

Out sider art

Rastrear la relación entre el arte y la locura, es cosa ardua por la multiplicidad de puntos de vista que ofrece y la relatividad manifiesta de las conclusiones a las que se pueden llegar. Los invito a que transitemos el camino del arte a la locura y de la locura hacia el arte.

Hay varias formas de encarar un concepto. Uno puede mirarlo desde la definición pura y simple, singular. Puede también abordarlo desde su relación con el contexto. Pero de una u otra forma lo esencial es delimitar aquello de lo que se habla. Ya lo decía Oscar Wilde «definir es limitar», y de eso es precisamente de lo que tratamos. De la delimitación de un concepto. En el caso del concepto de «arte» la definición es harto complicada, porque engloba en sí varias disciplinas, soportes y prácticas; y algo más y más importante: toda definición (y el arte no escapa a este axioma) es ideológica.

A la hora de definir qué es arte y que no lo es (donde termina la música y empieza el ruido, etc.), mucho se ha dicho y escrito. Las cosas eran más sencillas cuando quien definía qué era arte y qué no lo era, era quien pagaba (y daba el tema) de la obra encargada. Este mecenas podía ser privado (como los Médici de Florencia), o la realeza (que encargaban retratos, cuadros históricos), o bien la iglesia, que dio tema a los pintores, escultores y arquitectos desde el Renacimiento, pasando por el Manierismo y el Barroco. Más adelante durante el siglo XIX, el artista se independizaría forzosamente con la desaparición de estos mecenas, la invención de la fotografía y el nacimiento del «arte por el arte». Sin embargo hasta la llegada de la independencia temática de la obra de arte, los artistas debían regirse (si querían ingresar al circuito), por lo que la Academia determinaba. Temas, formatos, técnicas y otras definiciones eran otorgadas gentilmente por ella (en el caso de Francia, de la Escuela de Bellas Artes), para quienes quisieran reproducir la receta del arte.

o cuando el Arte es cosa de Locos

Incluso se han llegado a escribir textos, en los que se definían conceptos tan inasibles como la belleza («Tratado de lo bello», Denis Diderot). Donde se intentaba limitar lo bello a una lista de cualidades que los objetos u obras de arte debían poseer. Estas y otras actitudes restrictivas, coartaban la libertad de quienes quisieran introducirse en el mercado. Hasta hoy en día se reflejan los resabios de este control en las dudas que presenta la clasificación de la cerámica como arte o artesanía, o en la discusión que soporta el grabado acerca del tiraje y la originalidad de la obra.

Sin embargo, paralelo a estos vetustos y miopes señores con reglas y metros patrones que definían y median lo indefinible, crecieron lentamente quienes vislumbraban que el arte no empezaba y terminaba en Grecia, o en un caballete, o en una sinfonía, ni en un verso endecasílabo. Estamos hablando de los artistas que enfrentaban a los salones oficiales, como primero hizo Courbet con sus exposiciones individuales, o los impresionistas con Manet haciendo punta en el año 1863 en el Salón de los Rechazados. Lo que continuarían las vanguardias artísticas del siglo XX, que sugerían como Marinetti, desviar los ríos para inundar los museos.

Todas estas reacciones al arte académico, empujaron sin dudas las fronteras de la definición de arte, para hoy en día (fatalmente incluidas en aquello que criticaban) formar a su vez parte de la tradición. Pero, esas revueltas, movimientos, o como quiera llamárseles, fueron realizados por artistas que poseían en su mayoría formación académica, y que evolucionaron hacia el distanciamiento o la guerra abiertamente declarada a la tradición. Malevich dibujaba en su juventud hermosos retratos de campesinas, Kandinsky vistas de Moscú, Mondrian subsistió gran parte de su vida con el dinero que reunía pintando naturalezas muertas con flores (!?), los primeros cuadros de Matisse son prácticamente claroscuros, etc.

