 2006 como se le negó la entrada a un grupo de estudio de la Cábala por ser mujer.

Se sabe con seguridad que Gertrude Stein participó en estas reuniones, aunque de manera esporádica y parece por lo datos recogidos en México, más que probable, que la pintora surrealista Remedios Varo también lo hiciera. Las reuniones eran secretas y de ahí la incertidumbre en la búsqueda y conocimiento de sus integrantes.

Gurdjieff, sin duda, tuvo influencia en el grupo surrealista, pero ¿qué influencia tuvo en las artistas del momento? ¿Fue él quien introdujo a los surrealistas en los experimentos de hipnosis? Los surrealistas le conocían, Gertrude Stein asistía a las reuniones de *Les Deux Magots*. En el Priorato se practicaba la hipnosis como parte del "entrenamiento". Las artistas surrealistas que en los años veinte vivían en París, después desarrollaron los conceptos introducidos por Gurdjieff y Ouspensky y no sólo a través de su obra, sino participando directamente en sesiones experimentales en Estados Unidos y México (tras el exilio de los casos concretos de Leonora Carrington y Remedios Varo).

En 1912 Piotr Demiánovich Ouspensky (1878-1947) había publicado en San Petersburgo *Tertium Organum* y en Nueva York lo hizo en 1922. Esta obra es una proposición a la expansión de la consciencia a partir de un nuevo nivel de pensamiento entorno a las cuestiones esenciales de la existencia humana. En el grupo surrealista con el que Remedios Varo estaba vinculada en París, esta obra contó con el interés de Esteban Francés (amante de Varo durante esta época), Roberto Matta y Gordon Onslow Ford, quien alquiló un castillo durante algún tiempo en el que estos tres pintores se dedicaron al estudio del *Tertium Organum*. En 1941, Gordon Onslow Ford y Jacqueline Johnson, su esposa, llegaron a Michoacán (México) y compraron un molino que restauraron junto a Esteban Francés, vivieron allí hasta 1947. Entre las visitas que recibían en el molino estaban Remedios Varo (ya exiliada en México), Benjamin Péret o Alice Rahon. Remedios Varo pasaba largas temporadas allí hablando del *Tertium Organum*. Ouspensky llamó



Gurdjieff durante un ejercicio de entrenamiento en el Priorato.

a su libro *Tertium Organum* porque lo consideraba un tercer órgano del pensamiento, después de Aristóteles y Bacon:

*"(...)Un hombre que posea esta llave, asegura, podrá abrir sin temor las puertas del mundo de las causas". Para el ruso, " los axiomas que el Tertium Organum contiene no pueden formularse en nuestro lenguaje", pero tomando como modelo los axiomas de Aristóteles propone expresar el principal axioma de su nueva lógica del siguiente modo: " A no es tanto A como no A o Todo es tanto A como no A o Todo es Todo (...)"*²¹

Ouspensky describe un universo regido por otras leyes, donde todo es relativo, donde las cosas pueden ser y no ser, donde todo está unido, interconectado. Éste es el tema fundamental en la obra de Remedios Varo. Para Ouspensky, la unidad de todas las cosas constituye un modelo del universo que sólo puede ser realizable por una consciencia superior, por una mente que ha logrado unificarse en sí misma. Estos modelos del universo, explica Rodney Collin-Smith, su discípulo, *"(...) no solamente deben presentar la forma interna y la estructura de este universo, sino que también deben revelar la relación del hombre con aquél y sus destinos presente y posible en él". ¿Cómo es posible crear un modelo del universo así? Ouspensky propone como único camino para acercarse a ello la comprensión de las ideas de la cuarta dimensión, del espacio multidimensional. (...)"*²²

21. OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum*. pp. 234. Citado en AAVV. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atalanta. Girona, 2015.

22. AAVV. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atalanta. Girona, 2015. pp. 27.

Al contrario que en otros sitios, la historia de los grupos de Gurdjieff y Ouspensky en México, es bastante desconocida antes de 1948. Parece que hubo pequeños grupos que eran a veces visitados por discípulos que habían trabajado directamente con ellos como, por ejemplo, Caraminola. En 1948 llega a México Rodney Collin-Smith, donde fundó una biblioteca de libros de arte, magia, ciencias ocultas, filosofía, religión, astrología y astronomía. Fundó también la Librería Británica, la editorial Ediciones Sol, una compañía de teatro y una comuna de bordadoras y tejedoras indígenas, además de un observatorio inspirado en el diseño del eneagrama. A partir de 1954 Rodney Collin-Smith se convirtió al catolicismo. John Crepe, uno de los discípulos de Ouspensky, recuerda haber visto a Remedios Varo y a Leonora Carrington en la hacienda de Tlalpan, donde celebraban sus reuniones el grupo liderado por Rodney Collin-Smith. La reconstrucción de la estela de influencia que Ouspensky dejó en México, a través de la relación de Rodney Collin-Smith con estas pintoras surrealistas no es fácil, pero es más fácil de lo que resulta la reconstrucción de la influencia directa de Gurdjieff.

En 1951, *Madame Salzman*, seguidora de Gurdjieff desde la época rusa, manda a México al pintor Christopher Fremantle, para liderar los pequeños grupos que ya existían y que se declaraban seguidores de Gurdjieff. La mujer de Fremantle, Anne Fremantle, hizo amistad con Leonora Carrington, Remedios Varo y Kati Horna. Christopher Fremantle no tardó en formar un grupo experimental en el que ponía en práctica las enseñanzas de Gurdjieff a través de las artes plásticas, las posibilidades de aplicación de estos conceptos se llevaron a cabo en un taller en el que sus integrantes se reunían una vez por semana y que llamaban taller de *Forma y Color*.

Lillian Firestone, una de las integrantes del grupo *Forma y Color* fue entrevistada en 2006 para hablar de Remedios Varo, no había visto la obra de Remedios Varo y al ser mostrada en fotografías, reconoció la iconografía de Gurdjieff en sus pinturas.²³

2.5.1 Remedios Varo

Para Gurdjieff, como ya hemos comentado, las prácticas manuales eran fundamentales porque potenciaban la concentración, además son actividades que para él contribuían al desarrollo de la sincronización física y a la evolución armónica del centro físico del ser humano. No es pues casualidad que en la obra de Remedios Varo aparezcan frecuentemente mujeres tejiendo y se aborda como un tema esencial la creación y la transformación del ser humano como resultado de una voluntad consciente. Estas transformadoras conscientes que se entrenan diariamente a través del tejido son siempre mujeres, siempre han sido mujeres las que tejen y así las recoge Varo. A estas observadoras, con la capacidad de observación agudizada por horas de concentración consciente, Varo les atribuye la capacidad de transformación del cosmos, y como en la obra de las *Hilanderas o el Mito de Aracné* de Velázquez, el destino, en relación directa con la psicología y la transformación consciente.

23. AAVV. Op. Cit. pp. 202.

En algunas de sus obras, Remedios Varo hacía anotaciones que dejan entrever sus influencias intelectuales y de otra índole. A propósito del cuadro *Tres destinos* (1956) escribe lo siguiente:

*"(...) Esos tres personajes se dedican tranquilamente a lo que quieren, ni se conocen entre sí, pero hay una complicada máquina de la que salen poleas, que se enrollan en ellos y los hacen moverse, ellos creen moverse libremente. Esa máquina es movida a su antojo por una polea que va a hasta un astro y éste mueve el total. Ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán. (...)"*²⁴

Sobre su cuadro titulado *Armonía* revela:

*" (...) El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas. Cuando consigue colocar en su sitio todos los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él representa el azar, que tantas veces interviene en todos los descubrimientos, pero el azar objetivo. Cuando uso la palabra "objetivo", entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el nuestro. (...)"*²⁵

Icono fue una pieza encargada por Caraminola, que como hemos dicho fue un discípulo directo de Gurdjieff, con ella podemos confirmar definitivamente la inclusión de Remedios Varo en los círculos cercanos a Gurdjieff. Es una caja de madera de forma ojival con una puerta de dos hojas. En la parte exterior Varo representó unos árboles envueltos por dos espirales, la Vía Láctea y un horizonte con los colores del crepúsculo. En el interior de las puertas están grabadas dos letras G, que corresponden a las iniciales de George Gurdjieff. En el centro de la imagen una torre parece levitar mientras se ilumina en un momento crucial de la existencia. Arriba otra vez un eneagrama, símbolo de las enseñanzas de Gurdjieff y tres planetas con incrustaciones de nácar.

Además de la más que probada, como hemos visto, influencia de Gurdjieff y Ouspensky en las pintoras Remedios Varo y Leonora Carrington (entre otras), hoy consideradas como surrealistas (aunque ellas mismas manifestaron sus reticencias con respecto a ese encasillamiento al final de sus vidas), el desarrollo de estas corrientes esotéricas y mediúmnicas en el proceso creativo dentro del surrealismo, necesitaría de una recopilación de datos que demuestre que fueron las mujeres surrealistas las que introdujeron estas ideas en el grupo. No obstante, la consideración que André Breton tenía de las mujeres ya ha sido estudiada en numerosas ocasiones, y podemos afirmar

24. MENDOZA BOLIO, Edith: *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*. Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010. pp. 167.

25. MENDOZA BOLIO, Edith: Op. Cit. pp. 170.

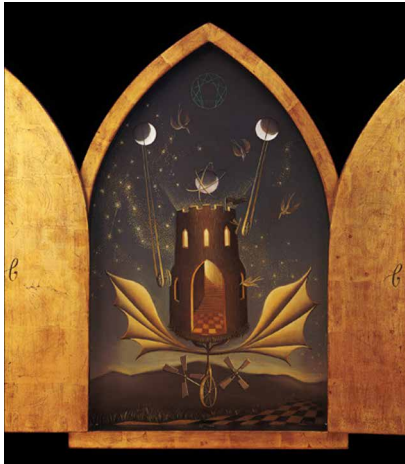


Remedios Varo. *Bordando el manto terrestre*, 1961. Detalle, panel central del tríptico. Óleo sobre masonite, 100 x 123 cm. Colección particular, México.
Remedios Varo. *Tres destinos*, 1956. Óleo/masonite, 90 x 108 cm.



Remedios Varo. *Revelación/El relojero*, 1955. Óleo sobre masonite, 71 x 84 cm. Colección Hanni Bruder Kafka, México.

Remedios Varo. *Armonía*, 1956. Óleo sobre masonite, 76 x 94 cm.



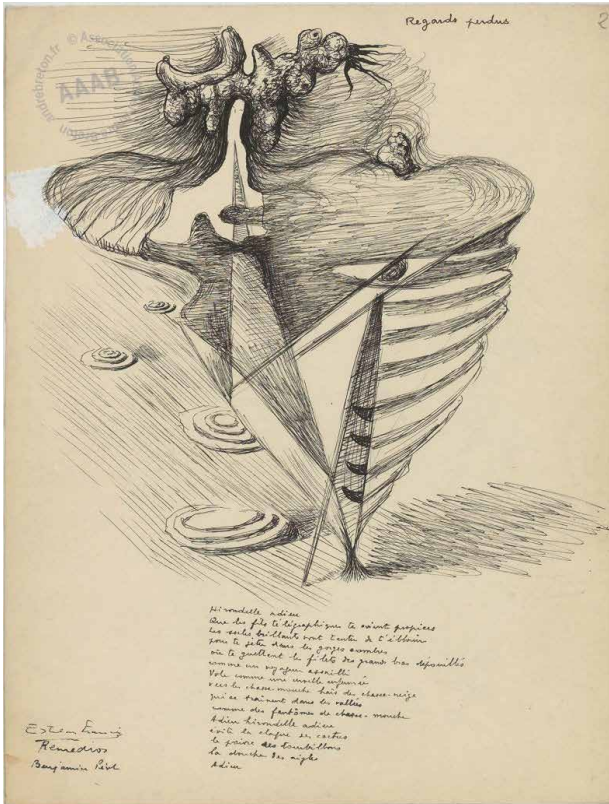
Remedios Varo. *Icono*, 1945. Óleo y nácar incrustado sobre madera, 60 x 39 x 5 cm. Colección Constantini, Buenos Aires.

que lejos de atribuirles un papel intelectual propio, las consideraba, podríamos decir, como parte de su propia imaginación, limitadas a una existencia ligada y alrededor de los conceptos extendidos por él, que no dejan de ser roles de género de carácter conservador y patriarcal: la mujer-niña, la vidente, la amante o la musa.

"(...) Los hombres surrealistas construyeron diversos imaginarios sobre las mujeres, identificándolas como la figura de la femme fatale o la mujer-niña, pero también con la de la vidente y la hechicera. Elaboraron, por un lado, imágenes de mujeres para "ser miradas"; y por otro, imágenes de la mujer que "ve". Aunque los hombres surrealistas quisieran ser como médiums, siempre permanecen como artistas surrealistas. Sin embargo las mujeres, era, al menos potencialmente, una vidente, adivinadora, hechicera, por el hecho de ser mujer. (...) El ejemplo más conocido es el de Nadja. Otro, muy significativo, es el de Hélène Vanel, cuyo nombre era el único que aparecía para la inauguración de la exposición parisina de 1938. Vanel, artista y bailarina, represento a medianoche, vestida con un camión desgarrado, el papel de una hechicera que, haciendo gestos de conjuro, con la mirada fija y las manos alzadas, "embrujaba" al grupo de artistas surrealistas (hombres) que la rodeaban. (...) Breton describió muy tempranamente a Leonora Carrington como una joven y hermosa bruja que poseía "el iluminismo de la locura lúcida", y la identificación de Carrington y Varo con brujas fue un frecuente en el exilio mexicano que compartieron. El poeta Octavio Paz escribió sobre ellas: "Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas..." (...)”²⁶

Es evidente el uso que hacían los hombres surrealistas de las mujeres y la manera en la que explotaban la imagen que ellos les imponían como rol a seguir en su propio

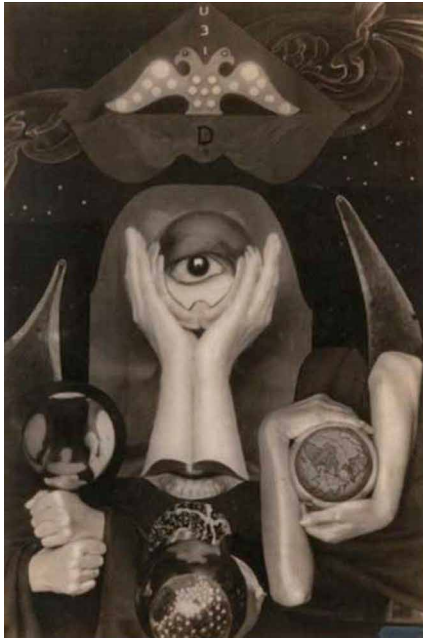
26. GONZALEZ, María José en AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica. Del 21 de septiembre al 30 de marzo de 2014. ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 100.



Manuscrito firmado de Benjamin Péret del poema *Regards perdus* con un dibujo de Remedios Varo y Esteban Francés. 28,5 x 21,5 cm.



Victor Serge, Benjamin Péret, Remedios Varo y André Breton. Marsella (Francia), 1940.



Claude Cahun y Marcel Moore.
Confesiones sin valor: Lámina I,
1929-1930.
Fotomontaje, gelatina de plata,
copia de época, 39 x 26 cm.
Colección privada.

beneficio artístico e intelectual. Estas reticencias por parte de Varo y Carrington con el surrealismo se hicieron patentes ya en México, cuando cansadas de seguir los preceptos y dogmas dictados por Breton y aun así no ser consideradas como artistas surrealistas de pleno derecho, decidieron seguir su propio camino creativo. Parece más que probable que este camino creativo está ya alejado del automatismo (uno de los mandatos más firmes del surrealismo). Como hemos dicho, en las obras de Varo de la época mexicana, su forma de trabajar ha evolucionado, sus pinturas son ahora obras calculadas, preparadas, meditadas y en las que fluyen las ideas de esa otra posible visión que surge gracias al trabajo de la conciencia, la sensibilidad y la concentración. Una forma de ver a la que se puede llegar a través de los ejercicios espirituales y creativos que ambas, Varo y Carrington, pusieron en práctica a través no solo de propuestas regladas con discípulos directos de Gurdjieff y Ouspensky, sino también llevando a cabo prácticas que ellas mismas inventaron. Como resultado de sus iniciativas e innovador proceso creativo escribieron cuentos, recetas mágicas y cartas llenas de anécdotas que se enviaban la una a la otra, dejándonos el legado de una correspondencia gracias a la cual reafirmaban su particular visión del mundo, esa mirada al más allá a la que Breton intentó llegar a través de la hipnosis, las videntes y la atribución ficticia de “virtudes femeninas” a sus amantes y a las amantes de otros.

Breton dictaba los dogmas surrealistas, definiendo además al mismo tiempo los límites, los cuales marcaba haciendo apropiaciones, como por ejemplo cuando reivindicaba

las figuras de Lautréamont o del Marqués de Sade. En esas “apropiaciones sagradas” que Breton dictó a sus seguidores durante toda su vida, llegó a decir en 1964 de Varo: “(...) el surrealismo reclama la obra toda (...) de la hechicera tan prematuramente desaparecida»^{27/28}. Pero ya era demasiado tarde.

“(...) Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente (...).”²⁹

Ya en 1956, el crítico mexicano Rafael Anzures había identificado a la artista como Gran Sacerdotisa y Gran Maestra.³⁰

2.5.2. Leonora Carrington

En la imagen de la página 90, podemos observar cómo Breton incluye en su *Escala barométrica de la edad de los pintores y escritores en 1920* a Carrington, ella y Toyen son las únicas artistas incluidas, pero a Carrington la aísla a una posición inferior a todos los demás, curioso.

Leonora Carrington (1917-2011), artista iniciada en las enseñanzas de Gurdjieff, la alquimia y la magia, corrió la suerte de muchas otras artistas nacidas en el siglo XX: su trabajo no fue valorado en vida como merecía y además fue sometida a terapia electroconvulsiva, o electroshock, tras sufrir una desestabilización psíquica derivada del internamiento de su compañero de entonces, el también surrealista Max Ernst, en un campo de concentración nazi. El internamiento de Ernst, unido a la huida a España por la ocupación nazi de Francia y la llegada a un Madrid “hipnotizado” por Franco, la sumieron en una crisis nerviosa profunda que ella misma describe en su libro *Memorias de abajo*. Lejos de atenderla afectivamente, su padre, un poderoso hombre de negocios de la industria química inglesa (ICI), dio orden de que la ingresaran en un psiquiátrico en Santander desde donde, milagrosamente, pudo escapar a Nueva York y exiliarse en México, país que la acogió y en el que siguió creando, allí también retomó su prolífica amistad con Remedios Varo.

Carrington comienza a relatar sus *Memorias de abajo* datando el primero de sus recuerdos el 23 de agosto de 1943, justo antes de comenzar su crisis. Al leer su declaración, interiorizamos con pavor y espanto como se desarrolla su trance, a veces lúcido y a veces delirante:

27. JAGUER, Édouard (1980): *Remedios Varo*. Filipacchi, París. pp. 65.

28. Como defiende en su tesis M. J. González Madrid, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. (Universitat de Barcelona, 2013), Jaguer cita a Breton de una fuente sin especificar. La redacción de la frase de Jaguer, y su peculiar manera de incorporar las palabras de Breton, han hecho que, a lo largo del tiempo, la identificación de Varo con la hechicera haya sido atribuida a este último en muchas críticas sobre la artista.

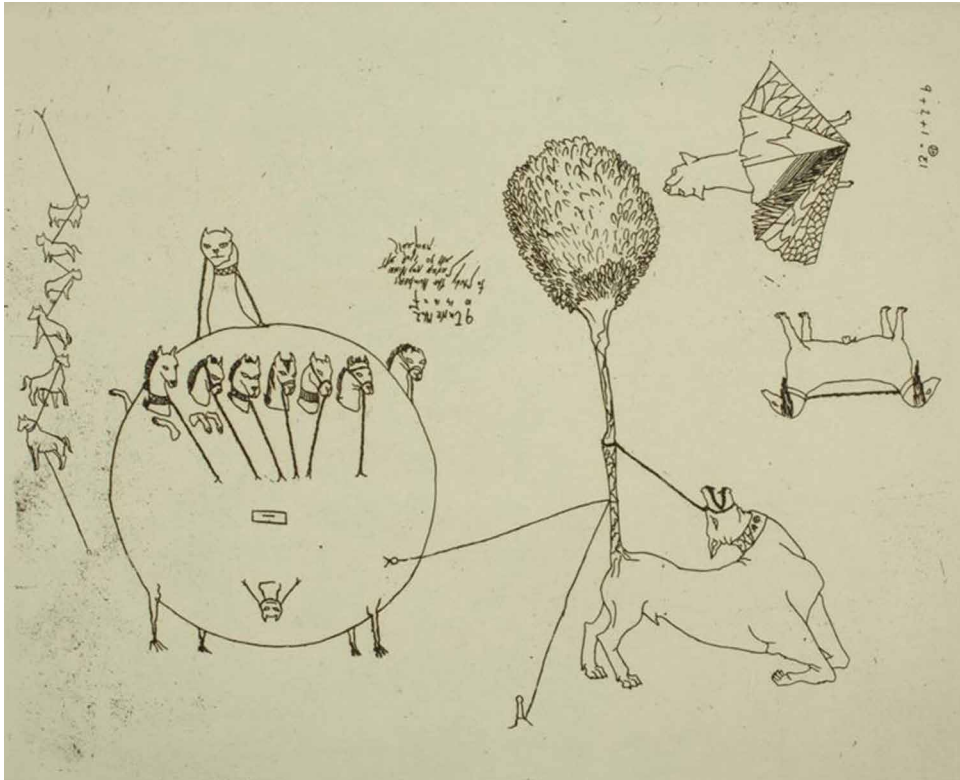
29. VARO, Remedios: *Carta 7. Al señor Gardner*. en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, edición, introducción y notas de Isabel Castells. Era, México, 1997. pp. 81-82.

30. ANZURES, Rafael: *Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo*. Cuadernos Médicos, México, 1956.



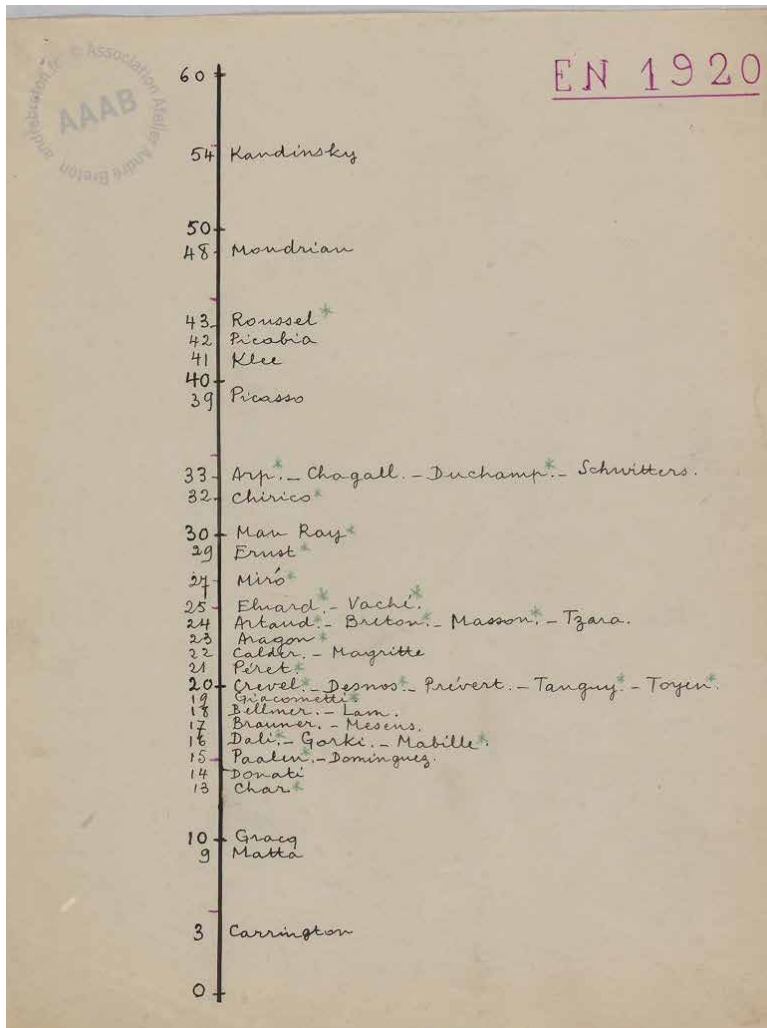
Leonora Carrington. *Les Distractions de Dagobert*, 1945. Témpera al huevo sobre masonite, 74,9 x 86,7 cm. Colección privada.

"(...) La entrada en España me abrumó por completo: pensé que era mi reino; que su tierra roja era la sangre seca de la Guerra Civil. Me asfixiaban los muertos, su densa presencia en ese paisaje lacerado. (...) Me parecía que la mejor solución era contribuir a que se estableciese un acuerdo entre España e Inglaterra. Así que llamé a la Embajada británica y fui a visitar al cónsul. Me esforcé en convencerle de que la Guerra Mundial estaba siendo dirigida hipnóticamente por un grupo de personas, Hitler y Cia., que en España estaban representados por Van Ghent; (...) Ese día se me acabó la libertad. Me encerraron en una habitación de hotel, en el Ritz. Yo me sentía perfectamente contenta; me lavé la ropa y me confeccioné diversas prendas de gala con toallas de baño para mi visita a Franco, la primera persona a la que debía librar de su sonambulismo hipnótico. (...)



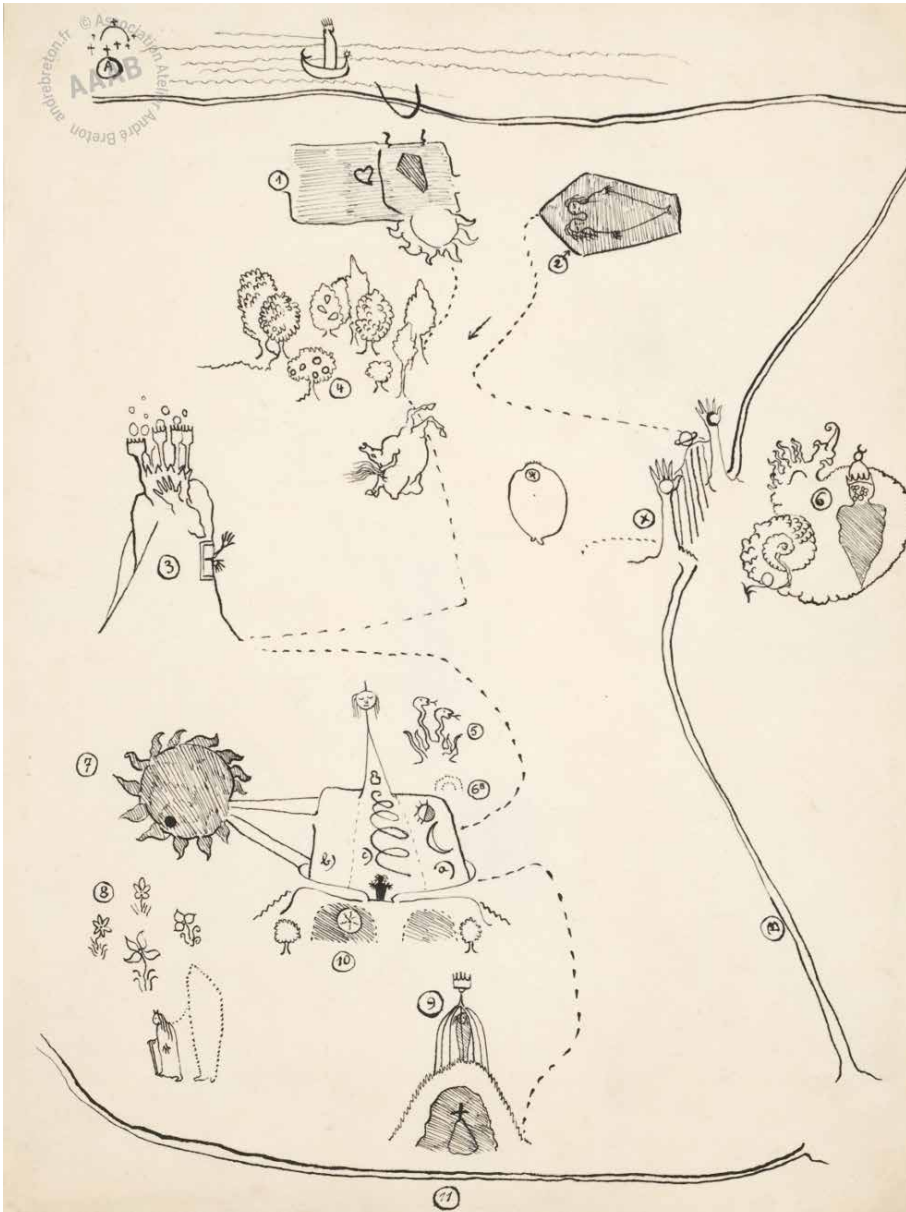
Leonora Carrington. *The Dogs of the Sleeper*, 1942. Tinta sobre papel, s/d.

Leonora Carrington. *El templo de la palabra*, 1954. Óleo sobre lienzo y pan de oro, 100,5 x 80 cm. Colección privada, Estados Unidos.



André Breton. Escala barométrica de la edad de los pintores y escritores en 1920.³¹

31. Título original: *Échelle barométrique de l'âge des peintres et des écrivains en 1920* (Ancien titre: *Baromètre des valeurs des peintres et écrivains en 1920*). Llama la atención la lectura que puede hacerse comparando el título final con el que Breton le dio en un principio, y viene al hilo de nuestro discurso, que el título original de este gráfico sea *Baromètre des valeurs* y no de *l'âge*, prueba la poca consideración que Breton tenía de Carrington en particular y de otras artistas en general.



Leonora Carrington. S/T. Dibujo, tinta sobre papel.
En *Memorias de abajo*, 1943.

Martes, 24 de agosto de 1943:

(...) En Madrid, aún no había conocido yo el sufrimiento "en su esencia": vagaba por lo desconocido con el abandono y el valor de la ignorancia. Cuando miraba los carteles de las calles (...); cuando leía AMAZON COMPANY O IMPERIAL CHEMICALS leía también QUÍMICA Y ALQUIMIA: un telegrama secreto dirigido a mí en forma de maquinaria industrial o agrícola. Cuando el teléfono sonaba o callaba negándose a responderme, era la voz interior de la gente hipnotizada de Madrid (no utilizo ningún oculto simbolismo aquí: estoy hablando en sentido literal). (...)”³²

Según las declaraciones de Carrington en las entrevistas y por los escritos que ha dejado, la reclusión en Santander le sirvió para iniciarse en ciertos estados de consciencia que luego desarrolló a través de su pintura.

2.5.3. Gala

Gala, cuyo nombre verdadero era Elena Ivanovna Diakonova, nació el 7 de septiembre de 1894 en Kazán (Rusia), falleció el 10 de junio de 1982 en Portlligat (Cadaqués) a los ochenta y ocho años y antes que Dalí.

Gala merecería una tesis doctoral completa: Era escritora, poeta, una artista "sin obra", una médium y es una de las figuras más enigmáticas del siglo XX. Sabemos que colaboró como escritora con Dalí en *La mujer visible*, en *La vida secreta de Salvador Dalí* y que muchas de las obras pictóricas de Dalí están firmadas como Gala Salvador Dalí.

*"Decir que Gala es una actriz secundaria en el complejo entramado surrealista es casi tan absurdo como decir que Salvador Dalí es un pintor de la tradición clásica, la antítesis del inventor contrapuesto al "producto", que diría Marcel Duchamp. (...)”*³⁴

En 2003 Silvia Munt dirigió un documental para intentar descifrar algunos de los misterios de esta mujer sin precedentes, Estrella de Diego escribió un libro al que tituló *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí* (2003), es casi una biografía, al menos conceptualmente hablando, en el que incluso cuestionaba la autoría individual de las obras de Dalí y en las que, sin lugar a dudas, intervino Gala. De Diego indaga en la auténtica identidad de Gala, se pregunta si fue musa, manipuladora o quizás el doble de Dalí y, por lo tanto, coautora de su producción. En la resolución de esta ecuación tan complicada intervienen, por supuesto, factores determinantes y ligados a los roles de género y al machismo imperante dentro del grupo surrealista en particular y del mundo del arte en general, donde la autoría artística de una obra ha sido difícilmente atribuida a una mujer, por otra parte, esta cuestión se acentúa más si la obra estaba bien resuelta y cotizada.

Gala, temperamental y dueña de su destino desde joven, abandonó a los surrealis-

32. CARRINGTON, Leonora (1987): *Memorias de abajo*. Siglo veintiuno editores, México, 1992. pp. 162-168.

33. Opus Cit. pp. 175.

34. DE DIEGO, Estrella (2011): *Gala Dalí. La vida secreta. Diario inédito*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2011. pp. 11.

tas para vivir en Estados Unidos y en la España franquista junto a Dalí, un país que pese a la dictadura le permitió tener su propio palacio y vivir sola en la atalaya de su castillo de Púbol, alejada de los roles de mujer inventariados por Breton.

En 1996 Dominique Bona había escrito una biografía titulada simplemente *Gala*. Sin embargo, el libro con el que mejor podemos atisbar quien fue esta rusa es uno que recoge las cartas que le escribió Paul Éluard: *Cartas a Gala 1924-1948*. Esta compilación es una fuente de información de primer orden, un testimonio íntimo desgarradoramente honesto, erótico, a veces incluso obsceno, y romántico resultado de una relación epistolar que se prolongó durante años. Se recogen las cartas que Éluard le escribió a Gala, misivas que siguió escribiendo incluso cuando ella ya le había dejado por Dalí y que no dejó de escribir hasta el final de su vida. Al final del volumen se incluyen algunas cartas y postales que Gala le escribió a Éluard. Durante la primera época de su relación podemos percibir, a través de esta extensa colección que constituye el corpus de su relación epistolar, a una Gala entregada al amor, quizás incluso algo sumisa en cuanto a la aceptación de una vida que su suegra y el propio Éluard le habían diseñado que escribe sobre cómo arregla las camisas de Éluard, bajo la atenta supervisión de la suegra, y sobre cómo aprende a cocinar. A medida que pasa el tiempo, las epístolas parecen estar encriptadas, son de una Gala nueva, ahora impenetrable y altiva, una personalidad cada vez más indómita e incorformista todavía en ciernes. A principios de 1916, en una carta de 20 de noviembre, le dice a Éluard:

"(...) Detesto el trabajo doméstico no aporta nada y gasta las fuerzas las pobres pequeñas fuerzas de las mujercitas. Es cotidiano, se repite a cada instante pero no aporta como el trabajo del hombre dinero con el que pueden comprarse libros. Pero comprendo que este trabajo es necesario. La suciedad me repugna, me da miedo. (...)"³⁵

Siguiendo el hilo de las fuentes de información de primer orden, existe un libro que bajo el título de *La vida secreta. Diario Inédito*, rescató algunos documentos de entre los que no están todavía clasificados en la *Fundació Gala-Salvador Dalí*, escritos por Gala a modo de diario. Comienza relatando su infancia en Moscú y revela algunos de las certezas más ocultas de su personalidad, al mismo tiempo que pone de manifiesto su talento como escritora y poeta:

"(...) Contra los males definitivos, irremediables, irreductibles, irreparables como la marcha del tiempo inaprensible, ágil, incontrolable; contra la brutalidad activa, devoradora, de la estupidéz; para defender el camino de los raros y nuevos descubrimientos de algunos hombres; para preservar la inesperada e inaudita el amor tierno, grave, fresco, joven, desinteresado; contra el catastrófico deseo de la destrucción total y general, de victorias y derrotas al precio de incalculables vidas humanas; contra el deseo incendiario, delirante, de instaurar la muerte, la muerte en lugar de la vida; para defender la catedral de amplias escaleras que suben hacia San Pedro de Roma; para conservar los largos días llenos de tranquila felicidad, profunda, sin límites, sin declaraciones, sin precio; para defender las noches de espejismo,

35. ÉLUARD, Paul (1986): *Cartas a Gala 1924-1948*. Tusquets, Barcelona, 1999. pp. 345.

noches ahogadas en claro de luna, color del polvo rubio del desierto, noches tiernas, noches exaltadas de dulzura, noches de posesiones inestimables: y muy cercano nuestro, tomados por el único contacto del dedo del pie, y un poco más arriba, en nuestra cabeza invadida no supera el límite inmediato de la caja craneal, y en la jaula misteriosa, respetada, adorada de aquel que comparte nuestro sueño, nuestro lecho, nuestro tiempo; contra el peligro que corren los hombres más admirables, contra su angustia, su hambre, su ruina, la absorción de su tiempo, contra la mortal angustia de la juventud aniquilada, contra el bienestar de la vejez, contra la guerra, la peste, la miseria, la estupidez...lo único que tengo es la siempre y penosa magia del trébol de cuatro hojas. ¡Qué desproporción! ¿Verdad?

Lo más esencial par mí es el amor. Es el eje de mi vitalidad y de mi cerebro, el resorte que me lanza hacia delante con elasticidad y agilidad, con más claridad y precisión en todos los movimientos de mis sentidos, de mis impulsos, de mis conocimientos. ¿Será por eso que yo no soy de este tiempo, en el que ya no hay lugar para el amor? (...)

*¿Qué es el amor? En primer lugar es la pérdida del peso, luego la ascensión ligera, segura, de un vuelo directo. (...) Fe sin verificación, admiración vivificante. (...)*³⁶

A día de hoy, inexplicablemente, brilla por su ausencia un estudio profundo que recoja los pasos creativos de esta figura incuestionable del surrealismo, una biografía exhaustiva que empiece con sus primeras vivencias en su país natal y termine en el momento de su muerte.

En Rusia fue amiga de la poeta Marina Tsvietaieva (1892-1941). Muy joven aún conoció a Paul Éluard en un sanatorio de Suiza, se enamoraron. Se separaron después del tratamiento que ambos recibieron y, para propiciar el reencuentro, cruzó sola y en plena guerra Europa entera. Se casaron y tuvieron una hija: Cécile.

Completamente envuelta por el grupo surrealista se resistió "a ser engullida" por ellos y se escapó en 1929. Quedan pruebas, no obstante, de cómo formó parte del grupo y llegó a ser musa y diosa a la vez. Pero esas historias son capítulos, otra vez no contados, de nuestra reciente historia del arte:

Las paredes de la "casa de muñecas", como la llamaba el poeta quizás por alguna analogía con la trama del libro de Ibsen, o la también llamada Villa Éluard de Eaubonne (sita en los alrededores de París) seguirán siendo, aun estando expuestas, el secreto íntimo y quizás desvelado de un fantástico y divertido (al principio) y dramático o desesperado (al final) *ménage à trois* entre Paul Éluard (1895-1952), Gala Éluard (1894-1982) y Max Ernst (1891-1976). El secreto de Gala, que aparece en la casa de Eaubonne, en la que la familia convivió entre 1922 y 1924 con Max Ernst, pintada a tamaño natural por Ernst, sobre una puerta, al lado de la cama del matrimonio, enrollada con una liana azul, con el torso desnudo y sosteniendo en la mano una araña blanca. El secreto de Éluard, que acabó desapareciendo y huyendo de sus propios celos, el veinticuatro de marzo de 1924 en un barco rumbo a Saigón. No obstante, una carta que se conserva con fecha de doce de mayo de ese mismo año, enviada a Eaubonne desde Papeete en Tahití, vislumbra la farsa que es su huida y el abandono a Gala:

36. DALÍ, Gala (2011): *La vida secreta. Diario inédito*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011. pp. 84-85.

*"Mi niña querida, espero que estés pronto por aquí. Me aburro. (...) Pero te consolará la forma en la que voy a amarte. (...) Eres la única preciosa. Eres mi único amor, jamás he amado a otra. No puedo amar a ninguna otra.(...) Sólo pienso en ti a cada minuto de tu ausencia.(...) "*³⁷

Y el secreto de Ernst, que aterrizó, sin saberlo, a la niña Cécile (nacida en 1918) con sus pinturas y sus sueños erotizados. Escenas que Ernst tituló como *Les Labyrinthes ne sont pas faits pour les chiens* (Los laberintos no están hechos para perros), *Conseils d'ami* (Consejos del amigo), *Autant rêver d'ouvrir les portes de la mer* (Sueño de abrir las puertas del mar), *Réveil officiel du serin* (Despertar oficial del canario) o *Les oiseaux ne peuvent disparaître* (Las aves no pueden desaparecer)³⁸. Escenas que, a modo de friso, decoraban la habitación de Cécile Éluard: un friso de animales y escenas extrañas que recorría la habitación en la que dormía aterrizada, como ella misma confesaba en una entrevista en la revista Blanco y Negro, aparecida el 20 de marzo de 1988 o en otra de 22 de octubre de 1984 que Blavier cita en su tesis:

*"(...)Certains (fresques), Dans mon souvenir, m'avaient paru effrayantes. Par exemple, cette femme avec le ventre rose, ouvert, j'en avais un souvenir terrifiant (...)"*³⁹

Estos recuerdos encriptados por el desasosiego que le producían las pinturas como extensión de unas relaciones que no entendía siendo niña, la llevaron de nuevo muchos años después a Eaubonne y sus pinturas, que fueron descubiertas por Cécile en 1968 detrás del papel pintado que han ocultado y protegido las pinturas durante años.

En 1932, años después de que Gala abandonase a Éluard, éste vendió la casa de Eaubonne a los Moraines, que forraron algunas paredes con papel pintado para tapar las pinturas de Max Ernst. En 1972, la casa fue otra vez vendida, aunque tiempo antes y gracias al empeño de Cécile Éluard, las pinturas empezaron a transferirse a lienzos (las que quedaban) en 1968 y ue también entonces cuando se comenzaron las tareas de restauración. El proceso de recuperación de las pinturas ha llevado cuarenta y cinco años, años en los que Cécile Éluard ha tenido que lidiar con los propietarios del inmueble para poder llevar a cabo la recuperación de las obras, con restauradores y con herederos.

Además de las escenas de la habitación de Cécile, la imaginación desbordada de Ernst inundó las paredes del baño con una fresa gigante, las puertas de la casa con extrañas premoniciones y la habitación del matrimonio con obras como *Merveilles vous dansez sur les sources du ciel* (Bailes maravillosos que haces sobre las fuentes del cielo), *Histoire Naturelle, Cantique, Il n'y a plus de vraies hydrocyclettes* (No hay mas verdaderas hidrocicletas) o *Au premier mot limpide* (A la primera palabra límpida). En el zaguán de

37. ÉLUARD, Paul. (1984). *Cartas a Gala 1924-1948*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 29.

38. Véase BLAVIER, Beatrix. Max Ernst: *Murals for the home of Paul and Gala Eluard, Eaubonne, 1923*. (Volumes I and II). Rice University, 1985.

39. Trad.: Ciertos frescos, en mi memoria, los recuerdo horrosos. Por ejemplo, la mujer con el vientre rosa y abierto, era terrible.



entrada a la casa un ángel volador, pintado en 1923, nos invita a entrar en la casa de la mano pero volando...

Esta era, como ya hemos visto anteriormente, la época surrealista de los juegos hipnóticos, que precedieron al automatismo psíquico. El "juego de los sueños fecundos" fue el primero de ellos, un juego propuesto por René Crevel, el amigo de Gala (cuyo suicidio predijo ésta sin margen de error), un juego que fue continuado por Desnos y el grupo surrealista al completo y en el que las revelaciones e intrigas fueron una cantera inagotable de imágenes y recursos compositivos para los escritores y artistas implicados, juegos en los que Ernst estaba presente. Sin embargo, el sentido de la fascinación, el sentido de lo maravilloso, de la espontaneidad creativa que Ernst desplegó en las paredes de la Villa de Eaubonne, tiene más que ver con las primitivas pinturas en cuevas, con esa fascinación que Werner Herzog recoge en un documental de noventa y cinco minutos en torno a las *pinturas de la Cuevas de Chauvet* (Francia) y al que llamó *La cueva de los sueños olvidados* (2010).

Cuando se trasladan a Eaubonne no hacía mucho que Ernst había llegado a Francia ilegalmente. Su introducción en el grupo surrealista fue lenta, las pinturas que cubren las paredes de la casa de Eaubonne son, por lo tanto, fieles aun a el espíritu de Ernst de su primera época, todavía virgen, ajeno a las concesiones estilísticas surrealistas. Ernst se apropia del espacio, que sin ser de su propiedad hace suyo en un intento de cambio de su aura, de satisfacer una trampa de ausencia siempre acechante en las relaciones de tres. Para Walter Benjamin (1982-1940), el aura también tiene que ver con la ausencia, así se lo pregunta:

*"(...)¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse (...)"*⁴⁰

En los murales de la casa de Eaubonne, Gala aparece una y otra vez, incluso aparece en otras obras de Ernst de esta época, ejemplo de ello es la obra, hoy en paradero desconocido titulada como *La Belle Jardinière*⁴¹ (1923), pintura que compró Breton y que fue vista por última vez en la exposición que los nazis organizaron para difamar a los artistas y/o las tendencias artísticas que ellos consideraban "degeneradas", exposición que bautizaron como *Entartete Kunst*⁴², inaugurada en Múnich en 1933 por el propio Hitler. Gala aparece en esta obra con los ojos cerrados aparentemente complacida a pesar de que una paloma esté devorando sus entrañas.

Después de la "huida"⁴³ de Éluard y la posterior reconciliación del trío, que terminó definitivamente con el pacto de separación y casi obligado para proteger la salud mental de Éluard, la vuelta del matrimonio a la casa de Eaubonne, con aquellas pin-

40. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Obras I, 2, pp. 16. En: *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. AA.VV. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

41. Ernst, Max. *La Belle Jardinière*. Óleo sobre lienzo. 196 x 114 cm. Paradero desconocido.

42. Traducido como *Arte Degenerado*.

43. Véase ELUARD, Paul. (1984). *Cartas a Gala 1924-1948*. Barcelona, Tusquets, 1999.

turas rodeándolos, convirtió la convivencia en algo un tanto difícil: las paredes habían sido testigo y eran ahora el testimonio de lo que fue. Ernst siguió su camino y junto a Leonora Carrington "volvió a transformar su cueva", es decir, la casa en la que vivían, desde donde se asomaban a un precioso valle cuya región se conoce como *Saint-Martin d'Ardèche* (Francia). La casa con el tiempo llegó a ser un lugar fantástico, lleno de criaturas inventadas a las que ambos artistas le atribuían funciones mágicas, realizadas a escala casi humana y que poblaban los alrededores de la casa, las paredes y las habitaciones, en diálogo permanente con las obras de Carrington. Los trabajos de transformación de la casa de *Saint-Martin d'Ardèche* acabaron forzosamente cuando Leonora Carrington enloqueció por el arresto de Ernst acusado de espía alemán y su envío a un campo de trabajo forzosos.

Por los testimonios de quienes conocieron a Gala, parece ser que mostró sobradamente cualidades paranormales, mediúnicas y que dominaba el Tarot a la perfección. En 1970 Dalí diseñó un Tarot, pero Gala ya tenía el suyo desde 1940. Gala solía acertar en sus predicciones, vislumbró a través de este la fama de Éluard y también mediante este método y unido a sus cualidades creativas, como escritora, intelectuales, como organizadora, galerista, vendedora, etc., condicionó y guió a Dalí, día a día, durante cincuenta años.

Era extremadamente supersticiosa y compartía esta costumbre con el pintor. Creía tener, y probablemente así era, aptitudes para la magia ceremonial. Dalí decía de ella: *"Gala es una médium de verdad... Gala nunca, nunca, se equivoca. Lee las cartas con una seguridad asombrosa. Le predijo a mi padre el curso exacto de mi vida. Anunció la enfermedad y el suicidio de René Crevel"*.

En 1932, Dalí publicó un artículo en la revista *This Quarter. The Object as Revealed in Surrealist Experiment*, que se traduce como *El objeto revelado por la experimentación surrealista*, en el que demostraba conocer al detalle la utilización de la cera con fines mágicos.

En una exposición de objetos surrealistas, Éluard había presentado una vela, Dalí, comentándolo escribe:

"La cera no es solamente una de las sustancias más manejables que hay sino que antiguamente también era comida como vemos en determinados cuentos orientales; además, la lectura de algunos relatos catalanes de la Edad Media, nos muestran que la cera era utilizada en la magia donde gozaba de la reputación de provocar metamorfosis y suscitar la realización de deseos. Es bien conocido de todos que la cera era casi la única sustancia utilizada en la fabricación de efigies en brujería, efigies que eran pinchadas con agujas".

En el artículo explica algunas de las técnicas mágicas que María de Naglowska también conocida como "la sacerdotisa de Lucifer", explicaba en sus conferencias en el restaurante *La Coupole* de París.

Naglowska (1883-1931), la persona más influyente en la transmisión de la magia sexual en Europa, era rusa y había pertenecido a la secta de los Khlistis (la misma a la que perteneció Rasputín) donde fue iniciada en la magia sexual, un dogma al que

fue fiel toda su vida. Perteneció también a la Escuela Espirita o Teosófica de El Cairo, fundada por Helena Blavatsky, otra rusa, escritora, ocultista y teósofa muy influyente, que vivió entre 1831 y 1891, y que fue incluso encarcelada y acusada de espionaje. Sus conferencias se articulaban en torno a las prácticas de magia sexual y André Breton y Man Ray asistieron a ellas, por lo que podemos afirmar que tuvo una notable influencia en el grupo surrealista. María de Naglowska llegó a París en 1929, tras vivir en Suiza, Roma y Egipto, entre otros lugares, y se estableció en el barrio parisino de Montparnasse. Poco tiempo después, inició la edición de una publicación periódica de carácter "mágico": *La Flèche*, en la que a lo largo de sus tres años de existencia (1932-1935) colaboraron Julius Evola y otros destacados esoteristas de la época. Se presentaron dieciocho números, hoy muy cotizados. La revista se titulaba *Órgano de difusión del Tercer Término*.

Todos los días, durante dos horas, María de Naglowska recibía a sus discípulos en el Hotel Americano de París. Llegaban desde muchos países y gracias a que María de Naglowska era políglota, podía comunicarse en un nivel profundo con ellos, dominaba el inglés, el ruso, el alemán, el francés, el italiano y el yiddish, y además comprendía el polaco, el español, el checo y algo de árabe.

La influencia de esta rusa en el movimiento esotérico de la época es crucial junto a Gala y a Madame Blavatsky. Así tenemos a otra rusa relacionada con el esoterismo, muy influyente en los movimientos artísticos de principios del siglo XX.

La influencia de este creciente interés por el esoterismo se muestra también en la vinculación de estas influencias con los materiales y su uso plástico y artístico. María de Naglowska (conocida también bajo el seudónimo masculino de P.B.Randolph) en su libro *Magia Sexual*, comenta hasta en cuatro ocasiones la utilidad de la cera de abeja con fines mágicos, afirma que este material es necesario para fabricar "volts" (condensadores fluidicos que deberían saturarse de energía sexual y utilizarse en la construcción de estatuillas animadas). La comunión de estos influjos con las prácticas artísticas de la época y la utilización de determinados materiales, la tenemos en Dalí sin ir más lejos, se hace evidente cuando, por ejemplo, describe esta escena, que seguramente ha presenciado en algún centro de reunión surrealista o en algún círculo ocultista: *"Con ocasión de las sesiones de hipnotismo y de conjuraciones públicas donde se manifiestan determinadas supervivencias mágicas, es muy frecuente ver tragarse velas"*.

Las atribuciones mágicas a la cera no son un invento del siglo XX, y dan cuenta por otro lado, de la evolución de las creencias mágicas a través del esoterismo imperante en la Francia de principios del siglo pasado. Tomemos como ejemplo la cera para entender la profundidad del esoterismo inherente a muchos de los procesos creativos:

En el mundo grecorromano las abejas simbolizaban la castidad, la laboriosidad y la esperanza, y el arte de la miel y la cera se le atribuía a Aristeo, hijo de Apolo y Cirene. Se atribuían a la cera, según su color, diferentes cualidades mágico-religiosas positivas y negativas. También se utilizaba para la elaboración de ungüentos con los que atraer al ser amado. Debido a sus cualidades moldeables, se hacían esculturas de seres informes, animales y humanos que se podían fundir fácilmente para "renacer después en una nueva forma", proceso mediante el cual, para los egipcios, suponía

adquirir propiedades del ser creador. Mediante rituales mágicos en los que la cera como material era la protagonista, se creaban amuletos, se moldeaban figuras de diferentes divinidades o se reproducían a pequeña escala esculturas-retrato de personas a las que se quería perjudicar, es decir, estas figuritas funcionaban como parte de una especie de rituales vudú, después del ritual se destruían lanzándolas al fuego o las derretían poniéndolas al sol.

La misma cera a la que le acusaban capacidades esotéricas tenía un importante papel en la momificación y en los rituales de embalsamamiento en el Antiguo Egipto. Solía utilizarse para cubrir la boca y la nariz. Otro de los usos que le daban es la impermeabilización de materiales de construcción y vasijas. Para cerrar heridas y en cosmética, para cubrir tablillas de madera en las que se escribían o se dibujaba con punzón metálico y por supuesto, jugó un papel fundamental en la elaboración de los *retratos de El Fayum*.

Avanzamos y retrocedemos en la historia: antes que Pigmalión estaba Laodamia, que dormía con un hombre de cera hecho a imagen de quien amaba, su Romeo. Él no era una mera estatua: sí existió, pero había muerto. Hay dos versiones del fin de Laodamia. Una es la que relata como Apolo concede tres horas juntos a los esposos, después retornará de nuevo al difunto a su lugar en los infiernos. Cuando acaba el tiempo y el esposo debe marchar de nuevo, Laodamia no lo soporta y decide acompañarlo a los infiernos para no separarse más de él.

" (...) En la segunda versión el difunto no reaparece, ni siquiera por unas horas; el viaje al Averno lo hará la esposa sola: el padre de Laodamia la sorprende durmiendo con su estatuilla de cera, con su hechizo, y arroja el fetiche al fuego. Ella muere de pena; en algunas versiones ella misma se arroja al fuego, detrás de la figurilla.

Este mito tiembla un poco: Laodamia no pide que su estatuilla se encarne (como es el caso del escultor idólatra). Sabe que es un sustituto, y no parece que ella deje de ver en el hechizo, la superficie del fetiche. Así, la figurilla de cera es una sugestión: sabe que no hay nadie. (...)"⁴⁴

La cera por sus cualidades táctiles y visuales da la sensación de que es capaz de preservar el calor humano. La poética visual que establece tenga quizás que ver con la poética de un artista más contemporáneo que nos acerca estos conceptos a nuestra propia óptica: Joseph Beuys (1921-1983). La grasa es el corazón de la plástica de Beuys como origen del calor y la energía. La grasa, en sí misma amorfa, sólo puede ser formalizada de manera temporal, provisional. La temperatura, el calor y el frío, le restituyen sus poderes metamórficos.

La cera de los retratos que mencionábamos antes, los *retratos de El Fayum*, ha traído hasta nosotros, inherente, una ritualidad aparentemente obsoleta: la calidez de las miradas vivas del Egipto de entonces. Esta ritualidad, por su naturaleza funeraria, no estaba exenta del sentimiento de pérdida y de una etapa de duelo que en todas las

44. DIAZ FRUTOS, Elena (2010): *Imágenes exactas o cuatro ensayos para una escritura mirable*. Granada, inédito.

culturas se ha experimentado con la pérdida de un ser querido, un vacío que ningún principio moral o religioso ha sabido mitigar o amortiguar del todo.

La conjetura inicial de cualquier estudio que se comience sobre la cultura egipcia antigua es que era una sociedad dedicada a la muerte, en contraposición a otras culturas que simplemente creen poder suprimirla, y cabe suponer que era así en el Egipto Antiguo más aún porque durante toda su vida planeaban y construían su tumba, invertían todas sus riquezas en el pago de arquitectos y artesanos que la construían, destinaban gran cantidad de tiempo en reflexionar acerca de la muerte, el fin último del ser y la aceptación de la muerte si ésta tenía lugar inesperadamente. Por el contrario, la negación de la muerte es subyacente en la Europa de principios de siglo y, aunque el esoterismo viene a refutar esta carencia o exigüidad, el vulgo solo intuye y vive como nuevas estas poéticas a través del uso que sus artistas coetáneos hacen de algunos materiales y a los que les atribuyen sus propias, aunque son colectivas, carencias deontológicas. Así encontramos algo de legítima veracidad en el análisis profundo, y acaso erudito, de la artísticidad plástica.

Però no era así, y citamos por ello a Heródoto, el historiador que recogió para nosotros las experiencias que tuvo junto al pueblo egipcio:

*"(...) Por cierto que en los festines que celebran los egipcios ricos, cuando terminan de comer, un hombre hace circular por la estancia, en un féretro, un cadáver de madera, pintado y tallado en una imitación perfecta y que, en total, mide aproximadamente uno o dos codos; y, al tiempo que lo muestra a cada uno de los comensales, dice: Míralo y luego bebe y diviértete, pues cuando mueras serás como él. Eso es lo que hacen durante los banquetes. (...)"*⁴⁵

Las técnicas utilizadas por los pintores eran dos, la encáustica y el temple. Desde hace tiempo se discute la forma de aplicación de la encáustica en estos retratos de El Fayum. La tradición egipcia de esta técnica parece inexistente pero la griega está más acreditada, Plinio el Viejo por ejemplo, la nombra en sus tratados:

" (...) La cera púnica, a base de cera de abeja, podía ser aplicada en caliente o en frío, mezclada con pigmentos, con la ayuda de una herramienta dura, el cauterium, o de un pincel vegetal. (...) Por lo que atañe al temple, prácticamente no es diferente de la técnica moderna conocida con este nombre. (...) Los colores existían en forma de pequeños panes o "salmones". Plinio elabora en su Historia natural un catálogo impresionante de los pigmentos de todas las procedencias disponibles en su tiempo, pero es poco probable que los pintores de El Fayum hubiesen podido utilizar una tan grande- y además costosa- cantidad de colores. Según E. Doxiadis, que trata particularmente esta cuestión, la paleta utilizada era incluso muy restringida, fundada en una base de cuatro colores- el blanco, el negro, el ocre y el rojo tierra- a los cuales se añadían colores suplementarios, utilizados sobre todo para vestiduras y ornamentos. Entre estos colores hay que destacar el oro, (...) parece haber tenido en algunos casos una función ritual ligada a su ca-

45. HERÓDOTO (2010): *Los egipcios*. Gredos, Madrid, 2010. Trad. Carlos Schrader. pp. 54.

rácter imperecedero (...) En conjunto, el colorido de los retratos pintados a la encáustica era más brillante, más luminoso que el de los retratos realizados al temple (...) madera, lino, pigmentos de origen mineral, cera de abeja, agua de mar, clara de huevo, conchas para mezclar los colores, útiles muy simples, yeso: tierra, agua, fuego y aire (...) sin duda rápidamente ejecutado.(...)⁴⁶

Volviendo a Gala y al lugar que eligió para vivir con consciencia plena, el Empordà, decir que la elección no fue casual. Éste es un lugar donde la superstición ha estado siempre presente en los hogares y en esta elección confluyen algunos factores fundamentales: Por un lado Gala, cuyo origen ruso le otorga la cultura de un país en el que el chamán y el brujo, los ritos con trasfondo sexual y las ceremonias neopaganas, coexistían con los iconos, los popes barbudos y la ortodoxia más venerable; sobra decir que fue en su tierra natal donde se inició en la senda del ocultismo, y por otro encontramos a Dalí, un artista nacido en un lugar lleno de supersticiones y hechicería.

En 1931, Salvador Dalí pasó una temporada en París donde se encontraba el centro mundial del surrealismo. Cierta mañana de junio, fue a visitar a su amigo Joan Miró y éste le propuso ir al restaurante *La Coupole* donde se encontrarían con el fundador del dadaísmo, Tristan Tzara. En *La Coupole*, los surrealistas tenían tertulias en las que participaban los exponentes más destacados del movimiento. Dalí frecuentó este lugar durante los años 1931-1933, acompañado por Gala.

" (...) Resulta difícil pensar que ambas mujeres no se encontraran en la Coupole y no simonizaran. Gala, nacida en Kazan (donde residió la Naglowska mientras su padre fue gobernador de esa provincia), rusa, interesada en la magia sexual y en el ocultismo (por entonces Gala oficiaba de médium de los surrealistas e introduce en la mediumnidad a otros miembros del grupo; ha aprendido a tirar el tarot) y le apasiona el ocultismo y la astrología. Aparecía por entonces y en los años que siguieron una réplica de la Naglowska. A decir verdad, la influencia de la ocultista rusa aparece en la vida de Gala en distintas ocasiones. Su psiquiatra contó que en 1973 Gala estaba convencida de que el semen de muchachos jóvenes la rejuvenecía y, hasta sus últimos meses de vida, siguió manteniendo relaciones sexuales. (...)⁴⁷

Se decía que si alguien producía una buena obra literaria es que el autor debía haberse enamorado de Gala, se comentaba que todo el que había sido abrazado por Gala, al cabo de nueve meses alumbraba alguna genialidad. Una diferencia importante entre todos estos pintores y poetas a los que inspiró (Éluard, Max Ernst, De Chirico, etc.) y la relación que mantuvo con Dalí, radica en que pasó junto a éste más de cincuenta años de su vida, mientras que con el resto la relación fue solo pasajera.

46. BAILLY, Jean Christophe (2001): *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid, Akal. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. pp. 30-35.

47. MILÀ, Ernest (2016) en <http://infokrisis.blogia.com/>.

2. 6. Los primeros tiempos de la *Collection de l'Art Brut*

El primer fascículo de *L'Art Brut* tenía como título *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*. Fue editado por Gallimard, en París, en 1947. La publicación consistía en un folleto de veinticuatro páginas y la tirada fue de mil quinientos ejemplares ilustrados con dieciséis fotografías. No fue distribuido por el editor. En el dorso de la cubierta una nota afirmaba que el número dos saldría en diciembre de 1947 y que estaría dedicado a los trabajos de Adolf Wölfli analizados por el doctor Morgenthaler.

En octubre de 1946, Jean Dubuffet le dio a Gaston Gallimard una primera lista en la cual se enumeraban dieciséis números, dos de estos cuadernos estaban ya terminados. Se acordó publicar un cuaderno cada cincuenta días.

Por la misma fecha, Jean Dubuffet había llegado a un acuerdo con René Drouin para abrir en el sótano de su galería de arte una sala dedicada al Art Brut y además elaborar un programa sistemático de exposiciones en relación con la publicación de los cuadernos. En noviembre de 1947, Gaston Gallimard exigió que René Drouin se hiciese cargo personalmente de llevar a cabo las publicaciones, ya que pensaba que una galería de arte podía jugar un papel más importante en la divulgación de estos cuadernos. Tras la experiencia fallida del primer cuaderno, en 1948 André Breton le propone a Jean Dubuffet reanudar el proyecto bajo la forma de un *Almanaque del Art Brut* y en septiembre de 1948 ya estaba terminado el índice, por desgracia el volumen nunca se publicó. El índice contenía una planificación exhaustiva de los textos que contendría, contaba con artículos de André Bretón, Benjamin Peret, el Profesor Wyrsh y W. Morgenthaler entre otros.

La planificación del almanaque de *Art Brut*, que empezaría en enero y cuya última publicación sería en diciembre como es normal, contenía publicaciones de Jean Dubuffet y de André Breton, por supuesto, pero también de Michel Tapié, el Dr. Morgenthaler, Jean Paulhan, el Dr. Ladame y del Dr. Wyrsh entre otros.

No será hasta 1964 cuando Jean Dubuffet comienza a dirigir un proyecto mucho más ambicioso gracias al cual, a día de hoy, son ya veinticinco publicaciones las que componen la colección de cuadernos de la Compañía de *L'Art Brut*. En 1971 donó su colección a la ciudad de Lausana y es allí donde se continúan elaborando estas publicaciones fundamentales para entender en toda su complejidad el *Art Brut*.

Durante los años de dirección por parte de Jean Dubuffet de estas publicaciones una nota acompañaba los libros e informaba de las publicaciones anteriores y sus contenidos principales, al dorso estaba escrito lo siguiente: *"Fondée en 1948, la Compagnie de l'Art Brut s'attache depuis lors, avec l'aide de ses membres et celle de nombreux auxiliaires bénévoles, à l'étude d'oeuvres ayant pour auteurs des personnes étrangères aux milieux intellectuels, le plus souvent indemnes de toute éducation artistique et chez qui l'invention s'exerce, de ce fait, sans qu'aucune incidente en vienne altérer la spontanéité. Pour toute commande ou correspondance s'adresser: COMPAGNIE DE L'ART BRUT. 137 RUE DES SÈVRES-PARIS VI. c.c.p. PARIS 17 942 80."*

En un texto que Dubuffet ofreció a modo de conferencia con motivo de la inauguración de una exposición en la Facultad de Letras de Lille el 10 de enero de 1951, se

*Les "articles plus discrets" en
"petite chronique" en
"petite chronique" en petits
tableaux*

PROJET DE COMPOSITION DE L'ALMANACH

Article liminaire d'introduction	J. Dubuffet (mais pas signé)
<u>JANVIER</u> Calendrier, proverbes, recettes etc.	
<u>Article important sur SCOTTIE</u>	Mesens
Trois pages de la petite chronique (commentaire) n°1	J.D.
<u>FEVRIER</u> Calendrier, proverbes etc.	
<u>Article important sur CREPIN</u>	André Breton
Article plus discret sur TRILLHAASE	Chichio Haller
Trois pages de la petite chronique n°2	J.D.
<u>MARS</u> Calendrier, proverbes etc.	
<u>Article important sur MAISONNEUVE</u>	Jacques Senné
Déclaration au sujet de l'art des fous	André Breton
<u>AVRIL</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur WOLFLI</u>	Dr Morgenthaler
Trois pages de la petite chronique n°3	J.D.
<u>MAI</u> Calendrier, etc.	
<u>Article important sur CAPDEROUQUE</u>	J. Dubuffet
Article plus discret sur Xavier Parguey (Zouzou)	Michel Tapié
<u>JUIN</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur JUVA</u>	Jean Paulhan
Trois pages de la petite chronique n°4	J.D.
<u>JUILLET</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur ALOISE CORBAZ</u>	Mlle Forel
Article plus discret sur les masques du Lëttschental	Eugène Pittard
<u>AOUT</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur HIPPOLYTE</u>	André Breton
Trois pages de la petite chronique n°5	J.D.
<u>SEPTEMBRE</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur BERTHE URASCO</u>	Dr Ladame
Article plus discret sur Heinrich Anton M.	Dr Wyrsch
<u>OCTOBRE</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur HERNANDEZ</u>	Michel Tapié
Trois pages de la petite chronique n°6	J.D.
<u>NOVEMBRE</u> Calendrier etc.	
<u>Article important sur SALINGARDES</u>	Michel Tapié
Trois pages de la petite chronique (fin) n°7	J.D.
<u>DECEMBRE</u> Calendrier etc.	
<u>LE CABINET DU PROFESSEUR LADAME</u> (article long)	Dr Ladame

Chacun des douze articles importants illustré de 5 reproductions (dont, si on veut, 2 ou 3 en pleine page et les autres plus petites). La petite chronique de J.D. nécessite 25 reproductions (mais elles peuvent être petites et même très petites)? Compter pour les 4 articles plus discrets, 2 ou 3 reproductions pour chacun d'eux . Compter en outre une quinzaine de photographies de documents isolés non liés à des articles . Au total donc 110 reproductions .

Copia de la planificación para el *Almanach* que le envía Jean Dubuffet a André Breton en una carta fechada el 30 de agosto de 1948. Archivo de la *Collection de L'Art Brut* (Lausanna).

sientan ya las bases de lo que Dubuffet entendía por *Art Brut*, término de su invención y cuyo alcance desarrolló a través de las diferentes publicaciones que conforman hoy los Cuadernos de *L'Art Brut*.

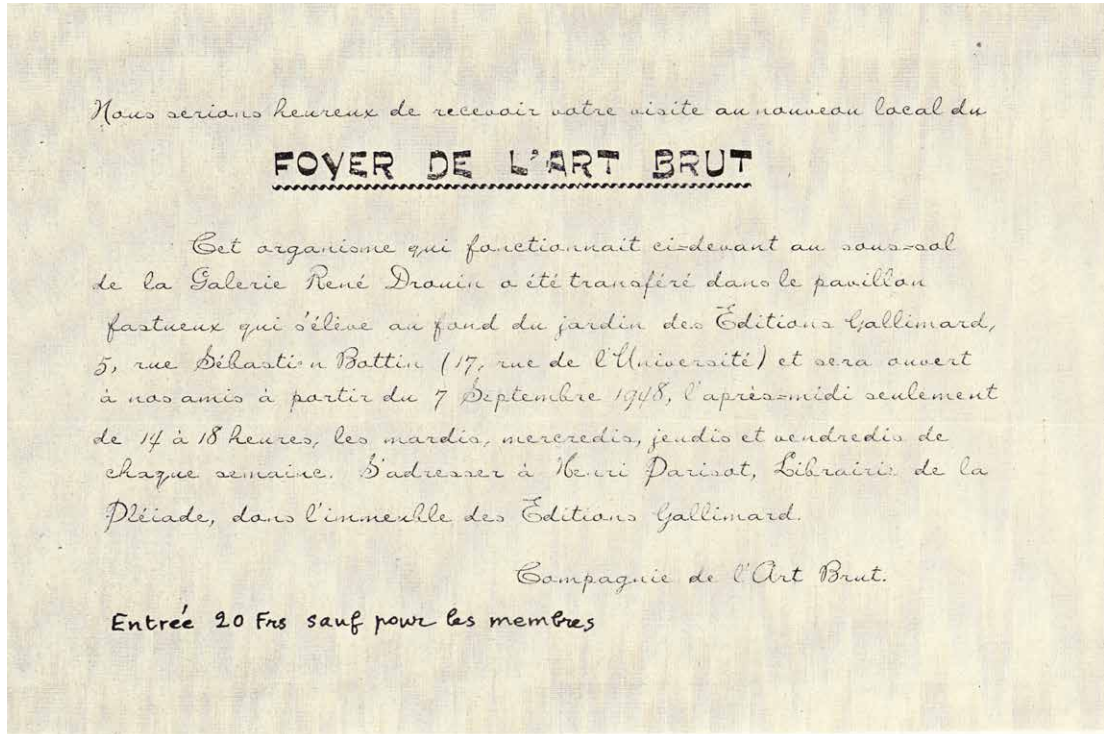
Todavía hoy, el concepto de lo que es arte para este artista y coleccionista puede parecer muy moderno, valiente e incluso rompedor:

*"(...) Considero poco interesante el arte realizado por los especialistas profesionales. Lo que me interesa son las producciones artísticas dimanantes de las personas extrañas a los medios especializados y elaboradas al margen de cualquier influencia, en forma totalmente espontánea e inmediata. (...) En mi opinión, el arte consiste esencialmente en esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista. (...) La razón de ser del arte estriba en ser el medio de expresión de las capas subyacentes, de los planos de la profundidad. Lo que esperamos de una obra de arte es que su autor haya descubierto en ella e inventado con ella las formas de hacer estallar sus capas superficiales y de dar paso a las voces de sus capas subyacentes, y con ello igualmente de las nuestras tan pronto como esa obra surge ante nuestros ojos. (...) Estoy persuadido de que en todo ser humano anida un inmenso fondo de creaciones y de interpretaciones mentales del más alto valor y mucho más de lo que se necesita para suscitar en el terreno artístico una obra de una inmensa amplitud (...). Lo que le falta a quien desea hacer arte es primeramente el dedicarse al mismo; en segundo lugar, el saber disponer las vías para que se manifieste sin refracción. (...) Siento manifestar que tengo la impresión de que todo ese ejército de clérigos internacionales manipula el viento, unas obras huecas, carentes de contenido, una falsa moneda, una parodia de arte sin valor alguno. Y toda esa falsa publicidad escandalosa en torno a unas obras pertenecientes a un arte completamente sofisticado, artificial y falso, no tiene más resultado que el de intimidar, desalentar, e inhibir, paralizar, y matar el arte auténtico allí donde pudiera tener la veleidad de manifestarse. Esas obras elaboradas por artistas profesionales me parecen gravemente falseadas por diferentes factores. Se me antojan faltas de la espontaneidad, el carácter inmediato, íntimo y personal indispensables a juicio mío a toda producción artística. Me parecen unos ejercicios escolares fútiles que no tienen más relación con el arte que lo que tenía con la auténtica poesía la fabricación de los versos latinos que era una regla en las escuelas sabias hace aún pocos años. Me parecen una especie de juego de sociedad, de pequeño deporte mundano, de absoluto reposo como el bridge o los crucigramas (...) Toda esa actividad turbulenta se me antoja hecha solamente de muecas, de ejercicios de perros sabios bien amaestrados y sin ningún valor desde el punto de vista del arte. Una obra de arte sólo tiene interés, en mi opinión, a condición de ser una proyección muy inmediata y directa de lo que ocurre en las profundidades de un ser (...) La creación artística, para asumir su pleno interés, requiere una concentración y una soledad que nos son compatibles ni por asomo con la vida social de nuestros artistas profesionales. (...)"*⁴⁸

En una carta al doctor Volmat de 28 de diciembre de 1952 afirma:

" (...) Las únicas creaciones artísticas que me interesan son las que al margen (y en contra) de toda retórica, pertenecen a una especie de delirio inspirado. Son las obras de este tipo que me dediqué a buscar durante seis años (de 1945 a 1951) y que constituyeron

48. DUBUFFET, Jean (1975): *Escritos sobre arte*. Barral Editores, Barcelona. pp. 97-108.



Copia de la invitación enviada por Jean Dubuffet a André Breton en una carta fechada el 30 de julio de 1948, en ella se invita a asistir a la nueva sede de la *Compagnie de L'Art Brut* que ha cambiado para ocupar ahora parte del edificio de las Ediciones Gallimard. Archivo de la *Collection de L'Art Brut* (Lausanna).

las colecciones del Arte en Bruto. No se trata por lo tanto de una colección de enfermos mentales. Las colecciones comprenden un millar de obras, de unos 200 autores diferentes, entre los que la mitad aproximadamente son personas en tratamiento en los centros psiquiátricos y las demás se consideran como personas normales. En efecto, me parece que es arbitrario y ocioso sentar, por lo menos en este terreno, una distinción entre enfermos y sanos. Por eso no hago ninguna. (...) Pudiéramos afirmar muy legítimamente, me parece, que la creación artística es siempre y en todos los casos un fenómeno insano y patológico.(...)⁴⁹

En la creación del concepto del *Art Brut* y para la fundación de la *Compagnie de L'Art Brut* André Breton tuvo un papel fundamental junto a Dubuffet, tal y como demuestra la sólida, frecuente y duradera relación epistolar que mantuvieron además de encuentros en reuniones y eventos de toda índole.

Hemos tenido acceso al corpus de cartas que se conservan en Lausana, lamentablemente casi todas ellas son las que envió Jean Dubuffet a André Breton, podemos suponer por lo tanto que las enviadas por Breton se conservan en otro lugar.

Las cartas están todas escritas en francés, el tono es afectuoso pero sobre todo activo, se ponen al día de las novedades del trabajo, contienen información exhaustiva del curso de los artículos que escriben, ambos, sobre *Art Brut*, sobre los nuevos descubrimientos de Dubuffet.

En las cartas puede observarse como Jean Dubuffet le explica a Breton las cualidades de los artistas que va incorporando a su colección, le habla del fenómeno de la mano sola o de las capacidades mediúmnicas de algunos artistas. En la búsqueda de Dubuffet, España no queda al margen, y sirva como ejemplo una carta fechada el 30 de agosto (sin año) le habla de un español llamado Joaquim Vicens Gironella, del que opina que su obra es "muy delirante". El control de los artistas que va encontrando no se limita a su vida artística, ambos parecen haberse implicado en las vidas de estos descubrimientos maravillosos:

49. DUBUFFET, Jean (1975); Op. Cit. pp.299-302.

LE PINCEAU DE CREPIN
PLOMBIER - ZINGUEUR
ENTEND DES VOIX

Rue Ville-l'Evêque, des fantômes exposent des tableaux et des sculptures .

Des hommes leur ont servi d'instruments . Ils ont guidé leur main . C'est, du moins, de qu'affirment ceux qui ont senti un jour l'impulsion d'une force mystérieuse ou entendu l'ordre d'une voix de l'au-delà .

Crépin, plombier-zingueur du Nord, composait naguère des morceaux de musique pour trompette . Un jour, à soixante-cinq ans, sa plume accrocha une portée et une puissance invincible l'éloigna de la musique .

- Alors j'ai commencé à " peindre " ! dit-il, du ton ingénu que devait prendre le personnage de Daudet pour raconter : " Ça m'est venu en écoutant chanter le rossignol " .

C'était en 1939 . La voix lui dit :

- Tu peindras 300 toiles et, lorsque tu auras peinturé la 300^e la guerre sera finie .

La 300^e toile reçut sa signature le 7 mai 1945.

La voix s'est encore fait entendre depuis :

- Tu peindras 45 autres tableaux, a-t-elle dit à Crépin, et puis tu mourras !

Depuis Crépin a quelque peu perdu l'inspiration . Il délaisse les pinceaux . Se rappelant qu'il fit un temps concurrence aux sourciers du Nord, son pays, il s'est fait guérisseur . Il envoie sa force magnétique à distance et compte déjà 80.000 clients .

Il expose des croix bleues et des anges à joues rouges, au nez rouge aussi, un peu trop .

" Samedi Soir "
21 septembre 1946

M

Vous êtes prié d'assister aux FUNÉRAILLES de Monsieur

Joseph CRÉPIN
Veuf de Benoite CARON
PEINTRE - MEDIUM

décédé subitement à Montigny-en-Gohelle le Mercredi 10 Novembre 1948 dans sa soixante-troisième année.

Lesquelles auront lieu **Samedi 13 Novembre 1948, à onze heures** et seront suivies de l'inhumation au cimetière dudit lieu dans le caveau de famille.

Gardez son souvenir !

Réunion à la Maison Mortuaire, Rue de l'Église à dix heures trente.

De la part de

Mademoiselle Benoite CRÉPIN,
sa fille,

Monsieur Emile CARON,
son neveu.

Monsieur et Madame DECOURCELLE-MALLET,

Monsieur et Madame DESOUBRY-CRÉPIN et leurs enfants,

Toute la famille,

Et ses nombreux amis,

Jean CRÉPIN Tentures Funébres Héritières 4 Rue de l'Abbaye Tél. JC
LECAILLE Hérit

CHAPTER II

AROUND MEDIUM
AND VISIONARY ART

2.1. Background of the mediumistic
and visionary Art in century XIX

In the middle of the nineteenth century, spiritism appears strongly. The belief in these practices is vigorously installed in newly industrialised regions such as Belgium, England and northern France.

Lucienne Peiry (Switzerland, 1961) points out as the reasons for the development of these practices, the link between proletarianisation and the rural exodus, two essential socio-economic events of the period. Immersed in the effervescence of the industrial revolution and its alienation, members of the working class felt the need to secretly connect with their ancestors.

At that time Allan Kardec, founder of the magazine *Revue Spirite* (1858), published *Le Livre des esprits* (1857) and, four years later *Le Livre des Médi-ums*. Spiritism grows and publications increase, it becomes a mass phenomenon, although the meetings are held secretly in Europe and the United States. The sessions are practised in a dark room where there is an atmosphere of silence and meditation.

Over time, these practices were developed in such a way that pictorial, literary or simply pictorial manifestations could take place in its course.

As theosophical and spiritualistic societies proliferate, the Society for Psychological Research was born at Cambridge in 1882 and at Harvard in 1885. In 1895 X-rays were discovered.

"(...) In this context, Charles Leadbeter and Annie Besant made the Thought Forms in 1905, a series of drawings of the void in which the absence of physical forms was evident and showed the suppression of the state of conventional perception. Almost at the same time, studies on the dimension arose, such as that of Gaston de Palowski in his book Trip to the Country of the Fourth Dimension (1912); Or the work of the architect and theosophist Claude Bragdon, who published in 1913 the book A Primer of Higher Space (the Fourth Dimension) on the philosophical and religious implications of the possible existence of a fourth dimension in space. In these same years Rudolf Steiner founded the Society of Anthroposophy (1913), an organization that sought to establish a scientific basis for spiritual experience and metaphysical knowledge, from the conviction that the inner universe was as real as the material. In his lectures, he used black slates on which he illustrated his theories with colours, believing in his ability to alter spiritual perception. His drawings, beyond their pedagogical utility, are true cosmogonies that admired Borges and inspired Beuys. Steiner considered the thought as an organ of perception, just like the ear or the sight, in his case perceiver of ideas. (...)"¹

From the transcendence and influence of these practices and their artistic results, we have examples in Victor Hugo (1802-1885), Victorien Sardou (1831-1908), who claimed to be driven by a hidden force, Fernand Desmoulin (1853- 1914) or to Franck Kluski (1873 or 1874 -1943).

1. GRANDAS, Teresa in AA. VV. Josefa Tolrà. *Mèdium i artista*. Catalog of exhibition Josefa Tolrà. Drawing fluidic force. From September 21 to March 30, 2014. ACM Cultural Association and l'Arte Contemporani Ajuntament of Mataró. Directorate of Culture. pp. 89-91.

For his part, Victor Hugo also conducted spiritual consultations during his exile in Jersey between 1853 and 1855, through which he claimed to be in communication with Aristophanes, Jesus Christ, Moliere or Galileo.

During these practices, Victor Hugo, made hundreds of drawings and sketches that are still preserved. In works of the same period Victor Hugo works from creative processes in which he incorporates automation with stains of ink and coffee, fingerprints, folds, unusual instruments like bird feathers or rags, etc. These artistic processes, so innovative and whose results were the conclusion of the experimentation itself, used in the nineteenth century are those that later many artists *Brut* discovered by Dubuffet, used for their dreams, visualisations and hallucinations.

Each case deserves a detailed study. We will try to summarise each author and each author as a precedent in the history of mediumistic or visionary art, which is essential in understanding the development of the spiritualistic currents in which our mediums-artists will be immersed.

One of the main exponents of this beginning movement is Victorien Sardou (Paris, 1831-1908). He lived a complicated youth because of the setbacks of the family fortune. His professional beginnings as a playwright were also tough, but at the time he became a prolific author. His more famous works are *Madame Sans-Gêne* and *La Tosca*. But it seems that after the hard blow by the failure of his work *Bernard Palissy* and his novel *Carlin*, Sardou seeks consolation in spiritism. As a result of his first experiences with spiritism and the automatic process, he writes an article, which is written by Allan Kardec, published in *Revue Spirite* in 1858. From this period his first works

are mediums (drawings and engravings). Sardou defended that during the sessions a spirit related to his work, Bernard Palissy, guided his hand and that it was this personage who irrevocably gave him these visions without having been previously initiated in these practices. However, some written testimonies, older than Sardou's first declared practices, are preserved. They attest to the existence of family spiritist sessions in which a kind of automatic writing was part of the sessions. Sardou was initiated by his father and in these sessions he spoke of that his grandfather had died, also two sisters had died, all of them "residing at that time in Jupiter".

His drawings show us the houses in Jupiter of Mozart, of Zoroaster, Christ, his grandfather or Hahnemann (the spirit of the doctor inventor of the homeopathy). The skill in the techniques used do not suggest that the style belongs to that of an amateur artist, but we also have no proof that similar engravings and drawings existed prior to those made after the initiation of these practices, to add to that, they present a linear rococo and virtuous style.

Success as a playwright would put an end to this mediumistic creative interlude, but he would never give up his interest in these matters, proof of which is that in 1900, Victorien Sardou presides over the Spiritist Congress.

Another referent is Franck Kluski (Teofil Modrzejewski, 1873 or 1874-1943 or 1944) born in Warsaw in a family of seers. He liked to brag about his premonitions and how his grandfather's ghost had slapped his father, drunk, and how he had witnessed numerous family appearances.

Married, father to a family, this patriotic and cultivated bourgeois, was both

a poet and a writer in his free time. It was not until the winter of 1918 that they uncovered, during a session, their mediumistic gifts. Some time later he decided to lend his exceptional qualities to study the Polish Society of Psychic Studies, and under the control of Colonel Norbert Okolowicz, there are about three hundred and forty experiences of materialisations, many of which leave as proof paraffin fingerprints and other fingerprints preserved until today.

At the end of 1920, he was invited to the *Institut Metapsychique International* in Paris by Gustave Geley (one of its founders and training doctors), with whom he conducted eleven sessions, according to some sources, and fourteen according to others (from November 8 To 31 of December) in search of the definitive proof of these “incarnations”. The work with Geley took place until 1924. Geley worked on perfecting the material for the collection of “evidence”.

The experiments had a ritual: Kluski would sit on a chair in a candlelit room, go into a trance in about twenty minutes, when he noticed that there was a clear presence talking to her and invited her to insert his hand, his foot or its face in paraffin. The plastic part of this peculiar paraffin inquiry was either dried in the air or quickly introduced into a basin of cold water, and then made the molds, which proved to be proof of the veracity of communications with that other world. With this procedure eight materialisations were achieved, that is to say, eight molds including seven hands (some of children between the ages of seven and nine years), the feet of a child and a face in which the hands were completely perceptible. Lips, nose and eye socket. These molds, already in plaster, were subjected

to a thorough examination by the Paris Forensic Institute, which concluded (with the report of the expert molder Gabrielli) that the molds were of living persons and that he saw no reason to think that the carrying out of these investigations constituted a fraud.

Between 1922 and 1923, Geley held some meetings under the strictest guidelines; he invited writers, engineers, lawyers and even police officers from representatives of the French Academy, the Academy of Sciences, the National Academy of Medicine. After several sessions, the participants agreed on the authenticity of the observed phenomena (known as ectoplasmic phenomena) and wrote a report known as Manifesto of the 34 (*Le Manifeste des 34*). Unfortunately, Geley died in 1924, during a plane crash while he was returning from Warsaw. After his death, his investigations received much criticism that argued technical questions like irrefutable evidence of the fraudulent origin of the “sculptures”.

2.1.1. Hélène Smith: triple mediumship and male fetish

In this brief review of the history of mediumistic art we cannot forget to investigate the precedent of the one initiated by Victor Hugo: Hélène Smith (born Elise Müller, 1861-1929). Elise Müller was an employee in a shop and became, from 1892, a reference of the spiritist world.

Guided first by Victor Hugo himself, she was later disciple of Cagliostro, also known as Leopold.

In 1894, Théodore Flournoy, a psychologist at the University of Geneva, began to study it and published as a result of his inquiries, in 1900, *Des Indes à*

la planète Mars. This publication brought Elise Müller to fame under the pseudonym "Hélène Smith".

Equipped with a triple mediumship (clairvoyant, auditory and typological) it also showed a remarkable capacity for the funambulismo. Her dreams made her live "real adventures" in episodes in which, through transcripts, they give rise to a kind of novel. These "novels" compose a corpus articulated in different themes and cycles: extraterrestrial cycle, ultra-extraterrestrial cycle, Hindu cycle and the cycle of royalty. During the first cycle the invention of an "extraterrestrial" language and literacy was verified, as well as Sanskrit quotations (although it had never had contact with this language). He carried out drawings as well, but these were not the result of hypnosis but of immediate memory after the periods of trance in which he had his visions.

Théodore Flournoy (psychologist and physician, 1854-1920) strove to show that all these automatic productions are explained by cryptomnesia, that is, by the resurgence of forgotten memories, thus contradicting the belief of the medium itself.

Due to Flournoy's declarations and feeling, on the other hand, misunderstood and manipulated by the Geneva spiritualist circles, he gradually locked himself in and into his Christian faith. Fruit of this isolation are the paintings that were realised from the visions between 1903 to 1915. She herself documented step by step the evolution of these works and made photographs of the different phases of execution, leaving a kind of will after the realisation of these boards. He refused to sell the paintings but agreed to donate them, with all his documentation, to the laboratory of Psychology founded by Flournoy. The paintings were

collected after his death at the Musée d'Art et Histoire in Geneva.

Waldemar Deonna (a well-known photographer, historian and Swiss archaeologist) published in 1932 *De la planète Mars en Terre sainte*, an extensive study where he narrates the unique process of creation of Hélène Smith, the mode of execution, the absence of previous compositional studies, unusual order of elements, revealing their creativity as a mode of progressive and auditory methodical vision, painting the entire landscape before superimposing characters, detail after detail. Deonna affirmed that the medium was a famous case between "*hystérie et glossolalie, écriture automatique et peinture de l'inconscient*".

The testament of the donation was contested, the works were returned to the Hungarian branch of the family of his father and since then they have disappeared, except for two works conserved in the LAM and in the *ABCD Collection*.

Appreciated by spiritism, endowed by the surrealists and valued by psychoanalysis, Hélène Smith became a fundamental figure of mediumistic art and automatic creation.

We find proof of its influence in *Nadja* by André Breton. In this work, the references to mediums, hypnosis and the esoteric are constant, although not always explicit. The protagonist, Nadja, has several names throughout the play, in a sort of conscious confusion of names through which the writer attributes the most disparate qualities. One of the names that the protagonist treasures, as a memory of a personage interpreted in a work written by the author, and that reveals in one of the most esoteric parts of the book is nothing less than Hélène. At the same time, the writer writes at the foot of an

autobiographical note (although perhaps we could even say that the whole book is an autobiographical note) that makes it undeniable and even more evident the influence of the medium in Breton:

"(...)Personally, I have not met any woman of that name who always seemed so bland and bothered me, just as I have always loved Solange. However, Ms. Sacco, seer of Usines Street, no. 3, who has never been mistaken about me, assured me, at the beginning of that year, that my mind was very busy with a certain Hélène. It is because of that, that some time later I became so interested in everything that concerns Hélène Smith. The conclusion to be drawn from this would be of the same nature as the one that resulted previously from the fusion, in a dream, of two images very far from each other. "Hélène, it's me," said Nadja. (...)”²

From this note comes a valuable confession: Breton consulted with a seer, and in addition, fully trusted in it, we deduce it when he affirms that “he has never been wrong with respect to me”. Thus, not only does it seem that it made frequent consultations, but also for a long time.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), consensual precursor of surrealism, wrote not by chance a poem called *Sur les prophéties*, published in his book *Calligrammes* in 1918:

*“J’ai connu quelques prophétesses
Madame Salmajour avait appris en
Océanie à tirer les cartes
C’est là-bas qu’elle avait eu encore*

*l’occasion de participer
À une scène savoureuse
d’anthropophagie
Elle n’en parlait pas à tout le monde
En ce qui concerne l’avenir elle ne se
trompait jamais
Une cartomancienne céretane Margue-
rite je ne sais plus quoi
Est également habile
Mais Madame Deroys est la mieux in-
spirée
La plus précise
Tout ce qu’elle m’a dit du passé était
vrai et tout ce qu’elle
M’a annoncé s’est vérifié dans le temps
qu’elle indiquait
J’ai connu un sciomancien mais je n’ai
pas voulu qu’il interrogeât mon ombre
Je connais un sourcier c’est le peintre
norvégien Diriks
Miroir brisé sel renversé ou pain qui
tombe
Puissent ces dieux sans figure
m’épargner toujours
Au demeurant je ne crois pas mais je
regarde et j’écoute et notez
Que je lis assez bien dans la main
Car je ne crois pas mais je regarde et
quand c’est possible j’écoute
Tout le monde est prophète mon cher
André Billy
Mais il y a longtemps qu’on fait croire
aux gens
Qu’ils n’ont aucun avenir qu’ils sont
ignorants à jamais
Et idiots de naissance
Qu’on en a pris son parti et que nul n’a
même l’idée
De se demander s’il connaît l’avenir ou
non
Il n’y a pas d’esprit religieux dans tout
cela
Ni dans les superstitions ni dans les
prophéties*

2. BRETON, André (2006): *Nadja*. Cátedra. Madrid. pp. 161-163.

*Ni dans tout ce que l'on nomme oc-
cultisme
Il y a avant tout une façon d'observer
la nature
Et d'interpréter la nature
Qui est très légitime"*

Max Ernst (1891-1976), one of the most convinced and important surrealists, both at the stage of the movement in Europe and at the American stage, visited the same seer as Breton in Paris, but on the influence of these practices on Surrealism will be discussed at length.

Returning to the "scrutinies" of Dr. Theodore Flournoy, to say that he accurately describes the painting and verbal messages of which he was for a time his patient: Hélène Smith (1861-1929). In Flournoy's work entitled *From the Indies to the planet Mars. A study of a case of somnambulism with glossolalia* (1900), the doctor states that "successively presents phenomena of verbal-auditory automatisms (notes the best that can fragments of fictitious conversations that come to her), vowels (in trance state pronounce words in Unknown languages), visual-verb (copies exotic characters that appear to him) and graphics (writes completely in trance adopting for example the personality of one of his Martians).

Flournoy recorded the sessions he witnessed over five years with Hélène Smith, here the written testimony of the first of them:

"February 16, 1896. – The idea of a special handwriting belonging to the planet Mars occurs for the first time to Hélène's astonishment in a Martian semi-trance. (...)

August 22. – Hélène for the first time writes in Martian. After various non-Martian visions Mlle. Smith turns away from

the window (it rained hard, and the sky was very grey), and exclaims 'Oh, look, it is all red! Is it already time to go to bed? M. Lemaître, are you there? Do you see how red it is? I see Astané, who is there in that red; I only see his head and the ends of his fingers; he has no robe, and here is the other (Esenale) with him. They both have some letters at the ends of their fingers on a bit of paper. Quick, give me some paper!' A blank sheet and the pocket-pen are handed to her, the latter she disdainfully throws down. She accepts an ordinary pencil, which she holds in her customary fashion, between her middle and index-finger, then writes from left to right the three first lines of Fig. 21,³ looking attentively towards the window at her fictitious model before tracing each letter, and adding certain oral notes, according to which there are some words which she sees written in black characters on the three papers – or, more correctly, on three white wands, a sort of narrow cylinder, somewhat flattened out – which Astané, Esenale, and a third personage whose name she does not know but whose description corresponds with that of Pouzé, hold in their right hands."⁴

Flournoy's publication is a complete treatise in the form of an inventory of Hélène Smith, who elaborates as an attentive and almost always honest observer, and which includes not only the

3. In the description of the first session, Flournoy alludes as proof of the testimony of the graphics of the image on the following page and that correspond to the reference that 21 Flournoy presents in his book *From India to the Planet Mars. A study of the case of somnambulism with glossolalia*. pp. 205.

