

Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales

Helena Pereña

El arte de los enfermos mentales es un tema que goza de gran popularidad en nuestros días. Prueba de ello son, por un lado, los altos precios que alcanzan las obras de los llamados artistas "marginales" en el mercado y, por otro, la gran afluencia de público que acude a las numerosas exposiciones de modestas dimensiones, celebradas últimamente en diversas instituciones. Por poner un ejemplo, las muestras de "Art Brut" organizadas el año pasado por la Fundación La Caixa y por el Círculo de Bellas Artes en Madrid.

En general se puede observar en todas estas manifestaciones una tendencia a incluir las obras de los enfermos mentales en un contexto más amplio, denominado vagamente "arte marginal",¹ que abarca toda producción artística realizada por personas que, por un motivo u otro, se encuentran al margen del mundo "oficial" del arte, es decir, que se han formado de manera más o menos autodidacta y que no aspiran a desarrollar una carrera artística profesional. Así, forman parte de este grupo, además de los enfermos mentales, los niños y los presos entre muchos otros.

No es difícil darse cuenta de que esta definición tan general resulta sumamente problemática y de que un conjunto de obras de arte reunido siguiendo este criterio se escapa a todo intento de acercamiento crítico. El término "arte marginal" se basa en la exclusión y funciona como un cajón de sastre, en el que se va acumulando todo lo que no es arte "oficial". Por lo tanto los artistas "marginales" no tienen entre sí más en común que los artistas "oficiales".

El que un grupo de artistas tan heterogéneo sea considerado como tal tiene raíces históricas. Este fenómeno se basa en ideas surgidas a finales del siglo XIX, que se han ido consolidando a lo largo del siglo XX y que todavía hoy perduran en determinados círculos. La historia del arte de los enfermos

mentales, su descubrimiento y su recepción, pone de manifiesto el contexto en el que surgieron estas asociaciones, que han llevado a la creación de una categoría estética propia: el "arte marginal", detrás de la que se esconde algo más que el mero criterio de artista autodidacta.

En este artículo se pretende ofrecer una visión de conjunto sobre el origen del interés por el arte de los enfermos mentales y su desarrollo en el transcurso del siglo XX, que se fundamenta en la búsqueda de lo genuino en el arte. En este contexto adquiere una especial relevancia la posición tomada por artistas y teóricos de las llamadas vanguardias históricas respecto al arte de los pacientes de hospitales psiquiátricos, ya que sus ideas han jugado un papel determinante en la formación y consolidación de muchos de los criterios que se identifican con el arte de estos enfermos y que han llevado a crear el mito del artista "marginal".

El genio y la locura. El siglo XIX.

"Y se ha de exponer así: 'no es cierto el decir' que afirme que, aún existiendo enamorado, se ha de conceder favor al no-enamorado, precisamente porque uno está loco, y el otro en su sano juicio. Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal, se diría eso con razón. Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación. [...] Lo que, no obstante, sí es digno de aducirse como testimonio es que tampoco aquellos hombres de antaño que pusieron nombres a las cosas tuvieron por deshonor ni oprobio la 'manía'; pues, de otro modo, no hubiera llamado 'mánica' a esa bellísima arte, con la que se discierne el futuro, enlazándola con dicho nombre. Por el contrario, fué en la idea de que era algo bello, cuando se produce por divino privilegio, por lo que tal denominación le impusieron. [...] Pues bien, cuanto mayor es en perfección y dignidad la mántica con respecto a la oionística, su nombre

¹ "Arte marginal" es la traducción al castellano del término "outsider art", acuñado por el historiador del arte británico Roger Cardinal en su estudio *Outsider Art*. New York, Washington 1979.

con respecto al nombre de ésta, y el quehacer de la una con respecto al quehacer de la otra, tanto mayor es en belleza, según el testimonio de los antiguos, la locura con respecto a la cordura; ese estado de alma que envía la divinidad con respecto a ese otro que procede de los hombres”².

Este pasaje del *Fedro* de Platón demuestra que la identificación del genio con la locura no es un invento del Romanticismo, sino que se remonta a la Antigüedad clásica y aparece ya en los escritos de Platón y Aristoteles. Para Platón la locura es un don divino, relacionado con la predicción del futuro. Cuando el filósofo habla de la manía como arte no se refiere, claro está, a las artes figurativas, aunque esta asociación introduce el concepto de posesión divina, una idea interior que guía al demente y que a partir del cristianismo se relacionará con la inspiración divina del artista.

El vínculo entre la locura y las bellas artes se establece sobre todo a partir de la época del humanismo, durante la que el culto al artista melancólico se convierte en un lugar común para referirse a la genialidad del creador. Sin embargo, hay que esperar hasta el Romanticismo para encontrar el punto álgido alcanzado por la fascinación por la locura o el delirio como fuente de inspiración artística, lo que llevará además a delimitar el concepto de genio artístico, separándolo del científico³. Como reacción contra el racionalismo cartesiano del siglo de las luces, el culto a lo irracional adquiere grandes dimensiones a partir de finales del siglo XVIII, propiciando así el resurgir de un creciente interés por todo lo esotérico, lo onírico, lo sobrenatural y en general por todo lo que se escapa a

la norma establecida. De este modo la locura se convierte en símbolo del artista, del poeta, es decir del genio creador y sustituye a la razón –o a la sensatez de la que hablaba Platón– como punto de parti-



Albrecht Dürer (Alberto Durero): *La melancolía*, 1514, grabado (fragmento).

da para alcanzar un estado de lucidez superior.

En 1810 Schelling juega con esta paradoja y habla de la locura como requisito imprescindible de la razón, pero advierte del peligro que conllevaría para ello el que el espíritu enfermara⁴. Esta idea revela una característica importante de la concepción estética de la locura durante el Romanticismo: el delirio que se considera imprescindible para la creación artística no tiene nada que ver con la enfermedad mental en sentido clínico⁵. Esto explica la manera que tiene el arte de esta época de tratar el tema de la locura. Por un lado, el culto a lo irracional y la fascinación por la locura son parte de una estrategia de estilización del artista “oficial”, que pretende legitimar su inspiración creadora por medio de la introducción de una instancia superior, más allá del entendimiento humano, que desde la Antigüedad viene unida a la noción de genio. Así por ejemplo representa Eugène Delacroix en su obra “Tasso en el manicomio” al gran poeta del Renacimiento italiano en primer plano, sentado en su celda con la cabeza apoyada sobre la mano, evocando de esta manera una pose que desde Dürero se había establecido como representación paradigmática del artista melancólico. La actitud del resto de los enfermos, que se acercan cuidadosamente al “genio” y le miran con curiosidad y respeto, revela lo excepcional del estado de Tasso. El poeta aparece claramente separado del resto de los “locos”, que no son genios, sino meramente enfermos.

La distinción que lleva a cabo Delacroix en su obra entre el poeta genial y los enfermos mentales pone de manifiesto otra función que adquiere la representación de la locura en el Romanticismo. La figura del “loco” como verdadero enfermo mental todavía no se relaciona con el sujeto creador, cuyo estado psíquico le convierte en genio, sino que pertenece al repertorio temático romántico y constituye un frecuente objeto de representación artística. La serie de retratos de enfermos men-



Eugène Delacroix: *Tasso en el manicomio*, 1824, óleo sobre lienzo, (fragmento).

da para alcanzar un estado de lucidez superior.

² Platón, *Fedro*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por Luis Gil Fernández. Madrid 1957, p. 28-29.

³ Bowler, Anne E., “Asylum art: The social construction of an aesthetic category”. En: Zolberg, Vera L. y Joni Maya Cherbo (ed.), *Outsider Art: Contesting Boundaries in contemporary Culture*. Cambridge 1997, p. 11-36, p. 13.

⁴ Schiebler, Ralf, *Wahnsinn und Genie und andere Artikel zwischen Kunst und Wissenschaft*. Stuttgart, Zürich 1984, p. 58.

⁵ Bowler 1997, p. 13.

tales de Géricault, así como otras obras de Fuseli son los ejemplos más célebres de este tipo de representaciones, en las que el "loco" aparece como expresión romántica del individuo que se encuentra al margen de la sociedad. De esta manera, la identificación del artista romántico con el "loco" se basa en buena parte en la idealización de la situación marginal de éste, que se asocia con un aumento de la originalidad y de la autonomía con respecto a las convenciones sociales⁶. Así se crea un vínculo entre marginalidad y autenticidad, que marcará la relación entre arte y locura a partir de este momento y durante gran parte del siglo XX.

