

# CREACIÓN aNORMAL por INDUCCIÓN



expresión extruida para la supervivencia

Tesis doctoral de Imma Mengual Pérez  
Dirigida por la Dra. María José Zanón Cuenca

Altea, 2015.

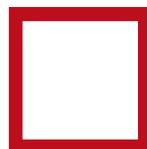


**EXPRESIÓN EXTRUIDA  
PARA LA SUPERVIVENCIA**

**REACCIÓN ANORMAL  
POR INDUCCIÓN:**

TESIS DOCTORAL DE  
IMMA MENGUAL PÉREZ  
DIRIGIDA POR LA  
DRA. MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA

ALTEA, 2015.





UNIVERSITAS



Miguel Hernández

D. Daniel Pablo Tejero Olivares, Director del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche, conforme a la normativa de la citada Universidad, presto conformidad y autorización necesaria para que el trabajo de investigación de Dña. Imma Mengual Pérez bajo el título: *"CREACIÓN aNORMAL POR INDUCCIÓN: expresión extruida para la supervivencia"*, pueda ser presentado en la Comisión de Doctorado para ser defendido como Tesis Doctoral, con el fin de optar al grado de Doctora.

En Altea, a      de      de 2015.

Fdo. Daniel Pablo Tejero Olivares  
Director del Departamento de Arte



Dña. María José Zanón Cuenca, Profesora Doctora de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

Autoriza:

La presentación de la Tesis Doctoral titulada: "*CREACIÓN aNORMAL POR INDUCCIÓN: expresión extruida para la supervivencia*", realizada por Dña. Imma Mengual Pérez, bajo mi dirección y supervisión, para la obtención del grado de Doctora por la Universidad Miguel Hernández de Elche.

En Altea, a        de        de 2015.

Fdo. María José Zanón Cuenca

Directora de la Tesis



*A las mujeres de mi vida, a ellas y a ellos.*

*Cada uno sabe porqué.*

*Pero sobre todo, a ti.*





*Los espejos están llenos de gente.  
Los invisibles nos ven.  
Los olvidados nos recuerdan.  
Cuando nos vemos, los vemos.  
Cuando nos vamos ¿se van?*

**Eduardo Galeano**



A lo largo de esta investigación, en muchas ocasiones, no se distingue con claridad cuál es la obra de un sujeto *anormal* o con patología mental y cuál, la del *normal* o no diagnosticado.

Para diferenciarlos, marcaremos la obra de los sujetos *anormales* diagnosticados con el símbolo del embudo  $\nabla$ , que así colocado expresa **extrusión** e invertido  $\blacktriangle$  representa al *loco*, al *anormal*.

Si unimos ambos símbolos, su fusión nos habla del **tiempo**  $\times$ ; una de las variables definitivas que junto al **espacio**, ha determinado la *anormalidad* a lo largo de la historia.





Este es *Leonardo* ▼ , el que nos hizo reparar en la historia de los *anormales* y quien ha propiciado, junto a mi padre y mi abuelo, esta investigación.





**iNDICE**

## **INTRODUCCIÓN** **15**

1. Introducción al tema de estudio 17
2. Antecedentes y estado actual de la cuestión 23
3. Hipótesis y objetivos 27
4. Estructura de trabajo, descripción y límites del análisis 29
5. Metodología y plan de trabajo 30
6. Fuentes documentales y bibliográficas 31

## **PRIMERA PARTE**

### **cAPÍTULO I. LOS aNORMALES** **33**

0. Algunas aclaraciones en cuanto a la terminología 35
1. Introducción 51
2. Contexto histórico y su relación con el arte 66
3. En busca de la *norma* 77
  - 3.1. La influencia de la *anormalidad* en las vanguardias 91
  - 3.2. El arte *fuera de norma* en las instituciones psiquiátricas 117
  - 3.3. El desprecio y la eliminación 125
4. La *anormalidad* tras las grandes guerras 150
5. La fina y borrosa línea del marco normativo 171

### **cAPÍTULO II. cREACIÓN aNORMAL cONTRASTADA a mODO dE eJEMPLO** **191**

1. Introducción 193
2. El *qué*, el *cómo* y el *dónde* de la creación 207
  - 2.1. El tema 216
  - 2.2. Los soportes y los materiales 278

## **SEGUNDA PARTE**

<b>cAPÍTULO III. iNDUCCIÓN y eXPERIMENTACIÓN aPLICADAS a LA dOCENCIA</b>	<b>315</b>
1. Introducción a la experimentación	317
1.1. Especialización biológica: los hemisferios cerebrales	320
1.2. Estructuración psicológica: <i>Yo, Superyó y Ello</i>	323
1.3. La <i>mandorla</i>	329
1.4. Fluir	332
1.5. Reflexión deductiva personal para inducir la creación	335
2. Curso <i>Inducción creativa desde la anormalidad</i>	340
2.1. Jornada 1	346
2.2. Jornada 2	356
2.3. Jornada 3	366
2.4. Jornada 4	379
2.5. Jornada 5	389
2.6. Jornada 6	401
2.7. Conclusiones generales basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados del curso	409
<b>cAPÍTULO IV. cONCLUSIONES</b>	<b>419</b>
<b>cAPÍTULO V. bIBLIOGRAFÍA, fILMOGRAFÍA y wEBGRAFÍA</b>	<b>447</b>
<b>cAPÍTULO VI. iNDICE dE FIGURAS</b>	<b>469</b>





## **iNTRODUCCIÓN**

## **¡INTRODUCCIÓN**

1. Introducción al tema de estudio
2. Antecedentes y estado actual de la cuestión
3. Hipótesis y objetivos
4. Estructura de trabajo, descripción y límites del análisis
5. Metodología y plan de trabajo
6. Fuentes documentales y bibliográficas



## INTRODUCCIÓN

*Al principio hay pánico y un instinto absoluto de supervivencia,  
de poner orden a tu alrededor con el fin de poder escapar del pánico*

Louise Bourgeois<sup>1</sup>

### 1. Introducción al tema de estudio

La presente tesis se enmarca en el Programa de Doctorado *Territorios Artísticos Contemporáneos* del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche y dentro del campo de aplicación del Área de Conocimiento de Escultura, donde la doctoranda es Profesora Asociada desde el año 2009 y participa como miembro en el grupo de investigación consolidado *FIDEX. Figuras del Exceso y políticas del cuerpo*, con una línea de trabajo sobre las *Gráficas mentales, artefactos y otras formas de expresión en seres fuera de norma*<sup>2</sup>.

17

A lo largo de este período y hasta la actualidad, su docencia se ha adscrito a la asignatura de Escultura, troncal de 18 créditos prácticos, del primer ciclo del Plan de Estudios de la Licenciatura en Bellas Artes (1997<sup>3</sup>). Las competencias articuladas en ésta tienen su continuidad en el nuevo título oficial de Grado en Bellas Artes de la UMH (2010<sup>4</sup>) ajustado a la normativa del EEES (Espacio Europeo de Educación Superior), en su itinerario de Artes Plásticas, tanto como créditos ECTS obligatorios (asignaturas de 1.º Volumen Escultórico, de 6 créditos ECTS prácticos y Fundamentos de las Técnicas

1 VV.AA. (1999-2000): *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], p. 29.

2 <[http://www.umh.es/contenido/Investigacion/uor\\_1057\\_73/datos\\_es.html](http://www.umh.es/contenido/Investigacion/uor_1057_73/datos_es.html)> [Fecha de consulta: 26/05/2013].

3 Licenciatura en Bellas Artes. <<http://www.umh.es/frame.asp?url=/titulaciones/>> [última consulta: 07/03/2012].

4 Grado en Bellas Artes. <<http://www.umh.es/frame.asp?url=/titulaciones/>> [Fecha de consulta: 07/03/2012].

Escultóricas de 6 créditos prácticos), como optativos (asignatura de 3.º Procedimientos Fotográficos, de 6 créditos ECTS, 1,5 teóricos y 4,5 prácticos, y asignatura de 4.º Proyectos Escultóricos de 6 créditos ECTS, 1,5 teóricos y 4,5 prácticos).

Y es en este contexto de necesaria transformación y actualización de los programas docentes, y de la obligada aplicación de la actividad investigadora del PDI a la transferencia de conocimiento, donde surge el presente estudio titulado *Creación anormal por inducción: expresión extruida para la supervivencia*.

El título principal de la tesis, alude a la creación por parte de seres *anormales*, entendidos éstos como sujetos fuera de *norma*<sup>5</sup>, sometidos a la sociedad normativa que emplean el arte como medio de expresión, inducidos<sup>6</sup> por patologías mentales y/o pulsiones de intensidad tal, que nos permitimos el uso del término extrusión para, de manera gráfica, mostrar la forma en que estos sujetos crean buscando cualquier medio y soporte para ello.

La palabra extrusión se refiere a dar forma presionando una masa metálica, plástica, cerámica, alimenticia u otra, haciéndola salir por una boquilla o troquel de sección definida y que al tiempo la modela.

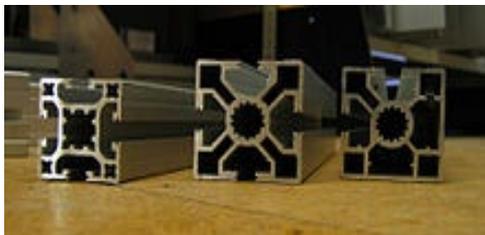


Fig. 1. Piezas de aluminio extruido.



Fig. 2. Manga pastelera.

5 Consideramos a un sujeto como *anormal* con respecto al grupo social de referencia del cual proviene dicho individuo.

6 A lo largo de esta investigación mostraremos diversas inducciones a la creación: patologías, drogas, sonido y otras.

La extrusión industrial comporta linealidad, perfección, en tanto que el producto de una manga pastelera, que también extrusiona, es más impreciso, llamémosle más *creativo* o indeciso, que depende más de nuestra voluntad. No es tanto el hecho de producir mucho y bien, sino condensar toda la masa expresiva *contra* una boquilla de expresión artística, a través de la cual *sale* el producto artístico.

Curiosamente el resultado de la extrusión es una línea continua, una cuerda, -que comparte etimología con cuerdo: que está en su juicio-, un *camino*, el sentido correcto, el único sentido, el sentido recto. *Lo que debe ser*.

Existe una analogía muy gráfica a la manga pastelera, a la extrusión, que es el embudo. El funcionamiento de éste depende menos de nuestra voluntad y se ayuda directamente de la fuerza de la gravedad y del peso del material que se introduzca en él.

En muchas imágenes aparece la figura de un embudo invertido en la cabeza de alguien considerado *loco* o, irónicamente, en quien se supone que ha de *curar* al loco, como en el caso del cuadro *La Extracción de la piedra de la locura* de El Bosco [1450-1516], pintor flamenco que mostró la *anormalidad* en el s. XV bajo la forma de seres pecaminosos y condenados al infierno.

Este cuadro de El Bosco de figura 3, muestra una trepanación craneal, operación realizada en esa época como método de cura de la locura. Este método debía permitir la salida de los *vapores* nocivos que creaban el desequilibrio psíquico. En la obra, un falso médico que lleva por gorro un embudo invertido en la cabeza, símbolo de la estupidez, extrae una piedra-flor de la cabeza de un individuo. Es una crítica de El Bosco, a través de la locura, sobre aquellos que creen estar en posesión del saber, pero que finalmente son más ignorantes que aquellos a los que pretenden sanar de su locura. La monja con el libro

en la cabeza y el fraile con una jarra de vino en la mano también son blanco de su sátira.

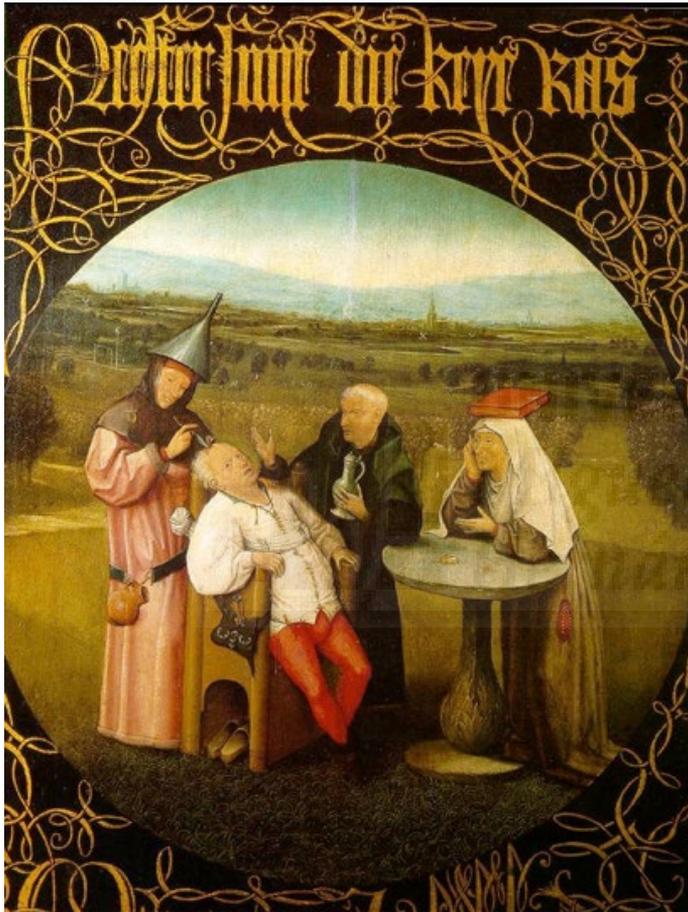


Fig. 3. Hieronymus Bosch, El Bosco. *Extracción de la piedra de la locura* [1490].

Seres socialmente poderosos, en este caso satirizados, como son el médico y el clero (cura y monja), seres que ejercen gran control sobre la vida y la muerte, física y espiritual. Eros y Thanatos, instintos de vida y muerte respectivamente, dos instintos básicos que actúan en el hombre y en realidad en toda forma de vida según el psicoanalista

Sigmund Freud, quien se sirvió del nombre de dos dioses de la mitología griega para ello.

En la figura 4 reproducimos una auto-trepanación<sup>7</sup> craneal pintada por la artista norteamericana Madeline von Foerster [1973- ] quien, en un momento de su vida, sufrió un episodio de depresión nerviosa; en esos momentos conoció la técnica quirúrgica centenaria y, aunque únicamente sobre lienzo, quiso mostrarla como medio de liberación de la presión craneal que sentía entonces. Pura extrusión craneal.



Fig. 4. Madeline von Foerster. *Autorretrato* [2005].

Fuera de los cuadros, que responden a demandas sociales entre otras, es la sociedad quien se permite empaquetar la *anormalidad*: enfermos mentales, delincuentes, *médiums*, seres extravagantes, ...

<sup>7</sup> Término médico que se refiere a horadar el cráneo u otro hueso con fin curativo o diagnóstico. Fuente: DRAE [Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española].

Esta investigación, en una primera parte, hará una aproximación histórica y artística del tema que nos ocupa, ahondando en cómo la sociedad en busca de la *norma* ha recluido, despreciado y/o eliminado a los seres *fuera de norma* y las consecuencias que ello ha tenido en el arte del siglo XX.

Nos centraremos posteriormente, en la obra realizada por los enfermos mentales, enfermos psicóticos concretamente y mostraremos cómo éstos *proyectan* por necesidad lo que sienten haciendo uso de la expresión plástica y concretamente los *artefactos*<sup>8</sup>, los *constructos*, la escultura en suma. Y de cómo no hay diferencia de expresión entre los *anormales* sanos -artistas- y los *anormales* insanos -enfermos mentales, artistas o no- si el trabajo se hace desde la introspección/obsesión, patológica y/o inducida, dependiendo del caso.

22

Por último, presentaremos un trabajo de experimentación aplicado a la docencia, el curso *Inducción creativa desde la anormalidad* impartido durante el mes de junio de 2013 en la Facultad de Bellas Artes de Altea y los seminarios impartidos en las Aulas de la Experiencia [AUNEX] de la Universidad Miguel Hernández [UMH].

En ambos trabajos, mostramos la inexistente barrera creativa entre la *anormalidad* y la *normalidad*, cuando la creación la produce una pulsión de similar intensidad.

---

8 Del lat. *arte factum*: hecho con arte. Fuente DRAE.

## 2. Antecedentes y estado actual de la cuestión

*Beware that your dreams don't turn toward  
obsessions which become a prison*<sup>9</sup>

Louis Soutter

### **Pero, ¿por qué los *anormales*?**

Cualquier individuo está capacitado para ser creativo y no sólo los genios. Es esa una de las grandes aportaciones del s. XX acerca de los estudios sobre creatividad. La capacidad creativa es una habilidad y como tal es susceptible de ser desarrollada.

Desde el punto de vista etimológico<sup>10</sup>, *crear es producir algo de la nada*. El sujeto creativo es aquel que tiene la capacidad de resolver problemas de cualquier tipo. Se trata, por tanto, de crear para producir soluciones a problemas. Nosotros nos vamos a referir a todos aquellos sujetos que solucionan o palian parcialmente sus problemas mediante la expresión artística.

¿En qué se diferencia pues un artista *sano*, llamémosle *normal*, de un sujeto con patología mental, llamémosle *anormal*, a la hora de crear? En la **intención** (sobre la inducción a crear, hablaremos en el capítulo II).

El primero sabe que está creando arte, materializa una idea, resuelve un problema dándole una forma plástica o visual concreta; el segundo (y en muchas ocasiones, el primero también) pretende plasmar su malestar, exorcizar su obsesión, generar cierto orden en *su mundo*

---

9 Cuidado con que tus sueños no se vuelvan obsesiones que se convierten en una prisión. TdA (Traducción de la Autora).

10 Fuente DRAE.

creado, a través de *sus artefactos*, dibujos, constructos, ... Pretende de esta manera, construir un espacio propio pero sin perseguir el objeto artístico.

La motivación de ambos es la misma: la necesidad de **expresión**.

