

LA CREACIÓN PICTÓRICA

DE FRANTIŠEK KUPKA

Iñigo Sarriugarte

František Kupka fue un pintor checo considerado uno de los principales exponentes de la pintura abstracta y el orfismo.

Después de la declaración de guerra en agosto de 1914, aunque anarquista y antimilitarista, Kupka se ofreció voluntario y se encontró en la primera línea del Somme.

El artista, asiduo lector de las filosofías herméticas y orientales, comenzará a extraer información concreta, en torno a los principios de la génesis, así como las interrelaciones entre ciencia y doctrina ocultista, que irán configurando la construcción de su universo pictórico.

Iñigo Sarriugarte Gómez

**LA CRRACIÓN PICTÓRICA
DE FRANTIŠEK KUPKA**

Título original: *Interpolaciones del pensamiento teosófico en la creación pictórica de František Kupka*

Iñigo Sarriugarte Gómez
inigo.sarriugarte@ehu.es

Departamento de Historia del Arte y la Música.
Universidad del País Vasco

Aceptado: 25 de mayo de 2018

Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 49: 245-266.



Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

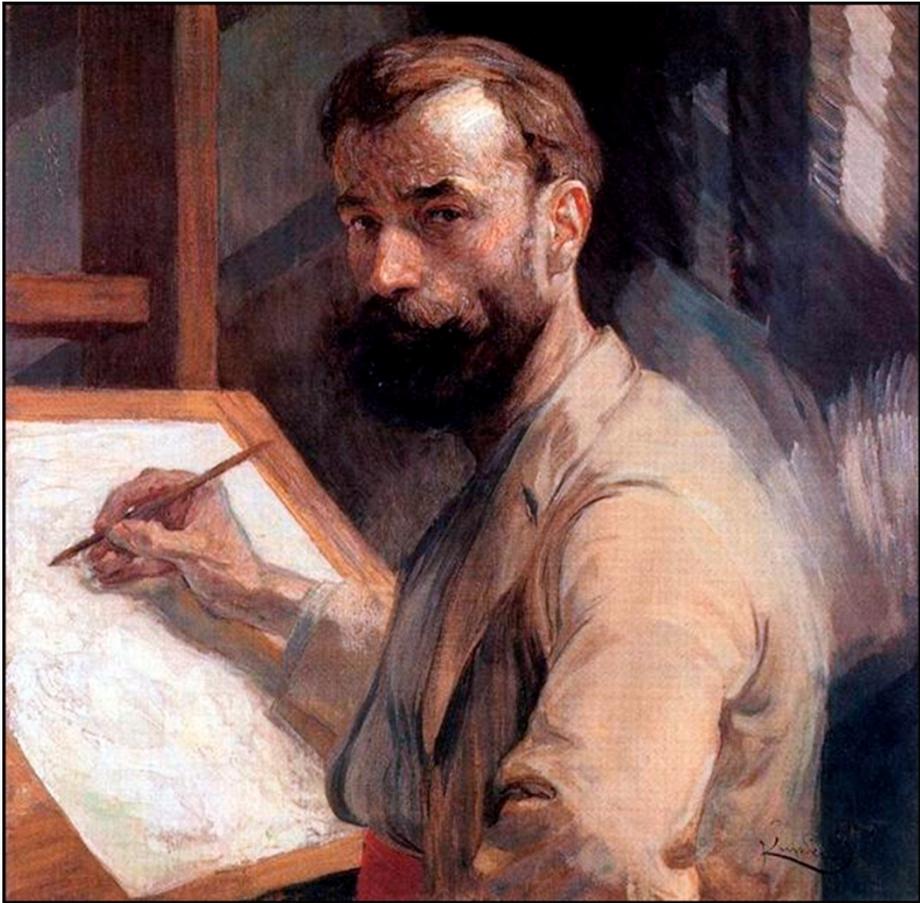
ÍNDICE DE CONTENIDO

BREVE RELATO BIOGRÁFICO

CONEXIONES CON LA TEOSOFÍA

PRINCIPALES OBRAS DE SIMBOLOGÍA TEOSÓFICA

CONCLUSIONES



Autorretrato, 1905

BREVE RELATO BIOGRÁFICO

František Kupka nace en la Bohemia oriental, en 1871. Desde muy pequeño, su padre le anima a la realización de diferentes ejercicios en el campo del dibujo, siendo una faceta que conseguirá recabar su atención, ante la falta de interés por otras materias educativas. A la edad de trece años, abandona sus estudios, debido a su escaso rendimiento académico, para entrar como aprendiz en el taller del guarnicionero Josef Siska (Wittlich et al., 2002: 10-11), quien se convertirá en un importante mentor para el artista, introduciéndole en el mundo del ocultismo y el espiritismo mediante *séances* realizadas en su casa, lo que era una práctica muy extendida por la zona de Bohemia (Vachtová, 1968: 15). Siska ayudó a Kupka remitiéndole a Alois Studnicka, el director de la Escuela de Artes Aplicadas de la ciudad checa de Jaromer (Vachtová, 1968: 15). De acuerdo a Ludmila Vachtová, el pensamiento de Kupka en aquella época era “una mezcla de eslavofilismo,

romanticismo y metafísica.” (1968: 17). Igualmente para Meda Mladek (1975: 28), el artista se consideraba a si mismo dotado de habilidades extrasensoriales. De hecho, estas características ya se daban en su infancia y juventud, lo que en cierta manera le encaminaba al estudio del espiritismo y la metapsicología.



Admiración, 1899

En palabras de este mismo autor: “Su habilidad como medium le hizo creerse que era capaz de ver una realidad inaccesible para la mayoría. Se creía dotado de una excepcional intuición y percepción y una habilidad para la auto-observación y auto-análisis, considerándolos como

vitales para el descubrimiento de la esencia de la realidad.” (1975: 28). También, Jean Cassou y Denise Fédit reconocen la evidente fascinación que sentía el artista por el ocultismo: “Todo esto podía ser resumido como una aptitud primordial y esencial para la metafísica. En consideración, y desde sus primeros años, Kupka fue un idealista, un contemplador, un místico, una criatura espiritual.” (1965: 6).

Josef Siska ya se había percatado de estas facultades de Kupka, por este motivo decidió fomentar su capacidad con diversas prácticas,¹ que se solían realizar habitualmente en el taller y que posteriormente el artista continuaría ejecutando especialmente durante su estancia en Praga. Dicha ciudad, que había inspirado los escritos de Franz Kafka y a la vez había sido alabada por su ambiente artístico por parte de Guillaume Apollinaire, dejó una fuerte impronta no sólo en Kupka, sino posteriormente en Andre Breton, convirtiéndose para el artista checo en un lugar-clave, donde se impulsaría su evolución como medium.

Tras su ingreso en la Academia de Bellas Artes de Praga, trabaja en temáticas históricas y patrióticas. Una vez obtenida su licenciatura en dicha ciudad, decide continuar

1 Estos ejercicios aglutinan diversas técnicas, que pueden comprender la aplicación diaria de hábitos ligados a ritmos de respiración (*prayanama*), posturas físicas (*asanas*), el control de los sentidos y la mente (*pratyahara*), etc.

profundizando en sus estudios artísticos, pero esta vez en la *Akademie der BildendenKünste* de Viena, donde se adentra en temas simbólicos y alegóricos.



El amante de los libros, 1897

A finales del siglo XIX, Viena era un enclave de gran interés en el ámbito cultural, centralizando ante todo esta atención dos personajes: el pintor Gustav Klimt y el psicoanalista Sigmund Freud. Pero, además de la atención que pudo mostrar por estas dos figuras, la capital centroeuropea le permitió ante todo contactar con numerosos teósofos, que le conducirían a su ingreso en la Sociedad Teosófica de Viena² en 1893 (Fau- chereau, 1989:

2 La Sociedad Teosófica de Viena se funda en 1887, siendo su presidente Friedrich Eckstein, colaborador de Sigmund Freud. Junto a este, se encontraban Franz Hartmann y el joven Rudolf Steiner, quien más adelante crearía la antroposofía. Anteriormente, Friedrich Eckstein había practicado el vegetarianismo, especializándose en las doctrinas pitagóricas

29). Su verdadera inmersión en tratados teosóficos y la filosofía oriental data de este periodo y se enmarca dentro de este contexto espacio-cultural. Igualmente, lee asiduamente a Platón, Nietzsche y Schopenhauer, literatura clásica (Dante, Milton, Heine), así como libros científicos (anatomía, astronomía, química e historia natural).

Si en Praga había desarrollado sus capacidades mediumnísticas, lo que le permitía obtener un sustento económico mediante esta actividad, será en la capital austríaca, donde principalmente tomará contacto con la teosofía, a través de su compañero de piso Milos Meixner, un estudiante praguense, que se convierte en referente para los encuentros con un grupo de estudio teosófico (Wittlich et al., 2002: 12). Fue un periodo muy prolífico para el artista en lo que se refiere a estudios sobre astrología, religiones orientales, ciencias herméticas, lo que le llevó a descubrir una nueva manera de pensamiento y modo de vida. Además, el contacto con Milos Maixner resultará fundamental no sólo por las conexiones

y neoplatónicas. Igualmente, estudió el misticismo español y alemán, la masonería, la mitología wagneriana y las religiones orientales. En relación con la obra escrita por parte de F. Hartmann, debemos destacar la realización de las biografías de Jakob Bohme y Paracelso, así como la traducción del *Bhagavad Gita* al alemán. A su vez, fue colaborador de H.P. Blavatsky en la Sociedad Teosófica de Adyar (India). Para más información, remitirse a Blavatsky, H.P. (2003). *Theosophical Quarterly Magazine January 1905-April 1905*. New York: Kessinger Publishing, pp. 193-194.

extensivas hacia la teosofía, sino porque este le presentará en 1894 al pintor Karl Wilhelm Diefenbach³ (Maldek, 1975: 26), a quien seguirá para ingresar en la colonia de pintores de Hüttelsdorf, cerca de Viena. A partir de aquí, comenzará su interés por el vegetarianismo y la práctica continuada de la diligencia física.

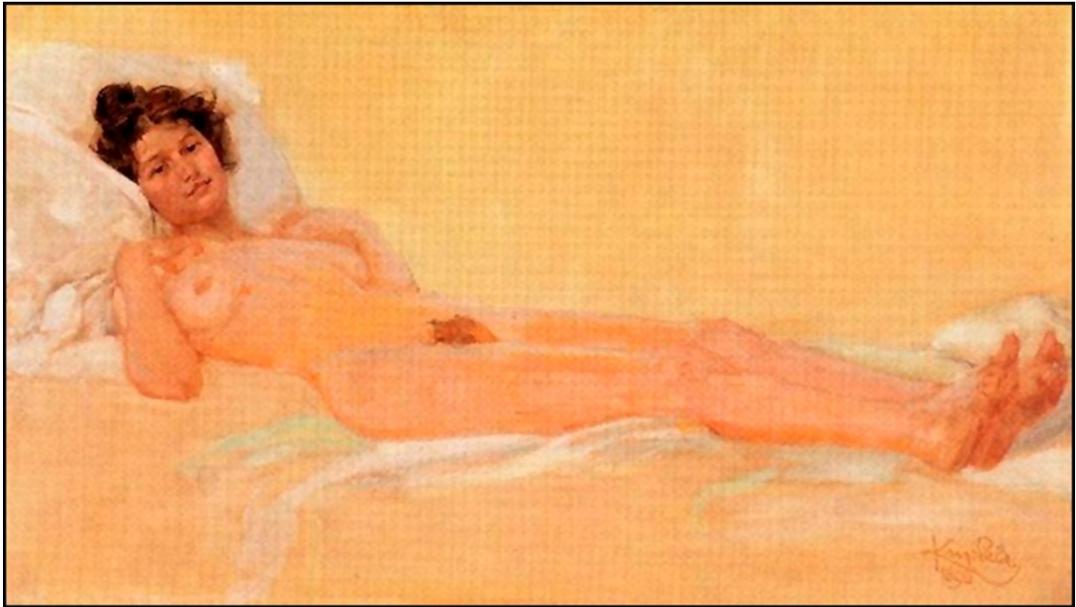


Babilonia, 1906

Tras su paso por Viena, en 1896, se desplaza a París, donde llegará a residir gran parte de su vida. Durante estos

³ Este pintor alemán (1851-1913) fue seguidor de la teosofía y defensor de un modelo de vida en armonía con la naturaleza. En el apartado artístico, su tendencia se acerca al *Art Nouveau* y el simbolismo. Expone sus teorías en el libro *Contribución a la historia de la cultura contemporánea*. Viena. 1895. Véase también *Ein Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Kunstpflege*. Charleston, South Carolina (USA): Nabu Press. 2010.

años, los textos y manuales teosóficos resultan de fácil acceso no sólo en los círculos teosóficos de estas localidades ya citadas, en especial en lo que se refiere a la capital francesa, sino incluso en bibliotecas de difusión más pública, sobre todo con lo publicado por la escritora rusa H.P. Blavatsky (Ann Jones, 2012: 43).