Existe otra línea que se alejó (aún sin saberlo), del arte como definición, sin partir como los antes mencionados, del seno mismo del sistema artístico. Porque desde su nacimiento no responde (y desconoce) otra disciplina que no sea la de dejar ir a través del arte, una patología o un dolor (del alma o de la mente). Hoy en día hay varias denominaciones para este tipo de arte: Outsider Art, Art Brut, Raw Art; en suma, el arte de los locos.

COSAS DE LOCOS

A lo largo de la historia del arte, se ha tratado de establecer la relación entre el arte y la locura, y en general entre el genio y la locura. De todos los esfuerzos en este sentido (todos sin resultados concretos) han surgido afirmaciones tan delirantes (acordes con el tema tratado) como que la locura y la epilepsia eran el peaje que debería pagar en vida, quien accediera al genio. Estas son las fabulosas conclusiones a las que llegó el médico y antropólogo italiano Cesare Lombroso en su obra «Genio y Locura».



Fantasías japonesas pintadas por Vincent Van Gogh hacia 1887

Mismo que escribiría más tarde que las personas con tatuajes tenían tendencia maniaca a delinquir (!?), autor también de teorías criminalistas tristemente difundidas; vale decir de paso descubridor de las propiedades antisépticas del alcohol (lo que se erige en el único aporte positivo en su paso por este mundo).

Existen muchos ejemplos de artistas que terminaron sus días o pasaron parte de ellos en un manicomio. Schumann encadenaba períodos de gran fecundidad compositiva con crisis e intentos de suicidio. Vivió internado los últimos años de su vida, creyendo que Mendelssohn y Schubert le dictaban melodías sublimes desde la tumba, a través de una alucinación auditiva que lo persiguió hasta el final.

En el caso de Vincent Van Gogh, y a pesar de ser uno de los artistas sobre los cuales más se ha escrito en relación a su existencia atormentada, no está establecido cuál fue la patología que lo aquejó y que lo llevó a suicidarse con un tiro en el pecho. Lo que durante mucho tiempo se tituló como esquizofrenia o psicosis maniaco depresiva, pasó a ser en los últimos diagnósticos (hechos a través de material histórico) epilepsia agrabada por su estrecha relación con el ajenjo (bebida espiritosa que hacía las veces de combustión interna de lo artistas y prostitutas de la época).

La lista la completan otros ejemplos célebres: Camille Claudel (escultora y amante de Rodin, interpretada por la cinematográfica Isabelle Adjani); Guillaume Apollinaire, cuyas crisis comenzaron después de que un obús interrumpiera con un esquirla en su cabeza la lectura de «Le Monde» en una trinchera de la Gran Guerra; Ezra Pound que pasó doce años en un manicomio para criminales. Y la lista sigue: Baudelaire, Conrad, Munch, Artaud, Maupassant, Hemingway, etc.

Todos estos ejemplos son tan reveladores para establecer una relación entre genio y locura, o entre expresión artística y locura, como aquellos que han querido establecer de forma análoga una entre genio creativo y homosexualidad. Tanto una como otra teoría naufragan a la hora del rigor analítico y la conclusión, convirtiéndose en simples enumeraciones y citas de casos. Y es por eso, que haciendo la operación inversa llegaríamos a conclusiones inversas también. Esto es: hay más casos de artistas cuerdos que locos, o hay más casos de artistas hetero que homosexuales. Y en cualquier caso, tampoco debería importar más allá de la anécdota, puesto que finalmente la calidad de la obra no depende de que quien la hizo fuese loco, rubio, eslavo, zurdo o mariachi.

Hasta aquí hemos hablado de la existencia de artistas que en un u otro momento de sus vidas, atravesaron crisis relacionadas con la locura o terminaron sus días acompañados por ella. Hemos mencionado también la existencia del «Outsider Art» o «Art Brut». Estamos en estos dos casos, en los dos extremos opuestos de la cuerda. En el primer caso partimos del



el Arte es cosa de LOCOS

arte (o los artistas) hacia la locura. En el segundo, comenzamos en la locura y desembocamos en el arte.