Los *anormales* son creadores *fuera de norma*, infrecuentes, artistas marginales a quienes el *Art Brut* ha hecho suyos.

El término *Art Brut* fue acuñado por el artista francés Jean Dubuffet en 1945 para definir a estos artistas y sus obras de la siguiente manera,

*Ese tipo de obras lo realizan personas no afectadas por la cultura artística, en las que apenas se da la imitación (al contrario de lo que ocurre en las actividades de los intelectuales). Estos artistas lo sacan todo -sujetos, elección de materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de letra, etc.- de sus propias entrañas, y no de las concepciones del arte clásico o de moda. Asistimos aquí a una operación artística de una pureza absoluta, tosca, bruta y completamente reinventada en todas sus fases únicamente con los propios impulsos del artista<sup>11</sup>.*

24

Estos creadores, han transgredido el marco clásico del arte utilizando otros vehículos de expresión más afines a su personalidad *anormal* y en muchos casos a lo que el entorno les aporta como materia prima. Se encuentran en territorios polarizados; las polaridades conforman una horquilla por donde la sociedad constriñe y se agita.

Como artistas y docentes, siempre nos ha maravillado cómo la necesidad conduce a la creación, a la expresión; o como decía mi tía Catalina, *la necessitat et traia a ballar* (la necesidad te saca a bailar).

---

11 DUBUFFET, Jean (1988): *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, 1949. Michigan: Art & Text 27. Diciembre-Febrero.

Definitivamente, es una cuestión de volumen, es decir, cuánto sentir podemos reconcentrar hasta hacer necesaria la salida y la consecuente amplificación del deseo y voluntad por crear, de una u otra forma, proactiva o reactivamente. Para comunicar, para sobrevivir.

Aquello que nos conmueve, revuelve, motiva, altera, hasta buscar una salida... una boquilla mediante la cual extrusionar arte, formas, volúmenes, expresión, locura, dolor, sentir, etc.

A lo largo de la historia, al producto de toda esa tensión, presión, etc., se le ha calificado de múltiples maneras y ha sido en el s. XX cuando, al menos, se ha cuestionado si podría ser arte o cualquier otra cosa.

Pero no es motivo de esta tesis cuestionar las teorías artísticas del s. XX, ni de ningún otro siglo.

Durante el proceso de análisis previo a esta investigación, mucho nos ha llamado la atención la variedad de trabajos que se sirven de soportes más convencionales como el lienzo o el papel y, mucho menos han sido estudiados y documentados los *artefactos*, constructos, soportes más accesibles y poco habituales, como vehículo expresivo. Aquellos que serían *enmarcados* en la escultura, según el *arte normativo*.

Bien es cierto que, hasta la reforma psiquiátrica de 1986<sup>12</sup>, en España los individuos con patologías mentales, como poco, eran encerrados y olvidados en hospitales psiquiátricos o manicomios, como se les llamó hasta entonces.

---

12 *Sobre la base de la total equiparación de la persona con enfermedad mental a las demás personas que requieren servicios sanitarios y sociales, se desarrollarán, en el ámbito comunitario, los servicios de rehabilitación y reinserción social necesarios para su adecuada atención integral.*  
<[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/05/02/actualidad/1304287201\\_850215.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/05/02/actualidad/1304287201_850215.html)> [Fecha de consulta: 20/02/2014].



Fig. 5. Francisco de Goya. *Casa de locos* [1819].

26

En esos lugares de confinación, apenas contaban con unos pocos papeles, telas, lápices, etc. De ellos se servían para poder expresarse, por ello, hemos encontrado más obra sobre este tipo de soportes que no tanto, *artefactos*, ensamblajes, etc.

Aún así, circunscribiremos nuestra investigación a artistas y sujetos *anormales*, cuya obra se ha mostrado en esos otros soportes de los que se han apropiado, utilizando técnicas habituales o no.

A continuación estableceremos binomios entre artistas *anormales* y *normales*, pues si se alimentan de las mismas pulsiones, es decir, de esa energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo, lógico es que busquemos aquellos lugares de creación común.

### 3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis del presente estudio parte de una cuestión fundamental que radica en que, independientemente del estado mental de los sujetos creadores, no existe diferencia de expresión entre los individuos tanto sanos (artistas) como insanos (enfermos mentales, artistas o no) puesto que el trabajo se hace, dependiendo del caso, desde la introspección/obsesión, patológica y/o inducida. Es decir, por necesidad y con una motivación, la expresión que permite sobrellevar y superar la vida.

A partir de esta premisa, la hipótesis general de la tesis es la de **investigar el hecho creativo inducido como respuesta y como forma de supervivencia** a partir de su historia, su contexto, de diferentes documentos y fuentes, para aplicarlo a la creación de obra y en su didáctica.

27

Para llevar a cabo tal empresa, a continuación se detallan los objetivos marcados, que a su vez dan origen a la estructura y contenidos del trabajo y a la estrategia metodológica elegida, así como al plan de trabajo definido.

La presente investigación, pretende:

- A.1. Caracterizar la *anormalidad*.
- A.2. Contextualizar el trinomio historia-*anormalidad*-arte.
- A.3. Mostrar gran interés social y político por la clasificación físico-fisiognómica como vehículo de control.
- A.4. Presentar la influencia de la *anormalidad* en las vanguardias.
- A.5. Relacionar y estudiar las publicaciones creadas por médicos, instituciones y otros profesionales con las expresiones artísticas de los *anormales*.
- A.6. Mostrar el desprecio y la eliminación a que fueron sometidos

los *anormales* y el arte fuera de norma durante la primera mitad del s. XX.

- A.7. Introducir la *anormalidad* tras las grandes guerras y su influencia en la postmodernidad.
- B.1. Reflexionar sobre la motivación e inducción creativas.
- B.2. Analizar la temática, los soportes y las técnicas recurrentes de los artistas *anormales* para crear.
- B.2. Estudiar la influencia de doble vía entre artistas *normales* y *anormales*, mediante la comparación de su producción escultórica
- C.1. Introducir la experimentación a través de la especialización cerebral, la estructuración psicológica, la mandorla, el flujo y el ritmo.
- C.2. Estudiar y experimentar en la creación a través de la inducción sonora y visual
- D.1. Establecer las conclusiones generales.
- D.2. Establecer las conclusiones parciales.
- D.3. Desarrollar una metodología que permita abrir futuras líneas de investigación.

#### 4. Estructura de trabajo, descripción y límites del análisis

La tesis se estructura en tres partes, de dos capítulos cada una, rematadas por las conclusiones obtenidas y la bibliografía.

A lo largo de la **primera parte** se abordan las cuestiones relativas al trinomio historia-*anormalidad*-arte. Subdividida en dos capítulos el primero de ellos aborda las cuestiones relativas al marco histórico de la *anormalidad* y sus influencias en el contexto artístico hasta el s. XX.; y el segundo investiga el *qué*, el *cómo* y el *dónde* de la creación *anormal* y los compara con la *normalidad*.

Una vez enmarcado el tema a desarrollar y realizada una comparativa de la creación y producción *normal-anormal*, la **segunda parte** contiene un capítulo de carácter empírico-experimental, en el que generamos la metodología docente y la aplicamos en un taller centrado en la creación por inducción a partir de diferentes sonidos generados *ex profeso* e imágenes proyectadas.

En cuanto a los límites del estudio, por un lado éstos vienen marcados por los sujetos estudiados, clasificados socio-políticamente como:

- \_Los *anormales*, sujetos psicóticos artistas o no.
- \_Los *normales*, artistas.

Por otro lado, desde un punto de vista creativo y experimental, los límites vienen marcados por el desarrollo de una particular y exclusiva aplicación de la técnica inductiva para crear arte.

## 5. Metodología y plan de trabajo

Una metodología de corte teórico y otra, práctico conforman el carácter híbrido de esta tesis.

La primera se ha centrado en el trabajo con las diferentes fuentes bibliográficas, los documentos textuales y gráficos.

La segunda, es decir, la metodología práctica ha consistido en la experimentación a través de la inducción sonora y visual en sujetos con experiencia o no en el mundo del arte, en un curso ideado con el objetivo de crear y consecuentemente generar un método que se aplique a la docencia universitaria.

Para el análisis y la documentación de la práctica, ha sido fundamental el uso de la fotografía como técnica de documentación del proceso, así como la observación y análisis de los resultados.

Con respecto al plan de trabajo, este ha sido el que sigue:

- A. Búsqueda y acopio de documentación bibliográfica y documental.
- B. Contextualización, estudio del material y las obras de los artistas *normales y anormales*.
- C. Toma de contacto con expertos, psicólogos e investigadores relacionados con la obra y patologías de los psicóticos.
- D. Análisis y comparación de la obra a partir de los diferentes documentos y fuentes.
- E. Realización de la práctica: curso empírico-experimental.
- F. Realización de la propuesta de metodología docente a partir de la experiencia y de la documentación gráfica de la práctica.
- G. Establecimiento de conclusiones y de líneas de investigación futuras.

## **6. Referencias bibliográficas, material audiovisual y páginas web**

La tipología de las fuentes consultadas es variada y su procedencia es asimismo múltiple. Se subdivide en:

- \_ Artículos, entrevistas y reportajes.
- \_ Catálogos.
- \_ Diccionarios y manuales.
- \_ Filmografía, documentales y programas de TV.
- \_ Libros y cuadernos.
- \_ Tesis doctorales.







UNIVERSITAS

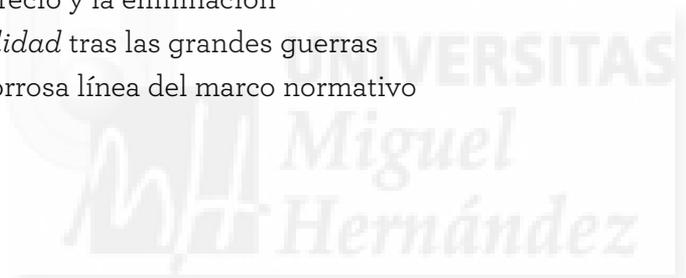
Miguel  
Hernández

**pPRIMERA PARTE**  
**cAPÍTULO I. LOS  $\alpha$ NORMALES**

**pRIMERA pARTE**

**cAPÍTULO I. LOS aNORMALES**

0. Algunas aclaraciones en cuanto a la terminología
1. Introducción
2. Contexto histórico y su relación con el arte
3. En busca de la *norma*
  - 3.1. La *anormalidad* en las vanguardias
  - 3.2. El arte *fuera de norma* en las instituciones psiquiátricas
  - 3.3. El desprecio y la eliminación
4. La *anormalidad* tras las grandes guerras
5. La fina y borrosa línea del marco normativo



## cAPÍTULO 1. LOS aNORMALES

### o. Algunas aclaraciones en cuanto a la terminología

*¿Acaso no sabemos todos cuán relativamente fácil ha sido siempre perder al menos el hábito, si no la facultad de pensar? No hace falta más que vivir constantemente distraídos y nunca abandonar la compañía de otros*

Hannah Arendt

La *norma*, es decir, la regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar conductas, tareas, actividades, etc., y por consiguiente la *anormalidad*, ha ido cambiando sus referentes a lo largo de la historia<sup>13</sup> y, ha pasado de ser un peligro penado, apartado y/o eliminado en muchos casos (como en el caso de brujas, herejes, enfermos -de lepra, peste, sida- delincuentes, prostitutas, homosexuales y otros), a ser hoy en día, en algunos casos, una oportunidad comercial y artística.

*El mundo del arte se apoya en valores oscilantes. Su epicentro se halla en una especie de nube cuyos contornos están muy poco definidos. Pero eso no quiere decir que la norma social y su opuesto, el delito se encuentren firmemente anclados en posiciones inamovibles. Lo delictivo o inconveniente cambia según el momento, el lugar, el grupo social y cultural<sup>14</sup>.*

13 *El mito teológico de la herejía fue reemplazado por el mito científico de la enfermedad mental, la persecución de brujas y herejes, por la persecución de pacientes mentales y drogadictos.* Extraído del artículo *El mito de la 'enfermedad mental' y la fabricación de la locura* por Adolfo Vásquez Rocca. [artículo en línea]. *Psiqueba. Revista de Arte, Psicoanálisis y estudios culturales*. Disponible en <<http://www.psykeba.com.ar/articulos/AVRantipsiquiatria.htm>> [Fecha de consulta: 10/08/2010].

14 RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama, p. 20.

Nos referiremos a *normas occidentales*. En otros lugares del mundo las *normas* son otras; por poner un ejemplo, hay millones de personas en el mundo que no pueden elegir el vestuario que quieren llevar en su día a día, ya sea por razones políticas, de homofobia, sexismo o religión. La campaña *Ropa comprometida* de Amnistía Internacional (figura 6), lucha contra estas normas sociales que, en muchos países del mundo, pueden conducir a la muerte<sup>15</sup>.



Fig. 6. Campaña *Ropa comprometida* de Amnistía Internacional [2013].

36

Otro ejemplo, en este caso de oportunidad comercial, sería la imagen que presentamos a continuación, en la que vemos al artista Jeff Koons en una de sus piezas de la serie *Made in Heaven* (Hecho en el cielo), compuesta por pintura, escultura y fotografía. Aparece manteniendo relaciones sexuales con, su entonces pareja, la actriz porno y senadora del parlamento italiano, Ilona Staller más conocida como *Cicciolina*, con quien estuvo casado un par de años.

Esta serie supuso un espaldarazo a la imagen pública del artista y que su obra llegara, incluso a un público *mainstream*, con pensamientos, gustos o preferencias sociales, predominantes en ese momento concreto. El sexo vende más que el arte y, si unimos ambos temas...

Según el filósofo Jean Baudrillard [1929-2007], el consumo supone la activa manipulación de los signos, la creación de imágenes, signos y simulacros para los *mass media* y tiene como objetivo la fascinación de las masas. Ahí Koons es un verdadero entendido.

15 <<https://www.es.amnesty.org/noticias/noticias/articulo/amnistia-internacional-presenta-ropa-comprometida-2013/>> [Fecha de consulta: 20/02/2014].

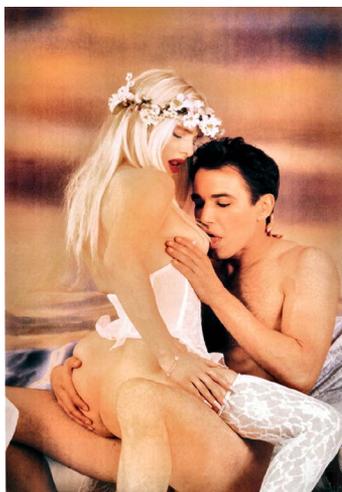


Fig. 7. Jeff Koons. Serie *Made in Heaven* [1991].

Volviendo al tema de la terminología, al inicial cajón de sastre donde incluimos, dependiendo de su situación política, social o mental, a todos los sujetos *anormales*, que experimentan una necesidad irrefrenable de crear, se han aportado muchas etiquetas para definir su arte, algunas de difícil traducción:

- Arte psicopatológico, es decir, las producciones artísticas realizadas por sujetos con patologías mentales.
- *Art Brut*.
- *Outsider Art* o Arte marginal, fue acuñado por el crítico de arte norteamericano, Roger Cardinal, trasladando al inglés el concepto de *Art Brut* de Jean Dubuffet.
- Arte *otro*.
- Y también: *Mental Art*. Arte rebelde, Arte folk, Arte visionario, Arte inspirado, Arte esquizofrénico, Arte intuitivo, Raw art, Arte autodidacta, Arte ignorante, Arte idiosincrásico, Arte sin límites, Arte original, Arte aislado, Arte disidente, Arte ingenuo, Arte alienado, Arte autodidacta, ...

En cuanto a estos *otros* artistas que se ha intentado *encajonar* mediante una definición, son calificados de muy diversas formas: enfermos, locos, psicóticos, visionarios compulsivos, artistas diferentes, ... escapan a la homogeneización del arte y sus protagonistas son personas, principalmente autodidactas. Lo que no se nombra, parece que no existe.

Y como veremos más adelante en esta tesis, las vanguardias artísticas propician la consideración de aquello producido por seres *anormales* que habían puesto en evidencia y analizado, médicos y alienistas desde el siglo XIX como método terapéutico, no como arte.

Dentro del gran bloque de los *anormales*, esta tesis va a centrar la investigación en los enfermos mentales; sujetos que por motivos bioquímicos, lesionales u otros, mantienen una conducta que se sale de la *norma* de comportamiento; sujetos que hasta el momento del diagnóstico, por lo general, nunca se han expresado utilizando métodos plásticos y, es a partir de ese momento, cuando configuran ese espacio paralelo propio donde se expresan con libertad, escapan de la *normalidad* porque son *sus reglas*. Un espacio en el que se encuentran integrados, porque lo han generado ellos mismos.

Los artistas *normales*, reflexivamente crean metáforas y crean en el espacio-tiempo, por eso tenemos la memoria que guardamos, por eso podemos conservar textos escritos, etc. Ese proceso no está muy claro todavía en los niños, pero sí en los enfermos mentales que no tienen marcada la línea espacio-temporal; así pues, el producir esos constructos con esas *densidades*, les ayuda a solidificar o a concretar lo que les está ocurriendo.

La creación de estos sujetos es inducida por aquellas enfermedades que les atormentan, condicionan y limitan. Y es justamente el hecho creativo inducido lo que nos interesa, siendo el objeto de esta investigación.

Para poder comprender mejor el trabajo que presentamos, es indispensable que partamos de una base etimológica más completa y, por consiguiente, más clarificadora.

*Dado que la creación artística es un proceso mental,  
la ciencia del arte tiene que ser psicología.  
Será también otras cosas, pero psicología lo es sin falta*

**Max J. Friedländer<sup>16</sup>**

A lo largo de esta tesis aportaremos amplia y variada información del ámbito de la psicología a fin de poder comprender las relaciones existentes con la historia, el arte y la *anormalidad* puesto que la evolución de esas relaciones ha corrido pareja y el aprovechamiento mutuo de sinergias entre ellas ha sido, como se verá, un hecho. Sin embargo, queremos aclarar que el estudio de la psicología excede los límites de esta tesis.