Gabrielle acostada, 1898

Será en esta última ciudad donde contacta con los principales creadores del momento. Allí, entra brevemente en la *Académie Julian* y luego estudia con Jean-Pierre Laurens en la *Ecole des Beaux-Arts*.

Durante estos primeros años en París trabaja como ilustrador de libros y carteles, realizando a su vez dibujos satíricos para periódicos y revistas. En 1905, comienza sus colaboraciones con el periódico anarquista de Jean Grave *Le Temps nouveaux*. También, proporcionó dibujos para

algunos de los libros anarquistas de Élisée Reclus (Spate, 1979: 89).

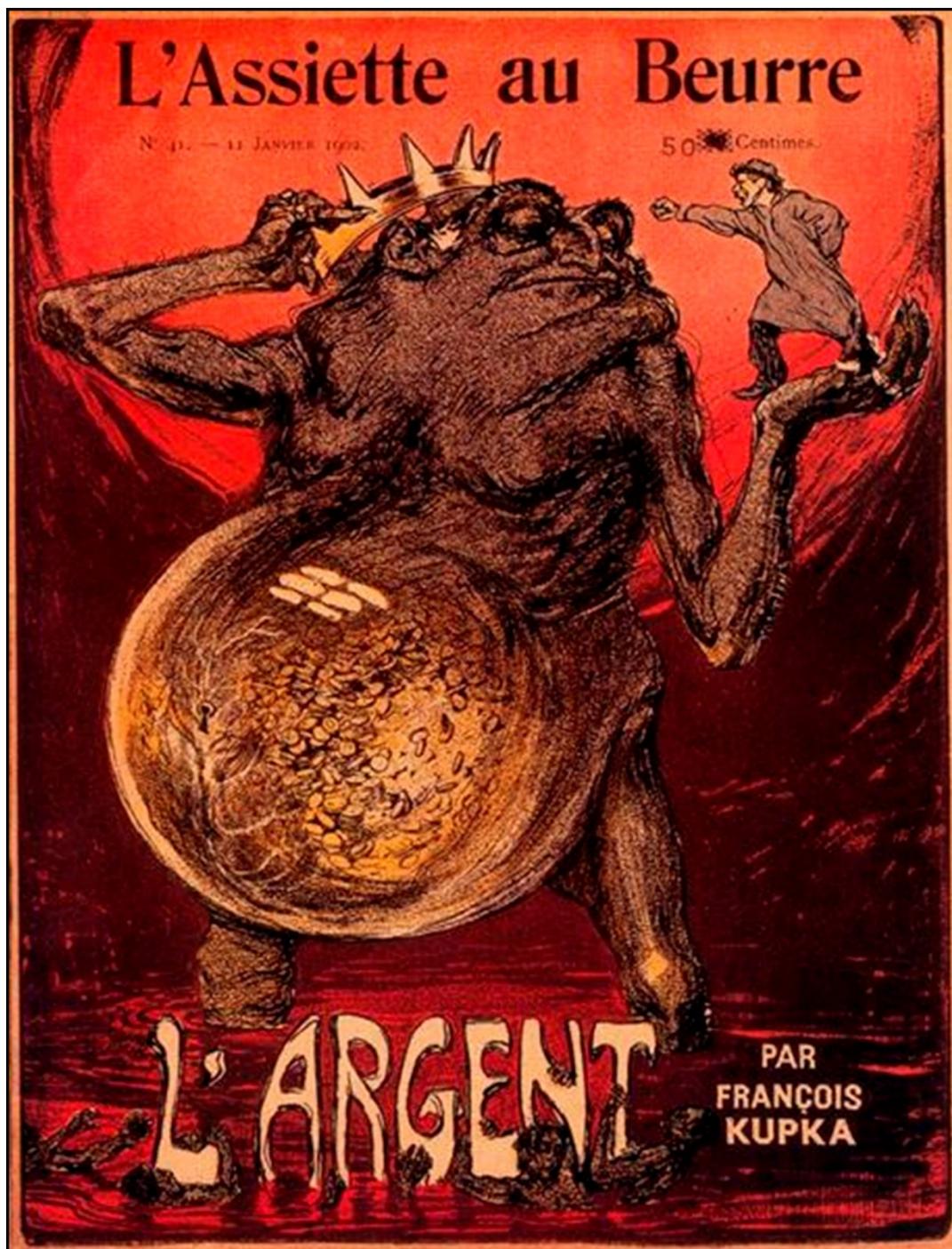


Vous devriez bien nous la foutre !...

En L'Assiette au beurre, «La Paix», n° 177, 20 de agosto de 1904

En opinión de Patricia Leighton,

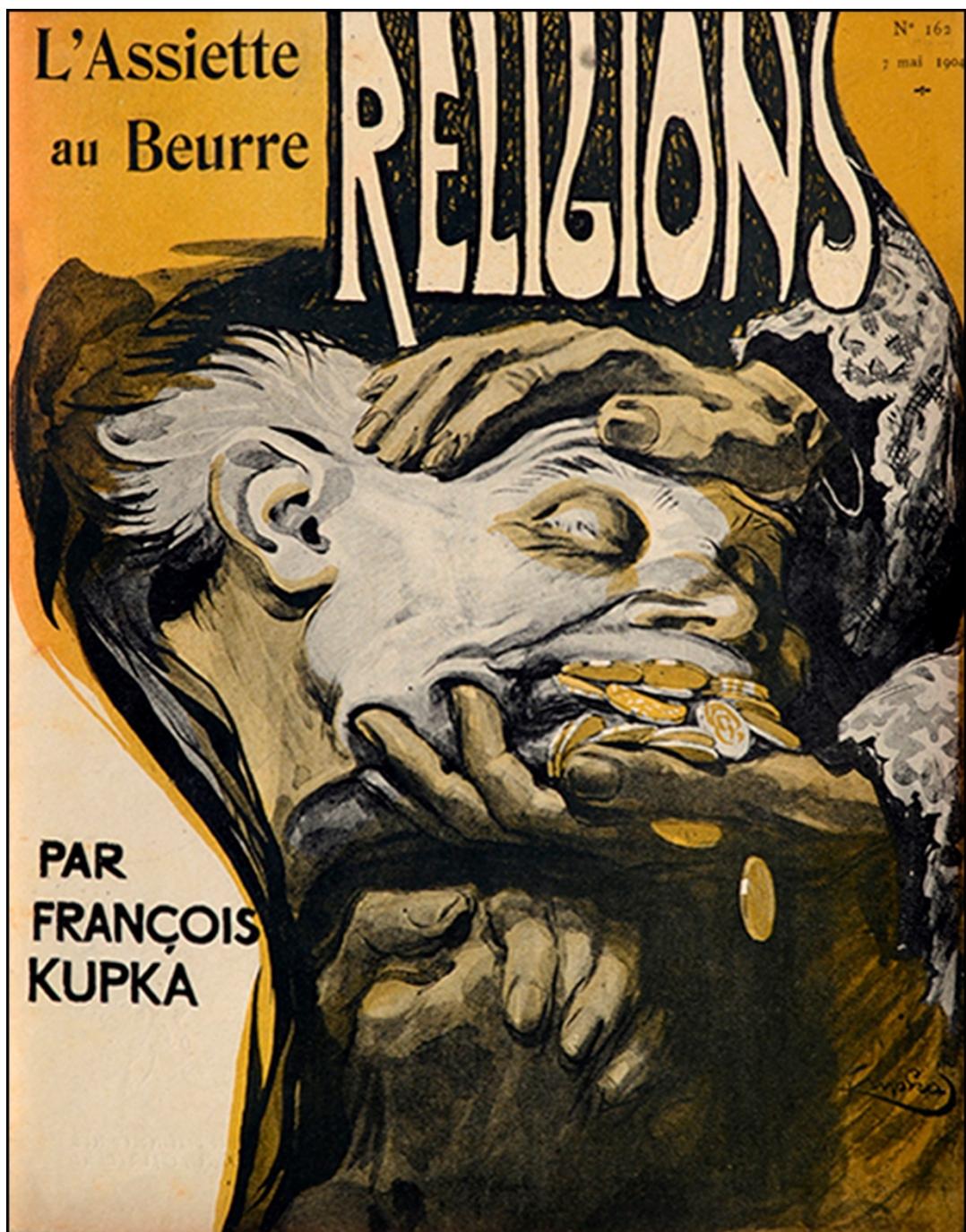
Frantisek Kupka, quien podría haber sido el modernista más controvertido de este periodo, era un declarado artista anarquista, él es el único que sistemáticamente cuadró sus ideas estéticas por escrito (en su libro *La création dans les arts plastiques*, 1912) y quien hizo un extenuante intento de combinar sus creencias anarquistas con sus intereses intelectuales en ciencia, teoría política, sociología, antropología, filosofía, espiritualismo y estética (2013: 145).



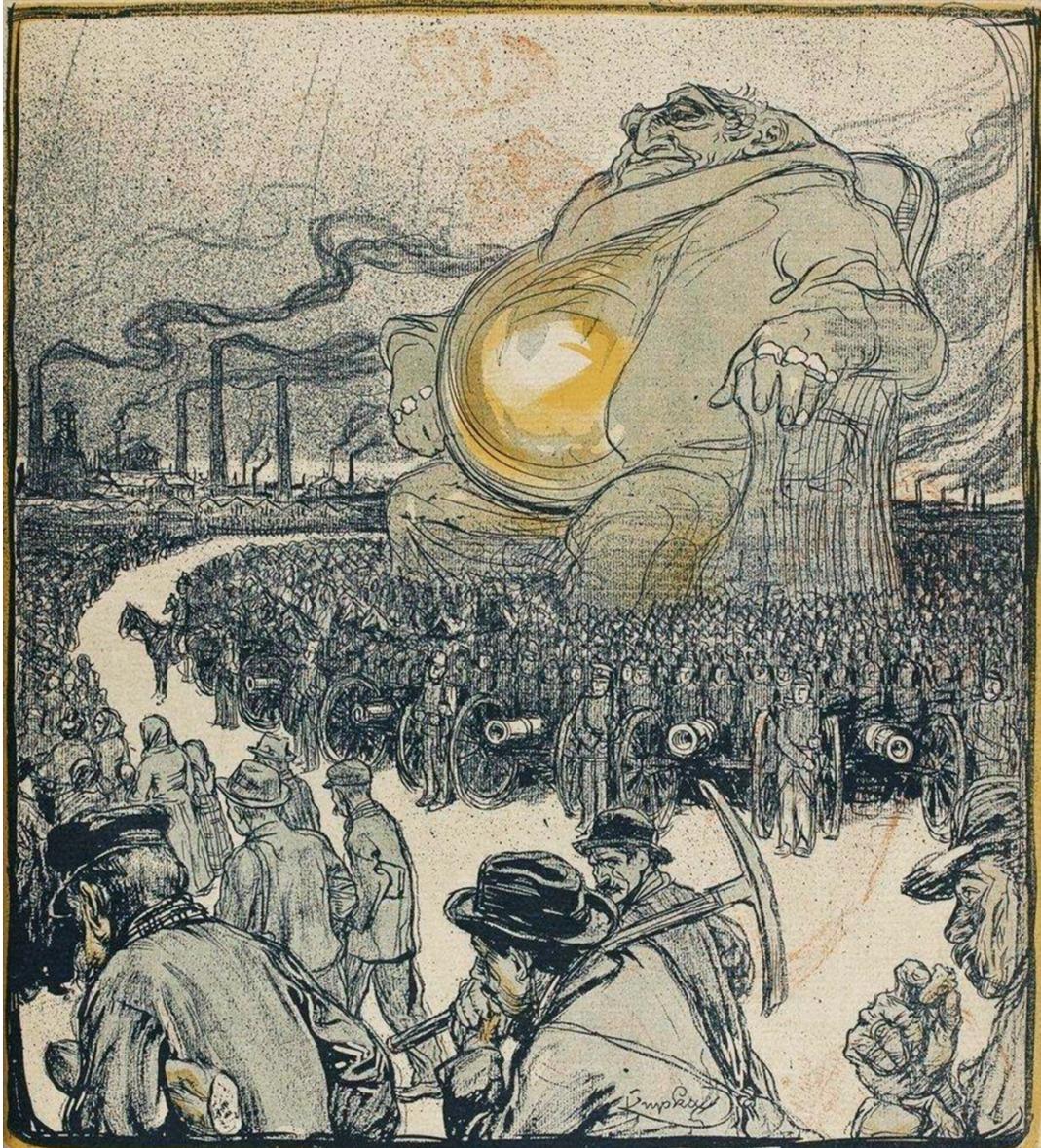
Portada para *El dinero*, de *L'assiette au beurre*, 1902



Ilustración para El dinero de *L'assiette au beurre*, 1902



Cubierta para *Religiones* de *L'assiette au beurre*, 1902



Libertad, ilustración para *L'assiette au beurre*, 1902

En una línea similar, Brigitte Leal (2009: 10-23) ha subrayado el inconformismo anarquista del creador, reforzado por la singularidad de sus aspiraciones espirituales (dominadas por la teosofía), las cuales resultaban exóticas⁴ en aquella época en suelo francés.