4. FLOURNOY, Th: *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulism with glossolalia*. Harper and Brothers publishers. Translated by Daniel B. Vermilye. New York/London, 1900. pp. 201-203.

languages, drawings and confessions emanating from the aforementioned cycles (extraterrestrial cycle, Ultra-extraterrestrial cycle, Hindu cycle and the cycle of the royalty), but also questions present in the medium and that configure very intense chapters. It deals with telepathy, the movement of objects without contact, the materialisations and even describes in detail the spirits with which Hélène Smith "seemed to have more contact" like Mlle. Vignier or the Curé Burnier, for example.

The drawings and descriptions, which accompany them, are a single document, but they do not constitute a complete or solid work of art, yet more interestingly and peculiarly by their industriousness and complexity, seem to be the languages in which Hélène Smith wrote fluently. Flournoy even decodes them and translates them into a work of anthropology and linguistics, possible only thanks to the presence and direct contact with the medium.

From one cycle to another the graphisms change, during the visions in the Mars cycle the graphisms are in a specific form and during the visions of the Hindu (or oriental) cycle are completely different, these differences are equally palpable in the descriptions of the vegetation, the landscape, the buildings, the dress or the manners of the people with whom he comes into contact.

Flournoy alternates the collection of data with the most scientific questions in which it raises rationally by the unconscious origin of the information that these visions or dreams contain. He does not hesitate to consider whether the images described by Mme. Smith (as he calls it throughout the treaty), comes from the assimilation of information that

in the form of newspapers or magazines surrounds the woman.

Throughout the sessions that are collected under the name of the Hindu cycle, although these are not linear in time, Smith claims to have seen Tehran (in a session of 1894) and on April 14, 1896, Flournoy, falling into a deep sleep, ends crying and bathed in tears witness the declaration of love of Prince Sivrouka Nayaka in a city called Tchandranguiri in Kanara in the year 1401.

Lucienne Peiry, director of the *Collection de l'Art Brut* between 2001 and 2011, speaks in her doctoral thesis (presented in 1996 at the University of Lausanne) of mediumistic artistic fecundity and begins with these words of Augustin Lesage, a miner of Pas Of Calais:

«C'est en janvier 1912 que de puissants Esprits sont venus se manifester à moi, en m'ordonnant de dessiner et de peindre, ce que je n'avais jamais fait auparavant. N'ayant jamais vu un tube de couleurs, jugez de ma surprise, à cette nouvelle révélation: "Mais, dis-je, j'ignore tout de la peinture. -Ne t'inquiète pas de ce détail insignifiant, me fut-il répondu. C'est nous qui travaillerons avec ta main". J'ai alors reçu, par écriture, les noms des couleurs et des pinceaux qu'il me fallait et j'ai commencé à peindre sous l'influence des artistes planétaires, après que j'étais rentré de la mine, bien exténué de fatigue.»⁵

5. Translated to English: "It was in January 1912 that powerful spirits came to manifest themselves to me, ordering me to draw and paint, which I had never done before. Having never seen a tube of colour, judge of my surprise at this new revelation: "But," I said, "I know nothing about painting." "Do not worry about this insignificant detail, We will work with your hand. " I then received, in writing, the names of the colours and brushes I needed, and began to paint under the influence of planetary artists, after I had returned from the mine, exhausted with fatigue. "

The scientists began to be interested in Spiritism at the end of the XIX century, maybe because of the relationship of Spiritism with the hypnosis, hysteria and sleepwalking.

The publication of Pierre Janet, published in Paris in 1889 *L'Automatisme psychologique, was a milestone. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, is a book totally dedicated to the acts of the subconscious and automatism.

On the other hand, psychology of course, denies the intervention of the deceased in these practices and they attribute to a type of productive trance and as a consequence of the unfolding of the personality the resulting graphic messages and testimonies. In addition they understand these manifestations as the explosion of the inhibition and the subconscious. Thus, these testimonies (drawings, paintings and stories) are considered valuable instruments for the exploration of the unconscious.

The first attempts at formal studies and analytics arose, a new analytical corpus was recognized around 1900.

In 1919, the *Institut Metapsychique International* was created in Paris, whose mediatic and intellectual repercussion revolutionized the meetings of the halls of the time.

Augustin Lesage's case study of 1920 by Dr. Eugène Osty is a clear example of this trend. The doctor invites Augustin Lesage, one of the main figures of the spiritualist art and offers to paint live in the Institut de Métapsychique of Paris in order that he could observe and analyse the creative process in person. Both the sessions and the exhibition that followed had a large audience. Osty takes detailed notes on the different creative

procedures used and collects comments from visitors, anthropologists, art historians and artists. In 1928, he published an article from these sessions.

2. 2. Eva Carriere or a pioneer of performance?

Interest in the spiritualist sessions was born in the 19th century but in France, after World War I increased (among other reasons) due to the Institut de Métapsychique, created in 1920 by the Nobel Prize Charles Richet.

Richet personally documented the experiments he carried out with the medium Eva Carrière and published in 1922 his *Traité de métapsychique*. The repercussion that this treaty had in France at the time was remarkable, and the *séances* became a habitual practice between certain groups of the population. On the other hand, the scientific community discredited later Eva Carrière.

From the sessions with Eva Carriere, a series of peculiar photographs were taken, published in a book entitled *Phenomena of Materialisation*, collected by the German physician and psychic researcher Baron von Schrenck-Notzing. The book focuses on a series of sessions that Schrenck-Notzing witnessed between 1909 and 1913 with Eva Carrière. Carrière changed its name in 1909 to save her reputation after a series of sessions carried out in 1905 that were criticised for being fraudulent. Her psychic performances as Eva C caught the attention of Sir Arthur Conan Doyle (author of Sherlock Holmes) and even of Harry Houdini himself, although it seems that the latter was not so convinced.

An unusual event occurred in the *séances* with these photographs, perhaps due to the facial expressions of Carrière, a morbid and suspicious halo for which Schrenck-Notzing photographs have even been branded pornography: Juliette Bisson sat in the course of the sessions with Schrenck-Notzing, and seems to have inserted her finger into Carrière's vagina to ensure that no "ectoplasm" had been placed there beforehand. It was a way of ensuring that the medium had not kept anything inside to get it out at the right time. This curious anecdote started with a naked Eva C asking to be submitted by the attendees to another complete gynecological examination.

Evidently, one can imagine that this deliberate erotisation of the male audience could somehow explain the ease with which these "researchers" believed in the psychic reality of the sessions.

The "spiritual demythologist" Harry Price, wrote that the photographs taken by Schrenck-Notzing, instead of proving Carrière's veracity, did just the opposite.

In 1920 Carrière was investigated by the Society for Psychical Research in London and an analysis of the ectoplasm revealed it to be made of chewed paper, it was also concluded that the ghostly faces were cuts from the French magazine *Le Miroir*, since some previous issues of the magazine coincided with some of the faces of ectoplasm used by Carrière (he used the faces of Woodrow Wilson, King Ferdinand of Bulgaria and even French President Raymond Poincaré). In a 1913 newspaper article, he explained that "Miss Eva prepared the heads before every *séance*, and endeavored to make them unrecognisable. The clean-shaven face was decorated with a

beard. Grey hairs became black curls, a broad forehead was made into a narrow one. But, in spite of all her endeavors, she could not obliterate certain characteristic lines."

This article from 1913, in which the preparation of the sessions is described and presents Carrière like an actress or someone coming from the world of theatre, could make us think that I was talking about a performer. If it had been written in 2013, it would be like this.

The first Dadaist Manifesto was published in 1918, since its publication, and even before, Cabaret Voltaire served as an amphitheater, with the courage of a kamikaze, to present to the world such breakthrough creations as unusual and decadent. In another context, unusual, untrained, for uninitiated, the need for these shows seems more than necessary and the photographs (figures 1-6) reveal to us perhaps a pioneer of the performance.

2. 3. Visionary art and surrealism

After André Breton's death (1896-1966), his library was investigated by Marguerite Bonnet and Etienne Alain Hubert, who made a separate list to the general list of special volumes separated into three categories: Hermetic Tradition, History of Religions and occultism. For this special list they consulted with René Alleau.

Some of the books Breton treasured were *Gnostiques et gnosticisme* (De Faye, 1925); *Dictionnaire mytho-hermétique* (Dom Pernety, 1787); *Monas Hieroglyphica* (Dee, translation of Gillot de Givry); A French translation of 1902 of the *Zohar* and a French translation of *The Chemi-*

cal Wedding of Christian Rosenkreutz (1928).⁶

In August 1922 René Crevel (1900-1935) was on vacation in Normandy when a girl fell at his feet and begged him to crush some geraniums between her breasts. That same night Crevel, the girl, the mother of Crevel and an old woman named Madame Dante, had a séance during which he made sure that Crevel fell into a deep sleep during which he had "pronouncements". Crevel also later reported that this woman had started him sleepwalking.

By that time the relationship between Crevel and André Breton has turned a little angry, but Crevel was informed of the experiments that the surrealist group were performing: collective games from individual dreams.

Some time later they were reconciled and Breton, interested in the story of Crevel, proposed the holding of a spiritualist session at his house on Rue Fontaine. This interest of Breton coincided coincidentally with the increase of the interest by the spiritism in general, but the interest of Breton was not transient. In Breton's work *What Is Surrealism?*, The second part of the book is entitled The Immaculate Conception, (like the book of Breton and Paul Eluard (1895-1952) of 1930 and contains, among others, a chapter entitled *Introduction to the Possessions*.⁸

The surrealist group put in to practise

different techniques in order to obtain tools to enrich the creative processes in the plastic and literary planes. In this way, surrealist group sessions were organised in which hypnosis, somnambulism, lucid dreaming and others are practised in artificial states of madness. All these experiments are understood as potential sources of creativity and hysteria is understood as a poetic performance.

Spiritualism for the surrealists became a way of exploring the subliminal of the unconscious. Research related to psychiatry and psychology is about psychoanalysis (Breton even kept correspondence with Freud). The psychic automatism for the surrealists is an investigation of the creative unconscious as T.M. Bauduin⁹, among the techniques used related to automation, emphasises in number the practices of writing.

On September 25, 1922 Breton, Crevel, Max Morise (1900-1973), Simone Breton (1897-1980) and Robert Desnos (1900-1945) met in Rue Fontaine following Crevel's instructions: all in a circle with the Hands clasped, silent and dark. Simone Breton described the session to her cousin:

"(...) All around the table, silent, holding hands. Just three minutes have passed and Crevel begins to sigh deeply and make vague exclamations. A woman has drowned her husband, but he has asked her. "¡ Ah! The Frogs! Poor crazy. Looocaa... "Painful, cruel accents. Salvajismo in the faintest images. Something of obscenity too... Nothing can compare to that horror. Only

6. BAUDUIN, Tessel M (2014): *Surrealism and the occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam University Press. Amsterdam, pp. 25.

7. BRETON, André (1978): *What is Surrealism? Selected Writings*. Anchor Foundation. United States of America.

8. BRETON, André; Op. Cit., pp.50.

9. BAUDUIN, T.M.(PHD, 2012): *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*. Institut voor Cultuur en Geschiedenis, pp. 102.

the most terrible passages of Maldoror can give you an idea.(...)”¹⁰

On the 28th Desnos also entered in trance, and during the following month every night the house of André and Simone Breton became a place to make mediumistic and spiritualistic sessions. These trances resulted many times in sessions of writing and this seemed to be the interest of Breton, who was not interested in contacting the other world or in esotericism as much as in gaining creative revenue from these experiments. In this way Breton describes these practices in *Entrée des médiums* in the November issue of the magazine *Littérature*. Both the title and what Breton describes gives a good account of the importance of these issues within the surrealist group of the twenties, coinciding with the peak of the spiritist movement in France.

In addition to Crevel and Desnos other surrealists had sleep attacks (as Breton called them) and experienced them while under the hypnotic trance.

“(...) After each session, we feel so stunned and broken that we swear to never do it again, and the next day all we can think about is to be back in that catastrophic atmosphere where we all take the hands of everyone with the same anxiety. (...)”¹¹

Breton did his best to document these sessions and asked Man Ray to

take photographs in several sessions emphasising that he should photograph Desnos “as soon as he, asleep, raised his astonishingly cloudy eyes to those present.”¹² But the seriousness and significance of these meetings was not the same in all attendees. Tristan Tzara (1896-1963), one of the creators of the Dada movement and who was included in Breton’s list of “virtual associates” in *Entrée des médiums*, however, did not take these sessions seriously, as did Soupault (1897 -1990) who had written together with Breton the *Magnetic Fields*, the Dadaist writer and painter Ribemont-Dessaignes (1884-1974) or the first and surrealist dadaist poet, Jacques Baron (1905-1986).

Georges Limbour (1900-1970) writer and friend of Dubuffet, during one of the sessions had barked like a dog and eaten in the dish of the animal while he was hypnotised, nevertheless, later he came to admit that everything had been premeditated and Masson (1896-1987) stated that most “sleepers” simulated their attacks to please Breton, known for his role of group mentor and his not always patronising charisma. From the letters that are preserved, Breton seems to have found in these sessions a wonder (Breton was always looking for wonders, “the marvelous”), a tool to which he gave the same importance that for some years he gave to automatic writing.

The credibility that Breton gave to these sessions cannot be accurately deduced, although it seems certain that he trusted the words of the sleepers and more in those of Desnos. The competitiveness between Crevel and Desnos soon

10. Translation from french to English. Letter from Simone to Denise, 5th october 1922, in POLIZZOTTI, Mark (2009): *La vida de André Breton. Revolución de la mente*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. pp. 182.

11. Translation from french to English. Letter from Simone to Denise, 5th October 1922, in POLIZZOTTI, Mark (2009): *Op. Cit.*, pp.185.

12. POLIZZOTTI, Mark (2009): *Op. Cit.*, pp.618.

appeared and Crevel decided to increase the dose by making predictions and fatal prophecies to catch the attention of Breton. It is obvious to suppose that these meetings began to get out of control, to degenerate. Breton and Simone came to fear for their safety suggestions because of the prophecies of Crevel and also an incident that Breton himself reports. The incident occurred when about ten people at one of the meetings fell at the same time under the effects of hypnosis:

"(...) They came and went, trying to overcome each other's prophecies and gesticulations... At two o'clock in the morning, worried about the disappearance of several of them, I finally found them in the anteroom, dimly lit, where, as per common agreement and provided with the necessary rope, were trying to hang themselves from the coat rack. Crevel, who was with them, seemed to have been the instigator. I was forced to wake them with little ceremony. (...)"¹³

For his part, Crevel accused Breton of taking the group to this point in his implacable poetic and artistic search, no matter how. The sessions began to diminish in a few months, although Breton never stopped encouraging the continuation of the same ones, although, without giving them so much importance.

Desnos was to the end the most enthusiastic and most prone to enter into trance, the ease at which he fell under the effects of hypnosis are known, some of the group have stated that for Desnos these sessions were an antidote, an aid to his incipient psychosis which soon proved to be violent as he witnessed

when, for example, he attacked Ezra Pound with a knife. Desnos's obsession with hypnosis took him several times to Breton's apartment begging him to hypnotise him, falling into ever deeper trances in which a doctor had to intervene.

From these sessions the interest in the Surrealist group in general, and by Breton in particular, was important due to the interest in the unconscious.

On the other hand, it is remarkable the influence that personages like that of Héléne Smith had, in the surrealist group once Breton gave his consent. The case that this woman had much influence by Breton, establishes a parallelism between the names of Héléne and the own Nadja. Nadja also includes a photograph of Madame Sacco, the seer of Usines Street, number 3. A seer who is known to consult Breton and Max Ernst, among others.

Apart from the events related to the theme that took place in the same nucleus of the surrealist group, many of the surrealist women became interested in tarot, clairvoyance and astrology: Gala, Varo, Carrington...

2. 4. The tarot as a creative and personal revelation process

Metanoia comes from a Greek word meaning "beyond", interpreting beyond as something that is out of mind, making reference to creative thinking could be said as well. This word is often repeated in some apocryphal gospels (apokrypto comes from the Greek, means to hide), some of the work of the so-called agnostics, for which that hidden, that hidden (also in relation to creativity) is present more than in the synoptic or revealed

13. POLIZZOTTI, Mark (2009): Op. Cit., pp.186.

gospels, canonised by the institution in question.

The tarot arises as a game for which our “active apparatus of daily life” does not serve to put into operation the mechanism of reading the tarot.

In the Gospel of John, even though it is a synoptic gospel, it refers to the Metanoia, but understanding Metanoia as repentance, in this way and by observation, we could say that this resulted in a cultural heritage in which creative thinking is denied to the Gnostics. Rational thinking prevails, it is the only tool of understanding and legitimised learning that sets aside, that encrypts, creative thinking, and thus is created by Nemesis esoteric, occult, intuition.

The tarot, understood for surrealism as a tool of knowledge, as a playful, creative, artistic, anthropological and random tool, but understanding chance as necessary, related to predestination on the one hand and to Dadaism and its intellectual revolution by other.

The artist Marina Vargas understands tarot as a source of knowledge and research, she explains her creative process in relation to a project on the tarot:

“It is commonly said that images do not speak for themselves. I do not agree. That may be one of the reasons I became interested in the tarot. I focused my attention on him because his images speak to us like a dumb book. I learned to sharpen my eyes, to open my eyes to the images and to let myself be guided by them. I actually feel the same emotion in front of the tarot and in front of a work of art as, for example, a piece by Miró. When a person observes a picture, they must take into account in which city they have seen it, if it is a cloudy, rainy or sunny day... These factors make the experi-

ence of contemplating that piece, recorded in his memory, even if they are external factors work. Therefore, it is necessary to look with perspective, because all the details form a symbolic reality are full of signs. It is here that my interest in the tarot is born; And I want to make the tarot an exhibition and from the deck a play. I want to praise one of the great values of art: the power to connect with the person who contemplates the piece. A quality that is also applicable to the tarot.

This consideration is what leads me to create my own deck. Therefore, I set up a series of images that are the result of a thorough study of the tarot. I have based myself on the experiences of different artists who were interested in the tarot, among which we can mention Jung, Jodorowsky, Papus or Cousté.

I focus on the various researches of the Tarot of Marseilles, to add to them my contributions, which are in line with my previous work, and so I can create my own system in which each piece-letter attends to a symbolic order of image and colour. I do not decide colour or images freely, as I would in any other work.

Everything attends to a symbolic order that acquires its own natural rhythm. I can only check the result when the 78 tarot cards are finished. The minor arcana, which are 56, constitute the skeleton of the body; and the major arcana, which are 22, make up the powers that move that body.

The minor arcana are shaped by the four suits of the deck: the cups, which represent emotional energy correspond to the rib cage or heart; the swords, which symbolise the intellectual energy and are represented by the head or the skull; The golds that represent the material energy and correspond to the feet; And, finally, the bastos, that represent the sexual en-

ergy and correspond with the pelvis of this skeleton.

The 22 major arcana are the forces that give mobility to that organism. They are also the ones who make that skeleton dance and have life.

Each letter corresponds to a number or degree that will affect their receptive or active existence towards the sky or towards the earth. In each plane of reception or action of the axis will predominate, according to his suit, a colour. (...)^{14/15}

Susana Blas, an art historian and curator, makes a synthesis of what the tarot means at a conceptual level:

*"The tarot is but a sophisticated oracle, tuned for centuries to clarify the hidden fabric of projections and desires. Imagine that the pages of a book have been mixed together and that it is difficult to find coherence in the fragments. The arrival of the author, who knows the ordination, could shed light on the bewilderment. (...)*¹⁶

2. 5. The visionary surrealists

In 1922, coinciding with the surrealist experiments, an Armenian named George Ivánovich Gurdjieff (1866-1949) bought, with the help of his followers, the *Château de Priure* (Fontainebleau) to found the "Institute for the Harmonic Development of Man" As the "Priory". Reconstituting

the plans of its Institute of St. Petersburg, a similar institution that had been created years before, makes the Priory.

Gurdjieff had studied psychology, medicine, and religion and had traveled through India, Tibet, and Egypt among other places, seeking "true knowledge," he was convinced had existed in ancient esoteric schools. Together with a group known as "Seekers of Truth", he visited monasteries, schools and meditation centers. These experiences are reflected in his book *Meetings with Notable Men*.

In the Priory he started his own training program aimed at achieving the harmonisation of what for him were the three basic functions of the human being: physical function, emotional function and intellectual function. Training exercises were performed such as self-observation, meditation, and sacred dances or "movements" (these movements had their origin in the dervishes and its purpose was to establish relations with the cosmos sometimes imitating the movements of the planets) community work and labors manuals, which had a special and important role, in this way practised weaving, embroidery and puncture. Some of the practises carried out by Gurdjieff with his disciples in order to strip them of their "false personality" were branded as brutal. It seems that his most famous disciple, Ouspensky, abandoned him for that, but to date they are conjectures.

In the Priory, following the training exercises, Gurdjieff devised and directed a work called *Movements*. After a single performance of his *Movements*, on December 13, 1923, at the Champs Elysees Theater, Gurdjieff takes his groups on a long tour of the United States. In Chicago, and especially in New York, in April 1924, at Carnegie Hall, he obtained

14. Translated from Spanish.

15. VARGAS, Marina (2016): *Las líneas del destino*. Catálogo de exposición. Museo ABC. Madrid, 2016. pp.5-7.

16. BLAS, Susana in VARGAS, Marina (2016): *Opus cit.* pp. 68.

a great success that Gurdjieff took advantage of to found a branch of the Institute in that city. From this moment they will call him "Monsieur Gurdjieff", he becomes famous and speaks of him and his groups in the press all over the world.

Towards 1935 Gurdjieff founded in Paris a group called the Rope, composed exclusively of women in search of a spiritual path. This group sought to establish "a common meeting point, for lovers of independence and free expression, whose vocations allow them to enter beyond the limits of the domestic." In the France of the thirties, women had restricted entry to many study groups of mystical and occult teachings. Surrealist painter Leonora Carrington recounts in a May 2006 interview as she was denied entry to a Kabbalah study group for being a woman.

It is known for sure that Gertrude Stein participated in these meetings, although sporadically and seems from the data collected in Mexico, more than likely that the surrealist painter Remedios Varo also did. The meetings were secret and hence the uncertainty in the search for its members.

No doubt, Gurdjieff had influence in the surrealist group, but what influence did he have on the artists of the moment? Was he the one who introduced the surrealists into the hypnosis experiments?

No doubt, the surrealists knew Gertrude Stein was attending meetings of Les Deux Magots. In the Priory, hypnosis was practised as part of the "training". The surrealist artists who lived in Paris in the 1920s then developed the concepts introduced by Gurdjieff and Ouspensky and not only through their work but directly participating in experimental sessions in the United States and Mexico after exile in the specific cases of Leonora Carrington and Remedios Varo.

In 1912 Gurdjieff's best known disciple, Piotr Demíanovich Ouspensky (1878-1947), known as Ouspensky, had published in St. Petersburg *Tertium Organum* and in New York in 1922. This work is a proposition to the expansion of consciousness from a new level of thought surrounding the essential issues of human existence. In the surrealist group with which Remedios Varo was linked in Paris, this work had the interest of Esteban Francés (lover of Varo during this time), Roberto Matta and Gordon Onslow Ford, who rented a castle where these three painters dedicated themselves to the Study of the Tertium Organum. In 1941, Gordon Onslow Ford and Jacqueline Johnson, his wife, arrived in Michoacan (Mexico) and bought a mill that they restored with Esteban Francés, among others. They lived there until 1947.

Remedios Varo (already exiled in Mexico), Benjamin Péret, Alice Rahon, and so on. Remedios Varo spent long periods there talking about *Tertium Organum*. Ouspensky called his book *Tertium Organum* because he considered it a third organ of thought (after Aristoteles and Bacon):

"(...) A man who possesses this key, he assures, can open without fear the snails of the world of causes." For the Russian, "the axioms that the Tertium Organum contains can not be formulated in our language", but taking as a model the axioms of Aristoteles proposes to express the main axiom of his new logic as follows: "A is not so much A as not A Everything is as much A as not A or Everything is Everything".¹⁷

17. OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum*. p. 234. in AAVV. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atalanta. Girona, 2015.

Ouspensky describes a universe governed by other laws, where everything is relative, where things can be and not be, where everything is united, interconnected. This is the fundamental theme in the work of Remedios Varo.

For Ouspensky this unity of all things constitutes a model of the universe that can only be realised by a higher consciousness, by a mind that has managed to unify itself.

These models of the universe, Rodney Collin-Smith explains that his disciple,

"(...) must not only present the inner form and structure of this universe, but also reveal the relationship of man to that and his present and possible fates in it." How is it possible to create such a model of the universe? Ouspensky proposes as the only way to approach to this the understanding of the ideas of the fourth dimension, of the multidimensional space."¹⁸

Unlike elsewhere, the history of the Gurdjieff and Ouspensky groups in Mexico is quite unknown before 1948. It seems that there were small groups that were sometimes visited by disciples who had worked directly with them, such as Caraminola. In 1948 he arrived in Mexico Rodney Collin-Smith where he formed a library of books of art, magic, occult sciences, philosophy, religion, astrology and astronomy. He founded the *British Bookstore*, publishing house Ediciones Sol, a theater company and a commune of Indian embroiderers and weavers, as well as an observatory inspired by the design of the enneagram.

From 1954 Rodney Collin-Smith con-

verted to Catholicism. John Crepe, one of Ouspensky's disciples, remembers having seen Remedios Varo and Leonora Carrington at the Tlalpan hacienda, where the group led by Rodney Collin-Smith held their meetings.

The reconstruction of the wake of influence that Ouspensky left in Mexico through Rodney Collin-Smith in these surrealist painters is not easy, but it is easier than it is to reconstruct Gurdjieff's direct influence. In 1951, Madame Salzmann, a follower of Gurdjieff since the Russian time, sent the painter Christopher Fremantle to Mexico to lead the small groups that already existed and declared themselves to be followers of Gurdjieff. Fremantle's wife, Anne Fremantle, made friends with Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna. Christopher Fremantle soon formed an experimental group in which he put into practice the teachings of Gurdjieff through the plastic arts, the possibilities of application of these concepts were carried out in a workshop in which its members met once a week and called the Shape and Colour workshop.

Lillian Firestone, one of the members of the group Forma y Colour was interviewed in 2006 to talk about Remedios Varo, had not seen the work of Remedios Varo and when shown in photographs he recognised the Gurdjieff iconography in his paintings.¹⁹

2.5.1. Remedios Varo

For Gurdjieff, as we have already mentioned, manual practices were fundamen-

18. AAVV. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atalanta. Girona, 2015. pp. 27.

19. AAVV. Op. Cit. p. 202.

tal because they enhanced concentration; in addition, they were activities that contributed to the development of physical synchronisation and to the harmonious evolution of the physical center of the human being. It is not by chance that in the work of Remedios Varo, women are frequently woven and the creation and transformation of the human being as a result of a conscious will is considered as an essential theme. These conscious transformers who train daily through the fabric are always women, have always been women who weave and so picks Varo. To these observers, with the capacity for observation sharpened by hours of conscious concentration, Varo attributes to them the capacity for transformation of the cosmos, and as in the work of *The Spinners* or *The Myth of Arachne* de Velázquez, fate, in direct relation to the Psychology and conscious transformation.

In some of his works, Remedios Varo made annotations that reveal his intellectual and other influences. On the subject of the *Three Targets* (1956), he writes:

"(...) These three characters are quietly dedicated to what they want, nor do they know each other, but there is a complicated machine from which pulleys come out, which are rolled up in them and make them move, they believe to move freely. That machine is moved at will by a pulley that goes to a star and it moves the entire thing. That star represents the fate of those people who, without them knowing it, are mixed, and someday their lives will cross and mingle. (...)"^{20/21}

20. Translated from Spanish.

21. MENDOZA BOLIO, Edith: *"A veces escribo como si trazase un boceto"*. *Los escritos de Remedios Varo*. Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010. Pp. 167.

On his painting titled *Harmony* he reveals: *"(...)The character is trying to find the invisible thread that unites all things, so in a pentagram of metal threads, he threads all kinds of objects: from the simplest thing to a piece of paper containing a mathematic formula, which is already in itself a cluster of things. When he manages to put all the different objects in his place, blowing by the key that holds the pentagram, one must leave a music not only harmonious but also objective, that is to say, able to move the things around him if he wishes to use it. The figure that detaches itself from the wall and collaborates with it represents chance, which so often intervenes in all discoveries, but objective chance. When I use the word "objective", I mean that it is something outside our world, or rather beyond it, and that it is connected with the world of causes, not of the phenomena which is ours. (...)"²²*

Icono was a piece commissioned by Caraminola (direct disciple of Gurdjieff), with her we can confirm the inclusion of Remedios Varo in the circles near Gurdjieff. It is an ogival wooden box with a two-leaf door. On the outside Varo represented trees surrounded by two spirals, the Milky Way and a horizon with the colours of the twilight. Inside the doors are engraved with two letter G's, which correspond to the initials of George Gurdjieff. In the center of the image a tower seems to levitate as it lights up at a crucial moment of existence. Above again an enneagram, symbol of the teachings of Gurdjieff and three planets with inlaid nacre.

In addition to the more than proven influence, as we have seen, of Gurdjieff and Ouspensky on the painters Remedios Varo

22. MENDOZA BOLIO, Edith; Op. Cit. p. 170.

and Leonora Carrington (among others), today considered as surrealists, although they themselves had their reticence regarding that pigeonholes at the end of their lives; the development of these flows Esoteric and mediumistic in the creative process within surrealism, would require a collection of data to show that it was surreal women who introduced these ideas into the group. Nevertheless, Andre Breton's consideration of women has already been studied on numerous occasions, and we can say that far from attributing to them an intellectual role of their own, he considered them, as we might say, as part of his own imagination around concepts extended by him and which do not cease to be gender roles: the woman-girl, the seer, the lover or the muse.

"(...) Surrealist men constructed various imagery about women, identifying them as the figure of the femme fatale or the girl-woman, but also with that of the seer and the sorceress. They elaborated, on the one hand, images of women to "be looked at"; And on the other, images of the woman who "sees". Although the surrealist men wanted to be like mediums, they always remain like surrealist artists. However woman, she was, at least potentially, a seer, diviner, witch, for being a woman. (...)

The best known example is Nadja. Another, very significant, is Hélène Vanel, whose name was the only one that appeared for the inauguration of the Parisian exhibition of 1938. Vanel, artist and dancer, I represent at midnight, dressed in a torn nightgown, the role of a sorceress who, Making conjuration gestures, with her eyes fixed and her hands raised, "bewitched" the group of surrealist artists (men) that surrounded her. (...) Breton very early described Leonora Carrington as a young and

beautiful witch who possessed "the enlightenment of lucid madness," and the identification of Carrington and Varo with witches was a frequent one in the Mexican exile they shared. The poet Octavio Paz wrote about them: "There are two admirable artists in Mexico, two sorceresses spellbound..."^{23/24}

It is evident the use that the surrealist men made of the women and the way in which they exploited the image that they imposed to them like role to follow in their own artistic and intellectual benefit.

This reluctance to surrealism became evident in Mexico, when tired of following the precepts and dogmas dictated by Breton and, even so, not being considered as surrealistic artists by right, decided to pursue their own creative path. It seems more than likely that this creative path is already far from the Automatism (one of the most firm orders of surrealism) as we have seen in the works of Varo; Works calculated, prepared and in which flow the ideas of that other possible vision that arises thanks to the work of consciousness, sensitivity and concentration. That vision which, for Breton, is to be reached through the spiritual and creative exercises which they both put into practice through not only formal proposals with direct disciples of Gurdjieff and Ouspensky but also carrying out practices that they themselves invented. They created their stories, recipes and letters full of anecdotes that were sent to each other, a fluid correspondence

23. Translated from Spanish.

24. GONZALEZ, María José en AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catalog from the exhibition Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluidica, 2014. ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 100.

and grace to which they reaffirmed their particular vision of the world, that look to the beyond to which Breton tried to get through of hypnosis, the seers and the fictitious attribution of female virtues to their lovers and lovers of others.

Breton dictated surrealist dogmas, also defining limits that marked making appropriations, as for example when he claimed Lautréamont or the Marquis de Sade. In those "sacred appropriations" that Breton dictated to his followers throughout his life, he went on to say in Varo's 1964:

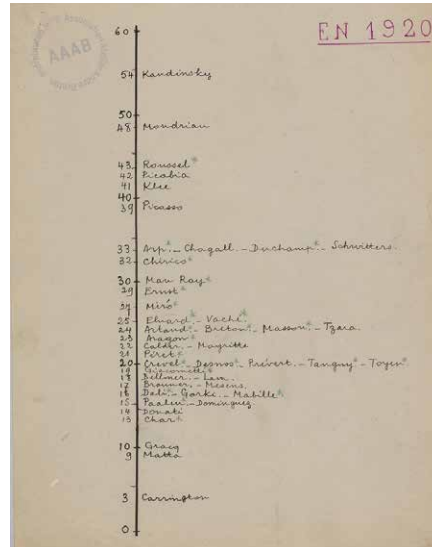
"(...) Surrealism claims the whole work... of the witch so prematurely disappeared."²⁵/²⁶

But it seems that it was too late.

"(...) Personally, I do not think myself endowed with special powers, but rather with an ability to see cause-and-effect relationships quickly, and outside the ordinary limits of ordinary logic.(...)"²⁷

As early as 1956, Mexican critic Rafael Anzures had identified the artist as "Grand Priestess" and "Grand Master".²⁸

2.5.2. Leonora Carrington



André Breton. André Breton. Barometric scale of the age of painters and writers in 1920.²⁹

In the image above, we can see how Breton includes in his *Barometric scale the age of the painters and writers in 1920* to Carrington, she and Toyen are the only artists included, but Carrington isolates it to a position inferior to all the others, curious.

Leonora Carrington (1917-2011), an artist initiated in the teachings of Gurdjieff, alchemy and magic, but her work was

25. JAGUER, Édouard (1980): *Remedios Varo*. Filipacchi, París. pp. 65.

26. As defended in his thesis M. J. González Madrid, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (Surrealism and magical knowledge in the work of Remedios Varo, Universitat de Barcelona, 2013), Jaguer quotes Breton from an unspecified source. The writing of Jaguer's phrase, and his peculiar way of incorporating the words of Breton, have made over time the identification of Varo with the sorceress has been attributed to the latter in many criticisms of the artist.

27. VARO, Remedios: *Carta 7. Al señor Gardner*. en Remedios Varo, *Cartas, sueños y otros textos*. Edition, introduction and notes Isabel Castells, México D.F.: Era, 1997, pp. 81-82.

28. ANZURES, Rafael: *Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington*. Remedios Varo. Cuadernos Médicos, 1956.

29. Original title: *Échelle barométrique de l'âge des peintres et des écrivains en 1920* (Ancien titre: *Baromètre des valeurs des peintres et écrivains en 1920*). The reading that can be made comparing the final title with which Breton gave it at the beginning, and comes to the thread of our speech, that the original title of this graph is *Baromètre des valeurs* and not of l'âge, Little consideration that Breton had of Carrington in particular and of other artists in general.

not valued and she was also subjected to electroconvulsive therapy, or electroshock. After suffering a psychic destabilisation derived from the internment of his partner, the also surrealist Max Ernst, in a Nazi concentration camp. The internment of Ernst, coupled with the flight to Spain by the Nazi occupation of France and the arrival of a Madrid "hypnotised" by Franco, plunged into a deep nervous crisis that she described in her book *Memories below*. Far from attending to her affectionately, her father, a powerful businessman of the English chemical industry (ICI), ordered her to be admitted to a psychiatric hospital in Santander from where, miraculously, she was able to escape to New York and exile in Mexico, a country that welcomed her and in which she continued to create, there she also resumed her prolific friendship with Remedios Varo.

Carrington begins to recount his *Memories from below* dating his memories from 23 of August of 1943, just before beginning his crisis. Reading his statement, we internalised with dread and terror as his trance unfolded, sometimes lucid and sometimes delirious:

"(...) The entry into Spain overwhelmed me completely: I thought it was my kingdom; that his red land was the dried blood of the Civil War. I was suffocating the dead, their dense presence in that lacerated landscape. (...) It seemed to me that the best solution was to contribute to the establishment of an agreement between Spain and England. So, I called the British Embassy and went to visit the consul. I endeavored to convince him that the World War was being hypnotically directed by a group of people, Hitler and Co., who in Spain were represented by Van Ghent; (...) That day I ran out of freedom. I

was locked in a hotel room, at the Ritz. I felt perfectly content; I washed my clothes and made various gowns with bath towels for my visit to Franco, the first person to get rid of his hypnotic sleepwalking. (...)

Tuesday, August 24, 1943:

(...) In Madrid, I had not yet known the suffering "in its essence": wandered by the unknown with abandonment and the value of ignorance. When I looked at the signs of the streets (...); When I read AMAZON COMPANY OR IMPERIAL CHEMICALS I also read CHEMISTRY AND ALCHEMY: a secret telegram addressed to me in the form of industrial or agricultural machinery. When the phone rang or stopped refusing to answer, it was the inner voice of the mesmerised people of Madrid (I do not use any hidden symbolism here: I am speaking literally)."³⁰

According to the statements of Carrington in the interviews and by the writings that he has left, the seclusion in Santander served him to initiate in certain states of consciousness that later developed through its painting.

2.5.3. Gala

Gala, whose real name was Elena Ivanovna Diakonova, was born on September 7, 1894 in Kazan (Russia), died on June 10, 1982 in Portlligat (Cadaqués) at the age of eighty-eight and before Dalí.

Gala deserves a complete doctoral thesis: She was a writer, poet, an artist "without work", a medium and is one of the most enigmatic figures of the twentieth century. We know that she collabo-

30. CARRINGTON, Leonora (1987): *Memorias de abajo*. Siglo veintiuno editores. México, 1992. Pp. 162-168.

rated as a writer with Dalí in *The Visible Woman*, in *The Secret Life of Salvador Dalí* and that many of Dalí's paintings are signed as Gala Salvador Dalí.

"To say that Gala is a secondary actress in the complex surrealist framework is almost as absurd as saying that Salvador Dalí is a painter of the classical tradition, the inventor's antithesis opposed to the product", as Marcel Duchamp would say. (...).^{31/32}

In 2003 Silvia Munt directed a documentary to try to decipher some of the mysteries of this unprecedented woman.

Estrella de Diego wrote a book: *Dear Gala, The Hidden Lives of Gala Dalí* (2003), as a biography, at least conceptually speaking, in the one that even questioned the individual authorship of the works of Dalí and in which, without a doubt, Gala intervened. De Diego investigates the true identity of Gala, wonders if she was muse, manipulative or perhaps twice Dalí and therefore co-author of his production. In the resolution of this complicated equation, of course, there are factors that are decisive and linked to the gender roles and the prevailing machismo within the surrealist group, in particular, and the world of art in general, where the artistic authorship of a work has been difficult attributed to a woman and this question is further accentuated if the work is well resolved and quoted.

Gala, temperamental and owner of her fate from a young age, left the surre-

alists to live in the United States and after in Franco's Spain with Dalí. Spain was a country that despite the dictatorship allowed him to have his own palace and live alone in the watchtower of his Castle of Púbol, far from the roles of women inventoried by Breton.

In 1996 Dominique Bona had written a biography titled simply *Gala*, but the book with the best we can see who this Russian woman was is one that collects the letters that wrote Paul Éluard and were sent to Gala: *Letters to Gala 1924-1948*. This book it is a source of information of first order, an intimate testimony heartbreakingly honest, erotic, sometimes even obscene, and romantic. The letters that Éluard wrote to Gala are collected, missives that he continued to write even when she had already left him for Dalí and did not stop writing until the end of his life. At the end of the volume are included some letters and postcards that Gala wrote to Éluard. During the first period of their relationship we can perceive through this extensive collection that constitutes the corpus of their epistolary relationship, a Gala given to love, perhaps even something submissive in terms of accepting a life that their mother-in-law and Éluard himself (He writes about how she arranges Éluard's shirts, under the careful supervision of his mother-in-law, and how she learns to cook), but as time goes by, the epistles seem to be encrypted, they are of an impenetrable and haughty Gala. Nevertheless already, this gives us clues of the breakthrough personality, still budding, that at the beginning of 1916, in a letter of November 20, he says to Éluard:

"(...) I detest the domestic work, it does not contribute anything and the poor lit-

31. Translated from Spanish.

32. DE DIEGO, Estrella (2011): *Gala Dalí. La vida secreta. Diario inédito*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2011. pp. 11.

tle forces of the little women waste their strength. It is daily, it is repeated at every moment but it does not provide as the work of man, money with which books can be bought. But I understand that this work is necessary. Dirt disgusts me, it scares me. (...)^{33/34}

Following the thread of the sources of information of first order, there is a book that under the title of *La vida secreta. Diario Inédito*, rescued some writings from those not yet classified in the *Fundació Gala-Salvador Dalí*, written by Gala as a journal. He begins by recounting his childhood in Moscow and reveals some of the most hidden certainties of his personality at the same time that he reveals his talent as a writer and poet:

"(...) Against definitive evils, irremediable, irreducible, irreparable as the march of time unappealable, agile, uncontrollable; against the active, devouring brutality of stupidity; To defend the way of the rare and new discoveries of some men; to preserve the unexpected and unheard of tender love, grave, fresh, young, disinterested; against the catastrophic desire of total and general destruction, of victories and defeats at the price of incalculable human lives; against the incendiary, delirious desire to instill death, death instead of life; to defend the cathedral from wide stairs leading up to St. Peter's in Rome; to keep the long days full of quiet, deep happiness, without limits, without statements, without price; to defend the nights of mirage, nights drowned in moonlight, the colour of the desert dust

of the desert, tender nights, nights exalted of sweetness, nights of inestimable possessions: and very close to us, taken by the sole contact of the toe, and a little higher up, in our invaded head does not exceed the immediate limit of the cranial box, and in the mysterious, respected, adored cage of the one who shares our dream, our bed, our time; against the danger of the most admirable men, against their anguish, their hunger, their ruin, the absorption of their time, against the mortal anguish of the annihilated youth, against the welfare of old age, against war, plague, misery, stupidity... all I have is the always painful magic of four-leaf clover. What disproportion! True?

The most essential for me is love. It is the axis of my vitality and my brain, the spring that throws me forward with elasticity and agility, with more clarity and precision in all the movements of my senses, my impulses, my knowledge. Is that why I am not of this time, where there is no place for love? (...)

What is love? First is the loss of weight, then the light, safe ascent of a direct flight. (...) Faith without verification, life-giving admiration. (...)^{35/36}

To this day, inexplicably, there is a profound study that gathers the creative steps of this unquestionable figure of surrealism from his native country at the time of his death.

In Russia she was a friend of the poet Marina Tsvietaieva (1892-1941). While very young still she met Paul Éluard in a sanatorium of Switzerland, they fell in love, she crossed Europe alone and while

33. Translated from Spanish.

34. ÉLUARD, Paul (1986): *Cartas a Gala 1924-1948*. Tusquets, Barcelona, 1999. pp. 345.

35. Translated from Spanish.

36. DALÍ, Gala (2011): *La vida secreta. Diario inédito*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2011. pp. 84-85.

it was in the midst of full war to marry Éluard, they had a daughter: Cécile. Completely enveloped by the surrealist group she resisted being swallowed by them and escaped in 1929. There remains evidence of how she settled and became a muse and goddess at once in untold chapters of our recent history of art:

The walls of the “doll house” (as the poet called it, perhaps by some analogy with the plot of Ibsen’s book) or the Villa Éluard de Eaubonne (located around Paris) In the end, a *ménage à trois* between Paul Éluard (1895-1952), Gala Éluard (1894-1982) and Max Ernst (1891-1976). The secret of Gala, which appears in the house of Eaubonne in which the family lived between 1922 and 1924 with Max Ernst, painted in full size by Ernst, on a door, next to the marriage bed, rolled up with a liana Blue, with bare torso and holding in his hand a white spider. The secret of Éluard, who disappeared and fled from his own jealousy, on the twenty-fourth of March 1924, on a boat to Saigon. Nevertheless, a letter that is preserved on the 12th of May of that same year, sent to Eaubonne from Papeete in Tahiti, glimpses the farce that is its escape and the abandonment of Gala:

“My dear girl, I hope you’re here soon. I’m getting bored. (...) But it will comfort you the way I’m going to love you. (...) You are the only precious one. You are my only love, I have never loved another. I can not love any other... I only think of you every minute of your absence. (...)”^{37/38}

And the secret of Ernst, who unknowingly terrified the little girl Cecile (born 1918) with her paintings and her erotic dreams. Scenes that Ernst titled as *Les Labyrinthes ne sont pas faits pour les chiens* (The labyrinths are not made for dogs), *Conseils d’ami* (Friends’ advice), *Au tant rêver d’ouvrir les portes de la mer, Réveil officiel du serin* (Official awakening of the canary) or *Les oiseaux ne peuvent disparaître* (Birds can not disappear). Scenes that, like a frieze, decorated the room of Cecile Éluard; A frieze of animals and strange scenes that crossed the room in which she slept in terror, as she herself confessed in an interview in the magazine Black and White, appeared on March 20, 1988 or another one on October 22, 1984 that Blavier cites In his thesis:

*“(...) Certains (fresques), Dans mon souvenir, m’avait paru effrayantes. For example, cette femme avec le ventre rose, ouvert, j’en avais souvenir terrifiant. (...)”*³⁹

These memories, encrypted by the uneasiness produced by the paintings as an extension of relations that she did not understand as a child, brought her again, many years later, to Eaubonne and her paintings, which were discovered by Cécile in 1968 behind the wallpaper that they have hidden and protected the paintings for years.

In 1932, years after Gala left Éluard, he sold the house of Eaubonne to the Moraines, who lined some walls with wallpaper to cover the paintings of Max

37. Translated from Spanish.

38. ÉLUARD, Paul. (1984). *Cartas a Gala 1924-1948*. Barcelona: Tusquets, 1999, pp. 29.

39. From BLAVIER,, Beatrix. Max Ernst: Murals for the home of Paul and Gala Eluard, Eaubonne, 1923. (Volumes I and II). Rice University, 1985.

Ernst. In 1972, the house was sold again, although a long time ago and thanks to the efforts of Cécile Éluard, the paintings began to be transferred to canvases (the ones that remained) in 1968 and that was also when the restoration work began. The process of recovery of the paintings has taken forty-five years, years in which Cécile Éluard has had to deal with the owners of the building to be able to carry out the recovery of works, restorers and heirs.

In addition to the scenes of Cécile's room, Ernst's overflowing imagination flooded the walls of the bathroom with a giant strawberry, the doors of the house with strange premonitions, and the marriage room with works like *Merveilles vous dansez sur les sources du ciel* (Wonderful dances that you make on the fountains of the sky), *Histoire Naturelle, Cantique, Il n'ya plus de vraies hydrocyclettes* (No more real hydrocycles) or *Au premier mot limpide* (To the first limpid word). In the entrance hall to the house a flying angel, painted in 1923, invites us to enter the house by hand, but flying...

These were, as we have seen previously, the surrealist era of hypnotic games, which preceded psychic automatism. The "game of fecund dreams" was the first of them, a game proposed by René Crevel, the friend of Gala (whose suicide predicted this without a margin of error) a game that was continued by Desnos and the whole surrealist group, in which revelations and intrigues were an inexhaustible pool of images and compositional resources for the writers and artists involved, Games in which Ernst was present. However, the sense of fascination, the sense of wonder, of the creative spontaneity that Ernst displayed on the walls of the Villa of Eaubonne, has

more to do with the primitive paintings in caves, with that fascination that Werner Herzog collects in a documentary of ninety-five minutes around *the paintings of the Caves of Chauvet* (France), *The cave of the forgotten dreams* (2010).

When they moved to Eaubonne it was not long before Ernst arrived in France illegally. His introduction into the surrealist group was slow; the paintings that cover the walls of the house of Eaubonne are therefore faithful even to the ernstian spirit of the first era, still virgin, oblivious to the surrealistic stylistic concessions. Ernst appropriates the space which, without being his property, and makes it his own in an attempt to change his aura, to satisfy a trap of absence always stalking in the relations of three. For W. Benjamin (1892-1940), the aura also has to do with absence, so he asks:

*"(...) What is the aura properly speaking? A particular plot of space and time: the unrepeatable appearance of a distance by which it can be found. (...)"*⁴⁰

In the murals of the house of Eaubonne Gala, it appears again and again, even appears in other works of Ernst of this time, example of it is the work, today in Unknown whereabouts, *La Belle Jardinière* (1923), a painting bought by Breton, which was last seen in the exhibition organised by the Nazis to defame the artists and / or the artistic tendencies they considered "degenerate", an exhibition they called *Entartete Kunst*,

40. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Obras I, 2, p. 16. In: *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. AA.VV. ed. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

inaugurated in Munich in 1933 by Hitler himself. Gala appears in this work with her eyes closed seemingly pleased even though a dove is devouring her insides.

After Éluard's flight and the subsequent reconciliation of the trio, which ended definitively with the separation pact, almost obliged to protect Éluard's mental health; the return of the marriage to the house of Eaubonne, with those paintings surrounding them, the coexistence became a bit difficult: the walls had witnessed and were now the testimony of what was.

Ernst went on his way and with Leonora Carrington "transformed his cave" that is the house where they lived, from where they looked out on a beautiful valley whose region is known as Saint-Martin d'Ardeche (France). The house eventually became a fantastic place, full of invented creatures to which both artists attributed magical functions, made almost human scale and that populated the surroundings of the house, walls and rooms, in permanent dialogue with the works of Carrington.

The transformation work of the house of Saint-Martin d'Ardèche necessarily ended when Leonora Carrington went mad over the arrest of Ernst who was accused of being a German spy and sent to a forced labor camp.

From the testimony of those who knew Gala, it seems that she showed more than paranormal, mediumistic qualities, and that dominated the tarot perfectly. In 1970 Dalí designed a tarot but Gala had already had hers since 1940. Gala used to make a good guess in her predictions, she glimpsed through this the fame of Éluard and, also through this method and united to her creative qualities, as a writer, intellectuals, as an

organiser, gallery owner, saleswoman, etc., conditioned and guided Dalí, day by day, for fifty years.

She was extremely superstitious and shared this custom with the painter. She believed she had, and probably was, apt for ceremonial magic. Dalí said of her, "Gala is a real medium ... Gala never, never, makes mistakes." She reads the letters with astonishing security, predicted to my father the exact course of my life. René Crevel ".

In 1932, Dalí published an article in the magazine *This Quarter: The Object as Revealed in Surrealist Experiment*, in which he demonstrated his detailed knowledge of the use of wax for magical purposes.

In an exhibition of surreal objects, Éluard had presented a candle, Dalí, commenting it writes: "*Wax is not only one of the most manageable substances that there was but that in the past it was also food as we see in certain oriental tales; in addition, the reading of some Catalan stories of the Middle Ages, show us that wax was used in magic where it enjoyed the reputation of provoking metamorphosis and provoke the realisation of desires. It is well known to all that wax was almost the only substance used in the making of effigies in witchcraft, effigies that were pricked with needles.*"

In the article he explains some of the magical techniques that Mary of Naglowska (also known as "the priestess Of Lucifer"), explained in his lectures in the restaurant La Coupole of Paris.

Naglowska (1883-1931), the most influential person in the transmission of sexual magic in Europe was Russian and had belonged to the Khlistis sect, the same one to which Rasputin belonged, where she was initiated into sexual magic, dogma to which he was faithful all his

life. She also belonged to the Spiritist or Theosophical School of Cairo, founded by Helena Blavatsky (another Russian, writer, occultist, and very influential theosophist, who lived between 1831 and 1891), and was even imprisoned and accused of espionage. Their lectures were articulated around the practices of sexual magic and André Breton and Man Ray attended them. For this reason, we can dictate that it had a notable influence on the surrealist group. He arrived in Paris in 1929 after living in Switzerland, Rome and Egypt among other places, and settled in the Parisian district of Montparnasse. Shortly thereafter, a periodical publication of a "magical" character was launched: *La Flèche*, in which, throughout its three years of existence (1932-1935), Julius Evola and other leading esotericists of the time collaborated. Eighteen numbers were presented, today highly quoted. The magazine was subtitled *Organ of diffusion of the Third Term*.

Every day for two hours, Mary of Nagłowska received her disciples at the American Hotel in Paris. They came from many countries and thanks to the fact that Maria de Nagłowska was a polyglot, she could communicate at a deep level with them, she was fluent in English, Russian, German, French, Italian and Yiddish, and she also included Polish, Spanish, Czech and some Arabic.

The influence of this Russian in the esoteric movement of the time is crucial. Thus, along with Gala and Madame Blavatsky, we have another Russian related to esotericism who was very influential in the artistic movements of the early twentieth century.

The influence of this growing interest in esotericism is also shown in the linkage of these influences with materials

and their plastic and artistic use. Maria of Nagłowska, well known also under the masculine pseudonym of P.B. Randolph, in his book *Sexual Magic*, comments up to four times on the utility of beeswax for magic purposes. He says that this material is necessary to make "volts" (fluidic condensers that should saturate with sexual energy and used in the construction of animated figurines). The communion of these influences with the artistic practices of the time and the use of certain materials, we have in Dalí without going further becomes evident when, for example, he describes this scene, which surely has been witnessed in some surrealist meeting center or in some occult circle: *"During the sessions of hypnotism and public conjurations where certain magical survivals are manifested, it is very frequent to see candles swallowed."*

Magical attributions to wax are not an invention of the twentieth century, and account on the other hand, for the evolution of magical beliefs through the esotericism prevailing in France at the beginning of the last century. Take wax as an example to understand the depth of esotericism inherent in many creative processes:

In the Greco-Roman world, the bees symbolised chastity, industriousness and hope, and the art of honey and wax was attributed to Aristeus, son of Apollo and Cyrene. They attributed to wax, according to their colour, different positive and negative magico-religious qualities. It was also used for making ointments with which to attract the loved one. Because of their formative qualities, sculptures of sentient, animal, and human beings were made that could easily be melted to "be reborn afterwards in a new form," a process by which, for the Egyp-

tians, it meant acquiring properties of the creative being. Through magical rituals in which wax as material was the protagonist, amulets were created, figures of different divinities were molded or small sculptures were reproduced—portraits of people who were intended to be harmed, that is, these figurines functioned as part of a sort of voodoo ritual, after the ritual they were destroyed by throwing them into the fire or melting them by putting them in the sun.

The same wax to which he was accused of esoteric abilities had an important role in mummification and embalming rituals in Ancient Egypt. It used to cover the mouth and nose. Another of the uses that it gave him was the waterproofing of building materials and vessels. To close wounds and in cosmetics, to cover wooden tablets in which they were written or drawn with metallic punch and of course it played a fundamental role in the elaboration of the *portraits of El Fayum*.

We advance and retreat in history: before Pygmalion was Laodamia, who slept with a wax man made in the image of the one he loved, his Romeo. He was not a mere statue: he did exist, but he was dead. There are two versions of the end of Laodamia. One is the one that tells how Apollo gives the husbands three hours together, and then returns to the deceased to his place in hell. When the time is up and the husband must march again, Laodamia cannot stand him and decides to accompany him to the hells so as not to be separated further from him.

"(...) In the second version the deceased does not reappear, even for a few hours; the journey to the Averno will be made by the wife alone: the father of Laodamia surprises her by sleeping with her wax statuette,

with her spell, and throws the fetish to the fire. She dies of sorrow; in some versions she throws herself into the fire, behind the figurine.

This myth trembles a little: Laodamia does not ask that his statuette be incarnated (as is the case of the idolatrous sculptor). She knows that she is a substitute, and she does not seem to stop seeing in the spell the surface of the fetish. Thus, the wax figurine is a suggestion: it knows that there is nobody. (...)"⁴¹

The wax by its tactile and visual qualities gives the sensation that it is able to preserve the human heat. The visual poetics he establishes may have to do with the poetics of a more contemporary artist who brings us these concepts to our own point of view: Joseph Beuys (1921-1983). Fat is the heart of Beuys' plastic as an empire of heat and energy. The fat, itself amorphous, can only be formalised temporarily, tentatively. Temperature, heat and cold restore his metamorphic powers.

The wax of the portraits mentioned above, the *Portraits of Fayum*, has brought to us an apparently obsolete rituality, the warmth of the living looks of Egypt at that time. This ritual, however, by its funerary nature was not exempt from the feeling of loss and a stage of mourning that in all cultures has been experienced with the loss of a loved one, a void that no moral or religious principle has been able to mitigate or cushion. The foreboding, a priori, of any study that begins about the ancient Egyptian culture is that it was a society dedicated to death, other societies simply think they can suppress

41. DIAZ FRUTOS, Elena (2010): *Imágenes exactas o cuatro ensayos para una escritura mirable*. Granada.

it, so it can be assumed therefore that if throughout their life they planned and built their Tomba, and invested all their wealth in the payment of architects and artisans who built it spent a great deal of time also in reflecting on death, the ultimate destiny of being and accepting it if it happened unexpectedly. This negation of death was underlying in Europe in the beginning of the century and, although esoterism comes to refute this lack, this demand, the vulgar only intuits and lives as new these poetic in the use that their contemporary artists make of some materials already those who attribute their own (although they are collective) deontological deficiencies. Thus, we find some legitimate veracity in the deep and perhaps scholarly analysis of plastic artistry.

But it was not so, and I quote Herodotus, the historian who collected for us the experiences he had with the Egyptian people:

*" (...) Indeed, in the feasts celebrated by the rich Egyptians, when they finish eating, a man circulates through the room, in a coffin, a wooden corpse, painted and carved in a perfect imitation and which, in total, measures approximately one or two elbows; And, while showing it to each of the guests, he says: Look at him and then drink and have fun, for when you die you will be like him. That's what they do during banquets. (...)"*⁴²

The techniques used by the painters were two, the encaustic and the temper. The form of application of encaustic in these portraits has long been discussed. The Egyptian tradition of this technique

seems non-existent but the Greek is more accredited, Pliny the Elder, for example, names it in his treatises:

*"Punic wax, based on beeswax, could be applied hot or cold, mixed with pigments, with the help of a hard tool, cauterium, or a vegetable brush. (...) As regards temper, it is practically no different from the modern technique known by this name. (...) The colours were in the form of small loaves or "salmon". Plinio elaborates in his Natural History an impressive catalog of the pigments of all the provenances available in his time, but it is unlikely that the painters of El Fayum could have used such a large - and also expensive - amount of colours. According to E. Doxiadis, who deals in particular with this question, the palette used was even very restricted, based on a base of four colours - white, black, ocher and red earth - to which were added additional colours, used on All for garments and ornaments. Among these colours is gold (...) seems to have had in some cases a ritual function linked to its imperishable character (...) On the whole, the colour of the portraits painted in encaustic was brighter, brighter than that of the portraits (...) wood, linen, pigments of mineral origin, beeswax, sea water, egg white, shells to mix colours, very simple tools, plaster: earth, water, fire and air doubt quickly executed. (...)"*⁴³

Returning to Gala and the place she chose to live with full consciousness: the Empordà, a place where superstition has always been present in homes. Thus we have on the one hand Gala, whose Rus-

42. HERÓDOTO (2010): *Los egipcios*. Madrid, Gredos. Trad. Carlos Schrader. Pp. 54.

43. BAILLY, Jean Christophe (2001): *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid, Akal. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. pp. 30-35.

sian origin reappears again. The shaman and the sorcerer, the rites with sexual background and the Neopagan ceremonies, coexisted with icons, bearded pops and the most venerable orthodoxy (it was in his native land where he began on the path of occultism), and on the other hand, Dalí and a place full of superstitions and witchcraft.

"In 1931, Salvador Dalí spent a season in Paris where the world center of surrealism was. One morning in June, he went to visit his friend Joan Miró and he proposed to go to the restaurant La Coupole where the founder of Dadaism, Tristan Tzara. In La Coupole, the surrealists had a lively gathering in which the most outstanding exponents of the movement participated.

Dalí frequented these events during the years 1931-1933. Gala Dianokov, his wife, accompanied him.

It is difficult to think that both women were not in the Coupole and did not tune in. Gala, born in Kazan (where the Naglowska resided while her father was governor of that province), Russian, interested in sexual magic and occultism (at that time Gala officiated as medium of the surrealists and introduced into the mediumship other members of the Group, learned to throw tarot) and is passionate about occultism and astrology. It appeared then and in the years that followed a replica of the Naglowska.

*In fact, the influence of the Russian occultist appears in the life of Gala in different occasions. Her psychiatrist said that in 1973 Gala was convinced that the semen of young boys rejuvenated her and until her last months of life, continued to have sex. (...)*⁴⁴

It was said that if anyone produced a good literary work, he must have fallen in love with Gala; it was also commented that everyone who had been embraced by Gala, at the end of nine months there was some genius. The difference between all these painters and poets to whom she inspired (Éluard, Max Ernst, De Chirico, etc.) and the relationship she had with Dalí, is that she spent more than fifty years of his life with him, while with the rest their relationships were only temporary.

2. 6. The early days of the *Collection de l'Art Brut*

The first issue of *L'Art Brut* was entitled *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*. Gallimard in Paris published it in 1947. The publication consisted of a twenty-four-page pamphlet and the print run was fifteen hundred, illustrated with sixteen photographs. The publisher did not distribute it. On the back of the cover a note stated that number two would come out in December 1947 and that it would be dedicated to the works of Adolf Wölfli analysed by Dr. Morgenthaler.

In October 1946, Jean Dubuffet gave Gaston Gallimard a first list in which sixteen numbers were listed; two of these notebooks were already finished. It was agreed that a new notebook would be published every fifty days.

On the same date, Jean Dubuffet had reached an agreement with René Drouin to open in the basement of his art gallery a room dedicated to Art Brut and also to elaborate a systematic program of exhibitions in relation to the publication of the notebooks. In November 1947, Gaston

44. MILÁ, Ernest (2016) <http://infokrisis.blogia.com/>.

Gallimard demanded that René Drouin take personal charge of carrying out the publications, since he thought that an art gallery could play a more important role in the dissemination of these notebooks. After the failed experience of the first book, in 1948 André Breton proposed to Jean Dubuffet to resume the project in the form of an Art Brut Almanac and in September 1948 the index was finished, unfortunately the volume was never published. The index contained a comprehensive planning of the texts that it would contain. It had articles by André Bretón, Benjamin Peret, Professor Wyrsh and W. Morgenthaler among others.

The planning of the Art Brut almanac, which would start in January and whose last publication would be in December as usual, contained publications by Jean Dubuffet and André Breton, of course, but also by Michel Tapié, Dr. Morgenthaler, Jean Paulhan, Dr. Ladame and Dr. Wyrsh among others.

It would not be until 1964 that Jean Dubuffet began to direct a much more ambitious project thanks to which, to date, twenty-five publications already make up the collection of notebooks of the Company of *L'Art Brut*. In 1971 he donated his collection to the city of Lausanne and it is there that these fundamental publications continue to be elaborated in order to understand Art Brut in all its complexity.

During the years of Jean Dubuffet's direction of these publications a note accompanied the books and informed of the previous publications and their main contents, on the reverse was written:

"Fondée in 1948, the Compagnie de l'Art Brut s' Attache depuse lors, l'aide de ses membres et celle de auxux auxéns bénévo-

oles, à l'étude d'oeuvres ayant pour auteurs des persones étrangères aux milieu intellectuels, le plus souvent indemnes de toute éducation artistique et chez qui l'invention s'exerce, de ce fait, sans qu'aucune incident in vienne altérer la spontanéité. Pour toute commande ou correspondande s'adresser: COMPAGNIE DE L'ART BRUT. 137 RUE DES SÈVRES-PARIS VI. C.c.p. PARIS 17 942 80. "

In a text that Dubuffet offered as a conference on the occasion of the inauguration of an exhibition at the Faculty of Letters of Lille on January 10, 1951, the foundations of what Dubuffet understood by Art Brut, the term of his invention and whose scope developed through the different publications that make up today the *Cahiers de L'Art Brut*.

Still today, the concept of what is the art of this artist and collector may seem very modern, courageous and even breakthrough:

"(...) I consider the art made by professional specialists to be of little interest. What I am interested in are the artistic productions emanating from people who are foreign to the specialised media and who are drawn from any influence, totally spontaneously and immediately. (...) In my opinion, art consists essentially in the exteriorisation of the artist's most intimate, deeply inner movements of humor. (...) The raison d'être of art lies in being the means of expression of the underlying layers, the planes of depth. What we expect of a work of art is that its author has discovered in it and invented with it the ways of popping its surface layers and giving way to the voices of its underlying layers, and with it equally of ours as soon as that work appears before our eyes. (...) I am persuaded that in every human being nests an immense fund of creations and mental in-

terpretations of the highest value and much more than what is needed to arouse in the artistic field a work of immense breadth. What is lacking to those who want to make art is first to dedicate them to it; secondly, knowing how to arrange the ways for it to manifest without refraction. (...) I am sorry to say that I have the impression that all this army of international clerics manipulates the wind, some works of art, lacking in content, a false coin, a parody of worthless art. And all this false publicity about some works belonging to a completely sophisticated, artificial and false art has no other result than to intimidate, discourage, inhibit, paralyse, and kill authentic art where it might have the whims of manifest. These works by professional artists seem to me to be seriously distorted by different factors. I feel lacking in spontaneity, the immediate, intimate and personal character indispensable to my judgment of all artistic production. I think they are futile school exercises that have nothing more to do with art than what I had with authentic poetry, the making of Latin verses which was a rule in the wise schools a few years ago. They seem to me to be a kind of society game, of little worldly sport, of absolute rest like bridge or crosswords... All that turbulent activity is eme antoja made only of grimaces, of learned dog exercises well trained and of no value since The point of view of art. A work of art is only of interest, in my opinion, on condition that it is a very immediate and direct projection of what takes place in the depths of a being ... Artistic creation, in order to assume its full interest, requires a concentration and a Solitude that are compatible neither with the social life of our professional artists (...) ⁴⁴⁵

In a letter to Dr. Volmat of December 28, 1952, he states:

"(...) The only artistic creations that interest me are those that, aside from (and against) all rhetoric, belong to a kind of inspired delirium. They are the works of this type that I dedicated myself to look for during six years (from 1945 to 1951) and that constituted the collections of the Art in Gross. It is not, therefore, a collection of the mentally ill. The collections comprise a thousand works, about 200 different authors, half of which are people in treatment in psychiatric centers and the rest are considered as normal people.

Indeed, it seems to me that it is arbitrary and idle to place, at least in this field, a distinction between sick and healthy. That's why I do not do any. (...) We could say very legitimately, it seems to me, that artistic creation is always and in all cases an insane and pathological phenomenon. (...) ⁴⁴⁶

In the creation of the concept of *Art Brut* and the founding of the *Compagnie de l'Art Brut* André Breton played a key role with Dubuffet, as evidenced by the solid, frequent and long-lasting epistolary relationship that they held in addition to meetings in meetings and events of all kinds.

We have had access to the corpus of letters that are preserved in Lausanne, unfortunately almost all of them are those that Jean Dubuffet sent to André Breton, we can therefore suppose that those sent by Breton are preserved elsewhere.

The letters are all written in French, the tone is affectionate but above all ac-

45. DUBUFFET, Jean (1975): *Escritos sobre arte*. Barral Editores. Barcelona. pp.97-108.

46. DUBUFFET, Jean (1975): *Op. Cit.* pp.299-302.

tive, they catch up on the novelties of the work, they contain exhaustive information about the course of the articles that write, both on *Art Brut*, on the new discoveries of Dubuffet.

In the letters it can be observed how Jean Dubuffet explains to Breton the qualities of the artists that he incorporates in his collection, it speaks to him of the phenomenon of the hand alone or of

the mediumistic capacities of some artists. In the search for Dubuffet, Spain is not left out, and serves as an example a letter dated August 30 (no year) speaks of a Spaniard named Joaquim Vicens Gironella, who believes that his work is "very delirious." The control of the artists he meets is not limited to his artistic life, both seem to have been involved in the lives of these wonderful discoveries:

LE PINCEAU DE CREPIN
PLOMBIER - ZINGUEUR
ENTEND DES VOIX

Rue Ville-l'Évêque, des fantômes exposent des tableaux et des sculptures .

Des hommes leur ont servi d'instruments . Ils ont guidé leur main . C'est, du moins, de qu'affirment ceux qui ont senti un jour l'impulsion d'une force mystérieuse ou entendu l'ordre d'une voix de l'au-delà .

Crépin, plombier-zingueur du Nord, composait naguère des morceaux de musique pour trompette . Un jour, à soixante-cinq ans, sa plume accrocha une portée et une puissance invincible l'éloigna de la musique .

- Alors j'ai commencé à " peindre " ! dit-il, du ton ingénu que devait prendre le personnage de Daudet pour raconter : " Ça m'est venu en écoutant chanter le rossignol " .

C'était en 1939 . La voix lui dit :

- Tu peindras 300 toiles et, lorsque tu auras peinturé la 300^e la guerre sera finie .

La 300^e toile reçut sa signature le 7 mai 1945.

La voix s'est encore fait entendre depuis :

- Tu peindras 45 autres tableaux, a-t-elle dit à Crépin, et puis tu mourras !

Depuis Crépin a quelque peu perdu l'inspiration, Il délaisse les pinceaux . Se rappelant qu'il fit un temps concurrence aux sourciers du Nord, son pays, il s'est fait guérisseur . Il envoie sa force magnétique à distance et compte déjà 80.000 clients .

Il expose des croix bleues et des anges à joues rouges, au nez rouge aussi, un peu trop .

*"Samedi Soir"
21 septembre 1946*

Letter send by Jean Dubuffet to André Breton, not dated.
Collection de L'Art Brut (Lausanna).

CAPÍTULO III

LAURE PIGEON

3.1. Introducción

Para quien no los ha visto, los dibujos de Laure Pigeon (1882-1965) parecen de otro mundo, son historias que proceden de un lugar tan silencioso como majestuoso del que emergen tejidos fantasmagóricos, espectrales y maravillosos, un universo habitado por personajes volátiles. Las líneas, como si te telas de araña se tratase, parecen unir y envolver todo su discurso. Son también procesiones de difuntas panateneas y ménades, derviches voladoras, madejas de seda infinitas que bordan laberintos místicos, mandalas, reinas, diosas y adivinas.

En 1964 Jean Dubuffet fundó la colección de publicaciones que todavía, a día de hoy, recogen los testimonios de las nuevas adquisiciones que la *Collection de L'Art Brut* en Lausana va adquiriendo. En el fascículo número 6, publicado en París en marzo de 1965, el propio Dubuffet le dedica un capítulo a Laure Pigeon, cuya obra había rescatado muy poco tiempo antes y coincidiendo casi en el tiempo con ella. No pudo conocerla pero rescató su obra de la basura (según afirma el equipo de Lausana), la pensó, estudió, catalogó e incluso incluyó uno de los dibujos de Pigeon en una exposición del Museo de Artes Decorativas de París, todo un atrevimiento para la época. Llegó a tiempo de conocer a Lily, la cuñada, amiga y confidente de Laure, con la que mantuvo correspondencia y entrevistas personales.

En el número 23 (2011) de esta serie de publicaciones Lise Maurer, cuarenta y cinco años después del escrito de Dubuffet, esbozaba un pequeño artículo sobre Pigeon. No obstante, no será hasta cuarenta y ocho años después de la incorporación de la obra de Laure Pigeon a la *Compagnie de L'Art Brut*, que se le dedica un estudio completo, es el número 25 de los fascículos. Dicho volumen fue publicado en francés

a finales de 2014, posteriormente a nuestra estancia en la colección y fue supervisado por la actual directora Sarah Lombardi. Está dedicado enteramente a Laure Pigeon, contiene una multitud de ilustraciones a color y a doble página, es una monografía minuciosa realizada por la psiquiatra y psicoanalista, antes mencionada, Lise Maurer. Mientras Dubuffet “se apropia de la obra” y la analiza objetiva, emocional, pasional y artísticamente, el estudio de Maurer es una descripción aséptica de los detalles que contienen sus dibujos, sin involucrarse del todo en el mundo paralelo creado por Pigeon, no interviene ni se preocupa por la argumentación o por la sustancialidad de los dibujos. Lo interesante de la publicación es que recoge varias transcripciones de los mensajes que Pigeon afirmaba recibir. En el fascículo de 1965, también en francés, Dubuffet mecanografió personalmente tres de los mensajes y los incluyó en el libro, la publicación de Maurer contiene catorce. Todos estos mensajes son de tono profético, algunos fueron dictados por Pigeon a Lily, lo que explica las diferentes caligrafías. Entraremos en detalles más adelante.

Para concluir esta revisión decir que algunas publicaciones francesas han recogido parcialmente la obra de Laure, y no es difícil entrar en *La Halle Saint Pierre* de París y tener la suerte de ver expuesto un dibujo suyo. Sin embargo, aun siendo autora de una extensa obra de mediano y gran formato que ronda los quinientos dibujos, sigue siendo una desconocida.

3.2. Vida

Laure Pigeon nació en el distrito veinte de París el ocho de julio de 1882, se la inscribe como hija natural no reconocida de Célestine Augustine y de un padre desconocido. El veinticuatro de julio de ese mismo año, Alida Aimée, su verdadera madre, una lavandera de veinte años, la reconoce como su hija. Poco más de un año después, el catorce de agosto de 1883, su padre, Eugène Pierre-Marie Pigeon, un empleado doméstico de veinticuatro años, la reconoce como hija suya. Los padres de Laure se casan el diez de noviembre de 1883. A la edad de cinco años Laure pierde a su madre y se hace cargo de ella su abuela paterna, que había enviudado y con la que vivirá en *Val-d'Izé*, en la Bretaña francesa. Según Dubuffet, recibió una buena educación gracias a su abuela, aunque demasiado estricta.

En 1913 su padre se vuelve a casar y en 1917 Laure contrae matrimonio en contra de su familia con un cirujano y dentista nacido el tres de junio de 1886, de nombre Edmond Emile Rey. Vivirá con él en Lille y después en Roubaix (Francia).

En 1933 la vida de Pigeon cambió completamente cuando al descubrir que su marido lleva una doble vida: tiene una amante y un hijo con ella. Decide dejarle (aunque su matrimonio en términos legales no se disolverá hasta 1942) y se muda a una pensión en Nogent-sur-Marne, donde conoce a su maestra espiritista: Marthon. Laure tiene ahora cincuenta y un años. En 1934 comienza a dibujar.

En 1943, poco después de la disolución legal de su matrimonio, cuando se muda a un apartamento en los suburbios de París. Quizás albergaba todavía alguna esperanza de reconciliación, no lo sabremos. Once años después, en 1952, Edmond gracias a

Lily y después de la muerte de su segunda esposa, vuelve a casa de Laure. Durante esta nueva etapa la convivencia fue bastante difícil. Su separación es definitiva cuando Edmond muere en enero de 1953, ni siquiera entonces Laure detiene su producción.

En 1958 “transcribe” su primer *message*. A partir de 1962 contará con la ayuda de Lily para la transcripción de estos mensajes de tono profético.

El último dibujo conocido de Laure es de 1964. Laure Pigeon fallece el veintiséis de agosto de 1965 en Nogent-sur-Marne. Este mismo año, Dubuffet visita a Lily y se produce la incorporación de los dibujos de Laure a la *Compagnie de l'Art Brut*. En 1966, como ya hemos señalado, Dubuffet publica “La double vie de Laure” en el fascículo número seis de su editorial. En 1968 Dubuffet le escribe a Lily para obtener los mensajes dictados por Pigeon y estará en contacto con ella hasta 1969, año al que corresponde la última carta conservada de la correspondencia entre Lily y Dubuffet.

La producción de Pigeon, al menos la producción conservada, comenzó en 1934 y se desarrolló hasta 1964. A lo largo de treinta años de trabajo hubo periodos en los que no dibujó o de los que no se conserva obra alguna. En 1965 Dubuffet contabilizó cuatrocientos ochenta y un dibujos, pero Michel Thévoz (el sucesor de Dubuffet como director de la colección en Lausana) llegó a la conclusión de la existencia de cuatrocientos ochenta y ocho dibujos, de los cuales doscientos treinta y nueve forman parte de dieciséis cuadernos. La obra conservada en Suiza, por lo tanto, incluye los cuadernos, dibujos en formatos diversos, las transcripciones de los mensajes (manuscritos de Laure y de Lily), los archivos y notas de Jean Dubuffet para el estudio y catalogación de la obra de Laure y algunas publicaciones que contienen reproducciones de la obra de Laure Pigeon. Hemos tenido acceso a todos estos fondos. Vamos a detenernos para hacer un inventario detallado de los mismos: El archivo de la *Collection de l'Art Brut* sobre Laure Pigeon se compone de cuatro dossiers contenidos en una carpeta en cuya cubierta puede leerse “*PIGEON Laure Documentation. “Messages” dictés para Laure à Mme. Lombard qui les a retranscrits, communiqués par Mme. Lombard. Notes établies par J. Dubuffet à propos des dessins der cahiers. Notes de J. Dubuffet concernant la préparation de la monographie (dont le rectre figure en D.3)*”. Dentro de estos cuatro dossiers o carpetas hay subcarpetas. Los cuatro dossiers contenidos son los siguientes:

1. “*Pigeon, Laure. Textes de Laure communiqués par Mme. Lombard (4 janvier 69)*” (esta información es la que figura en la carpeta del dossier 1): Contiene cuatro copias a máquina de un escrito de 23 páginas compuesto por diferentes dictados de Laure Pigeon en diferentes fechas a Mme. Lombard.
2. “*Pigeon, Laure. Documentation “Messages” dictés par Laure à Mme. Lombard qui les a retranscrits; communiqués par Mme. Lombard*” (esto es lo que figura en la carpeta del dossier 2): Contiene copias y originales de la carta que envía Mme. Lombard a Jean Dubuffet el día 4 de enero de 1969 y los originales de los escritos transcritos por Mme. Lombard.
3. La información que figura en la carpeta es la siguiente: “*Documentation. Pigeon, Laure: - Notes établies par Jean Dubuffet à propos des dessins et cahiers. - Classement chronologique des dessins. - Nomenclature des dessins isolés. - Etude des grands*

dessins. – Inventaire des cahiers effectué par cahier (nombre des pages, de dessins, dates, descriptions détaillées par page avec retranscription)". Lo que hemos encontrado dentro de esta carpeta son muchas otras carpetas, todas con la letra de Dubuffet y los escritos de Dubuffet que componen un estudio pormenorizado de todas las obras de Laure Pigeon, las inscripciones que aparecen en los dibujos, las fechas de realización de cada obra, etc. Estas carpetas (estudios de Dubuffet) son las siguientes:

- a. Laure. *Classement chronologique des dessins.*
- b. Nov. 65. Laure. *Nomenclature des dessins isolés. 30 dessins.*
- c. Laure. *Etude des grands dessins.*
- d. Laure. *Inventaire des cahiers. Cahier n° 1 (dépareillé) avril 1938/août 1939. 5 dessins*
- e. Laure. *Cahier n° 2 (aux inscriptions) août à novembre 1938. 32 pages. 16 dessins.*
- f. Laure. *Cahier n° 3 (novembre/décembre 1938 (d'Annette et Cécile) 10 pages 10 dessins.*
- g. Laure. *Cahier n° 4 octobre 1939 à novembre 1940 (encre bleue) er mai/juin 1941 (encre noire). 32 pages, 32 dessins.*
- h. Laure. *Cahier n° 5 (avril à octobre 1940). 32 pages + 2 pages de textes (versos couverture). 32 dessins*
- i. Laure. *Cahier n° 6 (novembre et décembre 1940 à avril 1941). N° 8. 30 pages + 1 page texte (verso couverture). 30 dessins.*
- j. Laure. *Cahier n° 7. Octobre 1946 à janvier 1947. 11 dessins (dont 5 sur double page).*
- k. Laure. *Cahier n° 8. Janvier 1947 à mai 1948. 22 dessins (dont 9 sur double page).*
- l. Laure. *Cahier n° 9. Juillet à octobre 1948. 10 dessins (dont 6 sur double page). 16 pages -10 dessins.*
- m. Laure. *Cahier n° 10. Juin à août 1951. 10 dessins dont 6 sur double page.*
- n. Laure Rey. *D'échiffrement des longs messages figurants dans les cahiers.*
- 4. PIGEON Laure. *Documentation. Notes de Jean Dubuffet concernant la préparation de la monographie (qui figure dans la rubrique D. 3 Textes).*

La obra de Laure se conserva principalmente gracias a Lily (Mm. Lombard) y a Jean Dubuffet. Pero además del lote de dibujos aportado por Lily, Dubuffet recogió un nuevo lote que le entregó un tal señor M. Booss el 26 de noviembre de 1965, este dato se ha recogido de las notas del archivo de Dubuffet que conserva la *Collection de l'Art Brut* en Lausana. No hemos encontrado ningún otro dato aclaratorio sobre la identidad de este señor.

Lamentablemente, aparte de las anotaciones hechas por Laure en sus dibujos y en los reversos de sus dibujos, de los "messages" proféticos y mediúmnicos (manuscritos por Laure y por Lily) y de las cartas que se conservan en el archivo entre Lily (Mm. Lombard) y Jean Dubuffet, que son un vestigio más directo y fidedigno que cualquier interpretación, no se conserva ningún otro testimonio escrito de o sobre Laure Pigeon. Nos quedan únicamente las declaraciones y revelaciones que Dubuffet relata a partir de las conversaciones que mantuvo con Lily y dos fotografías de Laure:

- La primera es un primer plano en blanco y negro sobre un fondo blanco en el que el cuerpo solamente se intuye, este retrato posiblemente tuvo lugar entre 1905 y 1920. Es una instantánea de una mujer de unos cuarenta años en la que se insinúan las primeras arrugas de expresión en los párpados, aparece seria pero no demasiado, presenta un talante aburguesado, entregándose al retrato.

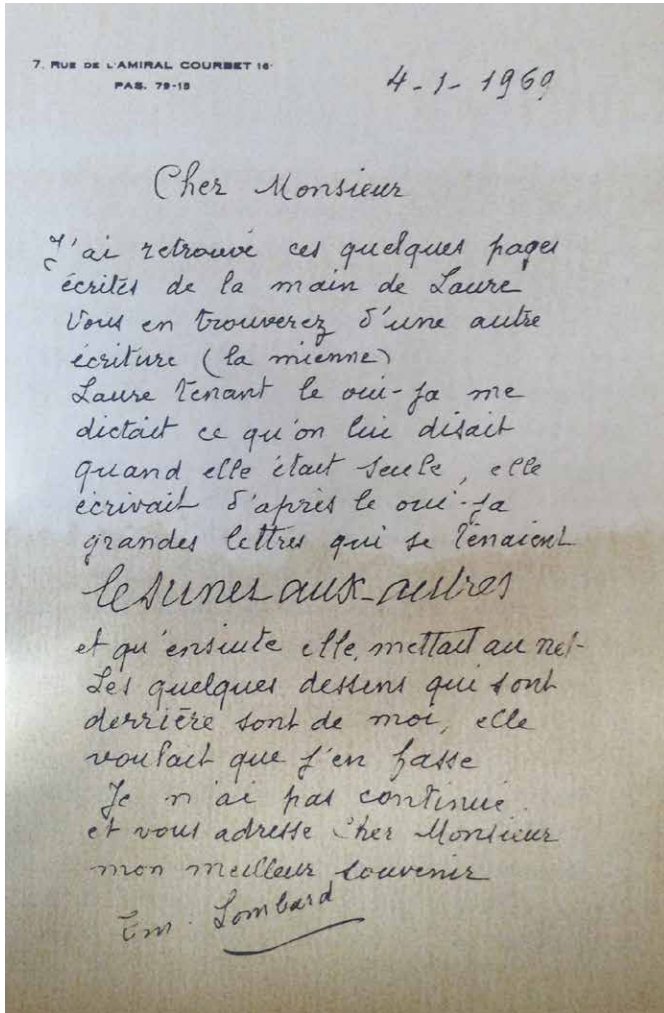


Retratos de Laure Pigeon conservados.
Extraídos de las publicaciones de la *Compagnie de L'Art Brut* (Lausana).

- La segunda es una fotografía de Laure en la calle durante el otoño de 1960, a los setenta y ocho años, en blanco y negro, poco nítida. Es un contrapicado desde la altura de las rodillas, por lo que recoge la figura desde la falda del traje de dos piezas. Lo que este retrato nos muestra es a una mujer que aparenta sesenta años (aun teniendo casi ochenta), robusta, elegante y segura de sí misma. En una mano lleva unas gafas de vista, en la otra un par de guantes blancos, colgado del mismo brazo un bolso, sobre la solapa de la chaqueta un broche, alrededor del cuello un collar de perlas, el pelo recogido y ondulado, sonriente, consciente de lo imperecedero de la imagen.

No existen más huellas telúricas de Laure, tenemos que resignarnos a comprenderla a través sus dibujos.

Adjuntamos a continuación la traducción literal de la reproducción de la carta que puede verse sobre estas líneas:



Carta de Mme.Lombard (Lily)
a Jean Dubuffet, 1969.
Archivo de la Collection
de l'Art Brut (Lausana).
Fotografía J.M.S.

"Querido señor: He encontrado estas pocas páginas escritas de la mano de Laure, encontraréis en ellas otra escritura (la mía).

Laure poseedora de la oui-ja me dictaba lo que se le decía cuando estaba sola, ella escribía según la oui-ja largas cartas conectadas unas con otras y las cuales, inmediatamente después ella pasaba a limpio. Algunos de los dibujos que hay detrás son míos, ella quería que los hiciera, sin embargo no continué, y os los remito; querido señor, mis mejores recuerdos. Mm. Lombard."

3.3. Materiales y tratamiento de los materiales: color, composición y trazo

Como ya hemos señalado, Pigeon vivió con su abuela paterna hasta que se casó en contra de su familia en 1917, a la edad de treinta y cinco años según Lise Maurer o a la edad veintinueve años según Dubuffet. Laure y Edmond vivieron del trabajo de él hasta que ella le dejó en 1933, a los cincuenta y un años de Laure. La decisión de dejarle no tuvo que ser una decisión fácil, ni por la parte afectiva ni por la parte económica. Era, resumiendo, una mujer en la Francia de los años treinta del siglo pasado, sin recursos, que había vivido toda su vida con su familia y durante la época en la que estuvo casada había vivido de los ingresos de un cirujano dentista. Se había casado a los treinta y cinco años y le dejó cuando la relación no tenía futuro, así que era una mujer valiente y honesta consigo misma. En los años en los que vivió sola consiguió mantenerse pero con una severa limitación de recursos, aunque según Dubuffet su cuñada Lily la apoyó económicamente en todo momento, incluso al final cuando las dos enviudaron. Conociendo estos detalles es aún más asombroso descubrir que el papel que utilizaba habitualmente Laure Pigeon para sus dibujos más grandes es papel de buena calidad, casi siempre Ingres (para los cuadernos se conformaba con un papel más barato). Por otra parte, aunque Pigeon utilizó siempre y únicamente papel (conclusión extraída a partir de la obra conservada) e incluso papel de buena calidad como ya hemos señalado, hay que hacer una puntualización y es que el papel ha sido menospreciado sistemáticamente por historiadores, artistas y coleccionistas. La conservación del papel es complicada y esta condición devalúa las obras realizadas sobre papel en líneas generales. El menosprecio sistemático hacia el papel (en occidente) y la escasa consideración que tradicionalmente se ha tenido de las obras de arte realizadas sobre papel, convierten a Laure Pigeon en cierto sentido y por la elección del material de trabajo, en una artista atrevida, vanguardista e innovadora. Actualmente puede afirmarse que el dibujo contemporáneo está de moda y que las obras en papel se valoran de igual manera que las obras realizadas en otros soportes.

No sabemos que importancia le concedía Laure Pigeon a su obra, no sabemos si además de ser tener para ella una importancia vital a nivel espiritual e intelectual, valoraba su trabajo a nivel material, si consideraba sus dibujos como obras de arte. Por la rigurosidad con la que trabajaba, la complejidad de su proceso creativo, la evolución de sus trazos e incluso simplemente porque se molestaba en comprar papel de dibujo profesional, podríamos afirmar que sí.

Toda la obra de Laure Pigeon es en azul y en negro, predominantemente azul. Solamente utilizaba tintas de estos dos colores y pluma para aplicarlas. Lise Maurer la llama la mujer pluma, porque aunque en algunos dibujos pueden apreciarse detalles de un boceto previo, lo maravilloso es comprobar que casi nunca hacía bocetos sobre el papel que luego llenaría de infinitas líneas, concluyendo que Laure tenía un portentoso talento, era un prodigio de la improvisación, sus creaciones son tan minuciosas y fascinantes que cuesta creer que no planificaba la composición. No nos han llegado bocetos previos, quizás existieron, pero las entre las obras conservadas son muy pocas las líneas a lápiz que marcan el ritmo de las líneas o su disposición. La mayoría de los trabajos de Laure entrelazan lo que podría entenderse como una línea continua que

como si fuese un hilo o varios hilos de un mismo color trazan sobre el papel perfiles de personajes y nombres de este y otros mundos semejantes pero no simultáneos. El trazo, siempre muy fino y sinuoso, marca un ritmo constante que transmite cierto orden armónico, dentro de un singular y fingido caos, una cadencia insistente, cierta aflicción y una solemne pesadumbre que parece estar contenida por el fascinante temperamento de su creadora.

Las composiciones de la primera época cubren todo el papel y las líneas delinean un marco a poca distancia de los bordes del papel (fig.2), el espacio en color y el espacio en blanco tienen la misma importancia (fig.3), poco a poco las líneas se aproximan (fig.4 y fig.5), se unen en el centro del formato para crear cuerpos menos etéreos formados por incontables líneas. El vacío está ahora aparte, rodea las figuras pero no las interrumpe.

Al principio solo hay líneas, poco a poco estas se acercan, crecen los volúmenes, aparecen nombres y perfiles, nunca cuerpos completos. Los nombres, antes de los años cincuenta, aparecen camuflados entre el dibujo, es difícil leerlos, en la última época serán los protagonistas. Nunca dibuja las manos, el cuerpo se intuye y la anatomía no importa. Los rostros, siempre de perfil y sin sombreado, tienen la misma condición que las líneas que conforman detalles con menos importancia en la composición y nos recuerdan los perfiles de la cerámica griega y a los bocetos para las pinturas de las tumbas del Egipto faraónico.

Como ya hemos mencionado, la obra de Laure es en azul y en negro, no tenemos constancia de que utilizase otros colores, y esta particularidad es lo primero que llama la atención cuando se contemplan por primera vez sus dibujos. El azul es el color de los sueños y de la ensoñación, pero también y como señala Lise Maurer, es el color destinado al manto de la Virgen en la tradición católica apostólica romana. El negro es el color de la síntesis y el luto, ambos persiguen cierta y precisión que la ayudan a objetivizar la complejidad de lo que decide revelar.

No hay rastros que revelen la utilización de pinceles u otras herramientas distintas al lápiz y a la pluma. Por el relieve de algunos trazos, concluimos en que humedecía el papel antes de trabajar y que le dedicaba muchas horas a la realización de cada dibujo, tal y como atestiguan algunos en los que anota la fecha en la que comienza y la fecha en la que finaliza el dibujo.

Los primeros perfiles aparecen escondidos y lentamente, aunque siempre estarán disimulados por otras líneas que no conforman el retrato, se vuelven más protagonistas, se transforman en mujeres con tiaras, sombreros, coronas o mitras. Los cuerpos se alargan y se multiplican, ahora son cortejos y procesiones, pero otras veces un cuerpo espectral y arrebatador, siempre cubierto con una larga capa. Las figuras aparecen delante de una cama, de un armario, muchas otras tirando de un lastre amorfo que podría entenderse como la metáfora visual de su destino, al que arrastra, desprecia y del que escapa. Quizás es ella a la que intenta representar, sola o en compañía, remolcando y trasladando su aflicción, su delirio materializado en una amalgama de harapos.

Algunas de las mujeres portan estandartes y en una ocasión dibuja dos sillones muy orgánicos (dibujo del 15 de octubre de 1961), casi vivos, animalizados. Aquí su estilo es ya maduro, todo lo filtra y lo tamiza a través de su percepción extrasensorial y

su trance, sus dibujos se tornan cortinajes traslúcidos y flotantes bajo la superficie de un lago congelado.

La sombra no existe para Laure, nunca hay sombras sino líneas, los volúmenes son la germinación de la línea y crecen de manera orgánica. A veces distinguimos diferentes tonos de azul (última época) pero nunca se representan las sombras. Estos dibujos son el testimonio, la reproducción y la escenificación de la cuarta dimensión en el imaginario de Laure, un imaginario que se completará con las transcripciones de los mensajes de la *oui-ja*.

Las líneas de Laure son el duplicado de las visiones y la existencia de esas otras vidas, de esos “otros recuerdos”. La línea que se ramifica y que hace que el carácter de su creadora permanezca inalterable durante toda su producción, es la pulsión de su fervor necrófilo. Dubuffet define las composiciones de Laure como oleajes trenzados, son susurros trenzados que proliferan, se atan, se sujetan y se enredan:

*“(…) l'apparence d'écheveaux de laine sortes de lianes ou liens dont la nature est fortement énigmatique. Ils présentent par endroits des torsions ou des renflements, des appendices et petits sacs, ailleurs des boucles et nœuds à coques, ou bien de lourds paquets massifs, sans qu'on y trouve explication. C'est évidemment d'irréel que Laure a vif appétit et nous sommes ici convoqués à l'imaginaire. Les vagues références qui se produisent à des déroulements de rubans, à des nattes et pelotons, entrelacs floraux, longues tiges et herbes, chaînettes ou rangs de perles, n'y font que renforcer le sentiment d'élément étranger à toute réalité connue, à toute réalité possible. Ces lacets sinueux, d'abord tout à fait muets, vont peu à peu affecter par endroits des formes évoquant deux ou trois lettres alphabétiques, voire un mot d'écriture illisible et mystérieuse, puis, après une année, ils vont prendre ouvertement parole. Apparait pour la première fois, sur un dessin de cette espèce portant la date du 21 février 1936 Annette parfaitement reconnaissable et qui a dû donner bien du plaisir à Laure (...)».*¹

Los números y los mensajes proliferan. Las comunicación de Laure con los abismos de la supervivencia no cesarán nunca. Dejar a Edmond supone una ruptura pasional, una ruptura social y un acto de rebeldía que la sumen en un profundo aislamiento fruto de su dolor y de la falta de comprensión del mundo que la rodea. La aparente facilidad y seguridad con la que trabaja, sin boceto previo, y su perseverancia temática, cada vez más variada y laberíntica, nos da cuenta de la importancia que le confiere al reflejo y representación, a través de los dibujos o de la transcripción de los mensajes, de esas visiones de veracidad mediúmnic. El pimer nombre legible es el de Annete, aparecen muchos más a lo largo de los años y además se irán simplificando hasta que solo aparecen iniciales, es el caso de las de Pierre o Lily, cuyas iniciales serán el motivo protagonista de algunas de las últimas obras.