Sin embargo, como se mencionó al principio, la fascinación del Romanticismo por la locura no abarca la producción artística de los enfermos mentales, sino que gira en torno a la sublimación de la locura como estado ideal de posesión divina. No obstante encontramos a principios del siglo XIX en el campo de la psiquiatría testimonios tempranos que demuestran un incipiente interés por el arte de los "locos". Uno de los primeros que mencionan la espontánea actividad artística de los pacientes psiquiátricos fue el médico francés Philippe Pinel, conocido por haber contribuido decisivamente a la reforma radical del tratamiento de los enfermos mentales a comienzos de siglo. En su obra *Traité médico-philosophique sur l'a aliénation* (1801) defiende Pinel, inspirado por el idealismo social de la revolución francesa, un tratamiento más humano de los enfermos mentales, propugnando una terapia individual y atacando decididamente la extendida opinión de que los pacientes eran como animales, incapaces de tener sentimientos⁷. No es de



Ernst Josephson: *La creación de Adán*, dibujo, Museo Nacional Sueco, Estocolmo.

extrañar que la apreciación del arte de los enfermos tuviera lugar al mismo tiempo que el reconocimiento de sus derechos. Pinel se refiere vagamente en su tratado a pacientes que habían desarrollado una actividad artística anterior al desencadenamiento de la enfermedad e interpreta cualquier expresión artística posterior como signo de salud mental. Estas observaciones convierten a Pinel en uno de los pioneros en reconocer el valor terapéutico del arte⁸.

Una visión aún más moderna es la que ofrece el contemporáneo norteamericano de Pinel Benjamin Rush en su texto *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind* (1812). Rush menciona en este escrito la aparición repentina de actividad artística en pacientes que carecían de formación previa. El americano explica este fenómeno como resultado de la exaltación extraordinaria de una parte del cerebro

no enferma, a través de la cual se pone de manifiesto un talento que había permanecido oculto hasta entonces. Rush compara la enfermedad como desencadenante de este proceso con un terremoto que pone al descubierto valiosos fósiles de las capas inferiores de la tierra, desconocidos hasta ese momento⁹. Esta teoría demuestra por un lado la deuda contraída por Rush con la idea romántica de que no es la razón, sino un estado de extraordinaria exaltación mental lo que permite acceder a regiones desconocidas de la mente. Por otro lado Rush va más allá, ya que se refiere concretamente a la producción artística de los pacientes psiquiátricos. A pesar de que presta más atención al proceso creativo de los enfermos que a las obras resultantes¹⁰, sus ideas le convierten en precursor de una corriente que alcanzará gran éxito un siglo después y que modificará el tópico

⁶ Véase MacGregor, John M., *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton 1989, p. 67-91; y Bowler 1997, p. 14.

⁷ Douglas, Caroline, "Inside out – das Innere zäußerst". En: *Wahnsinnige Schönheit: Prinzhorn Sammlung*. Cat. exp. Heidelberg (etc.) 1997. Heidelberg 1997, p. 35-47, p. 36.

⁸ Bowler 1997, p. 13.

⁹ Rush, Benjamin, *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*. Philadelphia 1812.

¹⁰ Douglas 1997, p. 37.

romántico de la locura como fuente de creatividad estética del artista "oficial", desviando su atención hacia el arte de los enfermos mentales, que se considera a partir de este momento un tipo de expresión artística primigenia.

Los "orígenes primordiales" del arte. El descubrimiento del arte de los enfermos mentales y las vanguardias.

La producción artística de los enfermos mentales fue adquiriendo mayor popularidad a medida que se fue incrementando el interés por la psicopatología a partir de la segunda mitad del siglo XIX¹¹. Según John MacGregor, el psiquiatra francés Paul-Max Simon fue el primero en dedicar un estudio serio al arte de los enfermos mentales en su escrito *L'imagination dans la folie* (1876)¹². Sin embargo Simon persigue en este estudio fines meramente diagnósticos, intentando establecer un sistema de rasgos formales propios del arte de los pacientes, que se correspondan con la patología de cada uno. De esta manera, el trabajo realizado por Simon no se diferencia esencialmente de otros intentos anteriores que, partiendo de ilustraciones de las obras de arte, habían pretendido relacionar determinadas características estilísticas con la enfermedad de los pacientes¹³.

Esta posición conservadora, que ve en cualquier desviación del canon artístico académico un signo de enfermedad mental, ocupa una posición predominante hasta principios del siglo XX y tardará mucho en ser erradicada. El primer estudio del arte de los enfermos mentales desde un punto de vista estético fue realizado por el psiquiatra y escritor francés Paul Meunier, que publicó sus teorías al respecto bajo el pseudónimo de Marcel Réja en un artículo para la *Revue Universelle*¹⁴ (1901) y después en su libro *L'Art chez les Fous* (1907). Meunier coincide con sus contemporáneos al atribuir un carácter primitivo al arte de los enfermos mentales, pero difiere de

ellos al considerar que esta característica no se puede interpretar meramente como un rasgo patológico¹⁵. Desde su punto de vista, el estudio de la producción artística de los pacientes pone de manifiesto los principios elementales en los que se basa el proceso de creación artística en general. Esta es la idea que Meunier expone en la introducción de su libro y en torno a la que gira todo el estudio: el arte de los enfermos mentales, gracias a su carácter primitivo y a su aislamiento, sirve de punto de partida para formular una teoría estética sobre el proceso creativo.

En vista del objetivo que se propone Meunier en su escrito, no sorprende que dedique un capítulo entero al arte infantil y de los "salvajes", que se incluye en la categoría de arte "primitivo", no contaminado por el academicismo occidental. Este tipo de expresión "arcaica" es visto como origen último de cualquier actividad artística y se considera testimonio espontáneo y genuino de lo "auténtico" en el arte. Meunier comparte este punto de vista con artistas como Matisse, Picasso o Kandinsky y con teóricos como Wilhelm Worringer, cuya fascinación por el arte "primitivo" en general se basaba en la búsqueda de la expresión artística genuina. No es una casualidad que las ideas del médico francés recuerden a las de los artistas de las llamadas vanguardias históricas, ya que surgen del mismo contexto cultural. No obstante y teniendo en cuenta que Meunier ya había publicado la esencia de su teoría en 1901, hay que subrayar la gran modernidad del escrito¹⁶.

La asociación entre lo "primitivo", lo infantil y la locura proviene de finales del siglo XIX, por lo que no es de extrañar que el descubrimiento del arte de los enfermos mentales por parte de los vanguardistas tuviera lugar al mismo tiempo que el del arte tribal. Al igual que este último, el hallazgo del arte de los pacientes de hospitales psiquiátricos coincidió con una mayor presencia pública de estas obras a través de varias exposiciones realizadas a principios de siglo, como las muestras de "arte psicótico" organizadas por el Royal Bethlem Hospital en Beckenham (Kent) en 1900 y 1913, así como otras exposiciones similares en Berlín (1913) y Moscú (1914)¹⁷. El primer museo

¹¹ Bowler 1997, p. 15.

¹² MacGregor 1989, p. 103, 113.

¹³ Douglas menciona al farmacéutico inglés John Haslam, que al parecer fue el primero en reproducir obras de enfermos mentales en su publicación *Illustrations of Madness* (1810). Para Haslam los dibujos de los pacientes tenían sólo un interés diagnóstico. Véase Douglas 1997, p. 37.

¹⁴ Réja, Marcel, "L'Art malade: dessins de Fous". *Revue Universelle*. Paris 1901, vol. 2, p. 913-915, 940-944.

¹⁵ Rhodes, Colin, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. London, New York 2000, p. 53. Existe una traducción al castellano de este estudio publicada por la editorial Destino, Barcelona 2002.

¹⁶ Sobre la modernidad de Meunier véase el prólogo de Michel Thévoz a la edición alemana de *L'Art chez les Fous* (Eissing-Christophersen, Ch. y D. Le Parc [ed.], Marcel Réja. *Die Kunst bei den Verrückten*. Wien, New York 1997), p. 1-13.