Sobre esta misma cuestión, Donald Egbert (1970: 435) anota que dicho interés junto a su inclinación por el espiritualismo se convertirán en el prelude a su desarrollo abstracto.⁵

4 A pesar de que Brigitte Leal plantea que las ideas de Kupka resultan exóticas en el París de principios del siglo XX, la realidad era otra bien distinta. La capital francesa era un centro neurálgico para las diferentes escuelas teosóficas, martinistas, masónicas, gnósticas y rosacruces, entre otras. Igualmente, dicha ciudad es frecuentada por figuras muy importantes de las escuelas herméticas, caso de Gerard Encausse “Papus”, Fomalhaut, F. Charles Barlet y Moina Mathers, entre otros muchos. Por ejemplo, este último representa *Los Ritos de Isis* en 1899 en el escenario del *Teatro Bodiniere* de dicha ciudad.

5 Este aspecto también es corroborado por Virginia Spate, donde menciona las ilustraciones realizadas para el geógrafo anarquista Elisée Reclus (Spate, 1979: 85-159).

La literatura de la época sobre el anarquismo europeo abarcaba las múltiples direcciones de este movimiento, desde el anarquismo individualista de Max Stirner y John Henry Mackay, hasta el anarco-comunismo o comunalismo de Kropotkin, el anarquismo cristiano de Tolstoy y el anarco-sindicalismo. Para obtener más datos sobre el tema, consultar Carlson, A. (1972). *Anarchism in Germany, vol. 1. The Early Movement*. New York: Metuchen. También, resulta de gran interés Washton Long, R.C. (1987). *Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future*. *Art Journal*, vol. 46, number 1, 38-45.

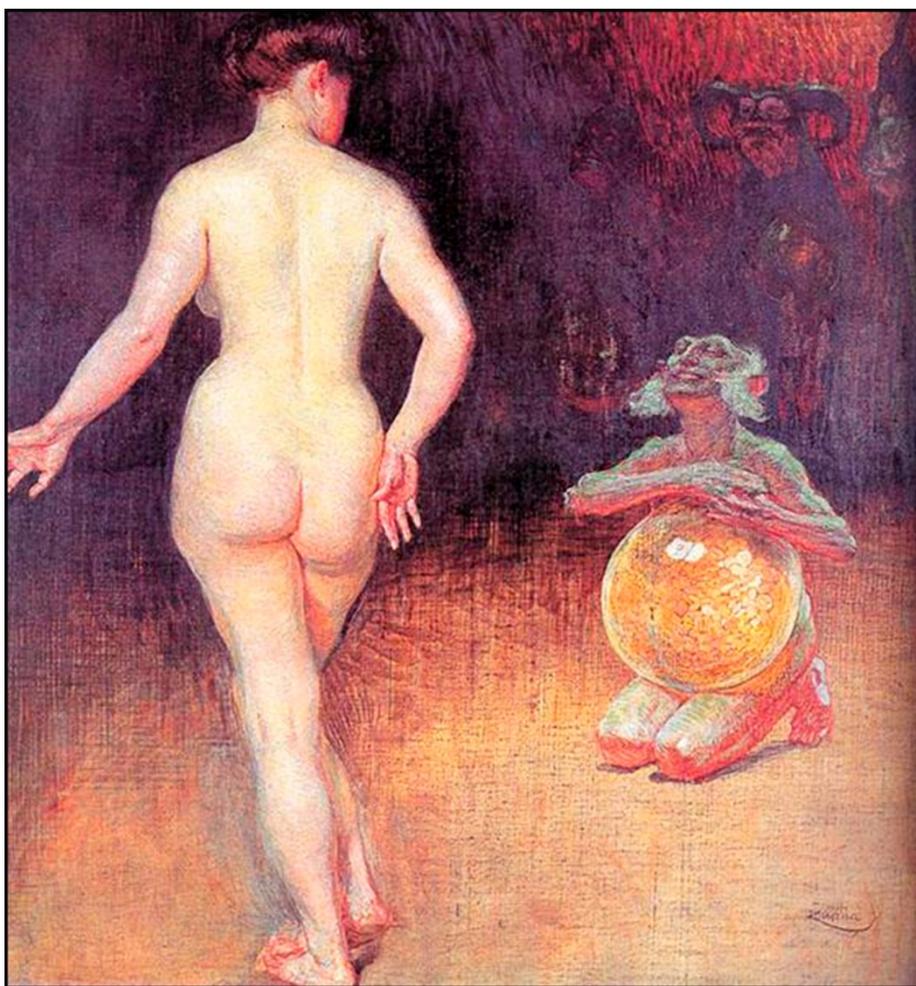
En 1906, se establece en Puteaux, un suburbio de París, y ese mismo año expone por primera vez en el *Salón d'Automne*.



Madame Kupka en las verticales, 1910-11

Destaca la elaboración de su libro *Creación en las Artes*

Plásticas, que finaliza en 1912, siendo publicado en Praga en 1923. Sus principales reflexiones artísticas no sólo se imprimen en este libro, sino también en una serie de escritos de menor envergadura, pero muy relevantes, realizados entre 1907-1913. Posteriormente, en 1931, se convertirá en miembro fundador del grupo *Abstraction-Création*.



Dinero, 1898

CONEXIONES CON LA TEOSOFÍA

Desde su estancia en Viena en adelante, practicará constantemente la meditación, junto con el estudio de fuentes esotéricas y tratados espiritistas,⁶ que influirán de manera decisiva en su producción pictórica. Algunos artistas de la época creían que el arte no debía mostrar lo material de este mundo, sino que su objetivo era aspirar a insertarnos en un ámbito más elevado.

Estos aspectos son corroborados por Serge Fauchereau:

6 Los principales manuales espiritistas de la época se englobaban dentro del *pentateuco kardequista* (en referencia al máximo representante de este movimiento el pedagogo y escritor francés Allan Kardec): *El libro de los muertos* (primera edición en 1857), *El libro de los médiums* (primera edición en 1861), *El Evangelio según el espiritismo* (primera edición en 1864), *El cielo y el infierno* (primera edición en 1865) y *La Génesis* (primera edición en 1868).

Durante su estancia en Viena, Kupka perfecciona su formación general, hasta ahora demasiado autodidáctica, y lee numerosas obras de filosofía y ocultismo. Se interesa por la teosofía, a la sazón muy de moda por los círculos intelectuales, y de una manera más persistente por los diversos aspectos de la investigación científica. Se le ve frecuentar alternativamente los ambientes mundanos, las reuniones teosóficas... (1989: 8).

En este ámbito, tampoco debemos olvidar su contacto con el pintor teosófico Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913), ya anteriormente mencionado, quien había generado un profundo interés en Alemania debido a sus ideas relacionadas con el vegetarianismo, siendo uno de los precursores de la filosofía del nudismo y del movimiento social por la paz.

El artista checo había participado en la comunidad de Diefenbach, en este sentido, Fauchereau anota lo siguiente:

y, en 1894, la comunidad fundada cerca de Viena por Karl Diefenbach, pintor y filósofo que se las daba de mago. Diefenbach preconiza sobre todo la meditación, la música y los ejercicios físicos realizados al aire libre con el cuerpo desnudo, como medios para alcanzar una vida sana e inspirada. Sin llegar a ser uno de sus devotos como el místico Fidus, Kupka recogerá los

ejercicios físicos y la música entre las recomendaciones hechas a los artistas en *La création dans les arts plastiques* (1989: 8).



Autorretrato con esposa, 1908

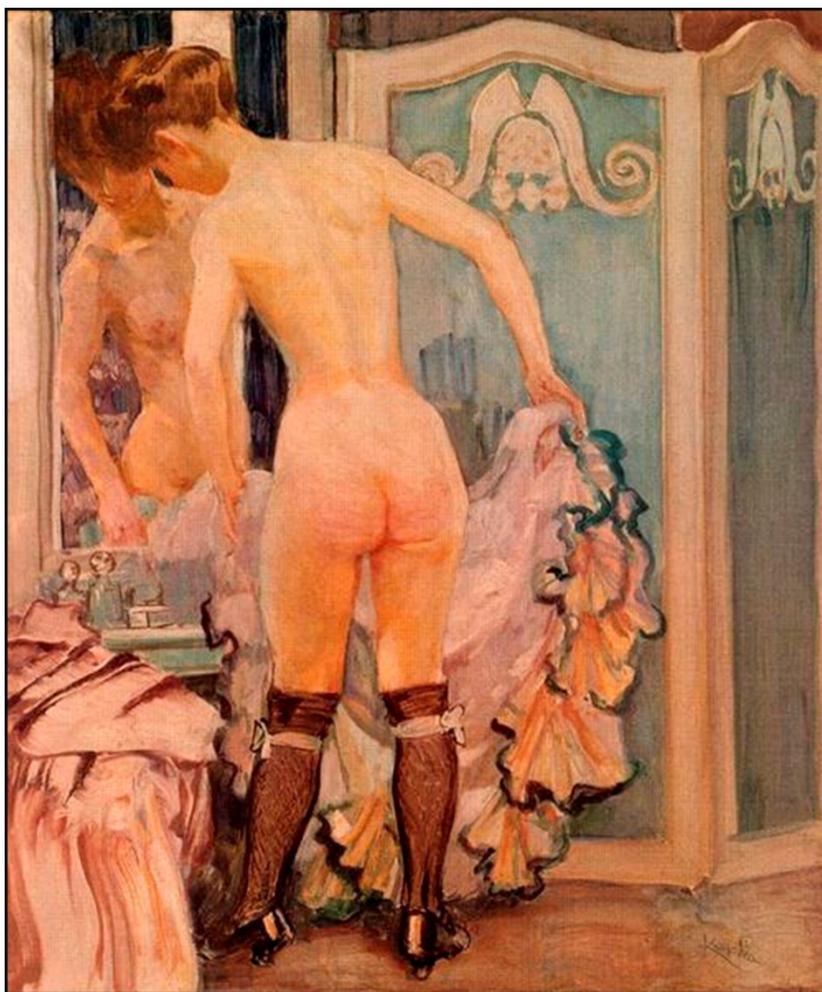
La comuna de Diefenbach en Viena (1897-1899) se convertiría a posteriori en uno de los modelos que se emplearon para la creación de la famosa colonia Monte Verita⁷ en Ascona (en el cantón suizo de Tesino). Tras el fracaso del modelo de convivencia realizado por Diefenbach, este decide marchar a Capri,⁸ donde reside el resto de su vida.

Como teósofo, Kupka conoce las publicaciones de Annie Besant (1847-1933) y Charles Webster Leadbeater (1854-1934), particularmente aquellas relacionadas con los pensamientos creadores de la forma⁹ y las dimensiones más elevadas, lo que le dirigió a creer en una realidad vital y oculta bajo la superficie de la mera realidad (Moffitt, 2003, 85). En este sentido, para Kupka, el objetivo del artista era revelar la verdad universal

Este lugar ha sido sede de diversas comunas caracterizadas por su ruptura con las tradiciones en el ámbito social y religioso. En 1900, Henry Oedenkoven y su compañera sentimental Ida Hofmann, después de visitar una zona montañosa en Ascona, organizan la *Cooperativa vegetariana Monte Verita*. Dicha comuna se organiza en base a diferentes principios: el socialismo primitivo, vida en armonía con la naturaleza, negación de la propiedad privada, rígido código de moralidad, vegetarianismo estricto y nudismo, rechazo de la monogamia y el vestido, así como de partidos políticos y dogmas religiosos. En este lugar, se han dado cita renombrados anarquistas, como Raphael Friedeberg, así como numerosos intelectuales de la época, entre ellos, Hermann Hesse, Carl Gustav Jung, Hugo Ball, Stefan George, Isadora Duncan, Paul Klee, Rudolf Steiner, Henry van de Velde, Otto Gross, el propio Karl Wilhelm Diefenbach y Max Weber, entre otros. Incluso, desde 1913 a 1918, contó con una escuela de arte. Destaca en especial las conferencias organizadas en 1917

por Theodor Reuss, en relación con la francmasonería mística, y la danza como arte, ritual y religión. A partir de los años 20, el lugar se destinaría a hotel para artistas, siendo en la actualidad el *Centro Stefano Franscini*.