1. DUBUFFET, Jean (1965): *La double vie de Laure*. En AAVV, *L'Art Brut* 6. Carlo, Laure, Anaïs, Marye, et Robe Nuptiale de Marguerite. Compagnie de L'Art Brut, Paris, 1965. pp. 77.

3.4. Proceso creativo y temas

La vida creativa de Laure comienza hacia 1934, o por lo menos este es el año al que pertenece el dibujo más antiguo conservado. A grandes rasgos se distinguen tres etapas:

- La primera época, a la que Dubuffet llama la de los *lacs mystiques* (lazos místicos), se desarrollará entre 1934 y 1951. La pluma de Laure ensaya, aprende, gana seguridad, se perfecciona. El espacio vacío y el dibujado tienen el mismo espacio en el papel. Las líneas respiran. Desde que empieza a dibujar hasta 1939 las líneas son tímidas en comparación a las obras de los años sesenta, a partir de 1939 las líneas se acercan, se multiplican, mutan, pasan de hilo a tejido, de rocío a tormenta, ha germinado un bosque de ficus, con lianas y detritus, y los recuerdos de otras vidas anteriores se materializan.

- La segunda etapa se extiende entre 1953 y 1964. Los lazos se convierten en volumen, amalgamas, en magma azul o negro. Hasta el final de su vida estos amasijos de líneas estarán presentes, cada vez más sólidas pero sin ser pétreas, siempre serán presencias más o menos etéreas, hidratadas. Aparecen lugares y nombres que hacen referencia a su vida presente y a sus vidas pasadas. La naturaleza en su estado más salvaje, con su crecimiento inconmensurable e impredecible se mezcla con mitos, religión y lugares sagrados de este y otros mundos.

- La tercera comienza durante la segunda etapa de cambios estéticos de su producción, en 1958, y terminará hacia 1962, esta etapa se caracteriza por la incorporación de mensajes a sus dibujos y por las transcripciones de mensajes mediúmnicos.

En estos treinta años hubo periodos de inactividad o bien periodos de los que no se conserva ninguna obra, Dubuffet señala esta posibilidad en su artículo de 1966: "

*(...) Il n'est au surplus pas exclu que ce long trou de 1941 à 1946, aussi bien d'ailleurs que celui de toute l'année 1937, soit imputable non pas à une interruption mais à quelque partie ultérieure (ou dispersion, ou destruction) des oeuvres produites".*²

Empezó a dibujar a finales de 1934 ó principios de 1935 y desde junio de 1936 a marzo de 1938 no se tiene constancia de la existencia de ningún dibujo. De 1938 se conserva un cuaderno de treinta y ocho páginas. Estuvo trabajando hasta junio de 1941. Según sugieren las pruebas, se contuvo nuevamente entre junio de 1941 y octubre de 1946, cuando reanudó la actividad completando un nuevo ciclo que concluye en 1951, pero en 1951 no se detiene, solamente termina una fase y empieza otra en la que eclosionan sus dibujos azules de gran formato.

Laure Pigeon tiene una serie de patrones gráficos que repiten, al igual que Josefa Tolrà. Graciela García afirma que Pigeon tiene un solo patrón que repite mientras que en los dibujos de la inglesa Madge Gill (1882-1961) existe un repertorio de patrones. Podemos afirmar que los patrones y recursos estilísticos en Pigeon se repiten sin cesar,

2. DUBUFFET, Jean (1965); Op. Cit., pp.78.

utiliza unos y otros dependiendo de la volumetría del dibujo, más ligera en la primera época y más sólida a medida que va entrando en sus personalísimos modos de trance que la harán dibujar sin boceto previo; pero a pesar del uso continuado de patrones lineales y ornamentales siempre incluye alguna pequeña innovación en cada dibujo. Tanto Madge Gill como Laure Pigeon y Josefa Tolrà consideraban sus obras fruto de experiencias mediúnicas. En el caso de Tolrà su obra tenía lugar gracias a los “seres de luz” (como veremos más adelante), en el caso de Pigeon gracias a los mensajes que le hacían llegar y en el caso de Madge Gill su obra estaba guiada por lo que ella llamaba *Myrinerest*, que es entendido por algunos autores como *my inner rest* o mi paz interior.

Pigeon comenzó a dibujar tras la ruptura de su matrimonio, Madge Gill tras la pérdida de dos hijos y una larga enfermedad, Josefa Tolrà tras la pérdida también de dos de sus hijos. Gill pintaba por la noche, con baja iluminación, al igual que Pigeon y que Tolrà y, como veremos más adelante, de la misma manera que Séraphine de Senlis. La repetición de motivos ornamentales, lineales o figurativos y la manera obsesiva de trabajar sin importar el tiempo ni el lugar son otras constantes en la obra de estas artistas que dibujaban, bordaban y escribían.

Graciela García hace una aproximación al proceso creativo de Pigeon que merece ser tenida en cuenta, ya que estas coincidencias biográficas parecen encerrar además un paralelismo en el desarrollo estilístico unido al proceso creativo de estas tres mujeres:

“(…)creemos oportuno señalar lo que Gilles Lewalle (2004) sugiere a propósito de los patrones rítmicos y el mundo de los espíritus.

La experiencia del mundo de los espíritus está íntimamente ligada al mundo de la música. Existe una relación estrecha entre el trance y el ritmo regular de los instrumentos de percusión. En casi todas las regiones donde encontramos chamanismo, el tambor es el instrumento musical por excelencia.

Las pequeñas rayas o los punteados que crean los patrones funcionan de manera análoga a los golpes de tambor, como un facilitador del trance.

No sabemos cómo acontecía el proceso de trabajo de Madge Gill; si comenzaba por una esquina del papel, es decir, si se apoyaba esencialmente en un patrón decorativo en el que iba engarzando el rostro de mujer; o si por el contrario empezaba a dibujar a partir de la mujer y luego “rellenaba los espacios”. Sin duda, el primero es el caso del proceso creativo de Laure Pigeon, cuyas formas son más abstractas. La figuración aparece en los espacios en blanco que también sugieren rostros de mujer “encontrados”, de perfil y menos este-reotipados que los de Gill.

Laure Pigeon es quizás el mejor ejemplo para representar una tendencia en el arte mediúnic de servirse de un gesto gráfico envolvente. Lo que David Maclagan ha denominado metadoodles³ para describir un grafismo basado en circunvalaciones. Un grafismo que “merodea”, se ramifica y enrosca sobre sí mismo.

3. “En inglés to doodle significa dibujar formas, líneas o motivos sin pensar realmente en lo que hacemos. Se refiere al tipo de dibujos que trazamos mientras hablamos por teléfono. El sustantivo inventado Metadoodle alude a la cualidad autoreferencial de estos grafismos que fluyen de manera automática a caballo entre la figuración y el garabato.” Nota al pie de página en GARCÍA, Graciela (2010): *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. pp. 106.

Este modo de expresión es afín al trance. Favorece la emergencia de material no racional, permite fluir lentamente sin visión de conjunto, sin conceptualizar. Como un chamán, el autor está en un estado de "vacío" o "casi vacío" que le permite mostrarse receptivo al cambio y deleitarse con las formas que encuentra en el camino, un rostro entre las ondas (Laure Pigeon), una silueta vegetal (Anna Zermankova)... (...)”⁴

Los dibujos de Pigeon al principio constituyen un entramado mental, un laberinto cerrado pero “con huecos para respirar”, en los que la pulsión está latente pero no asfixia, poco a poco se convertirán en una masa de apariencia casi viscosa. Podemos afirmar que son obras claustrofóbicas, de las que no se puede escapar, la vegetación que conformaba los laberintos de los dibujos del principio ha crecido y ha ocupado todos los espacios vacíos. Los dibujos de la última época no dejan sitio para la recreación de la línea o para el enraizamiento sinuoso de sus patrones orgánicos. La angustia se ha apoderado de Laure, que o bien construye su celda o bien se abrocha un corsé que como si de un verdadero lastre se tratase, la sujete al suelo decidiendo quedarse en este mundo y no habitar de manera permanente en otros que ya conoce. La ansiedad, el desconsuelo, la incertidumbre y la desesperación no desaparecen en ningún momento pero el arrebato, el delirio amoroso y el sufrimiento se transforman, consigue acostumbrarse a ellos y conquista nuevas maneras de sobrellevarlos, sus dibujos son los testigos de este pulso.

En total se conservan catorce cuadernos de 241 páginas. Por la datación de los dibujos que hacía ella misma, deducimos que iba intercalando el trabajo de los cuadernos con el trabajo de dibujos de gran formato y en algunos de ellos indica la fecha en la que empieza el dibujo y la fecha en la que lo termina, como es el caso de un dibujo de gran formato que comienza el 14 de julio y que termina el 23 de julio de 1946, o de un dibujo que comienza al día siguiente, el 24 de julio, y que termina el 28 de julio de 1946. En ambos dibujos, en la parte inferior, en la esquina de la derecha puede leerse “*commencé le 14 juillet 46*”/ “*commencé le 24 juillet 46*” y en la esquina izquierda “*terminé le 23 juillet*”/ “*terminé le 28 juillet*”. Por lo tanto en el primero, mucho más minucioso, tardó nueve días y en el segundo cuatro. Ambos son dibujos muy elaborados, si cabe uno más que otro, estos datos nos dan información del proceso de trabajo de Pigeon, de su capacidad de entrega a la creación y del tiempo que aproximadamente le dedicaba a cada uno dependiendo del tamaño y el nivel de detalle. Los pocos días que transcurren entre las fechas de inicio y de finalización revelan este tiempo como de entrega y seriedad en el trabajo, de concentración plena.

Como hemos señalado, se distinguen diferentes etapas estilísticas en su producción, pero estos cambios estéticos no son muy acusados en cuanto al temperamento, la disposición y el talante con los que parece concebir sus obras. Utiliza los mismos grafismos que empleaba en los primeros años durante los treinta años de estuvo dibujando aun incorporando otros, así en ocasiones se pueden confundir dibujos de la última época con otros más antiguos.

4. GARCÍA, Graciela (2010): *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. pp. 105-106.

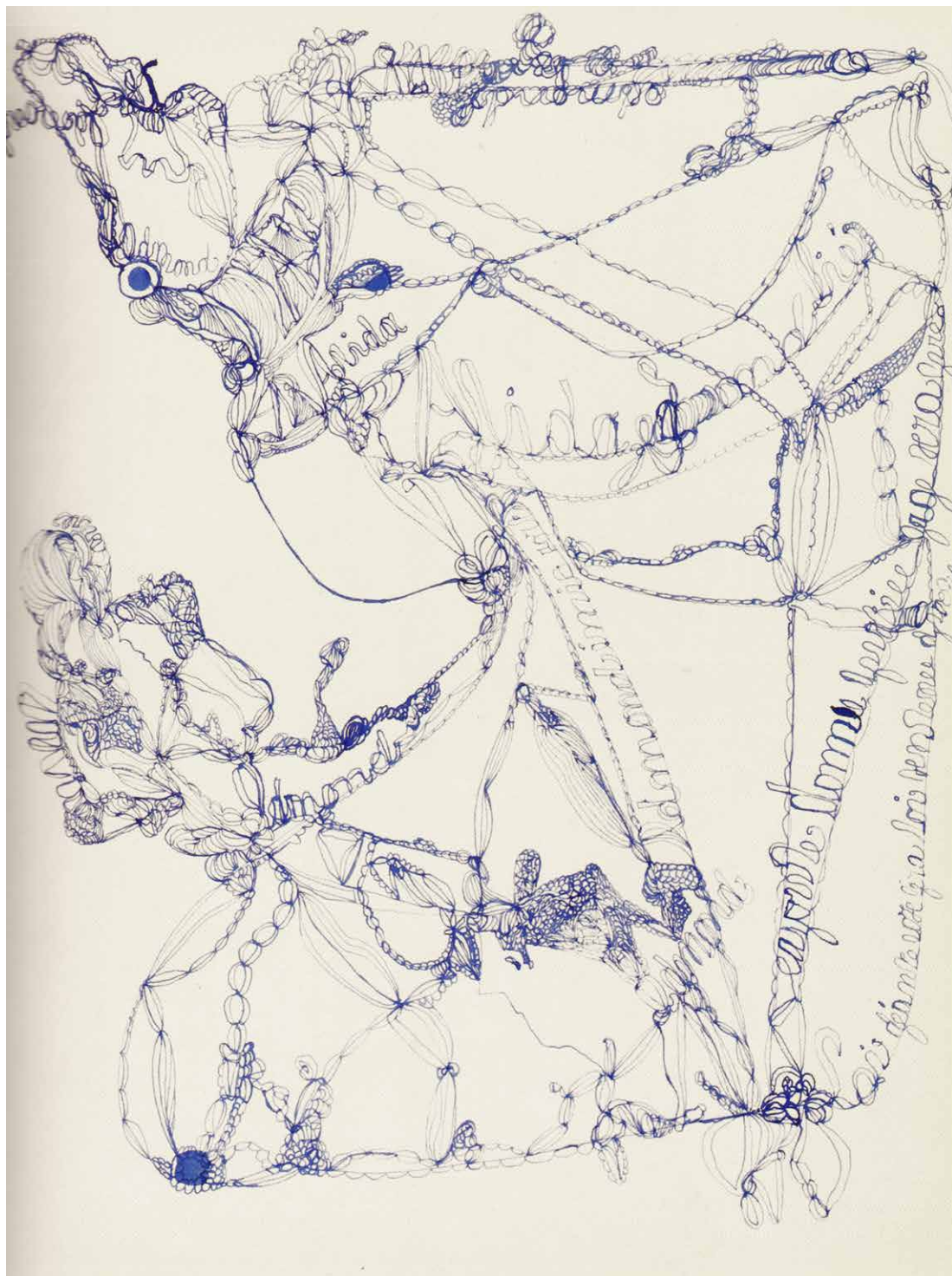


Fig. 1. Laure Pigeon. *Cahier (détail)*, entre agosto y noviembre de 1938.
Tinta azul sobre papel, 31 x 24 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).



Fig. 2. Laure Pigeon. Sin título, 2 de enero de 1938 (detalle).
Tinta sobre papel, 64 x 49 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografía J.M.S.



Fig.3. Laure Pigeon. Sin título, 2 de enero de 1938 (detalle de figura 1).
Tinta sobre papel, 64 x 49 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografía J.M.S.

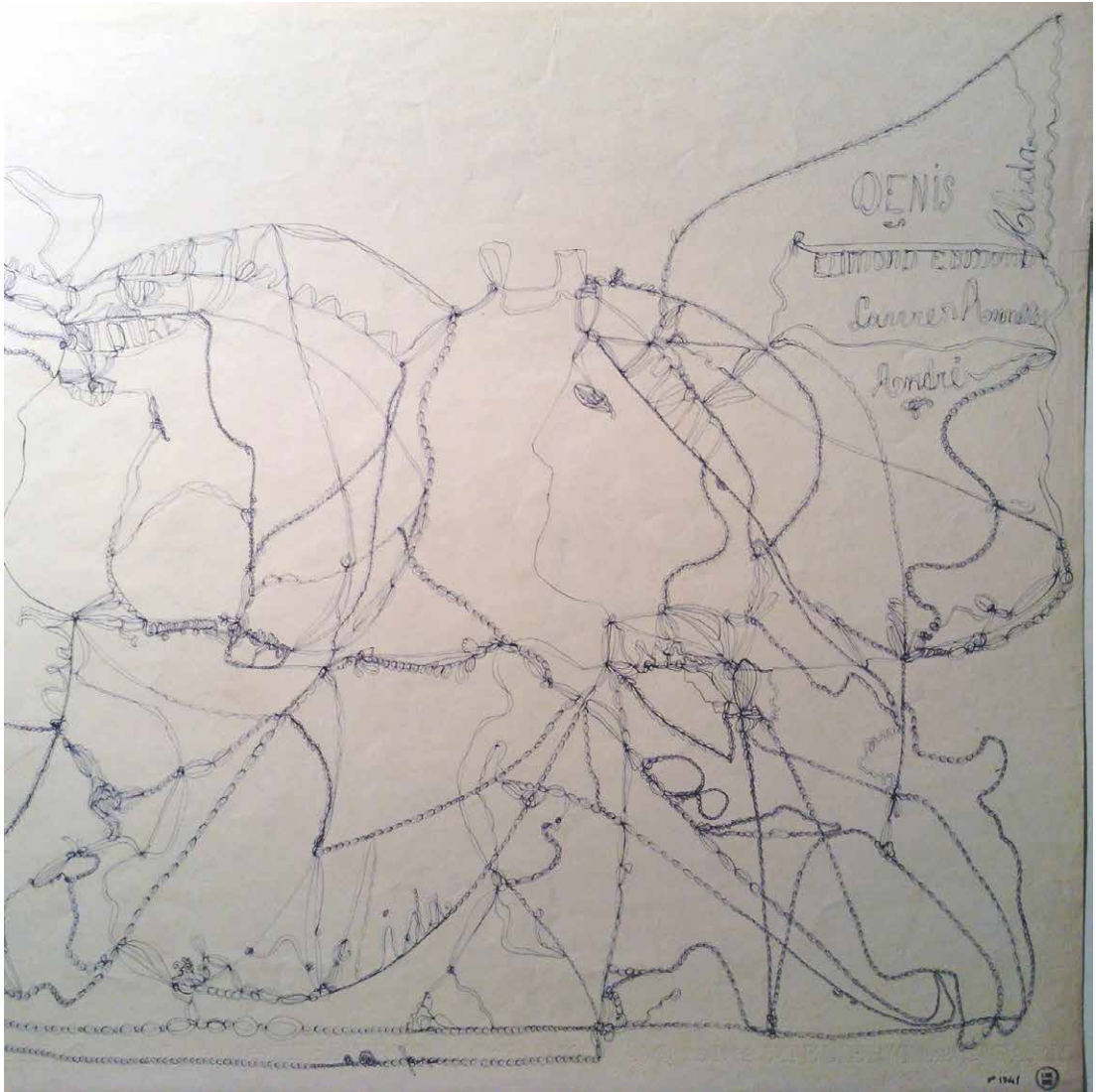


Fig.4. Laure Pigeon. Sin título (título de archivo *Profils de trois femmes*), 1939.
Tinta azul sobre papel, 50,5 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografía J.M.S.



Fig.5. Laure Pigeon. Sin título (título de archivo *Profils de trois femmes*), 1939.
Tinta azul sobre papel, 50,5 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografía J.M.S.



Ryoko Aoki. *Dead Bamboo Flower*, 2003.
Tinta sobre papel,
25,3 x 35,5 cm.



Ryoko Aoki.
Dead Grass, 2003.
Tinta sobre papel,
28,2 x 20,8 cm.



Fig. 4. Laure Pigeon. 22 avril 1953.
Tinta azul sobre papel, 45 x 64 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).



Fig. 5. Laure Pigeon. 22 avril 1953. Tinta azul sobre papel,
45 x 64 cm. *Collection de l'Art Brut (Lausana).*
Detalle. Fotografía J.M.S.

Durante toda su obra el humor de trabajo permanece inalterable, el discurso tiene los acentos constantes y la temática, aunque el discurso se vuelve más profundo y sofisticado, no varía. Esta inmutabilidad unida a que muchos de sus personajes, casi todos femeninos, están de perfil y miran hacia derecha o izquierda (nunca arriba o hacia abajo), le confieren a los dibujos ciertas similitudes al arte del Egipto Antiguo, un arte funerario, igual que el de Laure.

“Ces dessins sont, on va le voir, un long hymne à la mort. Laure se délectait des noires eaux de la mort, elle en avait fait son séjour, elle y vivait ravie. (...) Mais les travaux de Laure, objettera-t-on, n'étaient destinés à aucun regard qu'au sien propre. Bon, mais, dût-on n'avoir d'autre destinataire que soi-même, c'enreste quand même un, cela ne change pas le besoin de se sentir un statut solidement justifié. Et se préserver par là de tout regard critique. La création d'art est très incompatible au regard critique. Elle ne s'épanouit qu'où il est, par un moyen ou l'autre, neutralisé. (...) Reste que la longue suite de ses dessins constitue une célébration de la mort, une épopée de la mort, un grand théâtre de la mort, d'une puissance poétique rarement atteinte; qui, sans aucun doute, surpasse de très loin ce que nous a légué, dans la même ferveur nécrophile, la vieille Égypte. Nous avons de Laure quelques dessins dont il y a des raisons de présumer qu'ils sont les premiers qu'elle ait faits; ils portent, dans une écriture qui fait présager celle dont elle usera ensuite, mais moins dénaturée et encore très lisible, des titres d'inspiration astrologique: Jupitérien, Saturnien, Martien, etc.”⁵

Un himno a la muerte para Dubuffet. Dibujos no destinados al público, libres de críticas, aislados del mundo y hechos en aislamiento. Pero este aislamiento es una verdad a medias, Laure lleva una vida aparentemente normal: sale a la calle, habla con sus vecinos, va de compras y se viste como una señora respetable y discreta, pero su vida no es eso, su vida va más allá de una existencia anodina. Dubuffet consideró los dibujos, al menos en parte, como mecanismos de reparación y/o compensación, como herramientas de desactivación de los hechos emocionales, como instrumentos quizás terapéuticos en la lucha de Laure por superar la ruptura y la traición de su marido. Para Dubuffet es innegable que no hay entonación de pathos, por eso para su descubridor, el tema principal de Laure es la muerte, de él ramifican los demás temas y hacia él convergen sus otros mundos paralelos, la materialización en forma de líneas y un sinfín de detalles y personajes de esas otras vidas anteriores que Laure ha vivido.

Pigeon no crea en un estado de conciencia alterado, se esfuerza por tener visiones lúcidas y trabaja en estado de concentración plena, siguiendo su particular ritual. Su lucidez es el inicio de su discurso, el cual comienza a desarrollar a partir de la iniciación espiritista de Marthon en los años treinta del siglo pasado, el espiritismo es el punto de partida de su imaginación, la línea continua de sus dibujos envuelve su discurso visionario, y revelados ya estos mundos paralelos no puede hacer otra cosa que desplegarlos. Según Dubuffet, Laure tenía una formación esotérica mediocre, había sido iniciada pero de una manera muy básica, así sus conocimientos sobre este asunto no eran diferentes a los que manejaba la mayoría de la gente.

5. DUBUFFET, Jean (1965); Op. Cit., pp.71-74.

(...)Il faut signaler que des sprites experts, des docteurs de la chose, a qui les dessins et les ems de Laure ont été soumis, concluent à un petit spiritisme élémentaire de valeur médiocre. Il est vrai qu'elle n'y avait reçu qu'une initiation empirique et rudimentaire. Elle avait entre les mains bon nombre de livres de vulgarisation, parmi les quels nous relevons les titres « Oui les morts vivent », « Les missionnaires de l'astral », « Comment devenir médium », « Les aides invisibles » etc.; mais elle n'était affiliée à aucun groupement; elle opérait en isolée autodidacte.(...)»⁶

Dubuffet, gracias a que tuvo conocimiento de los ejemplares que atesoraba Laure Pigeon sobre esoterismo y espiritismo, volúmenes que podemos traducir al castellano como *Sí, los muertos viven; Los misioneros de lo astral; Cómo convertirse en médium o Las ayudas invisibles*, llegó a la conclusión de que la formación de esta artista visionaria en esta materia no era una formación sólida, es más, la tilda de mediocre. Por el comentario de Dubuffet y el contenido de estos libros podemos pensar que la mediumnidad de Laure Pigeon era en todos los sentidos un fraude y decepciona el contexto, poco elitista, de sus inquietudes, pero no puede olvidarse que tanto el volumen como la complejidad de su obra unido a la calidad de la misma, constituyen un conjunto único de valor incalculable para la historia del arte.

Partiendo de la base de que no tenía muchos recursos sobre cómo desarrollar sus cualidades mediúnicas ni sobre la tradición espiritista europea, es aun más inaudita la complejidad de su obra y su originalidad. Sus visiones y recuerdos de otras vidas irán acompañados, cada vez más de mensajes orales que oye y de mensajes que transcribe a partir de la *oui-ja*. Estas voces podrían ser el testimonio de un desorden mental, no tenemos datos que lo atestigüen, y por la vida que llevó no parece que tuviese ningún trastorno de personalidad.

Lily, su cuñada, cuyo nombre aparece en incontables ocasiones en los dibujos de Pigeon, la ayudó varias veces a transcribir los mensajes de la *oui-ja* pero, por otra parte, no sabemos si Lily conocía la obra de Laure. Parece más que improbable que no los hubiera visto pero Mme. Lombard le había manifestado a Dubuffet la ineptitud de Laure para el arte, quizás pretendiendo atribuirle la genialidad de sus dibujos a espíritus que, en estado de trance o de arrebatos místicos de Laure, la guiaran para la realización de los mismos. Para Dubuffet, el procedimiento de la *oui-ja*, letra a letra, sería demasiado lento para llegar a la extensión de los mensajes que incluía en sus dibujos o detrás de ellos. Para Jean Dubuffet, estos mensajes, son la transcripción de las voces que oía. El tono de los mensajes es profético y presenta una estructura lingüística muy compleja. Son de alguien que, desde otro mundo, le habla a Laure en francés, pero hay veces en las que parece que Laure habla en primera persona. El locutor parece ser Dios o Jesucristo, una voz superior que se dirige a Laure como la abuela o la gran madre y le da instrucciones y datos del destino de Lily o de la propia Laure.

A partir de 1935 aparecen escritos y medio ocultos entre las líneas del dibujo los nombres de seres amados, familiares de este y otros mundos que Laura invoca

6. DUBUFFET, Jean (1965): *La double vie de Laure*. En AAVV, *L'Art Brut 6. Carlo, Laure, Anaïs, Marye, et Robe Nuptiale de Marguerite. Compagnie de L'Art Brut*, Paris, 1965. pp. 85.

espiritualmente. Unos se encuentran con facilidad y otros son prácticamente ilegibles. En algunos casos, mensajes parecidos a los que durante la última época Laure transcribe e incluye por detrás de las obras, se encuentran dentro del dibujo (cuaderno de 1938), las palabras y frases proféticas son en algunos casos las protagonistas absolutas:

- Alida, que era la madre de Laure y que murió cuando ella tenía cinco años. También puede entenderse como Alida, la hija de Célestine. Alida proviene de Adela, nombre de origen griego que significa no manifiesta, invisible. En un dibujo de 1936 puede leerse "ALIDA MERE ANDRE MARCEL". Como hemos dicho, la relación entre los nombres de Alida y Adèle se pone de manifiesto y, en un dibujo fechado el uno de diciembre de 1946, observamos en letras mucho más grandes que las utilizadas para otros nombres que aparecen en el dibujo el nombre ADÈLE. Claramente no sabemos si para Laure estos dos nombres estaban conectados, si eran para ella el mismo o si hacían referencia a personas distintas.

- El de Pierre o del apóstol San Pedro, con el que afirmaba haber estado casada en otra vida. Pierre aparece con todas las letras pero otras veces aparece solamente la letra P.

- Cécile: era el nombre de la madre de Edmond pero también es la patrona de los músicos, del ritmo, pero también según señala Lise Maurer es la tocadora de harpa en el cielo de Laure.⁷ El nombre de Cécile aparece con un tamaño considerable y bastante visible por primera vez en un dibujo del 5 de octubre de 1938.

- André y Annette: Habla de ellos en los mensajes y sus nombres aparecen en sus dibujos, son su hermano y su hermana en otra vida. André, el hermano que abandonó por llevar una vida poco digna. En un dibujo del 15 de septiembre de 1940 leemos la inscripción *Annette libre*, las referencias a la imposibilidad de escapar al destino es una preocupación constante. Estos dos nombres, junto a los nombres de Edmond, Alida, Laure, Lily (que aparece por primera vez el 27 de septiembre de 1948) y Pierre son los que encontramos de manera constante y repetitiva durante toda su producción. No obstante aparecen otros nombres y conceptos que recoge de manera esporádica en uno o dos dibujos máximo. El nombre de Laure aparece en casi todos los dibujos y muchas veces está unido por las líneas del dibujo al de Edmond. El nombre de Edmond aparece con fuerza durante toda la producción, es su ex marido. Edmond muere en 1953 y ese año Laure realiza siete dibujos, la última vez que aparece el nombre de Edmond es en un dibujo fechado el 24 de septiembre de 1954.

- En un dibujo de junio de 1940 aparecen Astrid Leopold.

- El nombre de Utrillo aparece dos veces, el 14 de diciembre de 1955 y el 12 de mayo de 1956. Quizás se trate del hijo de la pintora Suzanne Valadon, cuya muerte tuvo lugar el 5 de noviembre de 1955.

- Marcel, Clément y Alonso: no se han podido establecer analogías.

- Denis/Denis el aeropagita (*Denys l'Aréopagita*) es el guía de su producción artística y mediúmnica junto a su madre Alida. Resaltar que su producción artística

7. MAURER, Lise (2014): *Laure Pigeon, L'Art Brut 25. Collection de L'Art Brut*, Lausanne, 2014. 1965. pp. 90.

es inseparable de su desarrollo como médium. El nombre de Denis o de Dinoniso, está presente con más frecuencia que *Denys l'Aréopagita*, del que únicamente constancia en un dibujo fechado el 5 de diciembre de 1938. Parece ser que el personaje bíblico al que hace referencia Pigeon vivió en la Atenas del siglo I d. C. y que, al igual que Laure, era un visionario, un iluminado:

*"Este santo es el que se menciona en Los Hechos de los Apóstoles junto con Damarás su esposa. Se convirtió a la Fe en nuestro Señor Jesucristo por las manos del Apóstol Pablo durante su visita a Atenas. Dionisio era uno de los consejeros de la suprema corte de justicia, llamada comité de Areópago y conocedor de la filosofía griega. Se dice que en el día de la crucifixión del Señor en Jerusalén, Dionisio vio un eclipse solar que rompía las reglas de la astronomía reconocida en aquel entonces, luego dijo: "O Dios está dolorido o es que ha llegado el fin del mundo." Cuando San Pablo pasó por este centro cultural de Atenas, el Areópago, dijo su famosa homilía: "Atenienses, veo que vosotros sois, por todos los conceptos, los más respetuosos de la Divinidad. Pues al pasar y contemplar vuestros monumentos sagrados, he encontrado también un altar en el que estaba grabado esta inscripción: 'Al Dios desconocido.' Pues bien, lo que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar..." (Hch. 17, 22-31) y les predicó al Dios verdadero, aunque muchos empezaron a burlarse de Pablo y de su prédica, otros pocos se adhirieron a él y creyeron; entre ellos estaba Dionisio. La Tradición nos dice que Dionisio fue el primer obispo de Atenas. También se menciona de él que en la Dormición de la Santísima Madre de Dios, se presentó en el Espíritu Santo. Vivió noventa años y fue decapitado durante la persecución del Emperador Domiciano (96 d.C.). Su cráneo está guardado en el monasterio Búlgaro Doquiario en el monte Atos. Desde el siglo V se divulgaron unos escritos místicos que tuvieron cierta importancia en la Iglesia con el nombre de "Dionisio el Areopagita", pero hoy los exigentes afirman que estos escritos pueden no haber sido obra de San Dionisio sino que, lo más probable, fueron escritos por un desconocido de las tierras sirias en las últimas décadas del siglo V, por lo cual hoy estos escritos se conocen con el título de "Escritos apócrifos de Dionisio el Areopagita."*⁸

En los mensajes aparecen habitualmente los nombres de *Pierre, André, Annette, grand mère, Mére, Père, petit frère o petite soeur, Lily, Marcel, Clément y Alonso*.

Por otra parte, cabe resaltar que inserta conceptos y lugares recurrentes en los dibujos y en los mensajes, de la misma manera que inserta los nombres masculinos y femeninos, así recogemos los siguientes esperando no obviar ninguno:

- En un dibujo de un cuaderno de 1938 encontramos la palabra *ECCE HOMO*, coronando a la mujer que está debajo. Es un dibujo de tinta azul de dimensiones 31,5x24cm que pertenece al cuaderno nº 3 y que está fechado el uno de diciembre de 1938.

Ecce homo es una expresión latina que significa 'este es el hombre'. Esas son las palabras que según el Evangelio de Juan (19:5), pronunció Poncio Pilato cuando presentó a Jesús lacerado y coronado de espinas para que lo vieran los judíos.

8. <http://www.iglesiaortodoxa.cl/>

En español tiene dos significados, en primer lugar, como término artístico se refiere a una pintura o escultura en la que se representa a Jesús coronado de espinas. En el lenguaje popular un *ecce homo* es una persona que se encuentra maltrecha y tiene un aspecto físico lamentable (más o menos, como el que podía tener Jesús justo antes de crucificarle).

En 1938 Laure todavía no ha superado la traición y está recomponiendo su vida, está al principio de su vida artística, este es quizás el motivo por el cual introduce estos términos, tan arraigados en la tradición religiosa de la época.

- *VITA ETERNELLE*, aparece en el cuaderno nº 10, en un dibujo de tinta negra con las dimensiones de 32x25cm, fechado el uno de diciembre de 1946. En los mensajes repite una y otra vez su paso por otras vidas, incluso se detiene a describir su paso por la Roma Imperial. *VITA ETERNELLE* o vida eterna hace referencia a este concepto en sintonía con las religiones orientales y su concepto de la reencarnación, un principio muy arraigado entre los espiritistas. Laure defiende y describe anécdotas como pruebas inequívocas de sus otras existencias anteriores.

- NIRVANA.

- Homero, Ovidio.

- Grecia, Roma, Alemania, Inglaterra, España, Noruega, Hungría, Suecia, Polonia, América, Rusia. En el caso de Grecia y Roma, no cita meramente los nombres, son lugares de acción en sus otras vidas, son lugares en los que para Laure han acontecido hechos importantes. Como consecuencia de la importancia que le atribuye a estos lugares encontramos, entre los pocos títulos de obras que Pigeon dejó, un dibujo de 1935 algo tosco todavía y poco evolucionado al que bautiza como *Dame romaine de la sixonde croisade italienne contra les albigeois mille sept cent huit*, realizado en tinta negra sobre papel de medidas 31,5 x 24 cm., u otro de características similares que lleva por título *Jeune Romaine 29 janvier 1935*, asimismo en tinta negra y de medidas 30 x 24,5 cm.

- Saturno: Al hilo de la importancia que le confiere a algunos lugares, podemos afirmar que también tienen interés para ella lugares como Marte o Saturno, el título de un dibujo de 1935 así lo atestigua, es un dibujo al que Laure titula *Femme Saturnienne*, realizado en tinta negra sobre papel (24 x 31 cm.).

- La guerra: hace referencia a varias guerras de manera muy confusa, por lo que no puede deducirse si está impresionada por los sucesos derivados de la Primera Guerra Mundial, como sería lógico afirmar, o si se trata del concepto bélico en sí a lo que le da importancia.

La guerra, como concepto, pudiese ser una de las claves fundamentales para comprender su obra, que comienza a raíz de un trauma afectivo y emocional derivado de la pérdida y de la traición, o dicho de otro modo, dos de las consecuencias directas de los conflictos armados. La lucha interna de Pigeon se traduce y entronca con las referencias a determinados conflictos bélicos, establece de esta manera un paralelismo entre su vida y el destino de la humanidad.

- Fabiola: En un mensaje del 7 de septiembre de 1958, que recoge mecanografiado Dubuffet en su artículo sobre Pigeon, se habla de Fabiola. En este mismo mensaje se habla también de *Quo Vadis* y el éxodo.

¿Quo vadis? significa en latín ¿A dónde vas?. Es una conocida expresión que aparece en una obra del siglo II d. C., llamada *Hechos de Pedro*, uno de los libros apócrifos acerca de los Hechos de los Apóstoles. Resumiendo la historia es la siguiente: Temiendo por su vida a causa de la persecución de Nerón a los cristianos en el año 64, Pedro intentó escapar de Roma. En el camino se encuentra con Jesús cargando una cruz en la Vía Apia y Pedro le pregunta a Jesús: *¿Quo vadis, Domine?* ("¿Adónde vas, Señor?") y el Señor le respondió en latín: *Romam vado iterum crucifigi* ("Voy hacia Roma para ser crucificado de nuevo"). Así que Pedro, avergonzado por su actitud, entendió que debía regresar de nuevo a Roma para continuar su ministerio y dar su vida por Cristo. Allí fue arrestado una vez más, siendo posteriormente martirizado y crucificado cabeza abajo.

En el lugar de su martirio se levanta hoy, según la tradición, la Basílica de San Pedro de El Vaticano y en la cripta de la Basílica reposan sus restos. La frase *¿Quo vadis?* también puede traducirse como "*¿Para dónde caminas?*", es una reflexión sobre el destino y los caminos a elegir, de los que "los espíritus invocados" por Pigeon hacen disertaciones que ella después recoge en los *messages* que se conservan. Que aparezcan en el mismo mensaje Fabiola y el concepto de *Quo Vadis* tiene una estrecha relación en la vida de Laure y nos da pistas sobre los fundamentos de su delirio creativo. Fabiola es más que probable que sea para Laure Fabiola de Roma o Santa Fabiola. Por los nombres y los conceptos que leemos en sus dibujos y escritos podemos afirmar, sin lugar a dudas, que Laure poseía un vastísimo conocimiento sobre la Iglesia Católica y el Antiguo Testamento.

Volviendo a Fabiola o a Santa Fabiola, decir que fue una mujer que vivió en la Roma de los siglos III y IV d. C. Se desconoce la fecha de su nacimiento pero algunos contemporáneos recogieron la fecha de su muerte en el año 339 d. C. Pertenece a una familia patricia importante. Lo más llamativo de este caso es que es una santa, canonizada por la Iglesia Católica que se divorció de su primer marido y se volvió a casar. Al enviudar de su segundo marido, vende todos sus bienes, se convierte al cristianismo y cambia su vida mundana por una vida dedicada plenamente a la ayuda a los enfermos, participando incluso en la fundación del primer hospital en Roma. Es la patrona de los que se divorcian, de las víctimas de abusos, adulterios e infidelidades. Puede que Laure sintiese cierto fervor religioso hacia ella o puede que quisiese reivindicar la figura de una mujer divorciada en la Iglesia, que hablando de ella intentase legitimar su posición al dejar a su marido por infiel y además demostrar que al mismo tiempo se puede ser buena cristiana. Si tenemos en cuenta la segunda posibilidad podría significar que a Laure le importaba ser o parecer una mujer respetable socialmente, que no rompía con lo establecido, que seguía los preceptos conservadores y religiosos de la Francia que le tocó vivir, aunque en su vida secreta como creadora estaba rompiendo muchas reglas.

- Mito de Orfeo: Orfeo y Eurídice estaban enamorados, al morir Eurídice Orfeo va a buscarla al Más Allá, logra convencer al can Cerbero y a Hades pero antes de salir del inframundo la mira y Eurídice es convertida en sombra para siempre. Otra vez

aparece en la obra de Laure el concepto del Más Allá, de la otra vida, de los espíritus y de un amor imposible, tema ya más que recurrente en su obra. Este mito supuso un enfrentamiento religioso a la religión imperante en la Grecia Clásica, es una nueva concepción del ser humano, de sus límites y de su destino, por vez primera un mito saca a la luz la posibilidad de que los "personajes en sombra" revivan, con una capacidad visionaria y revolucionaria se habla de vidas paralelas.

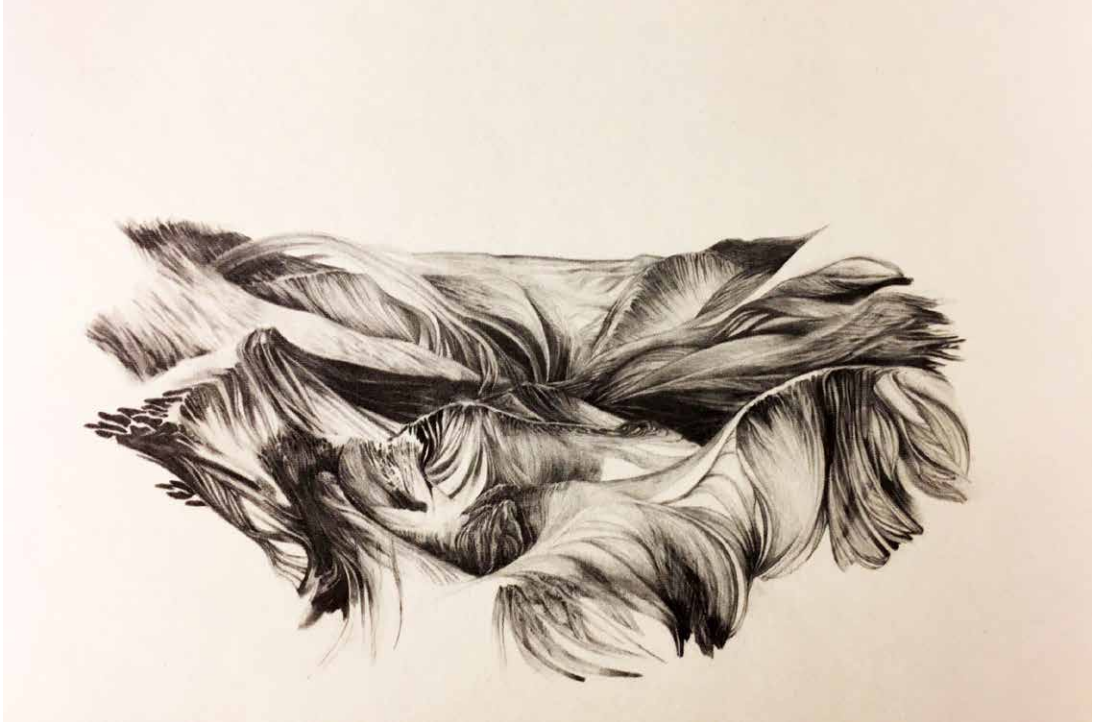
- Mito de Narciso y mito de Eco: dos mitos inseparablemente unidos y cuyo destino es para ambos trágico. Eco, condenada por Hera a no poder hablar y solo a repetir la última palabra que escuchase, pudo por fin, enamorada, darse a conocer por Narciso, pero rechazada por él murió en una cueva en la que solo podía repetir "Eco". Narciso fue condenado por Némesis, a causa del sufrimiento de Eco, a enamorarse de su propia imagen. Para Laure tanto el narcisismo o egoísmo que atribuiría a Edmond, como la condena y la venganza tienen un papel fundamental para la descripción y recomposición que hace de su vida a través de su obra.

- Mito de la creación de Paracelso. Lise Maurer lo relaciona con Laure: Paracelso fue un médico y un alquimista del siglo XVI, bastante revolucionario, que se oponía a seguir la tradición del pensamiento occidental. Pensaba que un ser humano, cuya gestación acontece de forma natural en el útero de la mujer, podía ser repetida en el interior de un frasco de vidrio. Su osadía iba en contra de la Ley de Dios (estaba proponiendo crear vida a partir de fluidos corporales) pero además y más importante es la novedad que presenta su pensamiento, estaba por primera vez en la historia poniendo la vida al mismo nivel que el resto de reacciones "químicas". En este sentido Paracelso se estaba adelantando unos cuantos siglos a su época, pues la concepción "in vitro" que se practica hoy de manera habitual es en cierto modo heredera de su ingenio. Paracelso sabía que para crear un ser humano tenía que partir de los fluidos corporales que de modo natural generaban en la mujer un feto, y para ello colocó semen en el interior de una redoma o un frasco. Como si se tratase de un huevo que debía incubar, lo enterró en estiércol, cuya fermentación en ausencia de oxígeno genera una temperatura constante semejante a la del cuerpo humano, de modo que se simulase en lo posible la formación de un ser humano. Al principio el semen enterrado se iría descomponiendo, pero poco a poco, gracias al calor, se iría constituyendo en un ser vivo sin forma que habría que alimentar con sangre menstrual para que fuese tomando forma de hombre. Según palabras de Paracelso, el ser que resultaría, un homúnculo sería más pequeño pero semejante en todo a una persona, aunque de carácter independiente y libre. Para Maurer, Pigeon intentaba generar vida a través de sus dibujos, al igual que Paracelso metiendo en un frasco semen, piel y huesos, Laure haciendo de alquimista o maga traería del Más Allá a personas en sombra.

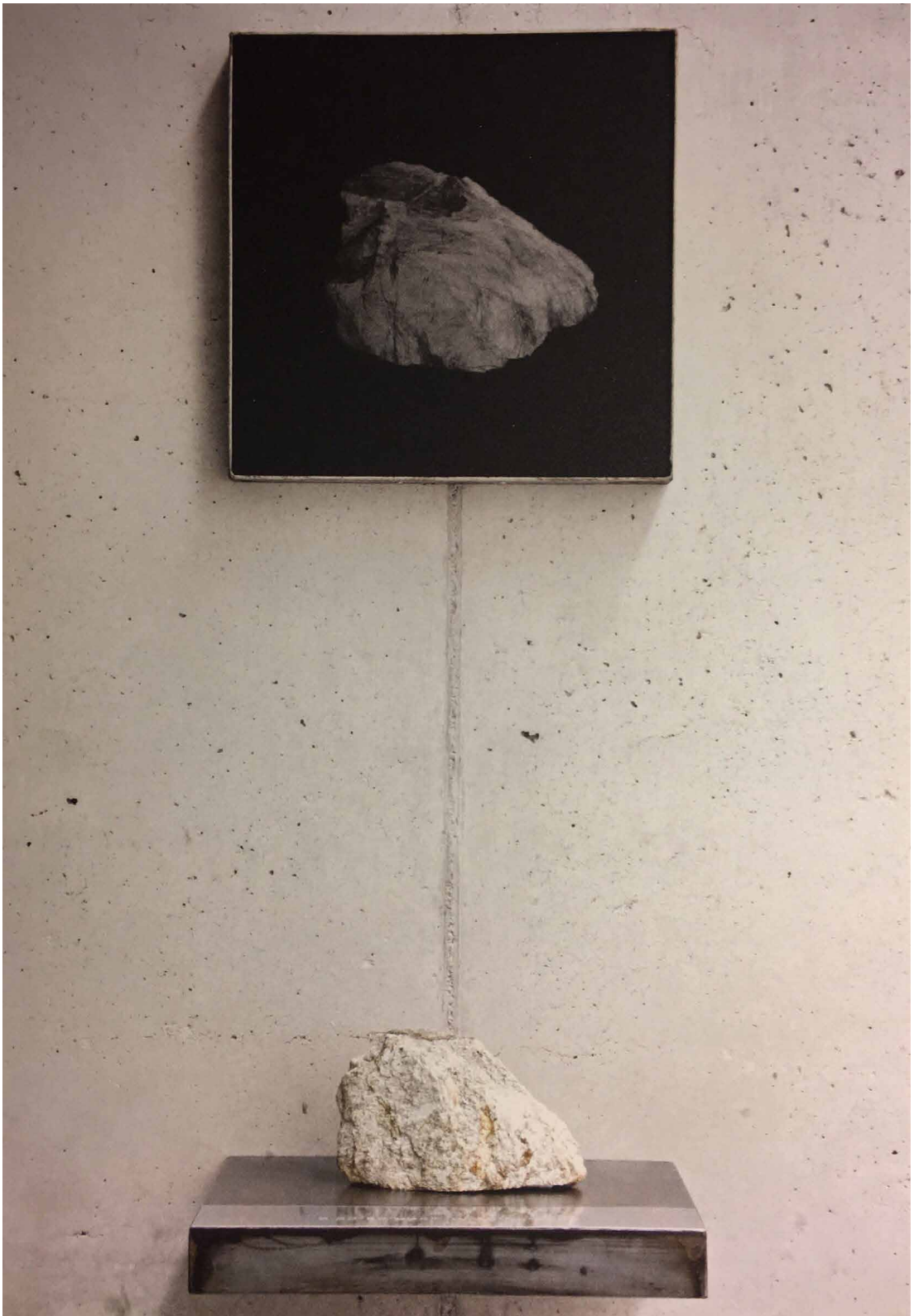
- JANVIER: es el mes de enero en francés, aparece insistentemente entre septiembre de 1940 y febrero de 1941. Relaciona este enigmático concepto de varias maneras. El 20 de octubre de 1940 dibuja *Alida Edmond Laure*; el 16 de noviembre de 1940 *ADELE JANVIER* y el 22 de diciembre de ese mismo año *DENIS JANVIER AMERIQUE*. Son dos los acontecimientos importantes que coinciden con



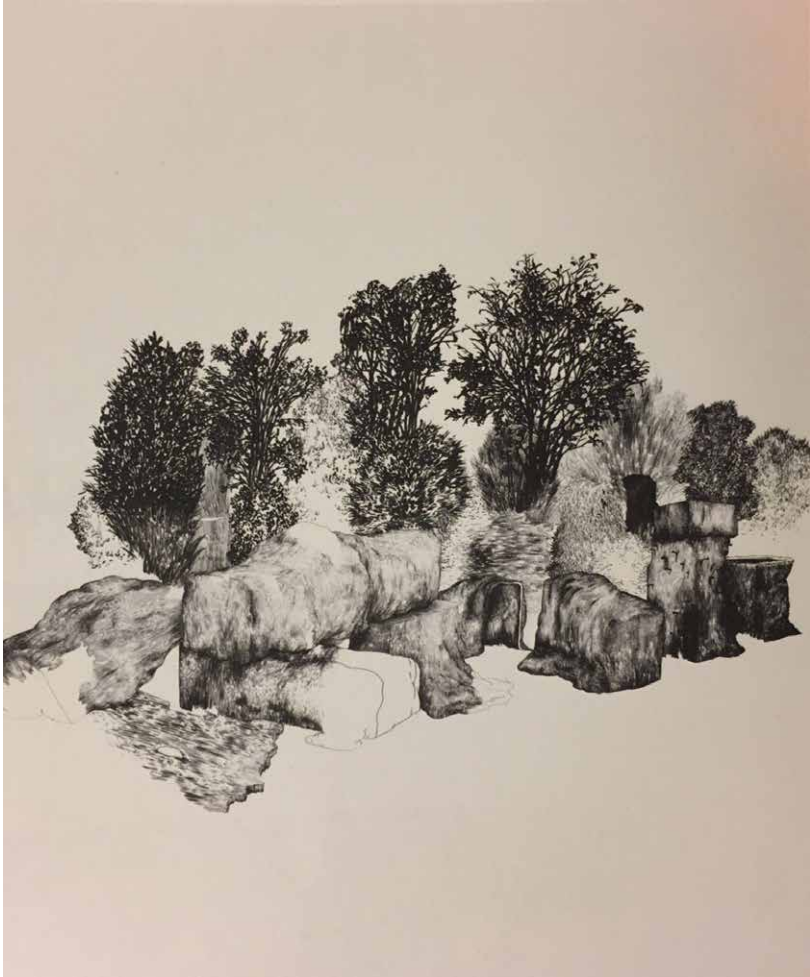
Fig. 6. Laure Pigeon. 7 mars 1956. Tinta sobre papel, 65 x 50 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografia J.M.S.



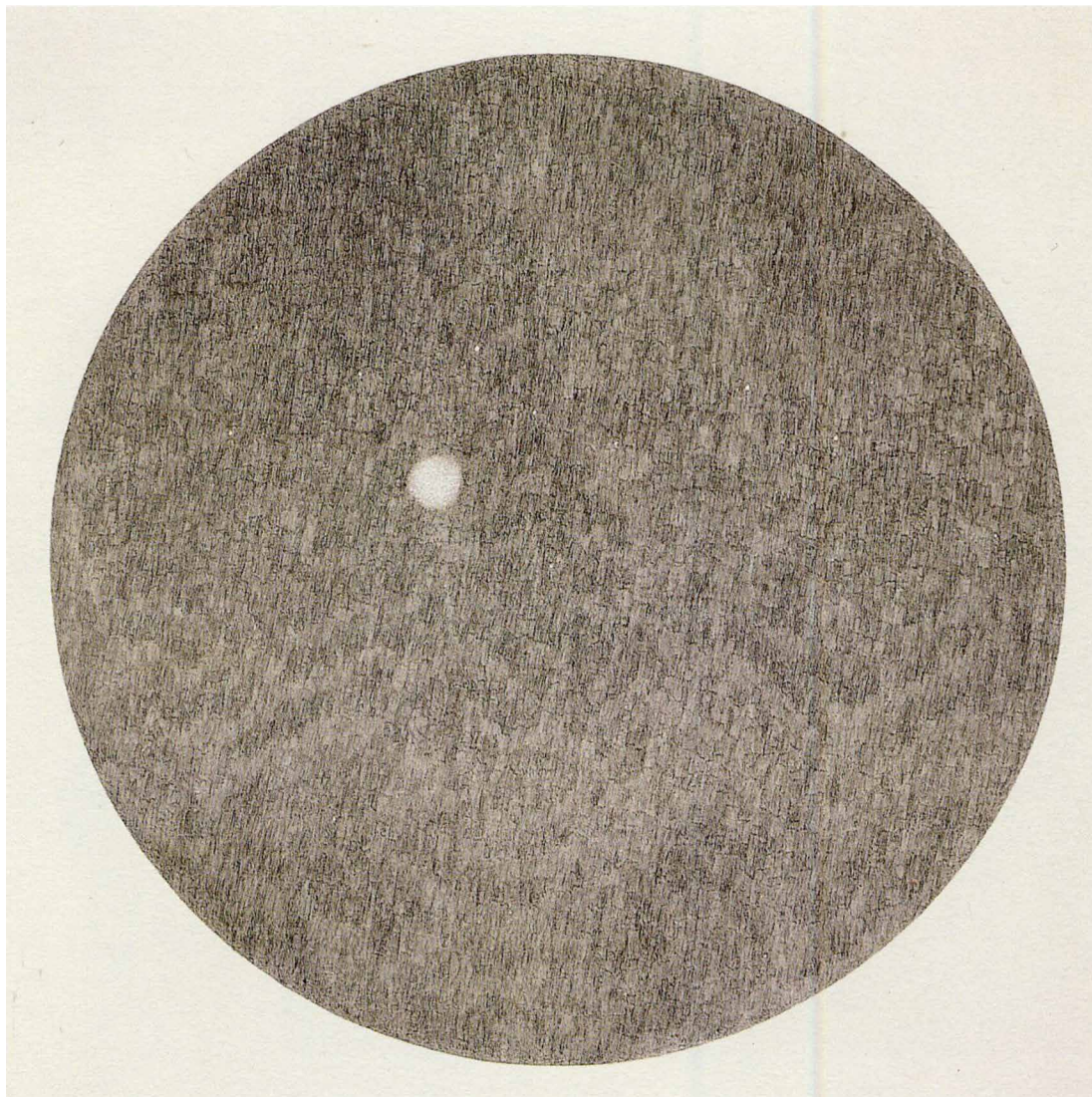
Marc Bauer. *Sea*, 2012.
Lápiz sobre aluminio, 70 x 100 cm.



Marcelo Moscheta. *Stone #5* (from the *Stones Series*), 2009.
Grafito sobre PVC, hierro, aluminio y piedras, 120 x 40 x 40 cm.



Abdelkader Benchama. *Elphantesis dans un décor de forêt*, 2010.
Bolígrafo y tinta sobre papel, 65 x 50 cm.



Russell Crotty. *NGC 5466 The Ghost Globular Cluster in Bootes*, 2002.
Tinta y acuarela sobre papel, 121,9 x 121,9 cm.



Devendra Banhart. Sin título, 2004.
Tinta sobre papel, 56,5 x 69,9 cm.



Fig. 7. Laure Pigeon. *Pierre*. Tinta azul sobre papel, 50 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).
Detalle. Fotografía J.M.S.



Fig. 8. Laure Pigeon. Tinta azul sobre papel, 50 x 65.
Collection de l'Art Brut (Lausana).
Detalle. Fotografía J.M.S.



Fig. 9. Laure Pigeon. *Pierre, Lili*. Tinta azul sobre papel, 50 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).
Detalle. Fotografía J.M.S.

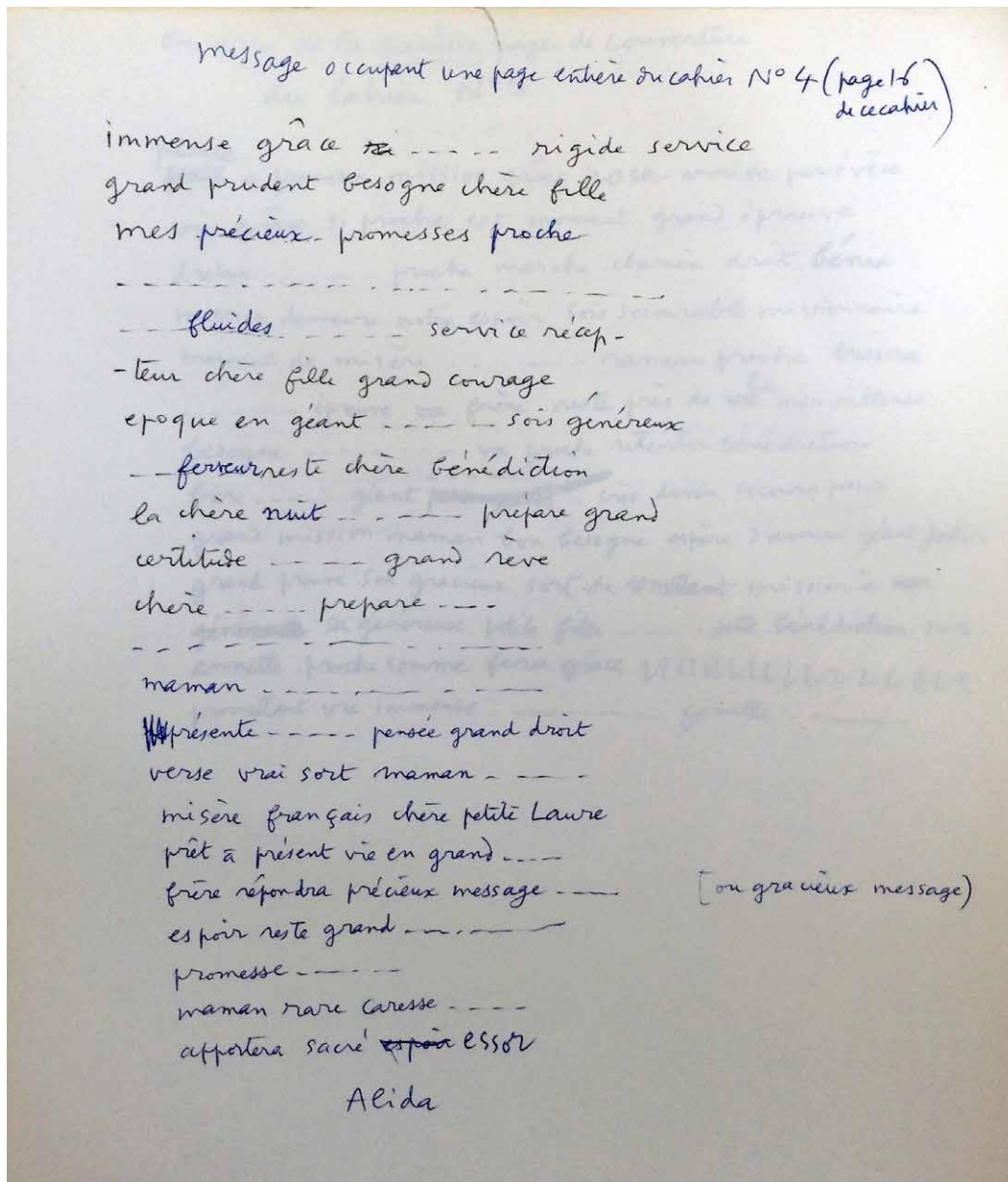


Fig. 10. Jean Dubuffet. Escrito original donde trata de descifrar uno de los mensajes "escondidos" en un dibujo de Laure Pigeon del Cahier N° 4. Archivo de la Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M.S.

22

se méfier pour baser ses références sur leur état d'esprit. Lily grd maman t'a répété ces paroles; fertilement tu peux préfigurer (apercevoir) des routes vigilantes sur ces questions. Mon réalisé supporteur (qui doit être Clément) te sert des paroles toutes effectives et te préfixe des ruses qui tournent autour de toi. Grd maman te jette ces paroles Lily. Mon cui-cui t'arrête dans ta route pour te crier garot sur portea, derrière laquelle tes services n'auraont pas de suite. Mouron très vert se présente d'or et de plumes tout reluisant portant ses moutons vers la protection des crosses plus hautes. Frotte tes parquets Lily car tu vas tourner tes drainages vers puissant service; poings tordus sur tes désullisions. grd-maman ne ~~eraisa~~ crains pas de te dire cela car Pierre dresse sur toi ses bras en rade de la route plus dressée sur ton fertilisant terrain. Dopant tes résistances, il va te secouer des rappelsn, très fistules derrière tes rêves. Tes lumineux yeux Lily ont vu grd maman venir te prévenir ; en sage frétillement utile visite qui te montre que les fardeaux du destin sont restés liés à la famille; tu ouvriras tes oreilles Mère se faufile derrière grd maman pour te doser quelques paroles Lily: mordre ses poings! mère les rongent pour n'avoir pas su conduire ses enfants dans la bonne route, un noeud très pesant lui montre tout ce qu'elle aurait du faire; la famille détruite par ses vuloirs orgueilleux jetant ses erreurs sur la fortune, alors que posséder les biens sur terre crée des suites de pauvres rapports qui lui ont laissé bien des larmes, haute rime te sera remise quand sera fait le rattachement à notre céleste pinacle, qui, tout tourné vers l'art se servira des pédigrés de son pouvoir. Mère suit ses idées tu vois Lily, elle éborgne les frustes poursuivants pour te tisser

Fig. 11. Jean Dubuffet. Escrito original mecanografiado por Dubuffet en el que transcribe, a partir del manuscrito de Lily, uno de los mensajes dictados por Laure Pigeon a Lily. Archivo de la *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M.S.

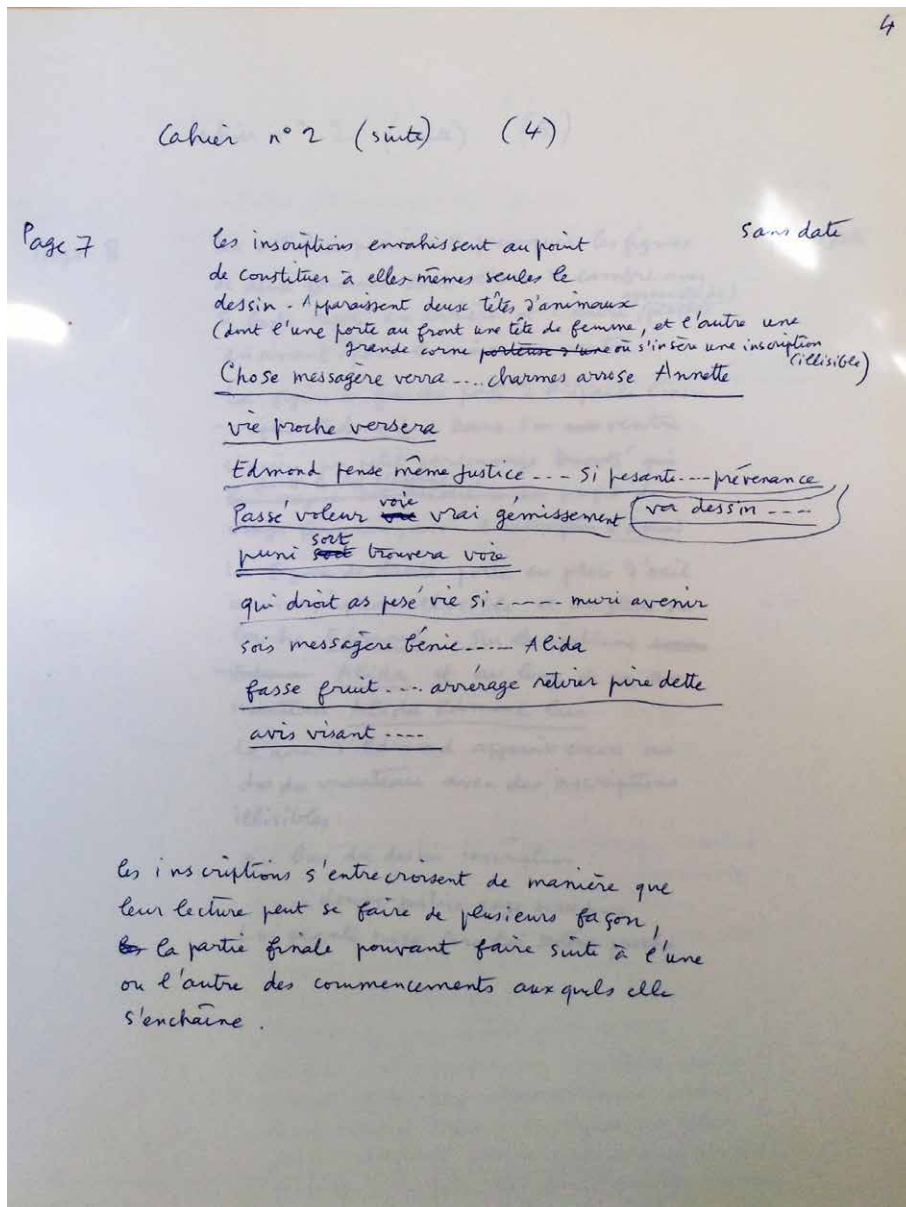


Fig. 12. Jean Dubuffet. Escrito original manuscrito que forma parte de los documentos para la catalogación de la obra de Laure Pigeon. Archivo de la Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M.S.

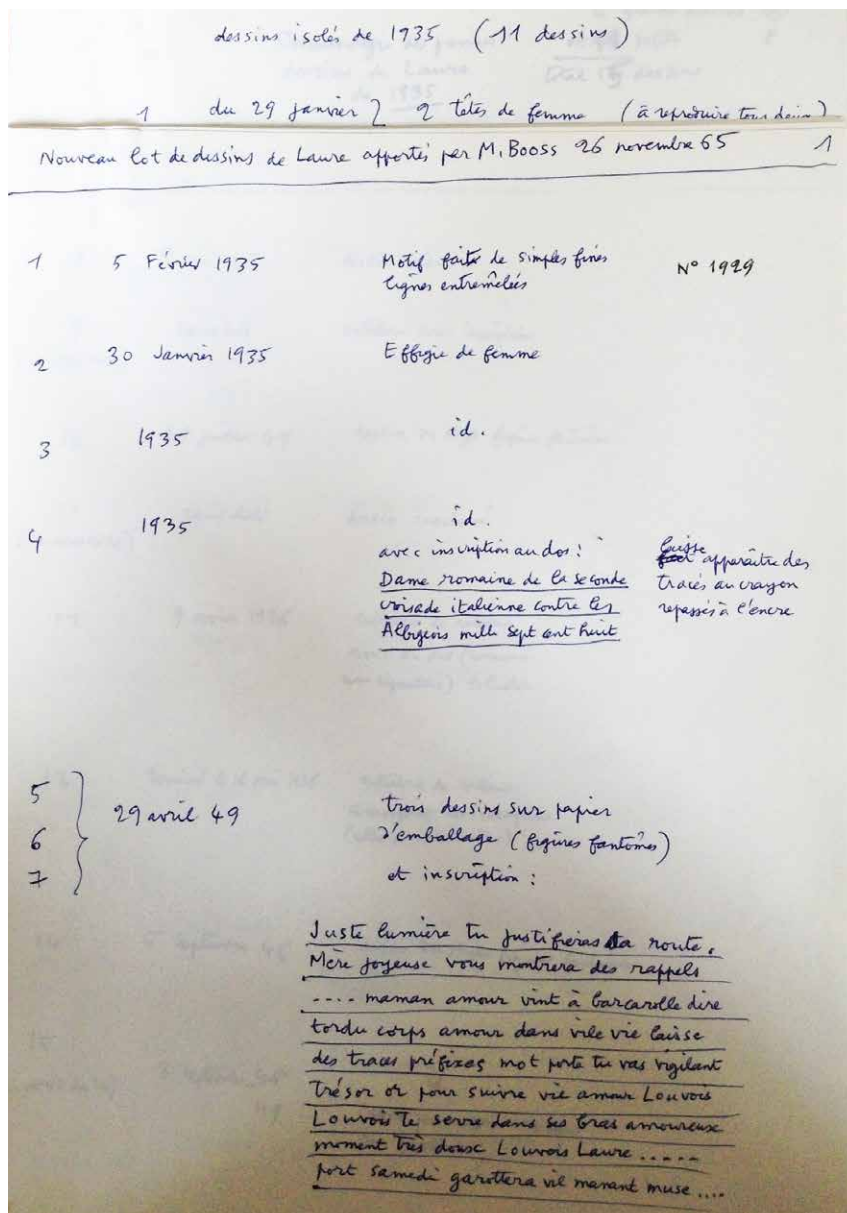


Fig. 13. Jean Dubuffet. Escrito original manuscrito que forma parte de los documentos que se conservan para la redacción de la monografía sobre la obra de Laure Pigeon, publicada en el *Fascículo número 6* de la colección de publicaciones de la *Compagnie de L'Art Brut* fundada por Dubuffet. Archivo de la *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M.S.

el mes de enero en la vida de Laure, el primero es la firma de legitimación de sus padres que la reconocen conjuntamente el 2 de enero de 1884 y el segundo un hecho muy posterior al momento en el que ella inserta *Janvier* en sus dibujos: la muerte de Edmond en enero de 1953.

- *Italie et MUSSOLINI*: en un dibujo sin fecha.

Entre las notas de los archivos manuscritos por Dubuffet, se encuentra la catalogación meticulosa de los cuadernos de Laure y de sus obras mayores y la transcripción de los mensajes, pero además anotaciones en las que el mismo Dubuffet se pregunta por el origen de los nombres, el significado de los mensajes y por el proceso creativo de Laure, tan desconcertante y fascinante como escrupuloso, obsesivo y complejo.

En uno de los folios escrito el 15 de noviembre de 1965, puede leerse al principio de la página y sin más preámbulos lo siguiente:

*"Syndrome de automatisme mental de Clairambault ó d'influence extérieure de... Livre de Lermite sur les mediums. Pensé imagineante (à la limite de l'hallucination – ou du moins de l'onirisme)."*⁹ Este pequeño texto es todo lo que encontramos en esta página del dossier.

En otro folio del archivo, sin fechar, se recoge lo siguiente:

"Costumes et attitudes évoquent nonnes ou fantômes fabuleuses reines défuntes sans regard et sans autre corps que les robes et voiles dont elles sont drapées.

Sans regard? Plutôt regard très amplement fardé, nappé, drapé.

Porte de reine."

Y en otro, también sin fechar pero muy revelador igualmente descubrimos una delicada descripción, casi una poesía, de los detalles de los dibujos:

"foliolé (bifoliolé)

capsules

petits sacs (follicules)

membraneuse

liserons, houblon"

Llama la atención el síndrome con el que relaciona Dubuffet a Pigeon, un síndrome que él escribe como *Clairambault* pero que, sin embargo, se llama el síndrome de *Clérambault*. Puede suponerse que Dubuffet tiene conocimiento de este síndrome por la relación de este influyente psiquiatra con otro término muy apreciado por Dubuffet y también por los surrealistas: el automatismo psíquico o mental. Las dos contribuciones más importantes que el doctor francés *Gaëtan Gatian de Clérambault* (1872-1934) regaló a la psiquiatría son los conceptos del automatismo mental y el de la erotomanía, también conocido como el síndrome de *Clérambault*. Este psiquiatra, pintor reconocido, etnólogo y fotógrafo profesional, que se suicidó en 1934, publicó un libro como resultado de sus investigaciones en 1921 sobre la erotomanía, al que tituló *Les Psychoses Passionelles*. El libro fue reeditado en 1942 y traducido al inglés. A rasgos generales, este síndrome se caracteriza por que la persona que lo padece tiene el convencimiento absoluto de

9. Extraído literalmente del dossier del archivo de Jean Dubuffet sobre Laure Pigeon, conservado en la *Collection de l'Art Brut* (Lausanne).

que alguien (puede ser de clase social superior) está secretamente enamorado de ella. Quien sufre este síndrome defiende plenamente este hecho, no lo vive como el deseo, la ilusión o la fantasía hacia un amor que podría corresponderle, tiene la certeza de que esa persona le ama. El único síntoma externo de este síndrome es el delirio. En la literatura psiquiátrica la erotomanía aparece por primera vez, parece ser, en un libro francés de 1623 de Jacques Ferrand titulado como *Maladie d'Amour ou Melancolie Erotique*. La nota de Dubuffet antes citada, encierra la duda de si Laure padecía este síndrome. Si bien Pierre y Edmond aparecen constantemente en sus dibujos y mensajes, el propio Dubuffet duda de si padece este síndrome o realmente tiene una influencia externa en la que Pigeon actúa como médium, como ella misma revela en las transcripciones que hace a partir de los mensajes orales y de la *oui-ja* y gracias a los espíritus invocados. Diagnosticarle el padecimiento de este síndrome es, sin lugar a dudas, darle prioridad a una perspectiva reduccionista de su proceso creativo.

Por otra parte, la presencia de otros personajes, lugares y conceptos le restan protagonismo a Edmond (marido y ex marido en esta vida) y a Pierre (San Pedro y/o su marido en una de sus vidas anteriores), y no podemos concluir que sean ellos el centro de su proceso creativo o su delirio, pese a que ellos como concepto son fundamentales en la construcción de su identidad como creadora, en la cimentación de las primeras fases de sus mundos paralelos y como punto de partida en la recuperación de los recuerdos de otras vidas previas que le van siendo reveladas a Laure a través de los mensajes. En un primer acercamiento a la obra de Pigeon y haciendo una descripción epidérmica de sus dibujos sí podría defenderse la idea de que el delirio pasional es el motor que mueve la mano de Laure.

Si nos esforzamos en observar como los trazos van cambiando podemos descifrar un estado anímico que por lo general es inmutable, los dibujos de Pigeon son en un nivel superficial muy dinámicos, agitados e incluso confusos pero si nos detenemos en familiarizarnos con sus líneas y sus composiciones se tornan sosegados, pacíficos y premeditados. A medida que va evolucionando, su obra se hace más hermética, hay menos inscripciones aunque las que mantiene son rotundas, ahora los nombres de Pierre o Edmond no están camuflados entre la amalgama de líneas (figs. 1, 2 y 3) sino que se erigen como pilares de la composición (fig. 7).

3. 5. Conclusiones

¿Es Laure Pigeon una visionaria? ¿Es una médium? Sin formación artística ni relación con artistas o con intelectuales, sin conocimientos sobre la Historia del Arte, Pigeon inventa (porque no las conoce) las técnicas, la composición y los recursos estilísticos que utiliza. Desarrolla su obra con la certeza y la seriedad propias de un artista profesional. Crea en aislamiento y guiada por los espíritus a los que rinde homenaje en sus dibujos y de los que deja constancia a través de los mensajes que dicta.

Por la información que hemos ido analizando a partir de los mensajes que contienen sus dibujos, Pigeon tenía un profundo conocimiento de la religión cristiana, tenía información de actualidad internacional tal y como lo atestiguan los nombres que aparecen como el de

Mussolini. Hace alusión a mitos, historias bíblicas, guerras, y, por supuesto siempre son protagonistas los personajes de su vida y de sus otras anteriores vidas.

¿Es Pigeon tan inteligente como para aferrarse a su condición de médium y así justificar, proteger y, lo que es más importante, avalar su obra? ¿Se siente insegura por no haber recibido formación artística alguna? ¿Se siente en inferioridad de condiciones? ¿Piensa que por ser mujer, cuyos ejemplos son prácticamente inexistentes en la Historia del Arte, tiene menos posibilidades de legitimar su obra? ¿Espera que se aprecie su obra? Lo que está claro es que las mujeres artistas brillan por su ausencia en la Historia del Arte. Las cualidades de médium, de curandera o de vidente o visionaria, han sido cualidades que se le atribuyen a las mujeres generalmente, son cualidades que les otorga prestigio, poder y las posiciona socialmente. Puede que quizás Laure fuese una médium, que las voces y los mensajes le fuesen revelados tal y como ella los escribe o dicta, o puede que padeciese alguna enfermedad mental, poco probable por la vida discreta y "respetable" de señora que llevaba, nunca presentó ninguna disfunción o dificultad para conciliar su vida personal y su vida como creadora.

En un *message* del 15 de agosto de 1960 se habla sobre los artistas, es curiosa la manera en la que se introduce el tema, podríamos deducir cierta conciencia de artista en Laure a partir de este escrito:

*"Pequeña Laure, abuela sembradora y propagadora de gritos de alarma que la reflejan (...) Los artistas han llevado a cabo tantas causas justas, creando las lecciones, las cargas y los verdaderos sufrimientos, han pagado las deudas de vida justamente. (...)"*¹⁰

Laure se nos presenta como una especie de salvadora, con poder, con conocimientos que nadie posee. El texto sigue:

*"Amour est encore amour te montre le velours pour ta vie (...) le chemin sera ciselé, les mauvais anneaux en bremeux noeuds seront passés, le chemin sera alors ombre rejetée et pleine lumière sera alors grâce agrandie, grâce où une vie se posa pour être vraie artiste, les arts préexistants, le travail en a donné le gage à Pierre sagement connaisseur de longue vie sait que ta vie encore longue a à faire le travail pour lequel elle est revenue sur terre et que prouvera les alertes majeures, celles-ci venant des bras bien loin de la terre va, secret moins amer Laure artiste, la grâce fut le pays où elle apprit les sages paroles d'Ovide; pour les arts, le séjour dans Rome fut plus tard dans une autre vie, avant que Pierre servit Jésus; le ciel ne peut t'en dire plus, accepte petite soeur de longue vie les sages suites. (...) La création redescendant des hauteurs bénies ramènera les homères et les artistes. (...)"*¹¹

Ya no queda ninguna duda, se habla de Laure artista, además su conocimiento, su prestigio queda avalado por sus vidas anteriores en las que estudió a Ovidio o habitó la Roma anterior a San Pedro. Su propósito en la vida, para lo que parece que debe

10. Traducido del texto original extraído de MAURER, Lise (2014): *Laure Pigeon, L'Art Brut 25. Collection de L'Art Brut*, Lausanne, 2014. 1965. pp. 109.

11. MAURER, Lise (2014): *Laure Pigeon, L'Art Brut 25. Collection de L'Art Brut*, Lausanne, 2014. 1965. pp. 109.



Fig. 14. Laure Pigeon. Sin título, 1961. Tinta azul sobre papel, 50 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).



Fig. 15. Laure Pigeon. Sin título, 1959. Tinta azul sobre papel, s/d.
Collection de l'Art Brut (Lausana).

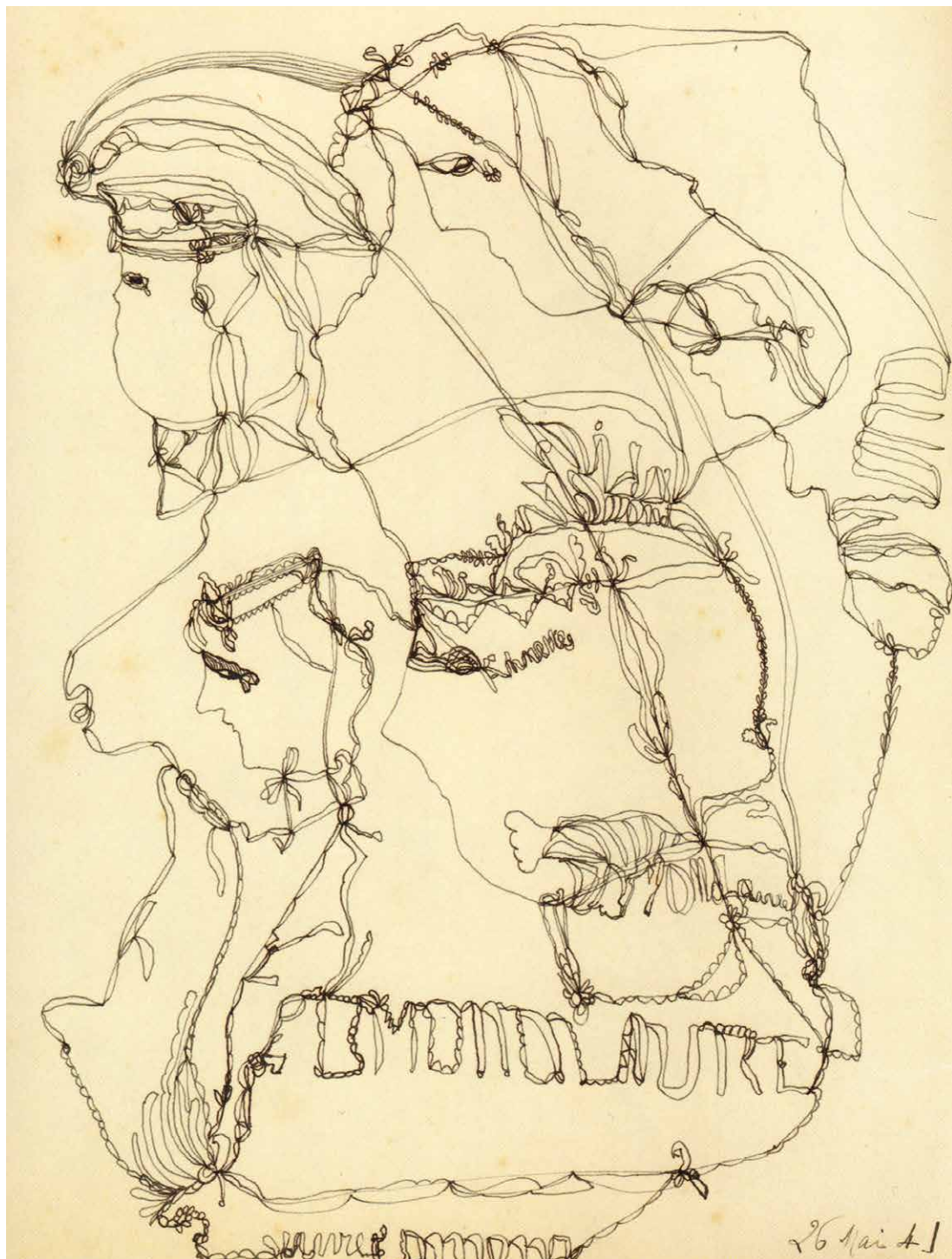


Fig. 16. Laure Pigeon. *Cahier 6 (détail), "26 Mai 41"*.
Tinta negra sobre papel, 31 x 24 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).



Fig. 17. Laure Pigeon. "14 X bre (décembre) 55. Tinta azul sobre papel, 65 x 50 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).

vivir es para trabajar en la creación que dará como fruto mejores personas versadas en Homero. El mensaje no tiene desperdicio, es toda una declaración de intenciones, es una confesión que, de vidente o no, nos ilumina el camino para entenderla a ella y a su obra.

¿Es una farsante? ¿Finge que es ajena a cierto narcisismo que necesita que su obra sea reconocida? ¿Por qué no hablar de ambición? Podría pensarse que al igual que camufla y esconde mensajes y nombres entre las líneas de sus dibujos esconde mensajes dentro de los mensajes. ¿Necesita una mujer de su tiempo hacer todo esto para que se la reconozca, para que se la valore? Independientemente de la mediumnidad o no que pueda atribuírsele Laure Pigeon, es la única autora de un extenso corpus de dibujos que tienen entidad por sí mismos, que son obras de arte sin necesidad de ninguna otra cualidad, que no necesitan para tener interés semántico y sintáctico de la comprensión de su proceso creativo. Tanto la composición de sus dibujos como la estructura compleja y aparentemente incoherente de los mensajes en algunas fragmentos, dan cuenta de la genialidad de su creatividad y de su obra.

CAPÍTULO IV

MAGALÍ HERRERA

4.1. Introducción

El caso de Magalí Herrera es único por la singularidad inherente a su vinculación como artista visionaria.

El material gráfico y documental que aquí se presenta es totalmente inédito y prácticamente desconocido. Sin embargo, Magalí Herrera expuso en los cinco continentes, su obra se vendió en galerías, ocupó las paredes de algunas embajadas y fue adquirida por críticos e intelectuales de reconocido prestigio, pero su obra es desconocida y no se cotiza. Para considerarla como parte de la historia del *Art Brut* contamos con un argumento de peso, aunque no el único, y es Jean Dubuffet, el creador del concepto, quien la incluyó como una artista *brut* y adquirió gran parte de su obra para su extraordinaria colección.

¿Fue quizás su nacionalidad o su procedencia lo que motivó el interés de Dubuffet por esta artista y su trabajo? ¿Se la puede incluir dentro del *Art Brut* solo porque es una artista que comenzó a pintar sin formación previa y a los cincuenta años? ¿Quiénes somos nosotros para opinar que no, cuando el mismo creador del concepto la tenía por una artista digna de formar parte de su colección tras profundizar íntimamente con ella a través de cartas y encuentros, de ahondar en las razones que la llevaron a empezar a pintar y a dibujar guiada por una lucidez visionaria? Magalí Herrera era una clarividente confesa, como atestiguan las cartas enviadas a Dubuffet.

En una época en la que la información y los desplazamientos, cortos o largos, se realizaban a un ritmo sosegado, el arte que llegaba a Europa procedente de países como Uruguay era recibido como algo insólito que quizás por la lejanía y el desconocimiento era interpretado como excéntrico, actitud que se agravaba más aún si en el proceso creativo novedoso que se proponía estaba implícito un tipo de percepción diferente. Dicho de otro modo, asimilar el arte que llegaba desde el otro lado del mundo era difícilmente equiparable a la apropiación que se hacía y se hace del arte europeo y/o

occidental. A este arte "lejano" se le atribuían conceptos vinculados a la mistificación, a ciertos tópicos, a estereotipos y a la imperante "necesidad de lo exótico" en una Europa ajada por décadas de tentativas vanguardistas más teóricas que activas. Esto nos lleva a relacionar los hechos con lo que Edward Said definió como *Orientalismo*. El Orientalismo no solo estudia y reflexiona en relación a la mirada de oriente sobre occidente sino también se hace extensible al examen de Latinoamérica desde Europa. Observar oriente como un mundo exótico da como resultado un imaginario colectivo fácil y recurrente del "Otro". Los discursos políticos, particularmente los de la época en la que vivió Magalí Herrera, son discursos en los que existe subyugación de unas naciones a otras; tener en cuenta esto es fundamental para entender la manera que se ha elegido de entender la "otredad" y su producto cultural como una herramienta para eliminar la idea del otro, así el objetivo esencial es aniquilar al otro por constituir una gran amenaza.

DOCUMENTO

“(…) La mayoría de nosotros asume de modo general que la ciencia y la erudición avanzan; tenemos la impresión de mejorar a medida que pasa el tiempo y se acumula más información, se perfeccionan los métodos y las generaciones más recientes de intelectuales mejoran respecto a las anteriores. Además cultivamos una mitología de la creación según la cual creemos que el genio artístico, un talento original, o el intelecto poderoso pueden traspasar los límites de su propio tiempo y de su propio espacio para proponer al mundo una nueva obra. No tendría sentido negar que estas ideas tienen algo de verdad. Sin embargo, las posibilidades de trabajo que se le presentan a un genio original en la cultura no son nunca ilimitadas. Asimismo, también es verdad que un gran talento tiene un respeto muy sano por lo que otros han hecho antes que él y por que su campo de estudio ya contiene. El trabajo de los predecesores, la vida institucional de un campo de estudio y la naturaleza colectiva de cualquier experiencia erudita, por no mencionar las circunstancias sociales y económicas, tienden a limitar los efectos de la producción individual del erudito. Un campo como el orientalismo tiene una identidad acumulada y corporativa particularmente fuerte dadas sus asociaciones con la ciencia tradicional (los clásicos, la Biblia, la filología), con las instituciones públicas (gobiernos, compañías comerciales, sociedades geográficas, universidades) y con obras determinadas por su género (libros de viajes, libros de exploraciones, de fantasía o descripciones exóticas).

Como resultado de todo esto, el orientalismo se ha constituido como un tipo de consenso: ciertos asuntos, ciertos tipos de enunciados, ciertos tipos de trabajos han sido correctos para el orientalista. Este ha construido su trabajo y su investigación apoyándose en ellos y, a su vez, ellos, cada uno en un momento determinado, han ejercido su influencia sobre los nuevos escritores e intelectuales. El orientalismo, en consecuencia, se puede considerar una forma regularizada (u “orientalizada”) de escribir, de ver y de estudiar dominada por imperativos, perspectivas y prejuicios ideológicos claramente adaptados a Oriente. Oriente es una entidad que se enseña, se investiga, se administra y de la que se opina siguiendo determinados modos.

Oriente tal y como aparece en el orientalismo es, por tanto, un sistema de representaciones delimitado por toda una serie de fuerzas que sitúan a Oriente dentro de la ciencia y de la conciencia occidentales y, más tarde, dentro del imperio occidental. (...) El orientalismo no es, pues, solamente una doctrina positiva sobre el Oriente que existe en un momento dado en Occidente. Es también una tradición académica muy influyente (cuando se refiere a un especialista académico que se denomina orientalista), así como una zona de interés definida por viajeros, empresas comerciales, gobiernos, expediciones militares, lectores de novelas y de relatos de aventuras exóticas, historiadores naturales y peregrinos para los que Oriente es un tipo específico de conocimiento sobre lugares, gentes y civilizaciones específicas. (...) Bajo este tipo de lenguaje o estilo subyacía una base doctrinal sobre Oriente; estas doctrinas se habían forjado a partir de las experiencias de muchos europeos, experiencias que coincidían en consecuencia, racista, imperialista y casi totalmente etnocéntrico. Parte de la mordaz acusación que está contenida en estos calificativos quedará atenuada si recordamos que las sociedades humanas, al menos las culturas más avanzadas, raramente han ofrecido al individuo algo diferente al imperialis-

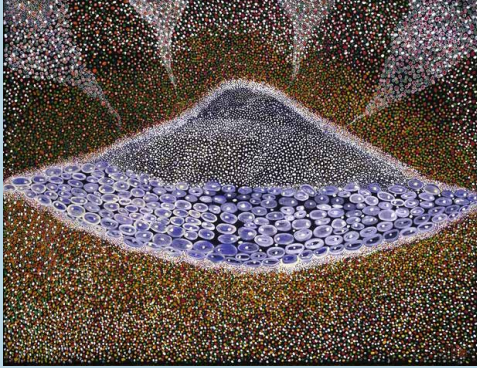


Fig. 1. Magalí Herrera. *En la vastitud del espacio*, 1988. Técnica mixta, 50 x 65 cm. *Collection de l'Art Brut* (Lausana).

*mo, racismo y etnocentrismo a la hora de tratar con las "otras" culturas. (...) Mi argumento es que el orientalismo constituye fundamentalmente una doctrina política que se impuso sobre Oriente porque era más débil que Occidente; y que Occidente malogró la diferencia de Oriente con su debilidad.(...)"*¹

1. SAID, Edward W. (1997): *Orientalismo*. Debolsillo, Barcelona, 2007. pp. 272-275.



Fig. 2. Magalí Herrera. *Radiación Cósmica*, fecha desconocida.
Técnica mixta sobre papel, 70 x 50 cm.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 3. Magalí Herrera jugando al ajedrez.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana).

El documento anterior nos ofrece una idea de lo que es el Orientalismo, temática que ha dado lugar a más de 60.000 volúmenes entre 1800 y 1950.

Una temática tan influyente y extendida que ha estado ligada al desarrollo y esplendor del *Grand Tour* durante los siglos XVIII y XIX y, por otro lado, asociada también a prejuicios y discursos reduccionistas, es evidente que ha contribuido a perpetuar ciertos tópicos en torno a las diatribas creadas para la incorporación de otras culturas a la supremacía cultural occidental. Desde su altivez, occidente entiende todo lo ajeno como externo, desvinculándolo del proteccionismo que le concede a "lo suyo". Lo diferente es para occidente "lo otro", y desde el concepto de la otredad, le adjudica a todo lo desconocido cierta distancia moral, extirpándole a lo novedoso todo lo que no es seductor.

Si a todo este lastre se suma que Magalí Herrera era una mujer, obtenemos como resultado una ecuación muy complicada en la que la fama y la multitud de exposiciones que realizó no fueron suficientes para consolidar su reconocimiento como artista y perpetuar el valor conceptual de sus obras.

¿Participó Dubuffet en esa búsqueda de lo exótico a través de Magalí Herrera? Por la manera en la que se relaciona con ella en las cartas, que analizaremos más adelante, nos podemos hacer una idea. Lo que parece más que evidente es que, aun dejando a un lado a Dubuffet, Magalí Herrera fue víctima de una construcción cultural llena de carencias.