39

Ya que vamos a ocuparnos del estudio de la expresión plástica inducida, entre otros motivos, por la enfermedad mental, veamos algunas definiciones.

### **¿Qué es la enfermedad mental?**

*Una alteración de tipo emocional, cognitivo y/o del comportamiento en que quedan afectados procesos psicológicos básicos como la emoción, la motivación, la cognición, la conciencia, la conducta, la percepción, el lenguaje, etc. Y que dificulta a la persona en su adaptación en el entorno cultural y social<sup>17</sup>.*

<sup>16</sup> FRIEDLÄNDER, Max J. (1992): *Von Kunst und Kennerschaft* [El arte y sus secretos]. Leipzig: Reclam Verlag.

<sup>17</sup> Disponible en <<http://www.upc.edu/ude/particulares/informacion/informacion-generica-sobre-discapacidad/enfermedad-mental-respuestas-a-las-preguntas-mas-frecuentes>> [Fecha de consulta: 22/07/2013].

Vulgarmente, al enfermo mental de cualquier tipo, se le ha denominado *loco*.

*El trastorno mental responde muy pocas veces a modelos simples del tipo causa-efecto. Las causas de la enfermedad mental son probablemente múltiples, y en algunos casos son desconocidas. Se sabe que factores como alteraciones en la química del cerebro, predisposición genética, factores ambientales y culturales, lesiones cerebrales, consumo de sustancias, etc. pueden influenciar mucho en su aparición y curso, pero no se conoce todavía con exactitud ni en qué grado impacta cada uno de estos factores, ni las combinaciones que se producen significativamente en cada caso*<sup>18</sup>.

40

El concepto enfermedad mental aglutina un buen número de patologías de muy diversa índole aunque la psiquiatría moderna las reduce a dos grandes bloques donde se encuentran todas las enfermedades mentales catalogadas hasta ahora:

- \_la *neurosis*: enfermedad funcional del sistema nervioso caracterizada principalmente por inestabilidad emocional. La neurosis es una debilidad del Yo<sup>19</sup> y sus defensas. Es algo más físico y se trata con terapia.
- \_la *psicosis*: enfermedad mental caracterizada por delirios o alucinaciones, como la esquizofrenia o la paranoia (entre otros). Si hablamos de psicosis, el Yo se pierde en las crisis. La cólera, la rabia, el sadismo, el masoquismo, ... toman posesión e incluso, el sujeto, pierde la memoria de estos estados siniestros. Las psicosis se tratan, se medican e incluso se ingresan en centros

---

18 *Ibíd.*

19 Dentro de las estructuras básicas del individuo planteadas por Freud, el Yo es quien tiene el poder de dirigir nuestra conducta y el que se rige por el principio de realidad. Ver capítulo III.

psiquiátricos cuando los sujetos sufren crisis agudas. Pueden ponerse en peligro ellos o poner en peligro a los demás.

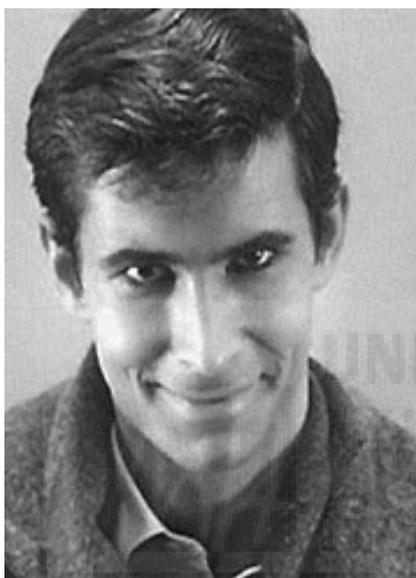


Fig. 8. Anthony Perkins en la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock [1960].

Nosotros nos vamos a centrar en las psicosis porque los sujetos psicóticos muestran mayor *estabilidad*, si así se puede decir, a la hora de expresarse plásticamente; además, lo hacen de manera continuada y compulsiva. Se ven inducidos por su psicosis. Los sujetos neuróticos son en mayor medida, *ciclotímicos*, por tanto la pauta es discontinua.

*Un hombre se posee a ráfagas  
e incluso cuando se posee a sí mismo, no se alcanza del todo*

**Antonin Artaud**



Fig. 9. Lámina n.º 3 del *Test de Rorschach*.

42

Una forma de distinguir si la persona sufre neurosis o psicosis es el denominado *Test de Rorschach*. Se trata de una técnica y método de psicodiagnóstico creado en 1921 por el psiquiatra y psicoanalista suizo Hermann Rorschach [1884-1922], conocido sobre todo por la elaboración de este test al que más adelante, en la segunda parte, nos referiremos con más detalle.

Para la psicopatología científica ortodoxa, que sigue la línea del psiquiatra alemán Emil Kraepelin [1856-1926], las enfermedades psiquiátricas son causadas principalmente por desórdenes biológicos y genéticos, y el enfermo mental es un sujeto que por motivos bioquímicos, lesionales u otros, ve alterado su comportamiento y su conducta, saliéndose de la *norma*. Kraepelin atribuyó todas las enfermedades a la lesión material de un órgano; sus teorías organicistas dominaron el campo de la psiquiatría a principios del siglo XX.

Junto a esos enfermos con lesión real, están otros tipos de sujetos a quienes no se les manifiesta lesión o tienen una disfunción no objetivable. La medicina clásica seguiría empeñada en encontrar

el elemento farmacológico o el neurotransmisor<sup>20</sup> determinado que la genera. Pero para los psicólogos W. Reich<sup>21</sup> y C.G. Jung<sup>22</sup>, ambos discípulos de S. Freud, todo enfermo mental y todo sujeto sano, beben su psicología y su expresión, de la fuerza de imágenes que le genera su propia *psique*, es decir, su propio inconsciente.

En un sujeto sano su *Yo* personal, ese *Yo* construido y social con el que nos manejamos, le permite y le facilita diferenciar las imágenes internas del inconsciente. El enfermo mental en general no puede separarlo porque está, o poseído por esas fibras internas o atrapado o manipulado por la situación, y desde ahí es desde donde manifiesta su arte.

El *arte psicótico* sería reconocible por estar fuera de todo límite o, por contra, por estar muy trabajado, como es el caso de las expresiones de los sujetos esquizofrénicos.

Para acabar de dar una caracterización completa de los enfermos mentales, los *locos*, los *anormales*, y para conocer mejor los términos, nos fijaremos en su contrario. Un artista *cuerdo* sería aquel que conoce sus límites, que toma nota de su entorno y tiene conocimientos económicos de supervivencia y pragmatismo, entre otros.

Las líneas que separan a los opuestos tienen fronteras muy difusas. Así un sujeto psicótico se limita a sí mismo desde el interior, un sujeto cuerdo es limitado por el exterior, pero el neurótico lo está desde el interior y el exterior –como por ejemplo, los enfermos por efectos

20 El neurotransmisor, también conocido como neuromediador, es una sustancia química cuya principal función es la transmisión de información de una neurona a otra a travessando aquel espacio denominado como sináptico que separa dos neuronas consecutivas. Disponible en <<http://www.definicionabc.com/ciencia/neurotransmisor.php>> [Fecha de consulta: 16/08/2014].

21 Referido al médico, psiquiatra y psicoanalista austríaco Wilhelm REICH [1897-1957]. Discípulo de Freud; las ideas de éste que más le interesaron fueron el inconsciente, la neurosis y la libido.

22 Referido al médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo C.G. JUNG [1875-1961]. Discípulo de Freud. Fundador de escuela de psicología analítica.

del alcohol como Modigliani, o fármacos, ayuno extremo, influencia hormonal, ...-.

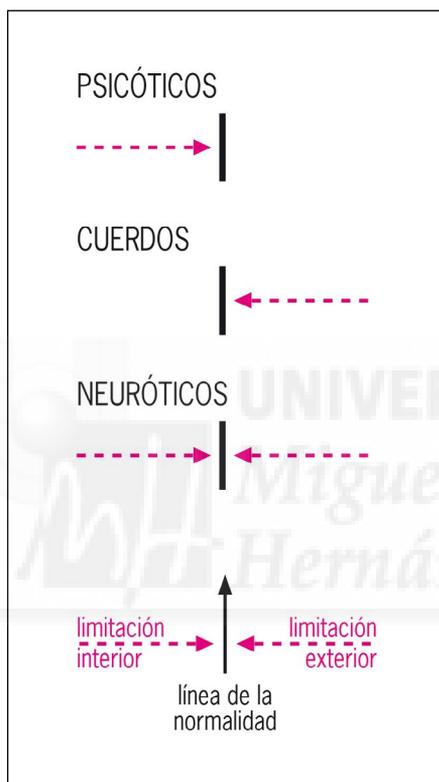


Fig. 10. Procedencia de la limitación en la afección.

Vamos pues a incluir la definición de  *cuerdo* ; según el DRAE, el término viene del latín  *cor, cordis*  que en castellano vendría a traducirse por corazón, ánimo. Su significado habla de juicio o de prudencia, que reflexiona antes de determinar.

En la medicina china la razón, la mente, la memoria y el lenguaje están regidos por el corazón, lo que según la neurología pertenece al ámbito funcional del hemisferio cerebral izquierdo.

Si nos referimos ahora a la etimología del término *loco* (quizá del árabe hispánico *lāwqa*, y este del árabe clásico *lawq'*, estúpido): sería aquel sujeto que ha perdido la razón, de poco juicio, disparatado e imprudente.

Entonces, ¿establecen la **reflexión**, el **juicio** y la **prudencia**, la diferencia entre locura y cordura o *anormalidad* y *normalidad*?

Así sería según el diccionario, pero mucho nos tememos que no es del todo cierto. Aunque ello nos pone sobre la pista de la *norma*, del *patrón de comportamiento*, porque de eso es de lo que se trata, de una forma de actuar en sociedad, *lo que debe ser y lo que no*, para ser *normal* o *anormal*, socio-políticamente hablando. Y, por supuesto, del arte que está bien y del que no está bien y, por consiguiente, no es arte a los ojos del sistema artístico que es quien impone la *norma artística*.

Los artistas *normales* y *anormales* se nutren/nos nutrimos de imágenes del inconsciente personal y colectivo donde se encuentran ubicados los arquetipos<sup>23</sup>, los símbolos, las metáforas, las analogías, ... En muchos casos de enfermedad mental o crisis espiritual, el arte se utiliza como terapia o representación de un estado interior: ahí están los mandalas, las imágenes de los sueños, el tarot, el *I Ching*, ...

## Mandalas

Los mandalas, término hindú, cuyo significado es de círculo, se encuentran en todo Oriente y son objetos cuya finalidad es la de servir como instrumentos de contemplación y concentración, como ayuda para precipitar ciertos estados mentales y para ayudar al espíritu a dar ciertos avances en su evolución, desde lo biológico a lo geométrico,

23 Para C.G. Jung la simbolización y su pervivencia atemporal en la mente de los seres humanos es denominada como arquetipo, de origen innato y no consecuencia del aprendizaje.

desde el reino de las formas corpóreas a lo espiritual. En la figura 11, mostramos *Mandalas* de la serie de Ramón de Soto, *Paisaje de la Memoria*.



Fig. 11. Ramón de Soto. *Paisaje de la Memoria (Mandala)* [1997].

46

*Las esculturas de R. de Soto aluden con gran frecuencia al silencio, tomando como ejes principales las nociones de tránsito y trayectoria, por un lado, y las de muerte y ausencia por otro. Alusiones que ejecutará en la práctica mediante el empleo, o haciendo uso de imágenes simbólicas, en el cual participará tanto del simbolismo de la forma, como el del color<sup>24</sup>.*

El mandala, en términos generales, es un *artefacto* complejo hecho de arena de colores, aunque algunas veces se utilizan otro tipo de materiales, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación.

Quien los realiza se dedica con esmero casi obsesivo a distribuir arena de colores por toda la superficie (figura 12), pudiendo tardar días y días, sin respiro. No les mueve la creación en sí, no persiguen

<sup>24</sup> ZANÓN CUENCA, María José (2012): *El color en la escultura contemporánea: la poética del color por mediación del empleo de pátinas: Ramón de Soto*. Málaga: ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación, Núm. 1. Disponible en <<http://asri.eumed.net/1/mjzc.html>> [Fecha de consulta 25/03/2013].

notoriedad, ni trascender, sino simplemente la meditación como hecho elevado.



Fig. 12. Monje budista creando un mandala con arenas de colores.

47

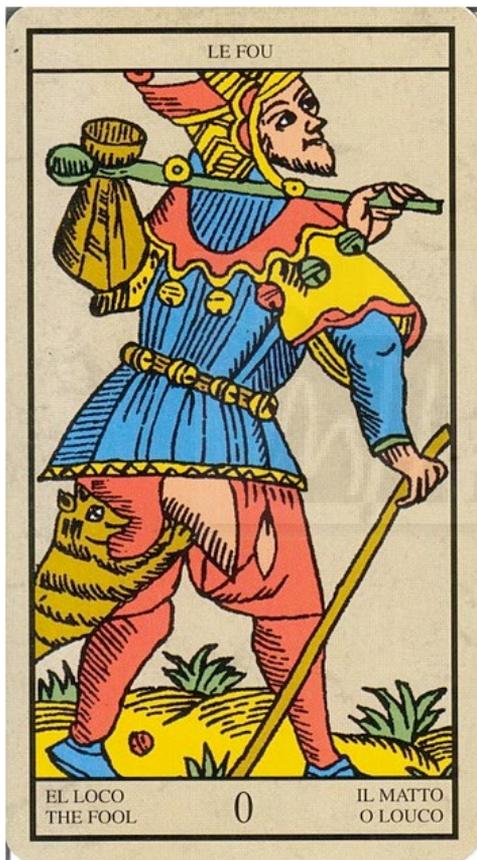
Los mandalas siguen los mismos principios de creación/destrucción que la obra de los *anormales*, así como la estructura, el orden, el miedo al espacio vacío u *horror vacui*<sup>25</sup>. Son simétricos, bien organizados, repletos de colores y elementos simbólicos que tienen un significado. Algunos de los más utilizados: figuras geométricas sencillas –cuadrado, círculo, triángulo, ...-, laberinto, estrella, espiral, cruz, mariposa, hexágono, corazón, etc.

Según el psicólogo C.G. Jung, el arquetipo de estos dibujos se encuentra firmemente anclado en el inconsciente colectivo. Para Jung, los mandalas representan el ser humano, la totalidad de la mente, abarcando tanto el consciente como el inconsciente. Ayudan a curar la

25 La expresión *horror vacui* tiene su origen en la iglesia cristiana occidental. Dios no pudo dejar ningún lugar sin un sentido y es por lo que, el vacío no se acepta puesto que sería un error de Dios y Dios no comete errores. Entre nosotros el miedo al vacío es síntoma de neurosis-psicosis pero en oriente, el vacío es la vida de donde sale todo, si no lo hubiera no habría creaciones.

fragmentación psíquica y espiritual, a manifestar la propia creatividad y a reconectar con nuestro ser esencial.

## Tarot



48

Fig. 13. *El Loco*: carta del Tarot de Marsella.

Hablemos ahora de una mancia o arte adivinatorio que se sirve de las cartas para adivinar hechos pasados, presentes y futuros, es decir, del Tarot.

Veamos su último arcano, la carta de *El Loco*, que no tiene número alguno que la marque; los restantes arcanos van marcados del I al XXI; ello habla de la marginalidad de *El Loco* que se encuentra al margen de todo orden o sistema).

El diccionario de símbolos<sup>26</sup> se refiere a esta carta de la siguiente manera:

*Corresponde este arcano a lo irracional en sí, al instinto activo y capaz de sublimación, pero también a la ciega impulsividad y a la inconsciencia. En las ceremonias y ritos medicinales, médico y enfermo hacen de “loco”, reaccionan por el delirio, el baile y las “extravagancias” para invertir el orden maligno reinante. Clara es la lógica del proceso. Cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutar, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal.*

49

*El loco* es un personaje mítico y legendario que tiene relación estrecha con el bufón, quien según el filósofo Theodor Adorno:

*En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-loco-payaso es uno de los fundamentos del arte<sup>27</sup>.*

En la Edad Media, los reyes permitían la locura del bufón-payaso, como si después de permitir la *anormalidad* personificada, pudiera sentirse así más humano, con necesidades y vicios humanos, más real.

<sup>26</sup> CIRLOT, J.E. (1997): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, p. 287.

<sup>27</sup> ADORNO, Theodor (1974): *Teoría estética*. Madrid: Taurus, p. 163.

## I Ching

El *I Ching. Libro de las Mutaciones* es probablemente el texto más antiguo que la humanidad haya conservado. Tiene función oracular e instrumental en la exploración del inconsciente individual y colectivo.

*Pero, fundamentalmente el I Ching brinda sus servicios a quien busca soluciones en las encrucijadas de la vida, y en un plano espiritual enseña la trama de las relaciones cósmicas a quien penetra más profundamente en su estudio*<sup>28</sup>.

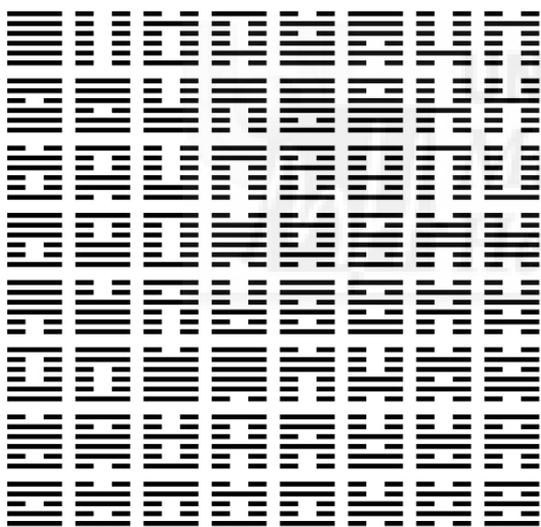


Fig. 14. Los 64 hexagramas del *I Ching*<sup>29</sup>.