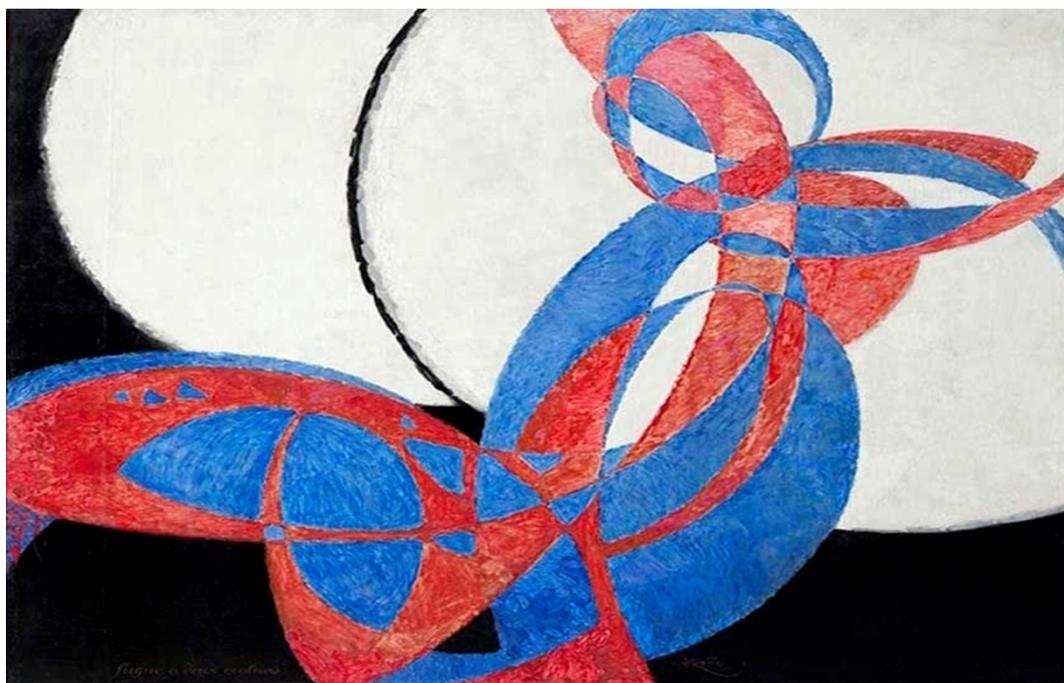
En la actualidad, existe un museo dedicado a su obra en Certosa di San Giacomo (Capri).



Escena de tocador, 1903

Para más información, remitirse a Besant, A. y Leadbeater, C.W. (1996). *Formas de pensamiento*. Buenos Aires: Kier. que está escondida en todas las cosas, incluso

en el mismo ser humano. Para ello, se afanó en construir intelectualmente una visión sincrética en base a mitos y religiones antiguas, la literatura teosófica y el estudio de las ciencias más punteras (Henderson, 1988: 328). De este modo, parecía vivir dos realidades diferentes, una la más material y cercana a la realidad, pero otra, distante a la anterior y próxima al mundo espiritual, que era arropado intelectualmente gracias a sus estudios teosóficos.



Amorpha, fugue à deux couleurs, 1912

En palabras de Kupka: “las representaciones subjetivas, lejos de ser simplemente de *otra* realidad, se convierten en un mundo autónomo, en cual vive un mundo concreto, con existencia innegable” (1989: 103), de hecho, para el artista lo invisible y subjetivo se convierte en una realidad alternativa. Tanto los nuevos descubrimientos científicos como la teosofía le permitieron al artista explorar la

existencia de dicha realidad inmaterial, en este sentido, “pronto se volverá más evidente que la mayoría de los trabajos pictóricos y escultóricos desarrollen temas prestados de un más allá de la realidad.” (Kupka, 1989: 51). Sobre esta cuestión, expresó las siguientes palabras: “La vida del artista es una lucha, cada uno espera obtener una conquista personal. Todo el mundo es su propio redentor.” (1989: 254).



Organización de motivos gráficos 1913

Este creador siempre había planteado que debía ir más allá de las apariencias superficiales (1989: 92). De hecho,

en palabras de la historiadora del arte Margit Rowell en referencia a la influencia generada por la teosofía y las religiones orientales en la obra del artista:

Estas disciplinas le hicieron receptivo a experiencias visionarias y le enseñaron que existía un mundo más allá del reino perceptual, un mundo regido por la causalidad dinámica y el cambio, coloreado por tonalidades imaginativas no percibidas e infinito en sus dimensiones. Nada permanece, todo se mueve en un flujo vital. El hombre sólo puede intuir sus ritmos (Rowell, 1975: 48).

Kupka en una línea similar a los trabajos realizados por Madame Blavatsky (1831-1891) intenta fundir las corrientes filosóficas esotéricas con las ciencias más relevantes de su época, tal y como apunta Pilar Bonet (2014: 86): “el movimiento teosófico moderno estuvo encabezado por Helena Blavatsky y buscaba el desarrollo espiritual a través de la filosofía y la ciencia. El esoterismo y la teosofía se entrecruzaron al incorporarse el inconsciente en el imaginario individual y social”. Y para ello no pierde el contacto con estudios cercanos a procesos físicos y químicos de los organismos, así como la influencia del metabolismo en base a la percepción. En este sentido, analiza el efecto del consumo de productos como el tabaco, el vino y la cuajada.⁷ En esta línea higienista, no

7 En los círculos teosóficos de la época, se solían mantener

sólo intenta demostrar la negatividad de ciertas sustancias alimenticias, sino la necesidad de una pulcritud física para el crecimiento espiritual, con el uso de comidas sanas y ejercicios de respiración para oxigenar pulmones y cerebro, aspectos que considera rítmicos y armoniosos y que tendrán una repercusión en la realización expresiva de la obra pictórica. De hecho, se sabe que Kupka tomaba diariamente “baños de aire” (Bruce, 2007: 6) como una manera de reforzar su organismo en comunión con la naturaleza y el cosmos.

No obstante, para algunos autores, como Serge Fauchereau, estos contactos de carácter más espiritual, se empiezan a difuminar a partir de su acercamiento a las corrientes anarquistas:

Le despojará pronto de lo que le pudiera quedar de su gusto de adolescente por las sectas y los avatares religiosos que constituyen en gran parte la teosofía y el espiritismo; en *La création dans les arts plastiques*, escrito entre 1909 y 1914, ya no quedará rastro alguno de ello; es un hecho alusivo o una falta de información que algunos historiadores de arte hayan querido mantener la creación madura de Kupka en esas coordenadas (1989: 10).

conversaciones en relación con el efecto del alcohol, el tabaco y productos alimenticios, como la leche, la mantequilla o la cuajada sobre el organismo humano y su posterior influencia en la evolución espiritual del ser humano. Igualmente, su pertenencia a la filosofía alimenticia de Diefenbach le conduce a analizar dichos productos.

En cambio, esta hipótesis es refutada por otros expertos, tal y como ocurra con Linda Dalrymple Henderson (1979: 323-340).



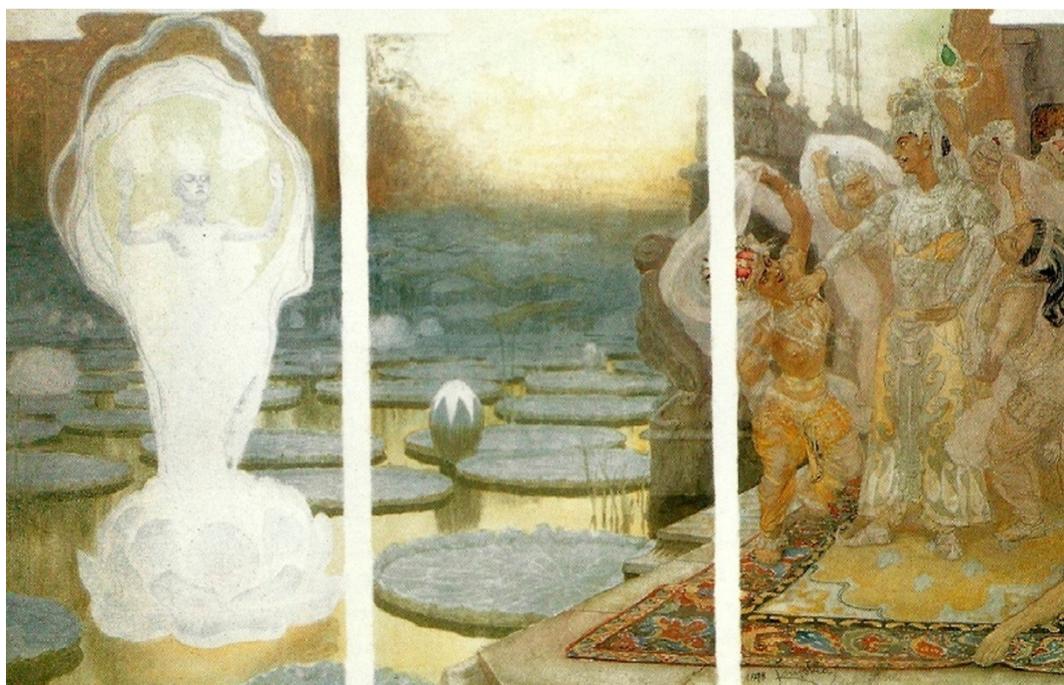
El dragón victorioso, 1900

PRINCIPALES OBRAS DE SIMBOLOGÍA TEOSÓFICA

Entre los principales trabajos que acometen conexiones con el ámbito de la filosofía teosófica, encontramos propuestas como *El alma del loto* (Fig. 1), un tríptico de 1898 realizado en acuarela, donde se pueden observar diversos motivos hinduistas y budistas (Spate, 1979: 97), donde se confrontan la sensualidad física y la espiritualidad más pura, presentándose ambos extremos a modo de opuestos. Este tríptico corresponde al episodio evolutivo del propio ser humano, desde su faceta más emocional y corporal a la exaltación del alma. Este tipo de trabajos donde se aborda la expansión interior del ser humano y se exaltan los estados de introspección espiritual, vuelven a aparecer un año más tarde en *Meditación*, donde se plantea la unión del hombre, con la naturaleza y el cosmos. Tal y como recoge K. Regier en palabras del crítico de arte Gabriel-Albert Aurier en 1890:

El objetivo de la experiencia estética es tener una

comunicación mística e íntima entre el alma del observador y el alma del trabajo artístico. Uno debe adscribirse pasivamente al trabajo con el propósito de recibir la radiación simpática de su ser, emanando las ideas, emociones y sentimientos que lo contiene... el papel del arte es revelar y expresar este reino de significado universal, a través de la respuesta del artista individual hacia éste (1987: 16).



1. Frantisek Kupka. *El alma del loto* (1898). Acuarela sobre papel.
National Gallery, Praga.

A Kupka realmente le interesaba la esencia de la naturaleza, rechazando la apariencia superficial de las cosas, de hecho, la idea de esencia era asociada a lo puro y original (Kupka, 1989: 186, 231, 254). Sobre esta cuestión también Margit Rowell comenta lo siguiente:

El artista no reproduce la naturaleza; sino que la naturaleza es su modelo para entender el orden cósmico universal. El proceso natural de crecimiento, expansión, rotación, dilatación y constricción son referencias visibles de los ritmos que el hombre, como parte del orden cósmico, contiene dentro de su ser interior. Estos ritmos proporcionan la estructura de la visión del artista (Rowell, 1975: 48).

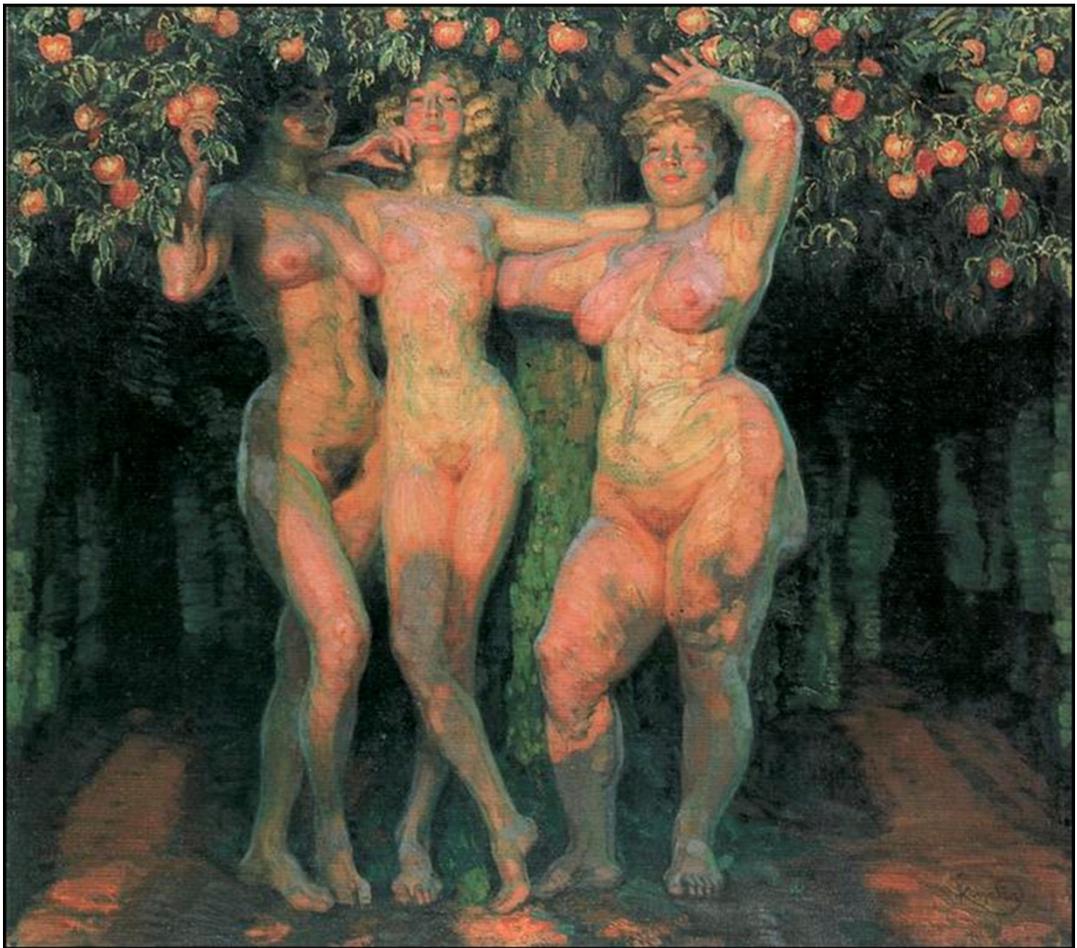
Volviendo al tríptico, observamos en uno de los extremos los juegos de seducción que se producen alrededor de un príncipe indio, mediante un tratamiento cercano a un verismo académico, con alusiones estilísticas cercanas a la propia iconografía del arte de India, y, por otro lado, en el sector opuesto, la aparición luminosa del alma del loto, que se desarrolla de una manera cercana al *Art Nouveau*. Mientras tanto, en la parte central, se ve un bulbo de loto sobre la superficie del agua, rodeado de nenúfares. Este panel se enlazaría con la perspectiva teosófica, al plantear que todo brota del Magnus Limbus, la materia prima, desde donde se generan las semillas de las cuales brota la forma (Blavatsky, 1956: 151). Dichos planteamientos nos permiten crear paralelismos entre la obra de Kupka con el pintor y compositor lituano M.K. Ciurlionis (1875-1911) y Odilon Redon (1840-1916), sirva de ejemplo la litografía de este último *Quand s'éveillait la Vie au Fon de la matiere obscure*, de 1883, donde se aborda las maravillas de la vida, cuando comienzan a surgir a partir de la materia