LO PRIMITIVO

Es en el siglo XIX cuando comienza a prestarse atención a lo que se dio en llamar arte primitivo. El gusto por lo exótico se refleja ya en trabajos de Eugene Delacroix (hacia 1850), que se solaza pintando retratos de odaliscas en interiores argelinos, y sultanes marroquíes. El interés de Degás y otros pintores de la época, por las estampas y grabados japoneses (Hokusai, Hiroshige, Utamaro, etc.) son sintomáticos de la misma búsqueda. Dice Van Gogh: «... a uno le gusta la pintura japonesa, ha sido influido por ella, todos los impresionistas tienen eso en común...».

El comienzo de la era de las exposiciones universales (la primera se realiza en Londres en 1851), acerca hacia las grandes capitales, los pueblos y tribus (trasplantados completamente y montados escenográficamente) de África, Oceanía y Guinea, trayendo de paso con ellos, sus expresiones plásticas, artísticas y musicales. Los artistas, se ven fascinados por la creatividad y la frescura de estos salvajes vírgenes de todo influjo académico. Los nuevos vientos soplaban desde el primitivismo.

Castillo de Beaulieu, Lausanne, Suiza. Sede del Museo del «Art Brut».

Una búsqueda parecida, había hecho sin suerte el movimiento inglés Prerrafaelista (Ruskin, Alma Tadema, Rosetti, Millais, etc), pero la fuente en la cual quisieron encontrar lo primitivo era la misma tradición occidental. Intentaron volver al arte de Giotto y a la artesanía del Gótico, a la inocencia que según declaraban, habían dado por tierra Rafael y otros manieristas.

Existía pues, una necesidad de renovación, de ideas sin preconceptos, de anticlasicismo. Gauguin, Modigliani o Picasso, son algunos ejemplos de artistas que reflejaron en sus obras la influencia del arte primitivo. Escribe Apollinaire, en lo que podría ser la descripción del final de la noche de un artista de la época (la suya propia): «...Caminas hacia Auteuil quieres ir a pie hasta tu casa Dormir entre tus fetiches de Oceanía y de Guinea Son Cristos de otra forma y de otra creencia Son lo Cristos inferiores de las oscuras esperanzas...»(1).

CONFUSIONES VARIAS

Es en esta búsqueda de lo antiacadémico, donde confluyen tres personajes completamente disímiles como portadores de una respuesta: los locos, los salvajes y los niños. Los tres se vinculaban entre sí básicamente porque en ellos los artistas veían (por diversos motivos) la libertad y la inocencia de la expresión en estado puro. Ninguno de los tres habían sido condicionados (aparentemente) por la sociedad y sus corsets, y por tanto estaban libres de toda contaminación académica. Picasso le decía a Herbert Read, en una exposición de dibujos realizados por niños en 1945: «...cuando yo tenía la edad de estos niños podía dibujar como Rafael. Ahora me tomaría



«A Coign of Vantage», Sir Lawrence Alma Tadema, 1895, óleo sobre panel



muchos años aprender a dibujar como ellos...».

Otra vinculación menos inocente venía de la mano de la creencia difundida en la época de que el pensamiento del llamado salvaje, poseía una estructura inferior, similar al del niño. Esta visión tan peyorativa de todas las culturas que no fuesen la tradición occidental, venía aunada con la ideología que tenía forzosamente que sustentar el funcionamiento de imperios como el inglés. Estos, debían justificar sus conquistas y sometimientos, mediante el apoyo de un cuerpo teórico que marcara la diferencia entre superior/inferior, civilización/barbarie, etc. Hasta algunas décadas atrás los negros norteamericanos se exasperaban exigiendo «respect» (respeto), ya que los blancos seguían tratándolos de «boy» (chico) sin atender a la edad del apelado. Considerar a quienes se domina como «niños grandes», blanquea la conciencia de quienes les «enseñan» (enseñan).