El texto del *I Ching* es una agrupación de declaraciones oraculares representadas por 64 conjuntos de seis líneas llamados hexagramas que nos indican la dirección natural o de menor resistencia al cambio que presenta la situación en la que nos encontramos a través de una sentencia.

<sup>28</sup> WILHELM, Richard (2000): *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. Barcelona. Edhasa.

<sup>29</sup> Disponible en <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:King\\_Wen\\_\(I\\_Ching\).svg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_Wen_(I_Ching).svg)> [Fecha de consulta: 20/03/2014].

## 1. Introducción

Según el filósofo Michel Foucault<sup>30</sup>, *la gran familia indefinida y confusa de los anormales, el temor a los cuales asediará el final del siglo XIX, [...] se formó en correlación con todo un conjunto de instituciones de control, toda una serie de mecanismos de vigilancia y distribución.*

Este grupo, es clasificado por Foucault a partir de tres elementos:

*\_El monstruo humano, que combina lo imposible y lo prohibido.*

*\_El individuo a corregir, personaje más reciente que el monstruo.*

*[...] La aparición del incorregible es contemporánea de la introducción de las técnicas de disciplina, a la que se asiste entre los siglos XVII y XVIII -en el ejército, las escuelas, los talleres y, poco más adelante, en las familias mismas-. Los nuevos procedimientos de domesticación del cuerpo, del comportamiento y de las aptitudes, inauguran el problema de quienes escapan a esta normatividad que ya no es la soberanía de la ley.*

*\_El onanista. Aparece en correlación con las nuevas relaciones entre la sexualidad y la organización familiar. [...] El cuerpo productivo contra el cuerpo del placer.*

En cada momento de la historia, un modelo se impone a los demás y representa el mundo social, político o cultural.

De este modelo devienen valores y *normas* que la sociedad acata, o al menos, debe acatar y que define las relaciones entre las personas.

Una vez fijadas las *normas*, la propia sociedad plantea también, la defensa contra todo aquel que las infrinja. Todo aquel que ponga

---

30 FOUCAULT, Michel (2000): *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, pp. 297-299.

en duda el sistema, será excluido, estigmatizado, perseguido y, si se puede, eliminado en caso de crisis social.

En el año 2007, durante una conferencia en la Universidad de Columbia, el Presidente iraní Mahmud Ahmadineyad eludiendo la pregunta de un estudiante estadounidense sobre la ejecución de homosexuales, anunciaba: *No tenemos homosexuales como en vuestro país. No sufrimos eso en nuestro país. No sufrimos este fenómeno*<sup>31</sup>.

Hay realidades que preferimos silenciar.

La sociedad demanda a través de sus propios mecanismos, la mayor homogeneización y uniformidad posibles, aquellos sujetos que no encajen en esos cánones impuestos, conformarán lo abyecto de la sociedad y quedarán al margen.

52

Todos los mecanismos sociales y los poderes públicos se ponen en marcha para *favorecer la normalidad y evidenciar la anormalidad. Lo normal es bueno, lo anormal es malo* e incomoda hasta tal punto que llega a parecer natural su exclusión. Ese modo de proceder apacigua a la sociedad.

*Los modelos monstruosos existen para pacificar conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer*<sup>32</sup>.

A todos nos tranquiliza la *norma*, de ahí el rechazo y la amenaza que percibimos ante aquellos que escapan a dicha *norma*. Pretendemos *seriarlos* o apartarlos. Hemos conseguido hasta mediados del s. XX apartar a todo aquel paria social con patología o no que pusiera en peligro la estabilidad del resto, ofreciendo una imagen negativa de los

---

31 Durante una conferencia pública en la Universidad de Columbia (Nueva York), el 24 de septiembre de 2007.

32 G. CORTÉS, J.M. (2003): *Orden y Caos*. Barcelona: Anagrama, p. 13.

parias que venga a justificar la marginación a que se los somete. Así, de esa manera, la sociedad mínimamente les soporta.

[...] *la sociedad se sirve de los asilos para amordazar a todos aquellos de los que quiere deshacerse o defenderse, por haberse negado a convertirse en cómplices de las más grandes porquerías*<sup>33</sup>.

Pero bien es cierto que la *sociedad normativa* no deja demasiado espacio a la experimentación. Aunque, en las obras más importantes ha tenido que ver la *anomalía*, si entendemos por ello mutaciones-alteraciones aberrantes producidas en una disciplina concreta. Esa *anomalía* es el error que solemos desechar, el resto, la tara, un arrabal. Ahí es donde se encuentra el ADN de lo que llamamos artes.

La normativización de las artes, la domesticación al fin y al cabo, no deja espacio para la libre expresión, ni para improvisar, probar, hacer hallazgos, jugar, inventar, etc.

En este marco, no es extraño encontrar por ejemplo, que en el estudio *Pautas valorativas y creativas de la actividad plástica infantil en contextos académico y extra-académico*<sup>34</sup>, realizado por la experta en Didáctica de la Expresión Plástica Dña. Pilar María Domínguez Toscano, de todos los niños estudiados, un 39% consideran que el dibujo es bueno cuando no se sale del perfil al colorearlo.

Y entonces, ¿quiénes son esos seres *anormales*?

El diseñador y tipógrafo Otl Aicher escribe en su obra *El mundo como proyecto*:

33 ARTAUD, Antonin (1994): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Madrid: Fundamentos.

34 DOMÍNGUEZ TOSCANO, Pilar María (1998): *Pautas valorativas y creativas de la actividad plástica infantil en contextos académico y extra-académico*. Albacete: Revista de la Facultad de Educación de Albacete. Ensayos, n.º 13, pp. 225-247.

*Vamos haciéndonos conscientes de que el hombre, para bien o para mal, se ha salido de la naturaleza. Se halla ciertamente enraizado en ella, pero es capaz de crearse un segundo mundo, el de sus propias construcciones*<sup>35</sup>.

Reproduciendo la cita de 1999 del escritor norteamericano Colson Whitehead, *son los errores los que guían la evolución, la perfección no ofrece ningún incentivo para el mejoramiento*<sup>36</sup>. Una frase para la reflexión...

Pero vayamos a lo tangible y veamos de qué trata la *anormalidad*, cómo se mide, qué es *normal* y definamos el *estado de normalidad* para situarnos a continuación en el extremo opuesto, lugar donde se encuentra nuestra investigación.

54

El *estado de normalidad* es un conjunto de patrones de conducta o rasgos de la personalidad que son típicos o componen algún patrón estándar de formas adecuadas y aceptables de comportarse y de ser (la definición se refiere a un sujeto y a la sociedad).

Un patrón es un modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual y tranquiliza mucho que un sujeto *normal*, que se comporta de manera *normal*, se reproduzca *normalmente*, tenga muchos hijos *normales* y si se quiere expresar, que lo haga, pero *normalmente*. Eso quiere la sociedad, *clones normales*, por el bien de todos los seres sociales... o de casi todos.

Sigamos ahora con la definición de su contrario, de aquello que es *anormal* según el diccionario *normativo* de la Real Academia de la Lengua Española que describe el término según tres acepciones:

---

35 Cita reseñada por SIMON, Gabriel (2013): *Diseño, artefacto y cultura material* [artículo en línea]. *Foro Alfa*, 12/07/2013. Disponible en <<http://foroalfa.org/articulos/disenio-artefacto-y-cultura-material>> [Fecha de consulta 22/07/2013].

36 Citado por FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008a): *Apología del Error* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750_850215.html)> [Fecha de consulta: 26/10/2010].

- a\_ Que accidentalmente se halla fuera de su natural estado o de las condiciones que le son inherentes.
- b\_ Infrecuente.
- c\_ Persona cuyo desarrollo físico o intelectual es inferior al que corresponde a su edad.

Según la psicopatología que es la ciencia que se encarga del estudio de las causas y naturaleza de las enfermedades mentales, los elementos que caracterizan la *anormalidad* son:

- a\_ Irracionalidad e incomprendibilidad: comportamientos incomprensibles (sin significado racional).
- b\_ Pérdida de control: el comportamiento de las personas que nos rodean ha de ser predecible, ha de tener consistencia y control.

Para nosotros, en esta investigación, el término se refiere a todos aquellos sujetos que están *fuera de norma*, que se hallan fuera de los límites del *marco normativo* que es la sociedad o, en algún caso, un entorno específico. Sean artistas, psicóticos o las dos cosas. Que crean y producen *artefactos* sobre cualquier soporte, que utilizan inconscientemente la creación plástica como inducción para exteriorizar, comunicar, exorcizar o lo que sea, con intención o no de que sea arte.

55

Como ya hemos visto, las convenciones son cambiantes y en estos momentos, la sociedad acota esos límites a una distancia diferente si la comparamos con los siglos precedentes. Ello no significa que sea mejor o peor, sino que siempre ha existido la *norma* que ha regido la vida de los sujetos sociales, *normales* y *anormales*, o al menos así se ha tratado de hacer, con mayor o menor éxito.

La *anormalidad-normalidad* es también una cuestión de ámbito; un ejemplo concreto es el del arte actual y su laxitud con la *anormalidad*. En el ámbito de las artes plásticas una cierta *anormalidad* es

claramente comercial. Veamos un ejemplo.

El *performer* y artista australiano Stelarc, habita en un espacio liminal laxo, sentando las bases del cuerpo amplificado electrónicamente, el *cyborg* y el posthumano, con proyectos pioneros de las más radicales reinenciones del cuerpo incorporando instrumental médico, prótesis, robótica, sistemas de realidad virtual (VR) e Internet. En la figura 15 nos muestra su obra de auto-hibridación como ampliación de las capacidades del cuerpo, en la que se hace implantar subcutáneamente una oreja en su antebrazo.



Fig. 15. Stelarc. *Extra ear* (Oreja extra) [2006].

*Mi interés artístico y filosófico se centra en la búsqueda de nuevas arquitecturas anatómicas. En el caso de la oreja, he replicado una estructura del cuerpo, la he reubicado y reprogramado no sólo para oír, sino también para transmitir<sup>37</sup>.*

37 BOSCO, Roberta (2007): *La oreja en el brazo* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2007/12/17/catalunya/1197857250\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/12/17/catalunya/1197857250_850215.html)> [Fecha de consulta: 20/03/2014].

En lo referente a las relaciones humanas, en cambio, la sociedad es más estricta y selectiva. La vida tiene sus *normas* y todo individuo tiene que hacer lo que se espera de él.

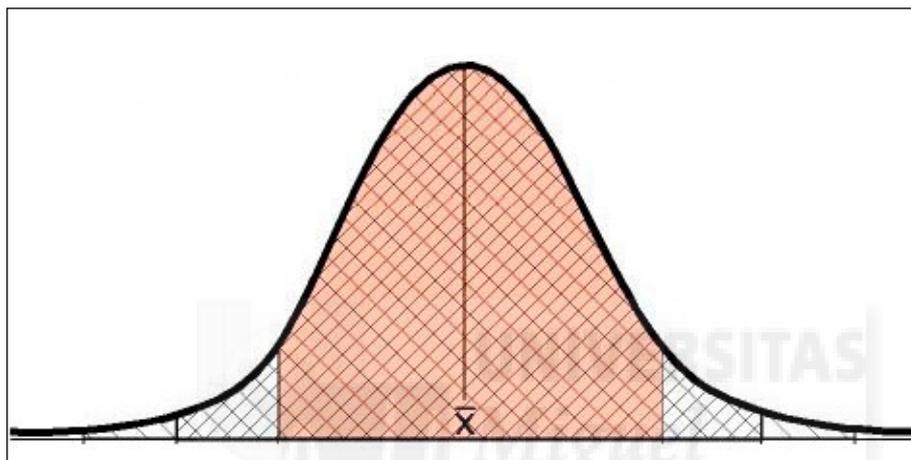


Fig. 16. *Mónica del Raval* [2009].

En la figura 16 mostramos a Ramona Coronado García, más conocida como *Mónica del Raval*<sup>38</sup>, una prostituta de más de 50 años que ejerce en las calles de Barcelona. Pintada de manera exagerada, confiesa que sus dos grandes pasiones son los hombres y la comida. Ella representa una parte abyecta de la sociedad, aquello que escondemos, que no queremos reconocer, pero que existe y que mantiene un *canon anormal*. Esta prostituta pone cara a la hipocresía social y a la *anormalidad* consentida. Socialmente se le considera un *mal necesario*.

38 MARDONES, Pedro (2012): *La reina del Raval*. Diario *La Vanguardia*. Disponible en <[http://www.cuatro.com/callejeros/Archivotemporada-07/t07xp52-reina-del-raval/reina-Raval\\_o\\_1428525017.html](http://www.cuatro.com/callejeros/Archivotemporada-07/t07xp52-reina-del-raval/reina-Raval_o_1428525017.html)> [Fecha de consulta: 20/03/2014].

Aunque a las mentes no científicas les parezca que la *normalidad* es un intangible, a ésta, de hecho, se le pueden atribuir calidades, como muestra la gráfica<sup>39</sup>.



58

Fig. 17. Curva de distribución de la normalidad.

En la figura 17, presentamos la curva gráfica que mide la *distribución de la normalidad* representada por la zona anaranjada; en los picos de los extremos estarían los enfermos mentales, los niños, los creativos, los artistas, etc., es decir, la *anormalidad*.

Dentro de la propia *anormalidad* hay matices importantes que no existían. La psicología y sus diagnósticos han trazado una línea entre algunas convenciones; un ejemplo de ello es la diferencia entre el ladrón y el cleptómano<sup>40</sup>. En el siglo XIX y parte del XX, esa línea no existía y aquel sujeto que sustrajera algo ajeno era penado directamente. Desde la aparición del diagnóstico de la cleptomanía,

39 La normalidad como medida: Curva o Campana de Gauss, tabla estadística utilizada en cálculos estadísticos y de probabilidades, permite modelar numerosos fenómenos naturales, sociales y psicológicos.

40 Hasta el s. XVIII el mal tenía que ver con una posesión del diablo, en cambio hoy se justifica como un trastorno genético o químico. Aunque esta versión es *poco científica* y más bien mítica.

se puede distinguir entre lo que es delito y lo que es enfermedad, con las subsiguientes consecuencias que ello tiene para el sujeto (ingresar en prisión o recibir medicación/terapia) y para la sociedad (en ambos casos tratar de re-educar al individuo para reinsertarlo en sociedad como sujeto *normal*).

Sabemos que los símbolos se hallan en el inconsciente colectivo y son comunes a la humanidad, a las culturas, por tanto, sigamos por una definición de *anormales*, figuras 18 y 19, extraída del *Diccionario de los Símbolos* de Cirlot.



Fig. 18. *Monstrorum Historia* [1642].



Fig. 19. *Liber Chronicorum* [1493].

*Los seres anormales y mutilados, como también los dementes, eran considerados en las culturas antiguas como dotados de poderes extraordinarios, tal y como los chamanes de los pueblos primitivos. Toda mutilación se juzga resultado de una compensación y no inversamente. Es decir, para el criterio*

*psicológico, la cualidad excedente sería una sublimación de una deficiencia original; para el pensamiento mágicorreligioso sucede al revés: la mutilación, la anormalidad, el destino trágico, constituyen el pago -y el signo- de la excelencia en ciertas dotes, especialmente de la facultad profética. Esta creencia tiene carácter universal. En algunas mitologías, los seres mutilados se relacionan con la luna (fases, rupturas) y se cree en seres míticos lunares con una sola mano o pie, por cuya magia se puede hacer llover, curar enfermedad, etc. Esta consideración de la anormalidad dista de constreñirse a los seres animados y afecta también a los objetos<sup>41</sup> (que sirven para desviar las influencias malignas).*

60

Se citan: piedras con fósiles, amuletos en forma de mano de cuatro o seis dedos; almendras dobles; granos de cereales de aspecto extraño, etc.

*Es interesante anotar la coincidencia del interés hacia los objetos extraños, anómalos, producto del encuentro (ready-made), o de la fabricación (poema-objeto), objeto de funcionamiento simbólico de los surrealistas<sup>42</sup>.*

En la figura 20 encontramos un ejemplo del artista Paul Klee, el *Héroe con un ala* de 1905, extraño ser híbrido, mezcla de héroe y pájaro, con un brazo entablillado, un ala inservible y una pierna que está mutando en árbol. Elementos simbólicos que muestran a un ser que cree haber sido creado para volar, lo que constituirá la causa de su caída<sup>43</sup>, como lo cita la profesora María Bolaños en su libro *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*.

41 CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, pp. 85 y 86.

42 *Ibíd.*

43 BOLAÑOS, María (1996): *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, p. 12.



Fig. 20. Paul Klee. *Héroe con un ala* [1905].

Los pueblos primitivos estaban muy lejos de considerar que las inspiraciones, ideas fantasiosas o improvisaciones de las personas afectadas o con problemas mentales fuera algo indigno, más bien al contrario:

*El profundo animismo dominante transformaba muchas veces a esa persona en portador de facultades sobrenaturales. Era amado y venerado o temido y respetado, conforme a la forma agresiva o benigna de las manifestaciones de su anomalía mental*<sup>44</sup>.

Escrito originalmente por el crítico de arte brasileño Mário Pedrosa [1900-1981], quien hacia el año 1940 realiza una investigación sobre las capacidades creativas de los enfermos de esquizofrenia, que le llevó a afirmar que *el artista no es aquel que sale diplomado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ya que en este caso no habría artistas entre los pueblos primitivos*. Dubuffet llega a la misma conclusión desde la otra parte del mundo, apenas 5 años después.