¹⁷ Rhodes 2000, p. 53.

dedicado a este tipo de arte fue inaugurado en 1905 por el médico jefe de la clínica de Villejuif en Francia, Auguste Marie, para el que trabajaba Paul Meunier. Además, Marie publicó un artículo con numerosas ilustraciones en una revista divulgativa con motivo de la apertura de su "Musée de la folie"¹⁸.

Todas estas manifestaciones, al igual que el libro de Meunier, fueron bien acogidas por el público. No obstante, el interés por el arte de los enfermos mentales aumentó considerablemente a partir de 1911. Esto ha sido interpretado por el investigador Sander Gilman como consecuencia de la popularización del término "esquizofrenia",¹⁹ que había sido introducido en 1911 por Bleuler para denominar lo que antes se conocía como "dementia praecox". Según las nuevas teorías, el sujeto esquizofrénico sufría una alteración de la percepción de sí mismo, lo que se podía deducir de la naturaleza de su arte. La idea de que la alteración de la percepción, propia de la esquizofrenia, tenía un efecto liberador, que podía repercutir positivamente en la creatividad del artista fue desarrollada teóricamente por los surrealistas, sobre todo por André Breton²⁰. Sin embargo, el primer movimiento artístico que se interesó vivamente no sólo por el tema de la locura, sino también por la producción artística de los enfermos, fue el expresionismo.

La fascinación de los expresionistas por el nexo existente entre creatividad y locura tiene que situarse en el contexto de su búsqueda de lo genuino en el arte, es decir en relación con su apreciación del arte "primitivo". En este sentido menciona Paul Klee en 1912 el arte de los enfermos mentales entre los modelos seguidos por el grupo expresionista "Der blaue Reiter":



Else Blankenhorn: sin título, óleo sobre lienzo, Colección Prinzhorn

"Intentaré tranquilizar al que no sea capaz de relacionar las obras que componen la exposición [la primera exposición de "Der blaue Reiter", en la galería muniquesa Tannhäuser, 1911] con alguna predilecta de algún museo, ni siquiera con un Greco. Pues hay que decir que además hay para el arte orígenes primordiales [*Uranfänge*], como los que fácilmente encontraríamos en un museo etnográfico, o en casa, en el cuarto de los niños (no te rías, amable lector). Porque también los niños saben hacer ese arte, y ello en nada menoscaba los esfuerzos artísticos más recientes, antes bien esa situación encierra una sabiduría positiva. Cuanto menos instruidos están esos niños, más instructivo es el arte que nos dan, porque incluso aquí entra en seguida la corrupción, cuando los niños empiezan a absorber obras de arte desarrolladas e incluso a imitarlas. Fenómenos parale-

los son los dibujos de los enfermos mentales, y por lo tanto también hay que rechazar la palabra "trastornado" como calificación adecuadamente despectiva [del arte nuevo]. Lo cierto es que esas diversas cosas habría que tomarlas más en serio que las colecciones de todos nuestros museos de arte, si verdaderamente queremos reformar el arte de hoy. Hay que llegar así de lejos para no caer en un arcaísmo superficial"²¹.

Estas observaciones de Klee no requieren mucho comentario y resultan muy significativas a la hora de comprender el valor que el arte de los enfermos mentales, como el de los niños, tenía para los expresionistas. La analogía propuesta por Klee entre las diferentes manifestaciones de arte "primitivo" entre sí y el arte "nuevo" es el punto de partida de la concepción de un documento mucho más importante para la teoría artística de "Der blaue Reiter": el almanaque de 1912. Esta publicación recoge diversos ensayos de miembros y amigos

¹⁸ Marie, Auguste, "Le Musée de la folie". *Je sais tout*. Año 1, Nr. 9 (15.10.1905), p. 353-360. Referencia tomada de Thévoz 1997, p. 3.

¹⁹ Sander, Gilman, *Seeing the Insane*. New York 1982, p. 225-226.

²⁰ Véase Cardinal, Roger, "El surrealismo y el paradigma del sujeto creador". En: Tuchmann, Maurice y Carol S. Eliel (ed.), *Visiones paralelas: Artistas modernos y arte marginal*. Cat. exp. Los Angeles, Madrid (etc.) 1993, p. 94-119.

²¹ Klee, Paul (reseña de exposición). *Die Alpen*, 6. Nr. 5 (Enero de 1912), p. 302. La traducción aquí seguida (con excepción del término "Uranfänge") es la publicada en Heller, Reinhold, "Los antiguos del expresionismo". En: Tuchmann (ed.) 1993, p. 78-93, p. 78.

de "Der blaue Reiter", que tratan cuestiones relacionadas con la reforma del arte contemporáneo de la que hablaba Klee. El objetivo del almanaque era promover una renovación espiritual del arte de su tiempo, que consideraban corrompido por el materialismo. Para ello, Wassily Kandinsky y Franz Marc, editores del almanaque, propugnan la unión no sólo de los diversos géneros artísticos, sino también del nuevo arte espiritual con formas artísticas que hasta ese momento se habían considerado degradadas o marginales, como el arte popular, el arte "exótico", el infantil y el de los llamados "diletantes". Se ha sugerido que en esta última categoría puede que se incluyera el arte de los enfermos mentales²², aunque no existen pruebas concluyentes al respecto y ninguna de las obras reproducidas en el almanaque se puede atribuir a un enfermo mental²³.

La asociación de la expresión artística de carácter espiritual y espontáneo con el arte de los enfermos mentales no fue mencionada explícitamente por Kandinsky, pero sí por el poeta Wieland Herzfelde²⁴. Este expresionista publicó en una de las revistas más importantes del movimiento, *Die Aktion*, sus reflexiones al respecto:

"Los enfermos mentales tienen dotes artísticas. Sus obras manifiestan un sentido más o menos inexplicado, pero sincero, de lo bello y lo apropiado. Pero como su sensibilidad difiere de la nuestra, las formas, los colores y las relaciones de sus obras nos parecen extrañas, estafalarias y grotescas: demenciales. Sin embargo, sigue siendo cierto que los posesos son capaces de trabajar con creatividad y entrega... Sólo asimilan aquello que armoniza con sus cambios psicológicos, nada más. Mantiene un lenguaje propio: es la afirmación de su psique.... Lo que se ha impresionado en su psique permanece para siempre en su memoria. Para todo lo que les impresiona tienen mejor memoria que nosotros, pero no tienen memoria alguna para las cosas sin importancia. Un don similar es lo que ha llevado a creer que los artistas son soñadores que rehuyen la realidad y viven sin orden"²⁵.

22 Véase Poley, Stefanie, "Das Vorbild des Verrückten: Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945". En: Benkert, Otto y Peter Gorsen (ed.), *Von Chaos und Ordnung der Seele: Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*. Berlin, Heidelberg 1990, p. 57-90, 268; Heller 1993, p. 83, 92.
23 Véase *Der Almanach „Der Blaue Reiter“: Bilder und Bildwerke in Originalen*. Cat. exp. Murnau 1998, p. 125-128.
24 Heller 1993, p. 84.

25 Herzfelde, Wieland, "Die Ethik der Geisteskranken". *Die Aktion*, 4. Nr. 14 (4.4.1914), según la traducción en Heller 1993, p. 84.

La identificación del arte "primitivo", en el que se incluye el de los enfermos mentales, con los orígenes auténticos del arte es, como se ha visto, un tópico de la teoría expresionista. Sin embargo, la fascinación por el arte psicótico entre los artistas de este movimiento no siempre quedó reducida al plano teórico. Otros expresionistas como Emil Nolde o Ernst Ludwig Kirchner buscaron inspiración en obras concretas de enfermos mentales en momentos decisivos de su carrera artística²⁶.

El interés demostrado por Nolde por la obra del sueco Ernst Josephson se puede considerar pionero en este sentido. Durante su viaje a Estocolmo en 1908, entró en contacto con la obra de este pintor y poeta diagnosticado de *dementia praecox*. Nolde creyó encontrar en la obra de Josephson testimonios de un arte puro y primigenio, libre de toda coerción interna e influencia externa²⁷. A pesar de ello, Josephson era un artista "oficial", que había estudiado en la academia de bellas artes. Muy distinto fue el caso de Kirchner, que durante su propia estancia en el sanatorio *Bellevue* en Kreuzlingen quedó fuertemente impresionado por la obra de la paciente Else Blankenhorn, hoy una de las artistas esquizofrénicas más conocidas. Kirchner plasmó por escrito las impresiones causadas por los cuadros de Blankenhorn, con los que él mismo se identificaba y en los que encontró una fuente de inspiración importante en un momento crítico de su trayectoria²⁸.