Estas ideas venían reforzadas también, por cierta similitud de las estructuras formales que utilizan los niños en sus primeras composiciones (mandalas, etc.), con las realizadas por algunas tribus. Más adelante, pensadores como Levis Strauss, que demostraron que el pensamiento y el conocimiento con respecto a ciertos tópicos (botánica, etc.) de las sociedades llamadas primitivas, competía y superaba algunas veces al occidental, sumados a estudios psicológicos no disponibles en la época, dieron por tierra la comparación del pensamiento del niño con el del salvaje.

De estos equívocos surge entonces, la relación que emparenta la expresión de salvajes, niños y locos, y el reconocimiento inicial del arte que producían. Hacia ellos se orientaron las miradas de los artistas buscando las cualidades que supuestamente compartían.

LOCURA (lo-cura)

Las primeras colecciones de obras realizadas por internados psiquiátricos fueron las del Bethlehem Mental Asylum de Londres y la del Crichton Royal Hospital de Escocia,

Dr. Hans Prinzhorn



psiquiatra Carl G. Jung

ambas de principio del siglo XIX. Hacia 1919, en Alemania, el Dr. Karl Willianns, director de la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg, invitó al Dr. Hans Prinzhorn a crear una colección de obras ejecutadas por dementes. La colección Prinzhorn fue el primer y magnífico intento de establecer que el talento artístico de los locos existía, y se hacía presente en los 5000 dibujos, pinturas, bordados y objetos realizados por más de 500 internos de instituciones de Alemania, Suiza, Austria e Italia.

En 1922 Prinzhorn publica el resultado de su trabajo en el libro «Bildernei der Gisteskranken» (Expresiones de la Locura), que obtuvo gran reconocimiento. En él, subraya la calidad de la producción de los enfermos, la supervivencia por sobre la desintegración de la personalidad, de la pulsión creadora. «...Nuestros pacientes se encuentran en contacto, de manera totalmente irracional, con las más profundas verdades, y muchas veces revelan, inconscientemente, visiones de trascendencia ...»(2). Afirma también que no existen diferencias entre las obras de personas sanas o enfermas: «...re encontramos así, en un contexto diferente la idea de la existencia de formas de expresión psíquica y de objetos de formas correspondientes que en todos los hombres, en determinadas condiciones, serían casi idénticas...»(3).

Aunque la obra de Prinzhorn no tuvo gran resonancia en la psiquiatría y la psicología, sí obtuvo repercusión en el medio artístico. Entre 1929 y 1933, varias exposiciones de este material se realizaron en Alemania, Francia y Suiza. Hasta que en 1933 parte de la colección cayó en manos del régimen nazi, y fue utilizada por Joseph Goebbels (ministro de propaganda de Hitler) para organizar la exposición itinerante «Arte degenerado» (Munich, 1937), realizada con el objetivo



Dibujos de Henry Darger

de desprestigiar al arte moderno. Los cuadros fueron colgados junto con obras de Cezanne, Van Gogh, Kokoshka, Kandinsky, Klee y Chagall entre otros, intentando emparentar la expresión de todos estos artistas, agrupándolos bajo el título infamante antes mencionado, y negándoles cualquier valor artístico.

El trabajo de Prinzhorn quedó como un hito en la historia del arte, siendo utilizado por ejemplo por Paul Klee para impartir sus clases en la Bauhaus de Weimar. Otros artistas como Alfred Kubin, Oscar Schlemmer, Max Ernst y André Bretón, se interesaron por las producciones artísticas de los locos.

Paralelamente a Prinzhorn, hay pruebas de que el célebre psiquiatra Carl G. Jung, utilizaba ya hacia 1920 en su clínica de Zurich, el trabajo artístico de sus pacientes con propósitos terapéuticos. Jung, discípulo de Sigmund Freud, se alejó de él por cuestiones teóricas y personales; y en el plano que nos interesa, porque consideraba como excesivas las conclusiones que Freud revelaba a través del análisis de las obras de los antiguos maestros (Leonardo y Miguel Angel). Dice Jung: «... Si una obra de arte se explica por el mismo procedimiento que una neurosis, entonces o bien la obra de arte es una neurosis, o la neurosis es una obra de arte...».