62

La psicoterapeuta junguiana Beatrice Jezic-Oesch nos relató que en el pueblo de Burundi [África] donde trabajaba, vivía *Volvo*.

Era éste un sujeto *anormal* que se había construido un carro con una tabla de madera a la que había añadido unas ruedas pequeñas en la base; con esto circulaba por todo el pueblo como si de un coche volvo se tratara. Iba a buscar gasolina y los que allí dispensaban combustible, hacían el gesto de ponérsela y *Volvo* hacía como que la pagaba. Al terminar, los trabajadores de la gasolinera miraban a un lado y a otro de la carretera y le indicaban que ya podía salir de allí, que la carretera estaba libre. Todos aceptaban a *Volvo* y sabían que debían tener cuidado con él porque iba a ras de suelo y aparecía cuando menos se le esperaba. Un día, un camión extranjero ignorante de la existencia de *Volvo*, en una curva lo arrolló: desconocía que *algo* pudiera circular a esta altura del suelo.

Para todos era *normal* que *Volvo* fuera así. En una sociedad en la que

---

44 Citado en el artículo *Flores del Abismo* de Luiz Carlos Mello, escrito originalmente por PEDROSA, Mário (1996) en *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. São Paulo: Ed. USP, p. 203.

se cree que un caballo o un árbol pueden encarnar a un ser sagrado, porqué no va a creerse que la vida que lleva *Volvo* es *normal*.

La sociedad occidental se rige más por lo que *se puede o no se puede hacer*, lo que *estás obligado a hacer*. Un ser como *Volvo* sería apartado por los servicios sociales e ingresado en alguna residencia para ser *cuidado* y medicado.

El occidente cristiano ha atribuido, hasta hace no tanto, las manifestaciones *anormales* a la presencia del demonio en forma humana masculina y femenina, íncubos y súcubos. Afortunadamente la medicina primero y la psicología después, dieron un nuevo significado a este tipo de perturbaciones que fueron incluidas en el ámbito médico y que anteriormente lo habían sido del pecamionoso y dignas de exorcismos.

El psicoanálisis y la psicoterapia en general no existían en Europa tal y como las conocemos hoy. Eran médicos los que se ocupaban del cuerpo, la anatomía y el sistema nervioso quienes finalmente advirtieron el fenómeno *neurótico*, que no tenía relación directa con el cuerpo, sino más bien con la *psique*<sup>45</sup> y ese no era un tema médico al uso.

Ya en 1769 un médico y químico escocés llamado William Cullen [1710-1790] describe un comportamiento *anormal*: observa conflictos internos sin causa corporal pero que se manifiestan a través del cuerpo. A este fenómeno lo denominó *neurosis* aunque ningún nervio era la causa del problema. Todo un enigma para una mente científica.

Esta observación maduró de la mano de algunos médicos hasta

---

45 Término griego referente al principio vital incorpóreo o alma, en oposición al cuerpo material. Desde la psicología, se aplica al conjunto de los actos y funciones mentales, de tipo cognitivo, conativo o motivacional. Incluye los aspectos conscientes e inconscientes y se opone a los aspectos puramente orgánicos.  
Disponible en <<http://www.definicion-de.es/psique>> [Fecha de consulta: 15/08/2013].

llegar al padre del psicoanálisis, el médico neurólogo y psiquiatra austríaco Sigmund Freud [1856-1939] quien observó, gracias a la interpretación de los sueños y del inconsciente personal, que estas *neurosis* nacían en la primera infancia; eran conflictos indigestos en el comportamiento de los padres.

C.G. Jung, por su parte, amplió el método con el descubrimiento del inconsciente colectivo que definiríamos como el sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la *psique* que está más allá de la razón. Una herencia colectiva que puede crearnos conflictos, pero también poner remedios para sanarnos y descubrir al *terapeuta interno* con sus inmensos archivos humanos que suponen dicho inconsciente colectivo.

64

Psiquiatras como Walter Morgenthaler o Hans Prinzhorn, anteriores al psicoanálisis, parecen ignorar la noción del inconsciente, aunque describen el resurgimiento de una materia arcaica, enterrada bajo las capas de sedimentos del cerebro. Todos especulan acerca de la existencia de aptitudes innatas, reveladas por la enfermedad, pero dudan si considerarlo genio<sup>46</sup>.

Este lugar común que es el inconsciente colectivo, propicia la sincronicidad<sup>47</sup>, esas coincidencias significativas que ligan la creación de un psicótico, es decir un *anormal*, con la creación de un artista inducido por otro tipo de alteraciones, como veremos en el capítulo III de esta tesis.

---

46 DANCHIN, Laurent (2006): *Art Brut l'instinct créateur*. París: Gallimard, p. 130.

47 Según C.G. Jung la sincronicidad es un principio conector casual, entre nuestras *psiques* y un acontecimiento externo, que se manifiesta mediante coincidencias significativas. Designa el vínculo entre dos acontecimientos que están conectados a través de su significado, que no puede explicarse mediante la causa y el efecto, con el que albergamos la misteriosa sensación de que lo interior y lo exterior se enlazan.

*Como concepto, la sincronicidad tiende un puente entre Oriente y Occidente, filosofía y psicología, el hemisferio derecho e izquierdo del cerebro.*

*La sincronicidad es el Tao<sup>48</sup> de la psicología, pues relaciona el individuo con la totalidad.*

*Si personalmente advertimos que la sincronicidad opera en nuestras vidas, nos sentimos conectados a los demás, antes que aislados y mal avenidos; sentimos que formamos parte de un universo divino, dinámico e interrelacionado. Los acontecimientos sincronísticos nos ofrendan percepciones que pueden resultarnos útiles en nuestro crecimiento psicológico y espiritual, y acaso nos revelen, a partir de un conocimiento intuitivo, que nuestras vidas tienen sentido<sup>49</sup>.*

65



Fig. 21. Sinograma del Tao.

48 Según el pensamiento oriental, el Tao es la relación entre el sujeto y el resto de los humanos, entre el sujeto y el universo, la realidad esencial.

49 SHINODA BOLEN, Jean (2005): *El tao de la psicología*. Barcelona: Kairós, p. 14.

## 2. Contexto histórico y su relación con el arte

El marco cronológico en el que nos moveremos a través de los textos y obras analizadas –aunque eventualmente puedan incluirse referencias a épocas anteriores–, arranca de mediados del siglo XIX y se centra especialmente en los siglos XX y XXI, en tanto que en estos siglos se observa un sustancial cambio en el aprecio de la obra de los sujetos *anormales*, viniendo de un periodo dominado por un ideal de perfección académica, o especialmente por eso.

Para entender el cambio que entrañó la aparición del arte moderno y la ruptura con los valores decimonónicos que ha supuesto, hemos de echar un vistazo al siglo XIX.

66 Fue éste un siglo revolucionario en el que se reorganizó el pensamiento filosófico, político, literario, la producción artística y la acción de los intelectuales. Marcado por la crisis del *Antiguo Régimen* y el triple proceso revolucionario de la revolución liberal, la revolución industrial y la revolución burguesa, el periodo de la *Restauración* significó el esfuerzo de las monarquías europeas para legitimarse en la tradición y la alianza entre Trono y Clero; combatiendo los principios revolucionarios que ponían en manos de la soberanía nacional, el derecho divino de los reyes, y reprimiendo cualquier movimiento contrario entre sus súbditos.

Esta unidad de las fuerzas burguesas-populares en torno a la política y la cultura que tuvo su cénit en 1848, se fragmentará tras los trágicos acontecimientos de la Comuna de París<sup>50</sup> de 1871 (figura 22). Es este momento uno de los últimos en que escritores, poetas y artistas coinciden en una acción política común. La ruptura de la unidad

---

50 La *Comuna de París* es la primera experiencia histórica de gobierno proletario, (marzo-mayo de 1871), en Francia. El movimiento que llevó a la formación de la Comuna de París, contó además, con la participación de muchos otros estratos sociales y segmentos político-sociales.

revolucionaria es un hecho consumado y sus consecuencias dominan los problemas de la cultura y el arte hasta el día de hoy.



Fig. 22. Cartel de *La Comuna de Paris* [1871].

En Europa, además de en Francia, se produjeron revoluciones de corte liberal en los Estados de los Habsburgo, Alemania, España, Portugal, estados italianos, ... caracterizadas por la importancia de las manifestaciones de cariz nacionalista y la toma de conciencia de conceptos renovados como pueblo, libertad y progreso. Los intelectuales y la gente de la calle estaban dispuestos a batirse por sus ideales: era la acción por la libertad.

Con este trasfondo, el arte junto con la literatura son vistos, *como espejo de esa realidad, expresión activa del pueblo*<sup>51</sup>. El pueblo habla y se expresa para el pueblo.

51 DE MICHELLI, Mario (2001): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, p. 17.

*El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones... Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él<sup>52</sup>.*

Así se expresaba el filósofo alemán G.W.F. Hegel [1770-1831] en sus *Lecciones de estética*. Natural es pues que el problema central en la producción artística se trasladara, precisamente, a la realidad social, política, cultural.

A finales del siglo XVIII, como reacción revolucionaria contra el racionalismo de la *Ilustración*<sup>53</sup> y el *Clasicismo*, se impone el *Romanticismo* que defiende la superioridad del sentimiento sobre la razón, y por ello exalta la sensibilidad, la imaginación y las pasiones.

Más que como un estilo artístico, ha de concebirse como un movimiento social y espiritual. Rescata la *locura* como inspiración, reflejo del gusto por lo siniestro, lo oscuro, lo enfermizo y las profundidades de la mente.

A lo largo del siglo XIX la *locura* es codificada como riesgo y alcanza un cierto estatus de enfermedad, por tanto, susceptible de ser comprendida en términos científicos.

---

52 *Ibíd.*

53 Movimiento filosófico, literario y científico que se desarrolló en Europa y sus colonias a lo largo del siglo XVIII -*Siglo de las luces*-. Representó una importante modernización cultural y el intento de transformar las caducas estructuras del *Antiguo Régimen*.



Fig. 23. William-Adolphe, Bouguereau. *Dante y Virgilio en el infierno* [1850].

La religión ha relacionado el pecado mortal con la discapacidad, la *locura*, ... vinculando claramente bondad y belleza, rechazando lo imperfecto, lo *anormal* opuesto a la salud y la virtud.

*Ninguno de tu estirpe según sus generaciones que tenga una deformidad corporal, se acercará a ofrecer el pan a tu Dios*

**Levítico XXI<sup>54</sup>**

Escritores y artistas plásticos se interesan por la locura, sobre todo en las mujeres. En palabras del escritor español Benito Pérez Galdós refiriéndose a la locura, citado por Carlos Reyero en su libro *La belleza imperfecta: los hombres inspiran lástima y ternura [...] las hijas de Eva inspiran sentimientos de difícil determinación.*

La representación de la locura femenina es mucho más turbadora que la masculina.

70

A caballo entre el *Romanticismo* y el *Realismo*, el pintor español Francisco de Goya y Lucientes [1746-1828], está en su momento culminante dentro de la posición privilegiada que ocupa como pintor de la corte, y hace uso de su arte para la crítica social abierta y el retrato de lo abyecto, entre otras cosas. Reflejó en muchas de sus obras el sufrimiento psíquico y la desesperación, la representación directa de la realidad y el mundo irracional y atroz.

La vida y obra de Francisco de Goya se extienden a lo largo del reinado absolutista de tres Borbones, los monarcas Carlos III [1759-1788], Carlos IV [1789-1808] y Fernando VII [1808-1833]. Con estos tres reyes y sus cortes supo convivir Goya, en paralelo a esa labor de denuncia irónica de la que hizo gala, mostrando como pocos, *la anormalidad de la sociedad.*

Goya retrató la *locura* desde un primer plano de miseria, encierro y marginación, y como una alegoría de la sociedad española convulsa por los inicios de la Guerra de la Independencia [1808-1814] entre

---

54 El Levítico, es uno de los libros bíblicos del Antiguo Testamento cristiano y del Tanaj o biblia hebrea. Es el tercer libro, ubicado entre Éxodo y Números.

España y el Primer Imperio Francés de Napoleón Bonaparte, quien pretendía instalar en el trono español a su hermano José.

El pintor mostró la fealdad descarnada, rompió con el canon tradicional de belleza e imprimió a sus obras un tono siniestro, agudizado en la serie de *Pinturas negras* de *La Quinta del sordo*, que con posterioridad fueron pasadas a lienzo como es el caso de la figura 24, cuya versión a color se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.



Fig. 24. Francisco de Goya. *Saturno devorando a su hijo* [1819-1823].

En el grabado, *El sueño de la razón produce monstruos*, de la figura 25, Goya recurre a la *locura* como vehículo de crítica a los excesos racionalistas imperantes.



Fig. 25. Francisco de Goya. *Capricho n.º 43. El sueño de la razón produce monstruos* [1793-6].

*Si el siglo XIX inicia su andadura con autores como Goya -en el que la amabilidad de su pintura para tapices tropieza con la descarnada crítica de sus 'Caprichos'-, los años finales de esta centuria cuentan también con la presencia de todo un conjunto de artistas que, siguiendo la tradición de nombres como los de William Blake, Füssli o el del ya citado Goya, nos invitan a perdernos en los recovecos más oscuros del ser humano<sup>55</sup>.*



Fig. 26. J.H. Füssli. *Der Nachtmahr* (La pesadilla) [1781].

Hablamos de una mirada poética ciertamente desazonadora, de duda, inseguridad y descrédito de la propia realidad que es mostrada por un grupo de artistas de los siglos XVIII y XIX - Füssli, Blake,

<sup>55</sup> G. CORTÉS, José Miguel (1998): *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*. Valencia: Museu de Belles Arts de València, p. 9.

Goya, Ensor, Klinger, Redon, Rops y otros- que *hablan* a través de la expresión artística para reflejar ese mundo interior que genera inquietantes imágenes y símbolos.

En 1867, el filósofo comunista alemán de origen judío, Karl Marx, padre del socialismo científico, del comunismo moderno y del marxismo, escribe que *el poder está en manos del pueblo y mientras tanto, el arte, todavía, se escribe con mayúsculas y está encerrado en los museos y en las casas de los pudientes.*

Las últimas décadas del siglo XIX fueron de gran esplendor, reflejado en el *Modernismo*, movimiento artístico que se prolongó hasta principios del siglo XX; puesto al servicio del lujo y la ostentación desplegados por la nueva clase dirigente. Recibe distintas denominaciones nacionales: *Art Nouveau* (figura 28) en Francia y Bélgica, *Sezession* en Austria, *Jugendstil* (figura 27) en Alemania y los países nórdicos, *Nieuwe Kunst* en los Países Bajos, *Liberty* o *Floreal* en Italia, *Arte Nova* en Portugal, etc.

74

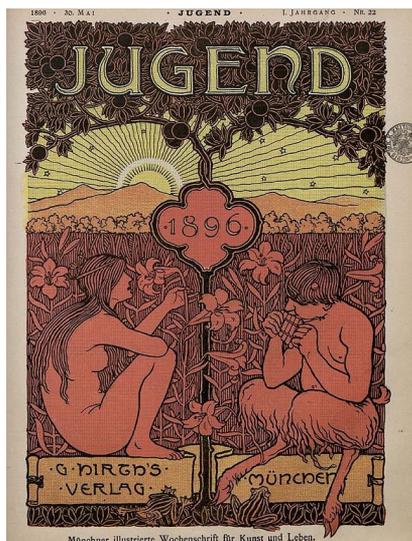


Fig. 27. Portada del 1.º número de la revista *Jugend*, Múnich, 30 mayo 1896.



Fig. 28. René Lalique. *Retrato de Medusa* [1902].

Sin embargo, los procesos revolucionarios efectuados y el temor a que se repitiesen llevaron a las clases políticas a hacer una serie de concesiones, como las reformas laborales, los seguros sociales y la enseñanza básica obligatoria. Así, el descenso del analfabetismo comportó un aumento de los medios de comunicación y una mayor difusión de los fenómenos culturales, que adquirieron mayor alcance y surgiendo la *cultura de masas*<sup>56</sup>.

56 La *cultura de masas* nacería de la llegada de las masas al poder social en el siglo XX y éstas se entienden como una gran multitud inconsciente de sí misma, que actúa grupalmente pero de forma individual. Se asocia la *cultura de masas* a aquella producida bajo parámetros propios de una industria, con fines de lucro y dirigida a consumidores, que se vale de herramientas del marketing y la publicidad para alcanzar difusión y convertirse en un producto rentable. Intenta fijar y uniformar pensamientos y símbolos en la comunidad ya que, al llegar a una gran cantidad de personas, tiene una gran influencia. Los grupos más poderosos apelan a este tipo de cultura para transmitir sus valores y perpetuar el *statu quo*.



Fig. 29. Man Ray. *Kiki* [1926].

Por otra parte, y gracias a los avances técnicos, hacen su aparición la fotografía y el cine que llevaron al artista a plantearse la función de su trabajo. Éste ya no consistía en copiar a la realidad, pues las nuevas técnicas lo hacían de forma más objetiva, fácil y reproducible<sup>57</sup>.

57 BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

### 3. En busca de la *norma*

Desde la mitad y, sobre todo, a finales del s. XIX se consolidaron nuevas ciencias cuyo principal tema de estudio era el ser humano. Se aplicaban bases científicas bajo los postulados del positivismo del filósofo francés Auguste Comte [1798-1857] que se limita a la *descripción y a la predicción basadas en las regularidades observables y no intenta explicar los fenómenos*<sup>58</sup>.

Así se aplicaron parámetros estadísticos, de medición y clasificación de datos, *Probabilidad inversa y Distribución normal de la probabilidad* (ver figura 17), que se aplicaron a ciencias como la etnología, la etnografía, la antropología y la psiquiatría, que tuvieron gran desarrollo e influencia entre la población de aquel momento.