Los propios expresionistas no fueron los únicos que percibieron ciertas similitudes entre su obra y la de los enfermos mentales. Esta fue también una estrategia para difamar el arte moderno empleada por muchos críticos conservadores, a la que se refiere Klee cuando dice que se debe "rechazar la palabra 'trastornado' como calificación adecuadamente despectiva" del nuevo arte. No obstante, este tipo de comparaciones peyorativas entre el arte moderno y el de los enfermos mentales se remonta ya al siglo XIX. Uno de los primeros en abordar este tema fue el psiquiatra y criminalista italiano Cesare Lombroso, que en su libro *Genio e follia* (1864) expone la tesis de que el genio es una forma de "insania moral" y que los artistas son degenerados por naturaleza. Lombroso estableció una serie de comparaciones en-

26 Röske, Thomas, "Expressionisten entdecken 'Irrenkunst'". En: Guratzsch, Herwig (ed.): *Expressionismus und Wahnsinn*. Cat. exp. Schleswig 2003, p. 118-119.

27 Hofmann, Karl-Ludwig, „So ganz merkwürdig rein und schön“ – Emil Nolde und Ernst Josephson". En: Guratzsch 2003, p. 120-131, p. 131.

28 Röske, Thomas, "Ist das nicht doch recht pathologisch? – Kirchner und das 'Kranke' in der Kunst." En: Guratzsch 2003, p. 156-163.

tre obras de pacientes y de artistas "oficiales", mediante las que pretendía demostrar que los actos de los "locos", igual que los de los artistas, suponen una regresión a estadios inferiores de la civilización. Resulta paradójico comprobar que los argumentos de los detractores del arte contemporáneo –y en el caso de Lombroso, de todo arte– coinciden con los empleados por los propios artistas, sólo que, evidentemente, son valorados de otra manera.

La idea de que el arte de los enfermos mentales, como el de los artistas vanguardistas tenía un carácter "degenerado", que incluso podía llegar a constituir un peligro, fue retomada a principios del siglo XX por muchos autores. Entre ellos destaca por su influencia Simon M. Südfeld, conocido como Max Nordau, cuyo libro *Entartung* (Degeneración, 1895) constituye un precedente importante de la propaganda nacionalsocialista. La estrategia de difamación basada en el sistema de yuxtaposición de obras de psicóticos y de artistas modernos fue llevada a sus últimas consecuencias durante el nacionalsocialismo y culminó en la exposición itinerante "arte degenerado", que había sido precedida por otras muestras y publicaciones similares²⁹.

Hans Prinzhorn y la teoría artística del expresionismo.

Muy distinta fue la reacción de los autores defensores del arte de los enfermos mentales (y del arte moderno). Paul Meunier tuvo cuidado en su obra *L'Art chez les Fous* de mantener

²⁹ Sobre el arte de los enfermos mentales durante el nacionalsocialismo véanse por ejemplo los artículos recogidos en Fuchs, Thomas etc. (ed.), *WahnWeltBild: Die Sammlung Prinzhorn: Beiträge zur Museumseröffnung*. Heidelberg, 2002.



"Juzgue usted mismo, ¿eso eso todavía arte?, ¿quién de ellos era artista – quién es enfermo mental?", artículo sobre la exposición "Entartete Kunst" en Hamburgo (1938). En: *Hamburger Tageblatt-Wochenschau*, 13 noviembre 1938 (Biblioteca Nacional y Universitaria Carl-von-Ossietzky, Hamburgo).

las distancias entre el arte de los vanguardistas y el de los "locos" y se abstuvo de hacer comparaciones. Igualmente reacio a este tipo de métodos se mostró Hans Prinzhorn, que criticó las conclusiones "triviales y sensacionalistas" de "ciertos psiquiatras de renombre", advirtiendo del peligro de derivar la existencia de una igualdad psíquica partiendo de algunas semejanzas superficiales³⁰.

Prinzhorn fue un psiquiatra, historiador del arte y filósofo alemán, famoso sobre todo por su libro *Bildneri der Geisteskranken*³¹ (1922), el estudio más profundo realizado hasta ese momento sobre el arte de los enfermos mentales³². En 1919 entró a trabajar como ayudante en la clínica de Heidelberg. Allí se encontró con una considerable colección de arte psicótico, comenzada seguramente por el que había sido director del hospital entre 1890 y 1903, Emil Kräpelin³³. Junto con Karl Wilmanns, director de la clínica desde 1918, Prinzhorn comenzó a ampliar la colección de Heidelberg para transformar la en un "museo de arte patológico". Para ello escribieron a diversas clínicas alemanas y suizas pidiendo que les enviaran obras de pacientes, "que no fueran

³⁰ Prinzhorn, Hans, *Bildneri der Geisteskranken*. Berlin 1922, 6ª ed. Wien, New York 2001, p. 346.

³¹ El título del libro se ha traducido por "Arte de los enfermos mentales". Sin embargo, resulta significativo que Prinzhorn evitara el término Kunst (Arte) y lo sustituyera por *Bildneri*, que tiene un sentido más general y cuyo significado aproximado es producción de imágenes.

³² En 1921 el psiquiatra suizo Walter Morgenthaler publicó la primera monografía sobre el arte de un enfermo mental, el famoso Adolf Wölfli.

³³ Sobre la historia de la colección Prinzhorn véase: Brand-Claussen, Bettina, "Das 'Museum für pathologische Kunst' in Heidelberg: Von den Anfängen bis 1945". En: *Cat. exp. Heidelberg (etc.) 1997*, p. 7-23; *Vernissage: Die Zeitschrift zur Ausstellung (Sammlung Prinzhorn: Ein Museum der eigenen und anderer Art)*, 9. Nr. 88 (07/01); Fuchs 2002.

meramente copias de modelos o recuerdos de sus días de salud, sino que expresaran sus propias vivencias”³⁴. A principios de los años veinte, Prinzhorn intentó ampliar el concepto de la colección incluyendo obras de presos y de arte primitivo e infantil. Con esta idea retoma el intento expresionista de aunar todo tipo de testimonios artísticos primigenios, lo que también llevará a cabo en su libro.

A pesar de la fecha relativamente tardía de publicación, *Bildneri der Geisteskranken* es un texto surgido de la herencia cultural del expresionismo, que a su vez debe mucho al pensamiento de figuras como Ludwig Klages, Friedrich Nietzsche o Theodor Lipps entre otros. No sólo la comparación del arte de los enfermos mentales con el infantil, el tribal, el de los analfabetos y el de los espiritistas demuestra la deuda contraída por Prinzhorn con la teoría del expresionismo, sino también el objetivo de la investigación. El autor se propone estudiar los mecanismos del proceso creativo, partiendo de la supuesta espontaneidad del arte de los enfermos mentales. Esto recuerda ostensiblemente al estudio de Meunier, conocido aunque no citado por Prinzhorn³⁵. Sin embargo el psiquiatra de Heidelberg va más allá, ya que contaba con un material de trabajo mucho más completo y sus puntos de vista difieren en algunos aspectos importantes de los de Meunier.

Prinzhorn intenta construir una teoría absoluta de lo genuino en el arte de los enfermos mentales, aferrándose a la hipótesis de la espontaneidad inconsciente de los pacientes, que actúan movidos por una necesidad interior. Meunier por el contrario reconoce que no pocos de los pacientes que desarrollan una actividad artística habían recibido formación previa, aunque evidentemente se interesa más por los autodidactas. El francés explica la diferencia existente entre ambos a partir del concepto de inspiración, que según él es resultado de la locura:

“Si la inspiración se manifiesta en un loco que ya era artista antes [...], ésta le permite sobrepasar sus propios límites. Pero si la inspiración se manifiesta en un loco que todavía no

era artista, ésta [...] crea casi siempre formas expresivas arcaicas. Se podría decir que este artista carente de formación repite para sí el camino ya recorrido por la historia de la evolución humana”³⁶.