Las teorías de Jung, dieron un impulso definitivo a las terapias artísticas, que se utilizan desde entonces en instituciones psiquiátricas, cárceles, asilos para ancianos y centros educativos para deficientes mentales. La obra de Jung, ejerció una fuerte influencia sobre el crítico, escritor, filósofo y educador del arte, Herbert Read (más adelante Sir Herbert Read), y éste a su vez influyó en quien fue el fundador del «Art Brut»: Jean Dubuffet.

Este coterráneo de Monet, nacido en Le Havre, demostró desde temprano su oposición al clasicismo académico. Su paso por la famosa academia Julián de París, duró solamente unos meses. Su intensa búsqueda de un arte nuevo dio un vuelco al descubrir el trabajo de Prinzhorn. Allí encontró lo que él llamó el poder de la alienación, y la inocencia artística. «...Personalmente, yo creo mucho en el valor de los salvaje, quiero decir: instinto, pasión, barro, violencia, locura...»(4) Para Dubuffet los intelectuales eran enemigos del arte, y subrayaba que el arte estaba cercano a la vida del hombre común.

A partir de 1945, Dubuffet comienza a coleccionar lo que luego denominó como «Art Brut». En 1948 funda junto



Josef Forster



Jean Dubuffet



«Pueblo sobre la ruta», Jean Dubuffet, óleo sobre tela, 1957

Henry Darger y una vista de su habitación que muestran sus libros y mesa de trabajo, en el 851 Webster Street de Chicago, 1972.



a Joan Miró, Antonin Artaud, Michel Leiris y Georges Limbou la «Compañía del Art Brut». En 1949, y con 200 obras, la primera exposición del Art Brut es llevada a cabo en la galería de René Drouin. El catálogo contenía el manifiesto del grupo. En febrero de 1976 la ciudad Suiza de Lausanne dispuso el castillo de Beaulieu, para albergar la vasta colección reunida por Dubuffet y sus compañeros. El museo contiene cerca de 800 trabajos de creadores que no son artistas profesionales, especialmente enfermos mentales y niños.

Michel Trevoz, curador del museo de Lausanne escribe, a propósito de la definición del arte bruto: «...»Art Brut» u «Outsider Art» consiste en trabajos producidos por gente que por varias razones no han sido culturalmente adoctrinados ni socialmente condicionados ... toda clase de gente que trabajando fuera del circuito de las «bellas artes» (escuelas, galerías, museos, etc.) producen desde lo profundo de sus personalidades y para ellos mismos y nadie más que ellos, obras de extrema originalidad, tanto técnica como conceptualmente. Ellos trabajan apartados del la moda y la tradición ...».

CAMINAR POR EL LADO SALVAJE

No está de más enumerar algunos nombres de estos artistas desconocidos por el gran público:

Emma Hauk, parte de la colección Prinzhorn, componía todas sus obras con configuraciones caligráficas casi ilegibles, escritas sobre páginas, y que repetían invariablemente la palabra «komm» (vuelve) aludiendo a su marido que la había abandonado.

Adolf Wolfli nace en Suiza, vive en orfanatos, pasa dos años en prisión por repetidos disturbios en la vía pública, y por molestar especialmente a niñas y mujeres mayores. En 1895, a los 31 años, es recluido en la Clínica Psiquiátrica de Waldau, en Berna. La primera década de su internación, Wolfli vive acuciado por la presencia de terribles alucinaciones. A partir de 1904, comienza a dibujar trabajos en lápiz, donde manifiesta un gusto repetido por la simetría; estos primeros trabajos son hechos sobre papel de diario. En el año de 1908 arriba a la clínica de Waldau el Dr. Walter Morgenthaler, también uno de los psiquiatras más influyentes en el desarrollo de terapias artísticas, que escribiría a propósito del trabajo de Wolfli su monografía «Ein Geisteskranker als Künstler» (Locura y arte), libro que sus colegas, según el propio Morgenthaler, no tomaron en serio. Luego del arribo de Morgenthaler, Wolfli deci-