física. Indudablemente, el marco acuático se presenta como la base emocional, mientras el elemento gaseoso asumiría el nivel mental para finalmente producirse la germinación de la flor de loto, símbolo del alumbramiento espiritual. Por otro lado, estos planteamientos, a su vez, se correlacionan con los relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849) en *Eureka*, un ensayo de carácter filosófico y cosmogónico, publicado por primera vez en 1848.



Discos de Newton. Estudio para fuga en dos colores, 1911

Los nabis y especialmente el pintor sintetista Claude Emile Schuffenecker (1851-1934) habían mostrado un gran interés en torno al loto azul, de hecho, este último lo representa en la cubierta de la revista teosófica *Le Lotus Bleu* de 1892. Debemos recordar que este loto era el símbolo de la Sociedad Teosófica Francesa y el motivo dominante del vitral de la ventana, en la sala de lectura de la Sociedad Teosófica parisina, simbolizando la intensificación espiritual.



Sol de otoño. Tres diosas, 1906

Al igual que ocurre con la mayoría de los teósofos de la

época, se produce un claro interés por la iconografía hinduista, especialmente en conexión con la flor de loto. Virginia Spate sugiere una correlación entre las concepciones del budismo tántrico del loto y la sexualidad en relación con dicha representación⁸, afirmando lo siguiente:

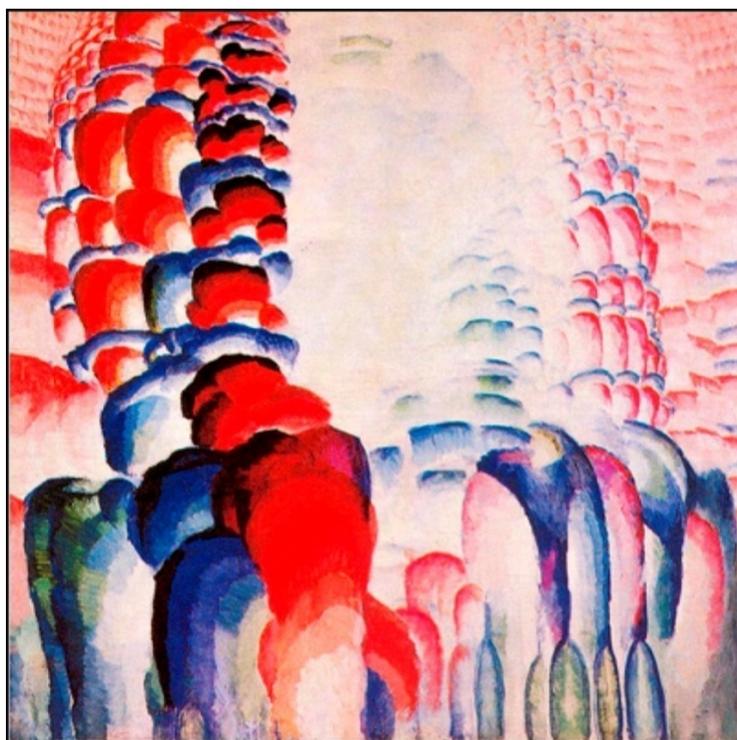
El loto y las figuras con vestidos indios sugieren que el dibujo fue inspirado por una de las religiones indias que Kupka estudió y en la cual el loto a menudo tiene connotaciones sexuales como generador de vida; por ejemplo, en el budismo tántrico se creía que el loto era el principio femenino de cuya unión con el rayo, el principio masculino, el fenómeno mundial viene a ser (Spate, 1979: 97).

El interés por el budismo y el hinduismo por parte de Kupka no era habitual en la mayoría de los artistas de la época, pero para aquellos que tenían esta inclinación espiritual, la colección del Museo Guimet supuso un punto de referencia fundamental para observar las diversas piezas y obras artísticas relacionadas con estas anteriores religiones.⁹ Este acercamiento a la temática de India, se

8 La autora ha identificado motivos indios y budistas en la obra pictórica de Kupka en el capítulo titulado “Mystical Orphism: Frank Kupka” de su libro *Orphism: The Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910-1914*. Oxford: Clarendon Press. 1979.

9 Resulta de gran interés, la consulta de los dos siguientes capítulos: Bass, J. (2005). Constantin Brancusi: 1876-1957 y Marcel Duchamp:

vuelve a retomar con un carácter más arquitectónico en *Motivo hindú, gradaciones rojas*, de 1919-1920 (Fig. 2). Se trata de un trabajo posterior a la Primera Guerra Mundial, que mantiene una relación con la fecundación, quizás necesaria para crear un nuevo mundo, después de la destrucción generada por la barbarie bélica, al igual que ocurre con *Cuento de pistilos y estambres* de 1919-1923.



2. Frantisek Kupka. *Motivo hindú, gradaciones rojas* (1919-20).

1887-1968. En Bass, J. *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Money to Today* (pp. 70-77 y pp. 78-96 respectivamente). Berkeley: University of California Press. Por ejemplo, Margit Rowell realiza una comparativa estilística de la *Musa dormida* (1909-1910) de Brancusi con las cabezas de Buddha y Bodhisattvas presentes en dicha colección. Para obtener más información, Rowell, M. (1995). Brancusi: Timelessness in a Modern Mode. En Rowell, M., et al. *Constantin Brancusi 1876-1957* (38-48). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Estos trabajos anteriores llegan a simular el *gopuram* de ciertos templos hinduistas del sur de India, es decir, una torre de tipo ornamental, generalmente ubicada en la entrada principal del recinto templario, donde se muestra una tipología muy barroca, adornado de esculturas policromadas, así como de numerosas secciones escalonadas, caso del *gopuram* en el templo Virupaksha (Karnataka, India). Igualmente, podría estar representando el *vimana*, de tipología similar al anterior, pero que en este caso se trata de un edificio situado en el centro del complejo arquitectónico, con el objetivo de salvaguardar el *sancta sanctorum*. De hecho, una estructura formal que se acerca a la representada en el cuadro la podemos encontrar en el templo Ananta Vasudeva (Bhubaneswar, India). Si en la zona meridional de India adquiere esta denominación, en las zonas más septentrionales se emplea el término *sikhara*.¹³ Estas estructuras serían posteriormente exportadas a Camboya, convirtiéndose en las tipologías habituales de los templos angkorianos.

Dichas formas cercanas a templos hinduistas vuelven a aparecer en propuestas como *Upward Thrust* de 1922-1923. El interés en la iconografía asiática por parte del pintor checo se equipara al de otros artistas de su tiempo, como Constantin Brancusi y Marcel Duchamp, entre otros muchos, quienes solían visitar asiduamente la colección del *Musée Guimet* de París.



Colores cálidos, 1912

En *El principio de la vida* de 1900-1903 (Fig. 3), se toma nuevamente la flor de loto como símbolo del alma, intentando operar una síntesis entre la tradición espiritualista y la visión científica de su época, al representar un feto unido a la flor de loto por un cordón umbilical. Siguiendo este artista pautas puramente teosóficas, no intenta plantear una teoría de la evolución, sino que más bien incide en la *doctrina de la emanación*, ya que esta primera está relacionada directamente con el apartado fisiológico, mientras 13 Para más información sobre las diferentes tipologías de los templos hinduistas, consultar George, P. A. (1994). *Construing constructs: A study of temple design and construction in North India*. Ann Arbor, MI. (USA): UMI. que el segundo planteamiento es el verdadero motor que antecede la puesta en marcha de la vida gracias a una Fuerza Superior que imprime una serie de leyes inmutables, tal y como era dictaminado en los preceptos teóricos de H.P. Blavatsky: “El evolucionista pone término a toda investigación al llegar a los límites de *lo Incognoscible*; el emanacionista cree que nada puede ser evolucionado (o, como significa tal palabra, desentrañado o nacido), a no ser que primero haya sido involucionado, indicando así que la vida procede de una potencia espiritual que está por encima de todo.” (2006a: 189). En relación con esta teoría, recordemos el cuadro del artista checo titulado *Emanación* de 1922-1923, donde se alude pictóricamente a estos mismos planteamientos.

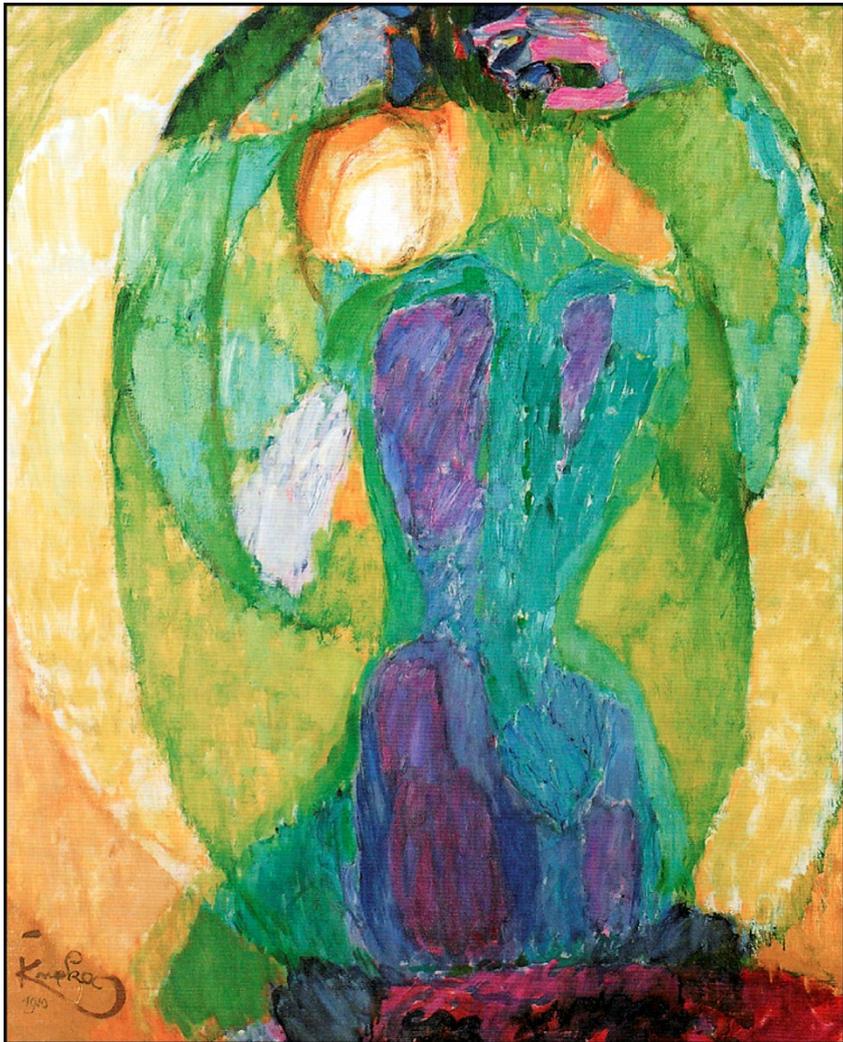
Por otro lado, de acuerdo al investigador Serge Fauchereau (1989: 9): “Por encima de las flores de loto flota el doble aura de un feto con su cuerpo astral, como dicen los amantes de metapsíquica: este aguatinata es quizá más interesante que por su idea, un tanto confusa, por la acertada disposición de formas circulares que anuncia la obra de Kupka en su madurez”.