En una publicación de Montevideo de 2009, hallamos la reconstrucción de una fama que nunca llegó y cierto reconocimiento, irreal, hacia su obra:

DOCUMENTO

" (...)El ambiente sociocultural se prestaba para la experimentación y la aceptación de lo diferente. Magalí Herrera había nacido en Tranqueras (Departamento de Rivera), tenía veleidades de escritora y antes de llegar a Montevideo mantuvo correspondencia con la poetisa Juana de Ibarbourou. La leyenda le atribuye un romance con Carlos Gardel, versión que ella siempre negó. Comienza a pintar en forma autodidacta recién a los 50 años y expone por primera vez en la Asociación Cristiana de Jóvenes, dos años más tarde (1966). Su evolución plástica es precipitada, máxime si se tiene en cuenta lo lento y meticuloso de su accionar: con finos plumines traídos de la China y toques ínfimos de variados tintes, va llenando obras de respetables dimensiones, armando redes sutiles que parecen fundirse en un espacio abisal. Dibuja también, con simples lápices sobre papel, interminables volutas que conforman paisajes inhóspitos, como planetas deshabitados o inframundos. Es una pintura de resonancias abstractas, pero que impone mediante actos gráficos precisos una sugerente espacialidad.(...) En 1967 surge la posibilidad de realizar un largo viaje por el mundo con su marido. "En cuanto llegué a París, a la vez que visitaba exposiciones y museos, me puse a trabajar frenéticamente, como por lo demás hago siempre. En cuatro meses terminé dos de los cuatro dibujos que había comenzado; en un raptó de audacia se los llevé a una secretaria del famoso pintor Jean Dubuffet, fundador del Museo del Art Brut, y los compré de inmediato". 1

El éxito se dispara rápidamente. Claude Fregnac, director de "Plaisir de France", adquiere otras dos obras. También le compra algunas piezas el ideador del art autre, Michel Tapié, y escribe "dejémonos hechizar por los encantos de los espacios en tanto conjuntos de Magalí Herrera".2

El hechizo funciona. Luego de su largo viaje por el Lejano Oriente donde recoge enseñanzas y filosofías que luego pone en práctica en Uruguay, la crítica local la recibe como "eufórica sacerdotisa de la pintura" (Di Maggio), "una maga del cosmos" (Roberto de Espada), una artista que "deliberada o intuitivamente –no lo sé– nos lleva a los orígenes de las cosas" (Daniel Vidart).3 También es invitada a Paraguay, donde expone, vende y cosecha varios galardones. 4

De nuevo en nuestro país realiza una exposición de 90 obras en la Alianza Francesa, muestra que titula "Art Brut", abogándose para su sola figura todos los atributos de dicha corriente. "Parece más que una pintora una orientalista que se ha nutrido en largos viajes por China, India, Japón; apasionada de los regímenes naturales y de la cocina macrobiótica, una escritora capaz de crear bellos poemas en prosa, una ajedrecista que hizo tablas con Keres, famoso jugador soviético, y –por supuesto– una pintora que ha recibido los elogios más entusiastas de importantes críticos y artistas". 5 Desde una perspectiva histórica su mayor logro ha sido el de conjugar una obra de calidad artística con una nueva "espiritualidad" regida por otros parámetros que los practican las religiones tradicionales en Uruguay. Su arte insinúa un cambio de conciencia que pauta nuevas conductas en la vida cotidiana y que propicia una relación más desestructurada con el mundo de la cultura. "Los intelectuales pretendidamente revolucionarios –escribía Magalí desde París, apenas transcurrido el Mayo francés– que quieren ser revolucionarios, sólo pueden seguir un camino: renunciar a ser intelectuales, teniendo claro lo que significa hoy esa palabra, o sea, un dominio especialmente marcado de la cultura sobre el pensamiento. Habría que levantar para ellos escuelas de desculturización".6

Las expresiones artísticas intermediadas por un despertar espiritual, si bien serán más frecuentes a partir de la década del 60, no quedan circunscriptas a un período, como lo prueba las búsquedas previas de Guido Silva, y en todo caso, expresan tensiones internas cuyas manifestaciones en el campo de la pintura propenden frecuentemente hacia cierta semejanza formal, aunque aparezcan en autodidactas en circunstancias y sitios diferentes: son a la abstracción lo que los arquetipos a las obras figurativas o las personalidades famosas a la pintura popular. Estas tendencias que aspiran a un sentimiento "órfico" del mundo (Michel Thévoz), donde la naturaleza gana de manera exuberante y colorida todas las "regiones" del cuadro, pueden verse también en las obras autodidactas de Cyp Cristiali y Alexandro García y en otros artistas que no podrían catalogarse como marginales, como es el caso de Miguel Fernández y Serrana García. (...)

1. "Magalí Herrera: Un éxito sin vanidad", *El País*, s/firma, 12/09/1968.
2. Citado en "El Art Brut" en la Alianza", sin firma, *El País*, 14/08/1980.
3. *Ibidem*.
4. En Uruguay, en cambio es reconocida con premios de relativa importancia, el Premio Vincent Van Gogh del Banco Sudamericano en 1988 y Premio Pinturas INCA de 1989.
5. Roberto de Espada "Magalí Herrera. Una maga del cosmos a nuestro alcance", *El Día*, 01/04/1988.
6. Citada en "Magalí Herrera: Un éxito sin vanidad", *El País*, s/firma, 12/09/1968." ² "

En esta otra publicación, también editada en Montevideo, un artículo de periódico del que reproducimos un fragmento, de 2004, se hacen más concesiones. El artículo concluye proclamando "un talento excepcional", esboza una mínima biografía y cuestiona algunos paradigmas historiográficos y socioculturales de manera subliminal:

DOCUMENTO

"(...) Aunque incorporada desde temprano al Museo de Art Brut, creado por Jean Dubuffet, en Lausana, Suiza, Magalí Herrera quiso siempre separarse de otros colegas (naïves o ingenuos, pacientes psiquiátricos reunidos en el museo suizo) y afirmó su condición de primitiva, en el sentido de ajena a una formación cultural académica o formal, basada más bien en la intuición del transcurrir natural de las cosas. Casada con el fotógrafo y periodista Ruben Núñez, director del Centro de Estudios de las Culturas del Lejano Oriente en Buenos Aires, viajaron por India, China y la URSS, se detuvieron en París y al regresar se separaron, sin formalizar el divorcio.

Ese periplo fue importante para Magalí Herrera, donde su marido influyó notablemente en su pensamiento (con el tiempo se interiorizará en las filosofías orientales, en la práctica y difusión de la cocina macrobiótica) así como la visión (superficial) de museos y galerías. Nacida en Tranqueras, Rivera, se inició como escritora y poeta (fue amiga de Juana de

2. Fragmento del capítulo homónimo de "Otro Arte en Uruguay" de Pablo Thiago Rocca, Linardi y Risso. Montevideo, 2009.

lbarbouru), aunque no se conoce esa producción, y empezó a pintar en 1963, al filo del medio siglo de vida. Sus conocimientos eran dispersos, fragmentados, su experiencia con el arte, exterior, y en la soledad de su casa, pasando el arroyo Carrasco, hecha a semejanza de su obra con plantas de hojas pequeñas que desde el jardín trepaban a las paredes interiores como una pintura viviente, fue elaborando una obra única, con paciencia benedictina y a través de una lupa, con finísimos pinceles de pelo de marta traídos de China, pinturas y dibujos microscópicos, puntos y figuritas, en blanco y negro en colores de una hermosura y alegría inigualables.

Tenía golpes de audacia y de arrogancia, propia de los tímidos, podía tener relaciones agradables y recibir en su casa con encanto refinado, casi aristocrático (usaba un vestuario oriental y joyas exquisitas que acumulaba en un cofre) pero también podía ser caprichosa, interesada en establecer amistades estratégicas que le pudieran servir de trampolín hacia un nivel social superior al que siempre aspiró, manipulando hechos y situaciones con una endiablada facilidad. No era fácil mantener una amistad por mucho tiempo, aunque consiguió, con quien supo soportarla, realizar exposiciones en Buenos Aires, Asunción del Paraguay y Taiwán, que tuvieron gran éxito. Críticos y pintores visitaron esporádicamente su domicilio, amistó y se apartó luego de algunos de ellos, como de visitantes extraños y ocasionales, en una inestabilidad emocional permanente que la condujo, en un deterioro relativamente rápido de su salud, a la muerte. Estuvo aislada y solitaria, en contacto con círculos estrechos a veces, con el vecindario hacia el cual le brindó su generosidad, en permanente contradicción de una existencia que no tuvo plenitud sino en el acto de crear.

Pintó y dibujó de una manera especial: puntos y líneas, diminutas manchas, nunca pinceladas, sobreponiéndolas como veladuras, que invaden la superficie del papel (a veces blanco, otras negro) fue diseñando series que bautizó de cósmicas, Ñanduti y ciudades imaginarias. Una forma expresiva que se complace en la filigrana, en la búsqueda de un finísimo entramado de encaje pero evitando, o deteniéndose, en el borde de lo decorativo. Y lo que en apariencia es un mero planteo ingenioso y amable, es el descubrimiento de un mundo abismal pautado de sensualidad y erotismo, encapsulado en extrañas y movedizas galaxias inventadas, ajenas a cualquier descripción naturalista.

Realizó varias muestras individuales en Montevideo (Biblioteca Nacional, Alianza Francesa, Museo de Arte Contemporáneo) en Rivera y, desde luego, en Tranqueras donde nació, en Buenos Aires con buena acogida de público y crítica. Pero su obra, cerca de un centenar, es atesorada en el Museo de Art Brut en Lausana, donde se exhibe periódicamente y acaso ya haya publicado algún ensayo sobre su obra Jacqueline Roche-Meredith. En Uruguay, la obra de Magalí Herrera se reparte por algunos museos de la capital e interior y algunas colecciones privadas pero sería difícil reunir un número suficiente como para una exposición reveladora de su talento excepcional!.”³

3. DI MAGGIO, Nelson (2004): en Diario La República, Montevideo, 5 de julio de 2004.

4.2. Vida

Magalí Herrera nació en Tranqueras (Uruguay) el 3 de marzo de 1914. Su obra se encuentra repartida entre museos de Lausana, Buenos Aires, Asunción del Paraguay y Taiwán, además de en colecciones particulares de todo el mundo.

Fue conocida pero no reconocida.

Comenzó a dibujar y a pintar a los treinta y ocho años, sin formación previa, en el año 1952. Su trabajo se centra en su capacidad visionaria sobre otras dimensiones paralelas. Empezó a dibujar de manera discontinua y por casualidad cuando su marido la obsequió con un regalo traído de China: pinceles y tinta de caligrafía.

Es, por lo tanto, un caso distinto al de Pigeon y su capacidad mediúmnica, o al fenómeno de la mano sola que comparten Josefa Tolrà, Laure Pigeon y Séraphine de Senlis, por ejemplo.

En vida participó en multitud de exposiciones, tuvo amistad con Dubuffet y mantuvo correspondencia con él y con su secretaria, que por aquel entonces era Genevieve Ribberolles.

Las cartas que le mandaba a Jean Dubuffet eran bastante extensas y solían incluir dibujos, fotografías o recortes de artículos de prensa e incluso, en contadas ocasiones, invitaciones a exposiciones en las que participaba. Son cartas atrevidas que revelan su intrépida personalidad. No se limita a hablar sobre ningún asunto en particular sino que mezcla lo personal con lo sensorial, lo espiritual y lo intelectual pero, por encima de todo, son un intento ansioso por conectar con Dubuffet y el mundo artístico que le rodeaba. En estas cartas, expone su gran afán de conocimiento con pruebas irrefutables de sus progresos. Busca ser incluida en los círculos artísticos, así y como parte de su estrategia, elabora amplias disertaciones sobre arte, literatura y sobre sus cualidades sensibles, como médium y como artista. Por el contrario, las cartas que Dubuffet le envía y de las que se conservan algunas copias, son mucho más distantes, aunque le ofrece un trato cercano, como prueban las dedicatorias de despedida junto a su firma. Es indiscutible que Magalí Herrera ansía y demanda mucha más intimidad y atención que la que Dubuffet le dedica, tal y como revelan algunos de las inscripciones que incluye en algunos dibujos y en los escritos (cartas, dedicatorias, etc). Durante un tiempo, esta exigencia por parte de Magalí Herrera hacia Dubuffet fue incluso pasional y no correspondida. Las cartas de la última época adoptan un tono por el que parece filtrarse cierta desesperación.

Magalí Herrera vivió hasta los setenta y ocho años, murió en Paso Carrasco (Canelones, Uruguay) el 30 de noviembre de 1992. Se suicidó, ingiriendo pastillas para dormir tras sufrir una profunda depresión por la que fue ingresada en un geriátrico y tras quedarse ciega de un ojo.

Fue una escritora precoz y amiga de Juana de Ibarbourou (1892-1979). Se cuenta de ella que fue una de las primeras personas en estar iniciada en la comida macrobiótica y que además una de las personas que la introdujo en Europa.

Según un artículo escrito en francés por Jacqueline Roche-Meredith y publicado en el fascículo n.º 21 de la colección de publicaciones fundada por Dubuffet⁴, Magalí

4. ROCHE- MEREDITH, Jacqueline (2001): *Magalí Herrera*. En AAVV, *L'Art Brut 21. Magalí Herrera, Juva, Paul Goesch, Gene Merritt, Brooks Yeomans et autres. Collection de L'Art Brut*, Lausanne, 2001.

Herrera se casó tres veces. Del primer matrimonio no se tienen datos, su segundo marido era piloto de avión y con su tercer marido estuvo veinte años, aunque con largos periodos de separación, como el que tuvo lugar entre los años 1967 y 1969 mientras Magalí Herrera vivía sola en París.

Los tres matrimonios acabaron en divorcio, de su último marido se separó en 1976. Su carácter y la defensa de su independencia le dificultaron algunos ámbitos de su vida.

En un artículo sin fecha escrito en Montevideo que se conserva en el dossier de MH⁵ en el ACAB⁶, Magalí declara lo siguiente a un periodista:

"(...) En cuanto llegué a París, a la vez que visitaba exposiciones y museos, me puse a trabajar frenéticamente, como por lo demás hago siempre. En cuatro meses, terminé dos de los cuatro dibujos que había comenzado; en un raptó de audacia, se los llevé a una secretaria del famoso pintor Jean Dubuffet, fundador del museo del "Art Brut" y los compré de inmediato. MH confiesa que ni aun ahora conoce a Dubuffet.(...)"⁷

Su tercer marido fue Rubén Nuñez, un fotógrafo y periodista. Junto a él tuvo la oportunidad de viajar por Europa y Asia, al mismo tiempo éste ejercía como director del Centro de Estudios de las Culturas del Lejano Oriente en Buenos Aires.

Herrera fue además de pintora fue muralista, poeta, periodista y, como ya hemos comentado, escritora, no solo de artículos que se publicaron en los periódicos de más tirada en Uruguay sino también de poemas y cuentos de ciencia ficción que no quiso publicar. Se interesó además por la danza, el teatro, la radio, la fotografía y el cine.

Según Dubuffet *"Elle est autodidacte dans tous les domaines qu'elle aborde"*⁸.

Era una estudiosa del taoísmo y la filosofía y meditación tántricas. Asociaba la meditación que practicaba con la dieta macrobiótica en la que fue una pionera.

En una carta de JD⁹ a MH escrita en París, con fecha de 4 de noviembre de 1970, Dubuffet la anima a escribir:

" (...) Je trouves que vous êtes un merveilleux écrivain et je voudrais très fort que vous interrompiez sur-le-champ toutes activités et que vous entrepreniez d'écrire un livre écrit tout entier dans le ton et dans le style de cette lettre (...). "

Traducción del francés:

" (...) Creo que eres una magnífica escritora y querría que de manera inmediata dejases todas tus otras actividades para comenzar a escribir un libro entero en el tono y el estilo de esta carta. (...) "

A partir de 1963 se dedica a tiempo completo a la pintura. Poco después conoce al pintor Américo Spósito, que se interesa por su trabajo y la anima para que continúe. Ella misma se lo confiesa a Jean Dubuffet en una carta del uno de julio de 1967:

5. Dossier MH es el dossier de Magalí Herrera, catalogado bajo sus iniciales.

6. Archivo *Collection de l'Art Brut*.

7. Dossier MH. ACAB (*Archivo Collection de l'Art Brut*).

8. ROCHE- MEREDITH, Jacqueline (2001); Op. Cit., pp.7.

9. Jean Dubuffet.

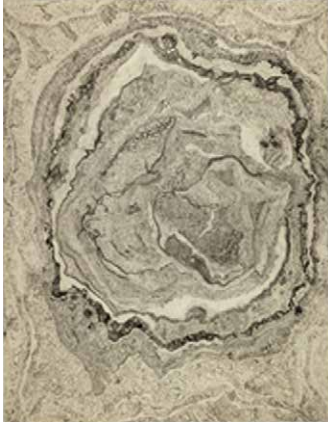


Fig. 4. Magalí Herrera. *Mi testamento afectivo*, 1966.
Tinta china sobre papel, 65 x 50, 5 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).¹¹

"(...) Je suis uruguayenne, de l'Amérique du Sud. Auparavant j'écrivais des contes de fiction que je n'ai jamais voudrais publier. Je suis journaliste du journal "Hechos" à l'Uruguay. Exactement au mois de décembre de 1965 un professeur (Américo Espósito) peintre connu internationalement, a vu ce que peignais et a été tres surpris avec ce que le faisais comme simple amateur. Il a comencé a m'estimuler insistentement. J'ai abandoné tous mes autres activités er j'ai comencé à peindre jour et nuit. Et finir un tableau j'ai passé une semaine sans me coucher. Bien sûr ils ont commencé à s'entasser. Une vrai passion réveillé en moi. En octobre du 1966 " sans avoir jamais exposé en aucun salón" on m'a tout préparé er j'ai exposé à l'Asossiation Crétienne des Jeunes". Dans mon petit pays (avec peu de marché) il est très difficile de triumpfer. Cependant (les artistes ne payent pas les critiques) les critiques m'ont promue. enthousaiamment. Le plus étonnant de tour est que, étant, absolument inconnue en setter activité, j'ai vendu sept petits tableaux. Mais, habitant dans la solitude de ma maison, produit une surprise excesive. Toute ma vie s'est complicude; mon mari, artistes et amis m'ont haredée avec le fameu voyage à Paris pour étudier. Comme je n'air pas de biens matériaux j'ai été poussé par mon mari au dramatique abandon de ma bibliothèqe, faite pendant toure ma vie, avec des vrais effrots et sacrifices, er tour ce qui possédait quelque valeur s'est vendu. (...)"¹⁰

Trad. del francés:

"(...) Soy uruguayaya, de América del sur. Escribo cuentos de ficción que no quiero publicar. Soy periodista del periódico 'Hechos' de Uruguay. Exactamente en diciem-

10. Carta de MH a JD. Dossier MH. ACAB (Archivo *Collection de l'Art Brut*), 1 de julio de 1967. Hemos hecho una transcripción literal del francés a partir de la carta manuscrita enviada a Jean Dubuffet que se conserva en Lausana.

11. No se puede apreciar en la reproducción de la imagen, pero diseminadas en el dibujo hay escondidas una serie de frases que aluden a su vida personal como, por ejemplo, la siguiente: "Rubén, como has (...) el valor de matar tanto sentimiento en mí (...) y el alma." Recordar que Rubén Núñez fue uno de sus maridos. Este dibujo, que recuerda al polvo estelar, es según sus cartas el rastro de partículas que Herrera considera que sería su huella afectiva en el universo.

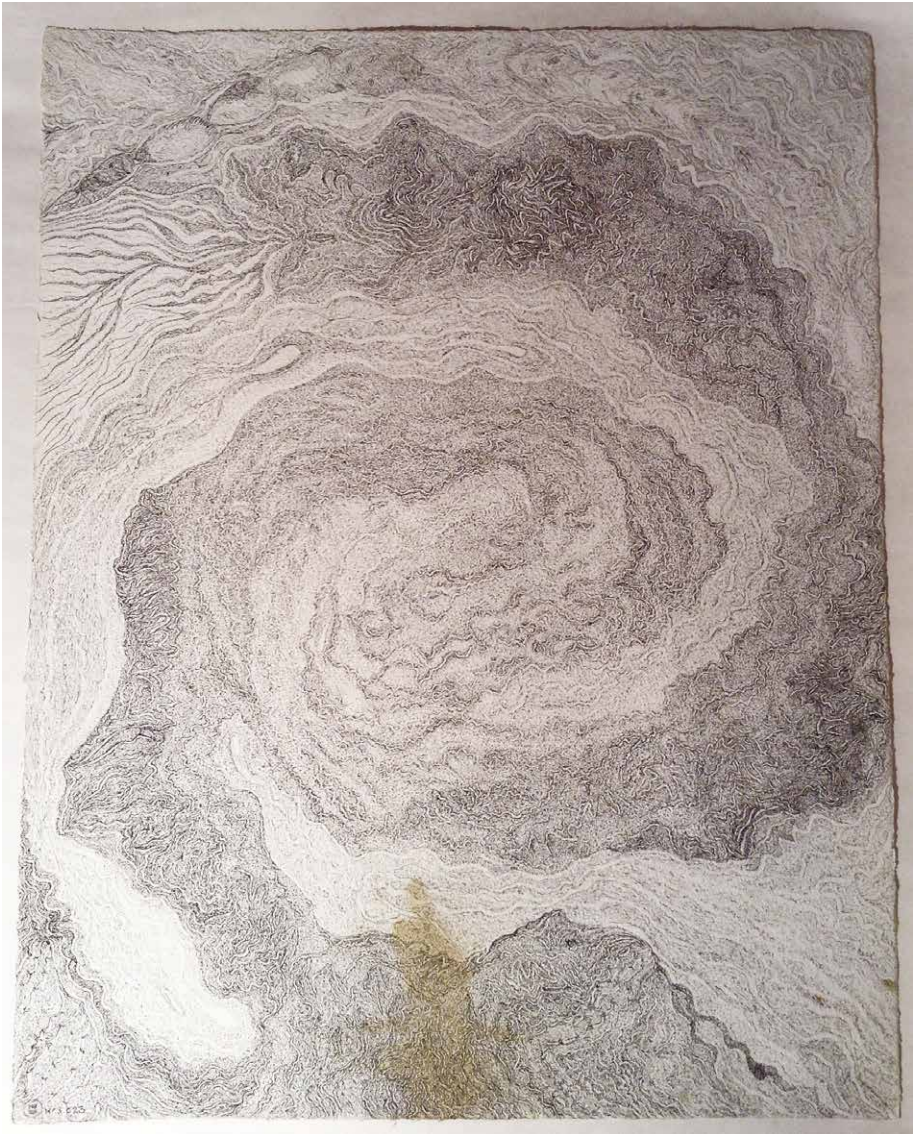


Fig. 5. Magalí Herrera. *El alma del hijo*, 6 de diciembre de 1967. Grafito sobre papel, s/d. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.

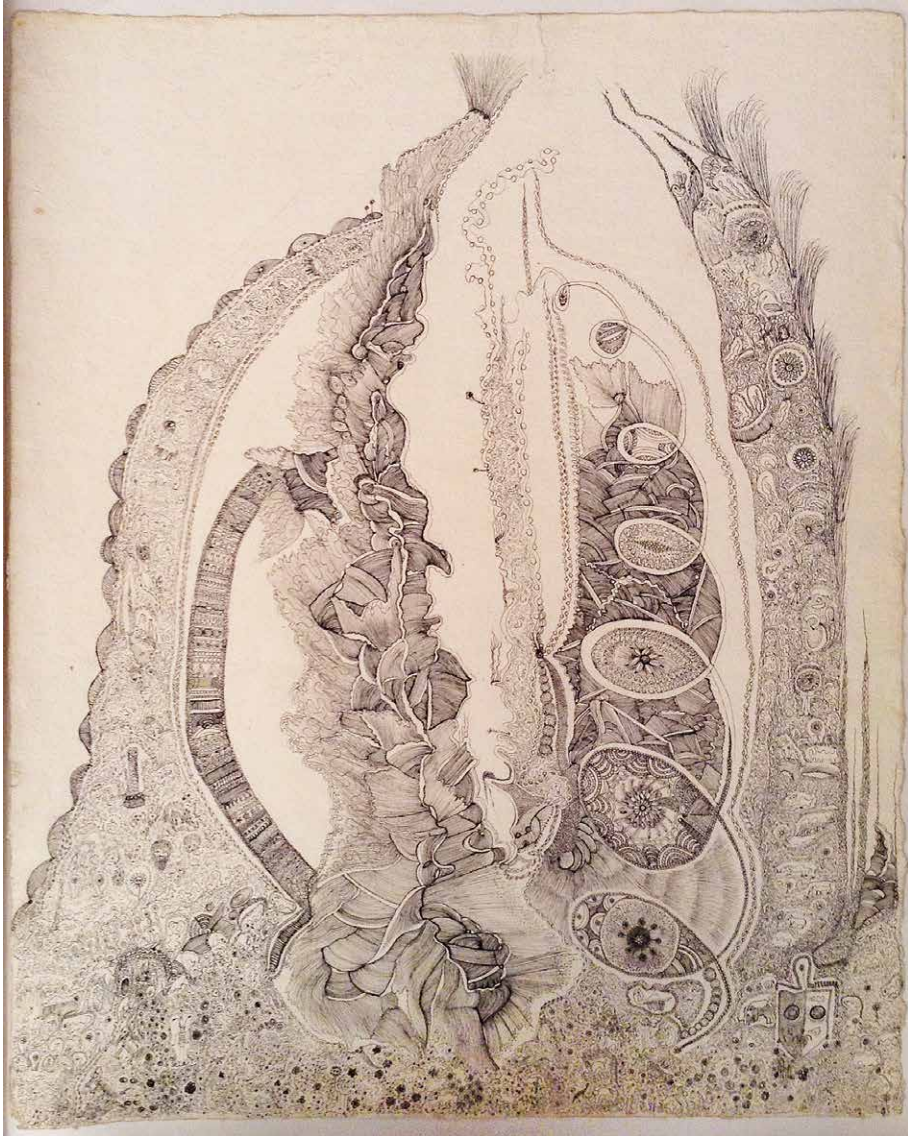


Fig. 6. Magalí Herrera. *El universo oscilante*, 1973;?. Tinta china sobre papel, s/d. Archivo *Collection de l'Art Brut*, Lausana. Fotografía J.M. S.

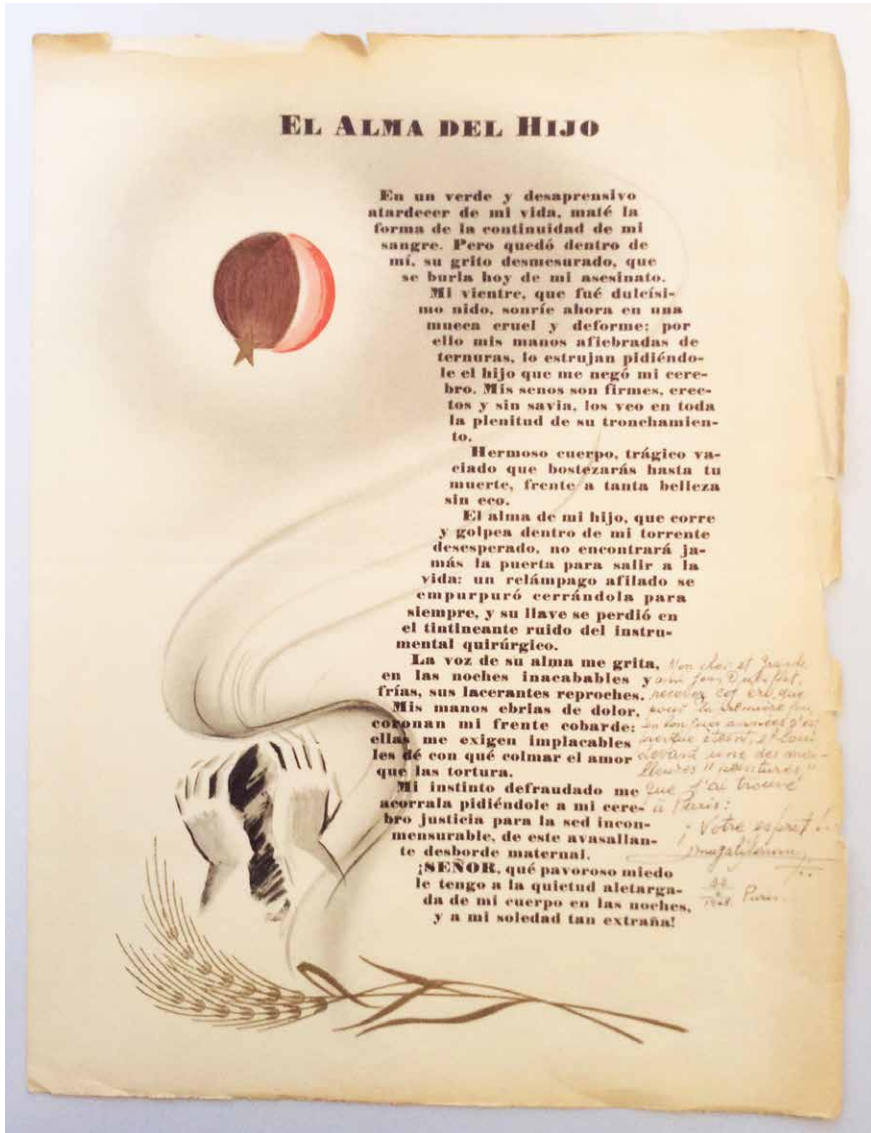


Fig. 7. Magalí Herrera. *El alma del hijo*, poema con dedicatoria a Jean Dubuffet. Impresión sobre cartulina, 29 x 21 cm. Archivo Collection de l'Art Brut, Lausana. Fotografía J.M. S.

bre de 1965 un profesor (Américo Esposito) pintor conocido internacionalmente, vio mi trabajo y se sorprendió al ver lo que estaba haciendo como simple aficionada. Comenzó a estimularme insistentemente. He abandonado todas mis demás actividades y he comenzado a pintar de día y de noche. En acabar una obra tardo una semana sin descansar. Una verdadera pasión despertó en mí. En octubre de 1966 sin nunca haber expuesto, expuse en la asociación cristiana juvenil. En mi pequeño país (con poco mercado) es muy difícil triunfar. Sin embargo (los artistas no pagamos a los críticos) la crítica ha promocionado mi obra de manera entusiasta. La parte más sorprendente es que, siendo absolutamente desconocida en la actividad, he vendido siete pequeños cuadros. Viviendo en la soledad de mi casa, producen una excesiva sorpresa. Mi vida ha sido complicada; Mi marido, artistas y amigos tienen (...) a París a estudiar. Como no tenía materiales y empujada por mi esposo he vendido los ejemplares de mi biblioteca, durante mi vida he hecho grandes esfuerzos y sacrificios, ahora todo está vendido. (...)”

En esta carta tenemos la confesión literal de que abandona sus otras actividades para dedicarse a la pintura “de día y de noche”. También encontramos aquí información muy importante, como es la referente al tiempo de realización de sus dibujos, afirma que tarda una semana completa “sin perder un minuto” en cada uno.

Un suceso que Magalí Herrera evita mencionar con frecuencia deliberadamente es el referente a un aborto involuntario que sufrió, según le confiesa a Dubuffet en una de sus cartas, al mismo tiempo que reconoce que es uno de los capítulos más tristes de su vida. El dibujo *El alma del hijo* (fig. 4) hace alusión a este hecho, al igual que el poema con el mismo nombre (fig. 6), que reproducimos y en el que a la derecha puede observarse una dedicatoria a Jean Dubuffet.

Un dato curioso es que Magalí Herrera conocía la existencia de Laure Pigeon, posiblemente habría visto alguna obra de Pigeon porque visitó la colección de JD. Lo suponemos por una carta que le envía JD el 8 de mayo de 1970:

“(…) Vos dessins que vous m’envoyez si généreusement en présent, en déclarant si gentiment que vous me les offrez pour votre anniversaire sont extrêmement émouvants et me touchent très fort. Je ne suis pas parvenu jusqu’à maintenant à déchiffrer les messages qui, en langue espagnole et écrits dans un graphisme minuscule, s’insèrent dans leur fine texture – celle-ci dont on peut dire qu’elle est tout entière parlante, tout entière en ses innombrables lieux graphisme et langage, brûlant langage. J’attends la très prochaine visite de mon ami espagnol Ignacio Carles Tolrà qui va m’y aider. Je vois avec émotion mon nom apparaître dans ce fin tissage.

Je vous salue, chère Magalí, avec grande révérence et je vous embrasse.

P. Je ne sais pas comment il faut légalement procéder pour léguer vos travaux à notre “Compagnie de L’Art Brut” come vous en exprimez le désir. Seul un notaire peut vous informer de cela avec compétence. Je crois suffisent que vous écriviez de votre main sur une feuille de papier pour énoncer que tel est votre désir à titre testamentaire, avec date et signature. Vous pouvez, pour plus de sûreté, déposer ce papier chez un notaire. Le titre est le suivant: Compagnie de L’Art Brut, Association déclarée (Loi de 1901 domiciliée 137 Rue de Sèvres, Paris 6e. Vos oeuvres seront là en compagnie de celles d’autres très grandes artistes comme Laure Pigeon et comme Madge Gill, comme d’autres aussi dont le destin fut plus trarique, telles que Aloïse ou Jeanne Tripièr.

*J'y applaudis vivement.
Je remets les timbres à Kopec. Je vous fais envoyer une photographie. (...)*¹²

Trad. del francés:

"(...) Sus dibujos los cuales me envía tan generosamente, declarando que me los regala con motivo de su cumpleaños son extremadamente emotivos y me llegan muy fuerte. tocan muy duro. No soy capaz de descifrar los mensajes que, en español y escritos con una grafía minúscula, se insertan entre sus delicadas texturas, podría decirse que son amalgamas enteramente parlantes, repletas de innumerables lugares gráficos y de lenguaje. La próxima semana espero que la visita de mi amigo español Ignacio Carles Tolrá, me ayude. Veo con emoción que mi nombre aparece en este fino tejido. Querida Magali, la saludo con una gran reverencia y un abrazo. P. No sé como proceder legalmente para dejar su trabajo en nuestra "Compagnie de L'Art Brut" tal y como usted desea. Sólo un notario puede informarles de lo competente. Creo que bastaría con que usted escribiese en un papel que es su deseo a título testamentario, con fecha y firma. Para mayor seguridad, usted puede presentar este documento ante notario. Los datos son los siguientes: titular "Compagnie de L'Art Brut" compañía de Art Brut, declarada Asociación (ley 1901 domiciliado en la calle 137 de Sèvres, París, distrito 6. Tus obras van a estar ahí junto con las de otros grandes artistas como Laure Pigeon y Madge Gill, como también otros tales como Aloïse o Jeanne Tripiet. La aplaudo fuertemente. Confío en los sellos Kopec. Te mandaré una fotografía (...)"

Si de la carta anterior se desprende que tal vez podría únicamente conocer el nombre, en una carta de JD a MH fechada en París el 25 de julio de 1972, Dubuffet hace referencia al hecho de que Magalí Herrera conoce la colección:

"(...) C'est seulement à la fin de 1973 que les collections de L'Art Brut quitteront l'immeuble de la rue de Sèvres que vous connaissez pour se transporter à Lausanne au Château de Beaulieu. (...)"

En el archivo de Lausana se conservan numerosos documentos en el dossier de MH, la mayoría están escritos en francés. Hay también artículos de periódicos de Uruguay, Argentina, Taiwán, España o París y, por supuesto, contiene parte de la correspondencia que mantuvieron Magalí Herrera y Jean Dubuffet. Muchos son artículos y reseñas de distinta importancia que aparentan haber sido coleccionados por un admirador o una madre, debido a la meticulosidad con la que ha sido realizado el acopio. Llama la atención especialmente un documento de varias páginas que es la traducción al español de dos artículos publicados en Taiwán. Entre las palabras mecanografiadas hay anotaciones que podemos afirmar que son de Magalí. A continuación hacemos una transcripción literal del documento:

12. Dossier MH. ACAB (Archivo Collection de l'Art Brut).

DOCUMENTO

“Primer artículo del diario “Taiwán”

Magalí Herrera, prestigiosa artista uruguaya, visita y expone en Taiwán.

Por primera vez en su historia, una representante de América latina viaja y presenta personalmente sus obras pictóricas en Taiwán, las que logran un gran impacto, tanto entre el público como en la crítica especializada, deslumbradas ante el despliegue de colores y formas, que no son formas, sino ideas o pensamientos de esta increíble y genial artista plástica sudamericana, que ya ha visto triunfar sus obras en otras grandes ciudades del mundo.

En la Biblioteca de la ciudad de “Taichong”, tercera ciudad en importancia de Taiwan, se presenta, por 10 días consecutivos, la exposición de la exquisita artista uruguaya MAGALI HERRERA, la primera representante de América del Sur, que exhibe en Taiwan hasta el momento.

Mujer vital, dulce y valiente, llega sola hasta la isla verde. Es un ser sin edad. Un chino asombrado ante su arte le preguntó si sus cuadros eran soñados o dictados por extraterrestres, porque e-ella misma parecía una mujer que no pertenecía a la tierra.

Sus obras son vivaces -como sus ojos tan llenos de vida que miran a lo profundo de los seres y parecen apoderarse de todos los secretos- su paleta alta es deslumbrante y maneja los colores con una maestría asombrosa. Ellos parecen titilar, moverse y vivir, con una gran fuerza pujante.

MAGALI HERRERA es descendiente de españoles, vascos franceses, italianos, y también una abuela árabe. La pintora es poeta, muralista, escritora y enamorada de la naturaleza, la macrobiótica y el “Tao”. Sus ojos son luminosos, hermosos y plenos de vida. Ha tenido -es ariana y en el calendario chino “tigre”- una riquísima vida. Casada tres veces. Sus otros grandes amores: rinde culto apasionado a la amistad, las plantas, los niños y los perros grandes.

Algo muy peculiar hay en su arte. Sus obras son creadas por el tremendo instinto artístico de la gran plástica, que jamás pisó una academia y nunca llegó a cursar en institutos profesionales de pintura. Comenzó a pintar en 1963, y apenas dos años después realizó su primera exposición, la que fue muy elogiada por los críticos.

Ha viajado mucho. Vivió tres años en París. Desde allí en las vacaciones, viajó a Egipto, Rusia, India, China, Japón e Italia. En todos los lugares en que estuvo han quedado obras suyas en colecciones particulares. En Francia, el Museo de L’Art Brut cuenta con 39 obras suyas, adquiridas por el gran y más genial artista Jean Dubuffet. Estas obras pasan luego a Lucerna, Suiza, donde permanentemente hay ocho expuestas en un panel, que van siendo rotadas periódicamente.

En su país -Uruguay- ha sido laureada en el año 1988 con el Gran Premio “Vincent Van Gogh”, entre otros premios importantes. Pero tal vez el honor más significativo ha sido que el Excelentísimo señor Presidente de su país, el Dr. Julio María Sanguinetti, la incluyera entre 24 Maestros de la plástica nacional para llevarla a Moscú y otras capitales del mundo en una muestra itinerante que recorrido gran parte de Europa durante su mandato en 1988. Curiosamente entre dichos artistas había 23 hombres, siendo la única dama esta mujer extraña, con un halo de misterio, que llegó en un atardecer recientemente a Taiwán.”

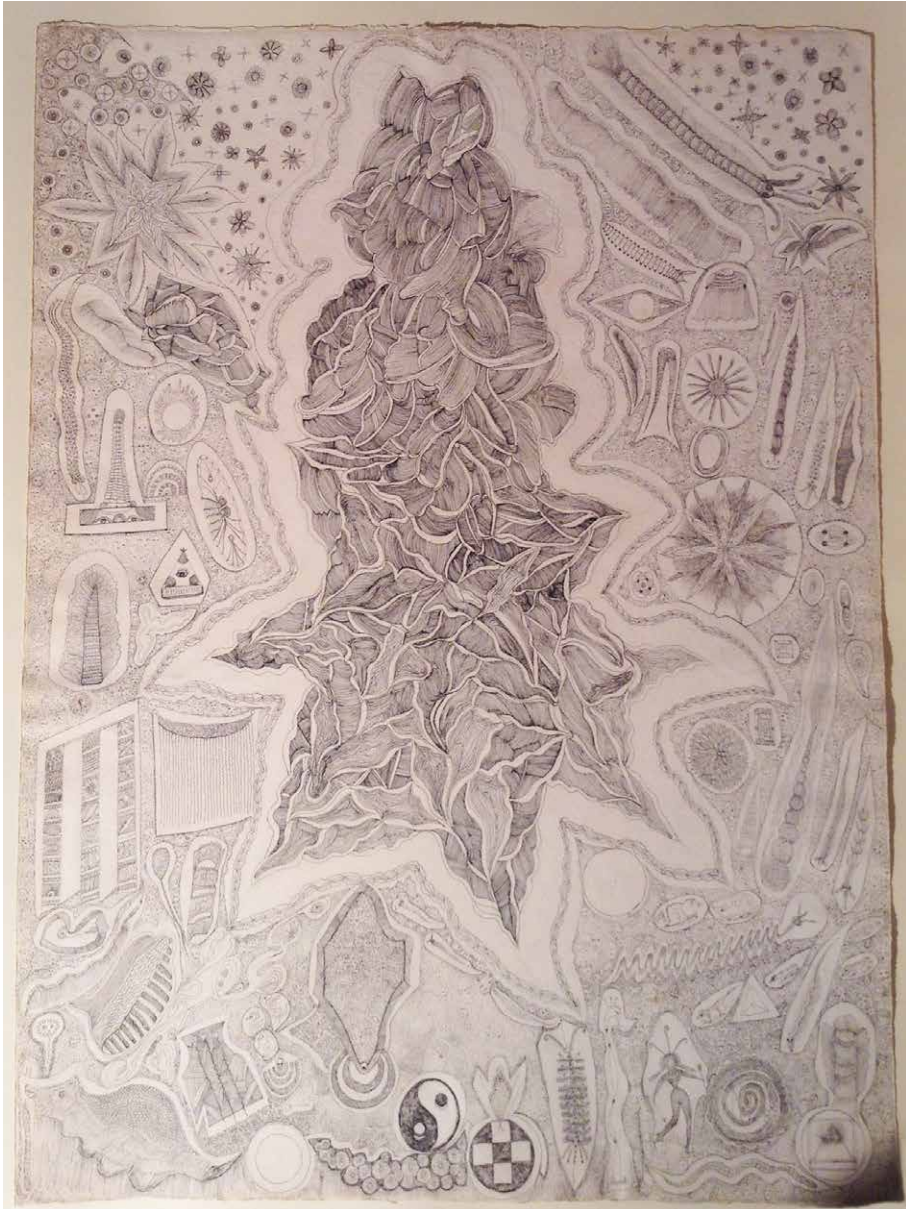


Fig. 8. Magalí Herrera. *El universo oscilante*, 1973¿?. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.

“Segundo artículo del diario «Taiwan»

En el mes de agosto, Magalí Herrera, realizo en Kachsiung, la segunda ciudad en importancia en Taiwan, su 2a. muestra, en el «Kachsiung Chiang Kai-shek Cultural Center»

En dicho Centro fue distinguida con un Diploma de Honor muy pocas veces otorgado a un artista extranjero, el que incluye elogiosos conceptos sobre la famosa plástica internacional. El mismo le fue entregado por el propio Director de este gran Complejo Cultural, Sr. Lee Wen - Neng.

En la entrega de este Diploma, la destacada pintora uruguaya vivió momentos muy emotivos, por los elogiosos conceptos que le dedicó el Sr. Wen-Neng tanto a ella, como a su país.

A su vez Magalí Herrera, le entregó al Sr. Director una obra de su serie: «Homenaje a las Tejedoras de Ñanduti»,¹³ con destino al propio Centro Cultural. Este gesto fue largamente aplaudido por el numeroso público asistente.

Magalí Herrera, expresó a la Prensa presente en dicho acto que “en su carrera artística de 27 años, jamás fue tan aplaudida, ni recibió tantas muestras de cariño y adhesión, así como cantidad de canastas de flores, bellísimos ramos de orquídeas y otros presentes”. Agregó que debió firmar autógrafos para la concurrencia en forma ininterrumpida des-de las 9 de la mañana hasta las 5 de la tarde, quedando totalmente agotada, pero feliz por tan extraordinario recibimiento y distinción.

“Nunca en mi vida seré tan fotografiada, filmada, aplaudida o saludada. En fin tan halagada como artista y como ser humano, sobre todo por llegar desde un país tan lejano y diferente al de vosotros” nos dijo, realmente conmovida, Magalí.

En el mes de agosto, a las 9 de la mañana de un sofocante día, se inauguró oficialmente la muestra pictórica de Magalí Herrera, en “Kachsiung Chiang Kai-Shek Cultural Center”. Numerosísimo público presenció el corte simbólico de la cinta, por parte del Director del Centro Sr. Lee Wen-Neng y de la pintora uruguaya Magalí Herrera.

A continuación varios oradores hicieron use de la palabra, dándole la bienvenida a Magalí Herrera, quien agradeció con conmovidas palabras tantas muestras de admiración y respeto por el arte y por la artista y su país...

La sensible artista Magalí Herrera, se expresa a través de una paleta hermosamente serena, luminosa y limpia. Su obra representa la unión del Ser y del Universo. Su arte es único y exclusivo. Es una obra estupenda. Verdaderamente sorprendente: sin ideas, ni pensamientos. A lo cual quisiera llegar todo artista. Pero es algo muy difícil de lograr.

Por ser tan importante lo que hace Magalí Herrera, merecería pintar con pinturas minerales, dijo uno de los críticos, que únicamente existen en Japón, ya que el tiempo no altera sus pigmentos y tienen unos colores magníficos. Y hablando de colores, ella los maneja con esmerada maestría. Así es esta dulce uruguaya, tan pletórica de vida, que vivifica y alegra todo a su alrededor.

Su presencia entre nosotros se debe a un conocido comerciante chino que vivía en la Argentina, el que la presentó a sus amigos, aquí en Taiwan. Ellos la han llevado por todo el país, realizando dos exposiciones con gran éxito y numeroso público, el que demostró su

13. Obra actualmente en paradero desconocido y de la que no se conserva ninguna reproducción ni en el dossier de MH, ni en el ACAB, ni en otras fuentes consultadas.

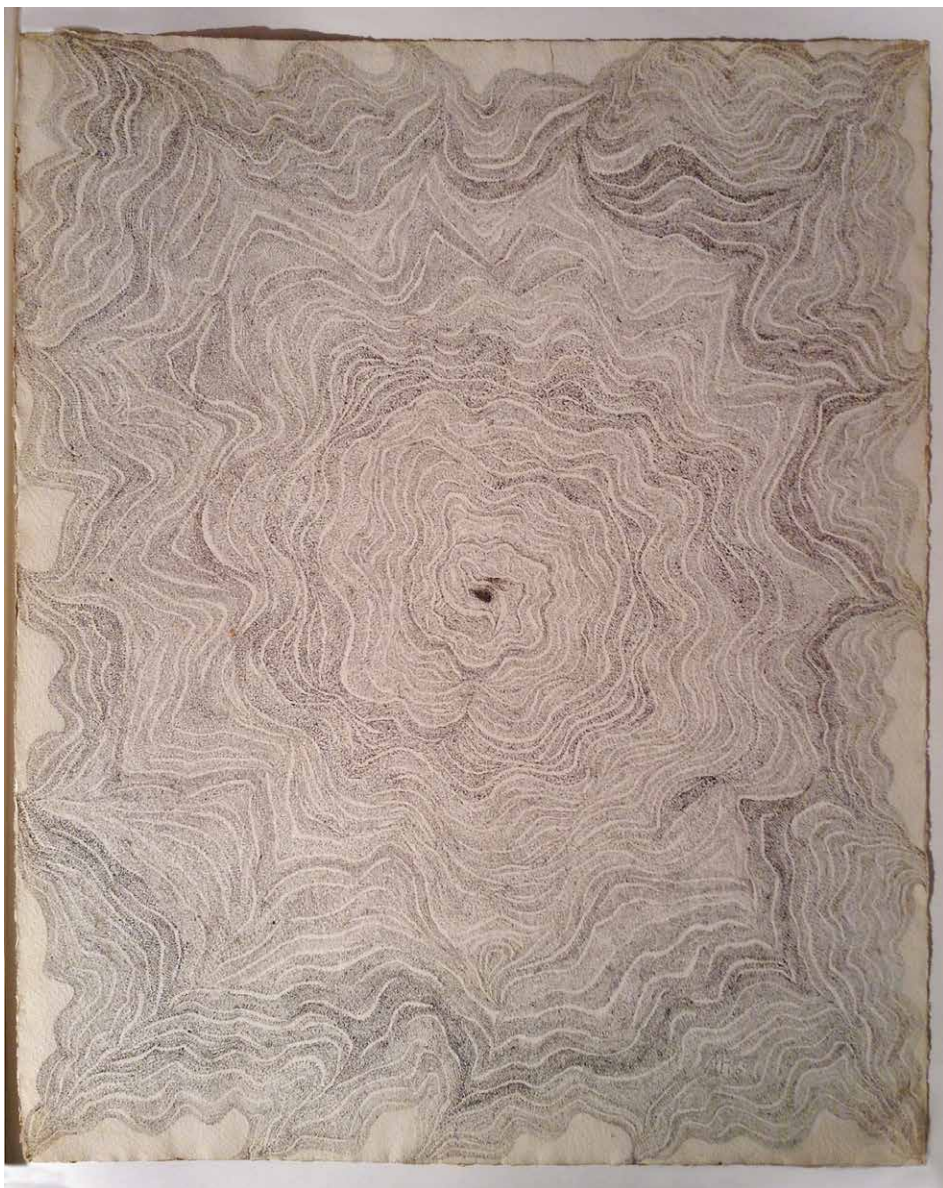


Fig.9. Magalí Herrera. *Sin título, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 10. Magalí Herrera. *Sin título, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 11. Magali Herrera. *Sin título, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.

admiración por Magalí Herrera, quien debió firmar miles y miles de autógrafos. Para lograr un autógrafo sus admiradores debían, a veces, aguardar varias horas la presencia ágil y sonriente de la artista uruguaya.

Como sus obras salen de las profundidades de su espíritu, es por sobre todo eminentemente una creadora finísima y de primera calidad. A nosotros, los chinos, nos deslumbró con algo que es arte, se le mire por donde se le mire, y que conocemos por primera vez.

Su color es único, fresco, natural y sin contaminación de escuelas o maestros deformantes. Ella pinta al Ser por dentro, pero de muy adentro, sin retorcimientos, sin torturas y sin fatigar jamás el material, pese a que a veces son meses de trabajo, a razón de 8 ó 10 horas diarias.

En sus obras aparecen muchas veces unos pájaros, y si no supiésemos de antemano que son de una sudamericana, creeríamos que son indúes o chinos. Le preguntamos el porqué de los pájaros y nos respondió que ellos tienen que ver mucho con el comienzo, con el principio de la humanidad. Los arqueólogos han encontrado muchos rastros de cuando el hombre volaba, y también son bíblicos. Hemos observado que en sus últimas obras aparecen unas pirámides, de diferentes colores.

La pintora uruguaya Magalí Herrera fue invitada a exponer en el año 1991 en Taipei, que es la primera y más grande ciudad de Taiwan, como una excepcional distinción, ya que ese Centro Cultural del Gobierno, tiene compromisos ya adquiridos para los próximos tres años y es prácticamente imposible obtener un "cupo" en su calendario.

La muy famosa, distinguida y juvenil artista internacional de 76 años rechazó cortésmente tal invitación, aduciendo distintas causas, fundamentalmente sus compromisos para el año 1991: exponer en su país -Uruguay-, Italia, Perú, Chile, Paraguay, Brasil y México. Compromisos imposibles de cumplir en su totalidad en solo doce meses.

Además ella sufrió tremendamente en Taiwan durante su estadía, ya que el señor Chin-Lung, que hacía de traductor, y que le llevó a conocer las montañas verdes y de atractivos y salvajes colores y belleza, los templos budistas, taoistas y muchísimos otros paseos, también la acompañó a reuniones donde debió permanecer interminables horas fatigada -donde sólo se hablaba chino- sin que éste le tradujera ni una sola palabra. Magalí Herrera, inquieta como un pájaro salvaje, se "stressaba" tremendamente y nos decía que le resultaba casi imposible contenerse. Claro, ella, no era china.

Luego tuvo que trabajar febrilmente, para amortizar sus gastos de estadía, viajes y exposiciones. Dejó en Taiwan obras por valor de unos 40.000 dólares: 2 cuadros grandes, 3 medianos y 2 pequeños, además de la ilustración de la carátula de un libro, chino-español, titulado: "El Altar Sutra del Sexto Patriarca Zen". Dicho libro, ya publicado, le fue entregado uno a la artista un día antes de su partida.

Magalí Herrera quedó agotada por el agobiante trabajo de pintar noche y día, para satisfacer al señor Chin-Lung Huang, al que todo le parecía chico y poco para dejar en Taiwan.

Por suerte que la artista regresó a su país, pero muy fatigada. Sabemos que si hubiera continuado allí hubiera peligrado su ojo izquierdo, del cual deberá ser intervenida quirúrgicamente en la Unión Soviética, lo más urgentemente posible.

Fue una experiencia, una experiencia del Yin y del Yang, muy provechosa de cualquier manera, inolvidable., con los "sonrientes y amables, chinos desconocidos", impenetrables y lejanos como su cielo sin estrellas, las que han sido borradas por la contaminación, en el poderoso y rico país asiático. "

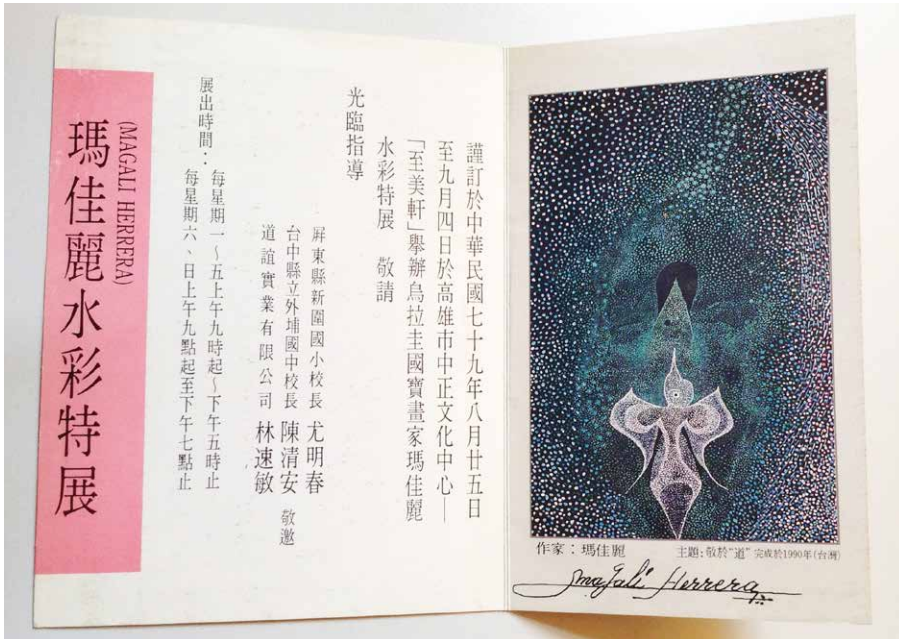


Fig. 12. Díptico y lámina de Magalí Herrera para la exposición en Taiwán. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.¹⁴

El lenguaje redundante, repleto de halagos hacia MH y su obra que se intercalan de manera gratuita, el esforzado énfasis a su prestigio como artista y el hincapié excesivo en la importancia a su estancia en Taiwán, otorgan a estas “supuestas” traducciones cierto halo de pedantería que, unido a una profunda afectación, confieren al texto cualidades cómicas a la vez que embaucadoras. Es presumible que el texto fuese de Magalí, si no todo, sí la mayoría. Se atisban, en su lectura, destellos de su arrolladora personalidad.

Gracias a los viajes fue aumentando la multiplicidad de símbolos que incorporó al desarrollo de su particular iconografía (fig. 8).

Hemos extraído, a partir de los archivos de Lausana, datos para la reconstrucción de su vida personal y profesional, sin embargo, no disponemos de más fuentes para contrastar esta información además de la que en forma de folletos (fig. 12), recortes (fig. 7), fotografías (fig. 3) y cartas acompañan al dossier MH. Toda esta información fue reunida por Dubuffet.

14. No hemos podido localizar la obra que se incluye en este díptico, tampoco se tienen más datos en el ACAB.

Expuso por primera vez en octubre de 1965, solamente un año después de haber empezado a dibujar y pintar. Fueron unas acuarelas en la Feria de Libros y Grabados de Montevideo (Uruguay). Su primera exposición individual fue en 1966, en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo.

En marzo de 1967 viaja a Europa y, en julio de ese mismo año, se inaugura una exposición individual de su trabajo en el Museo Pedagógico de Montevideo, a cuya inauguración no asiste. En agosto viaja a Rusia y en octubre a China.

Se conservan cartas de entre los años 1967 y 1972 en el archivo de la Colección de *L'Art Brut* de Lausana, concretamente veinte cartas que le envía Herrera a Dubuffet. Fechadas entre los años 1968 y 1972 hay depositadas diez cartas que le envía Dubuffet a Herrera.

En 1970, Genevieve Riberolles le escribe cuatro cartas a Magalí Herrera, la señora Bert, que también trabajaba para Dubuffet, le envía otras cuatro entre 1967 y 1969. Así la Colección de *L'Art Brut* no solamente es la institución que custodia la mayoría de su obra sino que, también y como ya hemos mencionado, alberga sus archivos que incluyen fotografías de obra e inauguraciones, recortes de periódico, carteles de exposiciones y retratos de Magalí, nacida tan lejos de Suiza.

Podríamos afirmar que Magalí Herrera y Dubuffet tienen contacto por primera vez en 1967, pero no lo sabemos con seguridad, aunque la primera carta que se conserva es de este año. En este año Magalí Herrera viaja a París, donde se instala hasta 1970, y realiza cuatro dibujos que le presenta a Jean Dubuffet y que este compra inmediatamente. Durante estos días Claude Fregnac, director de la revista *Plaisir de France*, le compra otros dos dibujos. Le sigue Michel Tapié, uno de los precursores del *Informalismo*, asiduo colaborador de Dubuffet y uno de los ideólogos del concepto del *Art Autre*.

Magalí ya tenía el aval y el reconocimiento de Jean Dubuffet, por lo que no necesitaba adscribirse o declararse como miembro de ningún movimiento artístico.

En 1968 Magalí Herrera es nombrada miembro de la Sociedad del Museo de *L'Art Brut* de París. Cuando la colección de Dubuffet se traslada a Suiza, viajan allí treinta y nueve obras de Herrera.

En agosto de 1969 inaugura una exposición individual en el Museo de la Cultura de Paysandú (Uruguay), en febrero de 1970 otra en la Galería Atlántico (Uruguay) y en septiembre una más, también individual, en la Ciudad de Rivera (Uruguay).

Pasarán dos años hasta que vuelve a exponer, es en agosto de 1972 en Buenos Aires (Argentina). En septiembre de ese mismo año, es seleccionada para representar a Uruguay en la Bienal de Dibujo en Rijeka (Yugoeslavia). En octubre de 1972 la invitan, por primera vez, para exponer en París en una exposición colectiva en la galería *Les Ateliers Jacob*.

En septiembre de 1973 inaugura una individual, nada menos que en la Biblioteca Nacional de Montevideo.

En el año 1974 tiene una exposición en la *Galería U* (Montevideo) y, al año siguiente, es seleccionada para representar a Uruguay en la *Bienal de Dibujo* que se celebró en el Museo Maldonado de su país.

Después pasan unos años de aparente inactividad hasta que en agosto de 1980 inaugura una retrospectiva en la Alianza Francesa (Uruguay).

Después de esto, tiene lugar otra vez un periodo inactivo (según los datos recogidos) hasta el año de 1986, que pueden verse algunas obras suyas en la Feria de los Artistas de Asunción (Paraguay).

En 1988 recibe el *Premio Vincent Van Gogh* por la obra *Abismos Interestelares*, otorgado por la *Galería Calle Entera*, el NMB Bank y la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), el premio es un premio de adquisición de obra por parte del NMB Bank.

En 1989 recibe otro premio conocido como *Premio Almanaque Inca* y, con motivo de este acontecimiento, expone en Montevideo entre el 25 de octubre y el 15 de noviembre de 1988. En este mismo año de 1989, inaugura una muestra en el Teatro Municipal de la ciudad de Rivera (Uruguay), en la que simultáneamente se proyecta una película dirigida por la cineasta chilena Ximena Oyénard. En julio de 1989 expone en su ciudad natal, en Tranqueras.

Un dato muy relevante es que con motivo del viaje del presidente de la república Julio María Sanguinetti a la Unión Soviética, cuatro obras de Magalí Herrera formaron parte de la exposición itinerante que agrupó a veinticuatro artistas nacionales. Ella fue la única mujer que participó. Sanguinetti llevó la exposición junto a su comitiva a la URSS, como ya hemos comentado, pero después también a Madrid, Roma, Milán, Venecia, Tokio y China.

En 1996 se le dedicó una exposición monográfica en Lausanne que fue comisariada por Michel Thévoz, el sucesor de Jean Dubuffet al frente de la Colección de *L'Art Brut*. Lamentablemente, no existe catálogo de la muestra, solamente se imprimió un folleto del que no tenemos ninguna muestra.

Es difícil encontrar información sobre Herrera, casualmente la galería de arte Christian Berst especializada en *Art Brut* y que posee actualmente una obra de Magalí Herrera, recoge en su página web bibliografía sobre la artista, la cual hemos decidido incluir a modo de revisión, aunque algunas referencias son solamente artículos de revistas o de periódicos:

- Pablo Thiago Rocca, *Otro arte en Uruguay*, Montevideo, Linardi y Risso, 2009.
- Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, Coll. « *Tout l'art* », 1997, 2006.
- *Dubuffet et l'Art brut*, catálogo de exposición (15 octubre 2005 – 29 enero 2006, *Musée d'art moderne Lille Métropole*), textos de Lucienne Peiry, Jean-Hubert Martin, François Gibault, Michel Thévoz, Savine Faupin, Thomas Röske y Sarah Lombardi. Milan, Éditions 5 continents, Lausanne, *Collection de l'Art Brut*, 2005.
- Jacqueline Roche-Meredith, « Magali Herrera » en *Fascicule de l'Art Brut* n°21, Lausanne, *Collection de l' Art brut*, 2001.
- *Art spirite, médiumnique et visionnaire: Messages d'Outre-Monde*, textes de Martine Lusardy, Michel Thévoz, Roger Cardinal, Laurent Danchin, etc., catalogue d'exposition (13 septembre 1999 – 27 février 2000, Halle-saint-Pierre), Paris, Hoëbeke, 1999
- S.a, « *Diapositivas de Indio y Charlas de Magali Herrera* » en *Telégrafo*, s. I, 4 septiembre 1969.
- Nelson Di Maggio, « *Magali Herrera, muerte de una singular pintora* » en *La República*, s. I., 2 octubre 1992.

- Nelson Di Maggio, « *Une semana con numerosas inauguraciones* » in *La República*, s. l., 6 mayo 1991.
- Roberto de Espada, « *Magalí Herrera, Una maga del cosmos à nuestro alcance* » en *El Día*, Montevideo, 1er abril 1988.
- Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1975.
- *Catalogue de la Collection de l'Art brut*, Paris, publicaciones de la *Collection de l'Art Brut*, 1971.

Consideramos necesario además incluir una relación de las colecciones, privadas o públicas, que sabemos que conservan alguna obra de Herrera:

- Jean Claude de Feugas (colección particular).
- Michel Tapié (colección particular).
- Claude Fregac (colección particular).
- Embajada de Uruguay en Francia.
- Galería Arte- Sanos en Asunción (Paraguay).
- Galería Laasa (Lorenzutti).
- Galería El Nauta (Buenos Aires).
- Colección Circulante Carlos Colombino (Paraguay).
- Museo de la Casa de la Cultura de Paysandú (Uruguay).
- Museo Blanes (Montevideo).

Después de este resumen, elaborado a partir de los pocos datos que se conocen sobre su vida personal y artística, información recogida personalmente de los archivos de Dubuffet, pasamos a hacer una breve síntesis del Uruguay que le tocó vivir, pero antes consideramos necesaria una breve contextualización histórica desde mediados del siglo XX: En Uruguay el poder estuvo repartido entre el Partido Colorado y el Partido Nacional entre 1951 y 1973. En 1955 comenzó una crisis económica al mismo tiempo que empezaron a operar diez grupos revolucionarios, incluidos los Tupamaros, que era un grupo de guerrilla urbana de izquierdas. Poco después, aparecen organizaciones de ultraderecha como el Comando Caza Tupamaros (CCT), también conocido como "el escuadrón de la muerte". Esta conflictividad desemboca en un golpe de estado militar en el año 1973 que derivó en una dictadura militar encabezada por Juan María Bordaberry y que tuvo lugar hasta 1985.

Uruguay limita con Argentina, Brasil y, sus costas, son limítrofes con el océano Atlántico y con el Río de la Plata. Debido a esta proximidad fronteriza hay que tener muy en cuenta las dictaduras militares que tuvieron lugar en toda Sudamérica en esta época, apoyadas por la CIA y que influyeron de manera determinante en la historia reciente de este país y en la época en la que vivió Herrera.

En Paraguay hubo una dictadura entre 1954 y 1989. En Brasil tuvieron una dictadura militar entre 1951 y 1952, después un pequeño periodo de socialdemocracia entre 1952 y 1964 y otra dictadura militar entre 1964 y 1985. En Perú una dictadura militar tuvo lugar entre 1950 y 1951 y otra entre 1962 y 1980. En El Salvador padecieron lo mismo entre 1932 y 1979 y en Guatemala entre 1958 y 1966. En Nicaragua con la dictadura de los Somozas la población estuvo sometida entre 1956 y 1979. En Argentina soporaron a Videla entre 1976 y 1979, después de la época del Peronismo, que se extendió

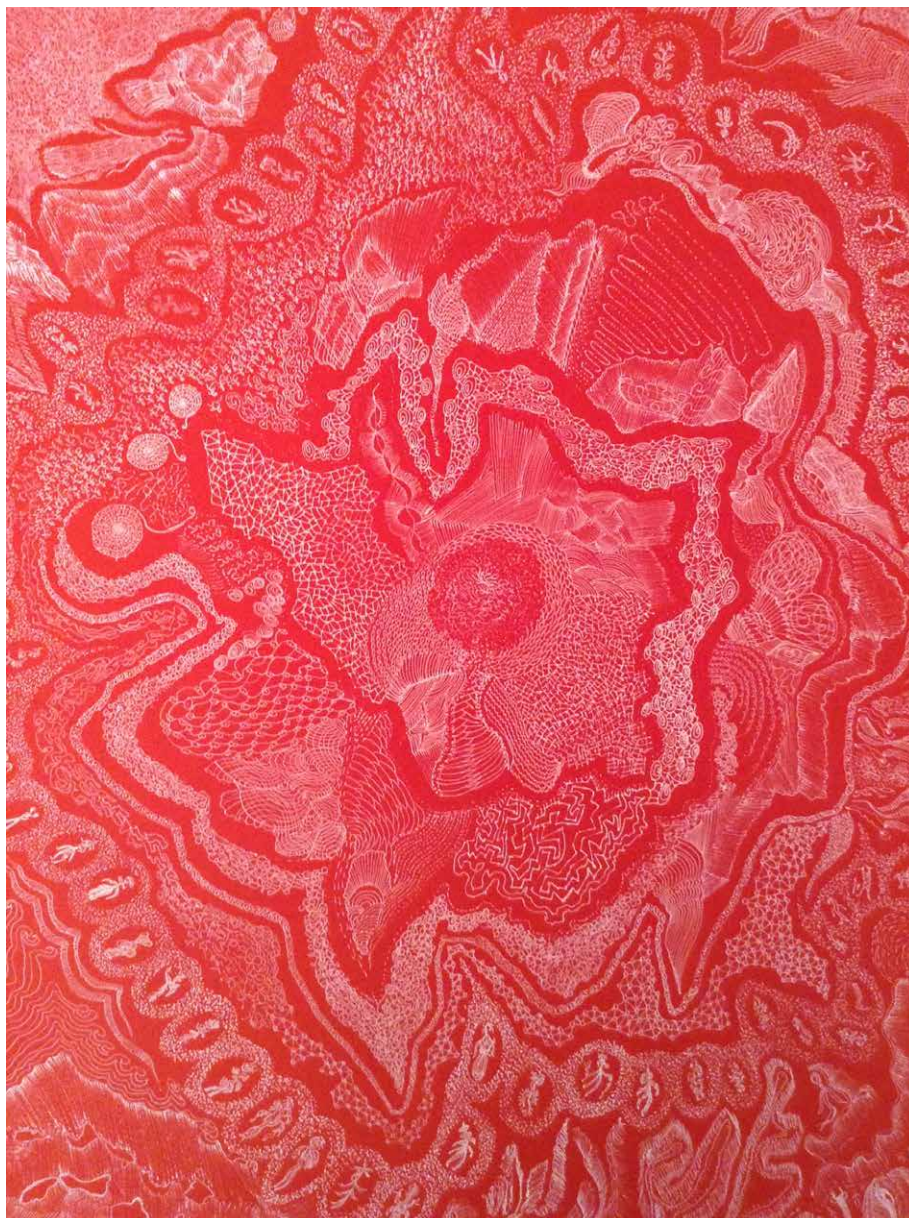


Fig. 13. Magalí Herrera. *Sin título, fecha desconocida.*
Técnica mixta sobre papel, 65 x 50, 5 cm.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

entre 1958 y 1974. En Chile el genocidio que llevó a cabo el régimen militar del general Pinochet atormentó a la población entre 1973 y 1990.

Como en todas las dictaduras similares a la que describimos, el pueblo es sometido a una censura atroz y el miedo es el protagonista de todos los acontecimientos, la cultura es una herramienta más al servicio de los autócratas que no permiten la expresión libre y así el desarrollo del talento artístico, en cualquier disciplina, constituye un acto heroico y un hecho insólito.

Por otra parte y enfatizando en Uruguay, decir que en los años cincuenta del siglo pasado llegó una corriente informalista gracias a la cual en Uruguay pudieron verse exposiciones de Antoni Tàpies (1923-2012) o del pintor y escultor italiano Alberto Burri (1915-1995).

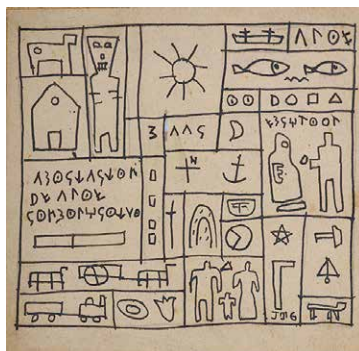
Los artistas del momento estuvieron bajo la influencia del también escultor y pintor, de madre española y padre uruguayo, Leopoldo Nóvoa (19919-2012); del escultor español afincado en Uruguay desde 1955 a su muerte y tras sobrevivir a los campos de concentración franceses, consecuencia de la Guerra Civil Española (1936-1939), Agustín Alamán (1921-1995); o de Jorge Oteiza (1908-2003), que vivió entre 1934 y 1948 en Colombia, Argentina y Perú, con el objetivo de estudiar el arte precolombino además de llevar a cabo otras actividades.

En 1944 Jorge Oteiza escribe *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra* e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* en 1952, ambas publicaciones son esenciales en la configuración de la artisticidad del momento:

"Para un artista europeo con una conciencia preparada honradamente para las futuras tareas, resultan injuriosos e insoportables los vaticinios que sobre la decadencia artística de Europa y la necesidad de un arte exclusivamente americano aparecen incesantemente en los periódicos de América. Porque ni existe tal decadencia del arte en Europa, ni en América se encuentra una sola razón para emprender aquí, ni en parte alguna, un camino solitario de la salvación. Los únicos perjudicados gravemente con esta insensata propaganda son los artistas actualmente jóvenes y en formación. Aunque demasiado esquemáticamente, intento explicar ahora que el arte de la posguerra cuenta con una generación preparada para obrar oportunamente apoyada en una sólida y nueva conciencia estética. Y que, además, durante un primer tiempo los artistas de todos los países deberán atender en común fundamentales problemas internos del arte nuevo. (...)"¹⁵

La difusión de arte cercano al Expresionismo Abstracto, no geométrico, como el Informalismo, el *arte matérico* o el Expresionismo Abstracto más puro, supuso el caldo de cultivo para que surgieran artistas uruguayos, que fueron y son conocidos como es el caso, por ejemplo, del pintor Cúneo-Perinetti (1887- 1977); de Joaquín Torres-García (1874-1949), muy próximo al Cubismo y al Constructivismo; o del escritor Francisco Espínola (1901-1973), entre otros.

15. OTEIZA, Jorge (1944): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007. pp. 259.



Joaquín Torres García.
Constructivo almacén, 1936.
Tinta sobre papel,
16,3 x 12,7 cm.

Joaquín Torres García.
Constructivo, 1936.
Tinta sobre papel,
13,3 x 13,7 cm.

En estas circunstancias y después de estas breves pinceladas para contextualizar a Magalí Herrera en una coyuntura social, económica y política determinadas, volvemos a imaginar la vida de esta artista en una dictadura militar en la que los desplazamientos no eran libres y en la que las mujeres fueron las más perjudicadas por los ideales que se imponían a través de la violencia.

Uno de los artistas más conocidos de Uruguay fue Joaquín Torres García. Este artista era más mayor que Magalí Herrera pero sin embargo fueron coetáneos, es posible que no se conocieran. Debemos detenernos en la figura y el legado de este artista por constituir un hito historiográfico al reivindicar América del Sur y en concreto Uruguay, como lugar de referencia artística, algo que atañe a Magalí Herrera ya que la obra de Torres García influyó en la concepción que Europa tenía de Uruguay. Antes de Torres García "Uruguay no existía para el arte", además no debemos olvidar que París era el centro del arte internacional hasta que toma el relevo Nueva York.

De padre español y madre uruguaya, Joaquín Torres García nació en Montevideo el 28 de julio de 1874. En la capital uruguaya recibe su primera formación artística, después abandona los estudios para iniciar, por su cuenta, investigaciones sobre arte, literatura y pensamiento. En 1937 publica *Historia de mi vida*. A finales de los años noventa del siglo XIX, publica ilustraciones en diversas revistas (*Barcelona Cómica*, *La Saeta*, *Iris*). Sus paisajes románticos son expuestos en el *Salón de París*, y Gaudí le propone colaborar en la *Sagrada Familia* y en las vidrieras de la *Catedral de Palma de Mallorca*. Realiza también diversas pinturas murales en iglesias y recibe el encargo de dos grandes paneles para el pabellón uruguayo de la *Exposición Universal de Bruselas*. En 1911, expone *Filosofía X Musa* en la *Exposición Internacional de Arte de Barcelona*. Gracias a la mediación de Eugenio d' Ors (1881-1954) colabora en la rehabilitación del *Palau de la Generalitat* y realiza varios frescos para el *Salón Sant Jordi*.

En 1919 se traslada a Nueva York, donde se dedicará a fabricar juguetes articulados industrialmente. En 1924 vuelve a Europa y se instala en Italia, a finales de este mismo año se muda de nuevo a París, ciudad que influirá decisivamente en su pintura que gira

hacia formas constructivas. En París tuvo contacto con algunos artistas que le influirán de manera importante en la configuración de sus ideas estéticas: los cubistas Georges Braque (1882-1963) y Juan Gris (1887-1927); el arquitecto ideólogo del *Modulor* conocido como Le Corbusier (1887-1965); el escultor cubista Jacques Lipchitz (1861-1973) o el pintor Piet Mondrian (1872-1944), uno de los fundadores del Neoplasticismo o Constructivismo holandés, un movimiento vanguardista vinculado plásticamente al Constructivismo soviético pero también con influencias cercanas a las abstracción, al Cubismo y al Futurismo. Junto a Mondrian y un numeroso grupo de artistas fundará la revista *Cercle et Carré*.

En 1932 se trasladó a Madrid y allí fundó el grupo de vanguardia *Arte Constructivo*. Después de esto regresa a Montevideo tras muchos años de ausencia, cargado de novedades. De vuelta a su país natal funda el *Taller del Sur*, integrado por artistas seguidores de sus enseñanzas plásticas basadas en el *Universalismo Constructivo*, a partir del cual se formará la *Escuela del Sur*.

Reivindicó la importancia de América del Sur como lugar de producción y como lugar cultural, de este novedoso planteamiento surge la ilustración tan conocida en la que se invierte el mapa de América.

" (...) He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala, insistentemente el Sur, nuestro norte. (...)”¹⁶

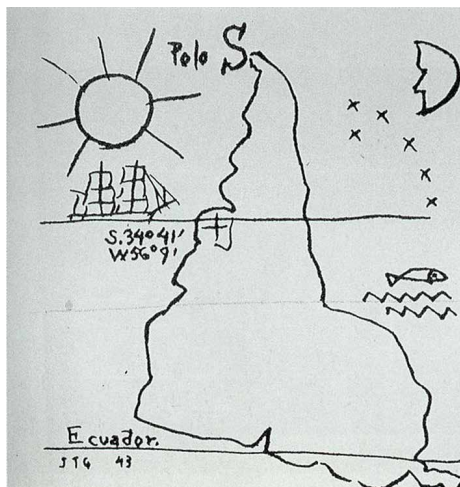
El gobierno de Uruguay le nombra profesor emérito de arte en 1941. Torres García fallece en Montevideo el 8 de agosto de 1948.

Torres García fue un pionero y un visionario en la reivindicación de América del Sur como paradigma cultural junto a otros ideólogos que participaron en esta lucha, por ejemplo en México tenemos a José Vasconcelos (1882-1959) y en Brasil a Oswald de Andrade (1890-1954).

José de Vasconcelos escribe un libro en 1925 al que titula *La raza cósmica*, la obra es una disertación sobre el concepto de "la quinta raza" concebido por él. Vasconcelos pensaba que las ideas de raza y nacionalidad deberían ser trascendidas en nombre del destino común de la humanidad. Consideraba que el mestizaje de españoles y portugueses en la península, y al otro lado del océano, era una miscelánea muy diferente a la exclusión racial de los anglosajones y que esta causalidad convertiría América Latina en el epicentro de un nuevo mundo transfronterizo, interracial y mejor. La "raza cósmica", más humana y colaborativa, "interpretaría la melodía afinada del futuro".

Casi de manera simultánea, Oswald de Andrade escribe en 1928 su *Manifiesto Antropófago* en el que conjetura sobre una sociedad contra "las ideas objetivadas, cada-verizadas". Profetiza al individuo como víctima del sistema y propone una conciencia

16. TORRES GARCÍA, Joaquín (1941): *Universalismo constructivo*. Poseidón, 1944.



Joaquín Torres García. *América invertida*, 1943.
Tinta sobre papel.
Colección privada de la familia del artista.

participativa en la que el trabajo unificado y concienciado de los ciudadanos sea fundamental. Desde este punto de vista es un visionario, aun además no existía internet:

"(...) Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia, por los inmigrados, por los traficados y por los turistas. En el país de la gran serpiente.

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que la estudie el señor Lévy-Bruhl.

Queremos la Revolución Caraiba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre.

Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre. La edad de oro anunciada por la América. La edad de oro. Y todas las girls. (...)^{17/18}

17. DE ANDRADE, Oswald (1928): *Manifiesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*. Año 1, nº 1, mayo 1928. pp. 1.

18. Incluimos el manifiesto completo como anexo.

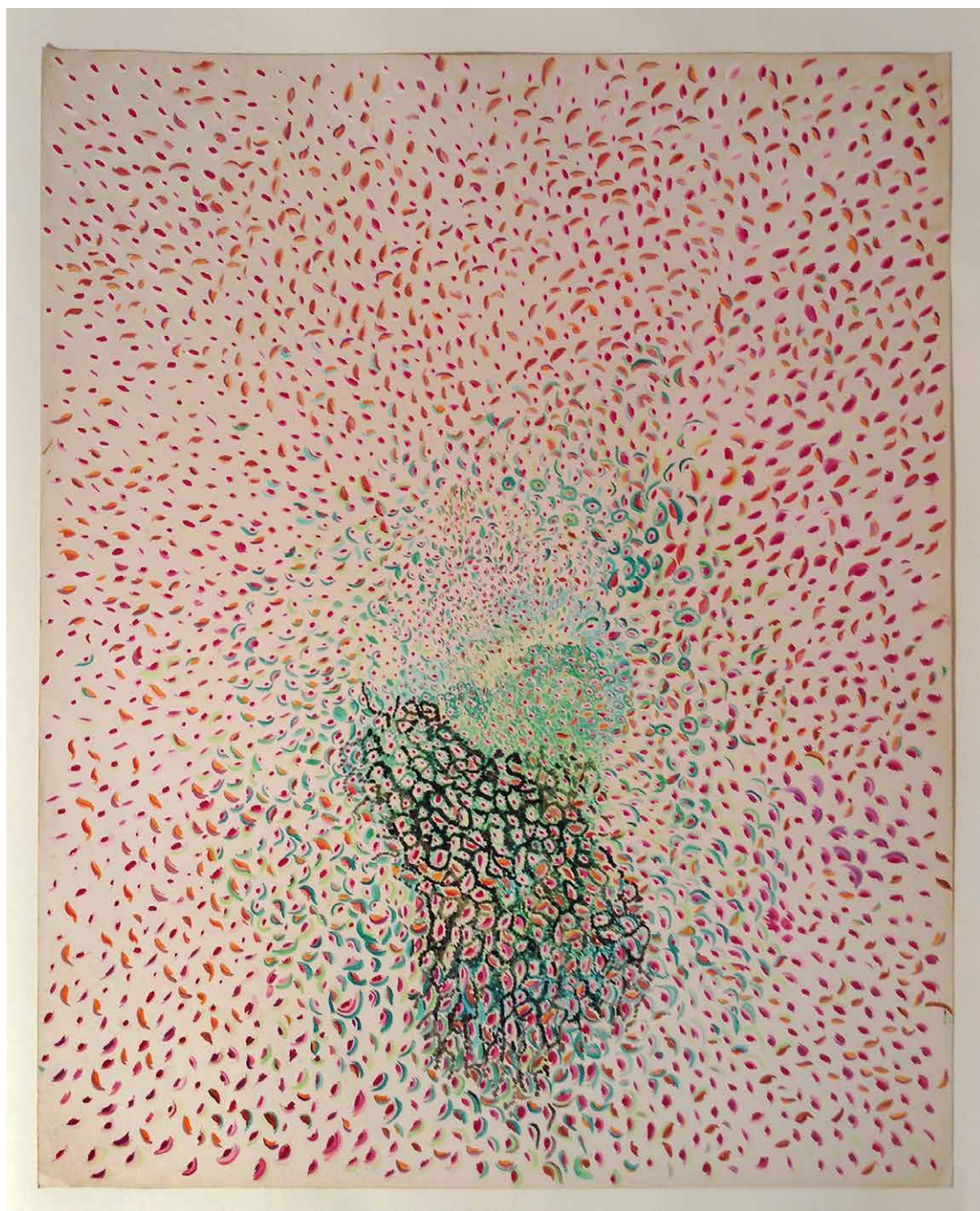


Fig. 14. Magalí Herrera. *Sin título, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

4.3. Materiales y tratamiento de los materiales: color, composición y trazo

La obra de Magalí Herrera permanece inmutable a lo largo de los años.

En la base de datos de la Colección de *l'Art Brut* de Lausana no están catalogadas todas las piezas y solamente unas pocas están datada, de manera que es muy difícil establecer periodos y etapas creativas.

Entre las obras que se conservan en Lausana, hay obras mayores y obras menores. Lo que es innegable es que hay un momento, difícil de especificar, en el que se advierte que ha encontrado su estilo y la temática por la que siente predilección: la estructura y la disposición del universo junto al enigma de la existencia y la leyes de unión de las partículas.

Durante las entrevistas mantenidas con Lucienne Peiry (antigua directora de la colección) y con Sarah Lombardi (actual directora de la colección) ambas reconocieron la importancia de una artista tan singular y, por otra parte, no solamente debido a su procedencia sino también a la calidad de su trabajo, a la alta sofisticación de sus dibujos y de la línea y nivel de detalle de los mismos. Si bien, ambas afirmaron que prácticamente todo el trabajo de catalogación de su obra estaba por hacer y que había que analizar su obra tomando como punto de partida la correspondencia que mantuvo con Dubuffet, única fuente actual de estudio de la obra de Herrera.

Magalí Herrera y Laure Pigeon tienen en común, además de sus cualidades como médiums y videntes, que son una artista que escriben. Herrera escribía en otro tono y con otra finalidad que Pigeon, la cual camuflaba sus textos y mensajes entre las líneas del dibujo. Magalí Herrera es mucho más explícita. Ambas son buenas comunicadoras a nivel lingüístico y su obra sería incomprendible sin sus mensajes y escritos. Pigeon transcribía los mensajes que recibía, Herrera escribía cuentos, poesías y cartas y, de manera esporádica, encontramos también en los dibujos de Magalí Herrera algunos mensajes ocultos. En Pigeon, el contenido de estos mensajes va cambiando con el tiempo, al principio están escondidos entre las finas líneas de los dibujos de su primera época, fluyen a través de las sinuosidades de los trazos, parecen brotar como el agua de un débil manantial. Con el paso de los años los mensajes desaparecen pero algunos nombres cobran importancia y los reproduce completos o solo sus iniciales, dándoles un peculiar protagonismo dentro del formato. Miles de líneas que se cruzan les otorgan a estas letras un volumen orgánico y protagonista en la composición. En Herrera es al contrario, los mensajes aparecen con el tiempo.

Hemos encontrado un dibujo que contiene un mensaje en castellano dirigido a Dubuffet. Podría pensarse que es una carta de amor. El texto dice lo siguiente (hacemos una transcripción literal):

"Espero que la muerte me lleve pronto, así no te molestaré. Quizá no me creiste cuando te lo decía ¿verdad?

Pero, me queda aun un amigo.

No escribiré más en francés, para mí es lo mismo, o sea recibiré solo tu silencio. Me costaba un tremendo sacrificio hacerlo en tu idioma, pero... pare ti, solo serian mis cartas para



Fig. 15. Magalí Herrera. Sin título, 1973. Tinta sobre papel de arroz, s/d. Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M.S.

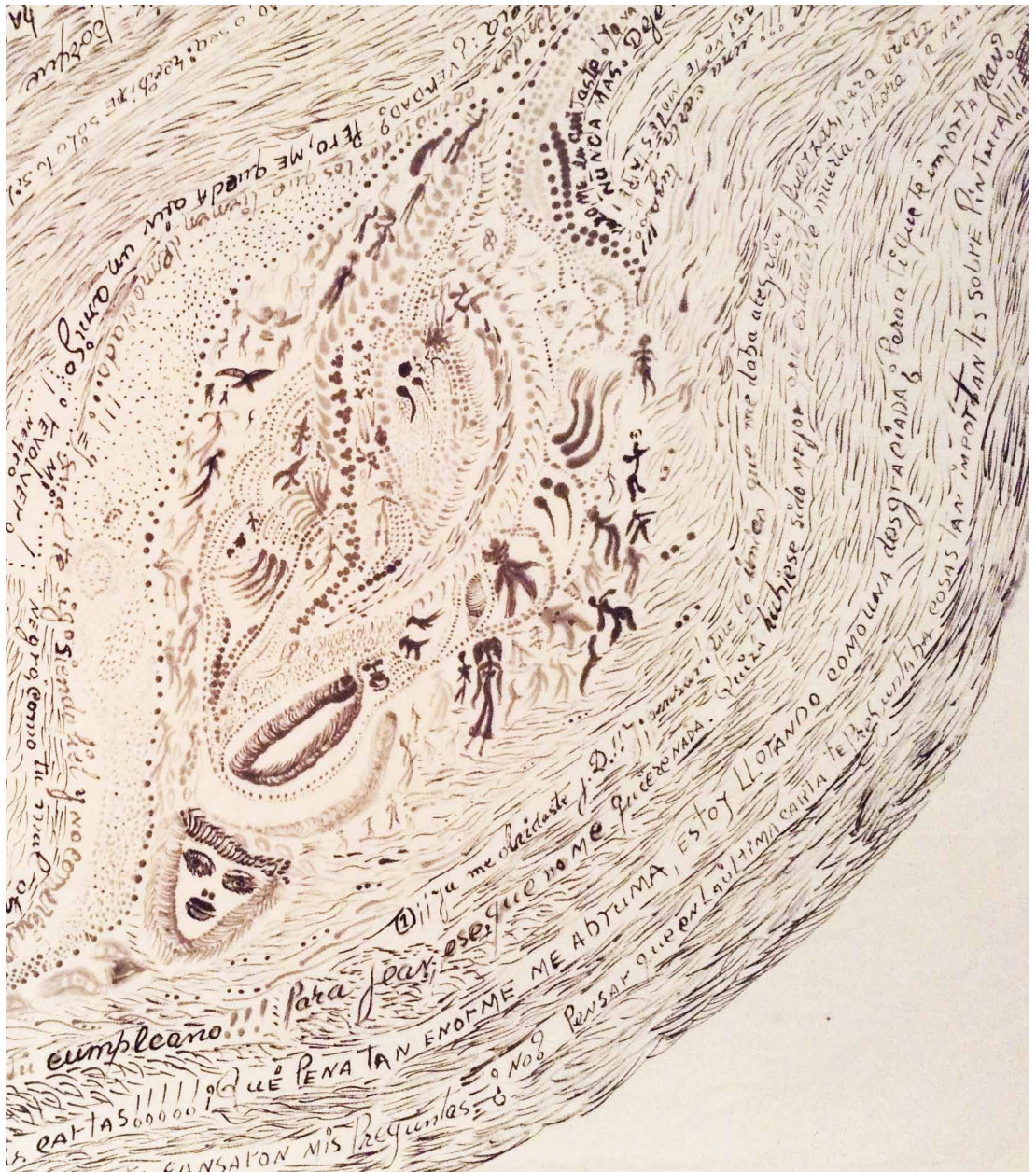


Fig. 16. Magalí Herrera. Sin título, 1973. Tinta sobre papel de arroz, s/d. Collection de l'Art Brut (Lausana). Detalle. Fotografía J.M.S.

*que te quejaras porque yo te robaba tu precioso tiempo, reconozco que nadie me ha hecho mas feliz que tu, pero ¡nadie! me ha dolido mas feroz y amargamente Jean!!
Te cansaron mis preguntas ¿no? Pensar que en la última carta te preguntaba cosas tan importantes sobre pintura!!!(...).
Ya me olvidaste J. D. Que pena tan enorme me abrumba, estoy llorando como una desgraciada. ¿Pero a ti que te importa Jean?
Para Jean, ese que no me quiere nada. Quizá hubiese sido mejor que estuviese muerta.
Ahora ya nada tiene sentido, ni razón de ser. Ya me olvidaste. Adios J.D. MH '73 "*

Este texto es un fragmento extraído de este dibujo-carta que incluimos a continuación (figura 15).

En la relación epistolar que mantenían Dubuffet y Herrera hallamos pruebas del afecto con el que Dubuffet trataba a Magalí Herrera. Le dedica halagos y frases de admiración hacia su obra, como en esta carta que le envía Dubuffet desde París el 4 de julio de 1970:

"(...) Madame Zulma de Abete de passage à Paris en route pour l'Italie a fait visite à L'Art Brut rapidement pour remettre à madame Riberrolles un très merveilleux dessin de vous que je suis allé voir récemment et que j'ai longuement admiré. (...)"

Trad. del francés: *La señora Zulma de Abete de paso por París camino a Italia, visitó L'Art Brut rápidamente para entregar a la Sra. Riberrolles un maravilloso dibujo suyo que fui a ver hace poco y que durante mucho tiempo he admirado. (...)"*

El tono de las cartas de Herrera es más entregado y pasional a medida que pasa el tiempo y sus relación se consolida. El de Dubuffet es más emotivo y cercano al principio pero poco a poco se percibe como aparece un distanciamiento del que Herrera es consciente. En una carta que le envía a Dubuffet desde Montevideo el 31 de enero de 1971, le reclama:

"(...) ¿Pourquoi n'abandonner tout par un petit lapse et venir profiter des vacances chez moi, á ma maison-jungla? (...)"

Magalí Herrera es fundamentalmente dibujante, aunque se conservan algunas obras suyas que podrían catalogarse como pinturas. En estas pinturas el puntillismo es el germen de la composición. En estas pinturas utiliza gouache, acuarelas y tinta sobre fondo blanco (fig. 14) o negro (figs. 12, 25, 26 y 27).

En sus trabajos encontramos un dibujo muy refinado, de líneas finas, son composiciones que llegan al límite del papel, que presentan una fuerte tendencia hacia el *horror vacui* (figs. 4, 5, 8, 9 y 14).

En algunas de sus obras encontramos la fecha de realización y la firma, las que menos. Para firmar, Herrera se limita a poner sus iniciales M. H.

Algunas piezas contienen mensajes complejos en castellano o simplemente frases sueltas y nombres. Por ejemplo encontramos el nombre de Dubuffet "incrustado" en los laberintos de líneas y detalles (figs. 11 y 29).

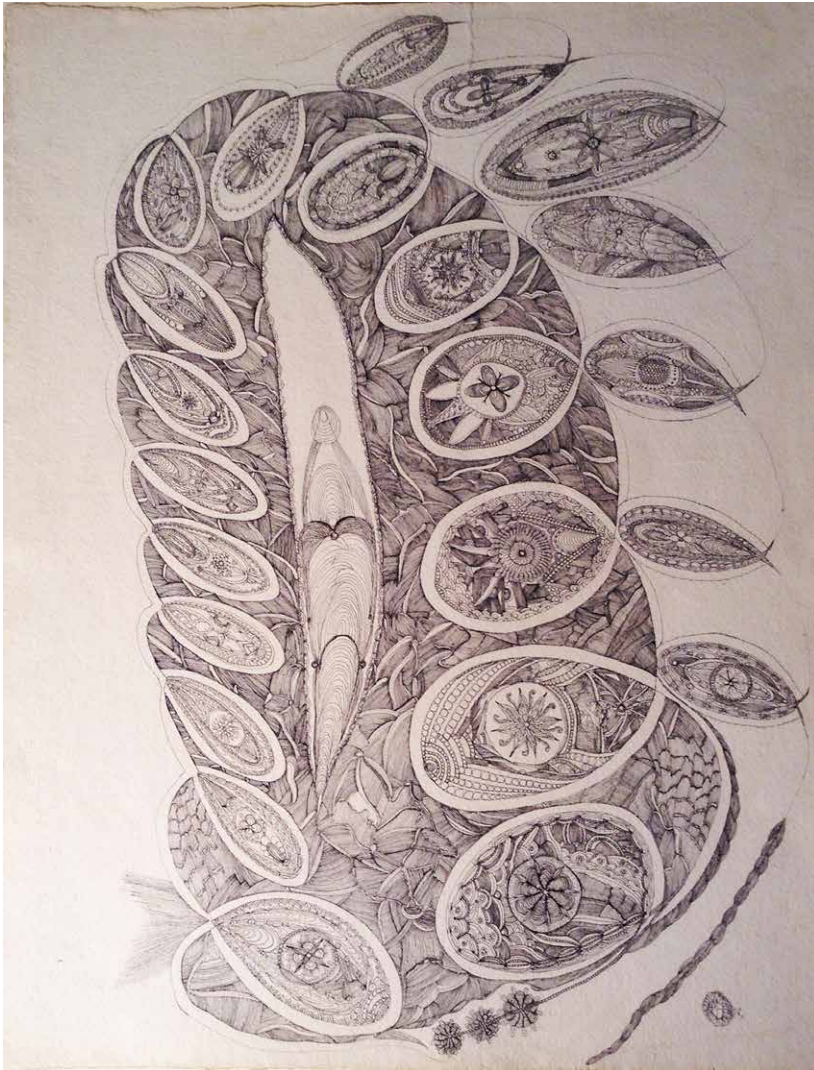


Fig. 17. Magalí Herrera. *Memorias de alguna de mis vidas anteriores, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.