de comenzar el trabajo que le insumirá los veintidós años que le restaban vivir: su autobiografía. Encerrado en la celda privada que solicita al efecto, adornada con sus propios dibujos, Wolfli desarrolla su obra que incluyen: textos, poesía, composiciones musicales y tres volúmenes de ilustraciones. En ella cuenta una fabulosa expedición alrededor del mundo, donde Doufi (el sobrenombre de Wolfli en la niñez) quien es el héroe de la narración, atraviesa guerras cósmicas, catástrofes y otras desventuras hasta conquistar el título de San Adolfo II.

En 1972, una larga selección de cuadernos y dibujos de Wolfli fueron incluidos en la Documenta 5 de Kassel, exposición internacional que consagra a los grandes maestros a nivel mundial.

Carlo Zinelli nace en Verona, Italia. Su infancia lo muestra trabajando en las granjas de la campiña, es un joven callado e introvertido. Es durante el servicio militar, en 1936, que presenta los primeros síntomas de disturbios mentales. Luego de lo que probablemente haya sido un shock producto de su paso por la guerra, Zinelli ataca a su capitán y es internado en un hospital militar hacia 1941, luego es expulsado de la fuerza. En los años posteriores a la guerra crecen sus manías persecutorias y alucinaciones visuales, hasta que su familia decide internarlo en 1947, en el Hospital Psiquiátrico de San Giacomo de Verona.

En 1957, Zinelli comienza a dibujar en las paredes del hospital con un ladrillo. En esa época, con el apoyo del escultor escocés Michael Nobel, la dirección del hospital abre un estudio para la expresión plástica de los enfermos. Motivado por este entorno creativo, Zinelli pinta todos los días del resto de su vida, durante cuarenta años, sin interrupción. Los cuadros de Zinelli son fascinantes repeticiones (siempre en grupos de cuatro) de motivos caligráficos estereotipados (pájaros, perfiles de figuras humanas mecanizadas) que configuran estructuras donde figura y fondo se intercambian. Zinelli demuestra con soltura su dominio del color y de la composición, utilizando más adelante el collage e incluyendo elementos de deshecho como insectos, alas de pájaros, flores y particularmente cajetillas vacías de cig-

rrillos. En el último período de su vida comienza a escribir cartas sobres sus dibujos, donde estructura el texto en relación con las figuras pintadas.

Henry Darger es tal vez el último y más resonante hallazgo del Outsider Art. Este norteamericano nacido en Chicago en el año 1892, es recluido por su padre (su madre había muerto durante su nacimiento) a la edad de 12 años, en una institución para niños con problemas mentales. El único diagnóstico que data en los registros del Asilo Lincoln de Illinois es «masturbación». Luego de un intento de escape a la edad de dieciséis años, deambula por numerosos hospitales católicos para enfermos mentales. Finalmente, pasa los últimos cuarenta años de su vida en una pequeña habitación alquilada en la parte norte de Chicago, donde desarrolla la integridad de su trabajo.

Tal vez el detalle más asombroso de su historia sea que la obra de Darger no fue sino descubierta hasta después de su muerte, por su casero, un fotógrafo llamado Nathan Lerner. En la mísera habitación de Darger, donde nadie jamás entraba, se encontraron, además de cientos de botellas vacías de Pepto-Bismol, 300 acuarelas incluidos 87 paneles de gran tamaño y 15.145 páginas tamaño oficio escritas a simple espacio, en una desvencijada máquina de su propiedad, encuadernadas en 15 volúmenes. Este trabajo titulado «In The Realms of the Unreal», y que incluye la autobiografía del autor: «The History of my Life» (5.084 pág.), narra la historia de un mundo imaginario poblado por niños, y de la guerra de los Glandelinians y las Angelinnian provocada por la «Child Slave Rebellion» (la revelión de los niños esclavos). Las protagonistas son siete pequeñas princesas «The Vivian Sisters» con problemas genitales (según descripción de Darger), que son custodiadas por inmensos Dragones ambivalentes que les inyectan periódicamente una extraña sustancia que las mantiene vivas.