Esta es una diferencia esencial entre ambos autores, que está en relación con el momento de publicación de cada escrito. El trabajo de Prinzhorn pretende legitimar la teoría expresionista de los “orígenes primordiales” del arte, mientras que Meunier escribe en el contexto del arte simbolista, antes de que se hubieran desarrollado estas ideas. Prinzhorn defiende un proceso creativo puro, que responde al concepto expresionista de “necesidad interior”:

“Cualquier fijación de un objetivo es extraña a la esencia del proceso creativo, aunque por lo menos desde un punto de vista sociológico esté justificada por el contexto vital. Más bien buscamos el sentido de todo lo creado en el mismo proceso creativo”³⁷.

Esta concepción metafísica del proceso creativo, que recuerda a las ideas de Kandinsky sobre lo espiritual en el arte o a la teoría de Wilhelm Worringer sobre el impulso creativo que lleva a la abstracción, sirve de base para el estudio de Prinzhorn del arte de los enfermos mentales:

“Seguramente [los enfermos] no sean independientes de toda concepción artística tradicional. Pero cuando empiezan a crear espontáneamente están alejados de todo elemento del proceso creativo susceptible de aprendizaje, así como de toda sabiduría y de toda técnica, hasta un punto tal, que bajo ninguna otra circunstancia (excepto en otras partes del planeta) se puede llegar a alcanzar. De estos individuos surge, sin que se pueda demostrar la existencia de ninguna influencia externa y sin ser animados a ello, una fuerza creativa instintiva carente de finalidad – no saben lo que hacen”³⁸.

De esta manera Prinzhorn justifica la teoría de que el arte de los enfermos mentales permite estudiar el origen primordial del proceso creativo, ya que se trata de un arte autónomo, independiente del contexto cultural de occidente, que carece de modelos y está libre de toda técnica académica y de saber acumulado. La observación que Prinzhorn incluye entre paréntesis, “excepto en otras partes del planeta”, es un comple-

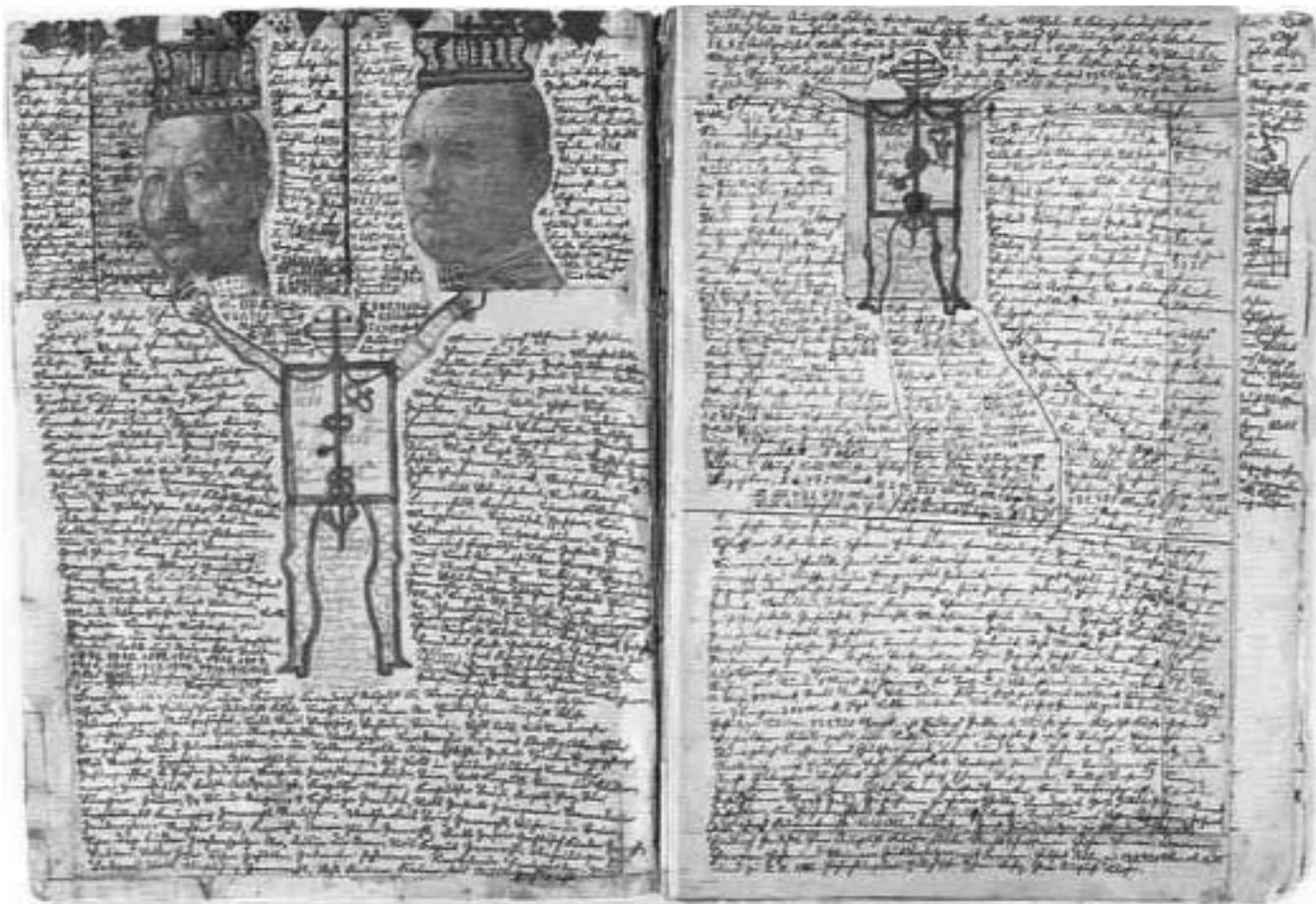
34 Carta circular no identificada en el archivo de la Colección Prinzhorn, sin fecha; es idéntica a la carta al Dr. Hermkes de febrero de 1919 (Archivo Eickelborn); citada en: Brand-Claussen 1997, p. 7. Esta traducción y todas las demás, en las que no se indique lo contrario, han sido realizadas por Helena Pereña.

35 En un artículo para la *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* (Vol. 52, 1919, p. 311-312) menciona Prinzhorn su admiración por Marcel Réja (Meunier). Véase Thevoz 1997, p. 4.

36 Réja, Marcel, *Die Kunst bei den Verrückten*. Eissing-Christophersen, Ch. y D. Le Parc (ed.). Wien, New York 1997, p. 161.

37 Prinzhorn 2001, p. 15.

38 *Ibid.*, p. 343.



August Klose: *Historia de la vida y del psiquiátrico* (detalle), 1918, técnica mixta, Colección Prinzhorn.

mento perfecto de la teoría expresionista sobre los orígenes del arte. Prinzhorn trata este tema detalladamente en un pasaje anterior de su libro, en el que habla de "un estrecho parentesco sobremano sorprendente" entre el arte de los pacientes y el de otros "primitivos", que "llega tan lejos, que resulta muy difícil diferenciar entre ambos". Lo importante, dice Prinzhorn, es que este parentesco no se puede atribuir a ninguna influencia y así respalda la teoría de que el arte "primitivo", sea cual sea su origen, responde a unas leyes universales que rigen el proceso creativo de forma intuitiva. Este es el auténtico arte³⁹. Con esto Prinzhorn se declara, al igual que los expresionistas, contrario a la difundida idea de que existen rasgos estilísticos específicamente esquizofrénicos⁴⁰.

³⁹ Ibid., p. 321.

⁴⁰ Prinzhorn, Hans, "Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bilderei der Geisteskranken". *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 78 (1922), p. 530.

La comparación de las tesis principales del libro de Prinzhorn con su práctica en la clínica de Heidelberg pone de manifiesto otros aspectos muy reveladores, que permanecen ocultos al lector. Bettina Brand-Claussen ha investigado este tema llegando a la conclusión de que existe una discrepancia importante entre teoría y práctica, que responde a una estrategia de legitimación muy bien calibrada⁴¹.