Es decir, medición estadística aplicada a la clasificación taxonómica<sup>59</sup> de la especie humana que parten de los estudios de clasificación de animales y vegetales realizados desde el s. XVIII por biólogos, naturalistas o exploradores.

De esta manera, acabó por incluirse dentro de los estudios biológicos, a los seres humanos que pasaron a ser analizados, medidos, clasificados y etiquetados como hasta ese momento se hacía, como hemos referido, con animales y plantas, excluyendo al máximo las interpretaciones del analista, de índole subjetiva.

En 1869, la *Ethnological Society* de Londres fotografió especímenes de todas las razas que habitaban en los pueblos colonizados por el Imperio Británico (Nueva Zelanda, Australia, India, Oriente Medio, Hong Kong, Singapur, el sur de África, islas de las Antillas, etc.). A este primer estudio le siguieron otros realizados por el alemán Carl

58 LAW, Stephen (2008): *Filosofía*. Madrid: Espasa Calpe, p. 306.

59 La taxonomía es la ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación. Se aplica en particular, dentro de la biología, para la ordenación jerarquizada y sistemática, con sus nombres, de los grupos de animales y de vegetales. Fuente DRAE.

Dammann en 1870 u otros en Estados Unidos entre 1860 y 1890.

Todos estos trabajos llevaron a los investigadores a concluir que a partir de todos estos cálculos y mediciones se podían establecer científicamente, los criterios que delimitaban la diferencia entre la *normalidad* y la *anormalidad*.

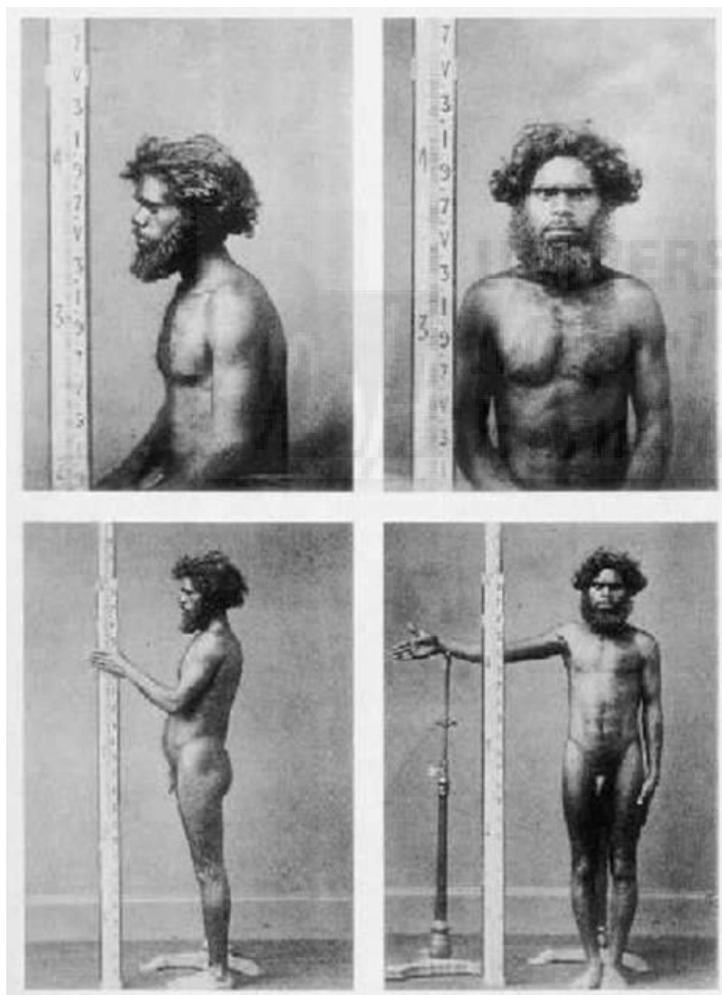


Fig. 30. Fotografía etnográfica de aborigen<sup>60</sup> [1862].

60 Extraída de la obra escrita por el pionero en neurología y fotografía médica, Guillaume Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine* [1862].

Los sujetos considerados *normales*, curiosamente, eran todos aquellos que procedían de naciones colonizadoras, poderosas, ricas, competitivas y poseedoras de ciencia y tecnología (Imperio Británico, Alemania, Holanda, Francia, Estados Unidos, etc.). Así el prototipo *normal* era blanco, alto, bien proporcionado, sin defectos físicos, fuerte, sano, trabajador, racional, estudioso, competitivo, ...

Al tiempo que los sujetos *anormales* eran sujetos de otras razas, de proporciones diferentes, sujetos con taras o defectos mentales o morales y, por supuesto, los habitantes de naciones pobres y/o colonizadas.

No deja de sorprender que la sociedad ya había llegado a esa conclusión sin la ayuda de la ciencia, pero ahora, ya no sólo es una conclusión empírica, sino también, científica.

Todo esto ocurre en plena época victoriana, que marcó a mediados del s. XIX, la cúspide del imperio británico y su revolución industrial. Época de máximo esplendor colonial en la que se creía que la *forma exterior* de las personas es un fiel reflejo de lo que hay en el *interior*, es decir, los rasgos físicos y anatómicos del cuerpo de los individuos, muestran su *psique*, su alma y su personalidad. Lo que nos lleva a pensar que quien mejor estuviera físicamente, mejor proporcionado y sano, tendrían el alma más pura así como buenos sentimientos, personalidad normal e inteligencia superior.

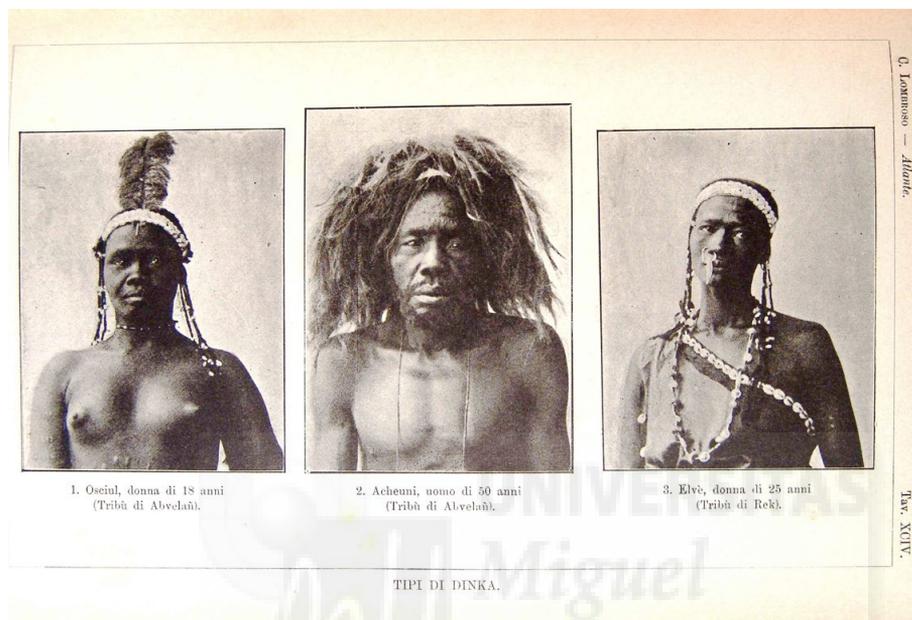


Fig. 31. Tipología de tribu Dinka en *L'Uomo delinquente* de Cesare Lombroso [1897].

Fue a finales del siglo XIX, cuando el arte de los enfermos mentales, visto por los románticos como creaciones geniales, pasó a ser síntoma de *degeneración*. Y a ello contribuyó definitivamente el frenólogo italiano y padre de la criminología moderna, Cesare Lombroso [1835-1909]. Médico y criminólogo que trabajó, entre otros, con delincuentes y prostitutas en busca de rasgos físicos-fisiognómicos<sup>61</sup> y de índole innata que ayudarán a anticipar el crimen.

La frenología es una doctrina psicológica según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo. El examen de estos permitiría reconocer el carácter y aptitudes de la persona<sup>62</sup> (figura 32).

61 Fisiognomía: término psicológico que se refiere al estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo. Disponible en <<http://lema.rae.es/drae/?val=frenolog%C3%ADa>> [Fecha de consulta: 21/04/2014].

62 <<http://lema.rae.es/drae/?val=frenolog%C3%ADa>> [Fecha de consulta: 23/07/2013].

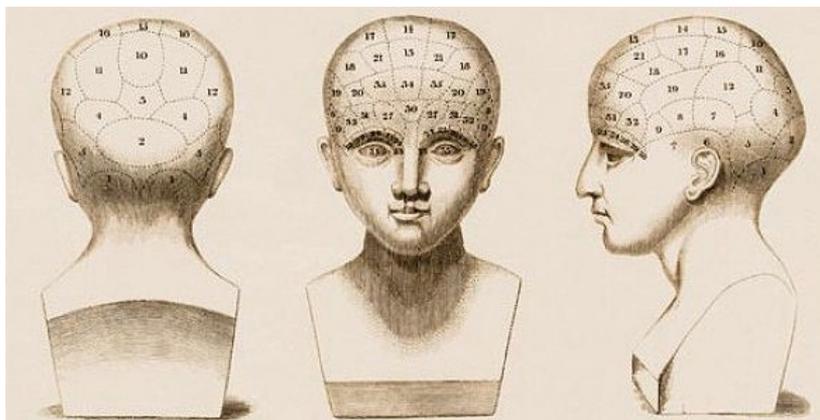


Fig. 32. Cabeza frenológica.

En 1876, su trabajo sobre este tipo de sujetos, llevó a Lombroso a aventurarse y presentar el delito como resultado de tendencias innatas, de orden genético, observables en ciertos rasgos físicos o fisiognómicos de los delincuentes habituales, tales como asimetrías craneales, determinadas formas de mandíbula, orejas, etc.

81

Otro rasgo característico de la obra de Lombroso es la precariedad de su método científico, frecuentemente empírico, a veces sobre la población y de relaciones de causalidad escasamente fundadas. A modo de ejemplo, menciona como factores criminógenos el clima, la orografía, el grado de civilización, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la instrucción, la posición económica y hasta la religión. La siguiente cita muestra la *sutileza* de sus métodos:

*En realidad, para los criminales natos adultos no hay muchos remedios: es necesario o bien secuestrarlos para siempre, en los casos de los incorregibles, o suprimirlos, cuando su incorregibilidad los torna demasiado peligrosos<sup>63</sup>.*

63 LOMBROSO, Cesare (1893): *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale*. Turín: Fratelli Bocca Editori, p. 314.

También le interesaron los rasgos físicos del genio y del loco, llegando a afirmar que ambos comparten la pequeñez del cuerpo y la precocidad.

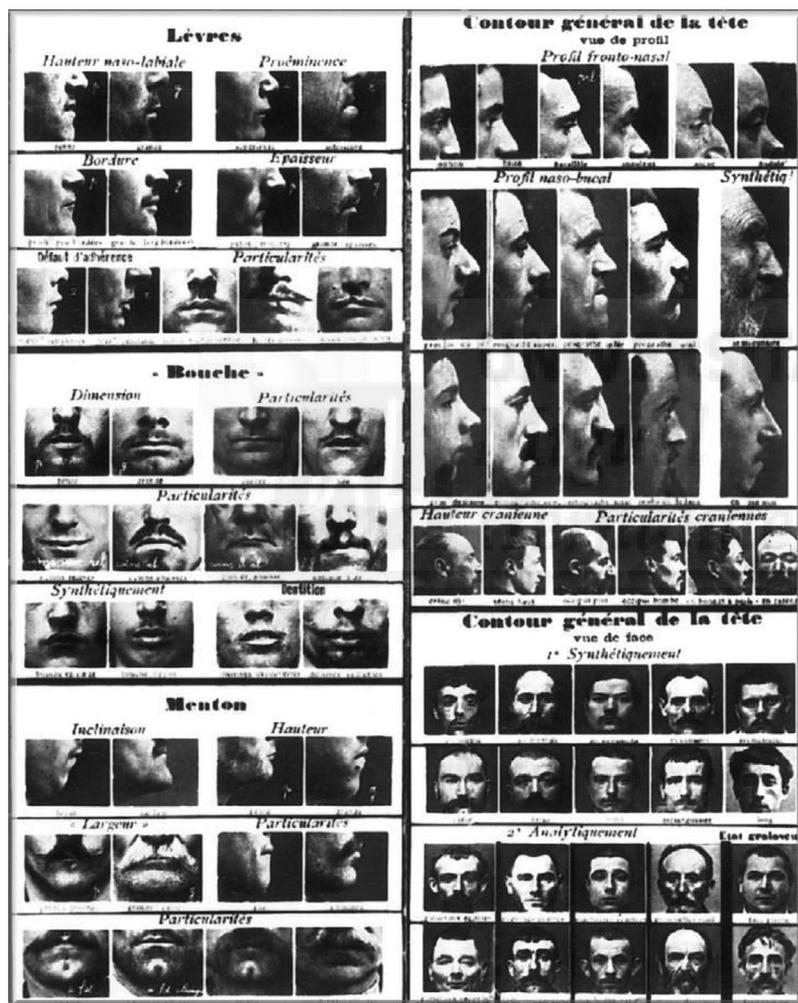


Fig. 33. Alphonse Bertillon. Cuadro sinóptico de características fisonómicas [1883].

Otro estudioso de la fisionomía como medio para predecir al criminal, fue el antropólogo francés Alphonse Bertillon. Estudió

medicina y trabajó para la policía de París. En 1880 creó un sistema de identificación y clasificación de criminales, *Bertillonage*, que se basaba en mediciones antropométricas de la cabeza y las manos. A partir de 1882, la policía parisina lo incluyó en sus métodos y luego también lo hicieron, las de otros países.



Fig. 34. Foto de Dugast y Felix Geoffray para *Identification anthropometrique. Instructions signaletiques* [1893].

Unos años más tarde, Bertillon siguió estudiando otros órganos como las orejas (figura 34). Las diferencias observadas individualmente, que harían a cada oreja específica e irrepetible para cada individuo, una especie de huella digital, hicieron que estas fueran incluidas por Bertillon dentro de los rasgos fijos de su *portrait parlé* (retrato hablado) dirigido a la catalogación y registro antropométrico de los criminales. Un modo de clasificar los cuerpos y crear un historial para prever la futura posible delincuencia, o dicho de otra manera, una auténtica geografía del cuerpo criminal.

Bertillon describió unas veinte dimensiones diferenciadas en las orejas, que arrojaban una centena de variaciones finales.

Otro recurso de comparación y estudio en Lombroso, lo constituyó la grafología. Vemos en la figura 35, las firmas de delincuentes famosos<sup>64</sup>.

84

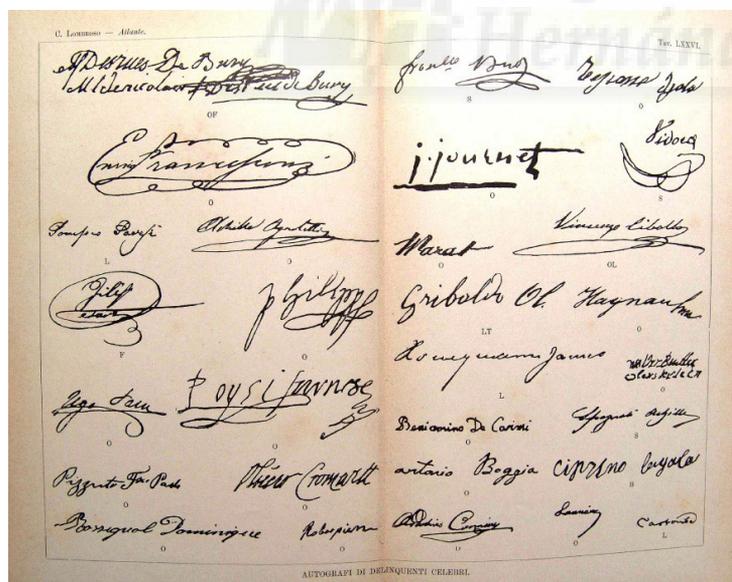


Fig. 35. Firmas de delincuentes famosos [1897].

64 LOMBROSO, Cesare (1897): *L'Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*. Turín: Fratelli Bocca Editori, p. 103 [grafología].

O también los tatuajes de prostitutas criminales (figura 36) fueron estudiados por Lombroso en otra publicación de 1896, *La Femme Criminelle et la Prostituée*<sup>65</sup>.