Lo habitual en la obra de Magalí Herrera son los dibujos monócromos en blanco sobre fondo negro (figs. 10, 11, 18, 19, 20, 21 y 22), en negro sobre fondo blanco (fig. 4, 5, 6, 8, 9 y 17), en negro sobre fondo amarillo (fig. 23) o en blanco sobre fondo rojo (fig. 13 y 24). El color del fondo viene dado por el soporte, siempre papel aunque la calidad de este varía. Utiliza papel de arroz o papel de dibujo profesional de diferentes texturas y grosores.



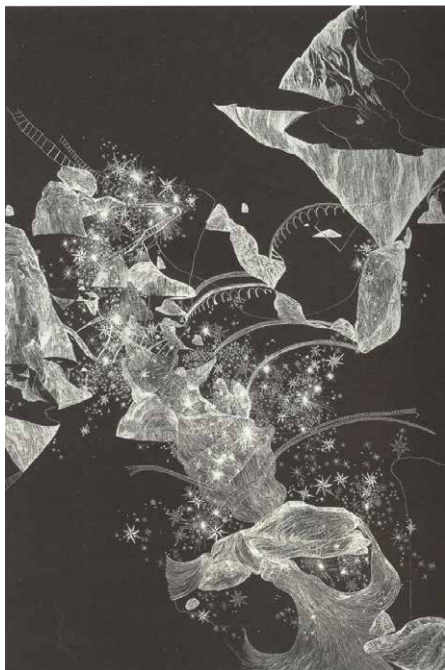
Fig. 18. Magalí Herrera. Sin título, fecha desconocida.
Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 19. Magalí Herrera. Sin título, fecha desconocida (detalle de figura 18).
Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

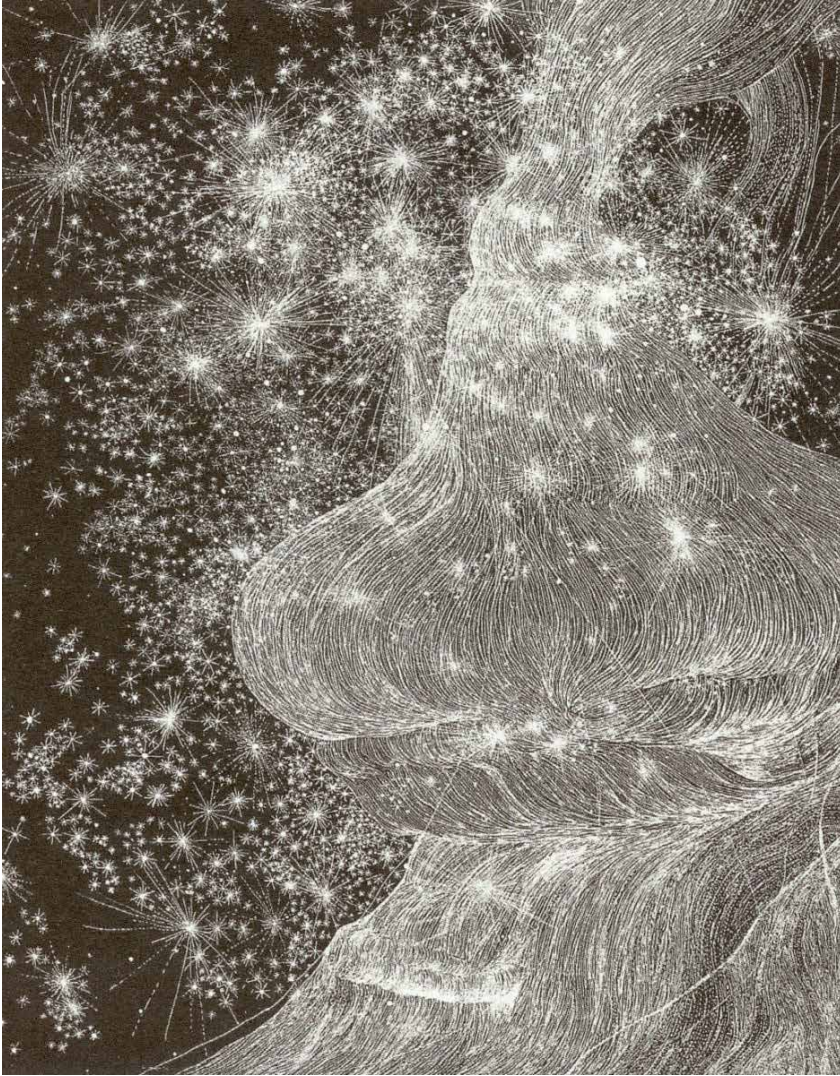


Fig. 20. Magalí Herrera. *Emanation du livre de Jean Dubuffet*, fecha desconocida.
Técnica mixta sobre papel, 65, 5 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana).
Fotografía J.M. S



Sandra Cinto. Sin título, de la serie "Nights of Hope", 2004.
Tinta y acrílico sobre panel pintado de fibra de densidad media, 280 x 190 cm.

Sandra Cinto. Sin título, 2004.
Tinta y acrílico sobre panel pintado de fibra de densidad media, 130, 2 x 200 cm.



Sandra Cinto. Sin título, de la serie "Nights of Hope", 2004.
Tinta y acrílico sobre panel pintado de fibra de densidad media, 280 x 190 cm.



Fig. 21. Magalí Herrera. Sin título, fecha desconocida. Técnica mixta sobre papel, s/d. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

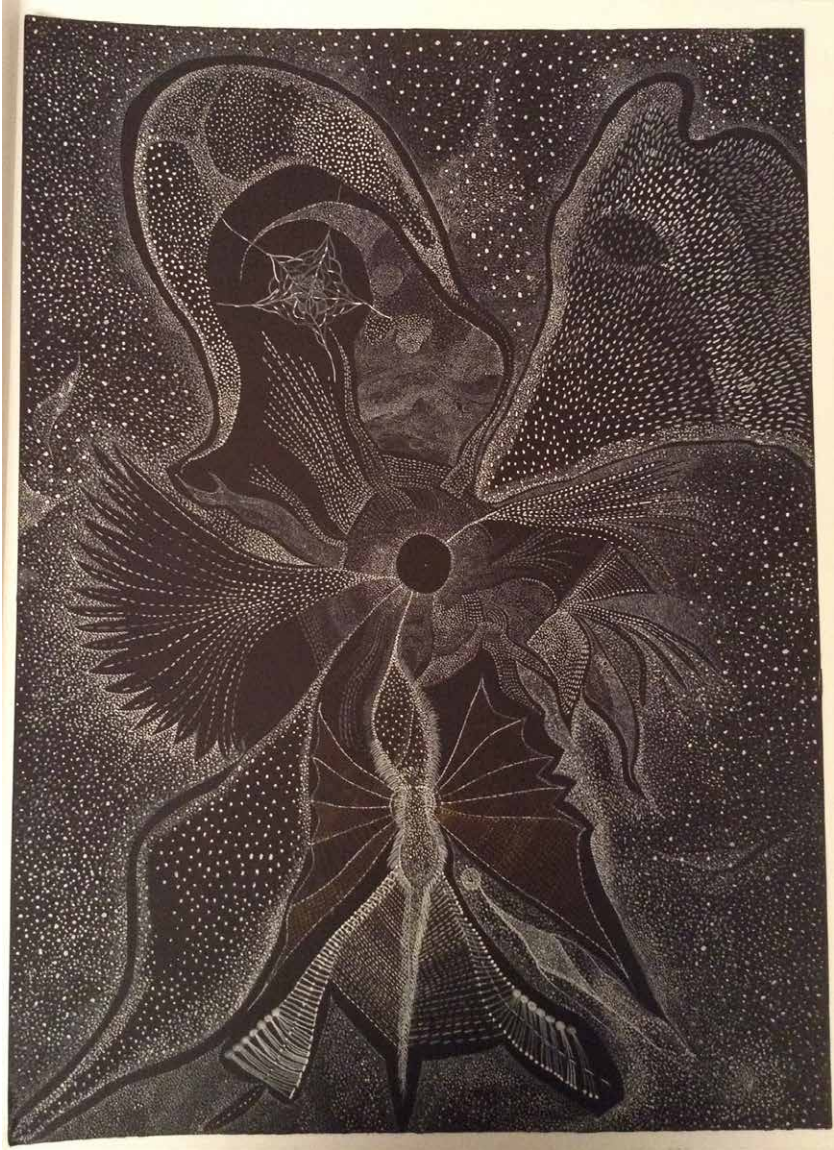


Fig. 22. Magalí Herrera. Sin título, fecha desconocida. Técnica mixta sobre papel, 65, 5 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S



Fig. 23. Magalí Herrera. Sin título, ¿1972?. Técnica mixta sobre papel, 65 x 48 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 24. Magalí Herrera. *Sin título, fecha desconocida*. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

4.4. Proceso creativo y temas

“Rien n'est un obstacle, ni le temps, ni les lieux, ni sa subsistance. Elle peint continuellement sans se laisser interrompre par quoi que ce soit. Elle ne dort que trois heures par jour, et même à contre-cœur puisqu'elle aime-rait faire rester son corps. Cet état d'éveil presque ininterrompu, l'isolement et la répétition du geste, la mettent dans un état second, un état de sommeil éveillé, propice à l'émergence de l'inconscient. La main semble guidée par une vision intérieure. A ce propos, Michel Thévoz observe: “elle paraît rechercher un état d'immersion mystique ou extatique analogue à celui que procurent les drogues hallucinogènes. Bien qu'elle ne pratiquât pas le spiritisme à proprement parler, ses dessins procèdent d'une faculté de possession qui les rapproche de la médiumnité». Malgré un travail continu, sa production n'est pas immense. Ses peintures, constituées de toutes petites touches (pointillisme), de figures microscopiques et de minuscules graphies, lui demandent beaucoup d'heures de travail. (...) L'organisation interne de ses dessins ne dépend pas d'un programme ou d'une délibération consciente. La genèse se développe de proche en proche, les éléments se mettent en place par engendrement continu jus-qu'à la marge du papier, sans que l'artiste paraisse avoir pris en compte les limites du support, ce qui donne le sentiment d'une quête de l'illimité. Le résultat, qui n'a donc pas été prémédité, donne à quelque échelle que ce soit, dans le détail ou dans l'appréhension globale, l'impression d'une organisation surprenante, malgré le caractère de profusion formelle.”¹⁹

Trad. del francés:

“Nada es un obstáculo, ni el tiempo, ni los lugares, ni el sustento. Pintaba continuamente sin dejarse interrumpir. Duerme sólo tres horas al día y aún a regañadientes, porque ella podría aún sin dormir mantener su cuerpo. Este estado de vigilia infinita, de aislamiento y de repetición/ensayo del gesto, su cuerpo pasa a un segundo plano, es un estado de lúcida somnolencia, propicio para la aparición del inconsciente. La mano parece guiada por una visión interior. A propósito de esto, Michel Thévoz observa: “Ella parece buscar un estado de inmersión mística o extática similar a la proporcionada por las drogas alucinógenas”. Aunque ella no practica el espiritismo exactamente, sus dibujos provienen de una facultad de posesión próxima a la mediumnidad.” A pesar de su trabajo continuo, su producción no es inmensa. Sus pinturas están constituidas por multitud de pequeños detalles (puntillismo), de figuras microscópicas y de grafías minúsculas, son el resultado de muchas horas de trabajo. (...) La organización interna de sus dibujos no depende de un programa o de una deliberación consciente. El génesis se desarrolla poco a poco, los elementos se superponen y aparecen de manera continua hasta el borde del papel, sin que la artista parezca tener en consideración los límites del soporte, lo que otorga a las obras la sensación de lo ilimitado. El resultado, que no por ello ha sido premeditado, por encima de los detalles da una impresión global de conjunto, la impresión de una organización sorprendente, a pesar de cierto carácter de organización formal. “

Herrera trabaja sin interrupciones y en estado de trance para propiciar la aparición del inconsciente. Según Thevoz, Magalí Herrera no es una médium pero sí una visio-

19. ROCHE- MEREDITH, Jacqueline (2001); Op. Cit., pp.10.

naria. Sin embargo, como la propia artista confiesa en sus cartas a Dubuffet, “tenía visiones” y afirmaba “tener capacidades de clarividente”. El sentimiento fundamental en la obra de Magalí Herrera es el sentimiento de pérdida, pero no permite que este sentimiento la hunda en la tristeza, sino que se convierte en el punto de partida para su especial forma de concentración. En la obra de Pigeon ocurre algo parecido: Pigeon comienza a dibujar después de su separación, no ha perdido un hijo o dos como Herrera o Tolrà, pero se siente abandonada, vulnerable y desamparada. Tampoco ella, sin embargo, permite que estas sensaciones la dominen, aunque sus dibujos son una oda a la melancolía, un himno a la intimidad más oscura en la que recela y va de la turbación al espanto. Tolrà no consiente, su obra no es de dolor, es de vida. No es un delirio, es un canto a la lucidez, una loa a la alegría, a la grandeza de la existencia plena. Tolrà parece siempre dibujar como una niña, sin alejarse del momento más importante que nos mantiene alerta, despiertos, desvelados: la sorpresa infantil por las cosas nuevas.

Volviendo a Herrera, es ella misma quien afirma ser un caso de parapsicología, como afirma en una carta que le envía a Jean Dubuffet y que escribe en París el 1 de julio de 1967:

“J'avais, parmi tous mes difficultés l'ignorance de la langue française. Au débout du mois d'avril “j'ai découvert” le Musée des Arts Décoratifs” et “L'Art Brut”. Je vous jure que j'ignorais l'existence de cet Art et moins encore que moi aussi j'étais comprise. En entrant là –je ne savais pas que étaient les auterus des oeuvres- mais quelle ne serait ma surprise en me trouvant en gace du premier tableau: il avait tous les signes que je fais dans les miens. Malgré mon petit budget j'ai coune acheter le catalogue pour savoir qui était l'auteur qui m'avait produit un tel shock.

Tremblant et transpirant abondamment j'ai trouvé son nom-Augustin Lesage-et quelques références –j'ai retourné auprès du tableau mais de nouvelles surprises affreusement inquiétants m'attendaient. Je trouvais partout j'ai pensé que en 1913 ma mère m'avait dans son ventre.

Je vous assure que je n'appartiens à aucune école iniciatique, mais chez moi quatre parapsicologues ont étudié mon phénomène pictorique et ils ont arrivé à la conclusion que je un vrai cas de parapsicologie. De cela je sais vaguement quelque chose.

J'étude à l'Alliance Française et avec mes microscopiques connaissances de votre langue er un dictionnaire j'ai lu tout le catalogue. (...)”

Trad. del francés:

“Con la ignorancia por las dificultades de la lengua francesa”. “Al principio del mes de abril” descubrí “el Museo de Artes decorativas” y “Art Brut”. Te juro que ignoraba la existencia de este arte y aún menos que lo comprendía. Al principio- no sabía quien era el autor de las obras - pero cual sería mi sorpresa encontrarlo en la primera obra: tenía todas los símbolos que hago en la mías. Mi pequeño presupuesto consiguió comprar el catálogo para saber quién fue el autor que produjo tal shock. Temblor y transpirar profusamente encontré su nombre-Augustin Lesage - y algunas referencias - he regresado de la mesa pero de nuevo me sorprende y es horriblemente preocupante. He encontrado en todas partes que me pareció que en 1913 mi madre en su vientre. Te aseguro que



Fig. 25. Magali Herrera. Sin título, fecha desconocida. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm.
Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S



Fig. 26. Magalí Herrera. *Un tema solitario en la música de las esferas*, París 1968.
Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.



Fig. 27. Magalí Herrera. Sin título, fecha desconocida. Técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

yo no estoy iniciada, pero en casa cuatro parapsicólogos han estudiado el fenómeno pictórico y han llegado a la conclusión de que soy un verdadero caso de parapsicología. Estudio en la Alianza Francesa y con mi conocimiento microscópico de su idioma y un diccionario he leído todo el catálogo. (...)”

En un artículo de Roberto de Espada, el periodista habla sobre la casa-taller-jardín en la que Magalí Herrera había construido su lugar de trabajo, de creación, un mundo aparte, privado, su jardín del Edén, un lugar que el periodista equipara a la sofisticada construcción del *Facteur Cheval* en Hauterives (Francia).

En su imaginario, tan original como sofisticado, los temas se repiten una y otra vez. Unas veces se mezclan y otras un solo tema crece y protagoniza la composición. Entre los temas recurrentes contabilizamos los siguientes:

- El espacio y el universo, las galaxias.
- Otras posibles dimensiones.
- Vida extraterrestre.
- La descomposición molecular.
- La actividad geológica.
- Los fósiles.
- Jean Dubuffet y los afectos.

- Percepciones sobre el micro y el macrocosmos: Un ejemplo de esta temática la encontramos en una obra de 1968 (de la que no tenemos fotografía), titulada como *Un tema solitario en la música de las esferas*. En ella Herrera hace un ejercicio de auto posicionamiento y entiende y reclama su existencia y la insignificancia de la escala humana, no sólo a nivel matérico sino también en el plano espacio-temporal.

- Espacios acuáticos.
- Formulación fractal.

Hay un tema que a nuestro parecer subordina a todos los demás y es el del problema de la existencia. Herrera desarrolla una espiritualidad propia a la que está muy vinculada por sus cualidades como médium o como vidente. La lucidez en la que basa sus reflexiones inunda sus creaciones: relativiza la existencia y se siente parte de un todo, en el que la individualidad carece de importancia.

Su obra habla de utopías y mundos paralelos interiores, reales o ficticios, es cercana estéticamente al puntillismo en algunas obras (figuras 23, 24 y 25) y en otras a un tipo de figuración que recuerda a la de otros artistas de los años setenta. Su trabajo es más próximo al dibujo que a la pintura en todas las obras conservadas.

DOCUMENTO

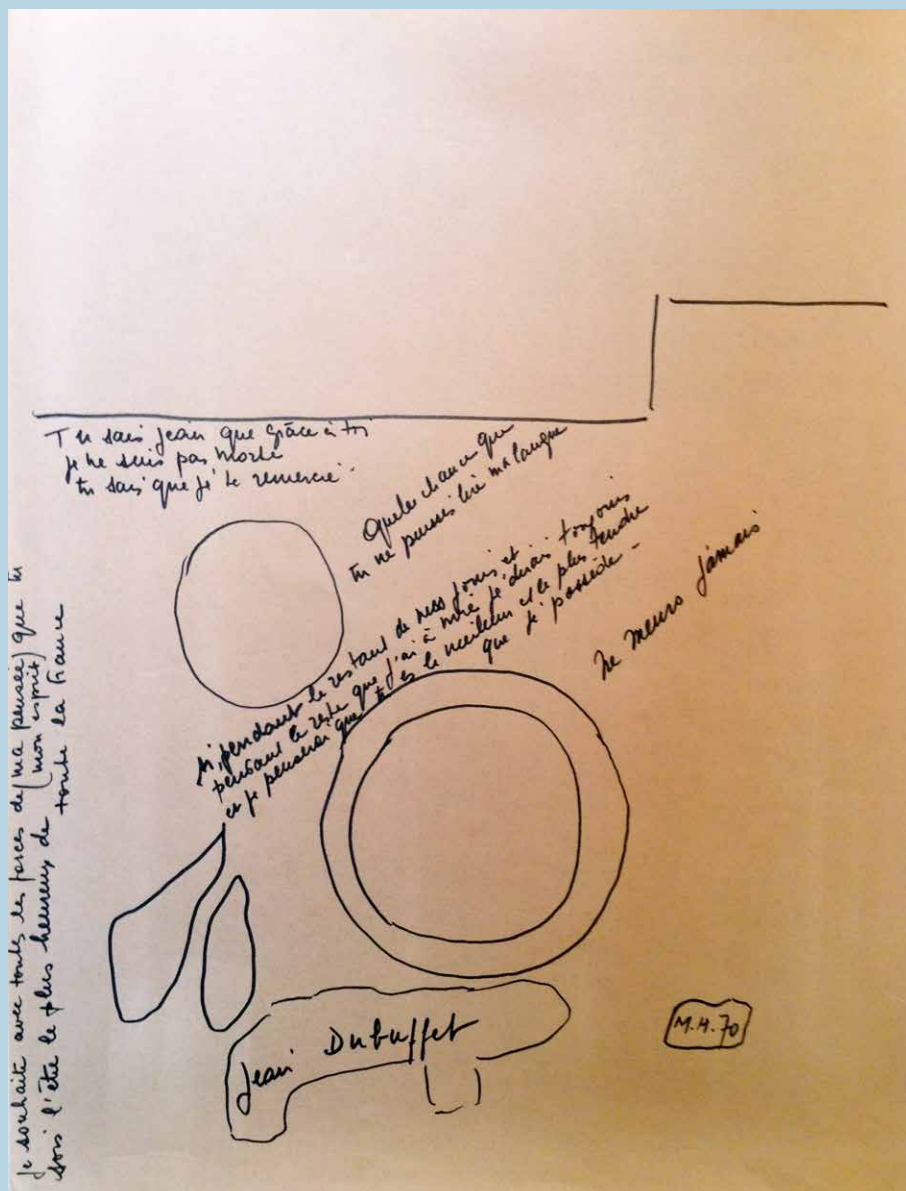


Fig. 28. Magalí Herrera. Carta enviada a Jean Dubuffet, 1970.
Tinta sobre papel, 27,5 x 21 cm
Dossier MH. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografía J.M. S.

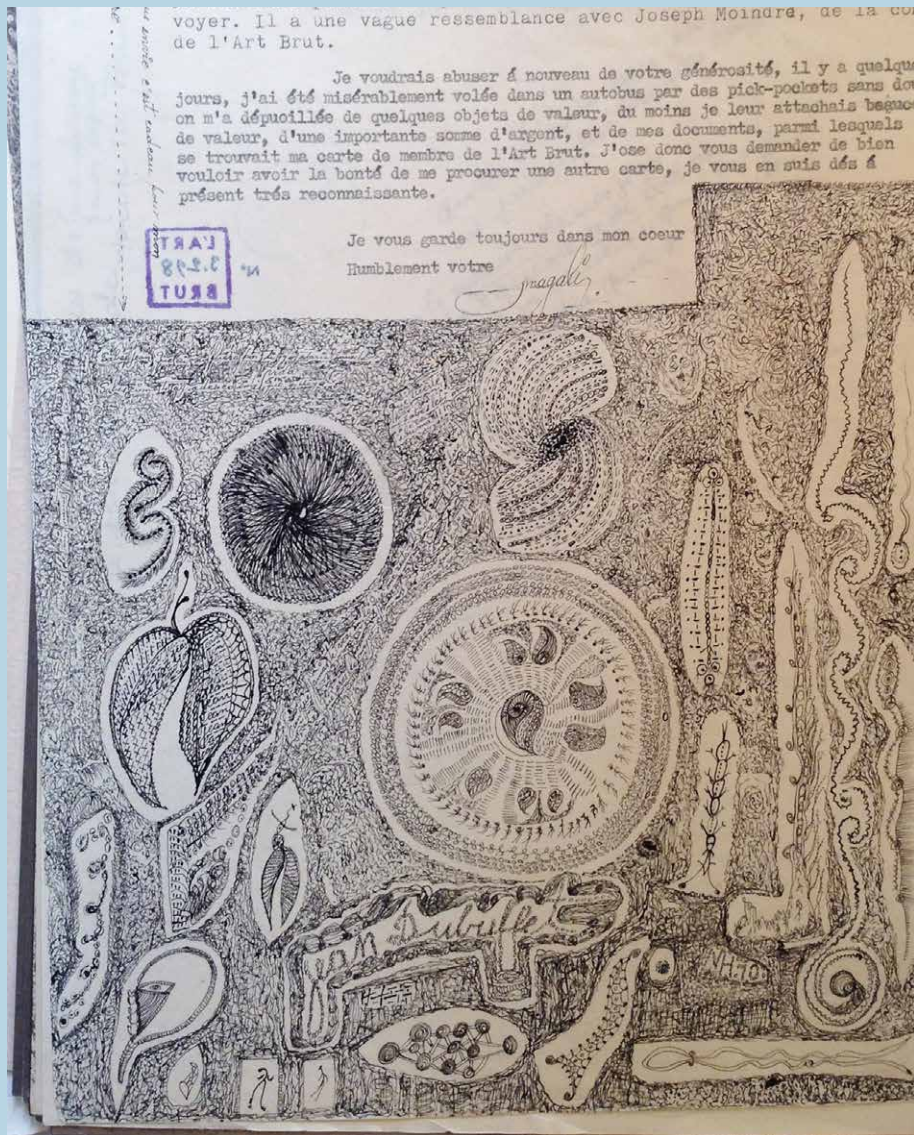


Fig. 29. Magalí Herrera. Carta enviada a Jean Dubuffet, 1970.

Técnica mixta sobre papel, 25 x 21 cm.

Dossier MH. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S.

En un artículo que se conserva en el archivo MH de Lausana, presumiblemente publicado el 31 de octubre de 1970, se analiza muy lúcidamente una parte del proceso creativo de Herrera:

"Pintora en Baires. Un tornado en acción.

La situación que se viene repitiendo con gratificante insistencia: el reconocimiento de los artistas nacionales en la vecina orilla. Ya se saben los éxitos obtenidos por el teatro El Galpón, del maestro Hugo López y, actualmente en el teatro San Martín, de la Feria de Libros y Grabados. Menos publicidad mereció la consagrada exposición de Magalí Herrera, en una improvisada galería porteña. Es una pintora con una trayectoria curiosa cuya obra reciente, de una gran originalidad y de una calidad sorprendente, no se conoce en nuestro país. En cambio, el museo de Art Brut que orienta Jean Dubuffet le adquirió, cerca de una docena de trabajos, considerándola uno de sus más valiosos descubrimientos. Se inscribe dentro de los pintores primitivos y se autodefine, como aquellos que no buscan nada sino que hace, entregándose al hacer sin un plan preconcebido; no descubre leyes sino que las usa, directamente, porque las lleva dentro."

La personalidad de Magalí Herrera, así como sus pulsiones y miedos determinaron la temática de su obra. La predilección, casi siempre por composiciones monocromas, independientemente del color del fondo que cambia de color, se debía a que tenían el objetivo de visibilizar al máximo los numerosos detalles de la obra que, en una composición policroma, se hubiesen perdido. Por otro lado, la función descriptiva de la obra de Herrera no puede obviarse, se manifiesta como una verdadera necesidad en la que plasmar en el soporte la multiplicidad de formas es un alivio para la artista, una forma de "vaciar la mente" a través del *horror vacui* amparado en el papel.

DOCUMENTO

Hugo Monzón, crítico de arte del diario independiente La Opinión, escribió: *“Transitar una obra de MH, aproximándose a ella o alejándose, permite descubrir sucesivos estados de un orden natural, mutante y vital, ese precario equilibrio manifiesto en una formación celular o la unidad compleja de múltiples organismos. El paso constante del fragmento al total es inevitable para el espectador que, asomado a ese universo extractado, puede asociarlo con variados presupuestos visibles llevándolo a procesos visibles u ocultos en el mundo que lo rodea, absolutamente inmediatos o extraterrenos. Un tejido precioso de pequeños motas, puntos, trazos y figuras de color se expande por lo general desde un centro o núcleo dispersándose en estallidos locales o recortando formas evocativas que se van insertando en espirales o sinuosas direcciones. La minucia con que Herrera aplica el color sobre fondos negros, en toques leves que delicadamente yuxtaponen tonos y tintas, no enfría sus obras, extrañas también al decorativismo superficial en el que le sería muy fácil caer. El instinto gobierna sus pinturas, mandálicas por lo común, que la revelan emotivamente atenta a lo que ocurre dentro y fuera de ella, abierta al estímulo de realidades previstas o experimentadas y aceptando quizás a nivel inconsciente, las limitaciones que puede aparejar una empresa de este tipo. De mayor significación son sus grañas en blanco y negro, que exhiben una organización similar a las de “Galaxias” (los trabajos en color), afirmándose en la singular elocuencia de una escritura fluída, invaden el espacio con signos e imágenes multiplicados al infinito. A veces diminutas cabezas o figuras se acoplan en les movimientos rítmicos; y armoniosos de una gráfica generosa y sugerente, imperiosamente comunicativa.»* La revista Panorama dijo: *«Es menuda, con grandes ojos oscuros, y manos expresivas (...). Al conocerla, se ratifica lo que surge de sus obras, la pintora uruguaya es, al mismo tiempo, poeta y vidente. Coa una minuciosa técnica de monje medieval o de cronista chino, concreta sus sueños en dibujos, últimamente también en pinturas, en tinta china sobre fondo blanco o viceversa. ¿Son cortes de tejidos vistos al microscopio, galaxias o los sucesivos círculos concéntricos del Infierno dantesco? Todo eso, y mucho más; las obras de MH semejan torbellinos que en su ímpetu hubieran arrancado de cuajo plantas y hombres, casas y animales; ella retrata el tornado en acción, que vomita al pasara extrañas criaturas sin nombre”.*

Con estos fundamentados elogios, el público uruguayo esperará con impaciencia conocer una obra de singular belleza, que se instala en el monótono y esmirriado panorama de las artes plásticas nacionales, con destellos propios, de inclasificable personalidad (Apuntes de N.D.M.) “

4.5. Conclusiones

La obra de Magalí Herrera es un legado inédito que ha visto muy pocas veces la luz después de la muerte de Jean Dubuffet.

Las obras que adquirió este prolífico artista y coleccionista, todas en papel, descansan en cajas en el abarrotado almacén de la *Collection de l'Art Brut* de Lausana.

No se ha hecho, hasta la fecha, ninguna comparativa con artistas contemporáneos suyos, ni se ha estudiado su obra en profundidad, analizando la iconografía y las alegorías tan particulares que creó en relación a la producción artística de sus coetáneos.

Así llegamos a la conclusión, una vez más, de que la historiografía artística dictada en gran parte por *The Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York a partir de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, estableció una marginalidad no superada ni vencida todavía. Una marginalidad implacable hacia las mujeres.

Y llegados a este punto del discurso entre los papeles de Dubuffet encontramos esta invitación, de 1991:



Fig. 30. Magalí Herrera. Invitación, incluida en una carta enviada a Jean Dubuffet, 1970. 8 x 5 cm. Dossier MH. Archivo *Collection de l'Art Brut* (Lausana). Fotografía J.M. S

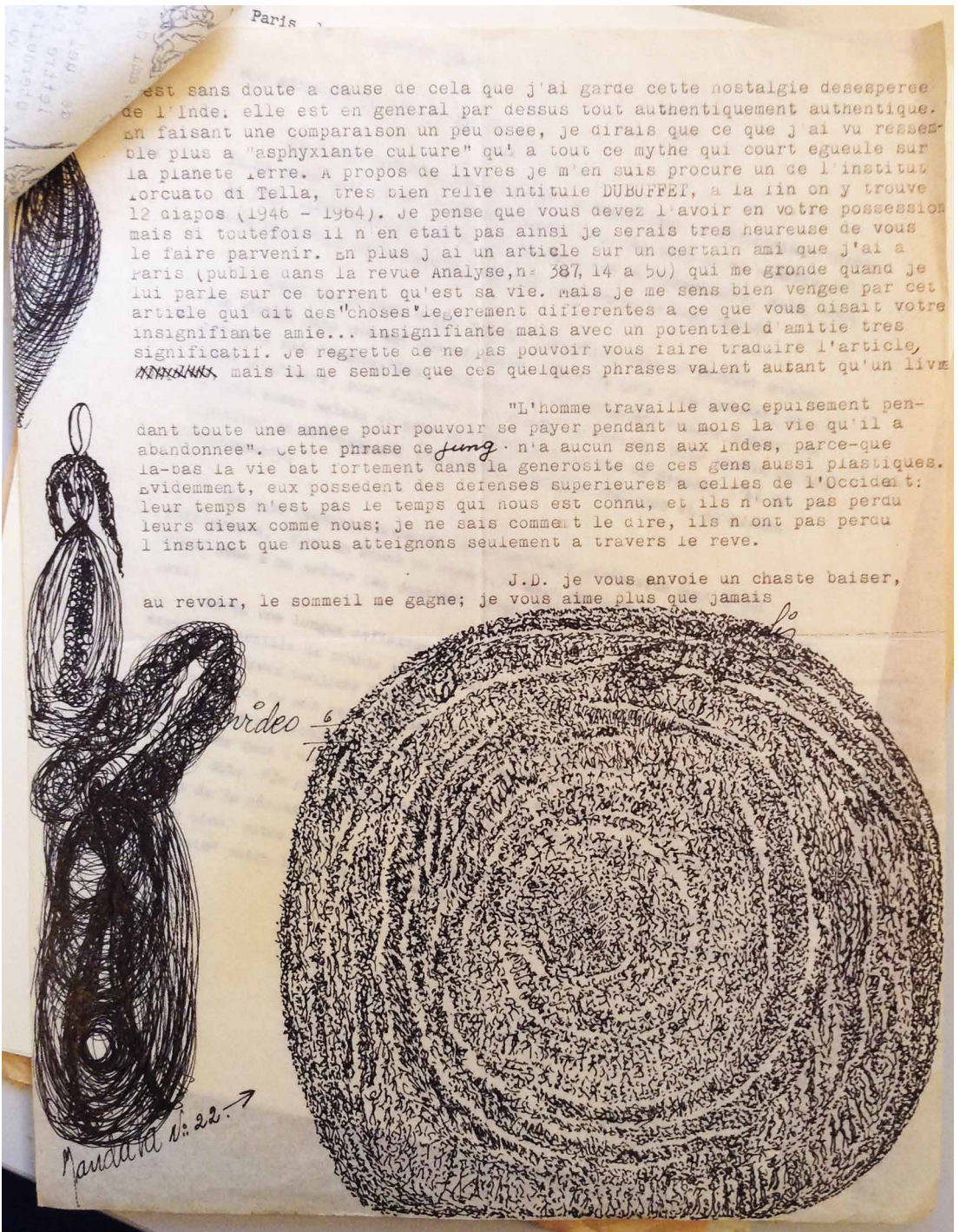


Fig. 31. Magalí Herrera. Carta enviada a Jean Dubuffet, 1970. Tinta sobre papel, 25 x 21 cm. Dossier MH. Archivo Collection de l'Art Brut (Lausana). Fotografia J.M. S.

Concluimos este capítulo enumerando las conclusiones extraídas del estudio de la obra de Magalí Herrera a la que hemos tenido acceso, son las siguientes:

- Herrera no tuvo formación artística pero fue su afán de conocimiento el que la impulsó durante toda su vida.

- Su obra es extraordinaria, complemente diferente a nivel formal y discursivo de la obra de artistas contemporáneos a ella. El arte que se hacía en su país en su época no tiene relación con el trabajo que desarrolló, minucioso y espiritual.

- De manera acertada utiliza habitualmente un solo tono para la realización de sus dibujos, en los que suele trabajar sobre papeles de colores. El color del papel sirve de base para la composición, la profundidad y le aporta cromatismo a la obra.

- Lo realmente singular de la obra de Magalí Herrera es su temática, protagonizada por la reflexión de raíz existencialista a través de la representación imaginaria del cosmos, la descomposición matérica, la materialización de la energía, los límites físicos de la existencia, el enigma de la existencia humana y la posibilidad de habitar simultáneamente mundos paralelos desconocidos para la mayoría pero a los que ella manifiesta tener acceso.

- Sus dibujos tienden al *horror vacui*, reflejando así en una analogía sintáctica el infinito como cualidad común presente en esos universos revelados en sus obras.

- La obra de Magalí Herrera es más cercana a la abstracción que a la figuración, aunque algunos de sus trabajos (no incluidos en esta tesis) representan rostros imaginarios, extraterrestres o edificios, pero no es lo habitual y forman parte claramente de obras menores en el camino de búsqueda de su estilo y línea de trabajo.

- Su obra, más que sus escritos en los que se expone incluso a nivel afectivo, aparentemente destila un halo de confidencialidad al que acompaña el sigilo de la línea que utiliza para sus composiciones. Los infinitos detalles que, en ocasiones, la aproximan al puntillismo dan cuenta de la proliferación de sus propias teorías sobre la naturaleza del mundo. La densidad de las partículas y los cuerpos de mayor o menor volumen en un entorno gaseoso o acuoso, la ingravidez de las figuras y la cohesión de las mismas, son la esencia de su obra y constituyen aspectos fundamentales en la observación de sus trabajos.

- Magalí Herrera es de las primeras mujeres artistas que en su época exponen fuera de las fronteras de su país. No aparece en los libros de arte uruguayo, no forma parte de los recuentos de grandes artistas de su país ni de los americanos. Puede plantearse la cuestión de si lo merece o no, pero la originalidad de su obra unida a la notable teorización y solidez de su contenido despejan cualquier duda. Magalí Herrera es valiosa a nivel artístico por su singularidad temática y gráfica y porque no responde a ningún cliché.

- Comparte con algunos artistas uruguayos contemporáneos a ella la organicidad, es decir, lo orgánico como cualidad inherente a cada pequeña línea o mancha y presente en todos y cada uno de sus trabajos. Detrás de la representación de esos cosmos, aparentemente inhabitados, la vida se adivina en cada átomo.

"Comencé a pintar cuando me puse un día a mirar un rayo de sol y sus reflejos. Siempre me he considerado y he querido ser más joven que la juventud. Siempre he querido enloquecer pero no he podido."

Magalí Herrera.

CAPÍTULO V

JOSEFA TOLRÀ

5.1. Introducción

Entre los años cuarenta y setenta del siglo XX tuvieron lugar el auge y la decadencia del modernismo. Las vanguardias y sus utopías fueron atacadas por la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y todas las circunstancias que envolvieron este oscuro periodo. La Guerra Civil Española y la posterior dictadura arrasaron con cualquier atisbo de modernidad o de desarrollo cultural, dejando al país en la más absoluta miseria intelectual cuya esterilidad estamos aun sufriendo, si había habido alguna influencia europea cuarenta años de dictadura acabaron con ella y la existencia de una artista prolífica y al margen de cualquier convencionalidad sería algo tan insólito como milagroso.

Josefa Tolrà, nacida en el pueblo de Cabriels el 8 de enero de 1880 vivió hasta su muerte acaecida en 1959 en el mismo lugar y, con una formación muy limitada y aun siendo de origen humilde, desarrolló ella sola una obra artística contundente, hay quien afirma que el su comienzo tardío en el dibujo (a partir de 1942) se debió a que el arte le servía como antídoto contra la tristeza por la pérdida de dos de sus hijos, pero no sólo dibujaba en grandes formatos, también ilustraba y escribía libretas (de las cuales muchas algunas se conservan), poemas, una novela, bordaba y atendía a sus vecinos como sanadora y vidente. En su mundo privado como artista a los que ella llamaba "los seres de luz" la guiaban mientras trabajaba y ella únicamente hacía así de médium entre dos mundos. Esta tremenda humildad que derrochaba por la cual regalaba gran parte de su obra y sus cualidades como sanadora, no pudo sin embargo ocultar su talento, admirado por algunas personalidades como Joan Brossa, Antoni Tàpies o miembros de la Asociación Cultural Club 49. Aunque muchas obras no se sabe dónde están, otras se conservan en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en el *Can Palauet* de Mataró, en el Instituto de Estudios Ilerdenses, en el MACBA o en el *Museu Nacional d'Art* de Catalunya.

Si Josefa Tolrà no hubiese tenido una gran fuerza creativa como artista, como médium y como sanadora, un potencial que impusiese realmente respeto (fuerza fluidica la llamaba ella) sería impensable que a una mujer de sus características en la decrepita España rural de la época se le hubiese permitido desarrollar con cierta libertad sus talentos, tan únicos como extraordinarios.

Retomando el contexto histórico decir que tras la Segunda Guerra Mundial el mundo se dividió y se preparó para la Guerra Fría, un conflicto liderado por el espionaje entre dos mundos que defendían la supremacía de unos valores que ambos veían como antagónicos: la libertad (Estados Unidos) y la igualdad (Unión Soviética).

" (...) a la modernidad sólo le quedaba el refugio de su propia autonomía como medio trascendental con el que remontar el mundo. Si la pura visibilidad y la descorporeización de la experiencia estética habían sido constantes en las vertientes más idealistas de la modernidad, éstas alcanzarán ahora toda su dimensión. Ese desarrollo coincidió con la aparición de una omnipresente sociedad de consumo y con una serie de cambios políticos que conllevaron un nuevo equilibrio de poderes y determinaron nuestra percepción del mundo. (...) El arte y la cultura no fueron ajenos a estas tensiones y las polémicas entre defensores a ultranza de la figuración y el realismo, como forma de transformación social, y aquellos que abogaban por un arte individualista y de naturaleza abstracta fueron continuas. (...)”¹

Volviendo a España y al contexto histórico de Josefa Tolrà, debemos hacer un pequeño resumen de lo que acontecía a nivel político. En 1967 se promulgó la Ley Orgánica del Estado, una ley en la que quizás podrían atisbarse ciertos destellos de libertad. Sin embargo, la censura era atroz y aunque la lucha clandestina no cesó en ningún momento y estuvo acompañada de las huelgas de los mineros asturianos y otros acontecimientos no fue hasta la muerte de Franco cuando empezó a hablarse de democracia.

En palabras de Pilar Bonet, profesora de la Universidad de Barcelona y comisaria de la exposición monográfica más grande organizada, hasta día de hoy, sobre la obra de esta artista y vidente, la obra de Josefa Tolrà (Cabrils 1880- 1959) era desconocida hasta hace unos tres años. Veremos si esto es o no cierto a lo largo del siguiente capítulo de esta tesis. Lo que podemos afirmar es que Tolrà es hoy una artista emergente en los campos de la historiografía y del mercado del arte.

El Museo Nacional Reina Sofía de Madrid guarda en sus almacenes un total de veintiocho obras en papel a las que hemos tenido acceso, aunque lamentablemente, no poseen ninguno de los cuadernos. Por lo que hemos podido saber existen entre treinta y cuarenta cuadernos y libretas en las que, además de transcripciones en castellano y catalán, hay apuntes y declaraciones de intenciones que hacen referencia a su minucioso trabajo como dibujante.

La decisión de incluir a Tolrà en esta tesis, además de porque constituye un ejemplo fundamental de artista mediúmnica en España, es porque podemos establecer paralelismos muy claros entre Josefa Tolrà, Laure Pigeon y Magalí Herrera:

1. BORJA VILLEL, Manuel (2010): "Al final de la utopía" en *¿La guerra ha terminado?Arte dividido en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 5-6.

- Las tres son videntes, médiums: Las tres tienen conciencia de serlo y así lo expresan.
- Son artistas plásticas y son escritoras o escriben como parte integradora de su obra.
- Ninguna padece rechazo social aparente pero sí manifiesto.
- No tienen formación artística.
- No forman parte de ningún círculo de artistas o intelectuales.
- Están al margen de las corrientes artísticas del momento.
- Las tres son fundamentalmente dibujantes, la línea es el vehículo por el cual circula el flujo no matérico entre los distintos mundos en los que ellas transitan.
- Se percatan, o bien lo exteriorizan a través de su obra, de sus capacidades extrasensoriales bastante mayores. Pigeon es de las tres la que comienza antes a desarrollar su obra a partir de sus especiales percepciones.
- Las tres son emocionalmente intensas y han sufrido traumas a nivel afectivo y emocional.
- Todas llevan una vida ordinaria aunque viven otra diferente paralelamente a través de sus creaciones.
- Crean llevando a cabo un ritual.

Sin embargo, existen más coincidencias entre Pigeon y Tolrà:

- Ambas realizan transcripciones y trabajan en sus composiciones sin boceto previo.
- No tienen ambición por ser reconocidas como artistas. Viven su vida artística lejos de la crítica, en un aislamiento voluntario.
- Ninguna de las dos comercializó su obra. Incluso sabemos que Tolrà la regalaba.
- Sus dibujos son lineales y muy minuciosos, y es a través de la línea de donde surgen personajes y representaciones de ese otro mundo paralelo al que solo ellas tienen acceso. Tolrà los llama Dibujo fuerza fluidica y así revela parte de su proceso de creación y disipa las dudas de su comunicación permanente con otra realidad para la que ella hace de médium entre este mundo y el otro.
- Tanto Pigeon como Tolrà trabajaron sin presión estética o literaria, tampoco tuvieron la presión de la crítica. Su aislamiento, incluso geográfico, potenció sus cualidades y les facilitó el acceso a una profunda introspección por la que transitaban, y sin esfuerzo, iban y venían desde lo más profundo a la cotidianidad más superficial, pero estando siempre físicamente en el mismo centro de su zona de confort. Josefa Tolrà llamó a este estado "meditación astral".

5.2. Vida

Josefa Tolrà fue médium, pero también clarividente, canalizadora de lo que ella entendía como *fuerza fluidica* y además sanadora. Ya mayor, a los sesenta años y tras la pérdida de dos de sus hijos es cuando comienza a estar en contacto con otros mundos y con los "seres de luz". A partir de este momento y hasta que muere a los setenta y dos años de edad, no dejará de tener conexión con los espíritus y estos "seres de luz", a los que responsabiliza abiertamente, al igual que Pigeon, de los mensajes que transcribe sobre geografía, religión, filosofía, ciencia, geología e incluso arte. Si no creyésemos en

su testimonio no habría explicación alguna acerca del contenido de sus escritos: Ya hemos dicho que Tolrà tenía una formación muy escasa que no pasaba del contenido las cartillas de primaria de la época, las faltas de ortografía son evidentes y no sólo tiene carencias a nivel ortográfico sino que incluso, en ocasiones, son de tal naturaleza que revelan cierto grado de analfabetismo.

La cifra varía según los autores consultados, pero podemos afirmar que deja por lo menos treinta cuadernos en los que la letra parece temblorosa, en ellos con gran perseverancia y obcecación deja constancia del contenido de los mensajes que estos seres iluminados o luminosos le confían.

*“La comisaria e historiadora del arte Pilar Bonet que ha estudiado su obra durante más de veinte años y ha tenido la ocasión de conversar con los familiares de Josefa, constata que nunca se consideró artista ni buscó reconocimiento. Dibujar le causaba una gran paz, “sólo cuando dibujo me siento en paz”², decía, y le servía para exorcizar el dolor de la pérdida de sus hijos, así como para canalizar y transcribir todo aquello que veía y oía, el conocimiento que le transmitían los seres espirituales. Como persona clarividente que era, tenía el don de ver el aura de las personas y hacía recetas sanadoras para sus vecinos pero nunca cobró por ello. A pesar de que Josefa no abandonó su Cabriels natal, no fue ajena al movimiento teosófico que tuvo su momento de esplendor en Cataluña, así deja constancia en su dibujo *La gran teósofa*, 1953.(...)”³*

Rivera Guiral, siguiendo las insinuaciones de Bonet entorno al conocimiento por parte de Tolrà sobre teosofía, hace una aproximación en su tesis doctoral sobre esta cuestión y concluye afirmando la relación de ésta con la teosofía y la doctrina espiritista de Kardec.

Tolrà realizó un dibujo en 1953 al que llamó *La gran teósofa* (figura 7), acaso en relación a esta corriente filosófica y religiosa que busca el desarrollo espiritual uniendo filosofía, religión y ciencia. Según Rivera, este el movimiento teosófico “gozó de gran arraigo en la Barcelona a finales del siglo XIX debido a las ediciones de Ramon Maynadé”⁴. En la búsqueda de pistas a partir de la suposición de que Tolrà conocía a Kardec y/o la teosofía tenemos testimonios que de primera mano pueden ayudarnos al esclarecimiento de esta conjetura.

Esta imagen pertenece a una libreta manuscrita de Josefa Tolrà. Hemos hecho una transcripción literal de los textos que contiene, ambos vinculados a la erudición del sistema teosófico:

2. BONET, Pilar (2014): *El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)*, capítulo del libro coordinado por Lourdes Cirlet y Laia Manonelles. *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 2014. pp. 84 en RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 303.

3. RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 303.

4. Opus cit. pp. 303.

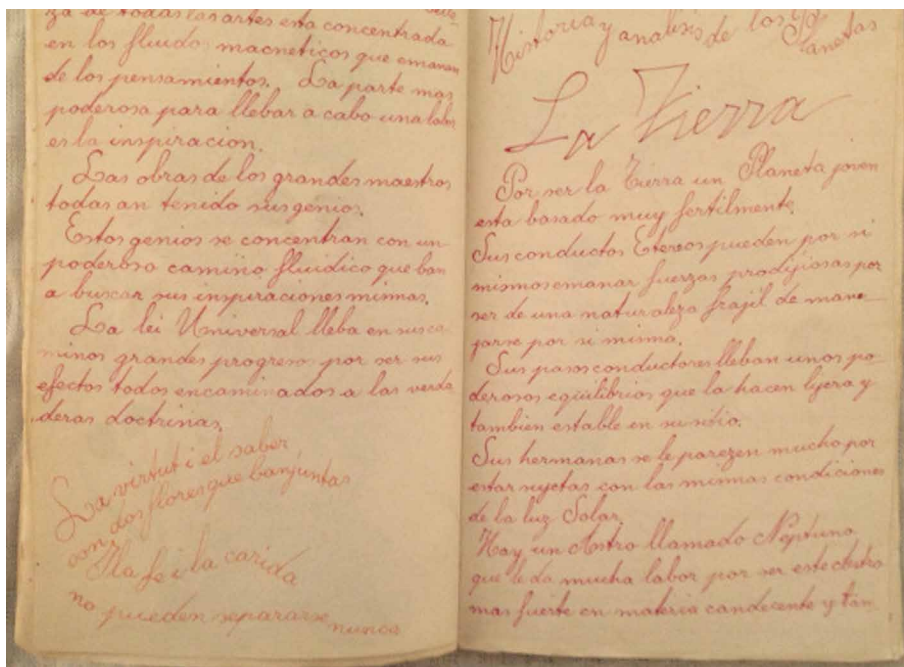


Fig. 1. Josefa Tolrà.
Libreta (detalle), s/d.
Lápices, bolígrafo y rotuladores sobre papel.

" (...) en los fluidos macneticos que emanan de los pensamientos. La parte mas poderosa para llevar a cabo una labor en la inspiracion.

Las obras de los grandes maestros todas an tenido sus genios.

Estos genisos se concentran con un Poderoso camino fluidico que ban a buscar sus inspiraciones mismas.

La lei Universal lleva en sus caminos grandes progresos por ser sus efectos todos encaminados a las verdaderas doctrinas.

La virtud i el saber

Son dos flores que banjuntas

lla fe i la carida no pueden separarse nunca

Historia y analisis de los Planetas⁵

La Tierra

Por se la Tierra un Planeta joven

esta basado muy fertilmente

Sus conductas Etereas pueden por si

mismos emanar fuerzas prodigiosas por

ser de una naturaleza frajil de mane

jarse por si misma.

Sus pasos conductores llevan unos po

derosos equilibrios que la hacen lijera y

tambien estable en su sitio.

Sus hermanas se le parecen mucho por

estar sujetas con las mismas condiciones

de la luz Solar.

Hay un Astro llamado Neptuno

que le da mucha labor por ser este Astro

mas fuerte en materia candecente y tam(...)"

Es evidente el desconocimiento de las reglas ortográficas por la ausencia de tildes, comas y puntos, las mayúsculas y las minúsculas no se usan debidamente, y hay faltas de ortografía significativas, pero sus lagunas gramaticales no son ningún impedimento para escribir. Esta falta de conocimiento ortográfico contrasta notablemente con el uso de un vocabulario de mucho más nivel cuando, por ejemplo en este texto, utiliza conceptos como etéreo, emanación o doctrina. Tolrà, en esta tentativa de disertación científica, escribe sobre la ordenación planetaria, además, al igual que en la teosofía, mezcla este asunto con cualidades como la fuerza y la fragilidad y yuxtapone la ciencia a conceptos tan antagónicos como la fe y el progreso. Así, y como acabamos de señalar, aparece la palabra doctrina, lo que nos acerca una vez más a la hipótesis de Rivera Guiral, que afirma la relación y conocimiento de la teosofía por Tolrà.

En el texto de esta libreta (fig. 1), Tolrà reflexiona sobre la inspiración y el proceso creativo, cuando dice por ejemplo "(...) *en los fluidos macneticos que emanan de los pensamientos. La parte mas poderosa para llevar a cabo una labor en la inspiracion (...)*", tiene presente la existencia de grandes genios y aunque no menciona explícitamente a ninguno, se siente parte de la comunidad creativa. Es conocedora del vocabulario artístico y lo utiliza en títulos para sus obras como en *Dibujo abstracto y analítico*, un dibujo del que no se conoce el año de realización y que se conserva en la *Col·lecció particular María Tolrà*. El proceso creativo está en sus pensamientos al mismo nivel que otras cuestiones de primer orden que le urgen y sobre las que diserta en sus numerosos escritos para explicarse el enigma de la existencia y su lugar en el mundo.

Los escritos de las libretas, junto a los títulos de los dibujos y las inscripciones que frecuentemente encontramos en ellos nos trasladan, sin ninguna omisión aparente por

5. Comienzo de la segunda página de la imagen de la libreta.

parte de JT, mucha información acerca de sus estímulos e influencias intelectuales, si bien el dominio de estos es escaso, el desarrollo creativo es totalmente original e innovador a nivel gráfico.

El influjo de las doctrinas esotéricas influye notablemente en los temas que elige y en los títulos de las obras, de modo que tenemos obras denominadas como *Dibujo fuerza fluídica. El recibo cristiano de un vidente* (1953); *Dibujo inspiración. Método dinamo fluídico* (1947); *Dibujo arte más consonante con la práctica del poder que guardan los iluminados* (1950); *Gran camino fluídico* (1947); *Dibujo basado con la luz del progreso espiritual* (1948) y dibujos que se llaman solamente *Dibujo fuerza fluídica* (se conservan dos de 1955 con este mismo nombre, uno en el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y otro en el MNCARS) o *Dibujo fuerza fluídica* acompañado por un complemento final que completa el título como: *Dibujo fuerza fluídica. Abraham dejando la tierra* (1953), *Dibujo fuerza fluídica. El geólogo y el jardinero* (1955), *Dibujo fuerza fluídica. Con este abanico pude soñar* (1953) o *Dibujo fuerza fluídica. Última cena* (1953), entre otros.

Por otra parte, debemos situar a Josefa Tolrà en el contexto español de posguerra en la España rural, donde tal y como señalan Bonet y Rivera Guiral también llegaron algunas influencias exteriores, para la apreciación de las cuales consideramos revelador los siguientes artículos que adjuntamos en las siguientes páginas.

DOCUMENTO

“FUERA DE CONTROL. LSD y prensa de masas en España (I): 1956-1967

Según cuenta el químico suizo Albert Hofmann en su libro LSD. Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo, sus alegrías y satisfacciones por la paternidad de tan increíble sustancia psicoactiva se vieron empañadas, después de más de diez años de investigación científica y aplicación médica no turbada, por la “poderosa ola de toxicomanía que comenzó a extenderse hacia fines de la década [de los 40] en el mundo occidental y sobre todo en los EEUU”. A pesar de sus características farmacológicas, que tanto la alejan del concepto “toxicomanía”, la dietilamida del ácido lisérgico no se vio libre del embate de aquel tsunami.

Inicialmente el salto de la LSD-25 desde el terreno de la medicina en general y la psiquiatría en particular a la escena de las drogas estuvo propiciado por extensos reportajes sobre experimentos sensacionales realizados en universidades y clínicas psiquiátricas que no se publicaron en revistas especializadas, sino en “diarios y revistas de difusión general”, y “con grandes titulares”. En este sentido, Hofmann cita el caso del periodista Sidney Katz, quien se prestó como cobaya para un experimento realizado en el Hospital de Saskatchewan (Canadá) bajo la supervisión de dos renombrados psiquiatras. Luego narró su experiencia con “fantasiosa minuciosidad” para el popular semanario de noticias Mac Lean’s Canada National Magazine, donde se publicó el 1 de octubre de 1953, con fotos a todo color, junto a otros artículos de actualidad, política canadiense y demás temas de interés general, bajo el título de “Mis doce horas de loco”. El padre del ácido también refiere el caso de Wilfried Zeller, un pintor que ingirió unas pocas gotas de LSD en la clínica psiquiátrica de la Universidad de Viena y escribió una crónica personal que apareció el 21 de marzo del año siguiente en Quick —una muy difundida revista alemana— con el titular “Un audaz experimento científico”.

Justo por aquellos años algunos psiquiatras españoles comenzaban a interesarse por la poderosa sustancia visionaria. Concretamente, el profesor Ramón Sarró Burbano, titular de la cátedra de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de Barcelona, tomó parte en un coloquio sobre la LSD, presidido por el escritor Aldous Huxley, en el marco del Congreso Americano de Psiquiatría, celebrado en Atlantic City en 1955. A su regreso de EEUU animó y encabezó a un grupo de psiquiatras catalanes en un intento, según sus propias palabras, de “explorar a fondo la acción del medicamento, tanto desde su punto de vista fenomenológico como psicodinámico y terapéutico”. No existía ningún inconveniente para llevar a cabo un estudio de estas características. La droga venía fabricándose como especialidad farmacéutica por la casa Sandoz de Basilea desde 1947 bajo el nombre comercial de Delysid (LSD 25), en grageas de 0,025 mg —25 gammas o microgramos— y ampollas bebibles de 1 cc, equivalente a 0,1 mg —100 gammas o microgramos—, y el propio laboratorio la facilitaba a todos los profesionales que deseaban experimentar con ella. En pocos meses, el equipo del doctor Sarró llevó a cabo “42 observaciones —utilizando dosis entre 100 y 160 gammas o microgramos de LSD— en 30 sujetos”, escogidos entre “muchos estudiantes de Psicología” y varios médicos que se “presentaron voluntarios”, así como entre pacientes de la Clínica Universitaria de Barcelona y de los Servicios Psiquiátricos de la provincia de Tarragona.

Interesado por los resultados de esos experimentos, el doctor M. Dalmau-Ciria mantuvo un diálogo con el profesor Sarró, quien llegó a manifestarle la sospecha de que la sustancia

fuera "susceptible de exaltar las facultades creadoras", y a expresarle la posibilidad de que "personas dotadas de capacidad artística e imaginativa" pudieran beneficiarse del empleo de LSD, al margen de usos terapéuticos. Casi con toda seguridad, podemos afirmar que fue la primera llamada pública al uso profano de LSD registrada en España, y curiosamente quien la lanzaba era uno de sus más reputados psiquiatras. Tal invitación venía avalada por el hecho de que el doctor Sarró considerara la autoexperimentación con LSD como una "magnífica vivencia" para cualquier especialista en psicología y psiquiatría, mientras insistía en el "valor insustituible de la experiencia", a la que calificaba de "rito iniciático del futuro psiquiatra". Asimismo, el profesor Sarró minimizaba el peligro del ácido, al no considerarlo "apto para producir toxicomanía" en "sujetos normales". La única diferencia con los dos casos anteriores, apuntados por Hofmann, es que la entrevista realizada por el doctor M. Dalmau-Ciria se publicó no en un periódico de masas, sino en la revista especializada Medicina Clínica (26 de marzo de 1956).

Los ensayos de Sarró no fueron los únicos realizados en España. De hecho, según revelaron los periodistas Alvin H. Dubin y José Purcalla Muñoz, la sustancia fue experimentada en "casi todas las facultades de Medicina del país" entre los años 1955 y 1957. Las publicaciones posteriores de los doctores Ruiz Ogara, Martí Tusquets, González Monclús, Rof Carballo, González Morado, Rojo Sierra, Martí Granell, Seva Díaz, Rojas Ballesteros y López Ibor constituyen una buena prueba de ello.⁶

6. USÓ, Juan Carlos (2009): *Ulises (Revista de viajes interiores)*, núm. 11, pp. 70-81.

DOCUMENTO

“Sauvés du désastre. Oeuvres de deux collections de psychiatres espagnols (1916-196). Esta exposición que puede verse en París entre el 7 de marzo y el 11 de abril de 2015 en la Galería Christian Berst recoge obras realizadas en España por enfermos mentales desde los años 10 hasta los 60 del pasado siglo xx, obras que han sido salvadas de la desaparición gracias al interés de dos figuras infaltables de la psiquiatría española, el Dr. Gonzalo Rodríguez Lafora y el Dr. Ramón Sarró Burbano, así como a la voluntad de sus respectivas familias por conservar tan importante legado.

Ambos psiquiatras, Lafora y Sarró, fueron figuras singulares en su época, psiquiatras inquietos y controvertidos que supieron ver más allá de la cerrazón de la psiquiatría española imperante y que cultivaron una intensa relación con lo que sucedía en Europa, desarrollando entre otros intereses, curiosidad y ánimo de estudio hacia las obras realizadas por enfermos mentales. Ambos expandieron los límites de la enseñanza que se impartía en su país, cursando parte de su formación en el extranjero y ambos sufrieron la politización de la psiquiatría durante la época de la dictadura.

En España, tras la guerra, los psiquiatras del bando ganador quisieron romper con el discurso anterior en pos de un «regeneracionismo moral» que no podía permitir que se desdibujara la frontera entre la cordura y la locura. Esto supuso un gran condicionante para los investigadores y una gran depreciación del arte realizado por los enfermos mentales, cuya puesta en valor, interpretación y conservación fue llevada a cabo por unos pocos psiquiatras aislados que, siguiendo la estela de Hans Prinzhorn, observaron estas creaciones con interés diagnóstico y antropológico. Entre ellos destacan Gonzalo R. Lafora, Ramón Sarró, Joan Obiols o José Antonio Escudero Valverde.

El grueso de la exposición que hoy podemos contemplar en la Galería Christian Berst está formado por obras pertenecientes a la colección de Gonzalo R. Lafora, obras anteriores a su exilio forzado por la Guerra Civil Española y que se remontan por tanto a los años 20 y 30.

El Dr. Lafora intentó reunir una colección inspirada en la de Hans Prinzhorn, y consiguió exponerla en dos ocasiones. La primera en España, en diciembre del año 1935, en una “Exposición sobre plástica psicopatológica” organizada en el Instituto Cajal de Madrid. La segunda en París, en 1950 en el marco de la Exposición Internacional de Arte Psicopatológico que tuvo lugar en el Hospital de Sainte-Anne. Una exposición que contaba con obras procedentes de cuarenta y cinco colecciones de diecisiete países, agrupadas por diagnósticos psiquiátricos.

Las obras de la colección del Dr. Ramón Sarró son algo posteriores, fueron realizadas entre los años 50 y 60 y son en su mayor parte anónimas. Ramón Sarró Burbano promovió una exposición de Arte Psicopatológico en 1958 con motivo del IV Congreso Mundial de Psicoterapia organizado por el H. Clínico de Barcelona y analizó extensamente las obras de los enfermos mentales en su libro “De la teoría mitologemática al homo demens” centrándose en el estudio de algunos casos que vivió de cerca como el de Buey, un paciente con esquizofrenia que llevaba a dibujo sus delirios y cuya producción lamentablemente se ha perdido.

La mayor parte de la colección del Dr. Sarró ha desaparecido. Las obras supervivientes que podemos ver aquí, fueron rescatadas en los años 80 por el mismo Sarró y su nieto Ramón Sarró Maluquer en una visita a un Hospital Mental de Reus. Luego las obras se extraviaron de nuevo y permanecieron en paradero desconocido hasta comienzos del 2000, cuando



Fig.2. Josefa Tolrà. *Mitología. El hombre y las fieras*, s/d. Tinta, acuarela y rotuladores de colores sobre papel, 70 x 74 cm. Sofía. Col·lecció particular Maria Tolrà. Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

*aparecieron en dos tandas, en sendos rollos mal conservados en rincones de la inmensa casa que el doctor tenía en Barcelona. Por fortuna, poco después tuvieron lugar dos proyectos expositivos que propiciaron su restauración, Il·luminacions, una exposició organitzada por Pilar Parcerisas sobre los visionarios en Catalunya y Pinacoteca psiquiátrica en España 1917 – 1990 una amplísima muestra comisariada por Ana Hernández de excelente planteamiento que reunió entre otros, obras del Dr. Lafora y del Dr. Sarró.*⁷

7. GARCÍA, Graciela (2015) en <http://elhombrejazmin.com>. Fecha de consulta 18 de septiembre de 2016.

5.3. Proceso creativo y temas

Tolrà hablaba casi siempre en catalán, no conocía bien el castellano, sin embargo en las "transcripciones de los mensajes" utilizaba el castellano con fluidez, gracias a que algo o alguien "guiaba su mano" (recordemos el fenómeno de la mano sola) o porque así se aseguraba de que los receptores de sus mensajes serían un público más amplio.

¿Fue antes artista que médium y sanadora o al revés? Y lo que es más importante: ¿era artista y médium o médium y artista? Esta misma cuestión plantea Pilar Bonet en el capítulo que escribe para el catálogo que se publicó con motivo de la exposición antes mencionada. La pregunta es esencial.

No puede entenderse la obra de Tolrà sin su capacitación como médium. Sus cualidades como vidente condicionan totalmente su obra y todo su trabajo encierra la firme convicción de estar revelando algo muy valioso, el tesón con el que escribe y la obstinación con la que dibuja, sin importar la falta de formación en cuestiones técnicas o formales, dan cuenta de que todo su arte es producido por el deslumbramiento, el éxtasis al que tiene acceso constantemente gracias a la comunicación permanente con esa "otra realidad" que, sin embargo, es parte de este mundo y que, como ella misma declara, fluye permanentemente. Al igual que otras creadoras que hemos analizado, Tolrà consigue un estado de paz interior cuando dibuja, borda o escribe, sigue el dictado que los "ángeles de luz le dictan".

"(...) En alguna de las obras, se identifica como "una hermana que tiene la misión de trabajar en el dibujo y también de escribir con transmisión de pensamiento", (...) En algunos escritos (...) la propia Josefa define términos como "médium" o "teosofía" y en diversos dibujos firma "JT médium", un léxico desconocido para quien no forma parte de esos círculos. Todas las señales nos aclaran el sentido de los dibujos y las experiencias que vive la autora, en el interior del espacio multidimensional que guía su potencial creativo y sanador. Josefa Tolrà ve el aura de las personas y, a través de esta, puede ayudar a recomponer el equilibrio energético. (...)"⁸

Tolrà forma parte de una generación de mujeres artistas médium que han sido borradas de la memoria. Son artistas prolíficas, que empiezan a trabajar sin formación previa y además son mujeres que no pueden asociarse a ninguna patología que las marginase de la vida social, como suele ocurrir con la esquizofrenia, la bipolaridad e incluso la histeria. Pigeon, Herrera, Tolrà, Hilma af Klint, Emma Kunz o Georgiana Houghton son solamente algunos ejemplos.

"(...) el potencial anticipatorio y emancipatorio de la alucinación permitía entender el arte no como experiencia estética sino intelectual, incluso política. También ciertas tradiciones populares o formas precientíficas como las visiones, las creencias religiosas, la mística, la superstición o la magia, se convertirían en un sistema de transgresión y ruptura con el sistema dominante. (...)"⁹

8. BONET, Pilar en Opus cit. pp. 169.

9. GRANDAS, Teresa en Opus cit. pp. 93.

Ya hemos dicho que Tolrà concebía su obra en estado de trance y que sus años más prolíficos fueron los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, mientras vivía en un país devastado por una guerra civil lacerante y brutal cuya consecuencia más atroz fue una dictadura que sumió a España en un estado de luto permanente en el que la libertad intelectual era impensable.

La Guerra Civil española había terminado en 1939, a este conflicto bélico le siguió la II Guerra Mundial que acabó, aparentemente, en 1945. Decimos que aparentemente porque el conflicto no cesó, la CIA en su guerra de espionaje contra Rusia, etapa conocida como la Guerra Fría, comenzó a desarrollar programas de control mental experimentando con la privación sensorial, la estimulación cerebral usando diferentes sustancias (legales o ilegales, nocivas para el cerebro o no), con suposiciones y conjeturas sobre la influencia en la consciencia a través de proyecciones subliminales. Desarrolló estudios complejos como, por ejemplo, el que elaboró sobre el conocido efecto *POETZL*, a través del cual se llegó a la conclusión de que el cerebro presenta inatención selectiva, o dicho de otro modo, las percepciones inconscientes modifican nuestros sueños y si los estímulos apropiados son camuflados o enmascarados, la influencia de estos para controlar la consciencia es muy alta. Por supuesto, estas conclusiones y su aplicación se harían de manera confidencial sobre sujetos de interés y las consecuencias contribuirían a la consecución de sus metas a corto o medio plazo. Su objetivo primordial era la elaboración de estudios efectivos para el control de la consciencia del ser humano, por lo que se dedicaron a probar sustancias químicas para la expansión de la consciencia con las que buscaban obtener alteraciones y dominar el comportamiento que respaldado por un buen trabajo estratégico de prensa y propaganda les haría conquistar el mundo. En la década de los años cincuenta contaron con telépatas, videntes e hipnotizadores en sus experimentos.

La CIA ciertamente tenía motivos políticos para la realización de estos experimentos pero, como hemos visto, lo que motiva realmente su incursión en estas cuestiones es la tradición europea que había comenzado en el siglo XIX en Europa y que influyeron en Pigeon y Tolrà.

La publicidad se hizo eco de estas prácticas y durante esos años, también en España y Francia, los anuncios comenzaron a contener información subliminal que alteraba la percepción de los espectadores, influyendo en sus valores, necesidades y deseos. Mientras que la publicidad iba perfilando y mejorando cómo inducir al consumo mediante la vinculación inconsciente de los lectores o espectadores con ciertos valores morales o estéticos que se expresaban de manera más o menos subliminal, la televisión se convertía en un producto accesible para la mayoría de la población y poco a poco se fueron instalando aparatos y antenas en todos los hogares. Para la población, el principio de la era mediática, supuso un hito en la manera de relacionarse y de percibir el mundo y la realidad sensorial. En el campo del espiritismo esta revolución tendría también sus efectos. La manera de percibir la alucinación, la seducción con la que la publicidad elaboraba sus imágenes determinaron un cambio de rumbo en el desarrollo espiritual de toda una generación.

"(...)La alteración del comportamiento humano a través de lo extrasensorial había sido estigmatizada a lo largo de la historia. Visiones y acciones paranormales, lo que se ha dado en llamar alucinaciones, habían sido consideradas por la medicina como actos erróneos, fallidos o engañosos. Tratadas como patologías del sistema nervioso, relacionadas con la histeria o estados de alienación, se distinguían del espíritu sano. (...) Es en el debate entre la filosofía, la fenomenología y las ciencias neurocognitivas donde surgen nuevos procesos de subjetivización que atañen a lo epistemológico, a la percepción, a la estética y a la intersubjetividad. (...)"¹⁰

En esta contextualización, de ámbito si no internacional sí europeo, asistimos a la configuración y divulgación de un nuevo vocabulario, que sin dejar de ser ocultista se hace permeable y recoge conceptos como trance mediúmnico, expansión de la conciencia, hipnosis, telepatía, alucinaciones, histeria o alineación.

¿Donde encaja Tolrà en todo esto? Lo cierto es que no encaja. Tolrà vivía en un pueblo de la Cataluña rural de posguerra, en la que las mujeres en general, pero sobre todo las de avanzada y mediana edad eran analfabetas en un elevado porcentaje, eran mujeres que no habían viajado ni tenían acceso al flujo de información que llegaba a las capitales de provincia, flujo por otro lado cada vez más sesgado por la dictadura. ¿Cómo desarrolló Tolrà capacidades de vidente desde la nada, sin entrar en contacto con ningún círculo ocultista? Su conocido espíritu altruista, por el cual ayudaba con sus capacidades de vidente a sus vecinos, la llevaba también a regalar dibujos a quien se los pidiera, esta es la razón de porqué muchas de sus obras se han perdido o están en paradero desconocido.

Josefa Tolrà, conocida también como Pepeta, nació en el seno de una familia obrera. Aprendió a leer a y a escribir pero pronto empezó a trabajar en la fábrica de tejidos del pueblo en el que nació, vivió y murió. De modo que la educación a la que tuvo acceso fue una educación primaria, una formación básica que en el caso de las niñas estaba orientada a instruir a las amas de casa. Esta formación sexista consistía en leer, escribir, catecismo, el aprendizaje de un rudimentario cálculo matemático de sumas, restas y divisiones y en un sinfín de técnicas de costura.

Recordemos que Tolrà nace en 1880, de modo que a finales de siglo es cuando ella recibiría la precaria formación de la que sacaría partido al máximo durante su vida creativa. En esta época en España, como hemos dicho, las niñas tenían acceso a una educación diferente a la de los niños.

En 1857 Claudio Moyano, Ministro de Fomento, aprueba la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano. En esta ley se establece la obligatoriedad de la instrucción primaria pública para las niñas, una educación que respondía más a cuestiones utilitarias que a un interés social por dar a las niñas, jóvenes y mujeres la posibilidad de inserción en el mercado laboral. La instrucción femenina se articulaba en tres bloques: el aprendizaje y contribución al mantenimiento de las costumbres, el cuidado personal y la domesticidad. Estos bloques aseguraban el cumpli-

10. GRANDAS, Teresa en Opus cit. pp. 89.



Aro para bordar, 1950.
Diámetro 16 cm.
Archivo personal.

miento de la dicotomía establecida entre el espacio público, reservado a los hombres, y el ámbito privado para las mujeres. Se establecía con estos parámetros la permanencia de roles y estereotipos sexuados, el poder del patriarcado y la no mejora de las condiciones de vida de las mujeres. La realización personal no estaba contemplada para las mujeres, no elegían su futuro, no desarrollaban su potencial ni sus habilidades si eran distintas a las que tenían cabida en el sistema educativo del momento.

Las materias específicas para las niñas y adolescentes se llamaban enseñanzas del hogar y, como hemos dicho, consistían básicamente en aprender las tareas domésticas pero también reglas de urbanidad, o lo que es lo mismo, un código de conducta.

En 1881, un año después del nacimiento de Tolrà, en el plan de estudios nacional las labores representan más de un tercio del horario escolar. Las mujeres eran expertas en catecismo, coser y bordar. Esto explica muchas de las características formales y conceptuales de la obra de Tolrà.

Hasta el siglo XX a las mujeres solo se les permitía en España el acceso a la educación infantil, primaria y magisterio, el cual muchas ejercían cobrando un tercio menos del salario que los hombres, por obligación y a veces sin título.

La Ley Moyano constaba de varias secciones:

- La primera regulaba los niveles educativos del sistema que eran: primera enseñanza (dividida en elemental, obligatoria y gratuita para quien no pudiese costearla) y superior.

- Segunda enseñanza, que comprendía seis años de estudios generales y de aplicación a las profesiones industriales.



Caja de metal con ejemplos de diferentes técnicas de bordado, 1930.
Medidas de la caja 23 x 15 x 6 cm. Archivo personal.

- En los niveles superiores estaban los estudios universitarios, las enseñanzas superiores y las enseñanzas profesionales.

La intervención de la Iglesia en la enseñanza era incuestionable, así la enseñanza católica era una característica común en la enseñanza pública y en la privada. Por los temas elegidos por Tolrà para algunos de sus dibujos de mayor tamaño podemos constatar el profundo conocimiento que tenía de la Biblia.

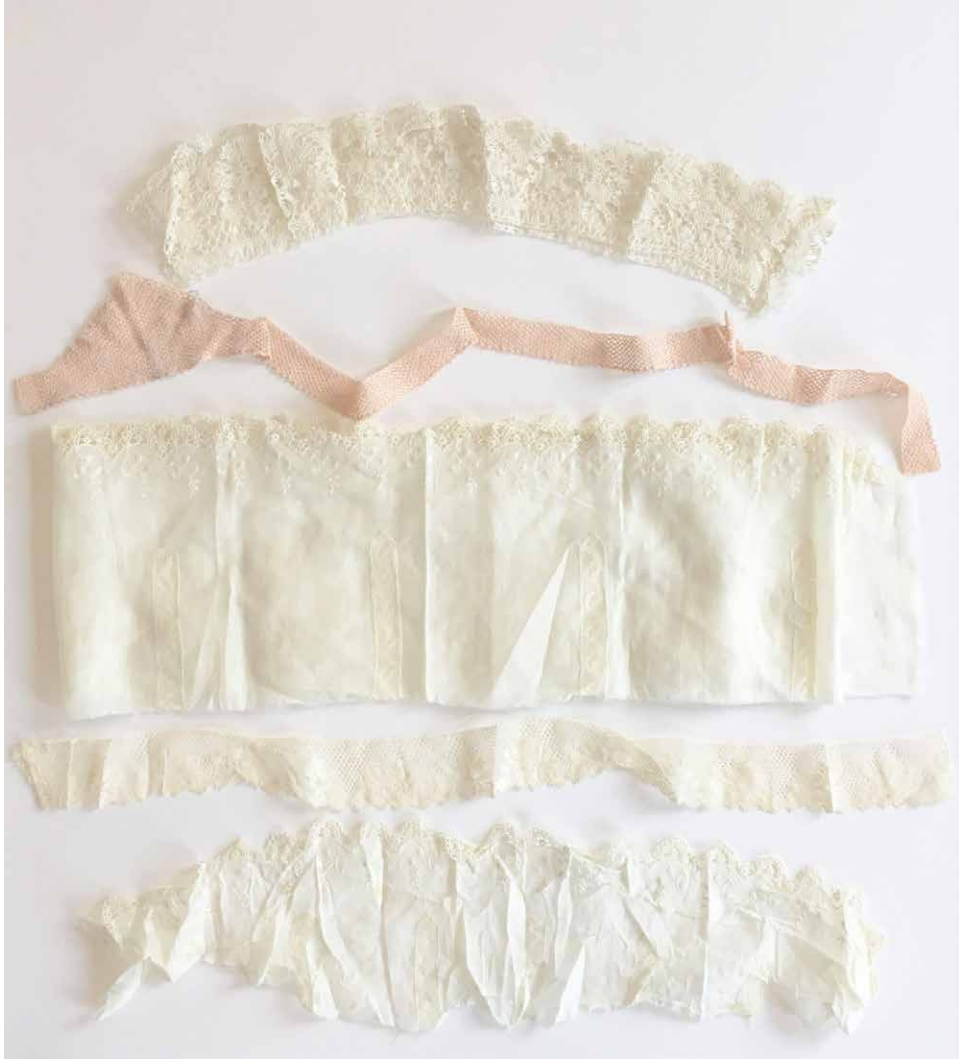
El 19 de septiembre de 1868 estalló la revolución conocida como "la Gloriosa", Isabel II se va de España y poco después comenzó la etapa del llamado sexenio revolucionario, en 1873 es proclamada la Primera República Española. Una de las caracterís-

ticas básicas de este período en el campo de la educación es el impulso de la libertad de enseñanza. Con la llegada de la Restauración borbónica en 1876 que tiene lugar durante el reinado de Alfonso XII (hijo de Isabel II), se aprueba una nueva constitución que restaura la monarquía constitucional y supone un notable retroceso para el país. Los años noventa del siglo XIX son los años en los que Tolrà asistiría a la escuela. Son varias las etapas políticas que con sus consecuentes leyes y reformas pudieron influir en la educación de Josefa Tolrà, aun permaneciendo inamovibles los valores morales conservadores hasta la llegada de la República.

A Alfonso XII le seguirá en el trono su hijo Alfonso XIII. Mientras tanto tenían lugar conflictos que contribuían al empobrecimiento económico del país de manera directa o indirecta: la Guerra de Cuba (1868-1898), la Guerra del Rif (1911-1927) en la que destacó por especial gravedad la Batalla de Annual y la I Guerra Mundial (1914-1918). En septiembre de 1923, Miguel Primo de Rivera llevó a cabo un golpe de estado militar que terminó con una dictadura militar, instaurada con el beneplácito del monarca y que permaneció hasta 1930. Tras el triunfo de los partidos republicanos y socialistas en las elecciones municipales, el 14 de abril de 1931 se proclama la Segunda República Española y se abre una nueva etapa en el sistema educativo español. La Constitución Republicana defendía la escuela pública, la gratuidad y la obligatoriedad de la enseñanza primaria, la libertad de cátedra y la laicidad en la enseñanza. Igualmente estableció, por primera vez en la historia de este país, que los maestros, profesores y catedráticos de enseñanzas oficiales serían funcionarios y que se legislaría con el fin de facilitar a los españoles económicamente necesitados el acceso a todos los grados de enseñanza, dando paso al desarrollo de las capacidades personales independientemente del poder adquisitivo familiar. En 1933 se celebraron las segundas elecciones a Cortes de la República, dando la victoria a la derecha, esta coyuntura supuso la revocación de muchos de los planteamientos educativos del anterior gobierno. Las terceras elecciones de la República de 1936 adjudicó la victoria al Frente Popular una alianza de partidos y organizaciones de izquierdas. El objetivo de esta nueva etapa de la República era llevar a cabo una vasta reforma educativa pero con el golpe de estado militar todo quedó en proyecto.

Volviendo a la educación de Josefa Tolrà tras la anterior y necesaria contextualización histórica, decir que para aprender costura, las niñas dibujaban. El dibujo no era dibujo del natural, en movimiento o a partir de un modelo, la finalidad era el diseño de los bordados que adornarían las creaciones destinadas a conformar el ajuar, por lo tanto prácticamente todos los dibujos eran calcos. Calcaban figuras de animales y otras figuras de las cartillas que utilizaban en el colegio o las copiaban para aumentar el tamaño de estos dibujos y así poder realizar bordados más grandes para cojines, sábanas, colchas o cualquier otro tipo de prendas. Se aprendían numerosas técnicas, algunas muy costosas y que llevaban horas, días y meses. El ganchillo, hacer encaje de bolillos, tricotar, la técnica de vainica o el encaje de punto de cruz son solo algunos ejemplos de este mundo tan sacrificado como silencioso y pacífico.

Asimismo debemos destacar la importancia de las cartillas y la laboriosidad con la que las niñas aprendían a coser y bordar pero también a rellenar y trabajar en cartillas y cuadernos.



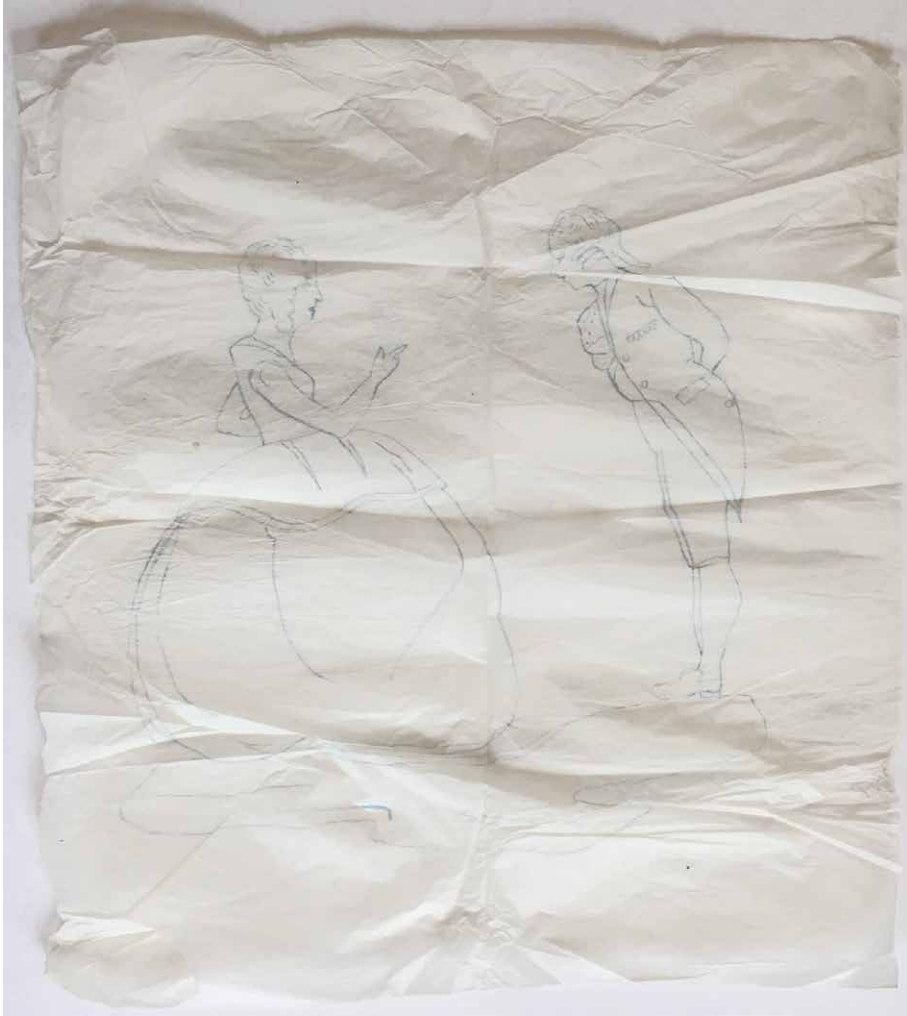
Retales y jirones de telas bordadas y cosidas a mano con diferentes técnicas.
Medidas de la composición 58 x 50 cm. Córdoba, 1950. Archivo personal.



Dibujo sobre papel de calco para bordarlo posteriormente sobre tela. Córdoba, años veinte (siglo XX). 50 x 44 cm. Archivo personal.



Dibujo sobre papel de calco para bordarlo posteriormente sobre tela. Córdoba, años veinte (siglo XX). 43,3 x 43,3 cm. Archivo personal.



Dibujo sobre papel de calco para bordarlo posteriormente sobre tela.
Córdoba, años veinte (siglo XX). 43,3 x 43,3 cm. Archivo personal.



Dibujos sobre papel de calco para bordar los motivos sobre tela.
Córdoba, años sesenta (siglo XX). 52 x 34 cm (detalles). Archivo personal.

El cuaderno como espacio de trabajo para la escritura y el dibujo es de vital importancia en la obra de Tolrà, entendiéndolo que la proliferación de dibujos en los cuadernos conservados junto a textos poéticos o de otra índole, es una actividad dedicada a imitar la manera de trabajar aprendida en el colegio.

Todos los cuadernos tienen como cualidades comunes la minuciosidad de la línea y de la caligrafía (no exenta de faltas ortográficas), el concepto de lo "primoroso", tradicionalmente atribuido a la actividad femenina realizada con esmero, y los valores supremos de origen religioso relacionados con el sacrificio y la dedicación completa y absoluta a una labor.

El mundo en el que las mujeres cosían era un mundo ajeno a los acontecimientos sociales, históricos y culturales, una forma de retiro forzoso del que Tolrà formó parte.

Tuvo tres hijos: Joan, María y Pere. Para cuidar a sus hijos dejó de trabajar. Su hijo pequeño murió por enfermedad a los catorce años y su otro hijo murió durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Su hija María la cuidó hasta su muerte.

Tolrà, martirizada por el dolor al perder a dos de sus tres hijos, no cedió a la pasividad, y aun estando exhausta dejó fluir su fuerza interior: escuchaba voces y veía rostros. Un familiar, de nombre Jordi Galbany, la animó a que dejase que su mano plas-



Dibujo para la portada de un cuaderno de labores de una niña, 1962.
Lápices de colores sobre cartulina, 22 x 13 cm. Archivo personal.

mase en el papel los mensajes que le llegaban y a los sesenta años Tolrà comenzó a dibujar. Primero eran garabatos pero poco a poco tomaron forma.

Su dolor se fue fundiendo con las líneas que iba esbozando. Cuando más dibujada más profundizada en su particular mundo de ideas.

Afirmaba que eran los seres de luz los que le hablaban y que la llamaban hermana, lentamente los conceptos, al principio tenues, iban cobrando importancia y temas como el respeto a la Tierra se hicieron temas fundamentales en su obra.

Josefa Tolrà o Pepeta, que era el nombre con el que la conocía la gente de su círculo cercano y sus vecinos, pensaba que las personas que habían contribuido a mejorar el mundo de la manera que fuese era importante, si habían sido escritores, príncipes o científicos tenían un lugar importante entre los personajes que recogía en sus dibujos.

En las libretas y en las anotaciones que hacía en muchos de sus dibujos, mezclaba conceptos relacionados con la religión, la ciencia, las diferentes culturas o el progreso humano.

" (...) Textos que hacen referencia a los planetas y poesías de Jacint Verdaguer comparten espacio físico con pasiones y sentimientos de personajes históricos como Napoleón Bonaparte. (...) Representaciones planetarias se mezclan con caballeros, emperadores, escenas históricas, religiosas, cotidianas o de culturas lejanas (...) jamás se consideró una

*artista (...) Eran los mensajes que le habían transmitido los seres de luz, un legado que no se podía vender ni comprar, y así lo hizo prometer a su hija María. (...)*¹¹

En 1956 se expusieron algunas obras de Tolrà en la *Sala Gaspar* de Barcelona, ella no asistió a la inauguración ni es probable que viese la muestra. No salía nunca de su casa, vivía en una especie de reclusión voluntaria, un recogimiento monacal que solo interrumpió dos veces, una para ir a visitar a una médium en Badalona, y otra para ver a su sobrina adolescente María Tolrà cuando actuó en una obra de teatro que se representaba en el pueblo. Este libre encierro, al relacionarlo con la firmeza y la constancia con las que conformó su obra, cobra un sentido ascético de índole hermética. En su clausura vivía dentro de su propia atmósfera de fantasía sin la que no se puede vivir, sin la fantasía no se puede vivir y ésta solo aumenta a través del aprendizaje, al que no había tenido acceso en la medida de sus necesidades. Con una madurez inconcebible, una lucidez y una sensatez admirables ella sola decidió experimentar con su propia obra y así dilatar las barreras de su mundo en una lucha tan pacífica con el mundo como utópica.

El parapeto que había construido en torno a su persona, el no salir de su casa, tenía como propósito fundamental preservar su refugio y aislarla del mundo para construir el suyo propio, su universo, el que la transportaba a otro menos insensible, menos cruel, pero no debemos pensar que se sentía como una víctima, era una clarividente que separaba la luz de la sombra sin esfuerzo, que ayudaba a los demás, que se esforzaba por encima de sus posibilidades en una lucha por sublimar su propia existencia enalteciendo lo que de prodigioso y maravilloso tiene este planeta.

Pilar Bonet defiende la existencia de tres tipos de temática en la iconografía de Tolrà:

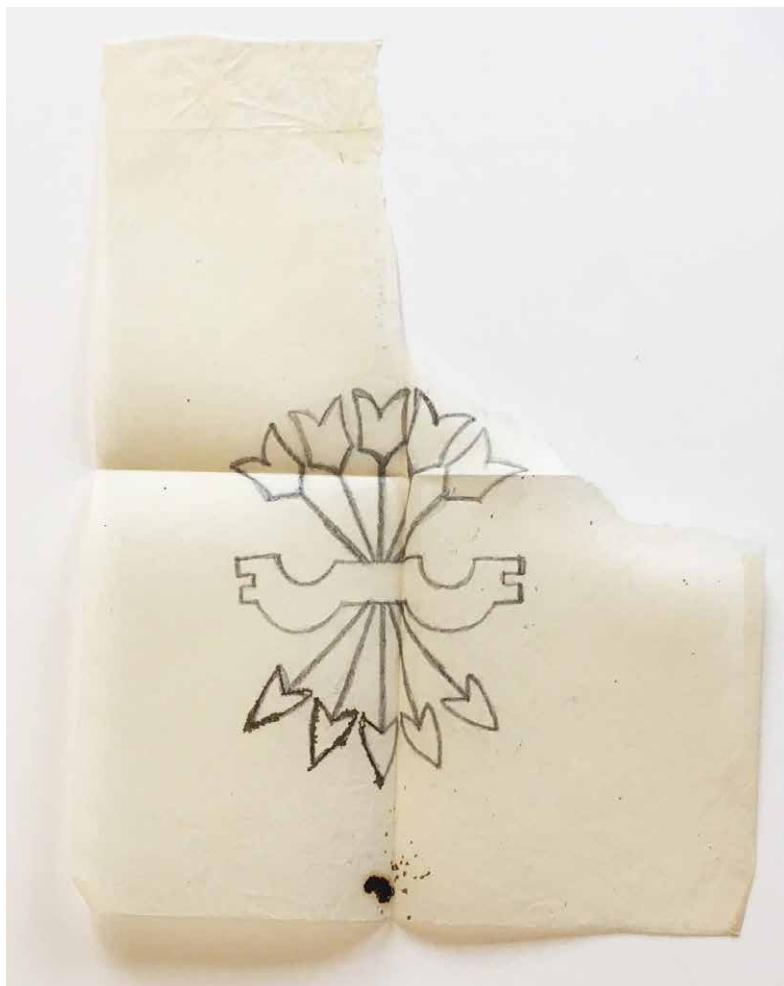
1. Dibujos con figuras, escenas y paisajes más costumbristas, evocaciones del mundo o su entorno e historias del pasado: Aquí se incluirían obras como *Dibujo método fluídico representa César Augusto con su carro* (1950); *La hija del faraón* (s/d); *Dibujo gracia del siglo III* (1948); *Paisaje del Congo Indio joven* (1951) o *Tipos de raza árabe que visitan al gran yogo* (s/d), por citar algunos de temática historicista pero también otros dibujos como *Mujer con abalorios* (1948), *Pagès* (s/d), *Caballero y musa amada* (fig. 3) o *Muchacha coreana* (1953).
2. Temas religiosos: Sirvan como ejemplo *Adán y Eva* (fig. 5) o *Dibujo fuerza fluídica. Última cena* (1953).
3. Personajes y visiones en relación al mundo oculto, como figuras de mujeres médium, teósofas, seres astrales o visiones planetarias: *Astro Sol, Tierra, Marte, Venus* (1944), *El alma de la fantasía* (1959) o *Dibujo fantasía espiritual* (s/d).