3. Frantisek Kupka. *El principio de la vida* (1900-1903).
Grabado sobre papel. Georges Pompidou Center, Paris, Francia.

Estas aportaciones se encuentran directamente relacionadas con el término teosófico del *huevo luminoso* o *envoltura áurea*. Se trataría de una especie de aura

magnética, con cierta forma ovalada, en la cual está envuelto cada ser humano. Para Blavatsky (2006b: 104), “la forma astral que cubre la Mónada estaba rodeada, como lo está todavía, por su esfera de aura en forma de huevo, que en este caso corresponde a la sustancia de la célula germen u óvulo. La misma forma astral es el núcleo, ahora, como después, relacionada con el principio de la vida”.



4. Frantisek Kupka. *El espejo ovalado* (1911). Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, USA.

Esta composición áurea volverá a aparecer en *El espejo ovalado* de 1911 (Fig. 4) y *Oval animado* de 1912, al retomar de nuevo la forma del huevo con el propósito de representar la génesis de la vida, el nacimiento cósmico o despertar espiritual. En cualquier caso, en esta obra, la aparición de los círculos anuncia una dirección hacia las formas geométricas empleadas en el orfismo. También, para Piet Mondrian, la forma ovalada era una representación del *huevo universal*, que se hace eco de los principios de nacimiento y evolución cósmica. Paul Klee, que estuvo muy interesado por hacer emanar el mundo interior, mediante imágenes infantiles que emergían de un centro místico o raíz cósmica, anota lo siguiente: “Es misión del artista penetrar tan lejos como se pueda en ese lugar secreto donde el poder primario alimenta toda evolución... en el útero de la naturaleza, en el campo primario de la creación es donde está escondida la llave secreta de todas las cosas.” (Regier, 1987: 130).

En lo que se refiere a la flor de loto, que se puede ver representada en este trabajo, se producen numerosas conexiones con la literatura ocultista y teosófica de la época. Como bien afirma Blavatsky, se trata de una planta:

...de cualidades sumamente ocultas, sagrada de Egipto, en la India y en otras partes. La llaman el *hijo del Universo que lleva en su seno la semejanza de su madre*. Hubo un tiempo en que el mundo era un loto

(*padma*) de oro, dice la alegoría. Una gran variedad de estas plantas, desde el majestuoso loto de la India hasta el loto de los pantanos (trébol de pata de ave) y el *Dioscoridis* griego, se usa como alimento en Creta y otras islas.

Es una especie de *Nymphaea* (*nenúfar*), introducida al principio de la India a Egipto, de donde no era indígena (Blavatsky, 2006c: 176-177).



Les Touches de piano. Le Lac, 1909

Tanto para las culturas asiáticas como para la egipcia, se

presenta como un símbolo de renacimiento solar y de la resurrección. Siguiendo con los planteamientos de la misma autora:

Es la flor consagrada a la Naturaleza y a sus Dioses, y representa al Universo en lo abstracto y en lo concreto, siendo el emblema de los poderes productivos, tanto de la Naturaleza Espiritual como de la Física. Fue tenida por sagrada desde la más remota antigüedad por los indos arios, por los egipcios y, después de ellos, por los budistas. Era reverenciada en China y en el Japón, y fue adoptada como emblema cristiano por las Iglesias griega y latina, que lo han reemplazado con el nenúfar (o la azucena) (Blavatsky, 1956: 331-332).

De hecho, el loto se emplea como símil para el Cosmos mismo, una temática que posteriormente se verá claramente representada en sus propuestas pictóricas, como *Le premier pas* (1910-1913), *Printemps cosmique I* (1911-1912), *Printemps cosmique II* (1911-1912) y *Autour d'un point* (1920-1925), entre otras. Por otro lado, esta flor mantiene una fuerte simbología espiritual, ya que surge del barro (nivel físico), crece por el agua (nivel emocional) y muestra la flor en el aire (nivel mental) siempre hacia el sol (alma). De este modo, esta planta simboliza la evolución espiritual del hombre y su conexión con el Cosmos. La pensadora rusa Blavatsky ya había realizado tal comparativa al afirmar que la raíz del loto hundida en el

cieno representa la vida material; el tallo lanzándose hacia arriba al través del agua, simboliza la existencia en el mundo astral; y la flor flotando sobre el agua y abriéndose hacia el cielo, es emblema de la existencia espiritual (Blavatsky, 1956: 70).



Acompañamiento sincopado, 1928

Tradicionalmente, se ha considerado en la cultura asiática que la semilla del loto guarda en su interior una miniatura perfecta de la planta futura (microcosmos-macrocosmos), lo que significa que los prototipos espirituales de todas las cosas existen en el mundo inmaterial antes de que se materializaran en la Tierra. Estos planteamientos tan conocidos en los ámbitos teosóficos son aplicados en esta pintura.

Para Wittlich, la obra se mueve en una clara expresión teosófica, con la simbología del loto en relación al embrión humano (2002: 32). En esta misma línea, H.P. Blavatsky anota lo siguiente:

La flor del Loto, que es la portadora de la semilla para la reproducción como resultado de su madurez, está relacionada, por su adherencia, semejante a la de la placenta, con la madre tierra o matriz de Isis, por medio de su tallo largo parecido a un cordón, el umbilical, pasando a través del agua de la matriz, que es el río Nilo. Nada hay más claro que este símbolo; para hacerlo perfecto en su significado, presentan algunas veces a un niño como sentado en la flor o como saliendo de la misma (Blavatsky, 1988: 137).

En otro apartado, la misma autora señala las sucesivas palabras:

El recién nacido es un milagro constante, un testimonio de que dentro del taller de la matriz ha intervenido un poder inteligente creador, para unir un alma viviente a un mecanismo físico. La asombrosa maravilla del hecho da un carácter de santidad sagrada a todo lo que se relaciona con los órganos de la reproducción, como la morada y lugar de la intervención constructora evidente de la deidad (1988: 138).

La relación de la flor de loto con la idea de la creación y la generación se muestra en la religión cristiana, en numerosos cuadros de la Anunciación, cuando el Arcángel Gabriel se aparece a la Virgen María con un vástago de nenúfares (o de azucenas) en la mano.¹⁰



Autorretrato

Esta representación se repite en la iconografía oriental,

¹⁰ Sirva como ejemplo las anunciaciones de Filippo Lippi (tabla de 1490 en la *Alte Pinakothek* de Munich) y de Botticelli (1490 en la *Galería de los Uffizi*).

especialmente cuando se representa el loto en la mano del Bodhisattva que anuncia a Maha-Maya, madre de Gautama, el nacimiento del Buddha.¹¹ El loto y su versión occidental como nenúfar o azucena muestran el concepto de la emanación o ideación divina, que pasa de la forma abstracta a la concreta y visible. Igualmente, estas similitudes se encuentran en el hinduismo, cuando se representa como Brahma y nace del ombligo de Vishnu o más bien del loto que brotó de él.



5. Frantisek Kupka. *El agua. La Bañista* (1906-1909). Óleo sobre lienzo. Georges Pompidou Center, Paris, Francia.

11 Entre las figuras más conocidas encontramos las pertenecientes al *Bodhisattva Avalokiteshvara* (realizadas entre el siglo IX y el XIV), en la colección *The Norton Simon Foundation*, Pasadena, California, Estados Unidos.

En conexión con esta visión de la cosmogénesis, Arnauld Pierre ha relacionado este cuadro con una secuencia de la película *2001 Odisea en el espacio*,¹² dirigida por Stanley Kubrick en 1968, en donde el astronauta Bowman, después de un repentino envejecimiento, renace como el *Niño de las Estrellas*, remarcando la constante preocupación por la génesis del mundo y del hombre. Este feto de oro o *niño de las estrellas* se entronca directamente con la tradición de los mitos de los orígenes y los relatos palingenésicos, que unen el destino de la Humanidad al de cosmos entero, tal y como Kupka lo había querido abordar en su obra.

Vinculado nuevamente con los anteriores planteamientos sobre la génesis y el mundo acuoso, no debemos olvidar *El agua. La bañista* de 1906-1909 (Fig. 5). De hecho, para autores, como Markéta Theinhardt (2002: 166-167), la obra presenta una narratividad trascendental, a modo de parábola del nacimiento de la vida orgánica, la belleza humana o suprema, a partir de los elementos naturales. En este cuadro, la vibración de las ondas es una manifestación fundamental de la energía vital (Kupka, 1989: 141), que se manifiesta a modo de vibraciones de las cuales surge la vida orgánica, representado anteriormente en *La onda* de 1902. En cualquier caso, se vuelve a retomar la cuestión del renacimiento espiritual a través de la comunión con la

12 Pierre, A. (2008). *Cosmos. En busca de los orígenes, de Kupka a Kubrick*. Tenerife: Espacio de las Artes.

naturaleza, tal y como ya había sido realizado en la obra *Meditación* del año 1899. Sin embargo, también se pueden plantear otros paralelismos, ya que de acuerdo a John G. Hatch (2000: 61), Kupka podría estar abordando la noción popular de las funciones biológicas de la mujer, que vienen determinadas por los ciclos lunares y la influencia gravitatoria de la luna sobre las mareas, ya que para este pintor todos somos parte inseparable de la naturaleza.

Por otro lado, no debemos omitir el cuadro titulado *El sueño* (1909), donde encarna la noción teosófica de la clarividencia, observándose la posibilidad de una experiencia astral, así como del concepto de aura. El artista ya había comentado lo siguiente: “Permitamos que sea encontrado el sistema nervioso central de un estado específico del operador, que crea o establece comunicaciones telepáticas y recoge la onda de una idea que está, por decirlo así, en el aire.” (1989: 207).

Previamente, en el año 1900 había elaborado dos acuarelas con el título *La vía del silencio* (Fig. 6). En la primera propuesta, se muestra una hilera de esfinges con dos estatuas en su entrada a plena luz del día, mientras que en la segunda versión se observa la misma escena, pero bajo un cielo estrellado. Incluso, había una tercera versión realizada en pastel, actualmente desaparecida, donde mostraba la siguiente inscripción: “Quam ad causam sumus” (¿porque estamos aquí?). En conexión con

esta representación, en el libro *La Voz del Silencio*¹³ de H.P. Blavatsky, se alude al sendero iniciático que debe recorrer el peregrino mediante una serie de vestíbulos vinculados con la ignorancia, la instrucción y la sabiduría, así como una serie de caminos y portales, que perfectamente podrían estar representados en estas dos propuestas.

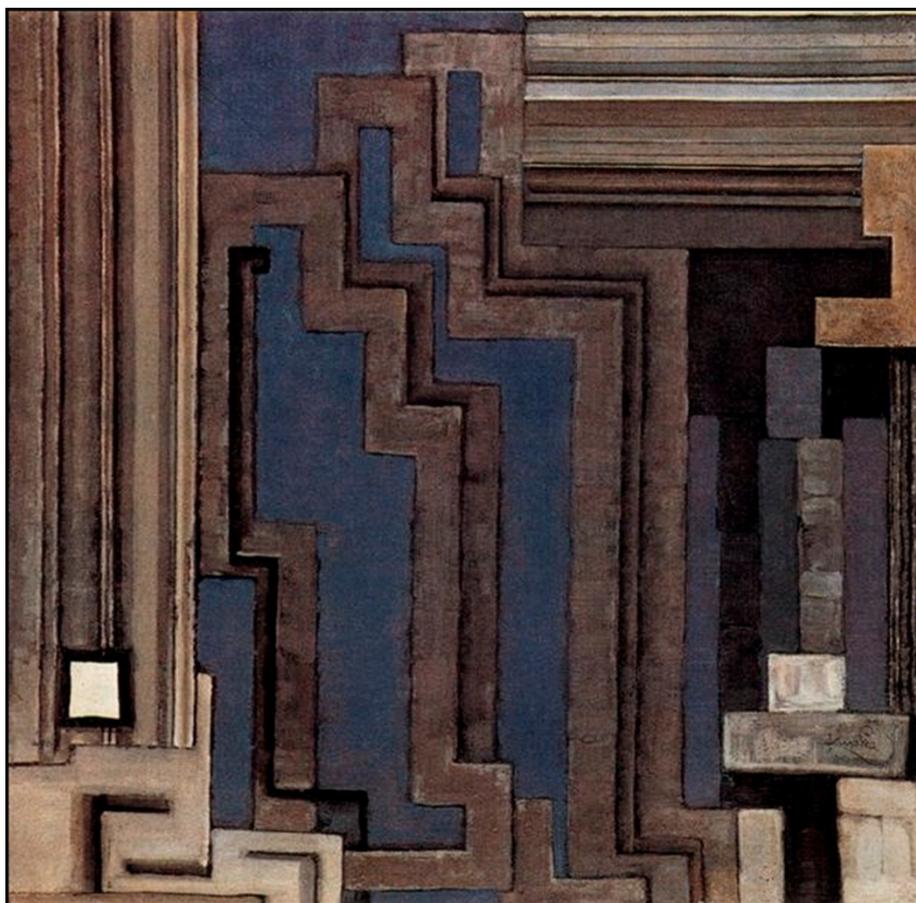


6. Frantisek Kupka. *La vía del silencio* (1900). Acuarela y gouache sobre papel. Centre for Modern and Contemporary Art, Praga.