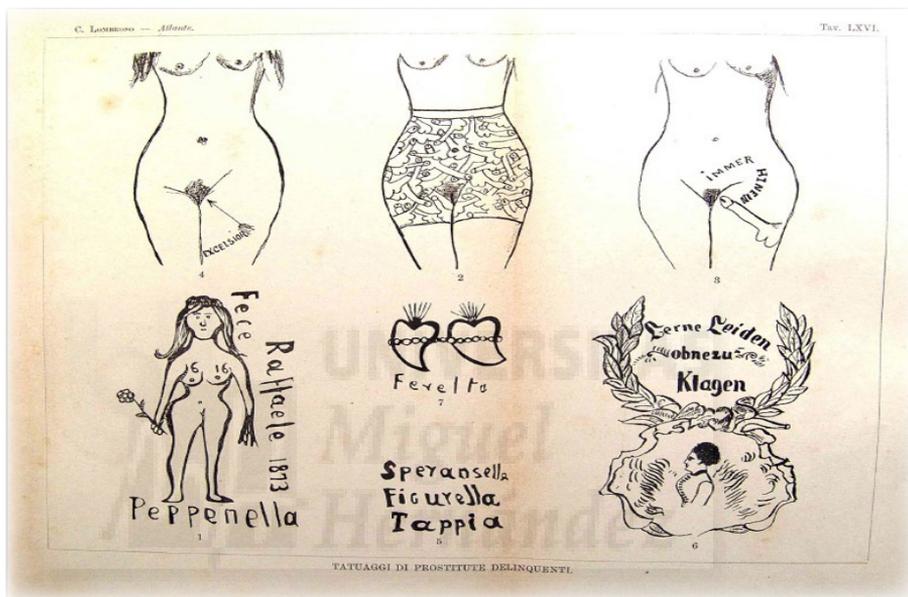
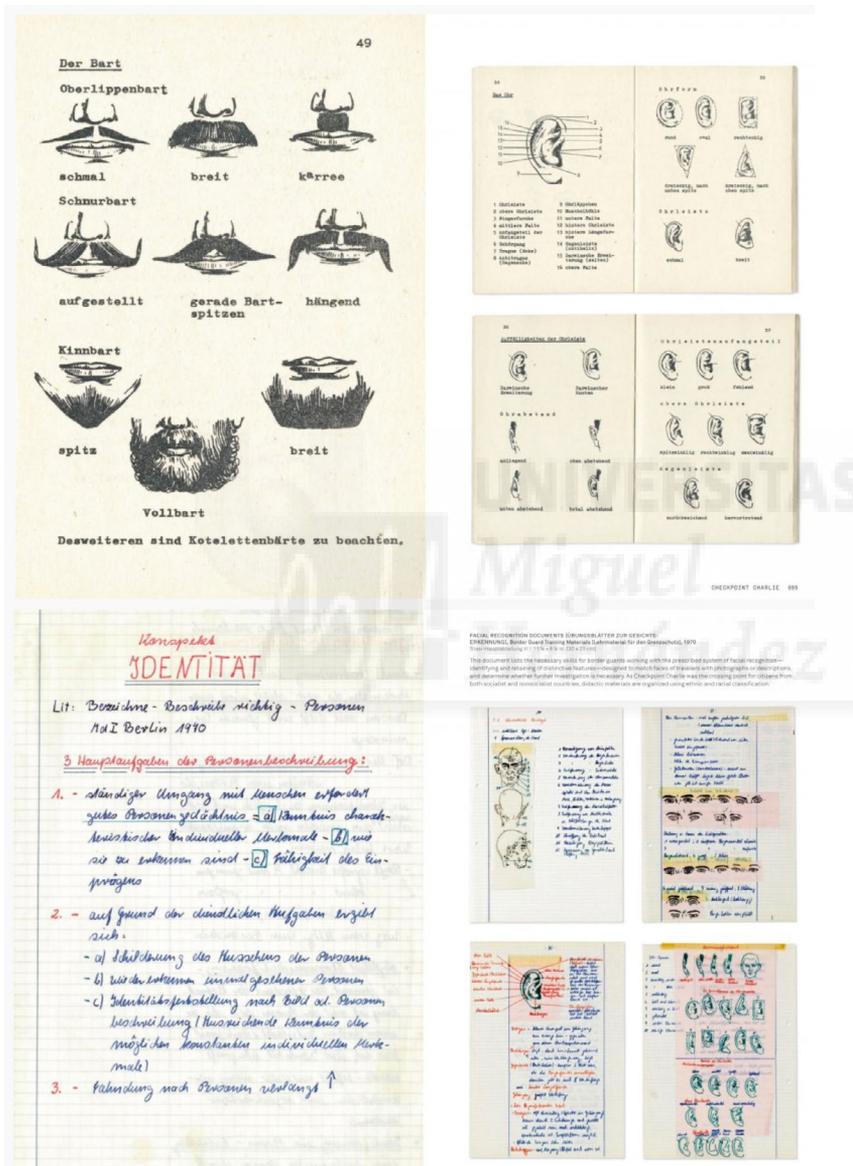


Fig. 36. Tatuajes de prostitutas [1896].

La grafología, los tatuajes y la fisiognomía han sido a lo largo de la historia de la criminología y aún hoy, un medio útil y eficiente para la identificación de la identidad de las personas, aunque no para concretar quién o quién no es criminal. En el caso de la frenología, sus métodos han sido desaprobados por la comunidad científica.

<sup>65</sup> LOMBROSO, Cesare y FERRERO, G. (1896): *La femme criminelle et la prostituée*. París: Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie.



86

Fig. 37. Documentos de reconocimiento facial de la guardia fronteriza en la República Democrática Alemana (RDA) [1970]<sup>66</sup>.

66 Extraído del libro de JAMPOL, Justinian(2014): *Beyond the Wall. Art and artifacts from the GDR*. Madrid: Taschen, pp. 699-701.

A modo de curiosidad comentaremos que todavía durante los años de la Guerra Fría<sup>67</sup>, la Stasi o policía de la antigua y pro-soviética Alemania del Este, generó y utilizó diverso material para formar intensivamente a su guardia fronteriza de control de pasaportes en reconocimiento facial, a fin de identificar rasgos de difícil camuflaje como orejas, párpados, fosas nasales y hoyuelos (figura 37).

Hecho el inciso pero volviendo volviendo atrás en la historia, diremos que tal y como aparece en el catálogo de la exposición *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el Bloc Mágico* celebrada en el MACBA [Museu d'Art Contemporani de Barcelona] en 2001: *Para Lombroso la locura era un regresión a una etapa primitiva de desarrollo psicofísico; ese modelo abrió paso a la asociación fóbica de loco, primitivo y niño, que persistió en el siglo XX, paralelamente a la idílica asociación de los tres como inocentes visionarios*<sup>68</sup>.

Ya desde el s. XVI artistas como El Bosco, Brueghel y, más tarde en el s. XVIII, Goya o el pensador británico Burke, muestran que *hay cosas que son sublimes sin ser bellas, que sólo pueden ser sublimes en la medida en que no sean bellas*<sup>69</sup>.

---

67 La Guerra Fría fue un enfrentamiento iniciado tras la II Guerra Mundial, entre los bloques occidental-capitalista liderado por Estados Unidos y el oriental-comunista liderado por la Unión Soviética, así como los países que apoyaban a cada uno de los bloques. Las razones de este enfrentamiento fueron esencialmente ideológicas y políticas pero con consecuencias económicas, sociales, militares, informativas e incluso deportivas. La Guerra Fría comenzó en 1947 y finalizó en 1991 con la disolución de la Unión Soviética.

68 VV.AA. (2001), p. 43.

69 LLORENS, Tomàs (2014): *Wharhol, Danto y la muerte del arte* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147\\_362740.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147_362740.html)> [Fecha de consulta: 13/07/2014].

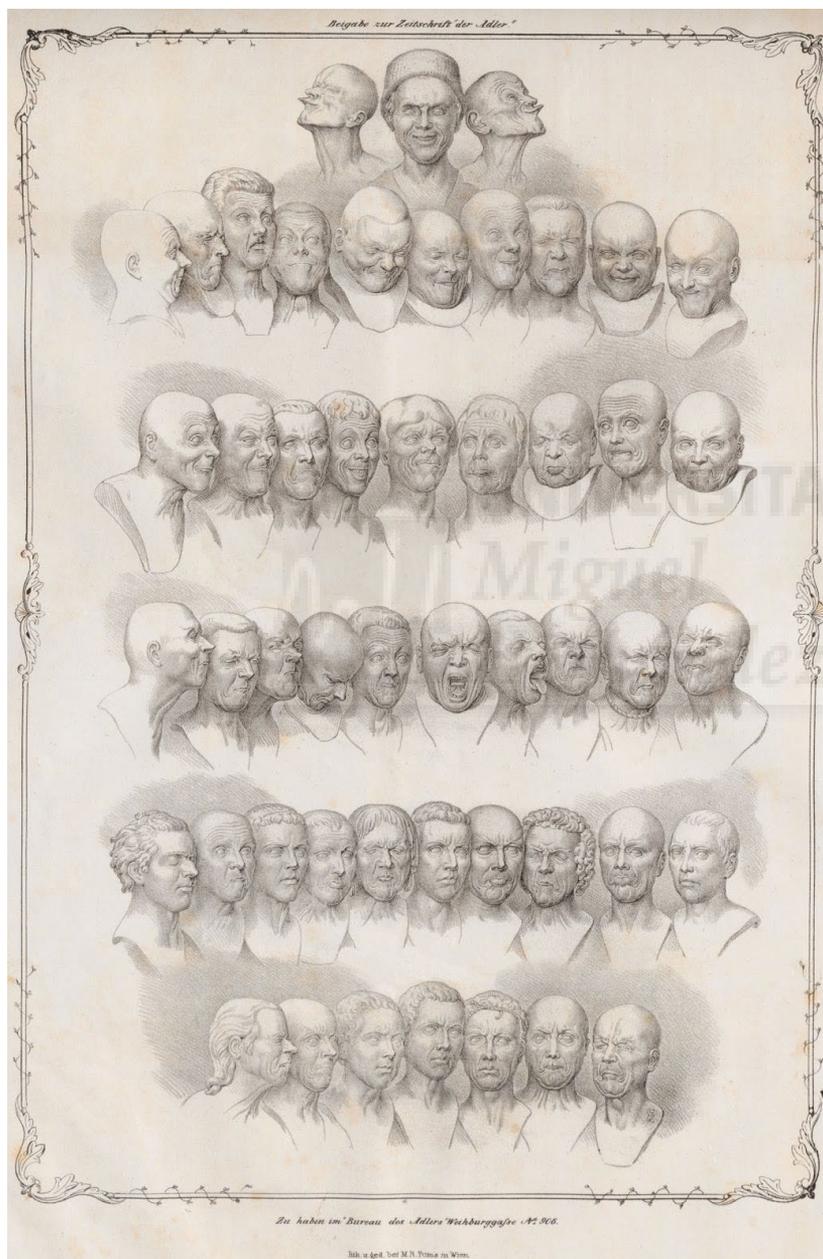


Fig. 38. Los 69 bustos de expresiones faciales exageradas en litografía de Matthias Rudolph [1839].

Algunos artistas se dedican a la representación de la locura como el caso de Hogarth, Géricault y Messerschmidt que crean representaciones esculpidas de tipologías fisiognómicas de locos. En la figura 38 mostramos la litografía de la colección de 69 bustos del escultor esquizofrénico F.X. Messerschmidt [1736-1783], que representaban 64 expresiones faciales exageradas. Es especialmente conocido por estos bustos; vivió preso de alucinaciones y fobias, apartado del mundo.



Fig. 39. ▼ F.X. Messerschmidt. *Cabeza 8* [S.f.].

En conclusión, la sociedad trataba de encontrar la medida de *uniformidad, identificación y control* del individuo.

Y en este marco, como hemos visto en las figuras anteriores, la fotografía<sup>70</sup> jugaría un papel clave y supuso un aporte de objetividad a las investigaciones científicas, para captar y medir con detalle la fisionomía de los sujetos estudiados. Pero además, la fotografía se convirtió en:

- \_Instrumento de registro antropológico documental.
- \_Método de representación fiel de la realidad que libera a los artistas del trabajo de la copia realista.
- \_A consecuencia de lo anterior: detonante de experimentación artística que provoca el cambio paradigmático vanguardista.

90

Pero vayamos paso por paso y mostremos el momento histórico en el que nos encontramos desde una vertiente social en el ámbito *anormal* que nos interesa, *uniforme, identificado y controlado*.

Todo aquel sujeto que no atiende a un comportamiento social *normal*, o no encaja en los cánones del sujeto *normal* caucásico, acababa:

- a\_En instituciones penitenciarias: recluso y *reeducado*.
- b\_En instituciones psiquiátricas: recluso y *reeducado*.
- c\_Despreciado y eliminado.

El punto a\_ excede los límites de esta tesis. Sobre los puntos b\_ y c\_, nos ocuparemos a continuación.

---

70 Se trataba de daguerrotipos, es decir, retratos o vistas obtenidas fijando en chapas metálicas, convenientemente preparadas, las imágenes recogidas con la cámara oscura. Fuente DRAE.

Primero hablaremos de cómo las vanguardias artísticas pudieron o supieron ver en ese justo momento histórico, la diferencia y originalidad de la expresión *anormal*.

A continuación mostraremos las instituciones psiquiátricas centroeuropeas que contribuyeron a la recopilación de obra *alienada*, aunque en un principio fuera por motivos pseudo-diagnósticos.

Tras lo cual, mostraremos la premeditada y sistemática eliminación de sujetos *anormales* y el desprecio a los artistas vanguardistas, por parte del régimen nacionalsocialista alemán cuya obsesión era la obtención de una raza aria pura que poblara el mundo. La *norma* llevada a niveles extremos.

### **3.1. La influencia de la *anormalidad* en las vanguardias**

Las nuevas teorías científicas de finales del siglo XIX llevaron a los artistas a cuestionarse la objetividad del mundo que percibimos: la teoría de la relatividad del físico alemán Albert Einstein [1879-1955], el neurólogo austríaco, padre del psicoanálisis, Sigmund Freud [1856-1939] y la subjetividad del tiempo del filósofo francés Henri Bergson [1859-1941] provocaron que el artista se alejase cada vez más de la realidad.

Así, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión comportaron la aparición de los movimientos de vanguardia, que supusieron una nueva relación del artista con el espectador: los artistas vanguardistas buscaban integrar el arte con la vida, con la sociedad, hacer de su obra una expresión del inconsciente colectivo de la sociedad que representa. A la vez, la interacción con el espectador provocó que éste se involucrara en la percepción y comprensión de la obra, así como en su difusión y mercantilización, factor que llevó a un mayor auge de las galerías de arte y de los museos.

El vanguardismo representó un empuje de los límites de lo que se aceptaba como la *norma* o *statu quo*, sobre todo en el ámbito cultural. Dentro de las corrientes vanguardistas, los *ismos*<sup>71</sup> surgieron como propuesta contraria a supuestas corrientes envejecidas y propusieron innovaciones radicales de contenido, lenguaje y actitud vital.

Así aparecen los impresionistas en Francia, que salen a la calle para captar subjetivamente la naturaleza real, destruyendo la materia y representando el mundo de la luz, de lo energético –que de alguna forma preanuncia Einstein– en un movido derroche de colores sugerido además por el sol y el aire.



Fig. 40. Ferdinand Hodler. *Noche* [1889-1890].

En Alemania, los expresionistas mostraron esa visión directa de la luz y del color, pero incorporaron un fuerte contenido expresivo de sensaciones interiores producidas en su mayoría por el éxtasis religioso, el compromiso social, los intereses psicológicos o una

71 El término *ismos* es utilizado, principalmente, para denominar a cualquiera de las tendencias o escuelas artísticas contemporáneas. Los *ismos* se producen desde el momento en que uno de los factores del complejo artístico se rebela contra la armonía del conjunto y asume la dirección intencional-expresiva de la obra, con la consiguiente debilitación o desaparición de sus otros. Por ejemplo, vemos que el impresionismo se sumerge en el color –luz, en lo instantáneo del momento– mientras que el cubismo trabaja en la esquematización geométrica de los objetos y el expresionismo, prescindiendo por igual de luz exterior y de estructura geométrica, se entrega a la pasión de recrear el mundo desde la subjetividad motora, etc.

animosa visión del tiempo futuro. Las obras de los expresionistas conducen a la locura del sujeto que sufre por su libertad. Sus artistas iniciáticos: Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor y Hodler (figura 40)<sup>72</sup>.

*Lo que irritó al público en cuanto al arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastocada como que el resultado prescindiera de la belleza*<sup>73</sup>.

Fue tenido por gran ofensa que los artistas utilizaran la fealdad y no la idealización de la realidad. Pero era lo que había que hacerse para mostrar el sufrimiento, la pasión, la violencia, ... la duda total, a la que los expresionistas eran sensibles. Véase Munch con su obra *El grito* o la expresionista alemana Käthe Kollwitz identificada profundamente con los pobres y los desheredados cuya causa defendía y mostraba a través de sus conmovedores grabados y dibujos (figura 41).

Dos grupos artísticos encarnan el expresionismo: *Die Brücke*<sup>74</sup> (El puente) y *Der Blaue Reiter*<sup>75</sup> (El jinete azul) que cuentan en Francia con movimientos semejantes: *fauvistas* de París (Matisse, De Vlaminck, Derain, Braque, Valadon, Utrillo, Van Dongen, Dufy) y los *peintres maudits*<sup>76</sup> (Modigliani, Chagall, Rouault, Soutine).

93

72 El expresionismo se produce en un primer período preliminar desde 1885 a 1900.

73 GOMBRICH, Ernst H. (1995): *Historia del Arte*. México: Diana, p. 566.

74 El grupo *Die Brücke* fue fundado por estudiantes de arquitectura Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff. En 1906 se suman al grupo Max Hermann Pechstein y Emil Nolde. En 1910 también se añade Otto Müller.

75 Lo integraron los artistas Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, Heinrich Campendonk, Natalia Goncharova, Mijaíl Lariónov, Marianne von Werefkin, Lyonel Feininger, Arnold Schoenberg, David Burliuk.

76 Pintores malditos. TdA.



Fig. 41. Käthe Kollwitz. *Mujer con niño muerto* [1903].

A finales del siglo XIX, huyendo de la realidad que les toca vivir, los artistas se *hacen salvajes* como medio de evasión y muchos de ellos, acaban por escapar a lugares exóticos.

*La experiencia de Gauguin (en Tahití) será la experiencia de muchos otros artistas que, de modo confuso, buscaban la manera de vencer el progresivo empobrecimiento de los valores humanos y de sus propios valores espirituales para salvaguardar su propia integridad, amenazada por una lacerante realidad<sup>77</sup>.*

---

77 DE MICHELLI, Mario (2001), p. 50.

Es Gauguin quien con su mirada colectora e investigadora, abre la puerta a otras culturas que ya estaban siendo estudiadas por etnólogos y exploradores desde mucho antes, como hemos visto.

Tras los pasos de Gauguin fueron otros artistas, como Nolde a los Mares del Sur y a Japón con un grupo de etnólogos en 1913; Klee, Macke, Moilliet y Kandinsky al norte de África; Ernst Barlach (figura 42) se irá a vivir con los pobres a Rusia meridional, etc. Otros como Kirchner más desesperados, elegirán el suicidio como solución y el resto se conformó con ver las tallas expuestas en los museos y adquirirlas a vendedores de arte exótico o a otros artistas a la vuelta de sus viajes.