Cartas entre la clínica de Heidelberg y la de Eickelborn en Westfalia demuestran que los directores de ambas instituciones estaban interesados en las obras de arte y en los artistas como individuos, ya que en estos documentos falta el tono despectivo que solían utilizar los médicos en los archivos de los enfermos. Más importante es para el tema que nos ocupa otro aspecto que revelan estas cartas sobre la relación de los

⁴¹ Véase Brand-Claussen 1997. Todo lo expuesto a continuación sobre este tema está basado en las conclusiones sacadas por esta investigadora.

médicos con los pacientes artistas. En una de ellas, datada en marzo de 1919, Wilmanns, el director de Heidelberg, le pide a su colega Hermkes (Eickelborn), que “tenga la amabilidad de animar a Genzel y Maier Peter a que sigan produciendo”. Hermkes contesta que “Peter Meier está trabajando en un obra maravillosa *Los diez mandamientos*” y que “ya prepara otra *El día del Señor*; en este momento sólo se deja inducir a pintar obras religiosas. Quiero animar a ambos, así como a otros enfermos, a realizar un par de cosas más para su colección. Genzel quiere algo más de arcilla y de pintura, que yo aquí ahora no puedo conseguir.” Wilmanns responde repitiendo su deseo de animar a los pacientes a crear obras, para lo que está dispuesto a hacer una pequeña donación económica. En otra carta circular enviada también a otras clínicas en junio de 1920, Wilmanns repite la oferta de pagar un precio razonable a los pacientes por sus obras.

Genzel y Meier (Meyer/Maier) son dos de los artistas a los que Prinzhorn dedica un capítulo en su libro y a los que nombra utilizando pseudónimos. Karl Genzel aparece como Brendel y Peter Meyer como Moog. Estas cartas fueron firmadas por Wilmanns, pero concebidas por ambos y constituyen un primer indicio de que la afirmación de Prinzhorn anteriormente citada de que los pacientes crean obras espontáneas, sin influencia alguna y sin ser inducidos a ello, no se corresponde con la realidad.

Wilmanns se muestra intrigado por las obras que está recibiendo de los pacientes de Eickelborn y escribe a Hermkes para saber que tipo de modelos siguen los enfermos. Éste responde lo siguiente:

“El que Meier haya tenido de sobra oportunidad para ver vidrieras y pinturas de iglesias es seguro, así como que posee una formación general muy superior a la media de su clase social. Desgraciadamente no ha querido proporcionarnos una descripción de su cuadro (*Los diez mandamientos*); por eso le he pedido a mi asistente que lo explore. Le he adjuntado los resultados [...]. Dónde ha adquirido [Karl] Genzel [Brendel] su habilidad y de qué fuentes proviene su creación es difícil de determinar; quizá se puedan atribuir varias cosas a la lectura de revistas ilustradas y folletos. Ha tenido una vida muy movi-

da... fue albañil y ... moldeador en una fundición de hierro. ... Igual que Meier aquí no ha recibido formación en la realización de obras artísticas. Por supuesto que donamos a su museo los trabajos en cuestión como un regalo; a Meier sólo le gustaría mucho una carta de reconocimiento y Genzel le estaría muy agradecido si le regalara algo de tabaco de mascar, seguramente esto estimularía la productividad de ambos”.

El director de la clínica menciona revistas y folletos como posibles fuentes de inspiración, a los que aparentemente tenían acceso muchos pacientes. Efectivamente encontramos estos materiales incluidos en todo tipo de obras surgidas en las clínicas, como soporte para dibujos, como material para hacer collages, para forrar o montar y también reflejados en los temas de las obras. Este es el caso por ejemplo de Meyer (Moog), que pegaba periódicos en el reverso de los cartones utilizados como soporte. También otro artista muy conocido de la colección Prinzhorn, August Klose, utilizaba cuadernos de propaganda de la primera guerra mundial para ilustrar su sufrimiento. Gustav Röhrig pegaba en sus dibujos reproducciones artísticas arrancadas de revistas o folletos, a las que otorgaba una dimensión histórica añadiéndoles divisas sociopolíticas, como un panfleto del consejo de trabajadores berlineses de 1918.

Como vemos, los pacientes de las clínicas no se encontraban tan al margen de la realidad como Prinzhorn quería dar a entender⁴². Además muchos de ellos contaban con mucha más experiencia en cuestiones artísticas e iconográficas de lo que Prinzhorn estaba dispuesto a reconocer. Gracias a una investigación realizada a partir de las actas de los pacientes se ha podido demostrar que muchos de ellos contaban con una buena formación cultural, técnica o artesanal y algunos habían asistido a clases de dibujo o incluso a la Academia. Por otro lado, muchos de los artistas eran conscientes del valor social del arte y lo utilizaban para evadirse de la denigrante vida en el manicomio.

Prinzhorn ignora todos estos hechos para justificar su teoría de la creación artística pura e inconsciente de los pacientes. También forma parte de su estrategia el interrogar a determinados pacientes sobre sus obras. Las explicaciones obtenidas no se han conservado, pero es de suponer que mediante esta táctica de interrogatorio no se conseguirían testimonios muy honestos. A partir de estos documentos desaparecidos escribió Prinzhorn la parte monográfica de su *Bildneri*, que recoge las biografías de

42 Caroline Douglas también ha señalado diversos ejemplos de obras de la colección Prinzhorn, en las que se puede apreciar el bagaje cultural de los autores y sobre todo que tratan temas relacionados con del contexto artístico de la época (Douglas 1997, p. 44-46).

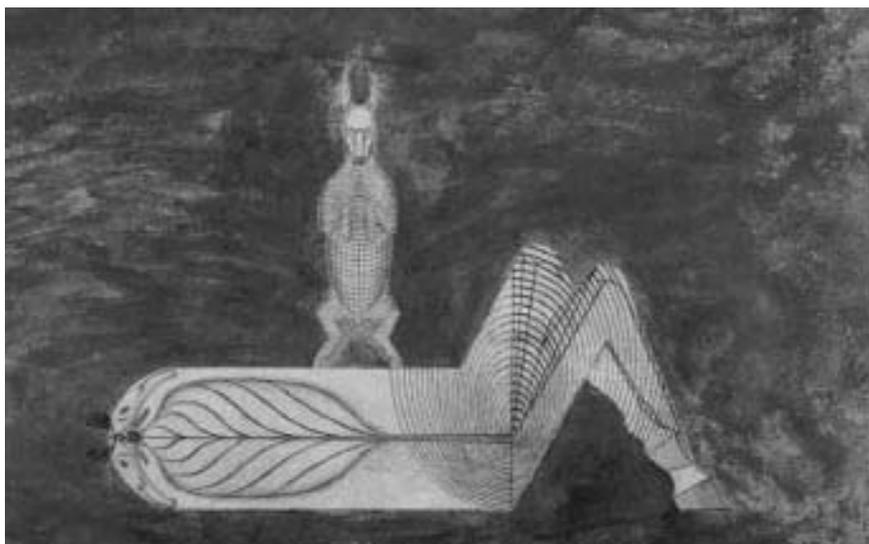
diez pacientes de la colección. El investigador Thomas Röske ya ha advertido de la poca fiabilidad de los testimonios recogidos en esta parte del libro, ya que a la pregunta del médico “¿qué es eso?” no cabe esperar nada más que la respuesta deseada⁴³. Por otro lado MacGregor ha demostrado de manera convincente que los artistas incluidos en esta parte del libro fueron seleccionados cuidadosamente por Prinzhorn para respaldar sus teorías, llegando incluso a suprimir elementos de sus obras que no concordaban con su criterio estético o que podían debilitar el impacto visual deseado. Un claro ejemplo de este método es el caso de August Neter (Natterer), dado a conocer por Prinzhorn a través de sus dibujos esquemáticos de carácter alucinatorio. La obra de este artista incluye no obstante otros muchos trabajos de corte realista, que fueron omitidos sin excepción por Prinzhorn⁴⁴.

En vista del gran esfuerzo realizado por Prinzhorn para justificar su teoría del origen “auténtico” de las obras de los pacientes, cabe preguntarse sobre el porqué de esta actitud. Thomas Röske opina que la teoría de Prinzhorn sobre el impulso expresivo como fuente de toda creatividad ha de ser también entendida como una crítica cultural. Desde su punto de vista, Prinzhorn busca en vano un arte “auténtico” en el caos artístico derivado de la primera guerra mundial, por lo que construye el modelo del artista psicótico autónomo que, liberado gracias a la esquizofrenia, encuentra una profunda inspiración y una fuerza expresiva desconocidas hasta entonces⁴⁵.