Quizás esta clasificación sea demasiado genérica pero es acertada sin lugar a dudas. Podríamos añadir a este estudio iconográfico la serie de dibujos de gran formato de personas ingravidas, envueltas por jirones y meticulosos bordados, que gravitan en el espacio, que miran con la expresión facial tan característica de Tolrà, una expresión

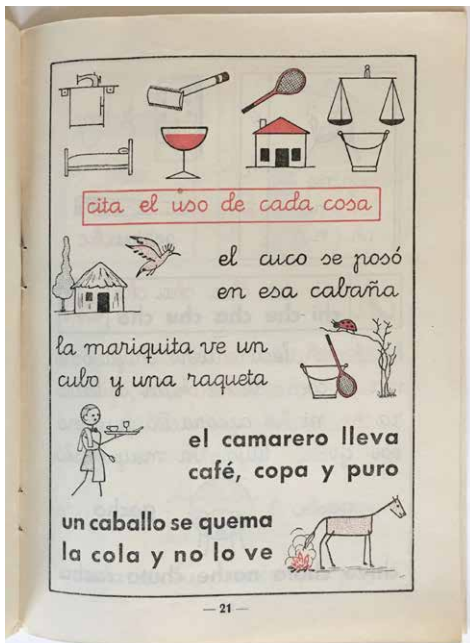
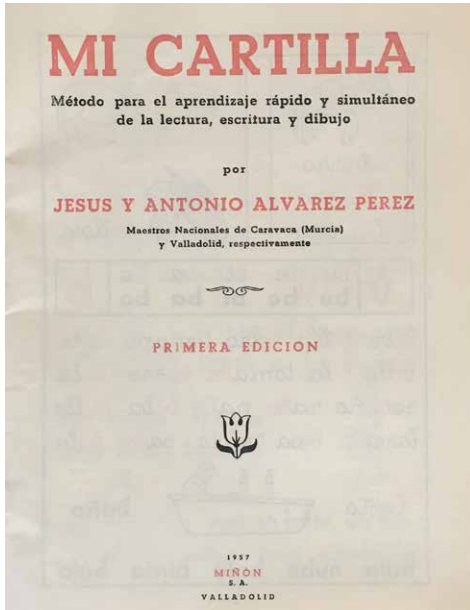
11. MARTÍNEZ i PASCUAL, Sandra y SALVADOR i SOLER, Eulàlia en Opus cit. pp. 173-174.



Tela bordada a mano. Córdoba, 1950. Archivo personal.



Dibujo sobre papel de calco para bordarlo posteriormente sobre tela.
Córdoba, años cincuenta (siglo XX). 19 x 14 cm. Archivo personal.



Cartilla de escritura, lectura y dibujo.
Impresión sobre papel, 25 páginas, 21,3 x 15, 7 cm.
Editorial Miñón. Valladolid, 1957. Archivo personal.

arcaica pero al mismo tiempo de mirada sorpresiva, pasmosa. Todas las personas que Tolrà dibuja parecen haber sido delatadas, desveladas.

En su desamparo, inventa como rodearse de siluetas, eminencias y efigies y se arropa con leyendas, cosmogonías, hagiografías y efemérides.

La obra de Tolrà evidencia un trabajo escrupuloso al dibujar y al bordar, pinta como dibuja y dibuja como borda. Concibe ambas creaciones desde la multiplicidad de líneas. No queda constancia de bocetos previos, el grafismo que desarrolla durante toda su producción es un tipo de grafismo mecánico, reiterativo, ornamental y esmerado.

No podemos olvidar hacer referencia al halo infantil que desprenden en cierto sentido algunas de sus creaciones, a la ingenuidad con la que dibuja. Tampoco a la frontalidad y el hieratismo de sus personajes. Ese hieratismo y frontalidad, que en Tolrà es accidental y fruto de su falta de conocimiento artístico previo y destreza en el dibujo, en artistas contemporáneos como Nicholas Stevenson son cualidades que se propician y se aprovechan para enfatizar una determinada narratividad gráfica y estética vinculada al dibujo infantil.

Los materiales que utiliza Tolrà se los proporcionaba su hija María que trabajaba en la fábrica textil del pueblo. Son todos materiales humildes: lápices, rotuladores, tintas y papel de baja calidad.

La existencia en Cataluña de influencias espiritistas es innegable más aún por la cercanía a una Francia completamente imbuida en estas cuestiones.

No puede decirse que exista un solo fundador de la corriente espiritista, aunque sí hay un consenso sobre quien fue el primero que publicó sobre el tema de manera seria y metódica, fue un hombre: Allan Kardec, de quien ya hemos hablado y que fue quien publicó en París en 1957 su primer libro al que tituló *El libro de los espíritus*. En este volumen afirma que este fenómeno estudia el origen, las causas, la naturaleza y el destino de los espíritus y la relación de éstos con el mundo corporal. En España este movimiento tuvo lugar hasta 1939, cuando termina la Guerra Civil. A partir de este momento el espiritismo deja de proliferar como fenómeno público, como había pasado en otros países como Francia y solo se practica en reuniones íntimas de familiares o amigos en las que intervenía una médium. Poco a poco estas prácticas se convirtieron en algo relacionado con el ocultismo en su sentido más vulgar, obviando la parte filosófica y existencial. La masonería fue sentenciada durante el Franquismo, así todas las prácticas que pudiesen relacionarse mínimamente con ella fueron censuradas y debían practicarse en la más absoluta clandestinidad. Al final de los setenta y al principio de los años ochenta del siglo pasado comenzó de nuevo el interés por estas prácticas en España.



Nicholas Stevenson. *Diary of a Time Traveller*, 2015. Gouache sobre cartón.

Nicholas Stevenson. *Diary of a Time Traveller*, 2015. Gouache sobre cartón.



Nicholas Stevenson. *Bear Fight Club*, 2014.
Gouache sobre cartón.



Fig. 3. Josefa Tolrà. *Dibujo fuerza fluidica. El geólogo y el jardinero*, 1955. Acuarela, plumilla y bolígrafo sobre papel, 46 x 60 cm. Colección particular Maria Tolrà. Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

DOCUMENTO

"Todos somos sensitivos. C. W. Leadbeater

Sin embargo, cuanto más indagábamos sobre estas personas sensitivas, más cuenta nos dábamos de que, en realidad, todos tenemos estos dones, solo que en la mayoría de los casos están aletargados, en un estado de latencia que necesita ser despertado. Según el teósofo C. W. Leadbeater (1854-1934), todos somos clarividentes, todos podemos "ver claro". Las técnicas de acceso a la visión se encargan precisamente de esto, de desplazar nuestra percepción ordinaria para que nos sea posible "ver" de forma extraordinaria.

Leadbeater, en una publicación titulada Clarividencia y los anales akáshicos, explica con minuciosidad en que consiste el don de ver más allá de lo ordinario que poseen muchos sensitivos. La clarividencia es para Leadbeater, "el poder de ver lo que se halla oculto a la mirada física ordinaria. A menudo acompañado de la clariaudiencia o el poder de oír lo que es imperceptible para el oído físico ordinario". El mismo Leadbeater era capaz de visionar las auras o campos en energéticos de las personas, con lo que su definición de la clarividencia se basa en su propia experiencia sensitiva.

Leadbeater reconoce la existencia de un doble etéreo, que desvela sus desequilibrios, enfermedades, "emociones, pasiones, deseos y tendencias". Al mirar a una persona, el clarividente "la verá rodeada de una niebla luminosa del aura astral, brillando con toda suerte de colores, y cambiando constantemente de matices y de brillo a cada variación de los pensamientos y sentimientos de la persona".

Este estado de visión puede dilatarse hasta la percepción de entidades espirituales, tal como era el caso de la médium y artista Josefa Tolrà. La sensibilidad de Pepeta, así la llamaban los más próximos, eclosionó tras una crisis profunda, cuando murieron sus dos hijos y ella ya contaba con sesenta años de edad. De la mano de la comisaria e historiadora del arte Pilar Bonet que ha rescatado sus dibujos y bordados, apenas mostrados mientras ella vivió, para el presente nos detenemos en su vida y su experiencia. En nuestra investigación tratamos otras personas que, de forma mediúmnica, crean sin haber tenido conocimientos previos, como Victorien Sardou, Hélène Smith o Agustín Lesage, sin embargo Josefa Tolrà es el mejor y el más cercano ejemplo de persona sensitiva y creadora, ya que tenía la capacidad de ver el aura de las personas, hacía recetas sanadoras para sus vecinos sin cobrar por ello y cuando los "seres de luz" se lo indicaban regalaba algunos de sus dibujos.(...)"¹²

12. RIVERA, Mapi (2016): Todos somos sensitivos. Texto publicado en www.josefatolra.org. Fecha consulta 8/11/2016.

DOCUMENTO

"Estados de sensibilidad. Shafica Karagulla

Comencé a profundizar en los distintos modos de alterar la percepción, desde la curiosidad, la concupiscencia ocular, el maravillamiento, la meditación, la recitación, los cantos, las danzas, el yoga, el ascetismo, el recogimiento, el aislamiento, el quietismo, el estudio, la focalización, la hipnosis, la percusión, la ingesta de enteógenos que es considerada en entornos ritualísticos la vía directa a la visión. Estaba sumida en la indagación de estas "técnicas arcaicas del éxtasis" tal como las denomina el filósofo y estudioso de las religiones Mircea Eliade (1907– 1986), cuando topé con el estudio de la neuropsiquiatra Shafica Karagulla (1914-1986) sobre personas sensitivas. Las personas sensitivas poseen un talento especial para la recepción de estímulos por canales "naturalmente" dilatados. No sólo son sensibles a las cualidades físicas de las cosas sino que poseen aptitudes específicas para cambiar el estado perceptivo y ver flujos, colores y campos de energía que envuelven al ser humano. Algunos tienen capacidades innatas para comunicar telepáticamente con otras personas, ver a través de los objetos, conocer su pasado y sanar.

Según Karagulla que investigó la sensibilidad con rigor científico durante más de ocho años, los sensitivos tienen una percepción más desarrollada, más sensitiva y también más vulnerable que el resto de personas. Captan mayor espectro de ondas, descodifican mayor número y cualidad de vibraciones, tramas, interconexiones e interrelaciones y mayor cantidad y cualidad de fenómenos.

Se puede ser sensitivo por predisposición genética, muchas de las personas sanadoras, clarividentes, médiums y canalizadoras heredan estos dones de sus padres o abuelos, tal como Karagulla comprobó al rastrear el linaje de las personas que estudiaba. Sin embargo, la sensibilidad también puede despertarse a raíz de una situación o proceso límite; una fiebre alta, un accidente, una crisis, altera la percepción de forma que un mundo antes oculto se torna perceptible. (...)¹³

13. RIVERA, María Pilar (2016): *Estados de sensibilidad*. Publicado en www.josefatolra.org. Fecha consulta 8/11/2016.



Fig. 4. Josefa Tolrà. *Mitología*. Dibujo aerolitos, s/d.
Tinta sobre papel, 47 x 67 cm. Colección particular.
Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

5.4. Materiales y tratamiento de los materiales: Color, composición y trazo

La dispersión de la obra ha dificultado mucho el trabajo de investigación del proceso creativo de Tolrà. Ha sido muy difícil sacar conclusiones sobre cuales son las etapas de su vida artística, estética y compositivamente hablando. Tolrà regalaba muchos de sus dibujos y bordados de los cuales no se tiene ningún registro.

En un intento por recomponer el "puzzle", hemos estado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid. El MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) se convirtió en el MNCARS. Antes de esta fusión, María Lladó y Tolrà, la hija de Josefa Tolrà, había prestado al MEAC cuarenta y cinco dibujos, la cesión de los dibujos tuvo lugar en 1971. Actualmente el MNCARS posee veintiocho dibujos, el resto ha desaparecido, hay diecisiete dibujos en paradero desconocido.

La hija de Josefa Tolrà, María Lladó y Tolrà, fue la albacea de la obra tras la muerte de su madre y, tras la muerte de la hija, es actualmente su sobrina la que cuida de esta herencia, una señora que ronda los noventa años. Afortunadamente, con la creación de la Asociación Josefa Tolrà su legado estará, por fin, a salvo.

En el MNCARS se solicitó ver todas las obras que tienen, un total, como hemos dicho, de veintiocho dibujos. In situ se hizo un inventario de los mismos, que fue completado después. Este inventario es una descripción básica de cada uno y de sus condiciones de conservación en el que se analiza el cromatismo, la composición, el trazo y otros recursos gráficos. Este registro lo anexamos sin cambiar el orden de sucesión de las descripciones de las obras, de manera que está en el orden por el cual fuimos viendo las piezas. Nos parece interesante reflejar el discurso casi intacto y que se fue generando al ver las piezas una a una, la perceptibilidad y a ratos la hiperestesia provocada. Sin embargo, se ha debido sacrificar una cosa, y es que la relación de piezas incluida a continuación está desordenada a nivel cronológico y archivístico:

I. Tolrà i Abril, Josefa. *Genio astral-planeta Tierra*, 1952. 50 x 65 cm.

Técnica: Dibujo. Tintas negra, rosa, azul y roja con lápices de colores sobre papel.

Los lápices de colores se utilizan para el fondo de la composición, en un intento por representar la profundidad y diferentes tipos de planos.

La tinta confiere el ritmo a la composición a través de la línea. Es una composición que llega a los límites del papel (a sangre). Como casi todas las obras de Tolrà, presenta un acusado *Horror Vacui*.

Compositivamente podríamos describir, a grandes rasgos, este dibujo como una cosmogonía en la que un fondo de pequeños trazos azules a lápiz, repasados con trazos pequeños de tinta azul, flotan en el espacio junto a grandes flores de color rosa (¿galaxias?) y en el que se inserta una gran figura circular, con una cabeza humana que ocupa casi toda la composición.

La composición tiene su eje en el centro y es el planeta Tierra coronado con una cabeza de Jesucristo. El planeta podría interpretarse también como la vestimenta o la capa de Dios, establecer metáforas visuales es inevitable.

La Tierra, oval, es una gran extensión azul sin variación cromática apenas, solo interrumpida por manchas marrones que no se parecen en nada a continentes o islas existentes, pero que cumplen su labor representacional.

La superficie terrestre acaba siendo un símbolo antropomorfo sin ninguna pretensión por reproducir de manera fidedigna la geografía existente, el mensaje está por encima de la veracidad sapiencial.

Los verdes, gamas de azul y marrón o la geografía costera se suprimen por completo, carecen de importancia y se resume en dos colores: un único azul y un marrón. Sin embargo, no se elimina la complejidad conceptual y se insertan anotaciones a modo de mapa, son las siguientes: "*Continente Africa Portuguesa, Mares, Auroras Boreales, Islas*

promofeas solares, Congas Saladas, tierra nueva, Terranoba claudicada, Mar del centro atlántico, Ocenania, Islas mayaguas, Albilo Marcial Artico, Solsticios."¹⁴

En la esquina derecha una anotación sin comas, ni puntos, ni ningún otro signo de puntuación, en la que, como veremos que es habitual en la obra de Tolrà, las mayúsculas se suceden a continuación de cada frase aunque antes no haya un punto: "*Característico dibujo del plañeran Tierra Portando sus líneas en mas grueso dictamen Estudio del profesor llamado genio Astral año 357*"

II. Tolrà i Abril, Josefa. *Los seres que habitan*, 1956. 50 x 64,5 cm.

Composición a sangre que presenta un acusado *Horror Vacui*. Es una cosmogonía.

Técnica: tinta negra, verde, naranja y roja (plumilla de 0,5), gouache aplicado bastante pastoso, parecido al óleo pero sin grosor y lápices de colores aplicados como pastel, para aportar profundidad. Soporte papel.

Dos mujeres desnudas con animales y muchas plantas. Una de las mujeres luce cuerpo de niña. En el medio de las dos mujeres una figura amorfa, ni animal ni planta.

Hay una inscripción en la esquina inferior derecha. Parte de la inscripción está tapada por el marco, hemos solicitado al MNCARS la información y a partir de lo que hemos recibido y lo que hemos podido leer *in situ*, el texto sería el siguiente:

" Josefa Tolrà

PAISAJE

Miocanguro que habita en el suroeste

polar_

MARTE con sus lindos paisajes adonde la flora silvestre abarca unas milesimas mas de naturaleza para crecer y formar acueductos acuaticos

adonde los animales son productos de gran utilida para sus habitantes

LOS SERES

que habitan para (...)

como unas figuritas (...)

que andan como quien sabe

mecerse

(...)titanes no son astros que nosotros mismos

que bamos a buscar a esa

(...) mas firme

B G"

14. Reproducimos de manera literal las anotaciones que hemos encontrado en las obras.

III. Tolrà i Abril, Josefa. *Planetas que circundan al sol*, Ca. 1940-1950. 50 x 65 cm.

A sangre. *Horror Vacuii*. Cosmogonía.

Técnica: tinta negra, rosa, verde y roja con lápices de colores y rotulador naranja sobre cartulina color hueso.

Gran mandala que irradia luz en forma de grandes y anchos rayos a modo de caminos que llegan al límite del papel. Dos personajes, a izquierda y derecha del mandala, que parecen flotar en el espacio y ser seres de luz (en lugar de piernas tienen una especie de cola de sirena), en el centro del mandala cuerpos cósmicos (¿planetas?).

Inscripción en la esquina inferior derecha:

*"Planetas que circundan por la proximidad del mas vaporoso
y ampliado sol, que gira proscimas manifestaciones
de su luz, en torno a la cual estrella
solar, libre un inmenso calor
que es para muchas bibraciones estrellares"*

IV. Tolrà i Abril, Josefa. *Caballero y musa amada*, 1952 (noviembre). 50 x 65 cm.

A sangre. *Horror Vacuii*.

Técnica: tinta negra, rosa, verde, azul, amarilla y roja con lápices de colores y rotuladores (rosa, verde, gris, azul turquesa, amarillo) sobre papel.

Dos personajes en el centro de la composición: el caballero y la musa. Ambos miran al frente. Tolrà dibuja siempre a los personajes de frente, la cabeza y el cuerpo de frente, aunque como a veces no dibuja las piernas sino una especie de cola de sirena, parecen estar girándose y da la impresión de que existe movimiento.

El caballero, con bigote, muy elegantemente vestido y la mujer sentada, con vestido rosa, en las manos un sombrero y un ramo de flores rojas.

Filigrana a plumilla de color azul para el traje del hombre y filigrana a plumilla en color rosa para el traje de la mujer. Para el uno y la otra el pelo lo trabaja a plumilla con tinta de color negro. La expresión del hombre, con la mano izquierda levantada como pregonando (la otra mano se esconde dentro la maleza, evita dibujar las manos habitualmente. No domina el dibujo académico y presenta dificultades para la representación de las extremidades), sonríe, ojos al frente, contraste muy acusado con la expresión de la mujer, seria y ausente, ojos que miran hacia el arriba en un amago leve de estar poseída o en otro lugar. Rodeados ambos de vegetación.

La esquina derecha inferior, que acostumbra a dedicar a anotaciones en tinta negra siempre, es más amplia en este dibujo y acompaña las frases de unos pequeños personajes (cinco) a tinta negra:

*"Paisaje de la gran linea del lago mas grande
que forma la ermosa ciuda en carácter principal del
pueblo Aleman
(pequeño personaje con inscripción debajo)
fuente del buen sicno astral"*



Fig. 5. Josefa Tolrà. *Caballero y musa amada*, 1952 (noviembre).
Acuarela, plumilla y bolígrafo sobre papel, 50 x 65 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

*Este caballero es un ser que frecuentaba en este paraje para serbirme de la
inspiración _
Portaba la iluminación
de su buen deseo en dar versátiles sinfonías Acompañabalo su musa que
era una linda joben su amada
Josefa Tolrà “*

V. Tolrà i Abril, Josefa. *Genio*, 1957 (diciembre 1957). 65,5 x 50 cm.

La inscripción tapada por el marco. Composición a sangre. *Horror vacuii* menos intenso. Sin márgenes, vuelve a ser un dibujo que llega a los límites del papel y parece continuar más allá del mismo en algunas partes.

Utiliza tintas negra, rosa, azul y verde, lápices de colores y rotuladores (rosa, verde claro, azul, negro, azul oscuro) y gouache sobre papel.

Semánticamente el léxico existente es, a grandes rasgos, una gran masa informe que ocupa el centro de la composición y que tiene a cada lado un gran “torbellino” que “ancla al genio al suelo” impidiendo que salga volando. Debajo del genio, cuatro pequeños personajes, dos son solo dos cabezas que rellenan dos esquinas y otros dos, a modo de esculturas de Miguel Ángel se tumban y miran al frente. Esquina superior izquierda un sol que mira triste y en la esquina superior derecha un ser de luz, con traje rosa de filigrana y sombrero que mira para abajo (rostro al frente). Insertado en la masa amorfa que se levanta en el centro la palabra “genio”.

En la esquina inferior derecha hay una inscripción tapada por el marco y su firma. Inscripción de muy difícil lectura porque está insertada en un fondo de filigrana negra.

Hemos solicitado al MNCARS la transcripción de la misma a partir de una fotografía completa del dibujo que ellos tuvieran sin marco pero no han transcrito el texto por ser ilegible.

VI. Tolrà i Abril, Josefa. *Anadionamena se aparece en un río a Vulcano*, 1951 (junio 1951). 50 x 65 cm.

Composición con espacios en blanco. A sangre sobre cartulina color hueso.

Tinta negra, marrón, azul y amarilla, lápices de colores y rotuladores y acuarela sobre papel.

Un río que aparece por esquina derecha superior y atraviesa la composición hasta la esquina inferior izquierda. Dos personajes, en primer plano, uno es Vulcano vestido de payés y el otro es una mujer desnuda. El cuerpo es de niña, sin caderas, asexual. No hay manos ya que están torpemente esbozadas, podría decirse que el dibujo es anatómicamente deficiente. La mujer emerge del río, el aura se representa hecha de filigrana que parece ser una prolongación de su energía o su luz y la separa de la gran mancha azul del río. Los dos miran de frente, el hombre con expresión dulce y melancólica, la mujer seria y consciente. La vegetación es trabajada como pintura, no como

línea de dibujo. Es un tema recurrente en la historia de la pintura del que normalmente se desprende cierta tensión sexual, en este caso no, los dos personajes parecen estar en estado de trance, de levitación.

En la esquina inferior derecha algo camuflada por la vegetación la firma: Josefa Tolrà. En tinta negra.

VII. Tolrà i Abril, Josefa. *Personajes*, 1944. 49 x 64 cm.

Tinta negra y lápiz negro sobre cartulina. *Horror vacuii*. A sangre.

Amalgama de vegetación desde la que con la misma intensidad de la línea de las plantas emergen personajes que miran al frente, personas que flotan, de expresión anodina, que levitan, que habitan pero que no son manifiestos. Tres planos de profundidad: Un primer plano de un Jesucristo, junto a él casi en el mismo tamaño pero algo más pequeño una mujer con tiara o sombrero y sentada en un trono. Un segundo plano de muchas mujeres y hombres con barbas y sombreros (sin manos, las disimula para no dibujarlas), muchos se apoyan con bastones, ¿son pastores? ¿Son pastoras?. Tercer plano (mitad izquierda inferior) un rebaño.

Sin inscripción, solo firma en la esquina inferior derecha.

VIII. Tolrà i Abril, Josefa. *El gran genio llegando a la tierra prometida*, 1953 (septiembre 1953). 52 x 66 cm.

Tinta negra y rosa, acuarelas y puede ser que también laca de bombilla. Sobre papel Guarro. *Horror vacuii*. A sangre.

De nuevo la pintura gana protagonismo frente al dibujo.

De una gran masa azul que es mar u océano, donde dos barcos navegan en un primer plano que compite con un gran personaje central vestido de rosa que emerge del agua a modo de sacerdotisa o "gran genio". En la orilla unos árboles "humanizados" asisten a la ceremonia. Al gran genio le falta una mano y con la otra sostiene un personaje preñado de un torbellino que recuerda a un fósil.

Esquina inferior derecha inscripción:

*"Dibujo que está en el camino progresivo
en formaciones para el significado
mas confiado_*

*El gran genio llegando a la tierra prometida
Josefa Tolrà "*

IX. Tolrà i Abril, Josefa. *La Diosa del fuego*, 1959 (agosto 1959). 64,5 x 50 cm.

Tinta negra y rosa, marrón y amarilla, acuarelas, rotuladores, *gouache* y laca de bombilla o pintura mezclada con algún barniz que da como resultado un brillo inusual de la pintura, sobre cartulina.

Espacios en blanco en el fondo (parte superior). A sangre.

Composición vertical de una gran diosa cubierta de llamas. Una gran odalisca desnuda con capa y un gran sombrero que extiende una mano de la que salen llamas que al mismo tiempo envuelven su cuerpo. Las llamas son grandes manchas con tendencia a la verticalidad de tono rojo oscuro que sin embargo no consiguen representar la cualidad volátil que posee el fuego. En lugar de ser una composición de colores cálidos como cabría esperar es de colores fríos. La mujer tiene un enorme rostro (mal estructurado anatómicamente) con unos grandísimos ojos azules que miran al frente sorprendidos por nuestra mirada.

Inscripción en tinta negra en el margen inferior derecho:

*"La Diosa del fuego."
Josefa Tolrà"*

X. Tolrà i Abril, Josefa. *Personajes y animales*, 1945 (mayo 1945). 50 x 65 cm.

Tinta negra, rosa, marrón, verde, azul y amarilla sobre cartulina.

Se representa la calle principal de un pueblo en el que los personajes aparecen en las ventanas de las casas, todos de cintura para arriba, mirando al frente, vestidos de payés o con peinado regional (las mujeres). Podrían ser varias casas o una gran casa en la que todos los personajes habitasen.

Es notable el intento de perspectiva que como siempre lo hace jugando con los tamaños, con la escala y el primer plano y los segundos planos, en este caso los de las ventanas y los personajes.

Los trazos ocupan todo el formato, de arriba abajo.

Una mujer con velo, a su lado un hombre pasea un perro con correa.

Una calle a los pies de la mansión o de las casas del pueblo, en la calle transitan varias personas, todas llevan sombrero.

Este dibujo es diferente porque la filigrana es la protagonista junto con un espectacular trabajo de los trajes por la multitud de detalles multicolores, es incuestionable que esta filigrana tiene en su creación algo de lúdico, de dejarse llevar por el trazo, de dibujo automático.

¿Es un día de fiesta? ¿Es un día feliz? La mujer más grande, que es pelirroja, sale de una puerta monumental. Todo es multicolor, los maceteros de la calle (todo el margen inferior), los trajes, los sombreros.

Paredes con mosaicos que recuerdan a Antoni Gaudí (1852-1926), tejados multicolores, mucha ornamentación.

Sin inscripción, solo firma en el margen inferior derecho.



Fig. 6. Josefa Tolrà. *Personajes y animales*, 1945 (mayo).
Tinta sobre cartulina, 50 x 65 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

XI. Tolrà i Abril, Josefa. *Paisaje marino. Costas de Noruega, 1954 (octubre 1954)*. 50 x 69,5 cm.

Tintas de colores, rotulador y acuarela sobre papel color crema. A sangre.

No es un dibujo, es en este caso una pintura, un paisaje en azules y verdes con grandes manchas marrones y azul oscuro que está más próximo a la abstracción que a la figuración, es el único ejemplo que hemos encontrado de estas características.

La línea fina pierde importancia en favor de trazo, mucho más ancho, que delimita volúmenes no reconocibles sobre un fondo unificado por el color azul que sirve para representar el agua. Algunas siluetas de lo que pueden ser criaturas marinas y trazos toscos para una insinuar vagamente lo que podría ser vegetación.

Inscripción esquina inferior derecha:

"Paisaje Marino

Costas de Noruega

fondo doce metros"

Sin firma.

XII. Tolrà i Abril, Josefa. *Castillo de los grandes condados alemanes años 789, 1950*. 51 x 65 cm.

Lápices de colores, rotuladores y tinta sobre papel. A sangre. Dibujo.

Un juglar tocando el laúd, vestido con sombrero de plumas, capa y espada y pantalones de cortesano. Al fondo las casas, con tejados en pico, de un pueblo y unas almenas de algún castillo que no aparece, a ambos lados grandes árboles amarillos y negros que tapan unos grandes ventanales.

Composición más vacía que habitualmente.

El juglar está prácticamente solo en el centro de la composición, solo aparecen dentro del castillo y de las casas dos personajes esbozados en tinta negra.

Inscripción esquina inferior derecha:

"Castillo de los grandes

condados alemanes

años 789"

Sin firma

XIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Personaje con peineta y mantilla, 1948*. 74 x 50 cm.

Composición vertical. Tinta negra, rosa y verde y rotuladores sobre cartulina satinada de color blanco. A sangre. Dibujo.

Gran retrato femenino (¿odalisca u autorretrato?) sobre fondo blanco. Sin manos. Vestido tradicional hasta las rodillas, gran mantilla de bordados negros sobre fondo azul (veladura muy tenue casi imperceptible), vestido en tonos rosas muy ornamentado y con lazos y cinturón azules.

Inscripción esquina inferior derecha: " Josefa Tolrà".

XIV. Tolrà i Abril, Josefa. *Puente chino*. Ca. 1940-1950. 53,5 x 68 cm.

Dibujo. A sangre. Composición horizontal. Monócromo en blanco y negro. Tinta china y lápiz de grafito sobre papel couché. Pudiese ser un boceto previo y preparatorio para un dibujo posterior en el que se usarían más colores.

En el MNCARS le llaman igual que a otro dibujo (*Paisaje Marino Costas de Noruega*), pero ni por la forma, ni por el contenido, ni por la inscripción se puede deducir que se llame así. Todo se soluciona cuando recibimos del MNCARS el dossier de las obras, y en ese momento descubrimos que se llama *Puente Chino*. El error era solo archivístico.

En la parte inferior derecha, en la esquina, un trozo de papel amarillento tapa parte del dibujo, la inscripción es de unas dimensiones aproximadas de 10 x 16 cm. Justo encima parece que termina la inscripción, pero no lo sabemos, la finalidad es confusa puede ser para tapar un desperfecto o quizás por otro motivo.

Se aprecian líneas a lápiz detrás de las líneas a tinta negra de filigrana que protagoniza toda la composición o son para crear profundidad o corresponden a un boceto previo, no hay ni una sola mancha, sólo líneas.

Inscripción esquina inferior derecha:

*"Puente del mas modernismo en materia
y construcción*

*Pasos para carros, aguas del canal
de mas protección*

pueblo Xino

Dibujo guiado fluidicamente J T ¹⁵.

XV. Tolrà i Abril, Josefa. *Adán y Eva*, 1957. 70 x 100 cm¹⁶

Gran Composición horizontal. Tintas de colores, guache, acuarela, rotuladores sobre cartulina. A sangre. Dibujo.

Es una de las obras mayores de Tolrà que se caracteriza a rasgos generales por el preciosismo y la minuciosidad como es habitual en su trabajo.

Es especialmente interesante el retrato psicológico de Eva, y muy sugerente cómo los animales ceden detallismo en favor de la mancha, así otorga unidad estética a la composición.

Un gran árbol y dos manchas moradas que corresponden a un animal indeterminado y a un ser volador que se asemeja a un ave, protagonizan cromáticamente la obra.

15. JT ó PJ: Los trazos de estas iniciales son de difícil lectura. Hemos optado por transcribirlo como JT porque es lo que viene siendo habitual encontrar como firma con iniciales en los dibujos de Josefa Tolrà, pero la llamaban Pepeta con lo que una variante de esta firma contendría la P de Pepeta y no la J de Josefa.

16. Nos gustaría hacer una observación sobre las medidas de esta obra, discrepamos con que estas medidas sean las correctas. Constatamos midiendo la obra que este dibujo mide 69 x 102 cm y no 70 x 100 como puede leerse en la ficha catalográfica del MNCARS. No obstante incluimos las medidas del MNCARS.

La obra se divide en dos partes:

- La parte izquierda donde tenemos el árbol del Paraíso con muchas manzanas. Están junto a él Adán, Eva y la serpiente. Opta por dibujar el cabello de Adán y Eva y a la serpiente con la misma textura, compuesta de una trama finísima que el un calco de la filigrana negra de los finos bordado de los velos de novia o de luto (es negra) para Adán, Eva y la serpiente. Esta textura aproxima a los tres actores principales de la historia de manera metafórica, la trama y la malla de rejilla que compone la filigrana emparenta a las figuras y las aproxima para "la comprensión del pecado original". Tolrà desarrolla en sus obras de tema bíblico un lenguaje que imita a la función didáctica de los programas iconográficos esculpidos o pintados para las iglesias y catedrales románicas, una de las épocas de mayor porcentaje de analfabetismo en la historia de occidente.

Adán y Eva están feminizados, el hombre sin sexo, la mujer desnuda con pezones y sin volumen mamario. El hombre tiene vista al frente dulce, la mujer es altiva, sostiene con el brazo derecho la serpiente.

- Parte derecha: Varios animales realizados en trazos más gruesos, la filigrana desaparece y rellena los volúmenes de estos cuerpos con patrones cromáticos lineales y repetitivos que irradian cierto júbilo y felicidad. Este cromatismo infantil es una pauta que acostumbra a seguir para saturar las partes en las que no trabaja el trazo meticuloso y exquisito de los rostros. Así existen dos recursos gráficos principales en la obra de Tolrà, el primero es el dibujo escrupuloso que emplea por regla general para los rostros, cabello y vestimenta y, el segundo, es un dibujo de trazos repetitivos y multicolor con los que abarrota la composición en una obsesión por el *horror vacui*.

En esta parte del papel un pavo real y algunos pájaros están volando. Otra vez filigrana azul, negra y roja. En su tendencia al *horror vacui*, las plantas, en las que intercala flores y sinuosos trazos anaranjados, evocan el fuego, ¿es el fuego del infierno? Lo cierto es que solo toca a las figuras de animales menos próximas a dios (que aparece en la esquina superior derecha observando la escena) a Adán y a Eva. El escenario corrupto está en llamas, el cielo permanece inalterable. Como hemos dicho, en la parte derecha superior representa a Dios que flota en un fondo de acuarela azul, la silueta de dios es de líneas sinuosas en azul más oscuro, le sale un rajo de la mano y vuela como un ángel sin piernas.

Hay una inscripción esquina inferior derecha que se adapta a un pequeño espacio en blanco, conexo a la inscripción una pequeña cabeza en tinta negra:

*"Dibujo
suprrealizado
en caracter astral
para mantener la
caricatura en toda su apoteosis
Metodo
del mas ingenuo
proceder asta llegar
al genio del arte.
Josefa Tolrà"*



Fig. 7. Josefa Tolrà. *Adán y Eva*, 1957.
70 x 100 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

XVI. Tolrà i Abril, Josefa. Maestro. *La inteligencia*, 1947 (noviembre 1947). 70 x 100 cm¹⁷

Gran Composición horizontal. Tintas de colores, guache, acuarela, rotuladores.¹⁸
A sangre. Dibujo.

Composición en la que un solo personaje central, debajo de un arco con una cruz, a modo de profeta con barba y capa, sostiene una rama de árbol y algo indeterminado (¿pergamino?). Un gran templo rodea al dios/profeta/misionero.

Predominan los negros, grises y violetas.

Firma en tinta negra (Josefa Tolrà) camuflada entre las líneas situada en la esquina inferior derecha.

XVII. Tolrà i Abril, Josefa. *Virgen del Misionero*, 1957. 90 x 64, 5 cm

Gran Composición vertical. Dibujo. Tinta azul y negra, rotuladores, acuarelas y lápices de colores sobre papel blanco satinado.

Otro gran retrato femenino sobre fondo blanco. A los pies de la virgen tres ángeles alados sostienen ramos de flores de grandes trazos de color rosa y verde, debajo tres personajes, dos sostienen, cual director de orquesta, una batuta. Otra figura, masculina, de tamaño intermedio con zapatos de payés (de esparto) sostiene una gran rosa.

Inscripción en la esquina inferior derecha que se adapta a un pequeño espacio en blanco que hay y acompaña a la inscripción de nuevo una pequeña figura, en esta ocasión es de cuerpo entero, trazada en tinta negra con túnica y sombrero turco o marroquí también llamado *tarbush*:

*"Cuadro de la mas
realista escuela
que el artista
ganó para
sus propias
inspiraciones
Misionero
Estuvo en la selva
y allí se exilió dando
a conocer el gran progreso
hizo por ellos la mas
grande labor
no todos lo comprendían*

17. Constatamos midiendo la obra que este dibujo mide 69 x 98,9 cm. y no 70 x 100 cm., como puede leerse en las ficha catalográfica del MNCARS. No obstante incluimos las medidas del MNCARS.

18. Constatamos mediante la observación directa de la obra que en este dibujo se han empleado tintas de colores, guache, acuarela y rotuladores, y no únicamente tinta negra y rotuladores de colores, como puede leerse en la ficha catalográfica del MNCARS.

*La virgen me inspiraba
y esa señora fue siempre
mi mas cariñosa
compañera
años 1013
(palabra o nombre ininteligible)
Josefa Tolrà".*

XVIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Dibujo que está marcada la fuerza fluidica*, 1948. 102 x 70 cm.

Gran Composición vertical. Dibujo. Tinta negra y rotulador sobre cartulina satinada blanca.

Sostenemos que este dibujo junto a *El más hermoso poema Cristiano*, realizado en enero de 1946, y *Figura*, también de 1946, forman una serie de la que no sabremos si hubo más dibujos por la pérdida de una cantidad no cuantificable de obras debido a que, como ya hemos comentado, Tolrà regalaba muchos dibujos pero también se han perdido muchos (por así decir). Estos tres dibujos tienen en común varias particularidades:

- Una sola figura emerge de un fondo blanco (los tres sobre papel satinado blanco).
- El trabajo a plumilla es muy similar e imita la filigrana de los bordados de hilo.
- Solamente utiliza tinta negra, lápiz de grafito y rotulador negro dando como resultado en los tres casos tres obras monocromas.
- Las figuras miran de frente, tienen la misma expresión facial.
- El tamaño es casi idénticos: *Dibujo que está marcada la fuerza fluidica* mide 102 x 70 cm., *El más hermoso poema Cristiano* mide 100 x 69,5cm. y *Figura* mide 100 x 70 cm.
- Son figuras planas, con escasa o nula volumetría.

Se aprecia en esta obra un espectacular trabajo a plumilla negra y rotulador con algunos trazos de lápiz que conlleva un extraordinario esfuerzo de concentración plena, un estado semejante al de la meditación.

Por encima de todo, forme o no parte de una serie de dibujos, es un gran retrato femenino sobre fondo blanco.

La mirada y la expresión es arcaizante. Sin sonrisa, sin penetración psicológica. Estatismo solo interrumpido por el movimiento sutil de los volátiles tejidos que viste a modo de traje solemne y ceremonial.

Sin pies brazos ni piernas, la figura es incorpórea, algo que se repite en muchas figuras de los dibujos de Tolrà.

La fémica aquí retratada parece un fantasma vestida de capas, no se distinguen las partes del traje, todo es una amalgama de líneas, que se aproximan y se alejan creando diferentes texturas.

Sin sombras faciales que pretendan representar el volumen.

Firma en la esquina inferior derecha en tinta negra: Josefa Tolrà.



Fig. 8. Josefa Tolrà. *Dibujo que está marcada la fuerza fluidica*, 1948.
Tinta y rotuladores sobre papel, 102 x 70 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

XIX. Tolrà i Abril, Josefa. *La gran teósofa*, 1953. 102 x 70 cm.

Gran composición vertical. Dibujo.

Tinta negra y rosa, rotuladores, acuarelas y lápices de colores sobre cartulina color crema.

Gran retrato femenino (personaje central, el más grande y alto), otro de tamaño secundario con ojos verdes y otros tres rostros que se insertan en el manto como estuviesen cosidos. Todos miran al frente y son femeninos.

Hieratismo en la expresión excepto por el personaje de ojos verdes, que parece poseído por una fuerza desconocida.

No volumetría.

Gran trabajo a plumilla.

Fondo blanco solo interrumpido por unos garabatos azules decorativos.

La composición emerge de una masa de agua que ocupa toda la parte inferior gracias a una gran mancha de acuarela azul y naranja que contrasta con el trabajo a plumilla. En algunas partes líneas que parecen grafismos.

Inscripción en la esquina inferior derecha:

"Cuadro mitológico

La gran teósofa nos presenta

Con su tierna colaboración

el suyo reflejo

La ninfa de los ojos verdes

suya fue esa vida también

y allí a las aguas del lago rojo

ella se daba dulce encuentro

(...)

Colaboradora me can(...)

Josefa Tolrà "

XX. Tolrà i Abril, Josefa. *Figura románica: La Esfinge*, 1954. 102,5 x 72,5 cm.

Gran composición vertical. Dibujo.

Tinta negra y azul, acuarela color rosa (solo para el sombrero) y lápiz sobre cartulina de color crema.

Otro gran retrato femenino con mirada frontal, hieratismo en la expresión, expresión sorpresiva, de miedo, asustada.

No volumetría. Cercano al puntillismo.

Parece que la figura está siendo poseída por otra.

Gran trabajo a plumilla.

Composición muy limpia, con poco profundidad, liviana, volátil.

Fondo blanco.



Fig. 9. Josefa Tolrà. *La gran teósofa*, 1953.

Tinta, acuarela y rotuladores de colores sobre papel, 102 x 70 cm.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

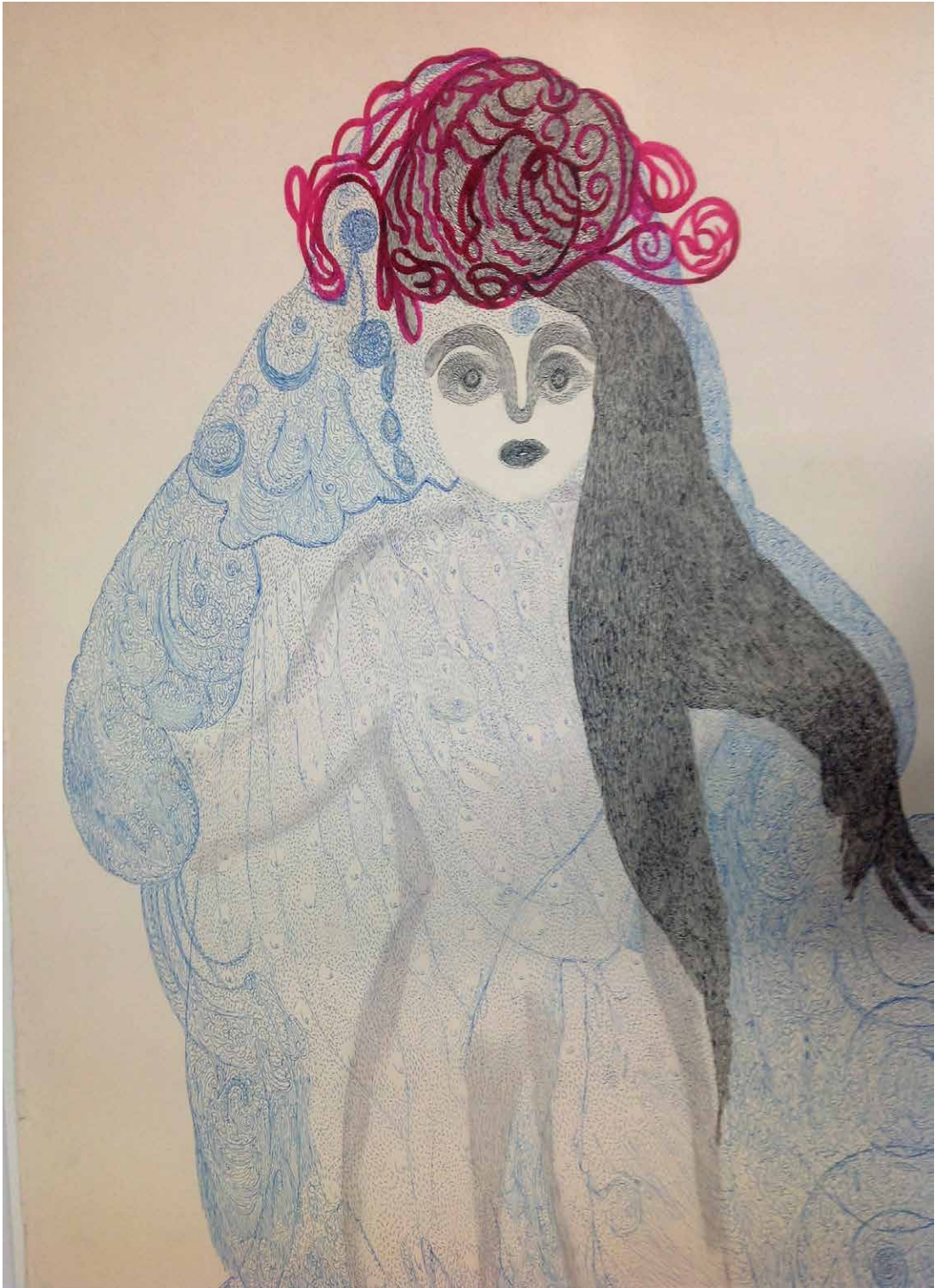


Fig. 10. Josefa Tolrà. *Figura románica: La esfinge*, 1954.
Lápices y rotuladores de colores sobre papel, 102,5 x 72,5 cm. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía. Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

Inscripción en la esquina inferior derecha:

*"Figura Romanica
Estatua del mas
significado amor
fue el artista genial
en llamar a ese mármol
la Esfinge
Colaboradora mecanica
Josefa Tolrà".*

XXI. Tolrà i Abril, Josefa. *El camino de la verdá, 1945. 69 x 100 cm*¹⁹

Gran composición horizontal. Dibujo. *Horror vacuii*. A sangre.

Tintas negra, rosa y azul, acuarela de color azul para el cielo y de color marrón para los espacios entre los personajes.

Varios personajes, doce (los apóstoles) rodean a otro central (Jesucristo).

Todos miran al frente. Rostros de rasgos suaves, afeminados aunque algunos llevan barbas. Atuendos arabizados. Jesucristo con vestimenta roja, el único de color rojo en la composición. Cielo azul de acuarela y nubes rosas.

Firma esquina inferior derecha en tinta negra: Josefa Tolrà.

XXII. Tolrà i Abril, Josefa. *Inspiración, 1946 (marzo de 1946). 100 x 69 cm.*

Gran composición vertical. Dibujo.

Tinta negra, acuarela color azul y rosa, rotuladores rosa, negro y amarillo sobre papel.

Gran retrato femenino, mirada frontal, expresión dulce y complaciente.

No volumetría. Cercano al puntillismo. Sobre fondo blanco.

Mujer coronada y como en otras ocasiones transmite solemnidad y ritualidad espiritual.

Rodeada de bordados, telas y harapos.

Sin manos ni pies.

Se levanta sobre algo que parece ser un barco hecho de adornos.

Firma en la esquina inferior derecha en tinta negra: Josefa Tolrà.

19. Constatamos midiendo la obra que este dibujo mide 69 x 98 cm. y no 69 x 100 cm., como puede leerse en las ficha catalográfica del MNCARS. No obstante incluimos las medidas del MNCARS.

XXIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Castillo provincial de los pasos del Elba. Ca. 1945-1955*. 69,5 x 100 cm.

Gran composición horizontal.

Tinta negra y lápiz de color negro sobre fondo blanco.

Horror vacui, a sangre.

En la esquina inferior derecha falta un trozo de papel y hay pegado un trozo de papel de envolver marrón de mala calidad.

Hay una inscripción en la esquina inferior derecha:

"Dibujo que

marca un gran

Castillo provincial

de los pasos del Elba

Ciudades modernas Abagden(...)

Grandes reyes an bibido en esa

Mansion de reposo

años 573

Dibujo

metodo fluidito

Maestro la inteligencia

Josefa Tolrà".

En el centro de la composición otra inscripción:

"Piedra labrada con artesanía

Escultura

Profesor Sasaoxs

573"

XXIV. Tolrà i Abril, Josefa. *Figura, 1946*. 100 x 70 cm.

Gran composición vertical. Dibujo.

Tinta negra y lápiz de color negro sobre papel blanco satinado.

Gran retrato femenino, mirada frontal, expresión dulce y sonriente. No volumetría. Cercano al puntillismo. ¿Mujer con pieles? El trabajo de diseño del vestido es espectacular, son bordados de flores como en ningún otro dibujo, es un diseño para llevarlo a producción, muy detallado, en este caso no hace concesiones a los caprichos de la línea o de su dibujo fluídico.

Como en todos los personajes de Tolrà esta tiene los ojos abiertos, muy abiertos. No hemos encontrado ni un solo caso en el que los estén cerrados y prácticamente todos miran al espectador.

Sin firma.

XXV. Tolrà i Abril, Josefa. *El más hermoso poema Cristiano* 1946. 100 x 69,5 cm.

Gran composición vertical.

Tinta negra y lápiz de color negro sobre papel blanco satinado.

Gran retrato masculino de Jesucristo.

De entre las obras conservadas en el MNCARS contamos diez grandes retratos femeninos y solamente dos masculinos, de los cuales uno de ellos es de dudosa clasificación ya que es la obra titulada como *Genio astral-planeta Tierra* (1952) y más que un retrato es una cosmogonía. Como su propio nombre deja entrever se divide en dos partes, el planeta y el genio, así la cabeza y el rostro son masculinos y el genio es Jesucristo.

Una vez más la mirada es frontal, la expresión sorpresiva.

No volumetría.

El cuerpo se recoge hasta las rodillas.

Manto y vestimenta muy ornamentada, flores y multitud de grafismos.

Firma en la esquina inferior derecha tinta negra: Josefa Tolrà.

XXVI. Tolrà i Abril, Josefa. *Gran camino fluidico*, 1947. 99 x 68 cm.

Gran retrato femenino de formato vertical.

Tinta negra y lápiz de color negro sobre papel fondo blanco, rotuladores de colores sobre la línea de tinta negra de filigrana de debajo.

Retrato frontal y mirada al lado derecho, con peineta, y sombrero de plumas, manto de muchos colores, expresión arcaica.

No volumetría.

Grafismos con los rotuladores.

Coronada. Rodeada de bordados, telas. Sin manos ni pies.

Firma en la esquina inferior derecha en tinta negra: Josefa Tolrà.

XXVII. Tolrà i Abril, Josefa. *Dibujo fuerza fluidica*, 1955. 101 x 140 cm.

Gran composición horizontal, es de las de mayor tamaño de entre las que se conservan en el MNCARS. A sangre, *horror vacuii*.

Tinta negra, acuarelas y rotuladores de varios colores sobre cartulina blanca.

Más pintura que dibujo, aunque en el título se especifique que es un dibujo. La tinta negra y a plumilla solo se emplea en los rostros, el resto es a partir de manchas y grafismos gruesos.

Jesucristo, representado el cuerpo entero, sale de una cueva profetizando y su lado hay catorce personajes con capas de diferentes colores.

La composición es rica a nivel cromático. El trazo, a nivel general, es más grueso que en otras composiciones, solo es fino en los rostros y en la barba de Jesucristo que lleva una túnica rosa con adornos trazada a plumilla. Ningún personaje tiene pies no manos. Todos togados. Rostros afeminados. Gran mancha azul para el cielo.

Inscripción en la esquina inferior derecha, debajo de la cual puede apreciarse la marca de agua del papel, de mejor calidad que en otras obras:

*"Dibujo del
mas ordenado
simplificado
la oracion
el maestro
acompañando
a los creyentes
Josefa Tolrà"*

XXVIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Dibujo fuerza fluidica, 1955 (diciembre de 1955)*. 103 x 140 cm.

Gran composición horizontal. Igual que ocurre en la obra anterior, es más una pintura que un dibujo. Predomina la mancha, reserva el dibujo a tinta negra y plumilla solo para los rostros.

A sangre, *horror vacuii*.

Tinta negra, acuarelas y rotuladores de varios colores sobre cartulina.

Es la obra de mayor tamaño de entre las que se conservan en el MNCARS.

El tema, a pesar del título es la Santa Cena.

La composición es muy rica a nivel cromático sobre todo en las vestimentas.

El papel es más grueso que el de otras obras.

Inscripción en la parte inferior derecha, insertada en la composición, debajo de la mesa:

*"Dibujo
En este cuadro
la ampliación
del dibujo tal cual
está en la bobeda
del gran templo
Caracteriza la mas antigua
norma de los cuadros
que se manifiestan
en el cenaculo
Josefa Tolrà"*

5.5. Conclusiones

Extraemos varias conclusiones a partir de la obra estudiada, que es solamente una parte de la obra de Tolrà:

- Las inscripciones responden a un discurso propio muy complejo en el que las influencias esotéricas, propias o ajenas, son evidentes. Son confidencias pero a la misma vez encierran una incógnita clave, desconocida y oculta.

- El hilo argumental se desarrolla a través de los dibujos (sobre papel y sobre tela cuando borda) pero sobre todo en las libretas y cuadernos, a los cuales no hemos podido tener acceso.

- Todas las figuras tienen los ojos abiertos y la mayoría mira al espectador.

- Todas las obras están realizadas sobre papel o tela y son todas dibujos, incluso cuando borda está dibujando.

- En los grandes retratos, en los que solo está representada una sola figura, las vestimentas y la postura son de gala, la actitud es de solemnidad ritual, parecen asistir a un acontecimiento espiritual de gran envergadura.

- De los dibujos donde aparecen varias figuras se desprende una potente sensación de misterio impenetrable, aunque la temática sea bíblica.

- Los dibujos tienen una finalidad didáctica y reveladora.

- La ornamentación es el recurso gráfico fundamental en la obra de Tolrà.

- Las figuras son incorpóreas en la mayoría de los casos. Flotan en el espacio y raramente tienen manos o pies.

- Los ropajes se representan dando sensación de volatilidad.

- La actitud de los personajes es cautelosa, actúan con sigilo pero están iniciados en la comprensión de lo oculto del universo.

- La expresión facial suele presentar un acusado hieratismo.

- Dificultad para representar la volumetría, el rigor anatómico, la profundidad y la existencia de diferentes planos en un mismo formato.

- Tendencia al *horror vacui*.

- Tendencia al cromatismo y el detallismo.

- Trazo muy controlado.

- Muchas de las composiciones de Tolrà recuerdan a los dibujos infantiles en su configuración estética aunque la conformación conceptual es compleja, madura y en desarrollo de una obra a la siguiente.

- La obra de Josefa Tolrà es una obra impulsada fundamentalmente por una necesidad y contenidos que tienen más que ver con la narrativa que con lo estético.

- La obra de Tolrà es sólida, hay más aciertos y firmeza que interrogantes y tentativas.

- Es muy difícil desligar la obra de Tolrà como artista de la de médium, tal y como atestiguan sus textos en cuadernos y libretas. En un texto de un cuaderno de 1946 leemos:

"Me desperté de esta especie de pesadilla me encontré con la pluma en la mano miré el contenido de mi labor y quedé sorprendido no había adelantado nada.

Fue para mí una grata ilusión esta espe-

*Cie de pesadilla, me lebanaté almorcé con mucho apetito y pensé ;adonde irras?"*²⁰

En este fragmento tiene conciencia de artista y a la vez vislumbramos sus cualidades como vidente, lo mismo ocurre en otro fragmento de 1944-45, en el que habla del dibujo y además de la encarnación, y anota dos fechas diferentes, como si hubiese tenido una trasgresión temporal, algo que le sucede frecuentemente, según se deduce de retratos como el de napoleón Bonaparte y otras obras en las que parece tener información de primera mano aunque haya el acontecimiento haya tenido lugar siglos antes de su propio nacimiento:

" Dibujo sacado de una enseñanza.

Hermana y madre

Estoy en un Espacio de mucha luz.

Este dibujo es el retrato de la encarnación anterior de la que e sido hijo vuestro.

El traje es una ilusion mia y vuestra.

En esta Encarnacion tuvo mi alma un amor profundo por la Ciencia del dibujo.

Mi madre de esta Encarnacion (del dibujo)

está rretratada en un marco igual al que yo pongo la mano.

Ella fué muy feliz esperaba de mi ser una gran confianza en el progreso mas elevado que es el beneficio del amor fraternal.

Somos felices

Pedro LLadó

La paz del alma lleva un gran placer en todos los caminos año 1783

*mi madre año 1945"*²¹

20. Reproducimos el texto literalmente. Es un fragmento de un cuaderno de 90 páginas de 1946 en el que se utilizan tintas, rotuladores de colores y bolígrafo sobre papel plegado y cosido, la portada es de papel charol, las medidas son de 28 x 21 cm. Pertenece a la Col·lecció particular Maria Tolrà. Imagen reproducida en BONET, Pilar en AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica. Del 21 de septiembre al 30 de marzo de 2014. ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 126.

21. Reproducimos el texto literalmente. Es un fragmento de un cuaderno titulado como *Trabajos Literarios* de 18 páginas, las medidas son de 18,1 x 13,1 cm. Pertenece a la Col·lecció particular Maria Tolrà. Imagen reproducida en BONET, Pilar en AA. VV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica. Del 21 de septiembre al 30 de marzo de 2014. ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró. Direcció de Cultura. Barcelona, 2014. pp. 117.

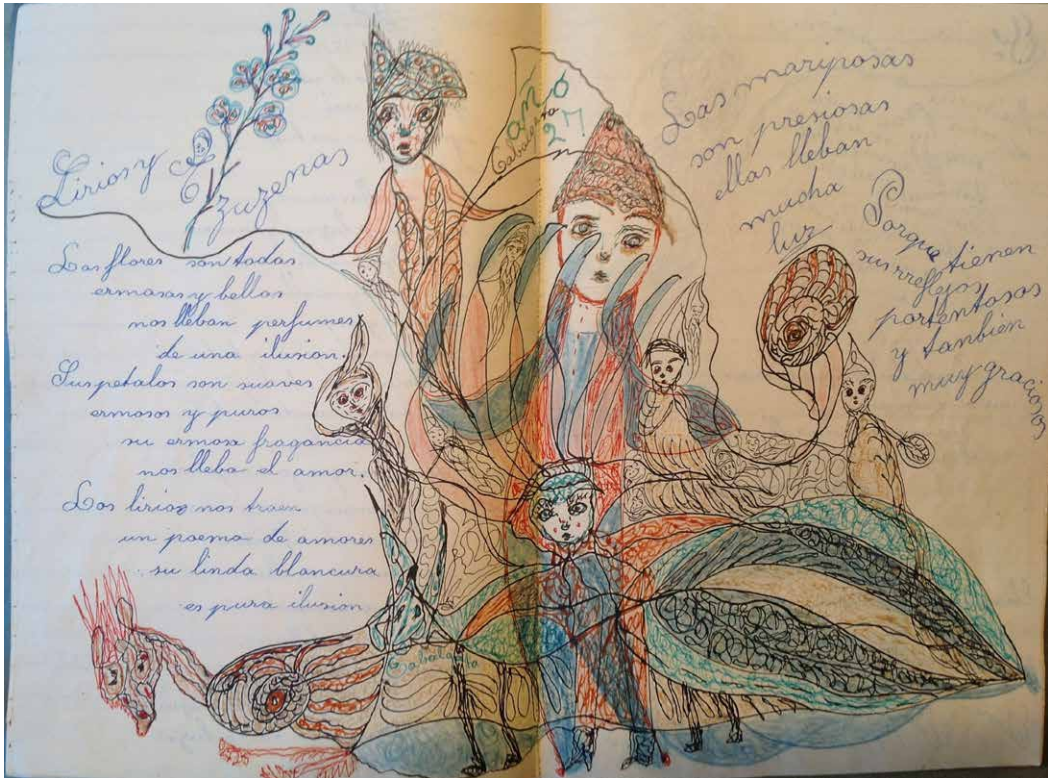


Fig. 11. Josefa Tolrà. *Libreta* (detalle), 1944.
Tinta, rotulador, lápices de colores y bolígrafo sobre papel plegado
y cosido, con portada de papel xarol. 16 páginas, 28 x 17,5 cm.
Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.



Fig. 12. Josefa Tolrà. *Dibujo fuerza fluidica. Goleta Santa Cristina*, 1948.
 Tinta, acuarela y rotuladores de colores sobre papel, 50 x 70 cm. Sofía.
 Colección particular Maria Tolrà.
 Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.

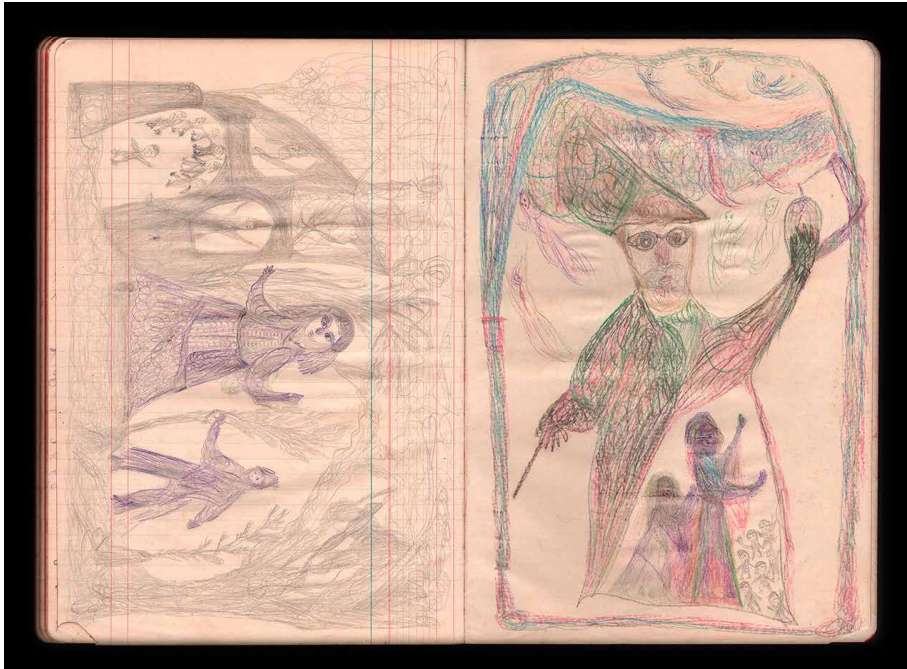


Fig. 13. Josefa Tolrà. *Libreta (detalle)*, 1946.
Lápices, bolígrafo y rotuladores sobre papel.
42 páginas, 20 x 22 cm.
Cortesía Asociación Josefa Tolrà. © Xavier Arenós.²²



Josefa Tolrà. Bordado. s/d.
Cortesía Asociación Josefa Tolrà.

22. Esta imagen de doble página, que corresponde a un cuaderno de cuarenta y dos páginas, ha sido cedida por la Asociación Josefa Tolrà, nunca antes ha sido reproducida ni publicada.

CHAPTER V

JOSEFA TOLRÀ

5.1. Introduction

Between the forties and seventies of the twentieth century the rise and decline of modernism took place. World War II, the Holocaust and all the circumstances that surrounded this dark period attacked the vanguards and their utopias. The Spanish Civil War and the subsequent dictatorship swept away any hint of modernity or cultural development, leaving the country in absolute intellectual misery whose sterility we are still suffering. Had there been any European influence, forty years of dictatorship ended with it and the existence of a prolific artist regardless of any convention would be something not only unusual but miraculous.

Josefa Tolrà, born in the town of Cabriels on January 8, 1880, lived until her death in 1959 in the same place and, with very limited training with humble origins, of her own accord, she developed strong artistic work. Some say that her late start in drawing (from 1942) was due to the fact that art served as an antidote to sadness for the loss of two of her children, but she not only drew in large formats, she also illustrated and wrote notebooks (many of which are preserved), poems, a novel, embroidering and attending to her neighbours as a healer and seer.

In her private world as an artist, she was guided by “the beings of light” and acted as her medium between two worlds. This tremendous humility was wasted for giving much of her work and her qualities as a healer, she could not

hide her talent, admired by some personalities like Joan Brossa, Antoni Tàpies or members of the *Asociación Cultural Club 49*. Although it is not known where many of her works are, others are preserved in the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* in Madrid, in the *Can Palauet de Mataró*, in the *Instituto de Estudios Il-erdenses*, in the MACBA or in the *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

If Josefa Tolrà had not had a great creative force as an artist, as a medium and as a healer, a potential that really imposed respect (fluidic force called her) it would be unthinkable that a woman of her characteristics in the decrepit rural Spain of the time would have allowed her to develop with some freedom her talents, unique and extraordinary as they were.

Returning to the historical context, after World War II, the world divided and prepared for the Cold War, a conflict led by espionage between two worlds that defended the supremacy of values that both saw as antagonistic: freedom (the United States) and equality (Soviet Union).

“(...) modernity had only the refuge of its own autonomy as a transcendental means with which to trace the world. If the pure visibility and disembodiment of aesthetic experience had been constant in the most idealistic slopes of modernity, they will now reach their full dimension. This development coincided with the emergence of an omnipresent consumer society and a series of political changes that brought about a new balance of powers and determined our perception of the world. (...) Art and culture were not alien to these tensions and the controversies between defenders at the extreme of figuration and realism, as a form of social transformation, and those who

advocated an individualist art and abstract nature were continuous. (...)”¹

Returning to Spain and the historical context of Josefa Tolrà, we must make a brief summary of what happened at the political level. In 1967 the Organic Law of the State was promulgated, a law in which perhaps some glimpses of freedom could be glimpsed. However, censorship was atrocious and although the clandestine struggle did not cease at any time it was accompanied by the strikes of Asturian miners and other events. It was not until Franco’s death that talk of democracy began.

In the works of Pilar Bonet, a professor at the University of Barcelona and curator of the largest monographic exhibition organised to date on the work of this artist and seer, the work of Josefa Tolrà (Cabrilis 1880-1959) was unknown until About three years ago. We will see if this is true or not in the next chapter of this thesis. What we can affirm is that Tolrà is today an emerging artist in the fields of historiography and the art market.

The *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* in Madrid stores a total of twenty-eight paper works to which we have access, although unfortunately, they do not have any of the notebooks. From what we have been able to discover there are between thirty and forty notebooks and notebooks in which, in addition to transcriptions in Spanish and Catalan, there are notes and declarations of intentions that refer to her meticulous work as a draftsman.

The decision to include Tolrà in this thesis, in addition to being a key example of mediumistic artist in Spain, is because we can establish very clear parallels between Josefa Tolrà, Laure Pigeon and Magalí Herrera:

- All three are seers and mediums. All three are aware of being so and express it.
 - They are plastic artists and are writers or write as an integral part of their work.
 - None have social rejection apparent but exist.
 - They have no artistic training.
 - They are not part of any circle of artists or intellectuals.
 - They are outside the artistic currents of the moment.
 - The three are fundamentally drawers; the line is the vehicle through which flows the non-material flow between the different worlds in which they transit.
 - They perceive, or externalise through their work, their quite extraordinary extra-sensory capacities. Pigeon is one of the three that begins before to develop her work based on her special perceptions.
 - All three are emotionally intense and have suffered emotional and emotional trauma.
 - All lead an ordinary life although they live a different life in parallel through their creations.
 - Create by performing a ritual.
- However, there are more coincidences between Pigeon and Tolrà:
- Both make transcriptions and work on their compositions without prior sketching.
 - They had no ambition to be recognised as artists. They lived their artistic life far from criticism, in a voluntary isolation.
 - Neither of them commercialised their work. We even know that Tolrà gave hers away.

1. BORJA VILLEL, Manuel (2010): “Al final de la utopía” en *¿La guerra ha terminado? Arte dividido en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 5-6.

- Their drawings are linear and very meticulous, and it is through the line from which characters arise and representations of that other world parallel to which only they have access. Tolrà calls them drawing fluid force and thus reveals part of the creation process and dispels the doubts of its permanent communication with another reality for which she acts as medium between this world and the other.

- Both Pigeon and Tolrà worked without aesthetic or literary pressure, nor did they have the pressure of criticism. Their isolation, even geographical, strengthened their qualities and facilitated access to a deep introspection through which they traveled, and without effort, they came and went from the deepest to the most superficial everyday, but always present physically at the very center of their comfort zone. Josefa Tolrà called this state “astral meditation”.

5.2. Lifetime

Josefa Tolrà was a medium, but also clairvoyant, channeling what she understood as a *fluidic force* and also healing. Already, at the age of sixty, she lost two of her children and that is when she began to be in contact with other worlds and with the “beings of light.” From this moment and until her death at the age of seventy-two, she did not cease to have connections with spirits and “beings of light”, who openly blamed, like Pigeon, the messages she transcribed on geography, religion, philosophy, science, geology and even art. If we did not believe in her testimony there would be no explanation about the content of her writings: we have already said that Tolrà

had a very limited education and training that did not go beyond primary content of the time. Misspellings are evident and not only deficiencies at the orthographic level, but sometimes even of such a nature that they reveal a certain degree of illiteracy.

The figures vary according to the authors consulted, but we can affirm that there are at least thirty notebooks in which the handwriting seems to be trembling, in them with great perseverance and obsession, it records the contents of the messages that these illuminated or luminous beings entrust to it.

“Pilar Bonet, curator and art historian who has studied her work for more than twenty years and had the opportunity to talk with Josefa’s relatives, finds that she never considered herself an artist or sought recognition. Drawing drew her a great peace, “only when drawing do I feel at peace,”² she said, and served to exorcise the pain of the loss of her children, as well as to channel and transcribe all that she saw and heard, the knowledge that transmitted the spiritual beings. As a clairvoyant person, she had the gift of seeing the aura of the people and made healing prescriptions for her neighbours but never charged for it. Although Josefa did not leave her native Cabriels, she was not alien to the Theosophical movement that had its moment of splendor in Catalonia,

2. BONET, Pilar (2014): *El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)*, capítulo del libro coordinado por Lourdes Cirlet y Laia Manonelles. *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 2014. pp. 84 en RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 303.

thus it records in her drawing La gran teósofa, 1953. (...) ³

Rivera Guiral, following the insinuations of Bonet about Tolrà's knowledge of theosophy, makes an approximation in her doctoral thesis on this question and concludes affirming the relation of this with the theosophy and the spiritualist doctrine of Kardec.

Tolrà made a drawing in 1953, which she called La gran teósofa (figure 7), perhaps in relation to the philosophical and religious trend that seeks spiritual development uniting philosophy, religion and science. According to Rivera, this theosophical movement "enjoyed great rooting in Barcelona at the end of the 19th century due to the editions of Ramon Maynadé."⁴ In the search for clues from the supposition that Tolrà knew Kardec and / or Theosophy, we have testimonies that, first hand, can help us to clarify this conjecture.

This image (figure 1) belongs to a handwritten notebook by Josefa Tolrà. We have made a literal transcription of the texts it contains, both linked to the erudition of the Theosophical system:

*"(...) in the emanating liquid fluids
Of thoughts. The most powerful part to
carry out a work
In inspiration.
The works of the great masters
They all had their geniuses.
These geniuses are concentrated with a
Powerful fluidic path that ban
To seek their own inspirations.
The Universal Law carries in its*

3. RIVERA GUIRAL, María Pilar (2015): *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2015. Vol. I, pp. 303.

4. Opus cit. pp. 303.

*Major progress in being their
Effects all directed to the true
Doctrines.*

*The virtue and the knowledge
They are two flowers that bundle
faith and charity can never be separated
History and Analysis of the Planets⁵
The earth
For the Earth a young Planet
Is very fertile based
Your Erect Behavior
Themselves to emanate prodigious forces
To be of a frail nature
By itself.
Your driving steps take a few powerful
balances that make it light and stable
also in your site.
That make it light and
Also stable on your site.
Her sisters are much like her
Be subject to the same conditions
Of the Solar light.
There is an Astro called Neptune
That gives a lot of work for being this Astro
Stronger in candencent matter and tam (...) ⁶*

The ignorance of the orthographic rules is evident by the absence of tildes, commas and periods, the capital letters and the lower case letters are not used properly, and there are significant misspellings, but their grammatical gaps are no impediment to writing. This lack of orthographic knowledge contrasts sharply with the use of a much higher-level vocabulary when, for example, in this text, she uses concepts such as ethereal, emanation or doctrine. Tolrà, in this attempt of scientific dissertation, writes about planetary ordering, in addition, as in The-

5. Beginning of the second page of this notebook.

6. Translated from Spanish.

osophy, she mixes this subject with qualities such as strength and fragility and juxtaposes science with concepts as antagonistic as faith and progress. Thus, as we have just pointed out the word doctrine appears which brings us once again to the hypothesis of Rivera Guiral, who affirms the relation and knowledge of theosophy by Tolrà.

Tolrà reflects on inspiration and the creative process in the text of this book (Figure 1), when she says, for example, “*in the fluidic fluids emanating from thoughts. The most powerful part to carry out a work in the inspiration (...)*”, he / she has the presence of great geniuses and although it does not explicitly mention to any, it feels part of the creative community. She is knowledgeable in artistic vocabulary and uses it in titles for her works as in *Abstract and Analytical Drawing*, a drawing of which the year of realisation is not known and which is preserved in the *Col·lecció particular María Tolrà*. The creative process is in her thoughts at the same level as other questions of the first order that urge her and on which she spells out in her numerous writings to explain the enigma of existence and its place in the world.

The writings of the notebooks, together with the titles of the drawings and inscriptions that we frequently find in them, carry with them, without any apparent omission by JT, much information about their stimuli and intellectual influ-

ences, although the domain of these is scarce, creative development is totally original and innovative at the graphic level.

The influence of the esoteric doctrines influences notably the subjects they choose and in the titles of the works, so that we have works denominated like *Drawing fluidic force. The Christian receipt of a seer* (1953); *Drawing inspiration. Fluid dynamo method* (1947); *Drawing art more consonant with the practice of power held by the enlightened* (1950); *Great Fluidic Way* (1947); *Drawing based on the light of spiritual progress* (1948) and drawings that are called only *Fluidic force drawing* (two of 1955 are preserved with the same name, one at MACBA *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona and another at MNCARS) or *Drawing Fluidic force* accompanied by a final complement that completes the title as: *Fluidic force drawing. Abraham leaving the earth* (1953), *Drawing fluidic force. The Geologist and the Gardener* (1955), *Drawing fluidic force. With this fan I was able to dream* (1953) or *Drawing fluidic force. Last dinner* (1953), among others.

On the other hand, we must place Josefa Tolrà in the Spanish context of the postwar period in rural Spain, where, as Bonet and Rivera Guiral point out, some external influences also arrived. To appreciate this we reveal the following articles that we attach in following pages.

DOCUMENT

"OUT OF CONTROL. LSD and mass media in Spain (I): 1956-1967

According to the Swiss chemist Albert Hofmann in his book LSD. How I discovered the acid and what happened later in the world, its joys and satisfactions for the paternity of this incredible psychoactive substance were tarnished after more than ten years of scientific investigation and undisturbed medical application by the "powerful wave of drug addiction which began to spread towards the end of the [40's] decade in the Western world and especially in the United States. " In spite of its pharmacological characteristics, that so far remove it from the concept "drug addiction", the lysergic acid diethylamide was not freed of the clash of that tsunami.

Initially the leap from LSD-25 from the field of medicine in general and psychiatry in particular to the drug scene was propitiated by extensive reports on sensational experiments conducted in universities and psychiatric clinics that were not published in specialised journals, but rather in "newspapers and magazines of general diffusion", and "with great holders". In this regard, Hofmann cites the case of journalist Sidney Katz, who lent himself as a guinea pig for an experiment at the Hospital of Saskatchewan (Canada) under the supervision of two renowned psychiatrists. He then narrated his experience with "fanciful meticulousness" to the popular weekly news magazine Mac Lean's Canada National Magazine, which was published on October 1, 1953, with full-colour photos, along with other topical articles, Canadian politics, and other topics General interest, under the title of "My twelve hours of crazy". The acid father also refers to the case of Wilfried Zeller, a painter who swallowed a few drops of LSD at the psychiatric clinic

of the University of Vienna and wrote a personal chronicle that appeared on March 21 of the following year in Quick -una very widespread German magazine - with the headline "A bold scientific experiment".

Just in those years, some Spanish psychiatrists began to be interested in the powerful visionary substance. Specifically, Professor Ramón Sarró Burbano, holder of the chair of Psychiatry at the Faculty of Medicine of Barcelona, took part in a colloquium on LSD, presided by the writer Aldous Huxley, within the framework of the American Congress of Psychiatry held in Atlantic City in 1955. Upon his return from the United States, he encouraged and led a group of Catalan psychiatrists in an attempt, in his own words, to "thoroughly explore the drug's action, both phenomenologically and psychodynamically and therapeutically." There was no problem to carry out a study of these characteristics. The drug had been manufactured as a pharmaceutical specialty by the Sandoz company in Basel since 1947 under the trade name Delysid (LSD 25) in lozenges of 0.025 mg -25 gamma or micrograms - and 1 cc drinkable ampoules, equivalent to 0.1 mg -100 gamma Micrograms), and the laboratory itself provided it to all the professionals who wanted to experiment with it. In a few months, Dr. Sarró's team carried out "42 observations - using doses between 100 and 160 gamma or micrograms of LSD - in 30 subjects," chosen among "many Psychology students" and several doctors who "volunteered", As well as between patients of the University Clinic of Barcelona and the Psychiatric Services of the province of Tarragona.

Interested in the results of these experiments, Dr. M. Dalmau-Ciria had a dialogue with Professor Sarró, who came to express his suspicion that the substance was "ca-

pable of exalting the creative faculties”, and to express the possibility that “ Persons gifted with artistic and imaginative capacity “could benefit from the use of LSD, regardless of therapeutic uses. Almost certainly, we can say that it was the first public call to the profane use of LSD registered in Spain, and curiously the person who first launched it was one of its most reputed psychiatrists. Such an invitation was supported by the fact that Dr. Sarró considered LSD self-experimentation as a “magnificent experience” for any specialist in psychology and psychiatry, while insisting on the “irreplaceable value of experience”, which he called “rite Initiate of the future psychiatrist. “ Also, Professor Sarró minimised the danger of acid, not consid-

*ering it “apt to produce drug addiction” in “normal subjects.” The only difference with the two previous cases, pointed out by Hoffmann, is that the interview conducted by Dr. M. Dalmau-Ciria was published not in a mass periodical, but in the specialised journal *Medicina Clínica* (March 26, 1956).*

Sarró’s trials were not the only ones performed in Spain. In fact, according to journalists Alvin H. Dubin and José Purcalla Muñoz, the substance was tested in “almost all medical faculties in the country” between 1955 and 1957. The subsequent publications of Dr. Ruiz Ogara, Martí Tusquets, Gonzalez Monclús, Rof Carballo, González Morado, Sierra Red, Martí Granell, Seva Díaz, Rojas Ballesteros and Lopez Ibor constitute good proof of this.”^{7/8}

7. USÓ, Juan Carlos (2009): *Ulises (Revista de viajes interiores)*, núm. 11, pp. 70-81.

8. Translated from Spanish.

DOCUMENT

“Sauvées du désastre. Oeuvres de deux collections of psychiatrists espagnols (1916-196). This exhibition, which can be seen in Paris between March 7 and April 11, 2015, at the Christian Berst Gallery, includes works done in Spain by the mentally ill from the 1910s and 1960s of the twentieth century, works that have been saved from disappearance thanks to the interest of two infallible figures of the Spanish psychiatry, Dr. Gonzalo Rodríguez Lafora and Dr. Ramón Sarró Burbano. The will of their respective families also helped to preserve such an important legacy.

Both psychiatrists, Lafora and Sarró, were unique figures in their time, restless and controversial psychiatrists who knew to see beyond the closeness of the prevailing Spanish psychiatry and who cultivated an intense relation with what happened in Europe, developing among other interests, curiosity and encouragement of a study towards works carried out by mentally ill people. Both expanded the limits of the teaching that was given in their country, taking part of their training abroad and both suffered the politicisation of psychiatry during the time of the dictatorship.

In Spain, after the war, the psychiatrists of the winning side wanted to break with the previous discourse in favour of a «moral regenerationism» that could not allow the border between sanity and madness to blur. This was a great condition for the investigators and a great depreciation of the art realised by the mentally ill, whose implementation in value, interpretation and conservation was carried out by a few isolated psychiatrists who, following the wake of Hans Prinzhorn, observed these creations with Diagnostic and anthropological interest. Among them are Gonzalo R. Lafora, Ramón Sarró, Joan Obiols and José Antonio Escudero Valverde.

The bulk of the exhibition that we can see today in the Galerie Christian Berst consists of works belonging to the collection of Gonzalo R. Lafora, works prior to his exile forced by the Spanish Civil War and go back to the 1920s and 30.

Dr. Lafora tried to assemble a collection inspired by Hans Prinzhorn, and managed to expose it twice. The first in Spain, in December of the year 1935, in an “Exhibition on plastic psychopathology” organised in the Institute Cajal of Madrid. The second in Paris, in 1950 within the framework of the International Exhibition of Psychopathological Art that took place in the Hospital of Sainte-Anne. An exhibition that included works from forty-five collections from seventeen countries, grouped by psychiatric diagnoses.

The works of the collection of Dr. Ramón Sarró are somewhat later, were realised between the years 50 and 60 and are for the most part anonymous. Ramón Sarró Burbano promoted a Exhibition of Psychopathological Art in 1958 on the occasion of the IV World Congress of Psychotherapy organised by the H. Clinic of Barcelona and extensively analysed the works of the mentally ill in his book “From the mythological theory to homo demens” focusing on the study of some cases Who lived close to that of Ox, a patient with schizophrenia who was drawing his delusions and whose production has unfortunately been lost.

Most of Dr. Sarró’s collection has disappeared. The surviving works that we can see were rescued in the 80s by Sarró himself and his grandson Ramón Sarró Maluquer during a visit to a Reus Mental Hospital. Then the works were lost again and remained in an unknown whereabouts until the beginning of 2000, when they appeared in two batches, in two badly preserved scrolls in corners of the immense house

*that the doctor had in Barcelona. Fortunately, shortly afterwards two exhibition projects took place that led to its restoration, Il.luminacions, an exhibition organised by Pilar Parcerisas on the visionaries in Catalonia and the Psychiatric Pinacoteca in Spain 1917 - 1990 a very large exhibition curated by Ana Hernández of an excellent approach that brought together Among others, works by Dr. Lafora and Dr. Sarró.*⁹

5.3. Creative process and themes

Tolrà spoke almost always in Catalan, she did not know Spanish well, but in “transcriptions of messages” she used Spanish fluently, thanks to something or someone “guiding her hand” (remember the phenomenon of the hand alone) or because it ensured that a wider audience received their message.

Was she once an artist who was a medium and a healer or the other way around? And what is more important: was she an artist and a medium or a medium and an artist? Pilar Bonet poses this same question in the chapter that writes for the catalogue that was published on the occasion of the aforementioned exhibition. The question is essential.

Tolrà’s work cannot be understood without understanding her training as a medium. Her qualities as a seer totally condition her work and all her work contains the firm conviction of revealing something very valuable, the tenacity with which she writes and the obstinacy with which she draws, regardless of the lack of training in technical or formal is-

sues, her art is produced by the dazzle, the ecstasy to which she has constant access to thanks to permanent communication with that “other reality”. Nevertheless, it is part of this world and that, as she herself declares, flows permanently. Like other creators we have analysed, Tolrà obtains a state of inner peace when she draws, borders or writes. Here follows the dictation that the “angels of light dictated to her”.

“(…) In some of the works, she identifies herself as “a sister who has the mission to work in drawing and also to write with a transmission of thought “(…) “Medium” or “theosophy” and in several drawings signs “JT médium”, a lexicon unknown to those who are not part of those circles. All the signs clarify the meaning of the drawings and the experiences that the author lives within the multidimensional space that guides her creative and healing potential. Josefa Tolrà sees the aura of people and, through it, can help to restore the energy balance. (...)”¹⁰

Tolrà is part of a generation of female medium-sized artists who have been erased from memory. They are prolific artists, who began to work without previous training and are also women who can not associate with any pathology that marginalises them from social life, as usually happens with schizophrenia, bipolarity and even hysteria. Pigeon, Herrera, Tolrà, Hilma af Klint, Emma Kunz or Georgiana Houghton are just a few examples.

“(…) The anticipatory and emancipatory potential of the hallucination allowed to

9. GARCÍA, Graciela (2015) in <http://elhombrejazmin.com>.

10. BONET, Pilar en Opus cit. pp. 169.

*understand art not as aesthetic experience but intellectual, even political. Also certain popular traditions or pre-scientific forms such as visions, religious beliefs, mysticism, superstition or magic, would become a system of transgression and rupture with the dominant system. (...)*¹¹

We have already said that Tolrà conceived his work in a state of trance and that his most prolific years were the forties and fifties of the last century, while living in a country devastated by a violent and brutal civil war whose most terrible consequence was a dictatorship that plunged To Spain in a state of permanent mourning in which intellectual freedom was unthinkable.

The Spanish Civil War had ended in 1939; this war was followed by World War II which apparently ended in 1945. We say that 'apparently' because the conflict did not cease, the CIA in its espionage war against Russia, a stage known as the Cold War, began to develop mental control programs experimenting with sensory deprivation, brain stimulation using different substances (legal or illegal, harmful to the brain or not), with assumptions and conjectures about the influence on consciousness through subliminal projections. She developed complex studies, such as those elaborated on the well-known POETZL effect, through which it was concluded that the brain presents selective inattention, or in other words, unconscious perceptions modify our dreams and if the stimuli appropriate are camouflaged or masked, the influence of these to control the consciousness is very high. Of course, these conclusions

and their application would be made confidentially on subjects of interest and the consequences would contribute to the achievement of their goals in the short or medium term. Their primary objective was the elaboration of effective studies for the control of the conscience of the human being, by which they were dedicated to test chemical substances for the expansion of the conscience with which they looked for to obtain alterations and to dominate the behaviour that supported by a good work Strategic press and propaganda would make them conquer the world. In the decade of the fifties, they counted on telepaths, seers and hypnotisers in their experiments.

The CIA Certainly had political motives for the realisation of these experiments but, as we have seen, what really motivates their incursion into these issues is the European tradition that had began in the nineteenth century in Europe and influenced Pigeon and Tolrà.

Publicity echoed these practices and during those years, also in Spain and France, the ads began to contain subliminal information that altered the perception of the spectators, influencing their values, needs and desires. While advertising was profiling and improving how to induce consumption by unconsciously linking readers or viewers with certain moral or aesthetic values that were expressed more or less subliminally, television became a product accessible to most of the population and little by little equipment and antennas were installed in all homes. For the population, the beginning of the media era was a milestone in the way of relating and perceiving the world and sensory reality.

In the field of spiritualism this revolution would also have its effects. The

11. GRANDAS, Teresa en Opus cit. pp. 93.

way of perceiving the hallucination, the seduction with which the publicity elaborated its images determined a change of direction in the spiritual development of a whole generation.

“(...) The alteration of human behaviour through the extrasensory had been stigmatised throughout history. Visions and paranormal actions, which have been called hallucinations, had been considered by medicine as wrong, false or misleading acts. Treated as pathologies of the nervous system, related to hysteria or states of alienation, were distinguished from the healthy spirit. (...) It is in the debate between philosophy, phenomenology and neurocognitive sciences that new processes of subjectivisation arise that concern epistemology, perception, aesthetics and intersubjectivity. (...)”¹²

In this contextualisation, if not international at least European, we are witnessing the configuration and dissemination of a new vocabulary which while remaining occultist becomes permeable and includes concepts such as trance medium, expansion of consciousness, hypnosis, telepathy, hallucinations, hysteria or alignment.

Where does Tolrà fit into all this? The truth is that it does not fit. Tolrà lived in a village in post-war rural Catalonia, where women in general, but above all advanced and middle-aged women were illiterate in a high percentage and were women who had not traveled or had access to the flow of information from the provincial capitals, flow on the other hand increasingly biased by the dictator-

ship. How did Tolrà develop the abilities of a seer from nothing, without coming into contact with any occult circle? Her well-known altruistic spirit, and her abilities as a seer with which she helped her neighbours, also led her to give drawings to anyone who asked for them, which is why many of her works have been lost or are missing.

Josefa Tolrà, also known as Pepeta, was born into a working family. She learned to read and write but soon began working in the fabric factory of the town where she was born, lived and died. So, the education to which she had access was a primary education, a basic training that in the case of girls was directed to instruct housewives. This sexist training consisted of reading, writing, catechism, learning a rudimentary mathematical calculation of sums, subtractions and divisions and in endless sewing techniques.

Recall that Tolrà was born in 1880, so that at the end of the century is when she would receive the precarious formation of which she would maximise her creative life. At this time in Spain, as we have said, girls had access to an education different from that of boys.

In 1857 Claudio Moyano, Minister of Public Works, approved the Law of Public Instruction of September 9, 1857, known as Moyano Law. This law established compulsory public primary education for girls, an education that responds more to utilitarian issues than to a social interest in giving girls, young women and women the possibility of insertion in the labor market. The female instruction was articulated in three blocks: the learning and contribution to the maintenance of the customs, the personal care and the domesticity. These blocks ensured the fulfillment of the dichotomy established

12. GRANDAS, Teresa en Opus cit. pp. 89.

between the public space reserved for men and the private sphere for women. It was established with these parameters the permanence of sexed roles and stereotypes, the power of patriarchy and the lack of improvement in the living conditions of women. Personal fulfillment was not contemplated for women, they did not choose their future, and they did not develop their potential or their abilities if they were different from those that had room in the educational system of the moment.

The specific subjects for girls and adolescents were called household teachings and, as we have said, they consisted basically of learning domestic tasks but also rules of civility, or rather a code of conduct.

In 1881 a year after the birth of Tolrà, work represented more than a third of the school hours in the national curriculum. The women were experts in catechism, sewing and embroidery. This explains many of the formal and conceptual characteristics of Tolrà's work.

Until the twentieth century, women were only allowed access to primary, secondary and teacher education in Spain, many wielded a third less of the salary than men, by obligation and sometimes untitled.

The Moyano Law consisted of several sections:

- The first regulated the educational levels of the system and were: first education (divided into elementary, compulsory and free for those who could not afford it) and higher.
- Secondary education, comprising six years of general studies and of application to the industrial professions.
- At the higher levels were university studies, higher education and professional education.

The intervention of the Church in teaching was unquestionable, so Catholic teaching was a common feature in public and private education. By the themes chosen by Tolrà for some of her larger drawings we can see the deep knowledge she had of the Bible.

On September 19, 1868, the revolution known as «La Gloriosa» broke out, Isabel II left Spain and soon afterwards the stage of the so-called revolutionary sexenio began. In 1873 the First Spanish Republic was proclaimed. One of the basic characteristics of this period in the field of education was the promotion of freedom of teaching.

With the arrival of the Bourbon Restoration in 1876 that took place during the reign of Alfonso XII (son of Isabel II), a new constitution was approved that restored the constitutional monarchy and supposed a notable retrogression for the country.

The nineties of the nineteenth century are the years in which Tolrà would attend school.

There were several political stages that with their subsequent laws and reforms would influence the education of Josefa Tolrà, even though the conservative moral values remained unchanged until the arrival of the Republic.

His son Alfonso XIII followed Alfonso XII to the throne. In the meantime conflicts took place that contributed to the economic impoverishment of the country in a direct or indirect way: the Cuban War (1868-1898), the Rif War (1911-1927) in which the Battle of Annual took place and World War I (1914-1918).

In September of 1923, Miguel Primo de Rivera carried out a military coup d'etat that ended with a military dictator-

ship that was established with the approval of the monarch and that remained until 1930.

After the triumph of the republican and socialist parties in the municipal elections, on April 14, 1931, the Second Spanish Republic was proclaimed and a new stage was opened in the Spanish educational system.

The Republican Constitution defended the public school, the gratuitousness and obligatoriness of the primary education, the freedom of professorship and the secularity in the education. It also established, for the first time in the history of this country, that teachers, professors and professors of official teaching would be civil servants and that they would legislate with the purpose of facilitating the economically needy Spaniards with access to all the degrees of education, giving way to the development of the personal capacities independent of the familiar purchasing power.

In 1933 the second elections of the Cortes of the Republic were celebrated, giving the victory to the right, this conjuncture supposed the revocation of many of the educational approaches of the previous government.

The third elections of the Republic of 1936 adjudged the victory to the Popular Front an alliance of left parties and organisations. The objective of this new stage of the Republic was to carry out a vast educational reform but with the military coup everything was in doubt.

Returning to the education of Josefa Tolrà, after the previous and necessary historical contextualisation, as in to learn to sew, the girls drew. The drawing was not drawing from the natural, in movement or from a model, the purpose was the design of the embroideries that would

adorn the creations destined to adorn the trousseau, therefore almost all the drawings were tracings. They used animal figures and other figures from the primers they used at school or copied them to increase the size of these drawings so that they could make larger embroidery for cushions, sheets, bedspreads or any other type of clothing. Many techniques were learned; some were very expensive and took hours, days or months. Crochet, lace making, knitting, sheathing technique or cross stitch lace are just a few examples from this world, which was as sacrificed as quiet and peaceful.

Also we must emphasise the importance of the primers and the laboriousness with which the girls learned to sew and embroider but also to fill and to work in primers and notebooks.

The notebook as a concept of a workspace for writing and drawing is of vital importance in the work of Tolrà. Understanding that the proliferation of drawings in the notebooks preserved next to poetic or other texts is an activity dedicated to imitate the way of working learned in school.

A common quality of all the notebooks is the thoroughness of the line and calligraphy (not without spelling mistakes), the concept of the «exquisite», traditionally attributed to the feminine activity carried out with care, and the supreme values of religious origin related to the sacrifice and the complete and absolute dedication to a work. The world in which women sewed, was a world alien to social, historical and cultural events, a form of forced retirement from which Tolrà was a part.

She had three children: Joan, Maria and Pere. To care for her children she stopped working. Her young son died of

illness at the age of fourteen and her other son died during the Spanish Civil War (1936-1939). Her daughter Maria took care of her until her death.

Tolrà, martyred by pain in losing two of her three children, did not yield to passivity, and even when she was exhausted she let her inner strength flow. She heard voices and saw faces. A relative, named Jordi Galbany encouraged her to let her hand plaster the messages that came to her and at sixty Tolrà began to draw. First they were scribbles but little by little they took form.

Her pain melted with the lines she was sketching. When you draw more deeply in your particular world of ideas. She affirmed that it was light beings who spoke to her and called her sister, slowly the concepts, at first tenuous, were gaining importance and subjects such as respect for the Earth became fundamental themes in her work.

Josefa Tolrà o Pepeta, which was the name with which the people of her close circle and her neighbours knew her by, thought that the people who had contributed to improving the world in any way were important. If they had been writers, princes or scientists, they had an important place among the characters she collected in her drawings.

In the notebooks and in the notes she made in many of her drawings, she mixed concepts related to religion, science, different cultures, or human progress.

"(...) Texts that make reference to the planets and poetry of Jacint Verdaguer share physical space with passions and feelings of historical personages like Napoleón Bonaparte. (...) Planetary representations are mixed with knights, emperors, historical scenes, religious, everyday or

from distant cultures (...) was never considered an artist (...) were the messages that had been transmitted by beings of light, a legacy that is not He could sell or buy, and so he promised his daughter Maria. (...)"¹³

In 1956 some works of Tolrà were exhibited in the *Sala Gaspar* of Barcelona, she did not attend the opening nor is it probable that she saw the sample. She never left her house, lived in a kind of voluntary confinement, a monastic recollection that was only interrupted twice, once with a visit to a medium in Badalona, and another to see her teenage niece Maria Tolrà when she acted in a play that was showing in the town. This free confinement, when related to the firmness and constancy with which it conformed its work, acquires an ascetic sense of hermetic nature. In its closure lived its own atmosphere of fantasy without which you cannot live, without fantasy you cannot live and this only increase through learning. Learning which she had not had access to to the extent of her need. With an inconceivable maturity, an admirable lucidity and sensibility she alone decided to experiment with her own work and thus to dilate the barriers of her world in a struggle as peaceful with the world as utopian.