La narración de Darger abunda en sádicas descripciones de batallas y mutilaciones, que el norteamericano escribía sin dejar de hablar consigo mismo en varias voces diferentes. Análisis psicológicos de los textos describen la mente de Darger como la de un asesino serial, y

existe también la escalofriante posibilidad, reseñada por su principal biógrafo John M. MacGregor, de que Darger haya sido el asesino de una niña desaparecida en Chicago durante el año 1911; a la cual hace claramente referencia en sus trabajos.

Tal es la complejidad de esta obra, que los críticos siquiera pueden leerla en su integridad, lo cual les consumiría (dice MacGregor) el resto de sus vidas. Según cálculos, Darger escribió 2.300 palabras por día durante 365 días al año, a lo largo de once años. Además de dejar un extenso catálogo de ilustraciones a la acuarela y collages que incluían los personajes, paisajes, banderas, mapas, dragones, mariposas enormes, esquemas de las batallas, etc.; que el consideraba necesarios para completar su obra.

A MODO DE CONCLUSION

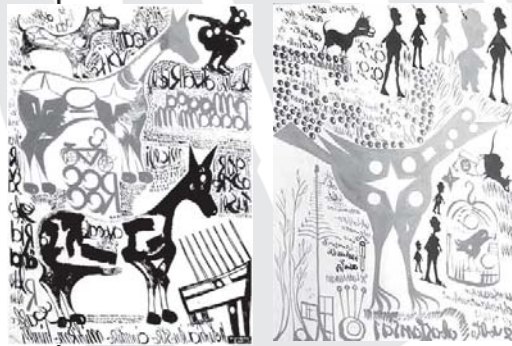
Vale decir que acercarse al «Outsider Art» o «Art Brut» no es cosa fácil. Y que quien lo haga, deberá intentar dejar de lado todo preconcepto y todo prejuicio, para contemplar una obra tal y cual es. Conocer la historia de los autores: excluidos, psicóticos, enfermos mentales encerrados de por vida, y hasta asesinos, no debe influir en los juicios que sobre sus trabajos se puedan hacer.

Foucault indica el surgimiento de la exclusión, el nacimiento del «outsider» (la palabra es mía) a finales del siglo XVIII, en «Historia de la Locura en la Época Clásica»(5); con la creación de los grandes hospitales y manicomios, que excluían al loco de la sociedad y lo sometían al silencio. Para recuperar esa historia, ese silencio, es que Foucault propone una «arqueología del silencio» como herramienta.

A propósito del texto de Foucault, Derrida apunta que éste se equivoca entre otras cosas al ubicar el inicio de la exclusión de la locura en la época clásica. Crítica también su lectura del «cogito»(6) cartesiano, lectura en la cual se apoya Foucault para afirmar que la exclusión comienza en ese tiempo, y propone el principio de ésta allá por el nacimiento del pensamiento occidental, con Sócrates. La exclusión sería pues «...esencial a la historia de la filosofía y de la razón en su conjunto...»(7), y tendría su origen en el surgimiento mismo del «logos»(conocimiento) griego. El antagonismo se daría entre «logos» y locura.

Entonces, no hay que sorprenderse por la resistencia que pueda provocar el outsider art, cuando tenemos 2600 (Sócrates 470 - 399 a.C.) años de historia que desautorizan la vos (la expresión) de la locura..

El trabajo de Prinzhorn o Morgenthaler (ambos psiquiatras) posibilitó desde dentro mismo del sistema (y esto es lo importante, ellos mismos eran parte de ese sistema de silencio), la liberación de la expresión de los internos. Si esto fue por la propia fuerza de esta voz que se impuso, o por la voluntad de operar a favor de ella (de apoyar su desarrollo) por parte de estos psiquiatras, poco importa. Lo que sí es importante es que se legitimó su expresión, y se dieron a conocer las muestras de su fascinante originalidad, para hoy en día ser una de las tantas variantes que ofrece el arte a quien quiera acercársele.