No hace falta insistir más en la importancia de las teorías del expresionismo para la concepción de Prinzhorn. No obstante, *Bildenerlei der Geisteskranken* y la colección de Heidelberg tuvieron también una gran repercusión entre los artistas vanguardistas. Como era de esperar, el libro de Prinzhorn fue muy bien acogido entre los surrealistas, aunque como casi nadie del grupo podía leer alemán, parece ser que fue apreciado sobre todo por sus ilustraciones⁴⁶. Otro fue el caso de artistas de habla alemana como Paul Klee o Alfred Kubin, que habían formado parte del ya prácticamente desaparecido

movimiento expresionista y cuyas convicciones no distaban mucho de las de Prinzhorn.

De los numerosos visitantes de la colección mencionados por Prinzhorn y su sucesor, Kubin es uno de los pocos que están documentados⁴⁷. El artista se desplazó a Heidelberg acompañado de un neurólogo en 1920 y quedó profundamente impresionado por las obras de la colección, como se desprende de cartas enviadas a su mujer y a un amigo. Dos años más tarde, poco después de haberse encontrado con Prinzhorn en Múnich, escribió un artículo sobre el arte que había visto en Heidelberg para la revista *Das Kunstblatt*. En este texto Kubin celebra el arte de los enfermos mentales como una “maravilla del espíritu del artista, que surge de profundidades más allá del pensamiento y la reflexión. [...] En eso reside el valor de la universalidad.” Para él estos artistas están “condenados al círculo incomprensible de sus propias imaginaciones, cerrados



August Natterer (Neter): *Eje del mundo con liebre*, hacia 1911-1917, lápiz y acuarela sobre cartón, Colección Prinzhorn.

El artista se desplazó a Heidelberg acompañado de un neurólogo en 1920 y quedó profundamente impresionado por las obras de la colección, como se desprende de cartas enviadas a su mujer y a un amigo. Dos años más tarde, poco después de haberse encontrado con Prinzhorn en Múnich, escribió un artículo sobre el arte que había visto en Heidelberg para la revista *Das Kunstblatt*. En este texto Kubin celebra el arte de los enfermos mentales como una “maravilla del espíritu del artista, que surge de profundidades más allá del pensamiento y la reflexión. [...] En eso reside el valor de la universalidad.” Para él estos artistas están “condenados al círculo incomprensible de sus propias imaginaciones, cerrados

43 Röske, Thomas, *Der Arzt als Künstler: Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*. Bielefeld 1995, p. 51; citado en Brand-Claussen 1997, p. 21, n. 30.

44 MacGregor 1989; citado en: Rhodes 2000, p. 65.

45 Röske 1995, p. 55-57; citado en: Brand-Claussen 1997, p. 13.

46 Cardinal 1993, p. 104-106.

47 Sobre la visita de Kubin en Heidelberg y su relación con Prinzhorn véase Brand-Claussen, Bettina, “... lassen sich neben den besten Expressionisten sehen” – Alfred Kubin, *Wahnsinns-Blätter und die 'Kunst der Irren'*. En: Guratzsch 2003, p. 136-149.

hacia el exterior, incapacitados para la comunicación con sus congéneres"⁴⁸. Kubin recurre aquí al tópico del carácter universal y no contaminado del arte de los pacientes, sin saber que Franz Bühler (Pohl), el artista más admirado tanto por él como por Prinzhorn, estaba lejos de personificar el ideal autodidacta y contaba con una sólida formación académica⁴⁹.

Kubin creyó percibir paralelismos entre sus propias representaciones oníricas y fantásticas y las visiones de los enfermos⁵⁰. A pesar de ello, no hay otro artista sobre el que se haya especulado más acerca de la influencia ejercida en su obra por el arte de los enfermos mentales que en el caso de Paul Klee. Como se ha visto anteriormente, se sabe que Klee ya se había interesado por este tipo de arte desde por lo menos 1912. Por otro lado, parece ser que el artista conocía y admiraba la colección de Heidelberg, según informa Oskar Schlemmer en 1920,⁵¹ y que el propio Klee llegó a comparar favorablemente las obras reproducidas en *Bildnerlei* con su propio trabajo⁵².

El interés de Paul Klee por la obra de Prinzhorn y por el arte de los enfermos mentales en general parece ser irrefutable. Más polémica existe en cambio cuando se trata de valorar las posibles influencias concretas en su obra. A lo largo del tiempo muchos estudiosos de la obra de Klee han establecido diversas analogías más o menos convincentes, basándose en préstamos estilísticos o en el empleo de motivos semejantes. Wolfgang Kersten por el contrario niega la existencia de cual-



August Natterer (Neter): *Retrato femenino*.
www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca2_2001/brandc_mundt.html

quier influencia directa⁵³. Siempre es necesario proceder con cautela a la hora de pretender demostrar una relación de dependencia entre diferentes obras de arte. En este caso sin embargo, resulta algo exagerado rechazar cualquier tipo de influencia del arte psicótico en la obra de Klee.

En su producción artística anterior a la Primera Guerra Mundial no se encuentran indicios que lleven a pensar en un contacto temprano con obras concretas de enfermos mentales⁵⁴. Por ello es probable que el libro de Prinzhorn le sirviera de fuente de inspiración. Una de las comparaciones más frecuentes, pero no por ello menos interesante, es la del dibujo de Klee "Aventura entre Kurl y Kamen" (1925) con "Círculo de ideas de un hombre proyectado al mundo exterior" del artista de la colección Prinzhorn Hyacinth von Wieser (Heinrich Welz). Ambas

composiciones se basan en el mismo esquema: sobre la cabeza de un hombre o saliendo de ella se despliega la vista de una ciudad con edificios y otras formas representadas de manera esquemática. A pesar de su sencillez, se trata de una representación poco común, por lo que no sería extraño que Klee se dejara inspirar por la idea de von Wieser. También hay otras obras de Klee que recuerdan a trabajos de enfermos mentales, así como al arte infantil o precolombino. Esto hace pensar que para este artista, tanto en la práctica como en la teoría, los testimonios de arte primitivo tenían un carácter afín y que si se deja inspirar por ellos es como respuesta a su continua búsqueda de los "orígenes primordiales" del arte⁵⁵.

48 Kubin, Alfred, "Die Kunst der Irren". *Das Kunstblatt*, 6. Nr. 5 (1922), p. 185-188; citado en: Heller 1993, p. 88.

49 Brand-Claussen 2003, p. 146-147.

50 Heller 1993, p. 88.

51 Schlemmer, Oskar, *Briefe und Tagebücher*. München 1958, p. 91; citado en: Heller 1993, p. 85.

52 Heller 1993, p. 85, 91, n. 7; Bowler 1997, p. 23.

53 Kersten, Wolfgang, "Paul Klees kulturkritisches Ideal der 'Geisteskrankenkunst': Revision einer kunsthistorischen Bewertung". En: Brand-Claussen, Bettina y Inge Jádi (ed.), *Vision und Revision einer Entdeckung*. Cat. exp. Heidelberg 2001, p. 47-60.

54 Véase el comentario realizado al respecto por Heller, en el que incluye las referencias bibliográficas más importantes (Heller 1993, p. 85, 93, n. 38).

55 Heller 1993, p. 86.

El legado de Prinzhorn y la valoración del arte "marginal" después de 1945.

El impacto de la obra de Hans Prinzhorn fue enorme, no sólo en lo que concierne al arte moderno sino también para la concepción y valoración del propio arte de los enfermos mentales. Ya a finales de los años veinte se encuentran casos documentados en las actas de los pacientes de la colección de Heidelberg, en los que los médicos estiman la calidad de obras nuevas de artistas incluidos en *Bildnerer* a partir de las allí reproducidas y canonizadas por Prinzhorn. En el acta de August Natterer (Neter) se encuentra el siguiente comentario de 1926, que ilustra este procedimiento: „... una megalomanía floreciente y sistemática, mientras que se echan en falta sus ideas artísticas y cosmológicas anteriores (Prinzhorn!)”⁵⁶.

Esta manera de idealizar el arte de los enfermos mentales se ha mantenido a lo largo del siglo XX hasta fecha muy reciente, es más, aún se encuentran testimonios que celebran el llamado arte "marginal" basándose en su supuesta autenticidad. Una excepción fue por supuesto la política artística del régimen nacionalsocialista que no sólo condenó el arte de los enfermos mentales sino que llegó a asesinar a muchos artistas psicóticos, dentro de un programa denominado eufemísticamente "eutanasia".