También es posible que la descripción realizada por el

13 Blavatsky, H.P. (1990). *La voz del silencio*. Málaga: Editorial Sirio.

escritor y ocultista Édouard Schure (1841-1929)¹⁴ sobre el sendero hacia el templo de Isis fuera posiblemente una de las fuentes para esta obra, de hecho, este lugar consagrado a la deidad egipcia había resultado de gran atracción para otros artistas parisinos, como es el caso de Odilon Redon.



Dos grises I, 1928

Dicho relato sobre el templo de Karnak en Egipto es descrito por Schure de la siguiente manera:

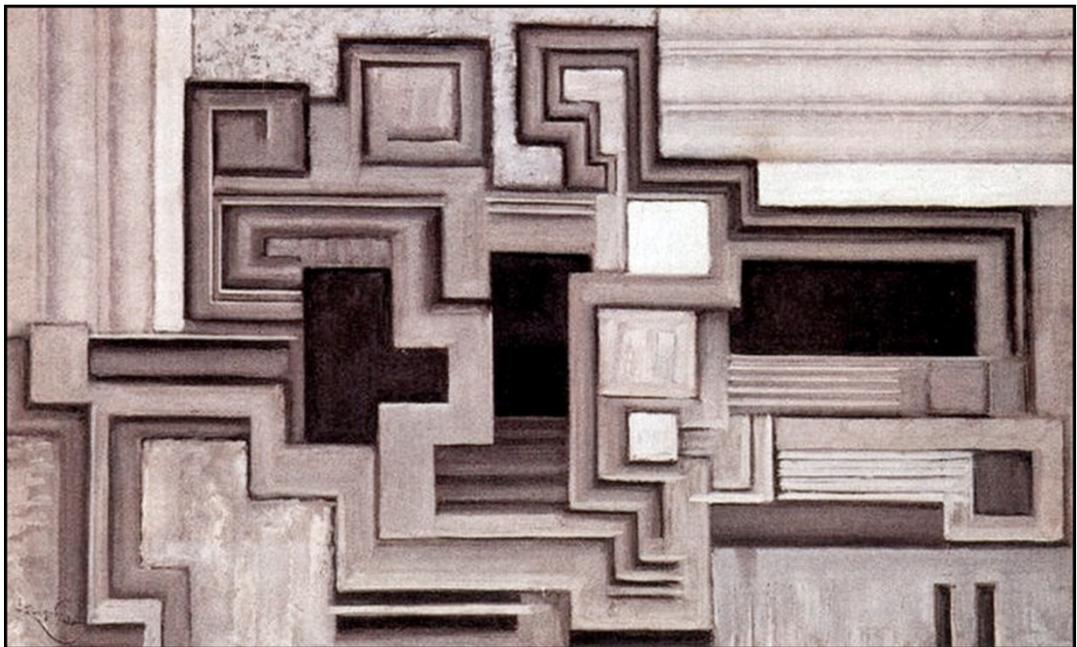
14 El texto de este autor se puede encontrar en *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrete des religions*, publicado por primera vez en 1889.

El más antiguo sacerdocio humano la esculpió, imagen de la Naturaleza tranquila y terrible en su misterio. Una cabeza de hombre sale de un cuerpo de toro con garras de león, y repliega sus alas de águila a los costados. Es la Isis terrestre, la Naturaleza en la unidad viviente de sus reinos. Porque ya aquellos sacerdotes inmemoriales sabían y señalaban que en la gran evolución, la naturaleza humana emerge de la naturaleza animal cuando los iniciados vean el animal sagrado tendido en el pórtico de los templos o en el fondo de las criptas, sentirán vivir aquel misterio en sí mismos y replegarán en silencio las alas de su espíritu sobre la verdad interna. Porque antes de Edipo, sabrán que la clave del enigma de la esfinge es el hombre, el microcosmos, el agente divino, que reúne en sí todos los elementos y todas las fuerzas de la naturaleza (1926: 101-102).

Por otra parte, Gérard Encausse “Papus” (1865-1916), una de las figuras ocultistas más importantes de finales del siglo XIX, al cual Kupka mostraba un gran interés, añade al respecto:

Símbolo de la unidad, resume en sí las formas más dispares entre sí. Símbolo de la verdad, muestra la razón de todos los errores en sus mismos contrastes. Símbolo de lo Absoluto, exhibe el cuaternario misterioso. Y la Esfinge se yergue sobre todas las

disputas, inmóvil, síntesis de la unidad de todos los cultos y de todas las ciencias. Muestra al cristiano el ángel, el águila, el león y el toro que acompañan a los evangelistas; el judío reconoce el sueño del judío Ezequiel; el indio los secretos de Adá-Navi, y el sabio, al pasar altanero y desdeñoso, encuentra bajo todos esos símbolos las leyes de las cuatro fuerzas elementales: magnetismo, electricidad, calor y luz (2006: 109-110).



Dos grises II, 1928

Ambas ejecuciones pictóricas muestran la búsqueda iniciática hacia la suprema verdad, de hecho, el camino iniciático podía ser representado en medios teosóficos mediante hileras de esfinges sobre las cuales hay anotaciones en los textos de este movimiento esotérico. En este sentido, la esfinge simboliza el mundo materialista, pero al abrir sus ojos, entonces se le permite meditar en un

mundo superior y espiritual, de hecho, en palabras de Liesbeth Maria Grotenhuis, que emplea los comentarios del pintor simbolista Jan Toorop, quien no sólo estuvo también interesado en la teosofía sino que representó en varias ocasiones dicha imagen en sus trabajos, observamos lo siguiente: “Para la moderna teosofía, la esfinge, especialmente si aparece dormida, representa el mundo material e inferior de la ilusión.” (Grotenhuis, 2010: 48)

Dicha figura simboliza, para algunas escuelas herméticas, la verdadera revolución de la conciencia, totalmente contraria a vivir bajo las leyes mecánicas del materialismo.

Para Kupka (1989: 103, 236), “el gran arte hace lo invisible e intangible, pura y simplemente sentido, una realidad visible y tangible, una realidad que no es una simple réplica pictórica del ideal mecánico común para todos, pero esto tiene, como un trabajo creado, un alma y una vida propia, que se impone supremamente sobre los sentidos del espectador”.

Por otra parte, la aguatinta *El ídolo negro* o *El desafío* de 1903 (Fig. 7) se inspira en uno de los fragmentos del poema *Dreamland 19* de Edgar Allan Poe, publicado en 1845, uno de sus autores simbolistas preferidos.

Kupka realizó algunas variaciones sobre este tema, especialmente dibujos a tinta, donde se podía observar al ídolo con diversas orientaciones, algunas de las cuales

mantienen cierto parecido con los trabajos del ilustrador francés Fernand Fau (1858-1919).^{15 16}



Maquinaria, 1928

15 Anotamos a continuación dicho fragmento: “*By a route obscure and lonely, haunted by ill angels only, where an Eidolon, named Night, on a black throne reigns upright, I have reached these lands but newly from an ultimate dim Thule- from a wild weird clime that lieth, sublime, out of space -out of time.*” Este texto se puede encontrar en Poe, E. A. (2004: 744). *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire, England: Wordsworth Editions.

16 Dichas imágenes se encuentran reproducidas en la revista literaria *La Plume*, nº 234, janvier, 1899. En esta publicación igualmente participaron otros creadores como Eugene Grasset, Toulouse-Lautrec, Mauricio Denis, Gauguin, Pissarro, Signac, Seurat, Redon, Willette, Forain, etc.

En este trabajo pictórico, se puede observar una colosal estatua, que se alza a contraluz en la penumbra de un paisaje desolado.

La obra conectaría con diversas posturas de la teosofía en relación a la idolatría: “el pueblo, en vez de adorar al Ser supremo en espíritu y en verdad, rindió culto a groseras imágenes forjadas según su propia fantasía.

De una idea, de una pura abstracción, únicamente perceptible para la más elevada inteligencia, hicieron toscos ídolos que hablaban sólo a los sentidos de un vulgo ignorante, materializado y corrompido.” (Blavatsky, 1992: idolatría).

En cierta manera, Kupka asumió un posicionamiento crítico ante una sociedad caracterizada en su época por la carencia de un trasfondo espiritual, que perfectamente se recogen en las siguientes palabras de la pensadora rusa H.P. Blavatsky:

Las últimas religiones exotéricas, adorando y obligando a las masas a rendir culto a las conchas vacías de los ideales paganos -personificados para fines alegóricos-, han convertido a los países occidentales en un Pandemónium, en que las clases elevadas adoran el becerro de oro, y a las masas inferiores e ignorantes se les hace rendir culto a un ídolo con pies de barro (Wadia, 1976: 31).

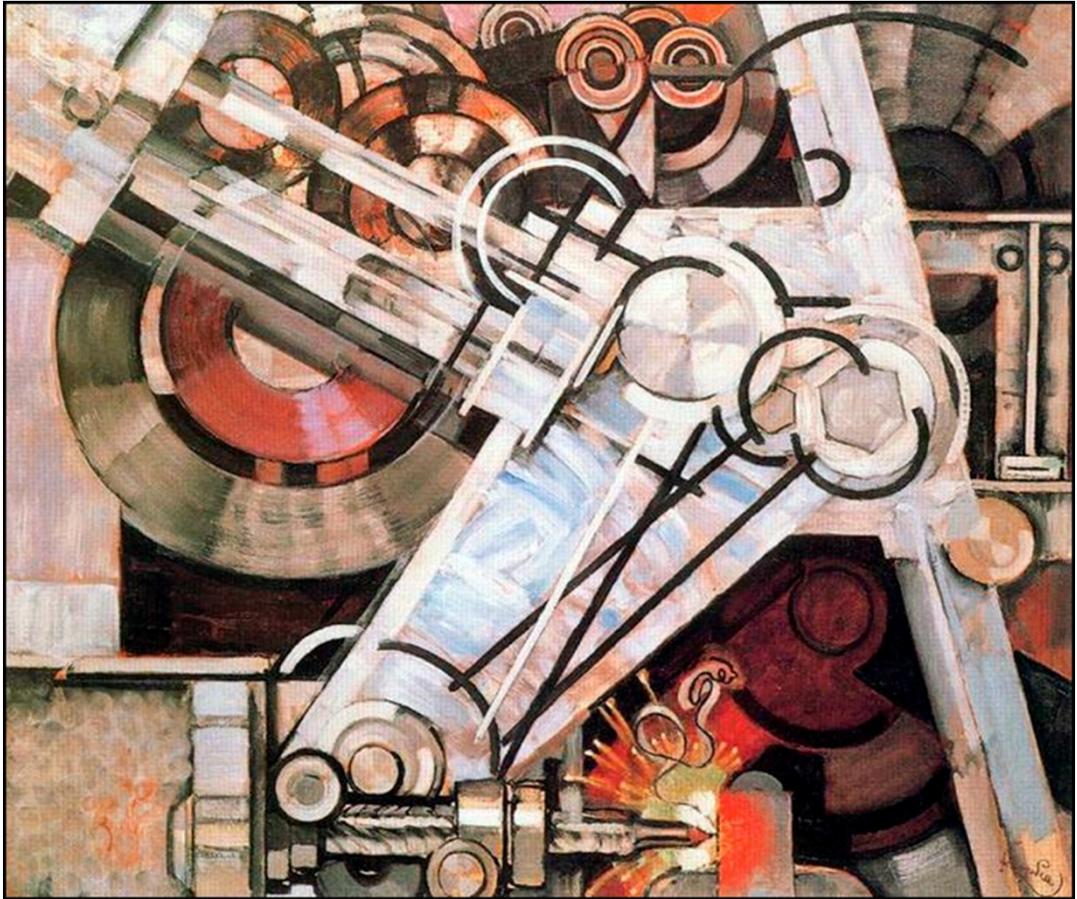


7. Frantisek Kupka. *El ídolo negro* (1903). Aguatinta coloreada sobre papel. Georges Pompidou Center, Paris, Francia.

CONCLUSIONES

El pintor F. Kupka (1871-1957) había estado desarrollando sus facultades mediumnísticas desde 1884, para posteriormente una vez instalado en Praga en 1889 prolongar esta misma línea de trabajo, junto con un denodado estudio de las técnicas pictóricas, a la vez que se producen sus primeros tanteos en el ámbito teosófico, parcela espiritual que se verá acrecentada en 1892 con su ulterior traslado a Viena, lo que le conducirá definitivamente a introducirse en los círculos teosóficos. El estudio teórico de esta corriente de pensamiento hermético generará un profundo enriquecimiento intelectual, que le permitirá extrapolar numerosos conceptos especulativos a su base representativa. La inmersión en dichos ambientes le posibilitará instruirse igualmente en áreas de la astrología, religiones orientales, ciencias ocultistas, lo que le canalizará a asumir un modo