Carlo Zinelli



Referencias

- (1) de «Zona» poema del libro «Alcohols», Guillaume Apollinaire, «Apollinaire, antología», Visor Libros, Madrid, 1996.
- (2) de «Expresiones de la Locura», Hans Prinzhorn, 1922.
- (3) de «Expresiones de la Locura», Hans Prinzhorn, 1922.
- (4) Jean Dubuffet sic.
- (5) «Historia de la Locura en la Época Clásica», Michel Foucault, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1990.
- (6) Según Derrida la lectura que hace Foucault del «Discurso del Método» de Descartes es errónea, sobre todo en lo tocante a la idea del «cogito ergo sum» (pienso luego existo). Descartes busca una invariante, un axioma en el cual apoyarse, duda de todo lo establecido, menos del pensamiento. Deja fuera la locura, según Foucault, la saca del sistema, produce el quiebre, la «exclusión». Sin embargo, Derrida hace otra interpretación del mismo texto, afirmando que Descartes expresa que el «cogito» (el pensamiento) es posible dentro de la locura. Lo cual daría por tierra la temporalidad que utiliza Foucault para situar el comienzo de la «exclusión» en el siglo XVII.
- (7) de «Cogito e Historia de la Locura», Jaques Derrida, Anthropos, Barcelona, 1989.

Bibliografía y fuentes:

- «Código e Historia de la Locura», Jacques Derrida, «La escritura y la Diferencia», Anthropos, Barcelona, 1989.
- «Historia de la Locura en la Época Clásica», Michel Foucault, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1990.
- «The Innocent Eye, Children's Art and The Modern Artist», Jonathan Fineberg, Princeton University Press, Website: <http://pup.princeton.edu/titles/6177.html>
- "Outsider Art", Arthur C. Danto, The Nation digital edition, 1997, Website: <http://past.thenation.com/issue/970310/031dant.htm>
- "Jean Dubuffet", Website: http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?i_id=55
- «What is Outsider Art?», Raw Vision Magazine, Website: <http://www.rawvision.com/outsiderart/whatsoa.html>
- "Psicopatología del arte", "Locos egrerios", J.A. Vallejo-Najera, Madrid, 1977.
- «Arte y Locura», Website: http://mentales.galeon.com/art_loc.html
- «Drawing Notebook», N.F. Karlins, Website: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins6-22-00.asp>
- "Thoughts On The Question: Why Darger?", John M. MacGregor, Ph.D., Website: <http://outsider.art.org/news-letter/darger.html>
- "A Life Of Bizarre Obsession", Robert Huges, "The Arts", february 24, 1997 vol.149 No.8, Website: http://www.time.com/time/magazine/1997/dom/970224/the_arts_art_a_life_of.html
- "Thank Heaven For Little Girls" (Watercolors, H. Darger, traveling exhibition), Richard Vine, Brent Publication Inc, 2000.
- "Adolf Wolfli", Phyllis Kind Galerie, Website: <http://www.phylliskindgalerie.com/self-taught/artbrut/aw/index.html>
- "Adolf Wolfli", Raw Vision Magazine, Website: <http://www.rawvision.com/back/wolfli/wolfli.html>
- "Carlo Zinelli", Phyllis Kind Galerie, Website: <http://www.phylliskindgalerie.com/self-taught/artbrut/cz/index.html>
- "Carlo Zinelli", Raw Vision Magazine, Website: <http://www.rawvision.com/back/carlo/carlo.html>
- "L'art Brut. uncivilized freedb", Fergus Foley, Website: http://www.aabc.com/outsider/l_art.htm
- "Art Brut & Psychiatry", Leo Navratil, Website: <http://www.rawvision.com/back/psychiatry/navratil.html>