The parapet she had built around herself, not leaving the house, had as its fundamental purpose to preserve her refuge. To isolate her from the world and to build her own, her universe which transported her to another less insensitive, less cruel place. We should not think that she felt like a victim, she was a clairvoyant who

13. MARTÍNEZ i PASCUAL, Sandra y SALVADOR i SOLER, Eulàlia en Opus cit. pp. 173-174.

separated the light from the shadow effortlessly, who helped others and who struggled beyond her possibilities in a struggle to sublimate her own existence by uplifting the prodigious and wonderful of this planet.

Pilar Bonet defends the existence of three types of thematic in the iconography of Tolrà:

1. Drawings with figures, scenes and landscapes more costumbrist evocations of the world or its surroundings and histories of the past. Here we include works like drawing fluidic method represents: *Caesar August with his car* (1950); *The daughter of Pharaoh* (s / d); *Drawing grace of the III century* (1948); *Landscape of the Congo Young Indian* (1951) o *Types of Arab breed that visit the great yogo* (s / d), to mention some of historicist themes but also other drawings like *Woman with beads* (1948), *Pagès* (s / d). *Man and beloved muse* (Figure 3) or *Korean Girl* (1953).

2. Religious themes: Use as an example *Adam and Eve* (fig 5) or *Drawing fluidic force. Last Dinner* (1953).

3. Characters and visions in relation to the occult world, such as figures of women mediums, theosophists, astral beings or planetary visions: *Astro Sun, Earth, Mars, Venus* (1944), *Soul of fantasy* (1959) or *Drawing of spiritual fantasy* (s/d).

Perhaps this classification is too generic but it is accurate without a doubt.

We could add to this iconographic study the series of large format drawings of weightless people, wrapped in tatters and meticulous embroideries, which gravitate in space, which look with the facial expression so characteristic of Tolrà, an expression archaic but at the same time of surprising, amazing look.

All the people that Tolrà draws seem to have been betrayed, unveiled.

In her helplessness, she invents how to surround herself with silhouettes, emineces and effigies and clothes herself with legends, cosmogonies, hagiographies and ephemeris.

The work of Tolrà is scrupulous when drawing and embroidering, she paints as she draws and draws as a border. She conceives of both creations from the multiplicity of lines. There is no record of previous sketches, the graphics that develop throughout her production are a type of mechanical, repetitive, ornamental and painstaking graphics.

We cannot forget to refer to the childish halo that some of her creations give off, to the ingenuity with which she draws. Nor to the frontality and the heroism of her characters. This hieraticism and frontality, which with Tolrà is accidental and due to her lack of previous artistic knowledge and skill in drawing, in contemporary artists such as Nicholas Stevenson are qualities that are propitiated and used to emphasise a certain graphic and aesthetic narrative linked to childish drawing.

Her daughter Maria who worked in the textile factory in the village provided the materials used by Tolrà. They are all humble materials: pencils, felt-tip pens, inks and low quality paper.

The existence in Cataluña of spiritist influences is undeniable and even more so when you consider the proximity to France completely imbued in these questions.

It cannot be said that there is a single founder of the spiritualist current, although there is a consensus on who was the first to publish on the subject in a serious and methodical way. It was a man: Allan Kardec, who published his first book in Paris in 1857. It was titled *The book of*

the spirits. In this volume he affirms that this phenomenon studies the origin, the causes, the nature and the destiny of the spirits and the relation of these with the corporal world. In Spain this movement was alive until 1939, when the Civil War ends. From this moment on, spiritism ceases to proliferate as a public phenomenon, as it had happened in other countries such as France and is only practiced in intimate meetings of relatives or friends in which a medium intervened. Little by

little these practices became something related to the occult in its most vulgar sense, obviating the philosophical and existential part. Freemasonry was sentenced during the period of *Franquismo*, so all practices that could be minimally related to it were censored and had to be practiced in absolute secrecy.

At the end of the seventies and the beginning of the eighties of the last century, interest in these practices began again in Spain.

DOCUMENT

*“We are all sensitive. C. W. Leadbeater
However, the more we inquired about these sensitive people, the more we realised that, in fact, we all have these gifts, but that in most cases they are lethargic, in a state of latency that needs to be awakened. According to the Theosophist C.W. Leadbeater (1854-1934), we are all clairvoyant, we can all «see clear.» The techniques of access to vision take care of this precisely, of displacing our ordinary perception so that we can «see» in an extraordinary way.*

Leadbeater, in a publication entitled Clairvoyance and the akashic annals, explains in detail why the gift of seeing beyond the ordinary possesses many sensitives. Clairvoyance is to Leadbeater, «the power to see what is hidden from the ordinary physical gaze. Often accompanied by clairaudience or the power to hear what is imperceptible to the ordinary physical ear. « Leadbeater himself was able to visualise the energy auras or fields of people, so his definition of clairvoyance is based on his own sensitive experience.

Leadbeater recognises the existence of an ethereal double, which reveals its imbalances, diseases, «emotions, passions,

desires and tendencies.» When looking at a person, the clairvoyant will «see it surrounded by a luminous mist of the astral aura, shining with all sorts of colours, and constantly shifting shades and shine to every variation of the person's thoughts and feelings.»

This state of vision can be extended to the perception of spiritual entities, as was the case of the medium and artist Josefa Tolrà. Pepeta's sensibility, as her closest ones called it, hatched after a deep crisis when her two children died and she was already sixty years old. From the hand of the commissioner and art historian Pilar Bonet who has rescued her drawings and embroidery, barely shown while she lived, for the present we stop in her life and her experience. In our investigation we deal with other people who, in a mediumistic way, create without previous knowledge, such as Victorien Sardou, Hélène Smith or Agustín Lesage, however Josefa Tolrà is the best and the closest example of a sensitive and creative person, since he had The ability to see the aura of people, he made healing recipes for his neighbors without charging for it and when the «beings of light» indicated he gave some of his drawings.(...) «¹⁴

14. RIVERA, Mapi (2016): *Todos somos sensitivos*. www.josefatolra.org. 8/11/2016.

DOCUMENT

“States of sensitivity. Shafica Karagulla I began to deepen the different ways of altering perception, from curiosity, ocular concupiscence, wonder, meditation, recitation, songs, dances, yoga, asceticism, recollection, isolation, quietism, The study, the focus, the hypnosis, the percussion, the ingestion of entheogens that is considered in ritualistic environments the direct way to the vision. She was absorbed in the investigation of these «archaic techniques of ecstasy» as the philosopher and scholar of the religions Mircea Eliade (1907-1986) called it, when I came across the study of the neuropsychiatrist Shafica Karagulla (1914-1986) on sensitive people. Sensitive people have a special talent for the reception of stimuli through channels «naturally» dilated. Not only are they sensitive to the physical qualities of things but they have specific abilities to change the perceptual state and see flows, colours and energy fields that envelop the human being. Some have innate abilities to communicate telepathically with other people, to see through objects, to know their past and to heal.

According to Karagulla who investigated the sensitivity with scientific rigor for more than eight years, the sensitives have a more developed perception, more sensitive and also more vulnerable than the other people. Capture greater wave spectrum, decode more number and quality of vibrations, plots, interconnections and interrelations and more quantity and quality of phenomena.

One can be sensitive by genetic predisposition, many healers, clairvoyants, mediums and channelers inherit these gifts from their parents or grandparents, as Karagulla found by tracing the lineage of the people he studied. Sensitivity, however, can also be triggered by a limiting situation

or process; A high fever, an accident, a crisis, alters perception so that a previously hidden world becomes perceptible.(...)»¹⁵

5.4. Materials and treatment of materials: Colour, composition and stroke

The dispersion of the work has made the investigation of the creative process of Tolrà very difficult. It has been very difficult to draw conclusions about what are the stages of her artistic life, aesthetically and compositionally speaking. Tolrà gave away many of her drawings and embroidery of which there is no record.

In an attempt to rebuild the “puzzle”, we have been at the Reina Sofia National Museum of Art (MNCARS) in Madrid. The MEAC (Spanish Museum of Contemporary Art) became the MNCARS. Before this merger, María Lladó y Tolrà, the daughter of Josefa Tolrà, had loaned the MEAC forty-five drawings, the assignment of the drawings took place in 1971. Currently the MNCARS has twenty-eight drawings, the rest have disappeared, and there are seventeen drawings whose whereabouts are unknown.

The daughter of Josefa Tolrà, Maria Lladó and Tolrà, was the executor of the work after the death of her mother and, after the daughter’s death, it is now her niece who takes care of this inheritance, a lady who is around ninety. Fortunately, with the creation of the Josefa Tolrà Association her legacy will, at last, be safe.

In the MNCARS we requested to see all the works that they have, a total, as we have said, of twenty-eight drawings.

15. RIVERA, María Pilar (2016): *Estados de sensibilidad*. www.josefatolra.org. 8/11/2016.

In situ an inventory of them was made, which was completed later. This inventory is a basic description of each and its conditions of conservation in which chromatics, composition, trace and other graphic resources are analysed. We attach this record without changing the order of succession of the descriptions of the works, so that it is in the order in which we too saw the pictures. We find it interesting to reflect on the speech that is almost as it was and that was generated by seeing the pieces one by one, to reflect on the perceptibility and sometimes the hyperesthesia provoked by these paintings as we saw them. However, one thing has to be sacrificed, and is that the list of pieces included below is disorderly chronological and archival level:

I. Tolrà i Abril, Josefa. *Astral genius-planet Earth*, 1952. 50 x 65 cm.

Technique: Drawing. Black, pink, blue and red inks with coloured pencils on paper.

Colour pencils are used for background composition, in an attempt to represent depth and different types of planes.

The ink imparts the rhythm to the composition through the line. It is a composition that reaches the limits of paper (blood). Like almost all the works of Tolrà, presents / displays an accused Horror Vacuii.

We could roughly describe this drawing as a cosmogony in which a background of small blue pencil strokes, re-scrawled with small strokes of blue ink that float in space with large pink flowers (galaxies?) And, in which is inserted a

great circular figure, with a human head that occupies almost all the composition.

The composition has its axis in the center and is the planet Earth crowned with a head of Jesus Christ. The planet could also be interpreted as the dress or the layer of God, to establish visual metaphors is inevitable.

The Earth, oval, is a large blue expanse with hardly any chromatic variation, only interrupted by brown spots that do not resemble at all continents or existing islands, but fulfill their representational work.

The terrestrial surface ends up being an anthropomorphic symbol with no pretence to reproduce in a reliable way the existing geography, the message is above the sapiential veracity.

The greens, ranges of blue and brown or coastal geography are completely suppressed, unimportant and summed up in two colours: a single blue and a brown. However, the conceptual complexity is not eliminated and annotations are inserted as a map: «*Continent Africa Portuguesa, Mares, Boreal Auroras, solar promoters islands, Congas Saladas, new land, Terranoba claudicated, Sea of the Atlantic center, Ocenania, Mayaguas Islands, Albilo Artic Martial, Solsticios.*»¹⁶

In the right corner, an annotation without commas, or points, or any other punctuation, in which, as we will see that is usual in Tolrà's work, the capital letters follow each sentence, although there is no point before: "Characteristic drawing of the plañeran Earth carrying its lines in thicker opinion study of the teacher called genius Astral year 357"

16. We reproduce literally the annotations we have found in the works.

II. Tolrà i Abril, Josefa. *The beings that inhabit*, 1956. 50 x 64.5 cm.

Blood composition featuring an accused Horror Vacuii. It is a cosmogony.

Technique: black, green, orange and red ink (pen 0.5), gouache applied rather pasty, similar to oil but without thickness and coloured pencils applied as cake, to provide depth. Support paper.

Two naked women with animals and many plants. One of the women appears to have a girl's body. In the middle of the two women an amorphous figure, neither animal nor plant.

There is an inscription in the lower right corner. The frame covers part of the inscription, we have asked the MNCARS for the information and from what we have received and what we have been able to read in situ, the text would be the following:

*“Josefa Tolrà
LANDSCAPE
Miocanguro living in the southwest
polar_
MARTE with its beautiful landscapes where
the flora
Wild covers a thousand thousands more of
nature
To grow and form aquatic aqueducts
Where animals are products
Of great utility for its inhabitants
THE BEINGS
That inhabit for (...)
Like some figurines (...)
Who walk as who knows
rock
(...) Titans are not stars like ourselves
Let's go and find that
(...) but firm
B G «*

III. Tolrà i Abril, Josefa. *Planets circling the sun*, ca. 1940-1950. 50 x 65 cm.

To blood. Horror Vacuii. Cosmogony.

Technique: black, pink, green and red ink with coloured pencils and orange marker on coloured paper.

Great mandala that radiates light in the form of large and wide rays as roads that reach the edge of the paper. Two characters, left and right of the mandala, who seem to float in space and be beings of light (instead of legs have a kind of mermaid's tail), in the center of the mandala cosmic bodies (? Planets?).

*Registration in the lower right corner:
“Planets that surround by the proximity
of the most vaporous
And magnified sun, which revolves
manifestations proscimas
Of its light, around which star
Solar, free immense heat
Which is for many starburst vibrations”*

IV. Tolrà i Abril, Josefa. *Knight and muse beloved*, 1952 (November). 50 x 65 cm.

To blood. Horror Vacuii.

Technique: black, pink, green, blue, yellow and red ink with coloured pencils and markers (pink, green, gray, turquoise, yellow) on paper.

Two characters in the center of the composition: the knight and the muse. Both look forward. Tolrà always draws the characters in front, head and body in front, although as sometimes does not draw the legs but a kind of siren tail, appear to be turning and gives the impression that there is movement.

The gentleman, with a moustache, very elegantly dressed and the woman

seated, in a pink dress, in her hands there is a hat and a bouquet of red flowers.

Filigree to pen in blue for the suit of the man and filigree to pen in pink for the woman's suit. For the one and the other the hair works it to pen with black ink. The man's expression, with his left hand raised as a preacher (the other hand hides in the undergrowth, he avoids drawing his hands habitually, he does not dominate the academic drawing and presents difficulties for the representation of the limbs), he smiles, contrast very marked with the expression of the woman, serious and absent, eyes that look upwards in a mild affection of being possessed or in another place. Surrounded by both vegetation.

The lower right corner, which is accustomed to dedicate to annotations in black ink always, is wider in this drawing and accompanies the sentences of some small characters (five) in black ink:

*"Landscape of the great line of the largest lake
Which forms the beautiful city in the main character of the
German town
(Small character with inscription below)
Source of good astral sicus
This gentleman is a being who frequented in this place to serve me of the Inspiration
Carried the lighting
Of his good desire to give versatile symphonies.
She was a nice joben her beloved
Josefa Tolrà "*

V. Tolrà i Abril, Josefa. *Genius*, 1957 (December 1957). 65.5 x 50 cm.

The inscription covered by the frame. Blood composition. Horror vacui less intense. Without margins, it returns to a drawing that reaches the limits of the paper and seems to continue beyond the same in some parts.

It uses black, pink, blue and green inks, coloured pencils and markers (pink, light green, blue, black, dark blue) and gouache on paper.

Semantically the existing lexicon is, in broad outline, a large report mass that occupies the center of the composition and that has on each side a great "whirlwind" that "anchors the genie to the ground" preventing it from flying. Underneath the genies, four little characters, two are only two heads that fill two corners and two others, like sculptures of Michelangelo lie down and look ahead. In the top left corner a sun that looks sad and in the upper right corner a being of light, with a pink filigree suit and hat that looks down (face to the front). Inserted in the amorphous mass that rises in the center the word "jenio".

In the lower right corner there is an inscription covered by the frame and its signature. Inscription very difficult to read because it is inserted in a background of black filigree.

We have asked the MNCARS to transcribe the same from a complete picture of the drawing that had no frame, but have not transcribed the text because it is illegible.

VI. Tolrà i Abril, Josefa. *Anadionamena appears in a river to Vulcan, 1951* (June 1951). 50 x 65 cm.

Composition with blanks. To blood on paper-coloured bone.

Black, brown, blue and yellow ink, crayons and markers and watercolour on paper.

A river that appears from the upper right corner and crosses the composition to the lower left corner. Two characters, in the foreground, one is Vulcan dressed as a peasant and the other is a naked woman. The body is of a girl, without hips, asexual. No hands since they are awkwardly sketched, it could be said that the drawing is anatomically deficient. The woman emerges from the river, the aura is represented as filigree that seems to be an extension of its energy or light and separates it from the great blue spot of the river. They both look straight ahead, the man with sweet and melancholy expression, the serious and conscious woman. The vegetation is worked as a painting, not as a drawing line. It is a recurring theme in the history of painting that usually gives off some sexual tension, in this case no, the two characters appear to be in a state of trance, levitation.

In the lower right corner something camouflaged by the vegetation the signature: Josefa Tolrà. In black ink.

VII. Tolrà i Abril, Josefa. *Characters, 1944*. 49 x 64 cm.

Black ink and black pencil on cardboard. Horror vacui. To blood.

Amalgam of vegetation from which with the same intensity of the line of the

plants emerge characters that look to the front, people who float, of anodyne expression, that levitate, that inhabit but that they are not manifest. Three planes of depth: A close-up of a Jesus Christ, next to him almost the same size but somewhat smaller a woman wearing a tiara or hat and sitting on a throne. A background of many women and men with beards and hats (without hands, disguises them not to draw them), many are supported by canes, are they pastors? Are they pastors? Third plane (lower left half) a herd.

No inscription, just signature in the lower right corner.

VIII. Tolrà i Abril, Josefa. *The great genius coming to the Promised Land, 1953* (September 1953). 52 x 66 cm.

Black and pink ink, watercolours and maybe also light bulb lacquer. On paper Guarro. Horror vacui. To blood.

Again the painting gains protagonism in front of the drawing.

Of a great blue mass that is sea or ocean, where two boats sail in the foreground that competes with a great central personage dressed of rose that emerges of the water like priestess or "great genius". On the shore some "humanised" trees attend the ceremony. The great genius lacks one hand and with the other holds a character pregnant with a whirlwind, reminiscent of a fossil.

Bottom right corner inscription:

*"Drawing that is on the progressive way
In formations for meaning*

More confident

The great genius coming to the Promised Land

Josefa Tolrà "

IX. Tolrà i Abril, Josefa. *The Goddess of Fire*, 1959 (August 1959). 64.5 x 50 cm.

Black and pink, brown and yellow ink, watercolours, markers, gouache and light bulb lacquer or paint mixed with some varnish that results in an unusual gloss of paint, on cardboard.

Blank spaces in the background (top). To blood.

Vertical composition of a great goddess covered with flames. A great naked odalisque with cloak and a large hat that extends a hand from which flames come out that at the same time envelop her body. The flames are large spots with a tendency to the verticality of dark red tone that nevertheless does not manage to represent the volatile quality that owns the fire. Instead of being a composition of warm colours as you would expect, it is a composition of cool colours. The woman has a huge face (anatomically poorly structured) with great blue eyes that look ahead surprised by our eyes.

Inscription in black ink in the lower right margin:

*"The Goddess of Fire_
Josefa Tolrà "*

X. Tolrà i Abril, Josefa. *Characters and animals*, 1945 (May 1945). 50 x 65 cm.

Black, pink, brown, green, blue and yellow ink on card stock.

It represents the main street of a town where the characters appear in the windows of the houses, all of them waist up, looking at the front, dressed in peasant or regional hairstyle (women). They could be several houses or a big house in which all the characters inhabit.

It is a remarkable attempt at perspective that as always, plays with the sizes, with the scale and with the foreground and the second planes, in this case those of the windows and the personages.

The strokes occupy the entire format, from top to bottom.

A woman with a veil, at her side a man walks a dog on a leash.

A street at the foot of the mansion or the houses of the village, in the street are several people, all wearing a hat.

This drawing is different because the watermark is the protagonist, along with a spectacular work of the costumes for the multitude of multicoloured details, it is unquestionable that this filigree has in its creation something of playfulness, to be carried away by the stroke, of automatic drawing.

Is it a holiday? Is it a happy day? The biggest woman, who is redheaded, comes out of a monumental door. Everything is multicoloured, the flowerpots of the street (all the lower margin), the costumes, the hats.

Walls with mosaics reminiscent of Antoni Gaudí (1852-1926), multicoloured roofs, lots of ornamentation.

Without registration, only sign in the lower right margin.

XI. Tolrà i Abril, Josefa. *Seascape. Norway Coasts*, 1954 (October 1954). 50 x 69.5 cm.

Coloured inks, felt pen and watercolour on cream paper. To blood.

It is not a drawing, it is in this case a painting, a landscape in blues and greens with large brown and dark blue stains that are closer to abstraction than to figuration, it is the only example we have found of these characteristics.

The thin line loses importance in favour of a much wider stroke that delimits unrecognisable volumes on a background unified by the blue colour that serves to represent the water. Some silhouettes of what may be sea creatures and coarse strokes to vaguely imply what could be vegetation.

Inscription lower right corner:

*"Seascape
Coasts of Norway
Background twelve metres "
No signature.*

XII. Tolrà i Abril, Josefa. *Castle of the great German counties years 789*, 1950. 51 x 65 cm.

Coloured pencils, felt-tip pens and ink on paper. To blood. Drawing.

A juggler playing the lute, dressed in a feathered hat, cloak and sword, and court trousers. In the background the houses, with roofs in peak, of a town and battlements of some castle that does not appear, on both sides big yellow and black trees that cover big windows.

Composition more empty than usual.

The juggler is practically alone in the center of the composition, only appear inside the castle and of the houses two personages outlined in black ink.

Inscription lower right corner:

*"Castle of the great
German counties
Years 789 "
No signature*

XIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Character with comb and mantilla*, 1948. 74 x 50 cm.

Vertical composition. Black, pink and green ink. Marker pens on white satin paper. To blood. Drawing.

Great female portrait (odalisca or self portrait?) On white background. Without

hands. Traditional dress up to the knees, large mantilla of black embroidery on a blue background (very faint veil almost imperceptible), dressed in very ornate pink tones and with blue bows and belt.

Inscription lower right corner: *"Josefa Tolrà"*.

XIV. Tolrà i Abril, Josefa. *Chinese bridge*. Ca. 1940-1950. 53.5 x 68 cm.

Drawing. To blood. Horizontal composition. Monochrome in black and white. Chinese ink and graphite pencil on coated paper. It could be a preliminary sketch and preparation for a later drawing in which more colours would be used.

In the MNCARS they call it the same as another drawing (Coastal Landscape of Norway), but neither by the form, nor by the content, nor by the inscription can be deduced that it is called thus. Everything is solved when we receive the dossier of the work from MNCARS, and we discovered that it was called the Chinese Bridge. The error was only archival.

In the lower right corner, a piece of yellow paper covers part of the drawing, the inscription is of approximate dimensions of 10 x 16 cm. Just above it, it seems that the registration ends but we do not know why. The purpose is confusing and it may be to cover a flaw or perhaps for another reason.

There are lines in pencil behind the lines in black ink filigree that cover the entire composition or are to create depth or correspond to a previous sketch, there is not a single stain, only lines.

Inscription lower right corner:

*"Bridge of the most modernism in matter
And construction*

*Steps for cars, canal waters
More protection
Xino village
Fluidically guided drawing J T “.*

XV. Tolrà i Abril, Josefa. *Adam and Eve*, 1957. 70 x 100 cm.

Great horizontal composition. Coloured inks, gouache, watercolour, markers on cardboard. To blood. Drawing.

It is one of the greatest works of Tolrà that is characterised by general features of the *preciosismo* and the meticulousness as is habitual in her work.

It is especially interesting the psychological portrait of Eva, and it is very suggestive how the animals yield detail in favour of the stain, thus it grants aesthetic unity to the composition.

A large tree and two purple spots that correspond to an undetermined animal and a flying being that resembles a bird, chromatically play the work.

The work is divided into two parts:

- The left side where we have the tree of Paradise with many apples. Next to him are Adam, Eve and the serpent. He chooses to draw the hair of Adam and Eve and the serpent with the same texture, composed of a very fine weave. That of black filigree of the fine embroidery of a wedding veils or mourning veil (as it is black) for Adam, Eve and the snake. This texture approximates the three main actors in the story in a metaphorical way, the plot and grid mesh that makes the filigree related to the figures and approaches them for “the understanding of original sin”. Tolrà develops in her works of biblical subject a language that imitates to the didactic function of the iconographic programs sculpted or painted

for the churches and Romanesque cathedrals, one of the times of greater percentage of illiteracy in the history of the West.

Adam and Eve are feminised, the man without sex, the naked woman with nipples and without breast volume. The man has a sweet front, the woman is haughty, she holds the snake with her right arm.

- Right side: Several animals made in thicker strokes, the filigree disappears and fills the volumes of these bodies with linear and repetitive chromatic patterns that radiate a certain joy and happiness. This childish chromatism is a pattern that is customary to follow to saturate the parts that do not work the meticulous and exquisite stroke of the faces. Thus there are two main graphic resources in the work of Tolrà, the first is the scrupulous drawing used by general gift for faces, hair and clothing, and the second, is a drawing of repetitive strokes and multicoloured with which cramps the composition in an obsession with horror vacuii.

In this part of the paper a peacock and some birds are flying. Again blue, black and red filigree. In its tendency to horror vacuii, plants, in which flowers interspersed and sinuous orange strokes, evoke the fire, is this the fire of hell? The truth is that it only touches the figures of animals less close to God (which appears in the upper right corner watching the scene) to Adam and Eve. The corrupt scenario is on fire, the sky remains unchanged. As we have said, in the upper right God is represented floating on a blue watercolour background, the silhouette of God is sinuous lines in darker blue and leaves a slit of the hand and flies like an angel without legs.

There is an inscription on the lower right corner that is adapted to a small space, connected to the inscription a small head in black ink:

*"Drawing
Carried out
In astral character
To maintain the
Caricature in all its apotheosis
Method
The most naive
To proceed
To the genius of art.
Josefa Tolrà "*

XVI. Tolrà i Abril, Josefa. *Teacher. The intelligence*, 1947 (November 1947). 70 x 100 cm.

Great horizontal composition. Coloured inks, gouache, watercolour, felt-tip pens.

To blood. Drawing.

Composition in which a single central character, under a bow with a cross, as a prophet with a beard and cloak, holds a tree branch and something indeterminate (scrolls?). A great temple surrounds the god / prophet / missionary.

Black, gray and violet predominate.

Signature in black ink (Josefa Tolrà) camouflaged between the lines located in the lower right corner.

XVII. Tolrà i Abril, Josefa. *Virgin of the Missionary*, 1957. 90 x 64, 5 cm.

Great Vertical composition. Drawing. Blue and black ink, markers, watercolours and coloured pencils on satin white paper.

Another great female portrait on white background. At the Virgin's feet three winged angels hold bouquets of large

pink and green strokes, below three characters. Two hold, like an orchestra conductor, a baton. Another figure, masculine, of medium size with shoes of payés (of esparto) maintains a great rose.

Inscription in the lower right corner that adapts to a small space that is there and the inscription is again accompanied by a small figure, this time it is full length, drawn in black ink with a tunic and a Turkish or Moroccan hat also called tarbush :

*"Table of the mas
Realistic school
That the artist
He won stop
their own
Inspirations
Missionary
He was in the jungle
And there he exiled himself
To know the great progress
Did for them the most
Big work
Not everyone understood
The virgin inspired me
And that lady was always
My most affectionate
partner
1013 years
(Unintelligible word or name)
Josefa Tolrà "*

XVIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Drawing that is marked the fluidic force*, 1948. 102 x 70 cm.

Great Vertical composition. Drawing. Black ink and marker on white satin cardboard.

We hold that this drawing together with *The Most Beautiful Christian poem*, made in January 1946, and *Figure*, also from 1946, form a series of which we will

not know if there were more drawings for the loss of an unquantifiable quantity of works because, as we have already mentioned, Tolrà gave away many drawings but many have also been lost (so to speak). These three drawings have in common several peculiarities:

- A single figure emerges from a white background (all three on white satin paper).

- The pen work is very similar and imitates the filigree of the embroideries of thread.

- Only uses black ink, graphite pencil and black marker resulting in all three cases monochrome works.

- The figures look straight; they have the same facial expression.

- The size is almost identical: Drawing that is marked the fluidic strength measures 102 x 70 cm., *The most beautiful Christian poem* measures 100 x 69.5cm. And *Figure* is 100 x 70 cm.

- They are flat figures, with little or no volumetry.

This work shows a spectacular work with black pen and marker with some pencil strokes that carry an extraordinary effort of full concentration, a state similar to that of meditation.

Above all, form or not part of a series of drawings, is a large female portrait on a white background.

The look and expression is archaic. No smile, no psychological penetration. Statism only interrupted by the subtle movement of the volatile tissues that you wear as a solemn and ceremonial costume.

Without feet arms or legs, the figure is incorporeal, something that is repeated in many figures of the drawings of Tolrà.

The woman portrayed here looks like a ghost dressed in layers, you cannot distinguish the parts of the costume,

everything is an amalgamation of lines, which approach and move away creating different textures.

No facial shadows pretending to represent the volume.

Signature in the lower right corner in black ink: Josefa Tolrà.

XIX. Tolrà i Abril, Josefa. *The Great Theosophist*, 1953. 102 x 70 cm.

Great vertical composition. Drawing.

Black and pink ink, markers, watercolours and coloured pencils on cream coloured paper.

Great female portrait (central character, largest and tall), another of secondary size with green eyes and three other faces that are inserted in the mantle as they were sewn. All look forward and are female.

Hieraticism in expression except for the green-eyed character, who seems possessed by an unknown force.

No volumetry.

Great pen work.

White background only interrupted by some decorative blue scribbles.

The composition emerges from a body of water that occupies the entire lower part thanks to a large patch of blue and orange watercolour that contrasts with the pen work.

In some parts lines that look like graphics.

Registration in the lower right corner:

"Mythological picture

The great Theosophus presents us

With his tender collaboration

His reflection

The nymph of the green eyes

It was that life too

And there to the waters of the red lake

She was meeting sweet

(...)
Collaborator can help me (...)
Josefa Tolrà “

XX. Tolrà i Abril, Josefa. *Romanesque figure: The Sphinx*, 1954. 102.5 x 72, 5 cm.

Great vertical composition. Drawing. Black and blue ink, pink watercolour (only for the hat) and pencil on cream coloured paper.

Another great female portrait with frontal look, hieratic expression in the expression, expression surprised, frightened.

No volumetry. Close to pointillism.

It seems that another possesses the figure.

Great pen work.

Composition very clean, with little depth, light, volatile.

White background.

Registration in the lower right corner:

“Romanic Figure

Statue of the mas

Sicnified love

Was the great artist

In calling that marble

The sphinx

Mechanical Collaborator

Josefa Tolrà “.

XXI. Tolrà i Abril, Josefa. *The road of the green*, 1945. 69 x 100 cm.

Great horizontal composition. Drawing. Horror vacui. To blood.

Black, pink and blue inks, blue watercolour for the sky and brown for spaces between the characters.

Several characters, twelve (the apostles) surround another central (Jesus Christ).

Everyone looks ahead. Faces with soft, effeminate features although some have beards. Arabised dresses. Jesus Christ wearing red dress, the only one red in composition. Watercolour blue sky and pink clouds.

Signature lower right corner in black ink: Josefa Tolrà.

XXII. Tolrà i Abril, Josefa. *Inspiration*, 1946 (March 1946). 100 x 69 cm.

Great vertical composition. Drawing.

Black ink, watercolour blue and pink, markers pink, black and yellow on paper.

Great female portrait, frontal look, sweet and pleasing expression.

No volumetry. Close to pointillism. On white background.

Woman crowned and as on other occasions conveys solemnity and spiritual rituality.

Surrounded by embroidery, fabrics and rags.

No hands or feet.

She stands on something that seems to be a boat made of ornaments.

Signature in the lower right corner in black ink: Josefa Tolrà.

XXIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Provincial castle of the steps of the Elbe*. Ca. 1945-1955.

69.5 x 100 cm.

Great horizontal composition.

Black ink and black pencil on white background.

Horror vacui, in blood.

In the lower right corner a piece of paper is missing and a piece of poor quality brown wrapping paper is attached.

There is an inscription in the lower right corner:

*"Drawing that
Marks a great
Provincial castle
From the steps of the Elbe
Modern cities Abagden (...)
Great reijes abibido in that
Mansion of rest
573 years
Drawing
Fluid method
Master the intelligence
Josefa Tolrà "*

In the center of the composition another inscription:

*"Stone carved with handicrafts
Sculpture
Professor Sasaoxs
573 "*

XXIV. Tolrà i Abril, Josefa. *Figure*, 1946. 100 x 70 cm.

Great vertical composition. Drawing. Black ink and black pencil on white satin paper.

Great female portrait, front view, sweet and smiling expression. No volumetry. Close to pointillism. Woman with skins? The work of design of the dress is spectacular, they are embroidered with flowers like no other drawing, it is a design to take straight to production, very detailed, in this case she does not make concessions to the vagaries of the line or its fluidic drawing.

As in all the characters of Tolrà this one has open eyes, very open. We have not found a single case where they are closed and practically everyone looks at the viewer.

No signature.

XXV. Tolrà i Abril, Josefa. *The most beautiful Christian poem*, 1946. 100 x 69.5 cm.

Great vertical composition.

Black ink and black pencil on white satin paper.

Great male portrait of Jesus Christ.

Among the works preserved in the MNCARS we counted ten great female portraits and only two male ones, one of which is of doubtful classification since it is the work titled as Genio astral-planet Earth (1952) and more than a portrait is a cosmogony. As its name suggests, it divides into two parts, the planet and the genius, so the head and face are masculine and the genius is Jesus Christ.

Once again the look is frontal, the expression surprising.

No volumetry.

The body is drawn into the knees.

Very ornate mantle and dress, flowers and a multitude of graphics.

Signature in the lower right corner black ink: Josefa Tolrà.

XXVI. Tolrà i Abril, Josefa. *Great fluid path*, 1947. 99 x 68 cm.

Great female portrait in vertical format.

Black ink and black pencil on white background paper, coloured markers on black filigree ink line from below.

Front portrait and look to the right side, with comb, and feather hat, mantle of many colours, archaic expression.

No volumetry.

Graphics with markers.

Crown Surrounded by embroidery, fabrics. No hands or feet.

Signature in the lower right corner in black ink: Josefa Tolrà.

XXVII. Tolrà i Abril, Josefa. *Drawing fluid force*, 1955. 101 x 140 cm.

Large horizontal composition is the largest of those that are conserved in the MNCARS. To blood, horror vacuii.

Black ink, watercolours and markers of various colours on white paper.

More painting than drawing, although the title specifies that it is a drawing. The black ink and pen is only used in the faces, the rest is from spots and thick graphics.

Jesus Christ, represented with the whole body, comes out of a cave prophesying and at his side there are fourteen characters with layers of different colours.

The composition is rich on a colour level. The stroke, in general, is thicker than in other compositions, it is only fine in the faces and in the beard of Jesus Christ wearing a pink tunic with ornaments drawn by pen. No character has feet nor hands. All in togas. Effeminate faces. Great blue stain for the sky.

Inscription in the lower right corner, below which can be appreciated the watermark of the paper which is of better quality than in other works:

*"Drawing of the
More ordered
simplified
the sentence
teacher
Accompanying
To believers
Josefa Tolrà «*

XXVIII. Tolrà i Abril, Josefa. *Fluidic force drawing*, 1955 (December 1955)

103 x 140 cm.

Great horizontal composition. The same as in the previous work is more painting than drawing. The stain predominates, leaving the drawing with only black ink and pen for the faces.

To blood, horror vacuii.

Black ink, watercolours and markers of various colours on cardboard.

It is the largest work among those preserved in the MNCARS.

The theme, despite the title is the *Holy Dinner*.

The composition is very rich on a chromatic level especially in the clothes.

The paper is thicker than other works.

Inscription on the bottom right, inserted in the composition, under the table:

*"Drawing
In this frame
The enlargement
Of the drawing as it is
Is in the bobeda
Of the great temple
Characterises the oldest
Norm of pictures
That manifest
In the cenaculo
Josefa Tolrà "*

5.5. Conclusions

We draw several conclusions from the work studied, which is only a part of Tolrà's work:

- The inscriptions respond to a very complex personal discourse in which the esoteric influences, own or others, are evident. They are confidences but at the

same time they contain a key unknown, unknown and hidden.

- The story line is developed through the drawings (on paper and on canvas when embroidering) but especially in the notebooks of which some we have soon and others that we have not been able to access.

- All figures have their eyes open and most look at the viewer.

- All works are made on paper or fabric and all are drawings, even when the border is drawing.

- In the great portraits, in which only one figure is represented, the dress and the posture are of gala, the attitude is of ritual solemnity, they seem to attend a spiritual event of great scope.

- From the drawings where several figures appear, a powerful sense of impenetrable mystery emerges, even if the theme is biblical.

- The drawings have a didactic and revealing purpose.

- The ornamentation is the fundamental graphic resource in the work of Tolrà.

- Figures are incorporeal in most cases. They float in space and rarely have hands or feet.

- The clothes are represented as giving a feeling of volatility.

- The attitude of the characters is cautious, they act with secrecy but are initiated in the understanding of the occult of the universe.

- The facial expression usually presents a marked hieratic.

- Difficulty to represent the volumetry, the anatomical rigor, the depth and the existence of different planes in the same format.

- Tendency to horror vacui.

- Tendency to chromaticism and detail.

- Very controlled trace.

- Many of the compositions of Tolrà are reminiscent of children's drawings in their aesthetic configuration, although the conceptual conformation is complex, mature and in development from one work to the next.

- The work of Josefa Tolrà is a work driven mainly by a need and contests that have more to do with the narrative than with the aesthetic.

- The work of Tolrà is solid; there are more successes and firmness than questions and attempts.

- It is very difficult to turn off the work of Tolrà as an artist of the medium, as we witness in her texts in notebooks. In a text of a notebook of 1946 we read:

"I woke up from this kind of nightmare I found myself

Tré with the pen in the hand I looked at the content

Of my work and was surprised there was advance

Nothing.

It was a great pleasure for me,

Cie of nightmare, I got lunch with mu-

Chop appetite and I thought where are you going? «

In this fragment she has the conscience of an artist and at the same time we see her qualities as a seer. The same thing happens in another fragment of 1944-45, in which she talks about the drawing besides the incarnation, and she writes down two different dates as if she had a temporal transgression, something that happens frequently to her. This we can deduce from portraits like the one of Napoleon Bonaparte and other works in which she seems to have had information first hand although the event has taken place centuries before its own birth:

*"Drawing drawn from a teaching.
Sister and mother
I'm in a very bright space.
This drawing is the portrait of the
A previous nation of which he was your
son.
The suit is an illusion of mine and yours.
In this Incarnation my soul had a deep
love
By the Science of drawing.
My mother of this Incarnation (of the
drawing)*

*Is treated in the same way as
I reach out.
She was very happy I was waiting for
my being
A great confidence in the progress more
Which is the benefit of brotherly love.
We're happy
Pedro LLadó
Peace of soul takes great pleasure in
All the roads year 1783
My mother year 1945 "*

CAPÍTULO VI

OTROS CASOS DE ESTUDIO

6.1. Séraphine Louis, sin rival

6.1.1. Introducción

Decía que debía pintar la vibración de las cosas, el ruido que hacen cuando están en silencio. Daba largos paseos por el bosque, le gustaban las tormentas, las noches desaparecibles eran para ella inspiradoras. El imaginario visual de Séraphine es en parte gracias a los cuadros que ha visto a lo largo de su vida colgados de las paredes del convento o en las de las casas a las que entraba para trabajar, cuadros que por lo general presentaban compositivamente una estructura influenciada por los bodegones del siglo XVII.

Por casualidad, Séraphine conoció al alemán Wilhem Uhde (*Friedeberg*, Polonia 1874- París 1947), un crítico de arte y escritor que fue el descubridor de Henri Rousseau (1844-1910) y que escribió, por citar algunos ejemplos, sobre la obra de Pablo Picasso (1881-1973) o la de Balthasar Klossowski (1908-2001), también conocido como Balthus y hermano del filósofo Pierre Klossowski (1905-2001). Al llegar a París, Uhde fue acogido por Erich Klossowsky (1875-1949), que era el padre de Balthus. Conoció a personalidades tan influyentes de la época como Gertrude Stein (1874-1946) o Kahnweiler (1884-1979), de forma que gracias a sus contactos y a su obra se fue forjando una notable reputación en París, el centro de la cultura del momento. De origen alemán, vivía en Francia y al llegar la II Guerra Mundial tuvo que huir. Su colección le fue confiscada.

Séraphine limpiaba en la casa de Uhde, no le habló nunca por iniciativa propia de sus trabajos. Un día en 1912, por casualidad, Uhde vio uno de sus cuadros en casa de una mujer del pueblo y al interesarse por la pintura se le informó sobre el nombre de la autora: Séraphine. Maravillado, le preguntó a Séraphine por sus pinturas y ahí empezó una relación que duraría años.

Séraphine era una mujer muy devota, de pueblo. En un momento de su relación con Uhde, éste se propuso darle una educación artística pero ella se negó, por decisión propia siguió pintando a su manera.

Gracias a Uhde, los más exigentes del mundo del arte parisino de la época la conocieron: André Breton (1896-1966), Leonor Fini (1908-1996), Henri Michaux (1899-1984), Michel Leiris (1901-1990), entre otros.

La comparaban con Van Gogh (1853-1890) y con Antonin Artaud (1896-1948).

Gabriela García recoge a Séraphine en su tesis doctoral e intenta una agrupación singular:

"(...)Con los trabajos de Louis y otras artistas como Anna Zemánková o Marie-Jeanne Gil podría elaborarse una guía botánica donde figurarían flores y plantas fantásticas, delicadas y coloridas. Marie-Jeanne Gil (Sahara, 1942) comparte con Louis la devoción por la Virgen, una intensa conexión con la naturaleza y las pinturas realizadas por la noche en un estado cercano al éxtasis. (...) La artista de origen jamaicano Pearl Alcock (1934) también sentía una fuerte inclinación por la naturaleza. (...) Otras artistas visionarias que también enriquecen sus creaciones con motivos vegetales en metamorfosis son Minnie Evans (Carolina del Norte, 1892-1987) y Ody Saban (Turquía, 1953). (...) En su trabajo se fusionan Occidente y Oriente, lo humano y lo natural. En un flujo constante de renacimiento y metamorfosis, las partes del cuerpo se convierten en flores, lagos y paisajes. Mi arte es mágico. Soy una chamán, una vidente. Me hallo en continua metamorfosis... Me transformo. Por ejemplo, me siento una flor. Entro en su piel y miro el mundo a través de ella, al igual que hago al ponerme en la piel de los demás". (Rhodes, 2002, p. 118). Quizás, lo más característico del conjunto de su obra es la sensualidad. (...)"

6.1.2. Vida

Séraphine de Senlis nació el 2 de septiembre de 1864 y murió, sola y en un hospital psiquiátrico, el 11 de diciembre de 1942, después de estar allí veinte años. Los testimonios de su paso por este mundo, aparte de su obra, son inexistentes. Casi todo lo que sabemos de ella es gracias a las confesiones que les hacía a las enfermeras y a los psiquiatras en el hospital psiquiátrico de *Clermont-de-l'Oise*.

El 31 de enero de 1932 la invade la locura y a partir de 1934 la declararon muerta, nadie se preocupó más por ella, ni siquiera Uhde. No se sabe dónde está su tumba.

Su vida estaba llena de lo que los psicólogos llaman "eventos internos", es decir, experimentaba una riqueza emocional y espiritual espectacular entre el placer y el amor a la naturaleza, la invocación y la comunicación con la virgen y su creatividad.

Séraphine perdió a su padre, relojero de oficio, en 1871 y a su madre al poco de nacer, en 1865. Se quedó huérfana en compañía de una sola hermana mayor. A los diez años comienza a ir al colegio, donde aprende a leer, escribir y a contar. Con trece años, en 1877, comenzó a servir en una casa en París, donde estuvo dieciocho meses. Después, en 1879, empezó a servir a la condesa de *Beaumini*, en Compiègne. Tres años

1. GARCÍA, Graciela (2010): *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010. pp. 108-111.



Séraphine Louis. *Árbol del paraíso*, 1929. Técnica mixta, 190 x 129 cm.

después, en 1882, por trabaja por primera vez para las hermanas de Saint Joseph de Cluny, en Senlis, donde permanecerá veinte años.

Séraphine no conoció lo que es tener una familia, ella y su hermana se dedicaron a trabajar para otros y a servir en casas ajenas en las que eran tratadas como ignorantes. Séraphine creció en un entorno rural, pero conoció también el urbano cuando fue a servir a París. Sin embargo, el origen de sus arrebatos creativos y de sus visiones estaba en el campo, junto al paso irrevocable de las estaciones, el cambio de color de las hojas, la humedad dolorosa de los días de lluvia, las semillas que germinan a su paso por el río.

Además de su triste historia familiar tenía otra historia secreta, la historia del oficial *Cyrille*, al que había conocido durante un desfile. *Cyrille* le había prometido matrimonio a su vuelta de la campaña de Argelia, pero o murió o nunca volvió o la historia no era cierta.

No tiene amigos conocidos aparte de las monjas, ni vida sexual, ni confesó nunca deseos carnales. Los valores fundamentales del cristianismo en torno al miedo, la salvación y la redención influyeron, sin duda, en el desarrollo de sus pulsiones y anhelos. La represión sexual, a través del voto de castidad, era algo muy cercano a ella y convivió con el intento permanente por erradicar el deseo durante su vida en el convento.

Afirmaba que había conocido a *Cyrille* a los dieciséis años, en 1880, dos años antes de entrar en el convento, pero que las monjas no le dejaron entrevistarse con él. Hablaba de *Cyrille* y de su vida en Argelia, de los indígenas caníbales, del desierto. Séraphine relataba cómo era un mundo inalcanzable para ella pero sobre el cual elaboraba, con soltura, grandes historias a partir de un imaginario formado por el recuerdo de cuadros o copias de cuadros a los que acaso tuviese acceso por estar colgados de las paredes de las casas en las que limpiaba.

Durante su vida conventual intentó formar parte de la orden de *Cluny*, pero las monjas nunca la aceptaron y la ignoraban. A veces ella se empeñaba en cantar y tampoco se lo permitían. Poco a poco el resentimiento por parte de Séraphine hacia las monjas fue creciendo y las monjas comenzaron a desconfiar de ella, aunque la estupefacción que le produce el contemplar un retablo, un paso procesional o los cánticos religiosos permanecerá inmutable. Después de veinte años de reclusión voluntaria y conventual, en 1902 Séraphine se va del convento. Después de dos años trabajando en varias casa en 1904 se muda, sola, a un apartamento en el primer piso del número 1 de la calle de *Puits-Tiphaine*. Entre 1904 y 1906 decide darle prioridad a "sus voces interiores" que le ordenan ponerse a dibujar, que pinte para la gloria de Dios, que este es el deseo de la virgen. Igual que en otros casos que hemos visto, la mano de Séraphine estará guiada por otro, en su caso por Dios.

Descubierta por Uhde, que hacia 1914 la abandonará trece años, Séraphine se encierra desde la ocupación alemana en su propio mundo y sufrió cierta manera de acoso por parte de la gente del pueblo a medida que se iba haciendo más excéntrica y que se acercaba a la supuesta locura por la cual fue encerrada veinte años. Uhde volvió al cado de trece años.

El 16 de octubre de 1927 expone en los salones del ayuntamiento de Senlis y a raíz de esta exposición Séraphine se convierte en el punto de mira por lo "escandaloso" de sus propuestas. El periódico *Le Courier de l'Oise* no la cita en la reseña que publica con motivo de la exposición colectiva en la que participó, y ante los interrogantes que esto provoca el periodista contesta:

"(...)Me dicen ustedes que olvidé mencionar la obra más original de este museo demasiado efímero. ¡Claro que no! Pensé que ustedes ya la conocían por mi amigo Gillet y por la prensa parisina...!Claro que sí! ¡Séraphine es nuestro Douanier Rousseau! Esta excelente persona cambió el plumero por el pincel. Es una autodidacta singular. Nunca ha tomado clases y es conveniente que no lo haga. No hay duda de que tiene un temperamento de artista cuya atractiva ingenuidad recuerda al arte medieval. ¿Qué? Pues claro que hay que alentarla. Su pintura es un documento psicológico. Pero no descuidaremos por ello el arte clásico ni la vieja belleza francesa, ¿no es cierto? (...)”²

Este periodista no se queda corto en halagos un tanto ambiguos, define la pintura de Séraphine de ingenua, medieval y la encasilla como documento psicológico. El tono es paternalista y condescendiente.

Algo bueno salió sin embargo de esta exposición, el ayuntamiento compró los cuadros de Séraphine y ella pudo dejar de limpiar y dedicarse solamente a pintar. Poco después volvió Uhde, quien se propuso proporcionarle todos los materiales que necesitase para su trabajo. Séraphine vivió entonces la época en la que se consideraba la mejor pintora de la historia e incluso cambió su firma, de firmar como *Séraphine Louis*, pasó a firmar como “Séraphine Louis, sin rival”. En su delirio de grandeza empezó a comprar objetos caros, le pone candados a las puertas y ventanas por miedo a los intrusos y se apoderan de ella multitud de manías y ansiedades, que se entremezclan con los rituales y encantamientos que celebra e invoca y que acontecen al mismo tiempo que las iluminaciones y visiones, que confiesa tener en la soledad de su estudio cuando trabaja.

Su megalomanía aumenta hasta el punto de pagar su propio entierro con toda clase de lujos y detalles.

6.1.3. Proceso creativo y temas

Inventó sus propias técnicas pictóricas, las reglas compositivas, los recursos estilísticos que utilizaba y cómo utilizar los materiales a los que tenía acceso, que no siempre eran pigmentos que compraba sino que utilizaba hojas, musgo, barro, sangre y otras sustancias que mezclaba siguiendo fórmulas secretas propias. Así, en este sentido, es igual a Laure Pigeon, a Josefa Tolrà y a Magalí Herrera: autodidacta y sin estudios artísticos, con una espiritualidad muy desarrollada y un ímpetu creativo que le era insuflado. También es igual a ellas en que no forma parte de ningún círculo artístico, no recibe críticas externas y trabaja siguiendo el impulso de una “voz ajena”, en su caso la de la Virgen María, a la que invoca cada noche con oraciones, cantos y encantamientos acompañados por rituales mágicos de los que nunca quiso hablar.

Aunque, como hemos visto, Magalí Herrera había sido iniciada mínimamente en el mundo del arte, estas cuatro mujeres artistas y olvidadas de la historia del arte, inventaron sus propias técnicas pictóricas pero también las reglas de composición y ar-

2. VIRCONDELET, Alain (2008): *Séraphine*. Edit. Elba. Barcelona, 2010. pp.99-100.



Séraphine Louis. En su estudio en Senlis (Francia), 1920.

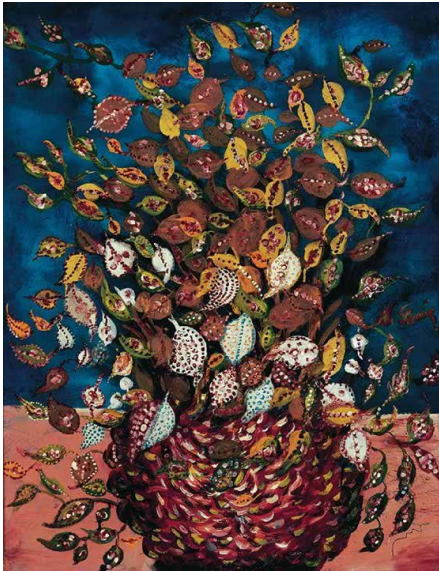
ticulación de las figuras que apareciesen en el formato y las maneras en las que debían mezclar las tintas, los pigmentos o cualquier material utilizado en sus obras. Sin tener formación previa o contacto con otros artistas o artesanos que pudiesen ayudarlas a aprender o inducir las a hacer descubrimientos técnicos, tuvieron que inventarlos. Estar obligadas a “descubrir e inventar” las técnicas artísticas que utilizaban y además conseguir desarrollar una obra propia, sólida y extraordinaria es algo insólito. Lamentablemente, aun siendo un milagro, han sido olvidadas.

Sabemos que Séraphine cantaba mientras pintaba, así entraría en un estado de concentración profunda y conectaría con su parte mística, que la guiaba en la realización de sus obras y en su más íntima forma de sentir el mundo. Trabajaba completamente sola, por la noche y con poca iluminación, en unas condiciones muy similares a las que Pigeon o Madge Gill. Aunque Magalí Herrera y Josefa Tolrà también trabajaban aislándose, no siempre trabajaban de noche y con poca iluminación.

Para Séraphine crear es fácil, la guían sus voces interiores. Trabaja de manera obsesiva, hasta la aniquilación de ella misma.

Las leyendas de *Valois*, los pintores religiosos de la Restauración, los programas iconográficos de las vidrieras de las iglesias, las poesías de Nerval en el convento de Senlis, los cánticos, los libros ilustrados, las hagiografías, la Biblia, las fiestas populares, esas son sus influencias junto al fervor religioso del culto mariano que se dio con especial protagonismo en los años anteriores al siglo XX. Además como dato importante en Senlis había veinte iglesias, algo que sin lugar a dudas contribuía al aumento y permanencia del culto religioso.

En esta época las visiones se convierten en un hecho generalizado y a menudo son niños, de entornos sociales desfavorecidos, los que relatan haber tenido una visión.



Séraphine Louis. *Le Bouquet de feuilles*, 1929-1930.
Técnica mixta, s/d. Collection
Dina Vierny.

Estos hechos se convierten en sucesos casi ordinarios. De modo que esta es la época, por ejemplo, en la que la Virgen de Lourdes se le aparece a unos pastores, virgen que fue el centro del fervor mariano. Con la normalización de estos fenómenos se fomenta el culto a la virgen y por lo tanto aumentan las procesiones, Séraphine estará siempre influenciada la devoción, la piedad, el recogimiento, la fe, el misticismo, la pasión, y en su caso de manera específica, el éxtasis.

Séraphine, que nunca visitó un museo, afirmaba que sus cuadros no eran arte, que eran loas.

En la primera época utilizaba colores mucho más apagados que los de las grandes creaciones del final de los años veinte y principios de los treinta del siglo XX. En esta primera época alrededor de 1910, Séraphine cubre todo de flores: la cabecera de la cama, las ventanas, la mesa.

Cuando Uhde descubre que es Séraphine quien ha pintado el cuadro que por casualidad ha descubierto ella le dice:

"¿Qué quiere que le diga, señor? Pinto como si rezara. No hay ninguna diferencia. Siempre digo que todo esto lo hago para la Virgencita. Pinto por la noche, sobre todo, cuando toda la ciudad duerme. Mis bodegones son como regalos que les hago al Buen Dios y a la Madrecita. Collares de perlas y de piedras preciosas que ensarto para que estén contentos de mí. Para ir al paraíso."³

3. VIRCONDELET, Alain (2008): *Séraphine*. Edit. Elba. Barcelona, 2010. pp.77.

En septiembre de 1914 los alemanes ocupan Senlis.

A partir de este momento la pintura de Séraphine cambia. Introduce motivos de iconografía religiosa en sus composiciones, también incorpora algunos de la cultura popular. Cuando crea, como ya hemos comentado, lo hace de noche, en un estado de trance, próximo a la enajenación, con poca iluminación. Por las mañanas, al descubrir el trabajo realizado haría sus propias observaciones y valoraciones sobre su obra. Cada día al levantarse bebía un extraño licor que ella misma preparaba.

Entre 1928 y 1932 la paleta de Séraphine se oscurece, las composiciones se vuelven más verticales. Es su etapa de plenitud, la época más creativa y madura. Es la época de obras como *Lilas blancas sobre fondo rosa*, *Manzanas con hojas*, *Grandes hojas*, *Árbol rojo*, *Árbol de la vida*, *La gran Séraphine azul*, *Séraphine roja* o el *Árbol del paraíso*.

Su pintura es simbólica, una simbología de influencia bíblica. Según le confesaba a Uhde, ella pintaba lo que veía en otros lugares inaccesibles para los demás, lugares muchos más bellos que los conocidos.

Igual que en la última época de Laure Pigeon, la más profunda, se hace más evidente el desasosiego. En esta época de Séraphine es incuestionable que el miedo le está ganando la batalla. Al contrario que sucede en la arteterapia, la obra de Séraphine en términos estrictamente objetivos podemos afirmar que la hunde, la conduce a la locura. Aunque su crecimiento espiritual es enorme y su misticismo no ha conocido un momento de mayor intensidad. Según Alain Vircondelet, *"la dimensión mística surge en los años cercanos a la guerra. Toda la violencia contenida desde la infancia de Séraphine, el resentimiento al fin y al cabo, la dolorosa pasividad, el contencioso social, la amargura de no haber podido realizar su vocación religioso y, sobre todo, la soledad, la sensación de sentirse rechazada, todo contribuye a histerizar en cierto modo su imaginario. (...)"*⁴

Hacia 1931 sus delirios empeoran. Los trances a los que antes tenía acceso cuando quería y con la finalidad de pintar, parecen tener lugar de manera involuntaria, ahora ellos la dominan a ella. Antes de internarla en *Clermont-de-l'Oise* se la diagnostica de psicosis alucinatoria crónica.

"(...)Los colores vibrantes y el movimiento de las hojas de sus pinturas parecen anunciar algo terrible. Hay cierto magnetismo telúrico (...)terminó siendo internada en un hospital psiquiátrico. En él dejó de pintar y permaneció hasta su muerte a los 78 años de edad. Allí sufrió las duras condiciones de los asilos de la Francia ocupada por los nazis y fue enterrada en una fosa común.

En cuanto a su proceso creativo, siempre pintaba cantándole a una estatuilla de la Virgen que tenía colocada en un altar. Séraphine contaba que había sido llamada a la pintura por su ángel guardián y se mantuvo devota a la Virgen hasta que su delirio terminó ganándole la batalla.

Pequeña, ajada, con mirada ardiente y oscura sobre su pálido rostro, pintaba en una especie de trance, como jardinero místico, los flamantes ramilletes tras los cuales se oculta la tentación de todo lo sagrado. Plantas carnales con frutos rodeados de pestañas, ornamentos foliáceos hechos deuntuosas plumas delicadamente coloreadas, en cuyo resplandeciente nervio se abren ojos. Extraña malla de susurrantes y concupiscentes ra-

4. Opus cit. pp. 119.



Emma Kunz en su estudio, hacia 1940.

*majes con sartas de perlas compuestas por bayas del arbusto de la ternura, y umbelas estrelladas del jardín de los placeres. (Bihalji-Merin, 1978, pp. 45-46) (...)*⁴⁵

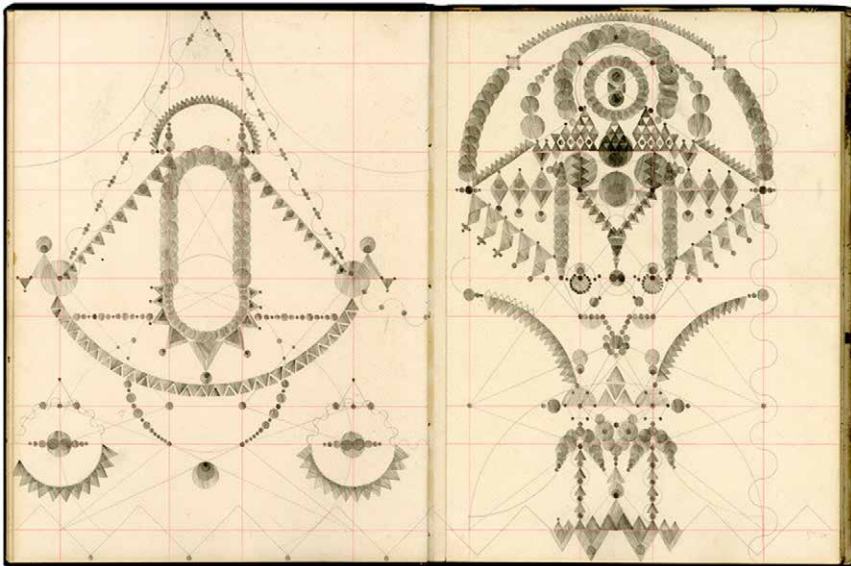
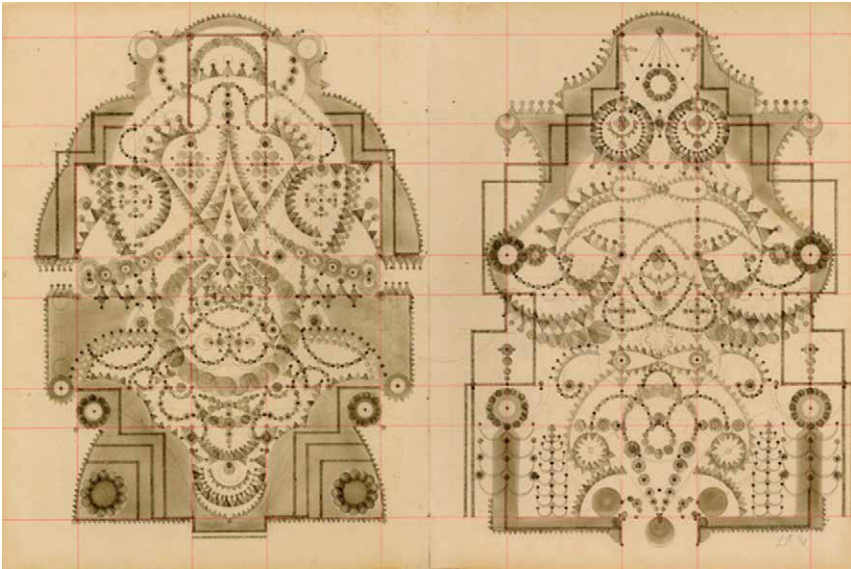
6.2. Emma Kunz: dibujos, curación e investigación metafísica

6.2.1. Introducción

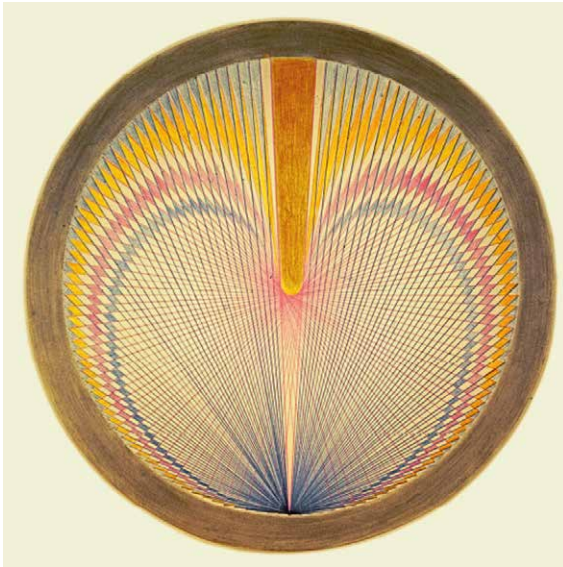
Emma Kunz (1892-1963) es diferente a Laure Pigeon, Magalí Herrera, Josefa Tolrà e incluso a Séraphine Louis. Mientras que las anteriores son más cercanas a la figuración, Kunz es mucho más cercana a la abstracción, y aunque también desarrolló su espiritualidad por encima de la media, sus motivos para hacer evolucionar su creatividad eran distintos.

Emma Kunz (1892-1963) nunca tuvo intención la de hacer arte, de ser artista. De hecho, nunca usó la palabra arte. Sus creaciones fueron propiciadas por la búsqueda del conocimiento. Quería definir, a través de sus creaciones, la dirección de su existencia, la realidad y su conexión con el hecho visible, la interconexión que pensaba que había entre los seres vivos, los entes y los objetos. No creía en la capacidad del lenguaje, de forma que directamente trazaba bocetos de sus ideas, es decir, para concretar y esquematizar las ideas que desarrollaría en sus obras usaba el dibujo. No buscaba la belleza ni perseguía la reproducción de lo visible. Visualizada una especie de relaciones

5. GARCÍA, Graciela (2010): *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010. pp. 106-108.



Emma Kunz. Sin título. Grafito, lápices de colores y tinta sobre páginas de cuaderno. S/d.



Emma Kunz.

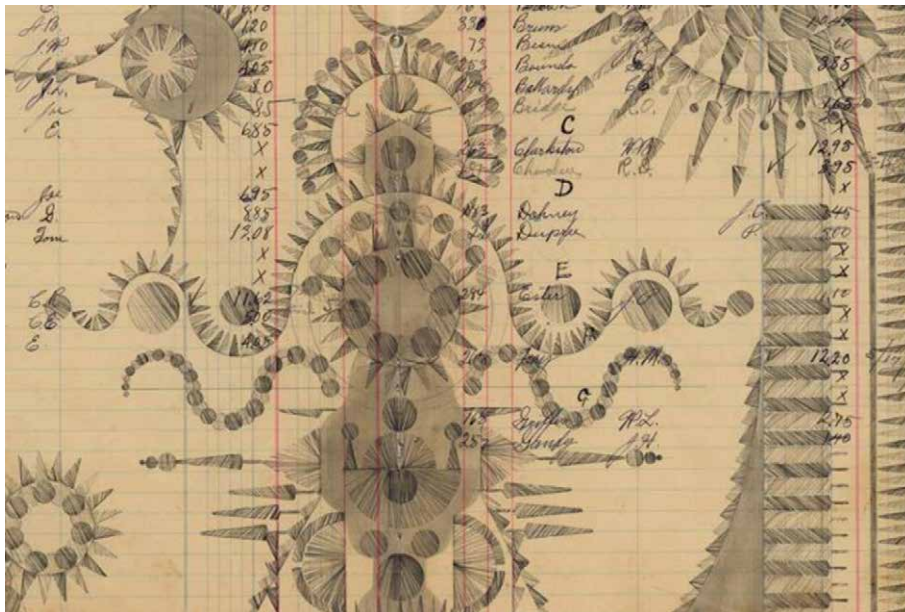
internas entre las cosas y para ella era evidente la conexión de los seres vivos con la eternidad, con la perpetuidad de la existencia.

6.2.2. Vida

Nació en 1892 en la parte de Suiza en la que se habla alemán. Cuando tenía diez meses perdió a su padre, una hermana y un hermano. A partir de este momento la tragedia marcó su historia familiar.

Kunz estudió en la escuela de *Brittnau* y luego trabajó en una fábrica de tejidos. A los 19 años, en 1911, se fugó a Estados Unidos en busca de las huellas de un amor de la infancia. Volvió arrepentida y finalmente se convirtió en ama de casa para un pintor que vivía en *Lungern*. Tiempo después se trasladó con él a *Engelberg*. Después de la muerte de este hombre, Emma Kunz volvió a *Brittnau* junto a sus dos hermanas solteras. Las tres mujeres vivieron juntas en una pequeña casa en el camino a *Zofingen*. Los últimos doce años los pasó Emma Kunz en *Waldstatt*, donde también murió. Fue enterrada en *Brittnau*.

A los 38 años escribió un poema a partir del cual parece que cambió su forma de estar en el mundo de manera determinante y comenzó a investigar. La llamaban "Penta" y se le atribuían extraordinarios poderes como sanadora y un espectacular carisma que atraía la atención de la gente, según algunos testimonios grandes éxitos de curación entre sus pacientes. Tuvo amistad durante toda su vida con un psicólogo, un farmacéutico, un teólogo y un médico.



Emma Kunz. Sin título. Técnica mixta sobre papel milimetrado. Detalle. S/d.

Entendía la curación desde la armonización y el equilibrio de todos los niveles del ser: cuerpo, mente y energías. Sus tratamientos combinaban el uso de hierbas y de un polvo de roca que había descubierto en 1941 en una cantera de piedra romana cerca de Zúrich. A este polvo de increíbles propiedades terapéuticas lo llamó *Aion A*, que en griego significa ilimitado. Hoy en día se sigue comercializando, aunque Kunz nunca aplicó sus tratamientos con fines lucrativos.

Según algunos autores, era una naturópata telepática, según algunos era una artista, sanadora, espiritualita y visionaria y según otros era una investigadora, artista y curandera. Pero su figura no era la de una curandera, tenía una fuerte personalidad que imponía respeto y para la gente era una autoridad más próxima a la investigación que al esoterismo. Comunicaba sus conclusiones con claridad y contundencia.

Definía sus trabajos creativos como "*Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*" (traducido como "forma y contorno expresados como medida, ritmo, símbolo y transformación de figura y principio"). La manera más fidedigna de entender el mensaje y la personalidad de Emma Kunz es a través de sus dibujos. Se conservan más de cuatrocientos y fue la actividad a la que le dedicó más tiempo durante los últimos años de su vida, los más lúcidos y maduros.

Situado en la cantera romana de *Würenlos*, donde se extrae el *Aion A*, se inauguró en 1986 el *Emma Kunz Zentrum* gracias a Anton C. Meier, con el objetivo de preservar las investigaciones de Kunz. El diecisiete de octubre de 1991 se inauguró, junto a la gruta,

el *Emma Kunz Museum*, que alberga alrededor de setenta obras. Desde esta institución se organizan seminarios, exposiciones y visitas guiadas a la gruta del polvo de roca, además comercializan el *Aion A* y productos derivados de él.

Sobre el descubrimiento de la gruta de polvo de roca Kunz dijo:

*«Möge an diesem Ort der Kraft eine Begegnungsstätte entstehen,
wo kulturelles, geistiges und heilendes Schaffen sich vereinen.»⁶*

6.2.3. Proceso creativo y temas

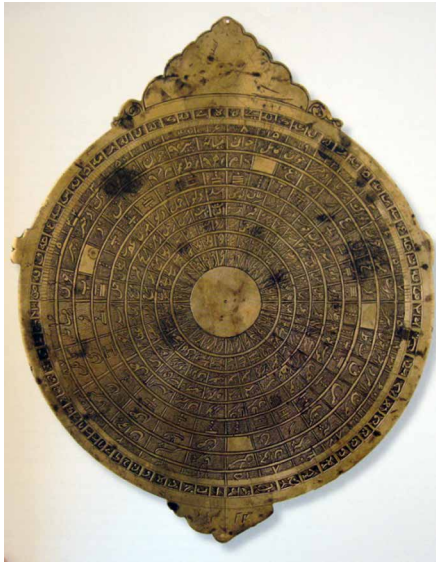
Mientras dibujaba hablaba, pero no escribía, aparte de las escuetas anotaciones o palabras que observamos en algunos de sus dibujos. No necesitaba dejar constancia de sus ideas por escrito en disertaciones teóricas sobre su actividad plástica relacionada con su actividad investigadora, porque afirmaba que las palabras llevaban a malentendidos y a una comprensión del mundo demasiado racional y, por lo tanto, insuficiente y sesgada.

Sus obras no pueden ser consideradas como metáforas psicológicas individuales, sino como obras de arte auténticas. Utilizaba lápices de colores para formar delicadas redes geométricas en las que se superponen varias capas y en las que, al mismo tiempo, parecen sucederse una extraña secuencia rítmica de habitáculos. En cada dibujo, Emma Kunz lograba un tipo de belleza no intencional, basándose en la atractiva combinación de colores y formas. Los dibujos de Kunz son cercanos a la abstracción y de una magnificencia intemporal.

Emma Kunz dibujaba de noche. Se ponía de pie frente a una mesa sobre la cual extendía papel milimetrado, en la mano sostenía un péndulo de jade y plomo con cadena de plata que sostenía sobre el papel y al balancearse le indicaba las curvas y los puntos principales que debía trazar, el núcleo de la imagen. A partir de este momento, combinando lo lúdico, la compulsión gestual y sin dejar de lado la simetría, construía redes que unas veces era más densas y otras menos y que después coloreaba, sin sucumbir a la tendencia de rellenar estructuras o huecos cerrados. Dibujaba bajo una intensiva demanda interior, una inercia que parecía emanar de ella sin esfuerzo.

No poseía libros, nadie la veía leer así que debemos suponer que su conocimiento surgió de la autoconsciencia y la experiencia preanalítica. Por otra parte, sabemos que compartía sus investigaciones pero, por los pocos textos que nos han llegado sobre su obra (aunque fue bastante prolífica), solo compartía una parte de sus descubrimientos porque no hablaba de sus dibujos ni de sus indagaciones a nivel artístico con nadie. Como conclusión obtenemos que o no le daba importancia a su obra, y la consideraba como parte integrante de sus estudios o que realizaba en secreto. Era una visionaria que hacía declaraciones sobre el futuro: predijo en 1938 el agujero de la capa de ozono y en 1939 el desarrollo de la bomba atómica. Como visionaria acaso supo que sus dibujos eran de otra época.

6. Traducido del alemán como: «Que este lugar de fuerza se convierta en un lugar de encuentro en el que la cultura, la espiritualidad y la curación se unan».



Utensilio astrológico-geomántico.
Irán, siglo XVII ó XVIII.

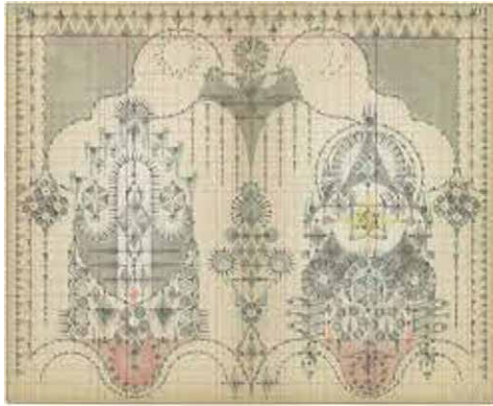
En 1953, diez años antes de su muerte, autorizó la impresión de una pequeña publicación sobre sus dibujos. Los encargados de la impresión fueron dos amigos que aportaron los fondos para la publicación que contenía escritos de Kunz, aunque bastante escasos. Las pocas imágenes que accedió a mostrar fueron solamente algunas de las que habían sido creadas a partir de su sistema, o uno de sus sistemas, de trabajo al que llamaba *zental-symmetrisch*. Kunz cita cuatro factores o formulaciones como responsables de la aparición de los dibujos. Cada formulación consta de dos partes: una breve declaración en la primera parte y una generalización en la segunda parte a la que se llega por medio de:

1. El número de la Trinidad.
2. La Palabra Viva.
3. El lenguaje de signos.
4. Las fuerzas formativas de la naturaleza.

Kunz no recibió una formación básica y en sus escritos, como resultado de la falta de formación, se mezclan influencias cristianas, místicas y cotidianas elaboradas a partir de la prensa escrita. Esta elaboración intelectual basada en la especulación es parecida, en este sentido, a la elaboración que hacían Tolrà, Pigeon y Herrera.

Kunz no ponía títulos a sus dibujos sino que los numeraba poniéndoles delante la palabra *Werk*, que en alemán significa obra o trabajo.

No conocemos el significado de los colores o de las figuras, si es que lo tenían, pero podemos establecer a partir de las propias consideraciones exiguas de Kunz una clasificación a partir de las obras conservadas:



Louise Despont. *Chalice*, 2012.
Grafito y lápices de colores sobre papel antiguo, 34,5 x 42 cm.

Louise Despont. *The Host*, 2012.
Grafito, lápices de colores y tinta sobre papel antiguo, 68,8 x 57,1 cm.



Louise Despont. *Bowed Vibration*, 2012.
Grafito, lápices de colores
y tinta sobre papel antiguo,
125,73 x 69,85 cm.

1. *Volkommen zentralsymmetrisch*⁷: Dibujos con eje de simetría central del tipo de los reproducidos en la publicación que Kunz autorizó, son centralmente simétricos y abstractos. No sabemos nada sobre el significado de los colores y las formas, hay mandalas y arquetipos. Por ejemplo *Werk Nr. 015*, *Werk Nr. 036*, *Werk Nr. 037* o *Werk Nr. 008*.

2. *Symmetrisch-additiv geordnete nenne*⁸: Tendencia a la acumulación rítmica y ordenada de la misma forma. El esquema policromo es generalmente asimétrico. Inserta ciertos adornos florales. Es la única etapa de trabajo en la que Kunz utiliza como punto de partida elementos de la naturaleza sin procesarlos. (*Werk Nr. 010*, *Werk Nr. 107*, *Werk Nr. 105*).

3. *Kreisformen, die mit Radial un Segmentalstrukturen*⁹: Obras en las que la forma es circular y la estructura interna aparece por superposición de líneas radiales. La densidad de las agujas del reloj que parece dibujar, se somete a un aumento progresivo (*Werk Nr.026*, *Werk Nr.031*, *Werk Nr.106*, *Werk Nr.020*, *Werk Nr.023*).

4. *Blätter mit gestörter Wölbungen*¹⁰: Dibujos que presentan cierta alteración de la simetría axial central. (*Werk Nr. 067*, *Werk Nr. 080*, *Werk Nr. 004*, *Werk Nr. 075*).

5. *Blätter mit sphärischen Wölbungen*¹¹: Dibujos Hojas con cúpulas esféricas son numéricamente muy limitados (*Werk Nr. 009*, *Werk Nr. 013*, *Werk Nr. 095*).

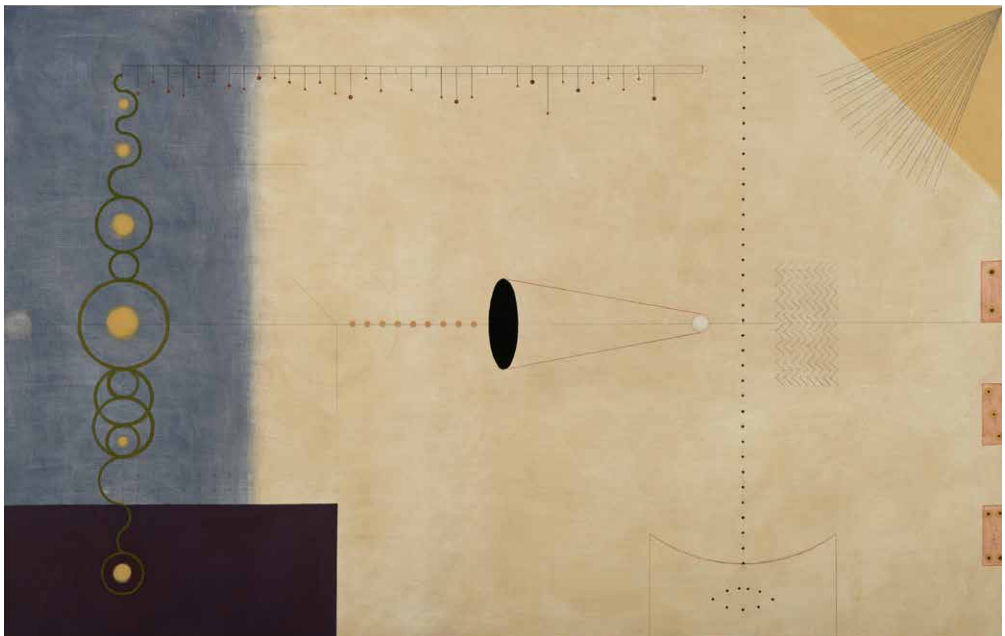
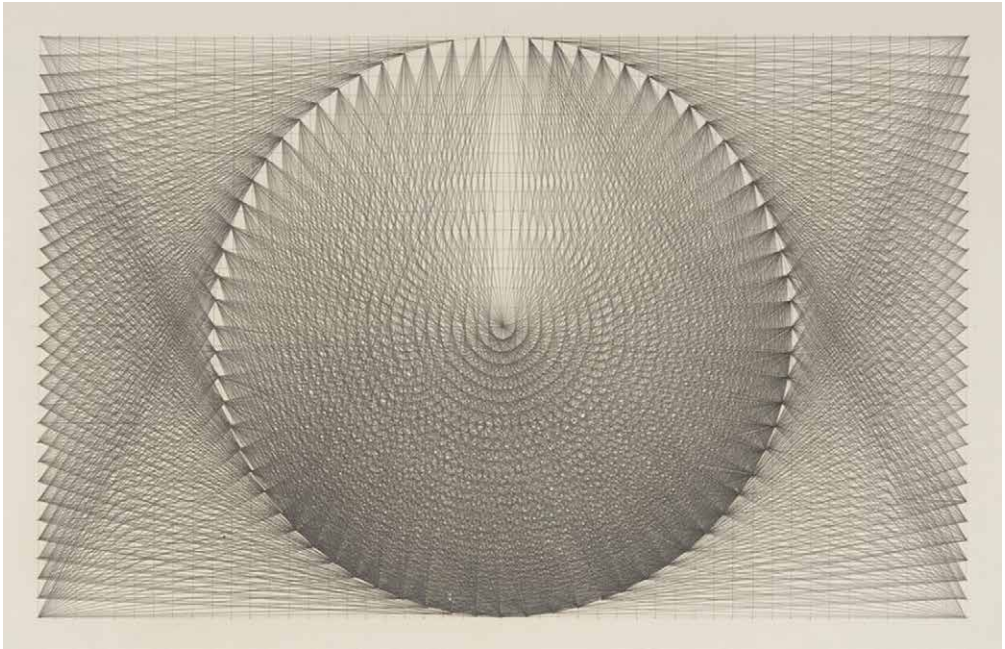
7. Traducido del alemán como: Formas con un eje simétrico central.

8. Traducido del alemán como: Simetría aditiva.

9. Traducido del alemán como: Formas circulares de estructura radial y segmentada.

10. Traducido del alemán como: Dibujos de cúpulas.

11. Traducido del alemán como: Dibujos de cúpulas esféricas.



Laura Battle. *Time Piece*, 2007. Grafito sobre papel gris, 22 x 30 cm.

Laura Battle. *Poem*, 2012. Técnica mixta sobre lienzo, 42 x 66 cm.

6. *Axialsymmetrisch gebautes Blatt mit Figureneinschlüssen*¹²: Uno de los grupos más interesantes pero del que, por desgracia, sólo se conserva una obra. Es un dibujo que presenta un paisaje (*Werk Nr. 012*).

7. *Figureneinschlüssen basieren auf derselben Grundform*¹³: *Werk Nr.034, Werk Nr. 064, Werk Nr. 086, Werk Nr. 087, Werk Nr. 090, Werk Nr. 099, Werk Nr.100, Werk Nr. 101, Werk Nr. 104.*

8. *Werke gehören jene, auf denen additiv über die Bildfläche verstreute Einzelornamente*¹⁴: *Werk Nr. 068.*

9. *Grundformen*¹⁵: *Werk Nr. 019.*

6.3. HILMA AF KLINT, antes de la historia de la abstracción

6.3.1. Introducción

A partir de una retrospectiva reciente de la obra de Hilma af Klint (Suecia 1862-1944) en la que han participado varios museos como el *Moderna Museet* de Estocolmo, el *Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart* de Berlín y el Museo Picasso de Málaga, la obra de esta pionera de la abstracción, que es el nombre que le dieron al catálogo de la muestra, está empezando a ser más reconocida y valorada.

Hacia 1906 estaba desarrollando sus propio lenguaje visual abstracto, "(...) *antes que Vasili Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malévich o Frantisek Kupka, considerados aún hoy fundadores del arte abstracto del siglo XX. Como estos padres de la modernidad, Hilma af Klint también estuvo influida por las corrientes espiritualistas y ocultistas de su época, y en especial por el espiritismo, la teosofía y más adelante, por la antroposofía. Su obra se fundamenta en el convencimiento de que hay una dimensión espiritual de nuestra existencia que en buena medida ha quedado al margen en un mundo cada vez más materialista.*(...)"¹⁶

Dicho esto podemos afirmar que esta creadora está en la línea de Tolrà y que Pigeon.

En vida Hilma af Klint expuso y vendió sus obras figurativas pero nunca mostró las abstractas. En el testamento dejó escrito que éstas no debían ser expuestas hasta por lo menos veinte años después de su muerte. Legó alrededor de mil obras a su sobrino además de unos 125 cuadernos de apuntes y bocetos. Erik af Klint, su sobrino, fundó la *Stifelsen Hilma af Klints Verk*, una institución que actualmente es la administradora del legado artístico.

12. Traducido del alemán como: Simetría axial figurativa.

13. Traducido del alemán como: Figuras basadas en la misma forma básica.

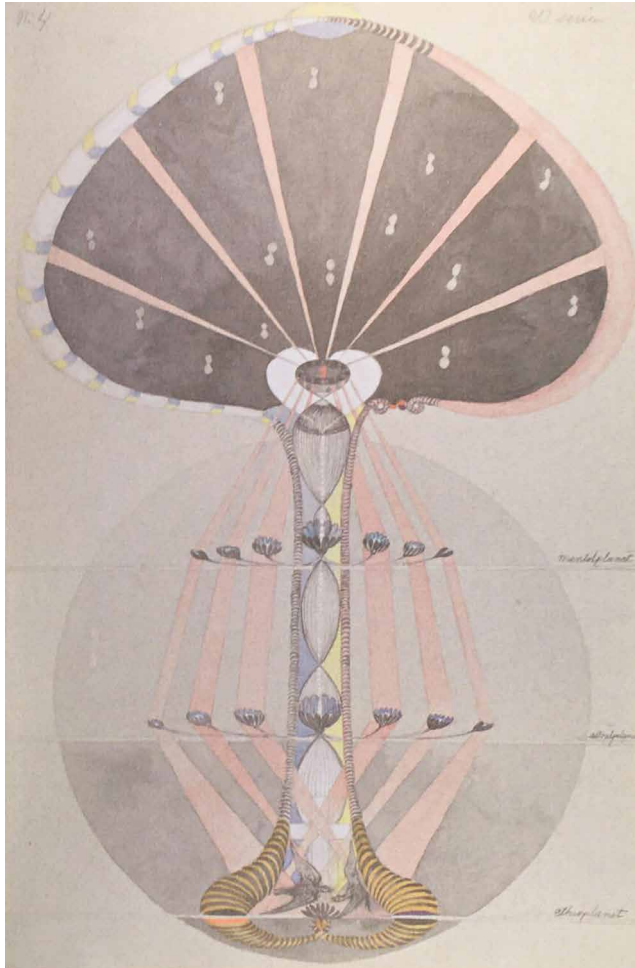
14. Traducido del alemán como: Trabajos en los que de forma aditiva sobre la superficie de la imagen se dispersan adornos individuales.

15. Traducido del alemán como: Formas básicas.

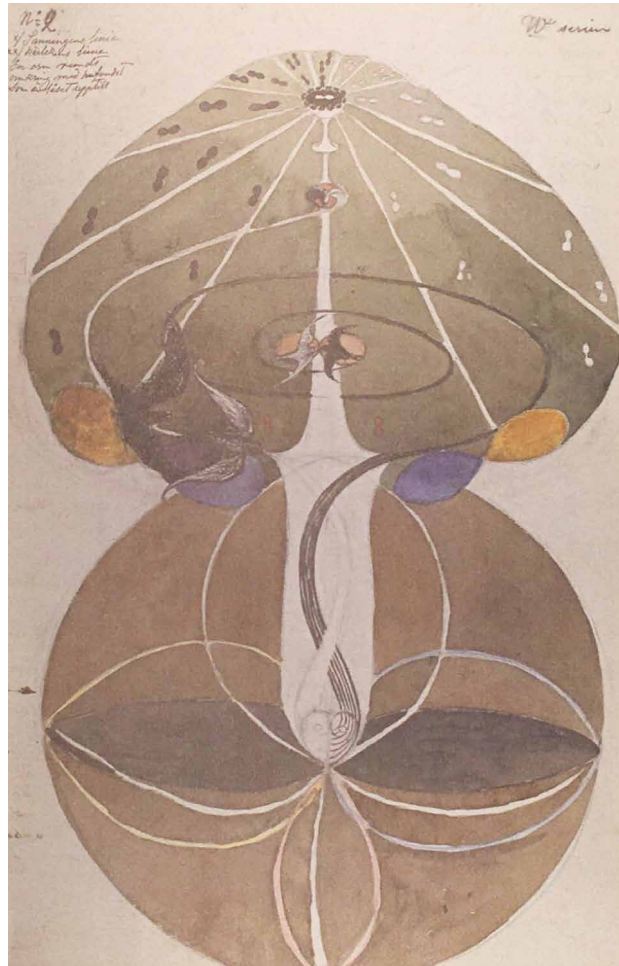
16. MÜLLER-WESTERMANN, Iris en AAVV. *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Museo Picasso Málaga. Málaga, 2013. pp.33.



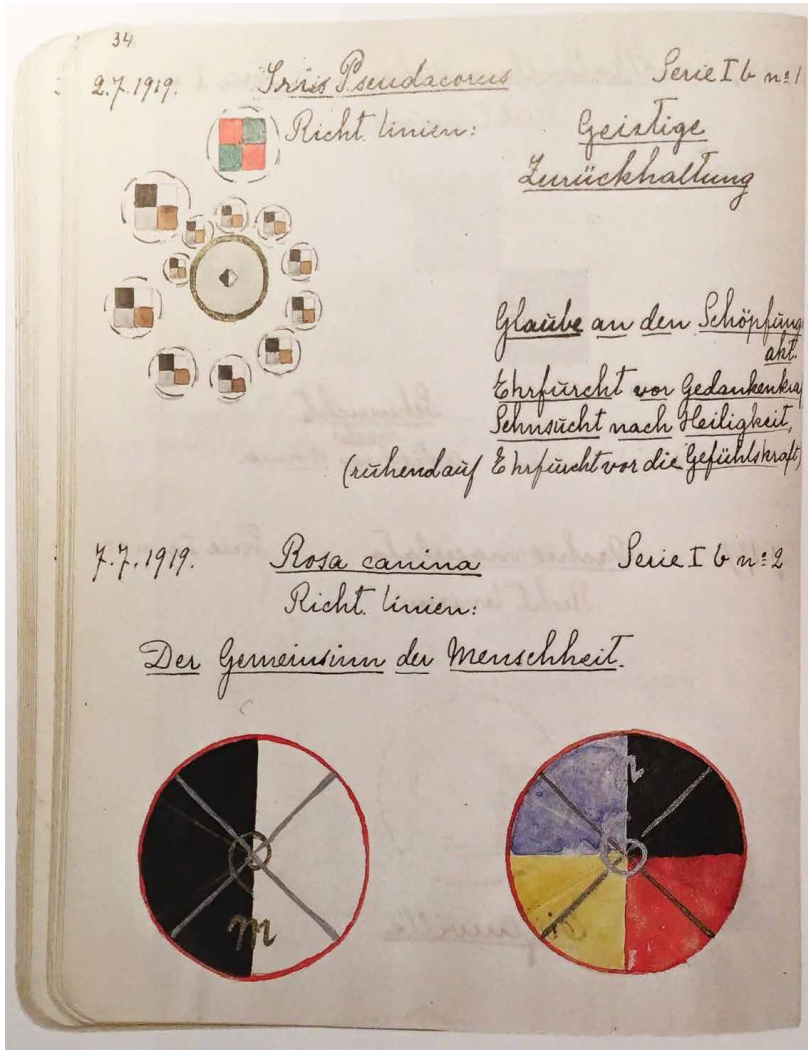
Hilma af Klint en su estudio de la calle Hamngatan, nº 5, c. 1985.



Hilma af Klint. *Árbol del conocimiento*. Cat. 182. N° 4, serie W, 1915. Técnica mixta.



Hilma af Klint. *Árbol del conocimiento*. Cat. 180. N.º 2, serie W, 1913. Técnica mixta.



Hilma af Klint. Cuaderno. Un trabajo sobre flores, musgos y líquenes. 2 de julio de 1919. Técnica mixta, s/d.

6.3.2. Vida

Nació en Estocolmo en 1862 y murió en Djursholm en 1944, el mismo año que Kandinsky, Munch y Mondrian. Nos dejó un legado de más de mil obras.

A diferencia de Pigeon, Herrera, Séraphine, Kunz o Tolrà, Hilma af Klint sí recibió una formación artística que comenzó en 1880, en la *Tekniska Skolan*, allí asistió a las clases de pintura de retrato de Kerstin Cardon y entre 1882 y 1887 estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, donde se graduó con honores. Después de sus estudios vivió de su trabajo como artista, era una dibujante y una pintora de gran talento y con mucha capacidad de trabajo que recibía numerosos encargos de paisajes, dibujos de botánica, retratos, etc. Trabajó por ejemplo como ilustradora en el *Veterinärinstitutet* (Instituto veterinario) de Estocolmo.

Desde 1879, Hilma af Klint, asiste a sesiones de espiritismo en las que tuvo contacto con planos superiores de la conciencia y con otros temas relacionados que la ayudaron a desarrollar su propia obra.

Junto a Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg y Mathilde N. funda *De Fem* (Las Cinco, en sueco), un círculo en el que celebraban reuniones y del que se conservan sus actas correspondientes. En un primer momento la médium fue Sigrid Hedman, que recibía los mensajes estando en trance o con la ayuda de un psicógrafo. Durante estas sesiones realizaban dibujos automáticos, algunos de ellos hechos por Hilma af Klint todavía se conservan.

6.3.3. Proceso creativo y temas

Hilma af Klint era artista y vivía de los encargos que le hacían pero, a la misma vez, sus investigaciones la llevaron a desarrollar un tipo de obras que la sitúan hoy entre las pioneras de la abstracción del siglo XX, era además una visionaria.

Para el desarrollo de sus obras abstractas que comienza a crear a partir de 1906, un año antes de que Picasso pintase *Las señoritas de Avignon*, sobre las cuales ya hemos dicho que no eran exhibidas en público, tuvo que hacer el sacrificio de sumirse en un aislamiento creativo voluntario en el que trabajaba al margen de las corrientes estéticas del momento y de la escena artística que la rodeaba.

Hacia 1896, muchos años antes que los surrealistas, comienza a practicar la escritura automática y, poco después, también el dibujo automático. Desde finales de los años setenta del siglo XIX, se interesó por el espiritismo y por los fenómenos ocultistas y empezó a asistir a sesiones espiritistas y a partir de 1880, al morir su hermana, aumentó su deseo de comunicarse con el más allá. Con el tiempo, la propia Hilma af Klint se convertiría, al igual que Tolrà, Pigeon y que Herrera, en la receptora directa de los mensajes, en una médium. Entre 1896 y 1906 perfeccionó su trabajo mediúmnico.

Después, entre 1906 y 1915, realizó una serie de obras muy importante, vital para comprender su crecimiento espiritual y artístico: *Los cuadros para el templo*. Un conjunto de cuadros que suman un total de 193 trabajos, agrupados a su vez en diferentes

series. La misma artista contó que pintaba en trance mediúmnico y que durante el cual recibía mensajes. Declaró también cómo, en trance, su mano era guiada durante la realización de las obras, sin necesidad de un boceto previo.