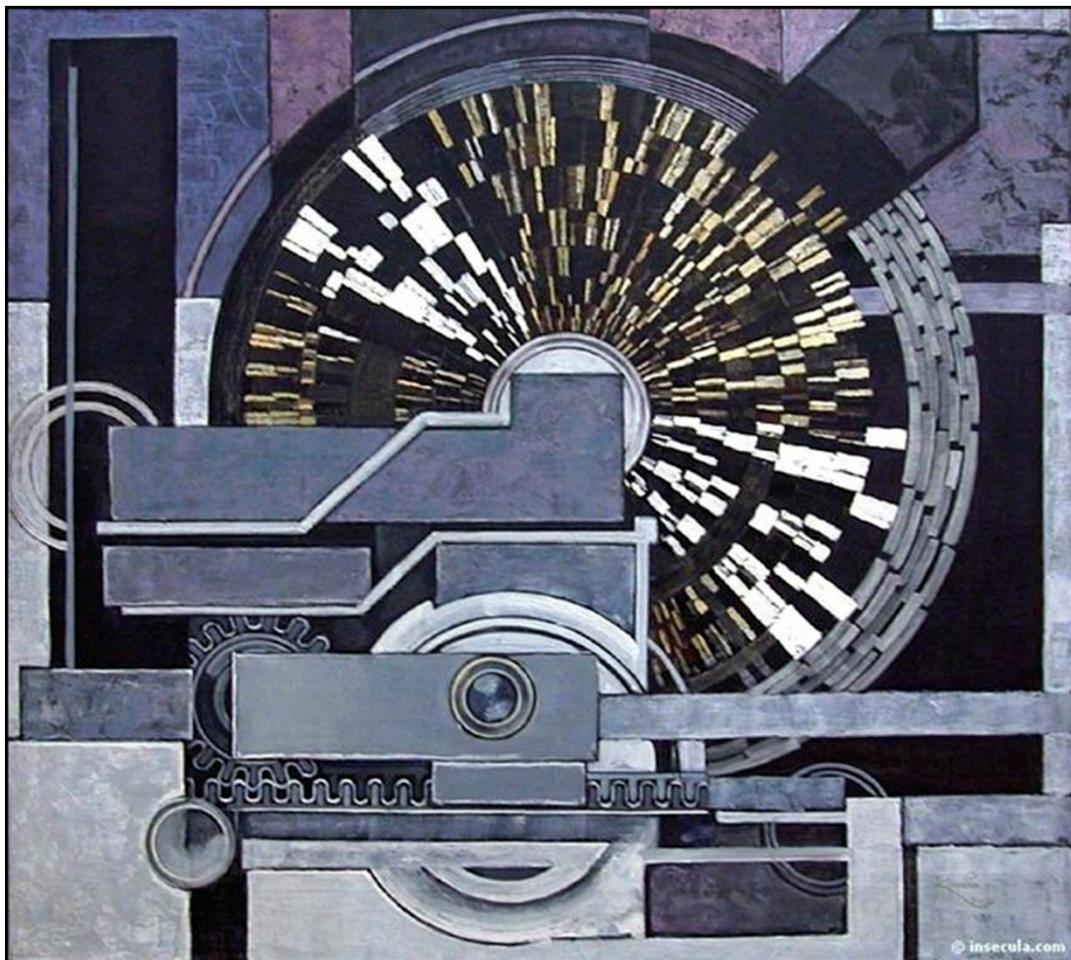
de vida que rompía con las normativas establecidas. Tanto Viena como París serán para el artista reductos de gran valor informativo para seguir ahondando en los textos y manuales teosóficos.



Taladro, 1926

No sólo leerá a H.P. Blavatsky, sino que estudia las publicaciones de Annie Besant y Charles Webster Leadbeater, particularmente aquellas cuestiones relacionadas con la forma del pensamiento y las dimensiones más elevadas, lo que le encaminó a diseñar una realidad vital y oculta bajo la superficie de la mera realidad, revelando la verdad universal que se esconde

bajo las apariencias. Al igual que en muchos de los tratados de Blavatsky intentará correlacionar el pensamiento teosófico con las ciencias más relevantes de su época.



Música, 1936

Su apuesta pictórica se nutre de los anteriores precedentes hipotéticos, lo que propician propuestas como el tríptico *El alma del loto* (1898), donde no sólo se asumen motivos hinduistas y budistas, sino que se indaga en la conformación del sentido de los opuestos, la simbología del loto y su consiguiente alegoría del alumbramiento espiritual, siendo el prototipo espiritual del

que todas las cosas existen en el mundo inmaterial antes de que se conformen en la Tierra. En *El principio de la vida* (1900-1903), se aleja de la visión evolucionista, para asumir pautas puramente teosóficas bajo el principio doctrinal de la emanación. En otras propuestas marcadas por la presencia áurea caso de *El espejo ovalado* (1911) y *Oval animado* (1912), indaga en la forma del huevo con el objetivo de representar la génesis de la vida, el nacimiento cósmico o despertar espiritual. En el año 1900 elabora dos acuarelas con el título *La vía del silencio*, asumiendo numerosas parcelas significativas de textos esotéricos de la época, tanto de E. Schure, como de G. Encausse, entre otros.

El profundo interés mostrado por el artista hacia el espiritismo, la teosofía y las religiones orientales fue un caso no aislado en su época, pero sí que denota una excepcionalidad en el manejo de fuentes de estudio e información para la posteriormente materialización teórica e intelectual de sus trabajos pictóricos.



La ola, 1902

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ann Jones, C. (2012). *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in Frantisek Kupka's Search for the Immaterial through 1909*. University of Texas. Disponible en: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5193/JONES-THESIS.pdf?sequence=1> [Consultada el 22-01-2017]
- Cassou, J. y Fédit, D. (1965). *Frank Kupka*. London: Thames and Hudson.
- Blavatsky, H.P. (1956). *La Doctrina Secreta. Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía. Volumen I. Cosmogénesis*. Buenos Aires: Formarse. Disponible en: <http://www.sanc-tusgermanus.net/ebooks/Blavatsky,%20H%20P%20-%20La%20Doctrina%20Secre-ta%201.pdf> [Consultada el 22-01-2017]
- Blavatsky, H.P. (1988). *La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, Religión y Filosofía. Volumen II. Antropogénesis*. Málaga: Sirio.
- Blavatsky, H.P. (1992). *Glosario Teosófico*. México: Berbera Editores.
- Blavatsky, H.P. (2006a). *The Key to Theosophy*. Theosophy Trust.

Memorial Library. Disponible en:

http://www.theosophytrust.org/Online_Books/The_Key_to_Theosophy_V1.5.pdf [Consultada el 22-01-2017]

Blavatsky, H.P. (2006b). *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy. Vol. II. Anthropogenesis*. New York: Memorial Library, Theosophy Trust. Disponible en: http://theosophytrust.org/Online_Books/The_Secret_Doctrine_Vol_2_V2.0.pdf [Consultada el 22-01-2017]

Blavatsky, H.P. (2006c). *The Theosophical Glossary*. Theosophy Trust. Memorial Library. Disponible en: http://theosophytrust.org/Online_Books/Theosophical_Glossary_V1.2.pdf [Consultada el 22-01-2017]

Bonet, P. (2014). El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrá, médium i artista (1880-1959). En Cirlot, L. y Manonelles, L. (coords.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad* (pp. 77-98). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Bruce, V. (2007). Everything In Its Right Place: Frantisek Kupka's Oeuvre As A Pioneer In Abstract Art. *Ouragora*, 2-8. Disponible en: http://www.ouragora.com/archives/pdf/everything_in_its_right_place.pdf [Consultada el 22-01-2017]

Egbert, D. D. (1970). *Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Alfred A. Knopf.

Encausse, G. (2006). *Tratado elemental de ciencia oculta*. Buenos Aires: Editorial Kier.

Fauchereau, S. (1989). *Kupka*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Grotenhuis, L. M. (2010). *Lovely Lines or: What Dutch Symbolists learned*

from Egypt. En Neginsky, R. (ed.). *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* (pp. 33-57). New- castle, England: Cambridge Scholars Publishing.

Hatch, J. G. (2000). Machian Epistemology and its Part in Frantisek Kupka's Painterly Cognition of Reality. *Slovo: An Interdisciplinary Journal of Russian, Eurasian, Central and East European Affairs*, vol. 12, 51-69.

Henderson, L. D. (1988). X-Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists. *Art Journal*, vol. 47, number 4, 323-340.

Kupka, F. (1989). *La Création dans les arts plastiques*. Paris: Éditions Cercle d'Art.

Leal, B. (2009). Kupka, muy lejos, en el reino del espacio. En Brullé, P., et al. *Frantisek Kupka* (pp. 10-23). Barcelona: Fundació Joan Miró.

Leighten, P. (2013). *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mladek, M. (1975). Central European Influences. En Mladek, M., et al. *Frantisek Kupka 1871-1957: A Retrospective* (pp. 13-37). New York: The Solomon R. Guggenheim Mu- seum.

Poe, E. A. (2004). *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire, England: Wordsworth Editions.

Moffitt, J. (2003). *Alchemist of the Avant-garde. The case of Marcel Duchamp*. Albany: State University of New York Press.

Regier, K. (1987). *The Spiritual Image in Modern Art*. Wheaton, IL., USA: Theosophical Pu- blishing House.

Rowell, M. (1975). Frantisek Kupka: A Metaphysics of Abstraction. En

Mladek, M., et al. *Frantisek Kupka 1871-1957: A Retrospective* (pp. 47-80). New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Schure, E. (1926). *Los Grandes Iniciados*. Biblioteca Upasika. Colección Esoterismo II. Disponible en:
<http://www.manuellosses.cl/VU/Los%20Grandes%20Iniciados.%20Eduard%20Schure.pdf> [Consultada el 22-01-2017]

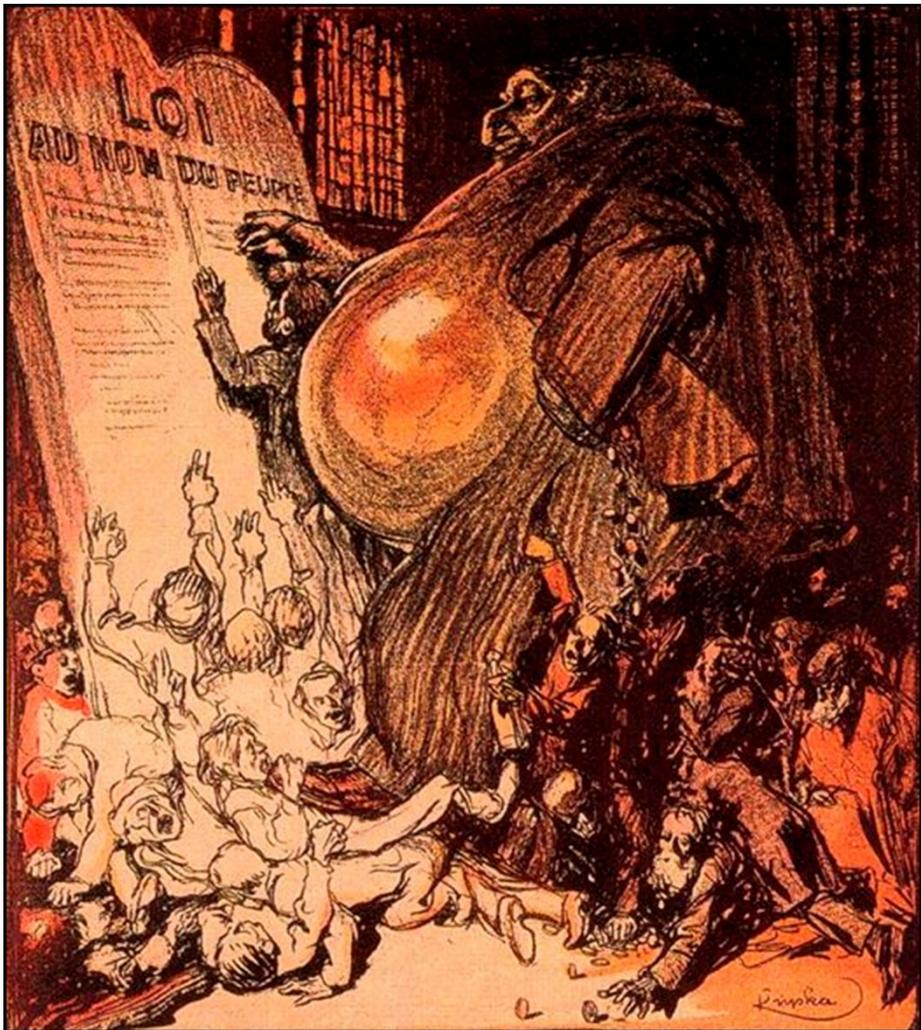
Spate, V. (1979). *Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914*. Oxford: Clarendon Press.

Theinhardt, M. (2002). L'organisme complexe de l'oeuvre, la quête picturale et graphique de Kupka de 1898 a 1912. En Wittlich, P., et al. *Vers des temps nouveaux. Kupka, oeuvres graphiques 1894-1912* (154-199). Paris: Musée d'Orsay.

Vachtová, L. (1968). *Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art*. New York: McGraw-Hill Book Company.

Wadia, B. P. (1976). *Studies in The Secret Doctrine (Book I & II)*. Bombay: Theosophy Company Private Ltd.

Wittlich, P. (2002). Traverser l'eau noire. En Wittlich, P., et al. *Vers des temps nouveaux. Kupka, oeuvres graphiques 1894-1912* (22-47). Paris: Musée d'Orsay.



*Igualdad, ilustración para El dinero,
L'Assiette au beurre, 1902*