Después de la Segunda Guerra Mundial Jean Dubuffet retomó el legado de Prinzhorn creando la categoría de "Art Brut", en la que no sólo incluía el arte de los enfermos mentales, sino también el de los presos, los inadaptados y el de todo tipo de artistas "marginales". Dubuffet no ocultó su admiración por

Prinzhorn y declaró al respecto: "el libro de Prinzhorn me impactó fuertemente cuando era joven. Me enseñó el camino y fue una influencia liberadora. Me di cuenta de que todo estaba permitido, de que todo era posible. Yo no fui el único..."⁵⁷.

El concepto de "Art Brut" retoma la idea del arte "marginal" como arte "auténtico" y acentúa la contraposición entre el arte "oficial" y el "marginal", que se considera libre de toda convención cultural. Esta idea recuerda a las teorías expresionistas, pero carece de sus connotaciones metafísicas. Por otro lado, el arte de los enfermos mentales no juega un papel dominante en la definición que hace Dubuffet del "Art Brut". El artista llegó incluso a negar la distinción

entre "loco" y "cuerdo", lo que le llevó a rechazar la idea de que existiera un arte de los enfermos mentales⁵⁸. No obstante, estas declaraciones parecen contradecir la idea expresada a menudo por Dubuffet, de que la locura es la fuente paradigmática de la que nace el arte auténtico⁵⁹. Más bien parece



Franz Bühler: Autorretrato, 1919, tiza sobre papel, Colección Prinzhorn

⁵⁷ Cita recogida por MacGregor 1989, p. 292; también citado en Bowler 1997, p. 21.

⁵⁸ Bowler 1997, p. 29.

⁵⁹ Esta y otras declaraciones al respecto se encuentran en Bowler 1997, p. 29.

⁵⁶ Brand-Claussen 1997, p. 12-13.

que Dubuffet realiza una distinción fundamental entre locura en sentido clínico –clasificación que rechaza por su carácter convencional– y locura como estado de exaltación creativa. Esta diferencia le acerca a la concepción romántica del genio y la locura, y le separa del mundo psiquiátrico del que venía Prinzhorn.

Dubuffet había empezado a coleccionar arte al margen de las normas culturales en 1945, y en 1972 inauguró en la ciudad suiza de Lausana su colección de “Art Brut”, que en este momento cuenta con más de cinco mil ejemplares. Dubuffet y su colección han contribuido sobremedida a crear un aura de autenticidad en torno a estas obras de arte, que ha condicionado decisivamente su recepción. En el caso del arte de los enfermos mentales esto ha favorecido el que durante mucho tiempo se consolidaran las categorías estéticas establecidas por Prinzhorn en su libro y que no fueran sometidas a una revisión crítica. Así se ha construido una especie de identidad entre la forma artística de la obra y el estado psíquico de su autor, que desvía la atención hacia la biografía del artista⁶⁰, ignorando por un lado las características propias de la obra en sí y por otro la existencia de otros factores relevantes para su comprensión. Joanne Cubbs ha visto

en el acercamiento biográfico a la obra de los “marginales” una tendencia a “fusionar el inconformismo artístico con el social, a recodificar la marginalidad social como un poderoso acto de individualismo creativo”⁶¹. De esta manera la locura pasa de ser una enfermedad del artista a convertirse en garantía de la autenticidad de su arte.

Este tipo de recepción de las obras de los artistas enfermos mentales no es privativo del público o de la crítica, sino que

también ha determinado los estudios dedicados a este tema por parte de la historia del arte, por lo menos hasta bien entrados los años 90⁶². No obstante también se encuentran referencias a una supuesta necesidad interna, que obliga a los

pacientes a crear determinadas obras de arte, en estudios posteriores⁶³. Este tipo de valoraciones inducen a pensar inmediatamente en Prinzhorn y en sus teorías.

Volviendo a la cuestión señalada al principio del artículo sobre los problemas que conlleva la definición del arte “marginal”, es necesario plantearse la viabilidad del único requisito que han de cumplir los artistas considerados como tales y que parece quedar reducido a ser autodidactas. Como se ha visto, no es fácil determinar hasta qué punto un artista puede ser considerado autodidacta y buena parte de los incluidos en la colección Prinzhorn no lo son. Por otro lado, el criterio de autodidactismo aquí empleado no pretende aclarar un hecho objetivo, sino que detrás de él se esconde el tópico del arte auténtico y puro, no contaminado por las convenciones culturales.

En la categoría de “arte de los enfermos mentales” sólo están representados los artistas que han permanecido mucho tiempo hospitalizados y que no han desarrollado una carrera profesional, o por lo menos no se han hecho famosos por ello. Por este motivo no se incluyen otros artistas como Van Gogh o Kirchner, que estuvo, como se ha visto anteriormente, varias veces hospitalizado. Por otro lado

“el arte de los enfermos mentales” es una categoría histórica clausurada, ya que debido a los cambios introducidos en la práctica psiquiátrica, sobre todo en lo que se refiere a la creación de los neuroplépticos y a la disminución del delirio que



Paul Klee: *Aventura entre Kurl y Kamen*, 1925, pluma y tinta sobre papel, montado sobre cartón.

⁶⁰ Véanse varios ejemplos en Bowler 1997, p. 29-30.

⁶¹ Cubbs, Joanne, “Rebels, Mystics, and Outcasts: The Romantic Outsider”. En: Hall, Michael y Eugene Jr. Metcalf (ed.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington, London 1994, p. 77-93, p. 85; citado en: Bowler 1997, p. 30.

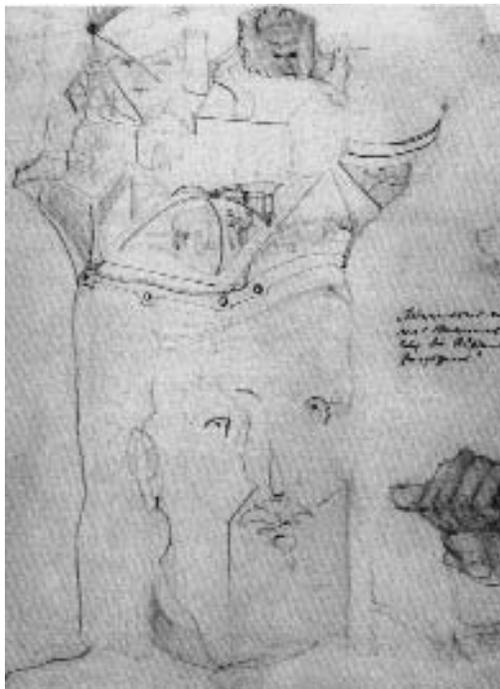
⁶² Fecha mencionada por Thomas Röske en “Expressionismus im Werk Wahnsinniger”. En: Guratzsch 2003, p. 66.

⁶³ Por ejemplo en el artículo de Inge Jádi “Irrgartenconstellationspanopti kumbahnhofverlegenheiten- beschwerdebilder”. *Vernissage*, 9. Nr. 88 (07/01), p. 17-48.

conlleven, las obras producidas actualmente en clínicas y hospitales ya no se consideran "arte psicótico" propiamente dicho. Como ha observado Anne Bowler, esto ha contribuido a incrementar el aura del arte de los enfermos mentales, ya que el número de obras "auténticas" es limitado⁶⁴.

En vista de todo esto no resulta sorprendente que los estudios dedicados al arte de los enfermos mentales en general tengan un carácter histórico y que cualquier intento de análisis de obras heterogéneas reunidas siguiendo este criterio esté condenado al fracaso.

La única manera de acercarse a la obra de un enfermo mental, como a la de cualquier otro, desde un punto de vista serio y de analizarla teniendo en cuenta los diferentes factores que influyen en el proceso creativo individual es a través de una monografía. Desde hace ya unos años han comenzado a proliferar este tipo de estudios, aunque aún queda mucho por hacer⁶⁵. Por lo tanto se puede concluir que, a pesar de la historia relativamente larga del arte de los enfermos mentales, la investigación en este campo es todavía muy reciente.



Hyacinth von Wieser (Heinrich Welz): *Círculo de ideas de un hombre proyectado al mundo exterior*, lápiz y tinta sobre papel, Colección Prinzhorn, Heidelberg.

⁶⁴ Bowle 1997, p. 31.

⁶⁵ Véase por ejemplo Brand-Claussen, Bettina; Inge Jádi (ed.), *August Natterer: Die Beweiskraft der Bilder, Leben und Werk, Deutungen*. Heidelberg 2001.