Entre 1914 y 1915 ejecuta otra serie: *El cisne*. En esta serie investiga diferentes niveles de abstracción, representa la lucha de un cisne negro y uno blanco que tratan de alcanzar la unidad.

En 1916 lleva a cabo la serie *Parsifal*. La primera obra de esta serie es un viaje por la oscuridad hasta llegar a la luz que está representada en espiral en el centro de la composición.

En 1920, a través de una serie de pequeños lienzos al óleo, indaga en la dualidad de las religiones mundiales. Para la artista todas las religiones presentaban características similares en cuanto a la dualidad del bien y el mal, el orden y el caos. Ninguna parecía convencerla.

En vida, Hilma af Klint conoció en 1908 al artista, filósofo, escritor y fundador de la antroposofía (de la que deriva la medicina antroposófica) y de la agricultura biodinámica Rudolf Steiner (1861-1925), al cual invitó a su estudio y mostró algunos de sus trabajos más ambiciosos, relacionados con sus investigaciones más innovadoras a nivel estético e intelectual. En ese momento Steiner era el secretario general de la sección alemana de la Sociedad Teosófica (Steiner romperá con la Teosofía en 1912 y en 1913 se fundará en Alemania la Sociedad Antroposófica).

En 1889 se fundó en Estocolmo la sede sueca de la Sociedad Teosófica. Un año antes, Helena Blavatsky había publicado *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy* y en 1896 August Strindberg comienza su *Ockulta dagboken (Diario oculto)*.

A partir de la influencia del antropósofo Rudolf Steiner, Hilma af Klint, comenzó a investigar sobre la relación de la humanidad con la espiritualidad y su trabajo cambió: dejó de lado la geometría para realizar acuarelas vinculadas con la naturaleza. Fruto de esta influencia realizó la serie *Sobre la visión de las flores y los árboles*. Interesada por el microcosmos y el macrocosmos, al igual que Herrera, profundizó en la representación de lo invisible. En sus obras encontramos letras, palabras, frases y símbolos que forman parte de un imbricado proceso creativo en el que los símbolos son la puerta de acceso a otra dimensión. Toda la obra de Klint está marcada por la necesidad de transmisión de los mensajes que recibía y por esclarecer el origen de las principales cuestiones relacionadas con nuestra existencia y su finalidad, si es que la hay.

En cuanto a las técnicas utilizadas decir que Séraphine utilizaba la pintura más barata, de la marca *Ripolin*, una pintura fabricada para pintar paredes y techos. Pero también empleaba sustancias como la sangre, que aprovechaba de las vísceras de animales que le ordenaban limpiar en las cocinas de la casas para las que trabajaba, usaba además pigmentos que fabricaba ella misma a partir de tierras de diferentes tonalidades y composición, cera que extraía de la iglesia, etc. Mezclaba estas sustancias según su propia formulación que mejoraba a base de la experimentación directa sobre el lienzo. Kunz, Pigeon, Herrera, y Tolrà, sin formación artística previa, trabajaban con las técnicas más rudimentarias, como el lápiz de grafito, los lápices de colores y las tintas o rotuladores. Hilma af Klint era la única de todas ellas que había tenido la

oportunidad de asistir a la Academia de Bellas Artes y allí fue iniciada en la utilización de numerosas técnicas artísticas como el grabado y otras técnicas, pictóricas, como por ejemplo el pastel, la sanguina, las acuarelas o el óleo. En su obra observamos que empleaba, en las obras realizadas por encargo y en las que realizó en secreto, varias técnicas que manejaba con más o menos destreza. Esos conocimientos la impulsaron a elaborar, sobre grandes soportes de papel o tela (algunos superan los 321 x 240cm.), composiciones abstractas y figurativas que eran totalmente rompedoras con respecto a lo que en la escena artística del momento estaba de moda. Los lienzos de grandes dimensiones permanecieron, sin embargo, enrollados a la espera de que pasaran los años de espera que Hilma af Klint solicitó que transcurriesen antes de exhibirlos después de su muerte, por considerar que este tipo de obras que realizaba eran modernas y adelantadas a su propia época.

Es asombroso contemplar dibujos de botánica o paisajes naturalistas de Hilma af Klint que fueron pintados en el mismo momento que algunas de sus obras de gran formato más innovadoras. Combinar dos formas en las que el procedimiento compositivo, estético y técnico son antagónicos y en los que ambos estilos son de elaboración simultánea, exige una capacidad de concentración y de trabajo absoluta y heroica, una proeza ejecutada con una determinación inalterable.

CAPÍTULO VII

PROCESO DE APROPIACIÓN

7.1. El dibujo como acumulación de inquietudes

La espera es fundamental para acumular la inquietud interior y después querer expresarla, sin establecer una vinculación externa pero sí una necesidad natural con lo exógeno.

Dibujar es precipitarse cuando llega el momento, sin importar el resultado final, sin conciencia clara ni marcada de los axiomas. Es divagar para propiciar la fluidez de la sustancialidad íntima, de lo verosímil.

Por la simplicidad de sus exigencias materiales el dibujo es un medio de reflexión y de pensamiento difícilmente superable.

Por otra parte, el dibujo puede prescindir de la descripción espacial, para involucrarnos y hacernos partícipes del tiempo dedicado como algo valorable y próximo a un instante cargado de unicidad, vital e irrepetible. Al desvelar dibujando esa profunda forma de ver, se acaba con la intimidad y la posesión confidencial del objeto, de la figura o incluso de una ensoñación que se hace tangible.

La acción física, a través del gesto y su trazo, conecta con la memoria psicomotriz, la postura emocional aprehendida. Un dibujo se realiza a base de líneas y manchas, de piezas que se ensamblan y recrean al mismo tiempo memoria y recuerdo, dibujar propicia el desarrollo, la expansión y la vinculación de la forma consciente e inconsciente con la que percibo el mundo. Gracias al gesto, la memoria que tenemos de los objetos permanece o se transforma, aportándole a lo observado otra presencia, otra consistencia sensorial.

Con motivo de la exposición de Antonio Ballester Moreno que ha tenido lugar en La Casa Encendida entre febrero y abril de 2017, se impartió un taller a partir de los principios de *La Orden del Tercer Pájaro*, un grupo internacional con el que encuentro algunas afinidades en la forma de aproximarse a la representación y a la creación. Es un grupo semiclandestino y compuesto de “radicales de la experiencia estética”

que "aborda las diversas formas de crear una experiencia estética con los objetos que toma, ante los objetos y las formas hechas para ser miradas, una extraña postura de observación y les dedica una especie de atención profunda y sostenida". A esta forma de atender la experiencia sensible lo llaman "aisthesis práctica" y buscan la realización en la experiencia del objeto que observan. Este grupo persigue resistirse a la satisfacción de la opinión, de la interpretación o del discurso. Discurren sobre qué podrían necesitar los objetos y las formas de nosotros, que los contemplamos. "Una forma de percibir cuya virtud es asegurar un tipo de desinterés pleno, de gratuidad, sin duda extraña en un mundo extenuado por la productividad."

Dibujar permite dejar una parte al azar durante el trazo gracias al gesto y también durante su contemplación, no hay pretensión ni ambición a priori de constituirse como una obra final, es en este sentido una invitación a la libertad pero también al desprendimiento físico:

"(...) "Kafka a peut-être voulu détruire son oeuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universal" Borges, por su parte, apunta una explicación semejante --"Kafka veía su obra como un acto de fe y no quería que ésta desalentara a los hombres". Pero va más allá cuando apunta que, si pretende destruir sus obras, no es tanto por hacerlas desaparecer, por librar al mundo de otro elemento de desvío y confusión, como para liberarse él mismo de la carga de su autoría. Y es fácil -peligrosamente fácil-, dejarnos llevar por las coincidencias y afirmar que Kafka encarnaría, para Borges, algunos de sus peores temores de escritor. Desde luego, el principio de anonimía es un ideal que ambos comparten: escribir libre, impunemente, sin soportar las consecuencias de lo escrito, desligados " de la responsabilidad que una obra siempre nos impone (...) " ¹

7.2. Nuevos dibujos inspirados en los procesos creativos de las obras de las artistas estudiadas

Estas nuevas obras creadas por mí configuran una colección de dibujos hechos, casi en su totalidad y a excepción de siete dibujos a lápiz sobre papel *Hahnemühle*, sobre papel de arroz. La longitud del formato posibilita que sean enrollables, a modo de papiros, dándoles el carácter de una historia transportable.

Son una recopilación de eventos y figuras, del surgir de cierta actitud lúdica que conecta con el subconsciente. Son la apropiación de lo inhabitual. A modo de bestiario conforman un plan cuyo objetivo es entender el eco ininterrumpido de la existencia. El papel de arroz es tan fino que la apariencia de las imágenes, unidas a la monocromía (azul), es demasiado tenue, son dibujos impublicables, derrotados como obra absoluta, plegados sobre sí mismos, silenciosos.

1. LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993): *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento iberoamericano contemporáneo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1993. pp. 80.

"La creación de una imagen comienza por interrogar a las apariencias y por hacer ciertas marcas. Todos los artistas descubren que dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva, es un proceso recíproco. Dibujar no es solo medir, disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando. (...)Se trata más bien de un diálogo feroz e inarticulado. Hace falta fe para mantenerlo. Es semejante a excavar un túnel en la oscuridad, excavar bajo lo aparente. (...)"²

Los dibujos que aquí se presentan han sido creados durante dos estancias de residencia artística en Francia. Son dibujos automáticos, que se han desarrollado de manera simultánea a la investigación llevada a cabo sobre Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà.

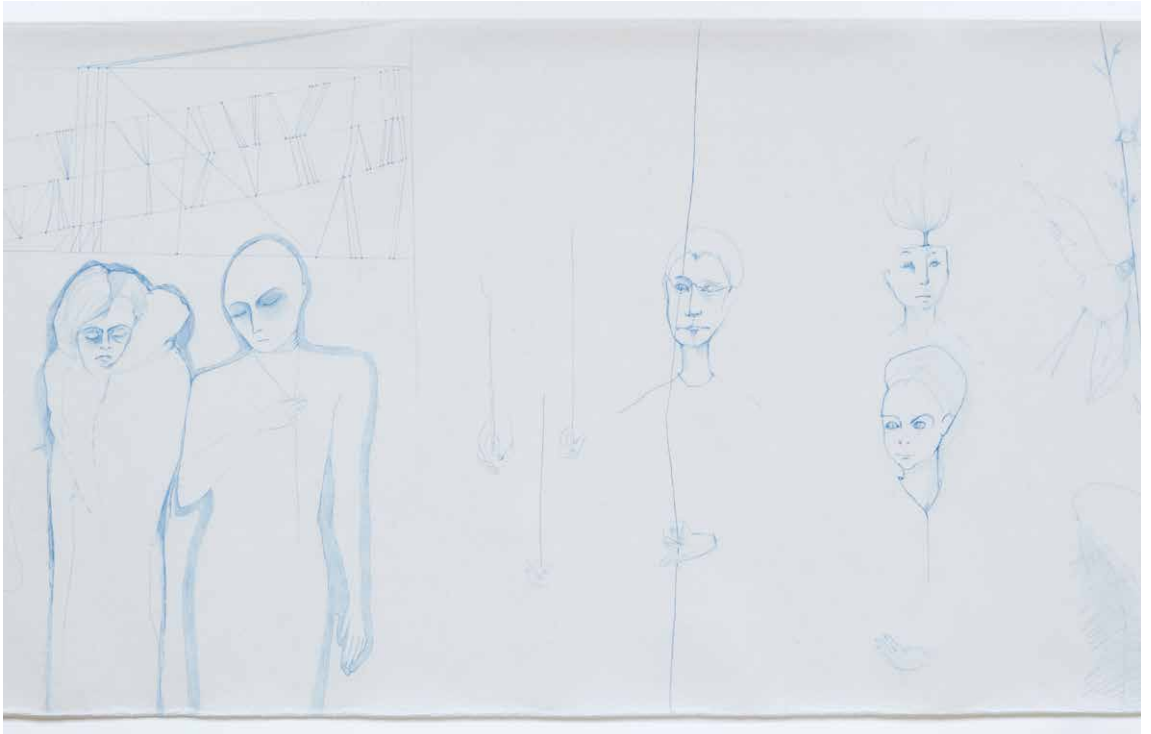
2. BERGER, John (2005): *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2011. p. 64.

7.3. Dibujos



Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).



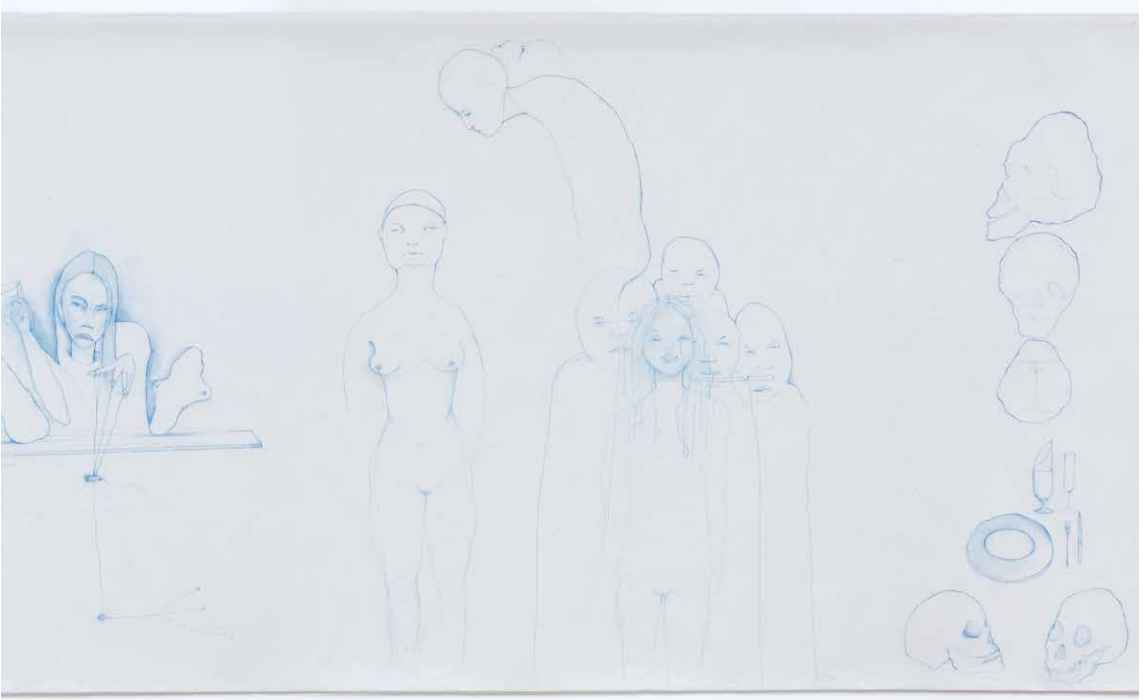


Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).



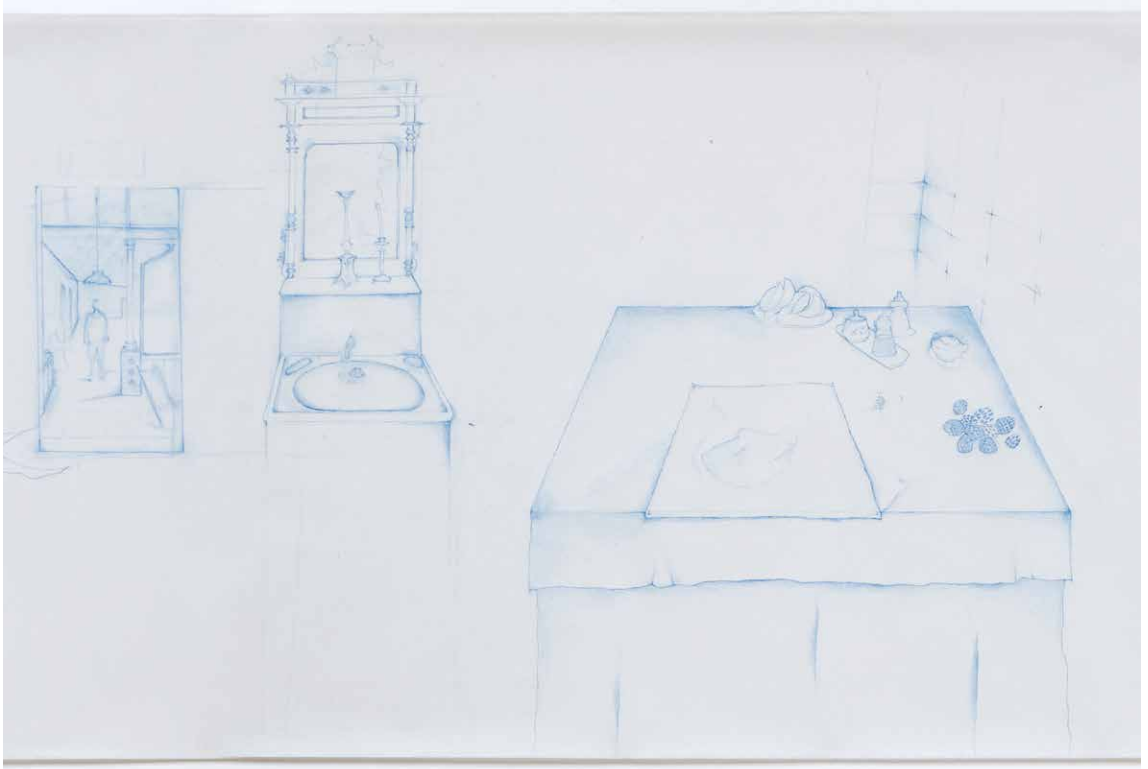


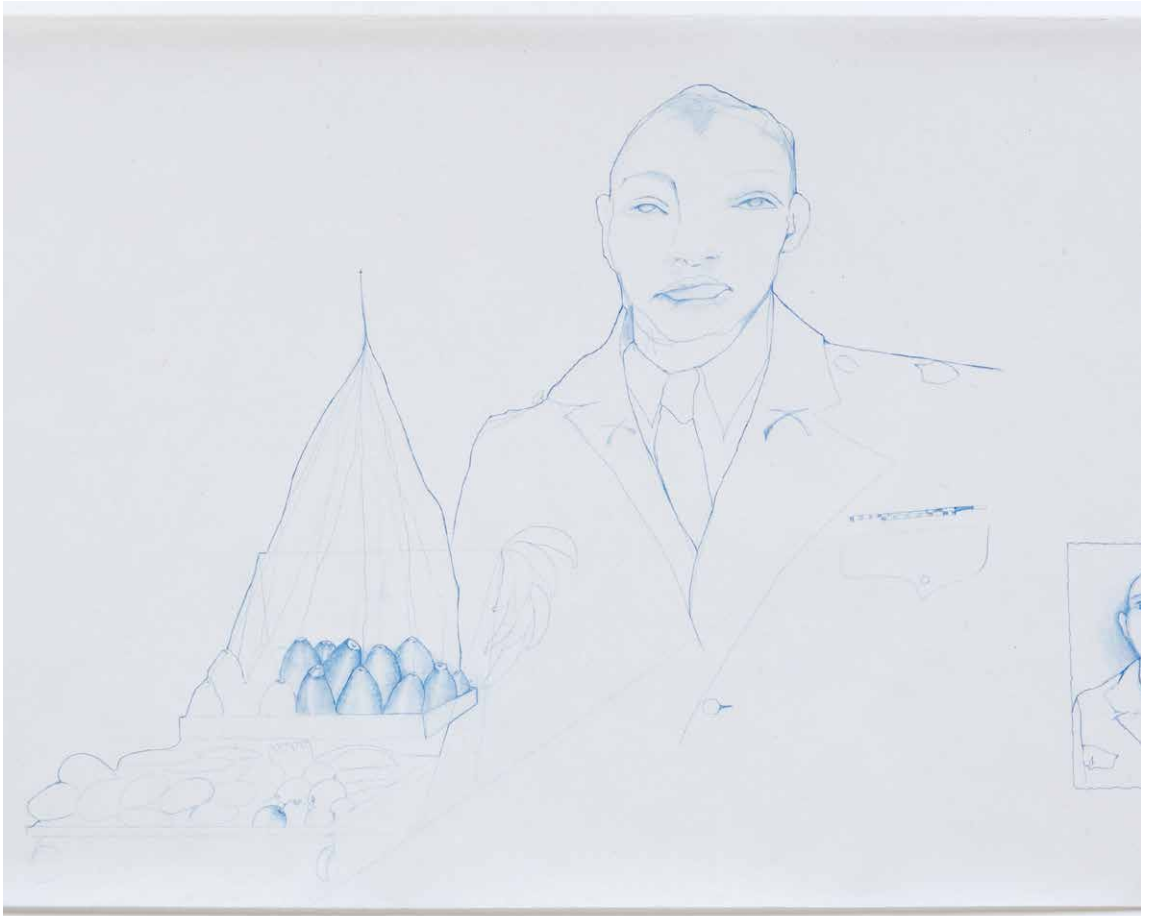
Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).





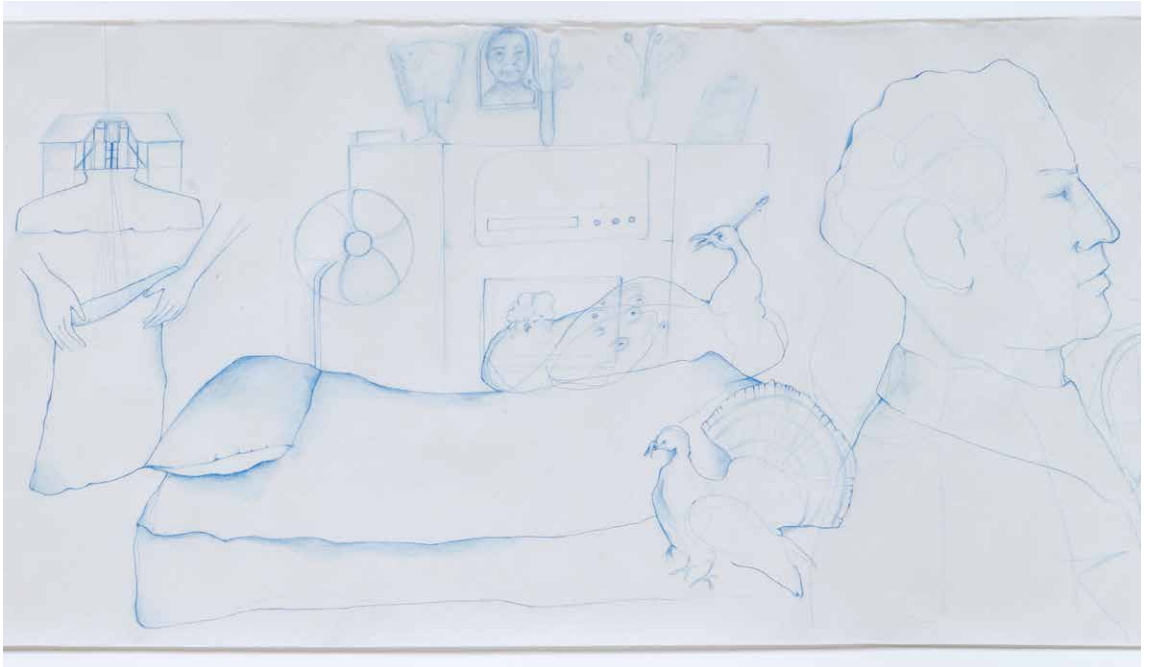
Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).





Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).





Pepa Mora. *Sin título*, 2013-14. Lápiz sobre papel de arroz, 1300 x 50 cm. (Detalle).



El dibujo automático tiene una función liberadora y de descarga, son los dibujos más limpios y sinceros que pueden concretarse. Son dibujos que, en principio, no tienen el objetivo de constituir una obra acabada, ni tampoco tienen finalidad expositiva. Son ejercicios lúdicos, un diálogo entre el estilo aprehendido y el inconsciente.

Comencé a dibujar cada uno de los rollos de papel de arroz de gran formato por un extremo elegido al azar. Enrollaba cada trozo, cada dibujo o grupo de dibujos que consideraba acabados, quedaban escondidos así a la vista al terminarlos para no volver a mirarlos más hasta el final, hasta que acabó el mes que duró la realización de cada uno de estos dos rollos de papel.

En todos los dibujos que presento solamente he utilizado el color azul de lápiz, lo que facilita la unificación conceptual. Esta síntesis cromática ayuda a la comprensión de la ensoñación que a modo de diario gráfico presento, añadiendo una continuidad instantánea y rítmica.

El atractivo de estos dibujos, que aluden a un origen intangible relacionado con la elaboración inconsciente intelectual de emociones, sensaciones y con la capacidad cognitiva, está vinculado al carácter inacabado de algunos fragmentos y partes de estos dibujos automáticos, realizados sobre soportes de un tamaño poco habitual y de mediana opacidad, soportes sobre los que la línea es aparentemente continua y los temas se suceden con un hilo argumental o narrativo único, elaborado a partir de metáforas existenciales.



Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





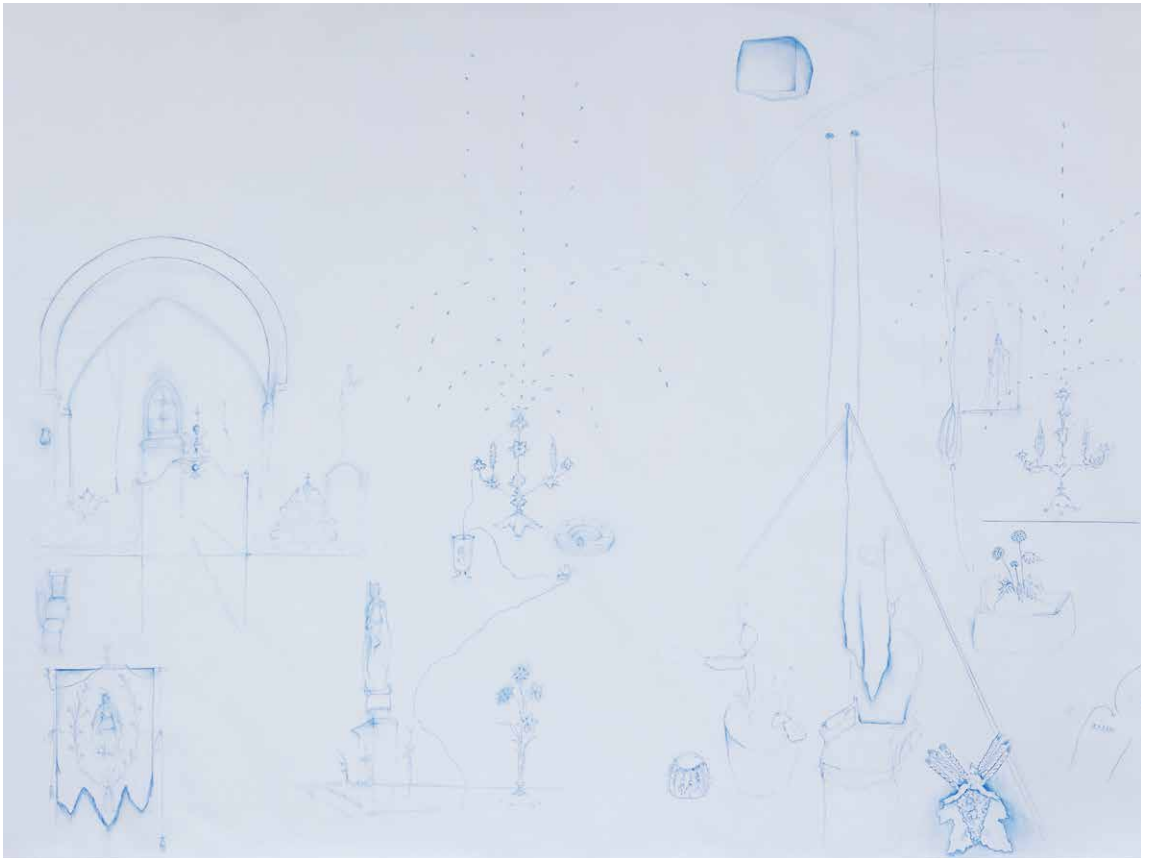
Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





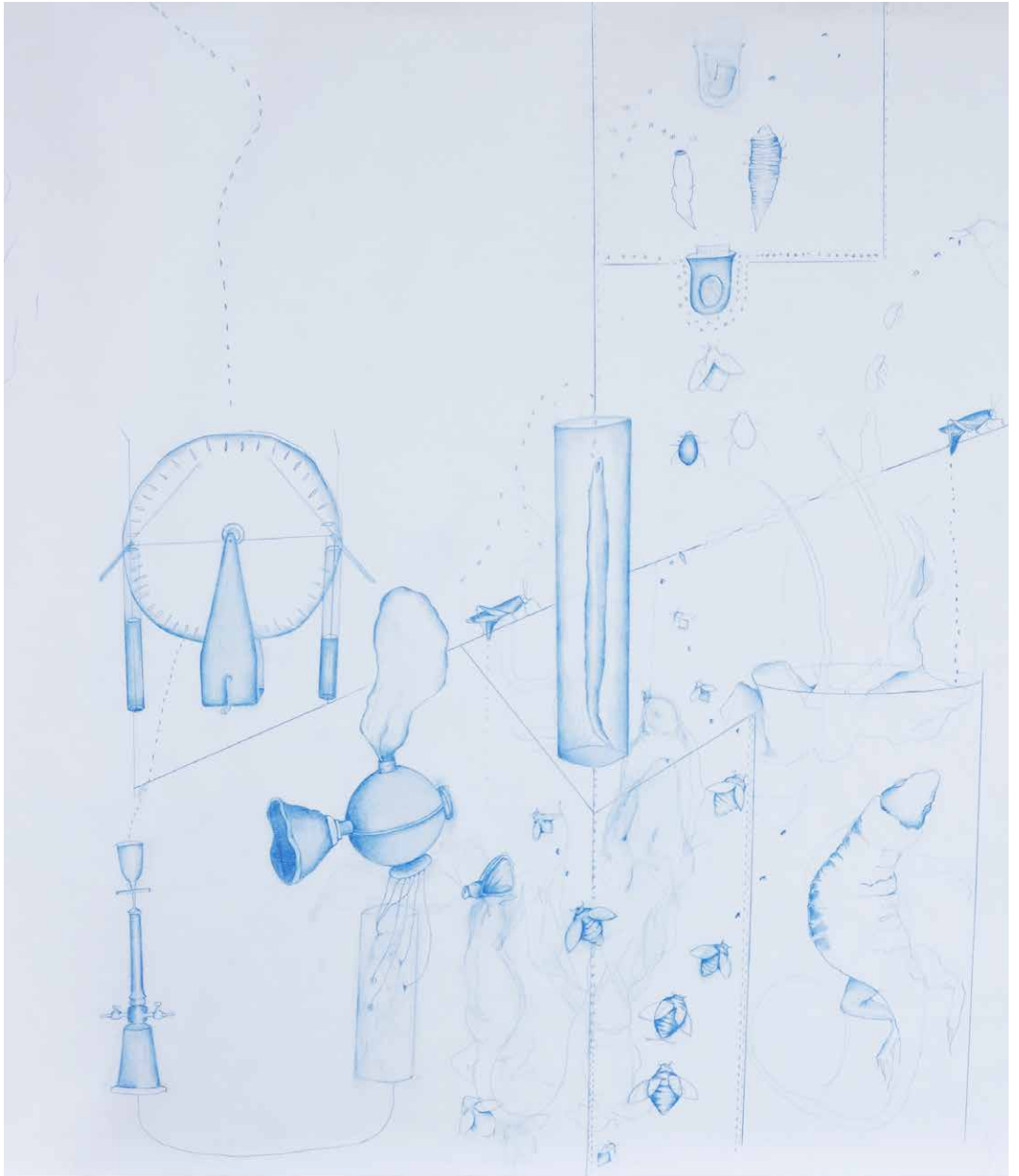
Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).





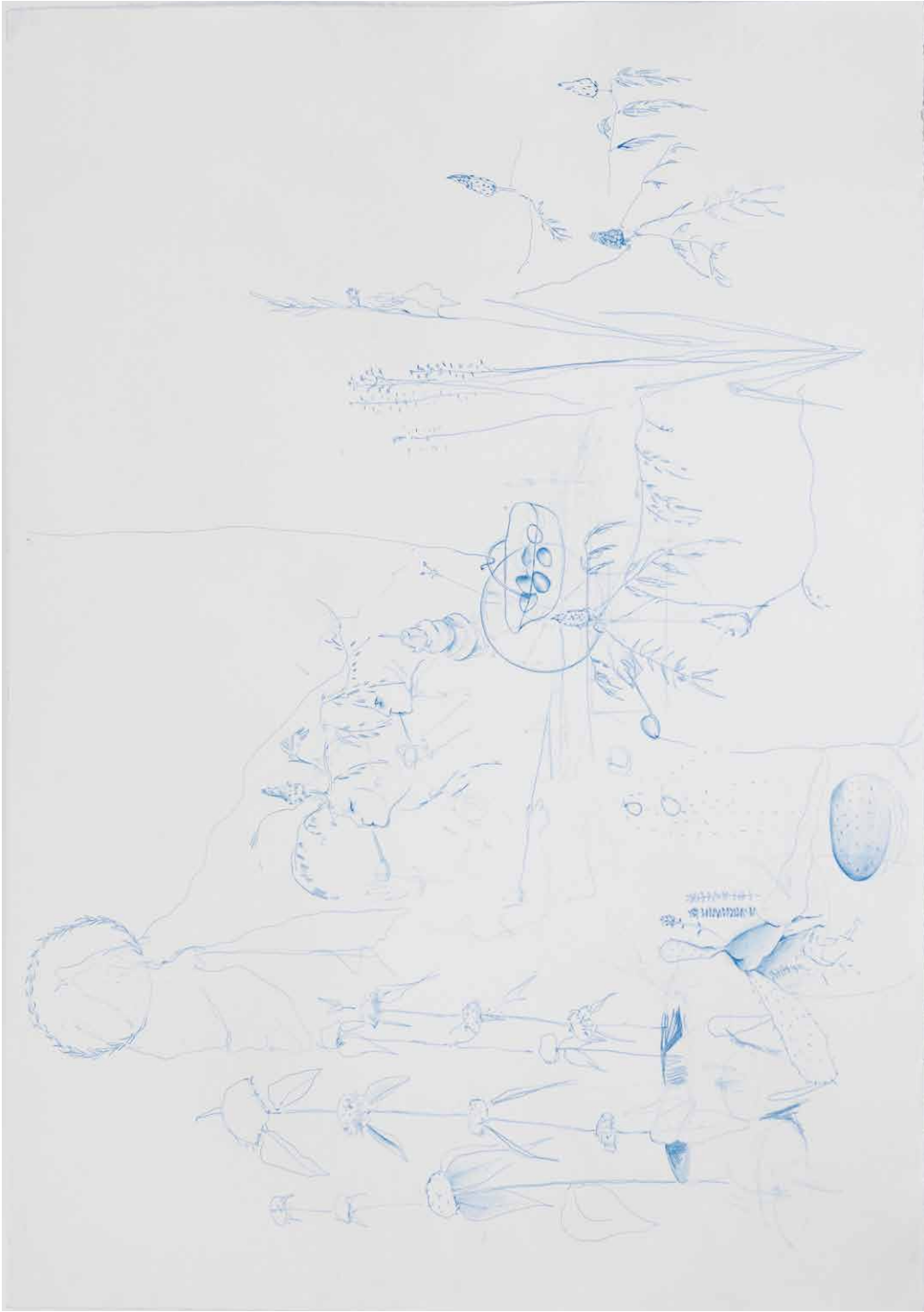
Pepa Mora. *Jardines de Posidonia*, 2014. Lápiz sobre papel de arroz, 1500 x 72 cm. (Detalle).



Acababa de llegar, después de dieciocho horas de tren cama, de tren regional y de tren de alta velocidad en el que una niña iraquí de enormes ojos verdes me sonreía sin parar. Aun así el cansancio me devolvió el recuerdo de Marnay desde detrás de un cristal cegado por años y siglos de reposo en las catacumbas, un recuerdo definido por la separación, enturbiada por el aire enrarecido de la central nuclear. Necesitando la calma más que respirar, paseé buscando el dulzor de lo cotidiano y lo imposible de su certeza, el de la hierba y su crecimiento. Encontré flores silvestres, las que crecen en las orillas de los caminos de tierra y asfalto.

Cada noche, la luz anaranjada de la central me desvelaba dibujando fuegos fatuos en el horizonte, las nubes de vapor llenaban el cielo que mi ventana encuadraba, la presencia insoportable de la amenaza de la catástrofe se encargaba de unir mis días y mis noches. Una semana después empecé a dibujar. En el jardín botánico de la aldea conseguía evadirme dibujando ramas, brotes, semillas y flores, sin pensar, sin dudar y sin boceto previo.

El papel de calco que utilizaba en el estudio sobre el papel definitivo del dibujo, me sorprendía cada vez que descubría lo que debajo iba realizando. Los dibujos resultantes son tan definitivos como el negativo del calco.



Pepa Mora. *Diario de Marmay I*, 2015.
Lápiz sobre papel, 50 X 70 cm.



Pepa Mora. *Diario de Marnay II*, 2015.
Lápiz sobre papel, 50 x 70 cm.



Pepa Mora. *Diario de Marnay III*, 2015.
Lápiz sobre papel, 50 x 65,5 cm.



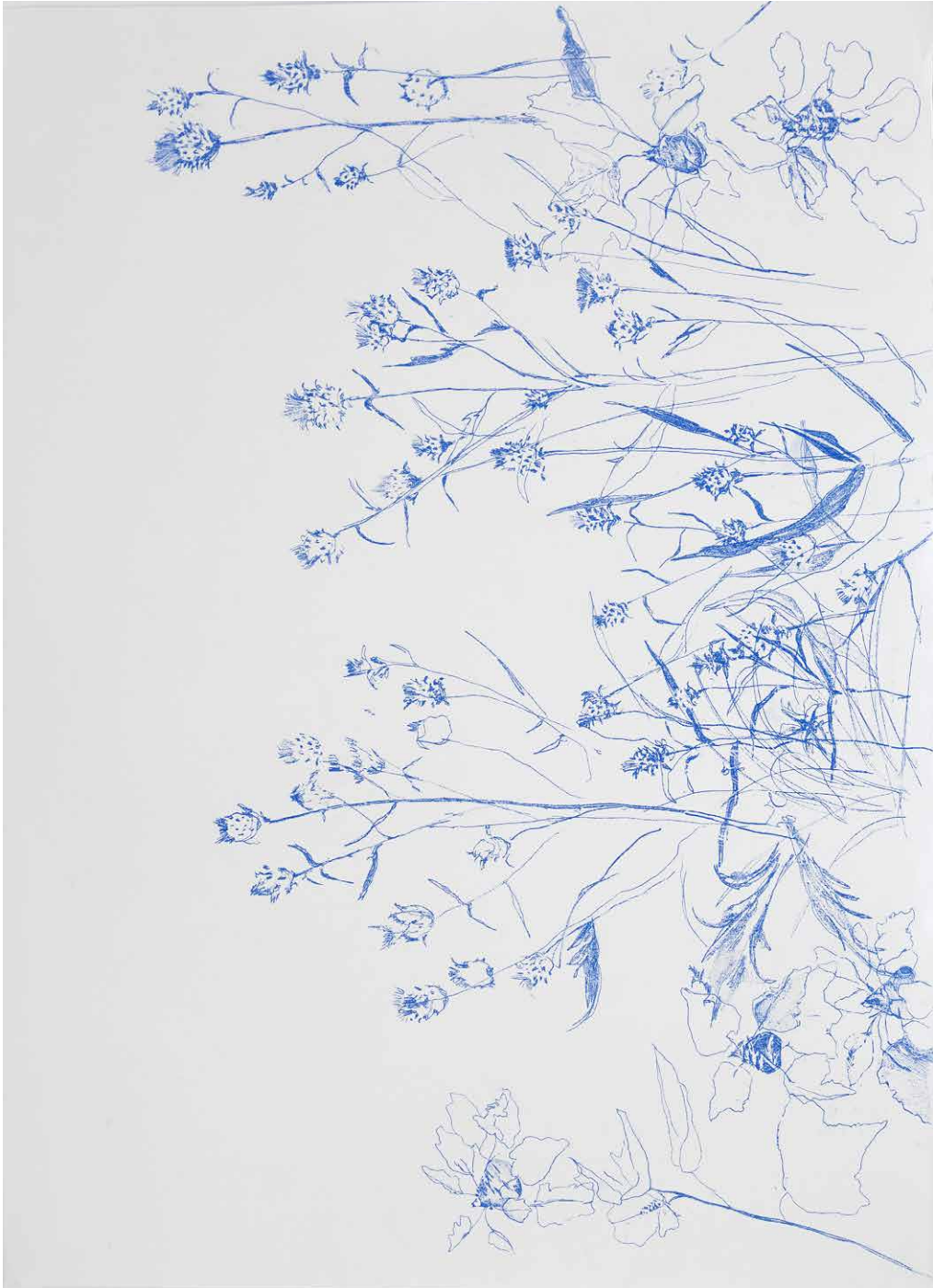
Pepa Mora. Calco de *Diario de Marray III*, 2015.
Lápiz sobre papel, 46 x 61 cm.



Pepa Mora. *Diario de Marnay IV*, 2015.
Lápiz sobre papel, 50 x 66 cm.



Pepa Mora. Calco de *Diario de Marmay IV*, 2015.
Lápiz sobre papel, 46 x 61 cm.



Pepa Mora. *Diario de Marmay V*, 2015.
Lapiz sobre papel, 50 x 70 cm.



Pepa Mora. Calco de *Diario de Mamay V*, 2015.
Lápiz sobre papel, 46 x 61 cm.



Pepa Mora. Calco para *Diario de Mamay VI*, 2016.
Lápiz sobre papel, 56,5 x 76 cm.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIONES

Lo que subyace en la obra de las artistas estudiadas es el común denominador de una obra desarrollada a la par que una espiritualidad extraordinaria, originada por el afán de indagación en la religiosidad o la contemplación de tipo meditativo o a través del trance místico que ellas mismas promovían y conseguían a fuerza de voluntad. Anhelaban llegar a estar en el mundo de una forma diferente, distinta a la existencia materialista y orientada al crecimiento del yo y la concreción y consumación del deseo, y en ese sentido fueron pioneras. Consiguieron armonizar (en todo el sentido de la palabra) sus hallazgos y exploraciones a través de la plasmación gráfica de éstos, podrían haber elegido la música para expresar y narrar sus revelaciones, pero la música tiene sus propias reglas armónicas y rítmicas y exige una iniciación, ellas prefirieron dictar sus propias reglas y lo consiguieron sin estar iniciadas o instruidas en nada.

Eran visionarias porque visualizaron a través de su obra, la cual llevaron a cabo con una asombrosa pasión y determinación, contenidos acerca de las diferentes dimensiones de la existencia. Fueron artistas precoces porque los dibujos que realizaron abarcaban un contenido y estilo anticipatorios, prematuros para la época en la que vivieron, más aun si se comparan con los dibujos que a principios del siglo XX se exponían.

En esta tesis doctoral se ha hecho una aproximación al contenido de sus investigaciones a partir de la información recogida y contrastada, sin embargo esta investigación no concluye aquí.

Además de las conclusiones que se han extraído al final de los capítulos sobre Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà, adjuntamos las siguientes conclusiones generales:

- Sin formación artística ni relación con artistas o con intelectuales, sin conocimientos sobre la Historia del Arte, inventan las técnicas, la composición y los recursos estilísticos que utilizan.
- Crean en aislamiento y guiadas por una presencia de distinta naturaleza y ajena a la que ellas atribuyen distintas cualidades.

- Su obra refleja el conocimiento de la religión cristiana, sobre todo en el caso de Pigeon y de Tolrà, una religión a partir de la cual, en parte, desarrollaron su imaginario alegórico, simbólico e iconográfico.
- Independientemente de la mediumidad o no que pueda atribuírseles, son las autoras de un extenso corpus de dibujos que tienen entidad por sí mismos.
- La obra de Magalí Herrera es más cercana a la abstracción que a la figuración, la de Pigeon y Tolrà más es figurativa en esencia.
- Proliferación de detalles en todos los casos.
- Las inscripciones responden a un discurso propio muy complejo en el que las influencias esotéricas, propias o ajenas, son evidentes. Encierran una incógnita desconocida y oculta de manera consciente.
- El hilo argumental de su obra se desarrolla a través de los dibujos, pero también sobre otros soportes como libretas y cuadernos.
- Todas las obras están realizadas sobre papel o tela y son todas dibujos, incluso cuando borda está dibujando.
- Los dibujos tienen una finalidad didáctica, propagandística en algunas ocasiones y reveladora.
- La ornamentación es el recurso gráfico fundamental.
- Los ropajes se representan dando sensación de volatilidad. Específicamente en la obra de Pigeon y Tolrà.
- La actitud de los personajes es cautelosa, actúan con sigilo pero parecen desvelar estar iniciados en la comprensión de lo oculto del universo y de las leyes internas que lo ordenan.
- La expresión facial suele presentar un acusado hieratismo. Los rostros son repetitivos, no hay recreación en la expresividad de la mirada o en las muecas.
- Dificultad para representar la volumetría, el rigor anatómico, la profundidad y la existencia de diferentes planos en un mismo formato.
- Tendencia al *horror vacui*.
- Es una obra impulsada fundamentalmente por una necesidad y unos contenidos que tienen más que ver con la narratividad que con una necesidad estética.

8.1. Valoraciones

Como ya se ha dicho, la metodología empleada ha sido holística, así ha derivado en holotipos que han definido los objetivos de esta investigación, a saber son los siguientes: investigación exploratoria, descriptiva, analítica, comparativa entre los casos de estudio, explicativa, predictiva, proyectiva, interactiva, confirmatoria y evaluativa. Por otra parte, en esta tesis doctoral se ha obedecido al interés antropológico, cultural, estético y artístico que nos ha conducido a usar e implementar técnicas y estrategias de conocimiento histórico y documental, posible gracias a las estancias en las instituciones de acogida y en las instituciones (museos y archivos) visitados.

De esta forma esta investigación se ha materializado en:

- a. Aspectos descriptivos de las imágenes.
- b. Análisis deconstructivo: denotativo y connotativo.
- c. Presencia de métodos prospectivos, estéticos, plásticos y constructivos que hemos desarrollado en la parte práctica de esta investigación.

En cuanto al análisis de las obras hemos realizado dicho examen analizando el ámbito iconográfico, alegórico y argumental de las obras. En el ámbito iconográfico y alegórico se han estudiado las características de cada artista y su relación con la simbología atribuida a cada figura, además del contenido de la totalidad de la obra que en muchos casos responde a la creación de una alegoría. En el ámbito de tipo argumental se han tenido en cuenta las influencias que han contribuido a conformar el imaginario individual de cada artista y cómo este imaginario ha estado presenta una mayor o menor vinculación con los dibujos, y en algunos casos pinturas, realizados.

Respecto a los objetivos planteados decir que en un notable porcentaje se han cumplido y que después de estudiar las características técnicas y formales de las obras se ha hecho un análisis de la evolución del proceso creativo de cada artista, se han enumerado los recursos estéticos utilizados y se ha indagado en la motivación que las ha impulsado a realizar dichas obras.

El alcance que esta investigación pueda tener dependerá de si el material elaborado se pone en manos de estudiantes y artistas que puedan apreciarlo e incorporarlo, si lo creen oportuno, a sus investigaciones y creaciones.

Esperamos que esta investigación consiga sacar a la luz, en parte, el legado desconocido y maravilloso de las artistas aquí recogidas y que por unas circunstancias u otras han sido marginadas.

8.2. Investigación práctica y su aportación a las Bellas Artes

Las técnicas utilizadas por las artistas aquí recogidas no son técnicas solamente artísticas, utilizaban multitud de recursos psicológicos, de manera consciente o inconsciente, como por ejemplo el propiciar la concentración plena a través del aislamiento voluntario en el que vivían o crear mientras que estaban en trance, estado al que llegaban de diferentes maneras.

Podemos concluir, por lo tanto, en que estas artistas contribuyeron a aumentar la cantidad de recursos existentes, verificando que el trabajo y el esfuerzo a nivel psicológico es esencial para la consolidación de un proceso creativo estable y resistente alejado de lo insustancial, su obra es la constatación misma de que estos estados alterados de conciencia o mediúnicos, desde los cuales parecían surgir sus ideas, funcionaban para aumentar su capacidad creativa.

Desde un aislamiento mucho menos prolongado en el tiempo, hemos puesto en marcha parte de estos procesos creativos dibujando en papel de calco encima de papel de dibujo, de esta manera la preparación de este soporte sustituía en algún sentido el estado de trance desde el que estas artistas creaban en ocasiones (algunas relataban cómo al salir de trance contemplaban las obras realizabas asombradas como si no hubiesen sido hechas por ellas y sin acordarse de nada). El papel de calco ha favore-

cido la imitación de este estado, ya que los dibujos realizados son dibujos " a ciegas", realizados sin ver el resultado final hasta soltar el lápiz.

También se ha imitado el proceso de dibujo automático sobre rollos de papel de arroz japonés de la siguiente manera: no se podía borrar y el papel se enrollaba al acabar la jornada para que al día siguiente al comenzar de nuevo a dibujar el contenido no estuviese influenciado por lo dibujado anteriormente, podríamos decir que se ha realizado una especie de cadáver exquisito y de dibujo automático a la vez sobre rollos de papel de trece y quince metros de largo.

Durante el dibujo sobre los rollos de papel continuo, hechos en un pueblo francés cercano a una central nuclear, fue relativamente fácil acceder a un estado de conciencia alterado debido a la presencia de esta central nuclear y su influjo, que oscilaba entre el espanto, la alarma, la aprensión, la turbación y el desasosiego. La insólita y casi extravagante presencia monumental de las torres de hormigón de la central, contrastaban con la belleza y esplendor absolutos de un parque natural que crece a su alrededor y con la hospitalidad y frenesí de sus habitantes. Refugiarse en estos bosques, buscar la mimetización con el entorno y respirar al ritmo del sonido de las hojas movidas por el viento, fue la manera de sobrevivir a esta presión emocional inusual precipitándose en cierto tipo de psicosis y liberada a través del dibujo.

Los dibujos que presentamos son así un ejercicio de creación condicionada y automática, en cierto sentido cercano al que llevaron a cabo Pigeon, Herrera y Tolrà. Un homenaje a la infinitud del espacio inmanente en los dibujos de Magalí Herrera (papel enrollado), a la línea fina de los dibujos automáticos de Pigeon, a la figuración y la ensoñación de los dibujos de Tolrà.

CHAPTER VIII CONCLUSIONS

What underlies the work of the artists studied is the common denominator of a work developed at the same time as an extraordinary spirituality, originated by the desire for inquiry in religiosity or contemplation of a meditative type or through the mystical trance that they themselves promoted and they obtained by force of will. They longed to be in the world in a different way, different from materialistic existence and oriented to the growth of the self and the concretion and consummation of desire, and in that sense they were pioneers. They were able to harmonize (in every sense of the word) their findings and explorations through the graphic expression of these, they could have chosen music to express and narrate their revelations, but music has its own harmonic and rhythmic rules and requires an initiation, they preferred to dictate their own rules and they succeeded without being initiated or instructed in anything.

They were visionaries because they visualized through their work, which they carried out with an astonishing passion and determination, contents about the different dimensions of existence. They were early artists because the drawings they made covered an anticipatory content and style, premature for the time in which they lived, more so compared to the drawings that were exposed at the beginning of the twentieth century.

In this PhD has been made an approximation to the content of their research from the information collected and contrasted, however this research does not conclude here.

In addition to the conclusions drawn at the end of the chapters on Laure Pigeon, Magalí Herrera and Josefa Tolrà, we attach the following general conclusions:

- Without artistic training or relationship with artists or intellectuals, without knowledge of Art History, they invent the techniques, composition and stylistic resources that they use.

- They create in isolation and guided by a presence of a different nature and outside of which they attribute different qualities.

- His work reflects the knowledge of the Christian religion, especially in the case of Pigeon and Tolrà, a religion from which, in part, developed his allegorical imagery, symbolic and iconographic.

- Regardless of the mediumship or not that can be attributed to them, they are the authors of an extensive corpus of drawings that have entity by themselves.

- The work of Magalí Herrera is closer to abstraction than to figuration, that of Pigeon and Tolrà is more figurative in essence.

- Proliferation of details in all cases.

- The inscriptions respond to a very complex own discourse in which the esoteric influences, own or others, are evident. They enclose an unknown and consciously hidden.

- The plot line of his work is developed through the drawings, but also on other supports such as notebooks and notebooks.

- All works are made on paper or fabric and are all drawings, even when border is drawing.

- The drawings have a didactic purpose, propagandistic in some occasions and revealing.

- Ornamentation is the fundamental graphic resource.

- The clothes are represented giving a feeling of volatility. Specifically in the work of Pigeon and Tolrà.

- The attitude of the characters is cautious, they act with secrecy but seem to reveal to be initiated in the understanding of the occult of the universe and of the internal laws that order it.

- The facial expression usually presents a marked hieratic. The faces are repetitive, there is no recreation in the expressiveness of the look or the grimaces.

- Difficulty to represent the volumetry, the anatomical rigor, the depth and the existence of different planes in the same format.

- Tendency to horror vacuii.

- It is a work fundamentally driven by a need and content that have more to do with narrativity than with an aesthetic necessity.

8.1. Ratings

As already mentioned, the methodology used has been holistic, thus it has resulted in holotypes that have defined the objectives of this research, namely the following: exploratory, descriptive, analytical, comparative study among case studies, explanatory, predictive, projective, interactive, confirmatory and evaluative. On the other hand, in this doctoral thesis has been obeyed the anthropological, cultural, aesthetic and artistic interest that has led us to use and implement techniques and strategies of historical and documentary knowledge, possible thanks to the stays in the host institutions and in the Institutions (museums and archives) visited.

In this way this research has materialized in:

- a. Descriptive Aspects of Images.

- b. Deconstructive analysis: denotative and connotative.

- c. Presence of prospective, aesthetic, plastic and constructive methods that we have developed in the practical part of this research.

Regarding the analysis of the works, we have carried out this examination by analyzing the iconographic, allegorical and argumental scope of the works. In the iconographic and allegorical field, the characteristics of each artist and their relation with the symbology attributed to each figure have been studied, as well as the content of the totality of the work, which in many cases corresponds to the creation of an allegory. In the area of plot type have taken into account the influences that have contributed to conform the individual imagery of each artist and how this imaginary has been presented a greater or lesser connection with the drawings, and in some cases, paintings.

With respect to the stated objectives, to say that in a remarkable percentage they have been fulfilled and that after studying the technical and formal characteristics of the works an analysis of the evolution of the creative process of each artist has been made, the aesthetic resources used have been enumerated and It has been investigated in the motivation that has impelled them to realize these works.

The scope of this research may depend on whether the material is put into the hands of students and artists who can appreciate it and incorporate, if they think fit, their research and creations.

We hope that this research will bring to light, in part, the unknown and wonderful legacy of the artists here collected and that by circumstances or others have been marginalized.

8.2. Practical research and its contribution to Fine Arts

The techniques used by the artists collected here are not only artistic techniques, they used a multitude of psychological resources, consciously or unconsciously, such as encouraging full concentration through the voluntary isolation in which they lived or created while in trance, To which they arrived in different ways.

We can conclude, therefore, that these artists contributed to increase the amount of existing resources, verifying that the work and the psychological effort is essential for the consolidation of a stable and resistant creative process of the insubstantial, its work is The very realization that these altered states of consciousness or mediums, from which their ideas seemed to arise, functioned to increase their creative capacity.

From a much less prolonged isolation in time, we have started up part of these creative processes drawing on tracing paper on drawing paper, in this way the preparation of this support replaced in some sense the state of trance from which these Artists sometimes created (some reported how when they went out of trance they watched the works performed astonished as if they had not been made by them and without remembering anything). The role of decal has favored the imitation of this state, since the drawings made are "blind" drawings, made without seeing the final result until the pencil is released.

Also the automatic drawing process has been imitated on Japanese rice

paper rolls as follows: it could not be erased and the paper was rolled up at the end of the day so that the next day when starting again to draw the content was not influenced For what was drawn previously, we could say that a kind of exquisite corpse has been made and automatic drawing at once on rolls of paper thirteen and fifteen meters long.

During the drawing on the rolls of paper made in a French town near a nuclear power station, it was relatively easy to enter into an altered state of consciousness due to the presence of this nuclear power plant and its influence, which ranged from fright, Alarm, apprehension, embarrassment and restlessness. The unusual and almost extravagant monumental presence of the concrete towers of the central, contrasted with the absolute beauty and splendor of a natural park that grows around it and with the hospitality and frenzy of its inhabitants. To shelter in these forests, to seek mimicry with the surroundings and to breathe to the sound of the leaves moved by the wind, was the way to survive this unusual emotional pressure precipitating itself in certain type of psychosis and released through the drawing.

The drawings that we present are thus an exercise of conditioned and automatic creation, in a certain sense close to that carried out by Pigeon, Herrera and Tolrà. A tribute to the infinitude of immanent space in the drawings of Magalí Herrera (rolled paper), the fine line of automatic drawings of Pigeon, the figuration and reverie of Tolrà's drawings.

DOCUMENTACIÓN DE LA TESIS

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *ABCD, une collection d'Art Brut*. Arles, Actes Sud-abcd, 2000.

ABERTH, Susan L. *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. New York, Lund Humphries, 2010.

ARIETI, Silvano. *La Creatividad. La Síntesis Mágica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

AAVV. *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.

AAVV. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Girona, Atalanta, 2015.

AAVV. *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2005.

AAVV. *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Málaga, Museo Picasso Málaga, 2013.

AAVV. *Josefa Tolrà. Mèdium i artista*. Catálogo de exposición: "Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluidica". Del 21 de septiembre al 30 de marzo de 2014. Barcelona, ACM *Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró- Direcció de Cultura*, 2014.

AAVV. *Raphaël Lonné, Dibujos*. Catálogo de exposición marzo 2007 - mayo 2007. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

AAVV. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía y cine*. Catálogo de exposición: "La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía y cine". Madrid, Centre Pompidou/Fundación Mapfre, 2010.

AAVV. *La Fabuloserie*. París, Albin Michel, 2009.

AAVV. *Le palais idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*. París, A.R.I.E Éditions, 1981.

AAVV. *Minchò. Illustration & Graphic Arts Magazine*. Vol. 7. (December 2015 /February 2016). España, 2014.

- AAVV. *L'Art Brut. Carlo, Laure, Anaïs, Simne Marye, et Robe Nuptiale de Marguerite*. Publications de la *Compagnie de l'Art Brut. Fascicule 6*. Lausanne, *Collection de l'Art Brut*, marzo 1966.
- AAVV. *L'Art Brut. Messages et clichés de Jeanne Tripiet, Gustav le Démonise, La Fabrique d'Auguste et autres*. Publications de la *Compagnie de l'Art Brut. Fascicule 8*. Lausanne, *Collection de l'Art Brut*, diciembre 1966.
- AAVV. *L'Art Brut. Guo Fengyi, Gregory Blackstock, Laure Pigeon, Helga Goetze, George Wiedener, Angus McPhee, Guillaume Pujolle*. *Fascicule 23*. Lausanne, *Collection de l'Art Brut*, 2011.
- AAVV. *L'Art Brut. Laure Pigeon. Fascicule 23*. Lausanne, *Collection de l'Art Brut*, 2014.
- AAVV. *Raw Vision. Outsider Art*. London, Raw Vision Ltd., 2002.
- AAVV. *Suiza Visionaria*. Catálogo de exposición: "Suiza Visionaria". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (10 de marzo a 18 de mayo 1992). Madrid, MNCARS, 1992.
- AAVV. *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1994.
- AAVV. *Traces du sacré*. Catálogo de exposición: "Traces du sacré". Centre Pompidou, París (7 de mayo a 11 de agosto 2008). París, Centre Pompidou, 2008.
- AAVV. *Visiones paralelas*. Catálogo de exposición: "Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal". MNCARS, febrero-mayo 1993. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
- AAVV. *Vitamin D: New perspectives in drawing*. Nueva York, Phaidon Press Limited, 2005.
- AAVV. *Vitamin D2: New perspectives in drawing*. Nueva York, Phaidon Press Limited, 2013.
- AAVV. *3x Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma af Klimt, Emma Kunz and Agnes Martin*. Catálogo de exposición: "3x Abstraction: New Methods of Drawing by Hilma af Klimt, Emma Kunz and Agnes Martin". The Drawing Center marzo 2005- Museum of Modern Art (Dublin) marzo 2006. Nueva York, Edward Hallam Tuck Publication Program, 2005.
- ANZURES, Rafael. *Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo*. Cuadernos Médicos, 1956.
- AUDUIN, T.M.(PHD). *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*. Institut voor Cultuur en Geschiedenis, 2012.
- BAAS, George. *The Cult of Childhood, Studies of The Warburg Institute*. Vol. 29 (1966). London.
- BAUDUIN, Tessel M. *Surrealism and the occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.
- BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- BLAVIER, Beatrix. *Max Ernst: Murals for the home of Paul and Gala Eluard, Eaubonne, 1923*. (Volumes I and II). Rice University, 1985.
- BRETON, A. "Le Message automatique, étude sur l'œuvre plastique des Médiums". *Mi-notaure*, Vol. I y II. París, 1933.

- BRETON, A. *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005.
- BRETON, A. *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2006.
- BRETON, André. *What is Surrealism? Selected Writings*. United States of America, Anchor Foundation, 1978.
- CABEZAS GELABERT, Lino. *Análisis gráfico y representación geométrica*. Universitat de Barcelona, 2001.
- CABEZAS GELABERT, Lino. *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid, Cátedra, 2011.
- CABEZAS GELABERT, Lino. *El dibujo como invención: Idear, construir, dibujar*. Madrid, Cátedra, 2008.
- CAGIGAS, Ángel. *Histeria del arte*. Jaén, Ediciones del lunar, 2006.
- CAGIGAS, Ángel. *Arte demente*. Jaén, Ediciones del lunar, 2011.
- CARRINGTON, Leonora. *Memorias de abajo*. México, Siglo veintiuno editores, 1992.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2011.
- CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona, Herder, 2005.
- DARGER, Henry. *Art and selected writings (1892-1973)*. New York, Rizzoli International Publications, 2000.
- DE DIEGO, Estrella. *Gala Dalí. La vida secreta. Diario inédito*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2011.
- DIAZ FRUTOS, Elena. *Imágenes exactas o cuatro ensayos para una escritura mirable*. Granada, Inédito, 2010.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barral Editores, 1975.
- DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants. Correspondance*. París, Gallimard, 1967.
- ÉLUARD, Paul. *Cartas a Gala 1924-1948*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- FARB HERNÁNDEZ, Jo. *Singular Spaces. From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments*. Seattle, RawVision, 2013.
- FLOURNOY, Th. *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulismo with glossolalia*. New York/London, Harper and Brothers publishers, 1900.
- FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- GARCÍA MUÑOZ, Graciela. *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*. Barcelona, Sans Soleil, 2015.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Los nombres del dibujo*. Madrid, Cátedra, 2005.
- GOMEZ MOLINA, Juan José. *Máquinas y herramientas del dibujo*. Madrid, Cátedra, 2002.
- GOMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1999.

- GONZÁLEZ, Ángel. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid, Lampreave y Millán, 2008.
- FAUCHEREAU, S. (Ed.) *En torno al Art Brut*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.
- HERÓDOTO. *Los egipcios*. Madrid, Gredos, 2010.
- HARNER, M. *El viaje del chamán. Curación, poder y crecimiento personal*. Barcelona, Kairós, 1989.
- IRIBAS RUDIN, A. "En busca de la alteridad: auto experimentaciones de Henri Michaux". *Arte, individuo y sociedad*, Nº 12, pp. 171-184.
- JAGUER, Édouard. *Remedios Varo*. París, Filipacchi, 1980.
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *Por dibujado y por escrito*. Granada, Universidad de Granada, 2007.
- KANDINSKY, Vassily/MARC, Franz. *El Jinete Azul*. Ed. Barcelona, Paidós Estética, 1989.
- KLOSSOWSKY, P. *El círculo vicioso*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- LOMBROSO, Cesare. *Genio e Folia*. Milano, 1864.
- MAIZELS, John. *Raw creation: outsider art and beyond*. London, Phaidon, 1996.
- MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.). *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de investigación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada, Universidad de Granada y Sevilla, 2005.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. "Las metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales (sobre el paisaje de la Depresión Cuadrada de Bruce Nauman)". En ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (eds.) *Metodología Artística de Investigación en Educación*. Málaga, Ed. Aljibe, 2012.
- McGREGOR, John. "Further Adventures of the Vivian Girls in Chicago". *Raw Vision*, Nº 39, 2002.
- MEIER, Anton C. *Emma Kunz 1892-1963*. Suiza, Emma Kunz Zentrum-Baden Verlag, 1994.
- MENDOZA BOLIO, Edith. *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010.
- PEIRY, Lucienne. *De la Clandestinité à la Consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut 1945-1996*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Lausanne, 1996.
- PEIRY, Luccienne. *L'Art Brut*. Paris, Flammarion, 1997.
- PEIRY, L. *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París, Flammarion, 2001.
- POLIZZOTTI, Mark. *La vida de André Breton*. Madrid, Fondo de Cultura Económica/Turner Publicaciones, 2009.
- PRINZHORN, Hans. *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. Madrid, Cátedra, 2012.
- QUENEAU, Raymond. *En los confines de las tinieblas: los locos literarios*. Madrid, Asociación española de neuropsiquiatría, 2004.

- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Madrid, Siruela, 2006.
- REYNAUD, Paul. "The autobiography of Ferdinand Cheval. The Story of the Palace Idéal, Hauterives. December 1911, 34 years of persistent work, 9000 days, 65000 hours". *Raw Vision*, Nº 38, 2002.
- REXER, L. *How to look at outsider art*. Singapur, Harry N. Abrams, Inc., 2005.
- RHODES, Colin. *Outsider Art. Alternativas espontáneas*. Barcelona, Destino/Thames and Hudson, 2002.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori, 2002.
- SCHRENK NOTZING, Baron von. *Phenomena of Materialisation, a contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*. Translated by E. E. Fournier d'Albe. New York, 1923.
- SPARE, A. O. *A Book of Automatic Drawing*. Londres, Catalpa Press, 1972.
- STEINER, Rudolf. *Clarividencia Antigua y Moderna*. Buenos Aires, Edit. Antroposófica, 1988.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*. Madrid, Akal, 2000.
- THÉVOZ, M. *Art Brut, Psychose et Médiurnité*. París, E.L.A. La Différence, 1990.
- VASSILIADOU YIANNAKA, M. *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arteterapia y esquizofrenia*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- SZEEMAN, Harald y MEIER, Anton C. *Emma Kunz. Forscherin, Naturheilpraktikerin, Künstlerin*. Würenlos, Emma Kunz Zentrum, 1976.
- VARGAS, Marina. *Las líneas del destino*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo ABC, 2016.
- VARO, Beatriz. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- VARO, Remedios. *Remedios Varo, Cartas, sueños y otros textos*. Edición, introducción y notas de Isabel Castells. México D.F., Era, 1997.
- VIRCONDELET, Alain. *Séraphine*. Barcelona, Elba, 2010.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.
- ZÜRN, Unica. *El hombre jazmín. Impresiones de una enfermedad mental*. Madrid, Siruela, 2006.

WEBGRAFÍA

- Institut Metapsychique International:

<http://www.metapsychique.org>

- Bibliothèque littéraire Jacques Doucet Paris:

<http://www.bljd.sorbonne.fr>

www.andrebretton.fr

<http://www.desarrollodelhombre.com>

<http://www.gurdjieff.org>

http://www.gftaagnosticaespiritual.org/wp-content/uploads/2014/03/15-29-PSICOLOGIA-DE-LA-POSIBLE-EVOLUCION-DEL-HOMBRE-P.-D.-Ouspensky-www.gftaagnosticaespiritual.org_.pdf

<http://www.consciouslivingfoundation.org/ebooks/Span14/Ouspensky%20PD%20-%20Tertium%20Organum.pdf>

<http://www.mindshadow.fr/moulages-ectoplasmiques-dr-geley/>

<http://publicdomainreview.org/collections/apollinaires-calligrammes-1918/>

<http://sites.davidson.edu/littlemagazines/?s=salvador+dali+>

<http://rlmaat11.webnode.es/la-mujer-en-la-masoneria/masonas-celebres/>

<http://elhombrejazmin.com/tag/pinacoteca-psiquiatica-en-espana/>

<http://www.ranm.es/academicos/academicos-de-numero-anteriores/945-1933-rodriiguez-lafora-gonzalo.html>

<http://www.hallesaintpierre.org/>

<http://www.iglesiaortodoxa.cl/>

<http://www.banrepultural.org/node/126228>

<http://arteotroenuruguay.blogspot.com.es/2014/11/100-anos-de-magali-herrera.html>

<http://arteotroenuruguay.blogspot.com.es/2014/11/100-anos-de-magali-herrera.html>

<http://www.christianberst.com/fr/artiste/herrera.html>

<http://dunyahirschter.blogspot.com/p/kugla-glumiste.html>

<https://www.emma-kunz.com/>

ANEXOS

NOMBRAR EL DIBUJO – DIBUJAR LA PALABRA Aproximación a una definición del dibujo

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA, Universidad Complutense de Madrid.

“(…) A título de pequeño inventario podíamos establecer provisionalmente la siguiente taxonomía (...):

1.- Nombres que definen la identidad y el sentido del dibujo:

1a.- Dibujar; diseñar; trazar; gráfico.

1b.- Idea; concepto; diseño interno; pensamiento; imaginación; invención; capricho; disparate; fantasía; ocurrencia; improvisación; hurtado; fusilado; sensación; sentimiento; emoción; impresión.

2.- Nombres vinculados a las formas de conocimiento y sus aplicaciones: dibujo analítico; descriptivo; naturalista; realista; conceptual; abstracto; esquemático; poético; científico; técnico; lineal; artístico; artesanal; orna- mental; decorativo; dibujo animado.

3.- Nombres de las formas que estructuran los dibujos y de sus relaciones: 3a.- Forma; diseño externo; punto; línea; mancha; contorno; dintorno; fondo; silueta; perfil; textura; píxel.

3b.- Composición; disposición; configuración; ordenación; estructura; simetría; articulación; armonía; euritmia; ritmo; equilibrio; tensión; unidad; fragmento; encuadre; viñeta; trazo regulador; proporción; sección áurea; divina proporción; numero de oro; canon.

4.- Nombres referidos a lo que representan los dibujos:

4a.- Representación; imagen; figura; icono; mimético; antropomorfo; antropometría; anatomía; desollado; maniquí; retrato; fisonomía; efigie; caricatura; monigote; signo; símbolo; señal; ideograma; diagrama; pictografía.

4b.- Tema; motivo; asunto; historia; narración; guión; ilustración; storyboard; repertorio; iconografía; iconología; tipología; alegoría; emblema; empresa; arquetipo.

5.- Nombres referidos a lo que expresan los dibujos: expresión; carácter; afecto; animación; gesto; movimiento; bizarría; morbidez; esbeltez; decoro.

6.- Nombres de las estructuras de simulacro:

6a.- Simulacro; ilusión; fingido; figurado; apariencia; verosimilitud; virtual; trampantojo (trompe-l'oeil); anamorfosis; anaglifo; holograma.

6b.- Perspectiva; perspectiva militar; perspectiva caballera; fugar; punto de vista; horizonte; scenographia; gradiente; degradación; escorzo; término; primer plano; profundidad; relieve; panorama; diorama.

6c.- Sombreado; claroscuro; valoración; adumbración; volumen; sciographia; esfumado; lavado; plumeado.

7.- Nombres relativos a los modelos y proyectos que orientan sus acciones:

7a.- Proyecto; esbozo; boceto; "bosquejo"; apunte; croquis; esquicio; borrón; borrador; rasguño; tanteo, garabato; garrapato; nota; esquema; estudio, síntesis.

7b.- Copia; contrahacer; imitación; replica; reproducción; facsímil; plagio; pastiche; modelo; ejemplar; muestra; prototipo; maqueta.

8.- Nombres de las operaciones técnicas que se realizan: delineación; cuadrícula; pauta; encaje; calco; tomar perfiles; contornear; cartón; picado; estarcido; plantilla; molde; contra-molde; collage; frottage; grattage, fumage; replanteo; levantamiento; restitución; reprografía; escanear; digitalizar.

9.- Nombres relacionados con los trazos realizados y con las estructuras en donde se desarrollan:

9a.- Gráfica; trazo; lineamiento; marca; raya; incisión; esgrafiado; huella; vestigio; rasgo.

9b.- Ornamento; adorno; orla; historiado; grotesco; rocalla; filigrana; arabesco; lacería; tracería; caligrafía; rúbrica; caligrama.

10.- Nombres relacionados con el concepto de medida y su control gráfico: Geometría; geometría descriptiva; sistemas de representación; axonometría; estereotomía; escala; piti-pié; acotación; normalización; modulo; modulator; trama; diagramar; estereometría; planimetría; fotogrametría; proyección; vistas; planta; iconographia; alzado; ortographia; monea; sección; corte; despiece.

11.- Nombres que describen la fenomenología de su acción: ejecución; factura; hechura; acabado; mano alzada; virtuosismo; preciosismo; efectismo; soltura; arrepentimiento; tocar; matizar; entonar; acordar; modelar; lamido; recargado; abigarrado; rompimiento; realce; apagar; contraste; suavizar; estilizado; amanerado; estereotipado; detallado; idealización; precisión.

12.- Nombres relacionados con la actitud y el estado con que se realizan: inspiración; introspección; subjetivismo; automatismo; azar; sueño; de repente; de pensado; de retentiva; de memoria; cadáver exquisito.

13.- Nombres vinculados a los estilos, épocas y géneros:

13a.- Estilo; manera; clasicista; barroco; manierista; expresionista; neoclasicista; dibujo politécnico; cubista; naif; pintoresco; hiperrealista; cinético. 13b.- Género; de figura; academia; pose; postura; actitud; contrapuesto; tres cuartos; serpentiforme; de retrato; de paisaje; vedutismo; aleluya; figurín; escena; bambalina; tramoya.

14.- Nombres de sus materiales, técnicas y procedimientos: técnica; procedimiento; lápiz; portaminas; pluma; carboncillo; clarión; bistre; piedra negra; sanguina; aguada; punta metálica; sinopia; fotografía; fotocopia; cad; dibujo digital; infografía.

15.- Nombres de instrumentos: compás; transportador de ángulos; escuadra; cartabón; plantilla de curvas; regla; regla de t; paralex; escala gráfica; escala volante; escalímetro; pantógrafo; tiralíneas; estilógrafo; plancheta; velo; porticón; cámara oscura; cámara clara; cámara lucida; perspectógrafo; fisonotrazo; hialógrafo; diagrafo; plotter.

16.- Nombres de soportes: plano; papel; papiro; pergamino; vitela; carta; lienzo; álbum; cuaderno; pizarra; encerado; pantalla; lamina; formato; apaisado; recuadro; estampa; fotograma; paspartú (passe-partout). (...)”¹

1. GÓMEZ MOLINA, Juan José en AAVV. *El Dibujo en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Carpeta Música y Danza 2006. Universidad de Granada. Granada, 2006. pp. 12-18.*

LETTRE AUX VOYANTES¹

ANDRÉ BRETON

À Georges Malkine.

MESDAMES,

il en est temps: de grâce faites justice. À cette heure des jeunes filles belles comme le jour se meurtrissent les genoux dans les cachettes où les attire tour à tour l'ignoble bourdon blanc. Elles s'accusent de péchés parfois adorablement mortels (comme s'il pouvait y avoir des péchés) tandis que l'autre vaticine, bouge ou pardonne. Qui trompe-t-on ici?

Je songe à ces jeunes filles, à ces jeunes femmes qui devraient mettre toute leur confiance en vous, seules tributaires et seules gardiennes du Secret. Je parle du grand Secret, de l'Indérobable. Elles ne seraient plus obligées de mentir. Devant vous comme ailleurs elles pourraient être les plus élégantes, les plus folles. Et vous écouter, à peine vous pressentir, d'une main lumineuse et les jambes croisées.

Je pense à tous les hommes perdus dans les tribunaux sonores. Ils croient avoir à répondre ici d'un amour, là d'un crime. Ils fouillent vainement leur mémoire: que s'est-il donc passé? Ils ne peuvent jamais espérer qu'un acquittement partiel. Tous infiniment malheureux. Pour avoir fait ce qu'en toute simplicité ils ont cru devoir faire, encore une fois pour n'avoir pas pris les ordres du merveilleux (faute d'avoir su le plus souvent comment les prendre), les voici engagés dans une voie dont le plus douloureusement du monde ils finiront bien par sentir qu'elle n'était pas la leur, et qu'il dépendit d'un secours extérieur, aléatoire du reste par excellence, qu'ils refusassent dans ce sens d'aller plus loin. La vie, l'indésirable vie passe à ravir. Chacun y va de l'idée qu'il réussit à se faire de sa propre liberté et Dieu sait si généralement cette idée est timide. Mais l'épingle, la fameuse épingle qu'il n'arrive quand même pas à tirer du jeu, ce n'est pas l'homme d'aujourd'hui qui consentirait à en chercher la tête parmi les étoiles. Il a pris, le misérable, son sort en patience et, je crois bien, en patience éternelle. Les intercessions miraculeuses qui pourraient se produire en sa faveur, il se fait un devoir de les méconnaître. Son imagination est un théâtre en ruines, un sinistre perchoir pour perroquets et corbeaux. Cet homme ne veut plus en faire qu'à sa tête; à chaque instant il se vante de tirer au clair le principe de son autorité. Une prétention aussi extravagante commande peut-être

1. Lettre aux voyantes extraído del número 5 de la revista *La révolution surréaliste*.

tous ses déboires. Il ne s'en prive pas moins volontairement de l'assistance de ce qu'il ne connaît pas, je veux dire de ce qu'il ne peut pas connaître, et pour s'en justifier tous les arguments lui sont bons. L'invention de la Pierre Philosophale par Nicolas Flamel ne rencontre presque aucune créance, pour cette simple raison que le grand alchimiste ne semble pas s'être assez enrichi. Outre, pourtant, les scrupules de caractère religieux qu'il put avoir à prendre un avantage aussi vulgaire, il y a lieu de se demander en quoi eut bien pu l'intéresser l'obtention de plus de quelques parcelles d'or, quand avant tout il s'était agi d'édifier une telle fortune spirituelle. Ce besoin d'industrialisation, qui préside à l'objection faite à Flamel, nous le retrouvons un peu partout: il est un des principaux facteurs de la défaite de l'esprit. C'est lui qui a donné naissance à cette furieuse manie de contrôle que la seule gloire du surréalisme sera d'avoir dénoncée. Naturellement, ils auraient tous voulu être derrière Flamel, lors de cette expérience concluante et qui n'eut d'ailleurs, sans doute, été concluante que pour lui. Il en est de même au sujet des médiums, qu'on a tout de suite voulu soumettre à l'observation des médecins, des savants et autres ignares. Et pour la plupart les médiums se sont laissé prendre en flagrant délit de supercherie grossière, ce qui pour moi témoigne de leur probité et de leur goût. Il est bien entendu que la science officielle une fois rassurée, un rapport accablant venant renforcer beaucoup d'autres rapports, de nouveau l'Évidence terrible s'imposait. – Ainsi, de nous, de ceux d'entre nous à qui l'on veut bien accorder quelque « talent », ne serait-ce que pour déplorer qu'ils en fassent si mauvais usage et que l'amour du scandale – on dit aussi de la réclame – les porte à de si coupables extrémités. Alors qu'il reste de si jolis romans à écrire, et des œuvres poétiques même, qui de notre vivant seraient lues et qui seraient, on nous le promet, très appréciées après notre mort.

Qu'importe, au reste ! Mesdames, je suis aujourd'hui tout à votre disgrâce. Je sais que vous n'osez plus élever la voix, que vous ne daignez plus user de votre toute-puissante autorité que dans les tristes limites » légales « . Je revois les maisons que vous habitez, au troisième étage, dans les quartiers plus ou moins retirés des villes. Votre existence et le peu qu'on vous tolère, en dépit de toute la conduite qu'on observe autour de vous, m'aident à supporter la vacance extraordinaire de cette époque et à ne pas désespérer. Qu'est-ce qu'un baromètre qui tient compte du » variable « , comme si le temps pouvait être incertain? Le temps est certain: déjà l'homme que je serai prend à la gorge l'homme que je suis, mais l'homme que j'ai été me laisse en paix. On nomme cela mon mystère mais je ne crois pas (je ne tiens pas) et nul ne croit tout à fait pour soi-même à l'impénétrabilité de ce mystère. Le grand voile qui tombe sur mon enfance ne me dérobe qu'à demi les étranges années qui précéderont ma mort. Et je parlerai un jour de ma mort. J'avance en moi, sur moi, de plusieurs heures. La preuve en est que ce qui m'arrive ne me surprend que dans la mesure exacte où j'ai besoin de ne plus être surpris. Je veux tout savoir: je peux tout me dire.

Ce n'est pas si gratuitement que j'ai parlé de votre immense pouvoir, bien que rien n'égale aujourd'hui la modération avec laquelle vous en usez. Les moins difficiles d'entre vous seraient en droit de faire valoir sur nous leur supériorité, nous la tiendrions pour la seule indéniable. Je

sais: étant données les horribles conditions que nous fait le temps – passé, présent, avenir – qui peut nous empêcher de vivre au jour le jour? Il est question tout à coup d'une assurance dans un domaine où l'on n'a pas admis jusqu'ici la moindre possibilité d'assurance, sans quoi toute une partie de l'agitation humaine, et la plus fâcheuse, serait tombée. Cette assurance pourtant, Mesdames, vous la tenez sans cesse à notre disposition, elle ne comporte guère d'ambiguïtés. Pourquoi faut-il que vous nous la donniez pour ce qu'elle vaut?

Car on ne vous fâche pas trop en vous infligeant un démenti sur tel ou tel point où l'information d'un autre peut passer pour péremptoire, comme s'il vous prenait fantaisie de me dire que j'ai le respect du travail. Il est probable, du reste, que vous ne le diriez pas, que cela vous est interdit: toujours est-il que la portée de votre intervention ne saurait être à la merci d'une erreur apparente de cet ordre. Ce n'est pas au hasard que je parle d'intervention. Tout ce qui m'est livré de l'avenir tombe dans un champ merveilleux qui n'est rien moins que celui de la possibilité absolue et s'y développe coûte que coûte. Que la réalité se charge ou non de vérifier par la suite les assertions que je tiens de vous, je n'accorderai pas une importance capitale à cette preuve arithmétique, comme le feraient tous ceux qui n'auraient pas tenté pour leur compte la même opération. De ce calcul par tâtonnements qui fait que je suppose à chaque instant le problème de ma vie résolu, adoptant pour cela les résultats arbitraires ou non, mais toujours grands, que vous voulez bien me soumettre, il se peut que je me propose de déduire passionnément ce que je ferai. Je dois, paraît-il, me rendre en Chine vers 1931 et y courir pendant vingt ans de grands dangers. Deux fois sur deux je me le suis laissé dire, ce qui est assez troublant. Indirectement j'ai appris aussi que je devais mourir d'ici là. Mais je ne pense pas que » de deux choses l'une « . J'ai foi dans tout ce que vous m'avez dit. Pour rien au monde je ne voudrais résister à la tentation que vous m'avez donnée, disons: de m'attendre en Chine. Car aussi bien grâce à vous j'y suis déjà.

Il vous appartient, Mesdames, de nous faire confondre le fait accomplissable et le fait accompli. J'irai même plus loin. Cette différence qui passait pour irréductible entre les sensations probables d'un aéronaute et ses sensations réelles, que quelqu'un se vanta jadis de tenir pour essentielle et d'évaluer avec précision, dont il s'avisa même de tirer, en matière d'attitude humaine, d'extrêmes conséquences, cette différence cesse de jouer ou joue tout différemment dès que ce n'est plus moi qui propose, qui me propose, et que je vous permets de disposer de moi. Dès lors qu'il s'agit pour moi de la Chine et non, par exemple, de Paris ou de l'Amérique du Sud, je me transporte par la pensée beaucoup plus facilement en Chine qu'ailleurs. Le cinéma a perdu pour moi une grande partie de son intérêt. Par contre, on dirait que des portes s'ouvrent en Orient, que l'écho d'une agitation enveloppante me parvient, qu'un souffle, qui pourrait bien être celui de la Liberté, fait tout à coup résonner la vieille caisse de l'Europe, sur laquelle je m'étais endormi. C'est à croire qu'il ne me manquait que d'être précipité par vous, de tout mon long, sur le sol non plus comme on est pour guetter mais pour embrasser, pour couvrir toute l'ombre en avant de soi-même. Il est vrai que presque tout peut se passer sans moi, que laissé à lui-même mon pouvoir d'anticipation s'exerce moins

en profondeur qu'en étendue mais si l'aéronaute vous constatez par avance que c'est moi, si c'est moi l'homme qui va vivre en Chine, si cette puissante donnée affective vient saisir ces voyageurs inertes, adieu la belle différence et l' » indifférence » méticuleuses ! On voit qu'à sa manière l'action me séduit aussi et que je fais le plus grand cas de l'expérience, puisque je cherche à avoir l'expérience de ce que je n'ai pas fait ! Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1939.

MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

OSWALD DE ANDRADE

Revista de Antropofagia, Año 1, No.1, mayo 1928

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí, or not tupí, that is the question. Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos. Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los maridos católicos sospechosos en situación dramática. Freud puso fin al enigma mujer y a otros temores de la sicología impresa.

Lo que obstaculizaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción en contra del hombre vestido. El cine americano informará.

Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia, por los inmigrados, por los traficados y por los turistas. En el país de la gran serpiente.

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que la estudie el señor Lévy-Bruhl.

Queremos la Revolución Caraiba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.

La edad de oro anunciada por la América. La edad de oro. Y todas las girls.

Filiación. El contacto con el Brasil Caraiba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos...

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén del Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión.

El rey analfabeto le había dicho: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. El préstamo se hizo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.

El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropófaga. Para el equilibrio contra las religiones del meridiano. Y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos atender al mundo orecular.

Teníamos la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.

Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. El instinto Caraiba.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación yo parte del Cosmos al axioma Cosmos parte del yo. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra de las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido como senador del Imperio. Fingiéndose ser Pitt. O apareciendo en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti Imara Natiá Notiá Imara Ipejú

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes merecidos. Y sabíamos transponer el misterio y la muerte con la ayuda de algunas formas gramaticales.

Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Lo devoré.

Sólo no hay determinismo donde hay misterio. ¿Pero qué nos importa eso?

Contra las historias del hombre que empiezan en el Cabo Finisterra. El mundo no datado. No rubricado. Sin Napoleón. Sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y televisores. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.

Contra la sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Visconde de Cairú: - Es mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí.

Si Dios es la conciencia del Universo Increado, Guarací es la madre de los vivientes. Jací es la madre de los vegetales.

No tuvimos especulación. Pero teníamos la adivinación. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social planetario.

Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia.

El pater familias y la creación de la Moral de la Cigüeña: Ignorancia real de las cosas + habla de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero la caraiba no lo necesitaba. Por que tenía a Guarací.

El objetivo creado reacciona con los Ángeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Pero qué nos importa eso?

Antes de que los portugueses descubrieran al Brasil, Brasil había descubierto la felicidad.

Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de D. Antonio de Mariz.

La alegría es la prueba del nueve.

En el matriarcado de Pindorama.

Contra la Memoria fuente de la costumbre. La experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas se apoderan, reaccionan, quemar gentes en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por las rutas. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de D. Juan VI.

La alegría es la prueba del nueve.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura – ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrenal finalidad. Pero, sólo la puras élites consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que sucede no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropófago. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envejecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo – la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Plaga de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es en contra de ella que estamos actuando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Iracema, - el patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

Nuestra independencia aún no ha sido proclamada. Frase típica de D. Juan VI: - Hijo mío ¡pon esa corona en tu cabeza, antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu de Bragança, las ordenaciones y el rapé de María de la Fuente.

Contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama.

INVISIBLE STRUCTURES

JOANNE LEONIE MILNE

Tesis Doctoral (fragmento). Universidad de Barcelona

" (...) Human graphing and Spirit diagrams.

The staging and the dialogue between a direct and mediated natural diagram are accentuated in the drawings produced in séances by Spiritualist mediums. These are the interlopers in this consideration of pre-numerical natural diagrams, as here spirits leave their, not nature. The conduits are humans, but the endeavour is to capture a direct index on a two-dimensional surface.

The Spiritualists believed the living could communicate with the dead through human mediums endowed with supernatural powers. Dead spirits were thought to communicate in the form of drawings. Some of the earliest drawings appear in the late 1850s, in response to the hubbub caused by accounts of the Rochester table rappings (Natale, 2011, pp.239-255). Where the Fox sisters claimed to communicate with spirits in their family house of Fox Hydesville. Female mediums were often considered to be better communicators thought to be more spir- itual or pure. A fascination with Spiritualism led several women in the late Victorian era to gain notoriety as mediums. Spiritualist publications of the time present drawings by Georgina Houghton, Mrs Anna Alerica Watts, Mrs Watts and Mrs W.M. Wilkinson (Philips 1996, p.128).

The human medium was the mechanism through which the message was drawn. The spirits spoke through a linear record traced by the hand of the medium, in a process that echoes the graphing devices advocated by Marey, that I consider in the following section. At times di- als, psychographs and pulley devices were also used to accentuate the passivity of the human mediums and their non-intervention in the transmission of the spirits' communi- cations (Philips, 1996).

*One of the most well-documented spiritualist mediums was Georgiana Houghton, whose process highlights the uneasy negotiation of this transferal of authorship. In early drawings, Houghton's transcriptions of her guides take naturalistic forms, as in *The Flower of Warrand Houghton, 1861 (Fig.? VSU)*. But in later transcriptions the records becomes an accumulation of straight, wavy, and spiralling lines, built up in various colours. In *Glory be to God (1864, fig. 23, VSU)* the lines are painted in white. Their forms glow against the layers of spirals beneath (Oberter, 2006). Automatic texts, also written under the guidance of the spirits, accompany these drawings. Written on the back of the paintings, these texts form a legend. They explain the sym- bolism of the abstract forms. The text on the back of *Glory be to God* identified the five spiral forms as exemplifying the handprint of God. Front and back offer different natural diagrams of Houghton's spiritual guides, two versions of the same message. The regularity of some of Houghton's spiralling forms, reminiscent of Lissajous figures, led Houghton to be accused of using a mechanical device to make them. But Houghton insists that:*

[in] the execution of the Drawings my hand has been entirely guided by Spirits, no idea being formed in my own mind as to what was going to be produced, nor did I know, when a stroke was commenced, whether it would be carried upwards or downwards. (Houghton, 1871)

Houghton proposes that the Spirits choose to work through a trained hand as it offers a more expedient transmission (*ibid.* 1871). Her paintings reveal a dialogue between her artistic training and a transferral of authorship. The rich colour harmonies of *The Flower of Warrand Houghton* or *Glory be to God* reveal the tacit knowledge involved in Houghton's transmissions. It is hard to make a continuous line in paint, a brush unlike a pencil soon runs out of paint, and has to be recharged. The content may have been driven by the spirits but the style of Houghton's paintings evidence her know how or tacit knowledge of painting. The colours blend and resonate in dynamic asymmetric compositions. In Klein's *Anthropometries*, the female models heeding his directions had no overview of the traces they were leaving. But Houghton guided by her spirits evidently did.

The richness of Houghton's transcriptions is highlighted by the much simpler pencil drawings graphed by the De Fem group (Müller-Westermann & Widoff, 2013, pp.10-16). The De Fem (*The Five*) was a group of women, made up of Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cerderberg, Hilma Af Klint, and Mathilde N. who acted in the 1890s as mediums for beings, who identified themselves as Gregor, Clemens, Amaliel and Ananda. Acting as passive transmitters, De Fem drew the messages, initially in pencil and later in pastels. As in Houghton's paintings, spiral and botanical forms are recurrent features but are comparatively naïve in style. These drawings were made in sittings in which members of the group took it in turns to act as the medium. Human agency was underplayed, the drawings often being signed simply as DF.

De Fem used a mixture of manual and mechanical graphing techniques, employing at times a Psychograph. Theodore Wagner's Psychograph or "Apparatus for Indicating a Person's Thoughts by the Agency of Nervous Electricity", like the Spiritual Telegraph Dials developed by Isaac Pease, was a planchette device, that was designed to assist the passive transmission of spiritual messages. De Fem's aim in their drawings, like their scientific contemporaries, was to record a direct message. In their use of this planchette device, although transmitting spiritual messages rather than physical energies, they parallel the mechanical graphing devices used to make numeric natural diagrams. But their use of planchette devices and pulley systems also echo experiments in natural diagramming developed by the physicist James Clerk Maxwell. Experiments described by the chemist Sr. Henry Roscoe after being invited by Maxwell to his rooms to see his 'devil'. Clerk Maxwell was referring here not to the imaginary creature he invented in his thought experiment to contradict the second law of thermodynamics so much as a diabolical pulley system. Roscoe describes the scene.

The floor of his (Clerk Maxwell's) room was covered with sheets of White paper; upon these were drawn a most complicated series of curves; from the ceiling was hung a doubly suspended pendulum, the "bob" of which was a heavy weight ending in a point. On placing the point on one of these curves and releasing the weight. the point followed exactly these singular curves running all over the floor in a most grotesque manner. This was my introduction to Clerk Maxwell and his "devil". (Roscoe, E. H. 1906, pp. 32-3)

Maxwell's experiments are driven by a search for repeatable results and the endeavour to find empirical proof. He uses the double to visualize laws of physics rather than to transmit the messages of spiritual guides. Roscoe's description, however, serves to describe the



Georgiana Houghton, s/d.

*singular curves of Houghton's coetaneous drawings. The similarities between many of the Spiritualist drawings and the curves traced by Clerk Maxwell indicate that while they can be considered pre-numeric natural diagrams, their process is informed by la methode graphique of Marey. The Spiritualist mediums are human versions of the graphing machines developed by scientists to trace natural diagrams. The diagrams of invisible forces that are the first examples of numeric natural diagrams I consider the following section."*¹

1. MILNE, Joanne Leonie (2015): *Invisible Structures*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Barcelona, 2015. Pp. 88-91.