Fig. 42. Ernst Barlach. *Der Rächer* (El vengador) [1914].

Ese ansia viajera de pintores y escultores de vanguardia, nos reporta un *feedback*<sup>78</sup> artístico que cuestiona lo que se había estado produciendo hasta el momento y surge como respuesta a una repulsión activa de la situación social vigente.

*La aspiración a un estado de pureza y la voluntad de hallar un lenguaje virgen, al margen de la tradición contaminada y convertida en bajo patrimonio del arte oficial. Cuando Rimbaud (el poeta) escribía: “Me parecían risibles las celebridades de pintura y de la poesía modernas; me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los santilbanquis, las ilustraciones populares; me gustaba la literatura fuera de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía...”*<sup>79</sup>.

96

Esta confesión propició una poética que animó el éxito de pintores y escultores *primitivos* o *naïfs* (ingenuos o inocentes), gente *normal*, artistas-empleados, domingueros, etc. a algunos de los cuales el *Art Brut* hace suyos.



Fig. 43. ▾ Henri Rousseau. *Le Rêve* (El sueño) [1910].

78 Retroalimentación. TdA.

79 DE MICHELLI, Mario (2001), p. 58.

Es cuando aparece en escena la obra del *Aduanero* Rousseau [1844-1910], que pinta un París exótico, silencioso, extraño, sin haber viajado a ningún lugar (figura 43). Este modo de pintar llama la atención por sus trazos libres y sueltos y Rousseau, sin buscarlo, encabeza la lucha antiacademicista en Francia.

A partir de aquí, la comunidad artística comienza a valorar además, el trabajo hecho por niños y por alienados como vehículo de evasión extrema y fuente ilimitada de nuevas ideas creativas.

Por otra parte, el *fauvista* Henri Matisse fijó su mirada en el arte negro y hace ver a otros artistas de principios de siglo XX la originalidad de las esculturas, carentes del canon academicista y convencionalismos.



Fig. 44. Man Ray. *Noire et Blanche* (Negro y Blanco) [1926].

Esa capacidad de síntesis de las esculturas africanas y de Oceanía, fue adoptada por los cubistas que quedaron prendados por las líneas marcadas, el trazo firme y sintético, anchos planos, volúmenes netos, ciertas deformaciones, ... Y dedujeron una lección formal de todo.

El interés por el arte africano o de otras culturas colonizadas, propició la creación de museos de este arte en las ciudades europeas como Zürich, Dresde, Leipzig, etc. convertidos después en Museos de antropología o de etnografía.

De una u otra manera, el arte primitivo, el arte negro, el arte de los niños y el de los alienados, fueron metidos en un mismo paquete de arte *no contaminado* por el trabajo y conocimientos previos -como el de Rousseau-, intuitivo y relacionado con los instintos primarios de la especie humana.

98

Aunque hay que decir que este *paquete* de artistas fueron vistos como reproductores, no como inventores de la imagen pese a que: *Después de todo, los pueblos llamados 'primitivos' tienen una historia antiquísima y han desarrollado tradiciones a veces complejas y, en ocasiones, auténticamente refinadas. Hay fundamentales diferencias entre un adulto nativo de una tribu salvaje y un niño*<sup>80</sup>, como bien decía el historiador de arte británico Ernst Gombrich [1909-2011].

Por otra parte, el antropólogo Alexander Alland Jr. [1931- ], hablando de diferencias, deja claro que: *Existe una diferencia esencial entre el arte primitivo y el arte occidental. Esta diferencia radica no sólo en la relación cercana entre el arte primitivo y la comunicación, sino en los lazos que existen entre el arte y otros aspectos de la cultura. El arte primitivo reverbera entre varios reinos simbólicos y en cada uno de ellos, mientras que el arte moderno reverbera sobre todo dentro del reino del arte y de la crítica de arte. Aunque el arte moderno puede*

---

80 Disponible en <<http://www.unav.es/ha/000-03-GOMB/gombrich-02-05-primitivismo.htm>> [Fecha de consulta: 27/07/2014].

*tener y probablemente tiene profundos efectos psicológicos en aquellos que responden a él, su mayor impacto se produce en esa pequeña parte de la sociedad que pertenece al mundo del arte. El arte en las sociedades primitivas es un aspecto de la cultura primitiva, con toda su riqueza y complejidad. Si el arte moderno tiene una función cognitiva no lingüística, y yo creo que la tiene, esa función debe estar mucho más lejos del lenguaje que en el caso del arte en los pueblos primitivos. El juego del arte moderno es un juego del arte, mientras el juego del arte primitivo es en todo el sentido de la palabra un juego cultural<sup>81</sup>.*

En los pueblos primitivos existe la tríada enfermedad-religión-arte y así, los chamanes de estos pueblos, a través de fetiches-esculturas o máscaras de enfermedad antropomorfas –a veces de considerable tamaño–, intentan restablecer el orden físico y espiritual mediante la celebración de ceremonias rituales de carácter dramático que curaban y/o generaban la enfermedad, de manera individual o colectivamente.

A principios del siglo XX artistas de toda Europa como: Picasso, Braque, Derain, Matisse, Léger, Lipchitz, Laurens, Brancusi, Modigliani, Barlach, Martini, Kirchner, Macke, Heckel, Nolde, Pechstein, Klee, Miró y Schmidt-Rottluff entre otros, quedaron fascinados, motivados y, claramente, influenciados por lo que acababan de descubrir.

*[...] lo elemental manifestado en cualquier forma artística está siempre presente, y dispuesto a ser reabsorbido en una nueva representación. Esta fascinación por lo elemental es la que vuelve a preñar a la escultura del siglo XX; la coincidencia con lo prehistórico está en el punto de partida, no en las soluciones<sup>82</sup>.*

81 ALLAND JR, Alexander (1977): *The artistic animal*. Nueva York: Anchor Books. Citado por VÉLEZ CAICEDO, Ana Cristina (2008) en su libro *Homo artisticus: una perspectiva biológico-evolutiva*. Medellín: Editorial Universidad Antioquia.

82 De Barañano, Kosme (2008): *José de Guimarães. Mundos, Cuerpo y Alma*. Agoncillo: Museo Würth La Rioja, p. 33.



100

Fig. 45. Pablo Picasso, *Cabeza de mujer* [1907] y máscara africana (comparativa).

Es Gauguin quien transforma la pintura del siglo XIX y comienza la revolución de la escultura del siglo XX.

*[...] los artistas de vanguardia, de Picasso a Klee, absorben ambos comportamientos [el arte infantil y el de los locos] en su personal trituradora de imágenes, en su creación. Pero esta nada tiene que ver con el conocimiento, el análisis y el estudio, de lo que es simplemente la historia del arte, el almacén de las imágenes que el hombre ha creado a lo largo de su historia, de su estar en el mundo, y que tienen la capacidad de trascender el tiempo y el lugar en el que han sido realizadas*<sup>83</sup>.

83 *Ibíd.*, p. 43.

A partir de aquí, se pasaba a una segunda fase de *rebelión* más consciente: expresionismo, dadaísmo y surrealismo de una parte y el cubismo, futurismo y abstractismo de otra. Es decir, las vanguardias artísticas modernas.

*Los buenos artistas copian, los grandes roban*  
Pablo Picasso<sup>84</sup>

Aquello que comenzó con el *Salon des Independants*<sup>85</sup> de 1884, encontró continuidad en las ideas de los artistas dadá quienes no sólo se oponían al entendimiento transmitido del arte, sino también y sobre todo, al dictado de la razón.

En 1914 se pone en marcha la I Guerra Mundial, mientras Suiza permanece neutral y es refugio de innumerables personajes del mundo del arte. El movimiento dadá nace en Zürich en 1916, abarcando todos los géneros artísticos, como rebelión total contra las formas culturales del gastado convencionalismo político, social y artístico y sus artistas, entre ellos Arp, Tzara, Ball, ... propagaban *la casualidad y las dudas sobre la lógica hasta el absurdo*<sup>86</sup>. Rechazaron la idea de la belleza por no ver sometido su trabajo de creación al gusto de esa clase dominante; la misma que había llevado al mundo a

101

---

84 *Lo que Picasso quería decir es que los artistas hurgan en esas montañas de ideas olvidadas, evitadas o perdidas para encontrar joyas escondidas que puedan incorporar a su propio lenguaje artístico... implícitamente Picasso quería decir que los artistas nunca serán cogidos robando porque el material que utilizan esta tan profundamente transformado y personalizado que todo el mundo termina por pensar que realmente ellos tuvieron la idea original*, escribe Wes George, redactor de *The Mac Observer* y *Financial Mac Nut*.

85 El *Salon des Independants* se formó en París, con todos aquellos artistas de vanguardia que fueron rechazados por los jueces de la *Académie Royale* para participar en la exposición del *Salon de Paris*. Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat y Paul Signac estaban entre sus fundadores y su lema: *Sans jury ni récompense* (Sin jurado ni premios).

86 Citada por ROTH, Ulrike (2010): *Entre arte y psiquiatría. Talleres artísticos en Alemania*. Revista *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 5. UCM, pp. 13-24.

esa terrible y traumática primera gran Guerra Mundial, produciendo así y con toda deliberación, un arte antiestético.



Fig. 46. Hannah Höch. *Fashion Show* (detalle) [1925-35].

Pronto el movimiento anti-arte se extiende a París, Berlín, Colonia, ... Nueva York.

La iniciación de Max Ernst [1891-1976] en el arte de los psicóticos tiene su origen en sus estudios que sobre psicología y psiquiatría, recibe en la Universidad de Bonn. Alrededor de 1910, en una visita de estudios a un manicomio cercano, vió dibujos y esculturas modeladas en miga de pan, hechas por enfermos mentales, que suponían para él destellos de genialidad. Este fue el germen del interés de Ernst por los *anormales*; mucho después en su etapa de madurez, explotó ciertas técnicas que le permitieron avanzar en esa geografía de la *anormalidad*, como son el *collage*<sup>87</sup>, el *frottage*<sup>88</sup>, calcomanía, etc., que producen o conducen al

87 Técnica artística o de otra índole consistente en pegar o ensamblar sobre lienzo, cartón o tabla, elementos diversos creando un todo.

88 Técnica artística consistente en el frotamiento de un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto para conseguir una impresión de la forma y textura de dicho objeto.

disloque de la percepción.

En 1919 montó una provocativa exposición dadaísta en Colonia junto al también artista dadaísta Johannes Baargeld [1892-1927] (pseudónimo de Alfred F. Grünwald) que mostraba junto a las obras dadá, tallas africanas, pinturas de aficionados, objetos encontrados, dibujos de niños y obras de psicóticos. Aunque a falta de información sobre el origen de estas obras y objetos, sí que podemos afirmar que es la primera muestra de arte psicótico en un contexto vanguardista.

Curiosamente la siguiente ocasión en que esto ocurre será dieciocho años después y en circunstancias bien distintas, durante la exposición que el nacionalsocialismo organizó sobre *Arte Degenerado* (*Entartete Kunst*) en 1937.

Esta forma de yuxtaponer objetos diversos junto a obra dadá, fue común al surrealismo, como veremos más adelante.

*Los dadaístas de Berlín, Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz y John Heartfield, se concretaron intensamente en la sátira política y en la crítica social, desarrollando formas expresivas adecuadas, tales como el fotomontaje, la tipografía libre y el cartel de propaganda*<sup>89</sup>. Son el altavoz del sentir de la calle.

Muchos artistas huyen de Europa a Estados Unidos. En París y Nueva York se lleva a cabo la unión entre el espíritu dadá y el surrealismo, gracias a Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia y, sobre todo, Marcel Duchamp.

Hacia 1920, los surrealistas, conectados a los dadaístas y a los escritos de Freud sobre el inconsciente, comenzaron a interesarse por el arte de los *primitivos* y por todos los marginados sociales –el cartero Cheval, los médiums, los dementes, los reclusos, ...-.

89 THOMAS, Karin (1978): *Diccionario del Arte Actual*. Barcelona: Labor, p.77.

*El surrealismo prolongó una tradición ilustrada donde el sueño, la fantasía, el simbolismo, la alegoría y el mito asumen un papel primordial; estos elementos estaban ya presentes en las obras de El Bosco y Arcimboldo, en las anamorfosis y en los grotescos, en los prerrafaelitas ingleses, en las ilustraciones de William Blake y en los cuadros de Gustave Moreau, Odilon Redon o de Gustav Klimt.<sup>90</sup>*

*Liberez les fous, ils seront nos dieux*

**De un graffiti parisino<sup>91</sup>**

Ese crear desde una única visión que debía abarcar múltiples y variadas formas y fuentes de arte que tenían los surrealistas, causó impacto sobre la sensibilidad y percepción estética moderna.

Desde el trabajo de inspiración e investigación hasta el de creación, se contemplaban permanentes yuxtaposiciones arbitrarias que mostraban analogías inquietantes precursoras del paralelismo actual sobre visiones artísticas supuestamente divergentes.

Se nutrieron del arte psicótico, el arte *mediúmnico*<sup>92</sup> y otras obras comparables, producidas por marginales o visionarios compulsivos.

Según el profesor e investigador Roger Cardinal, autor del libro *Outsider Art*<sup>93</sup>, *esos entusiasmados se nutrieron de la necesidad de los surrealistas de construir y ver validado un modelo de los que voy a llamar el sujeto creador, esto es, la personalidad individual vista como iniciadora y guía de sus propios impulsos artísticos*<sup>94</sup>.

90 Disponible en <<http://www.psykeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>> [Fecha de consulta: 20/08/2010].

91 Liberad a los locos, ellos serán nuestros dioses. TdA. Citado por COMBALÍA DEXEUS, Victoria (1973): *Una visita al "Institut de l'Art Brut"*. Diario *La vanguardia española*, p. 38.

92 Referido a aquella expresión plástica creada en estado de trance por personas que supuestamente pueden ponerse en comunicación con el espíritu de un muerto.

93 Arte Marginal (TdA).

94 VV.AA. (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], p. 94.

Convencidos, y así lo demostraron, de que la calidad estética brotaba de la *psique* o alma, es decir, esos espacios subliminales y fértiles que escapan a la razón y al sistema normativo; ese espacio de la *psique* que generaba estados alterados, que les entusiasmó y del que se nutrieron como valor positivo.

El origen de dicho interés lo encontramos en André Breton, portavoz y conductor del surrealismo<sup>95</sup> desde sus comienzos.

Gran parte de la obra de Freud no había sido traducida al francés, pero Breton que se encontraba realizando estudios de medicina al estallar la I Guerra Mundial, ingresó en julio de 1916 en el centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, instalado cerca del frente para atender a soldados traumatizados por el combate.

Los pocos conocimientos psicoanalíticos que poseía, motivaron que anotara e interpretara los sueños de los pacientes, así como sus asociaciones de ideas. Para Breton esos pacientes eran totalmente sinceros e inocentes, lo que constituía el paso previo al olvido creador que desplaza la conciencia ordinaria hacia el espacio de la *psique* inconsciente.

105

Breton hechizado por los delirios de uno de sus pacientes añadía, *Intuyo que mi destino es someter al artista a la misma clase de prueba*<sup>96</sup>, tras haber reproducido dichos delirios en un escrito de 1918 titulado *Sujet* y que supone el texto central de su estancia en Saint-Dizier.

Y es así como el solipsismo<sup>97</sup> de la locura deviene referencia clave para

---

95 El surrealismo fue el movimiento literario y artístico más importante de entreguerras, pero sus intenciones no se limitaron al arte. Su finalidad era transformar la vida a través de la liberación de la mente del hombre de todas las restricciones tradicionales que la esclavizan. Tuvo vigencia desde 1917 hasta el estallido de la II Guerra Mundial.

96 AA.VV. (1995), p. 95.

97 Término filosófico que se refiere a una forma radical de subjetivismo según la cual sólo existe o sólo puede ser conocido el propio yo.

configurar el sujeto creador y que el manifiesto surrealista de 1924 ya se apoye en la teoría freudiana, aunque poco conocida en Francia por no estar traducida al francés.

Esa teoría sobre lo inconsciente como depositario del conocimiento más profundo del ser humano así como la posibilidad de acceder a él a través de técnicas como la asociación libre -automatismo- o la interpretación de los sueños -onirismo-, constituirán la base teórica del movimiento surrealista.

106



Fig. 47. Jean Cocteau. *Mains et pieds de plâtre attaquant des hommes au bord de la mer*<sup>98</sup> [1926].

El surrealismo lo aprovecha en su favor y comienza a experimentar con la *escritura automática* según su propia receta: *que prácticamente vacíe su mente de toda ambición literaria, y aún de todo pensamiento*

<sup>98</sup> Manos y pies de yeso que atacan a hombres a orillas del mar. TdA.

*consciente, y se limite a dejar correr la pluma sobre el papel al dictado del inconsciente.*

El resultado de la experiencia creativa surrealista, además de literario<sup>99</sup> fue pictórico y gráfico, como demostraba el poeta Robert Desnos en sus trances hipnóticos donde alternaba mensajes orales, escritos y gráficos.

*Es un automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. En definitiva un dictado del pensamiento, compuesto en ausencia de todo control efectuado por la razón, fuera de cualquier preocupación estética y moral*<sup>100</sup>, como definió Breton.

Pero, aunque se nutren de las mismas fuentes y quieren hacer ver el arte psicótico porque utilizan medios equivalentes para crear, quieren ser vistos como emparentados aunque no idénticos.

107

Y así, el surrealista Max Morise [1900-1973], debajo de un dibujo automático de André Masson [1896-1987] escribe: *admiremos a los lunáticos y los médiums que consiguen dar fijeza a sus visiones más fugaces, de la misma manera en que lo intenta el hombre dedicado al surrealismo, aunque sea sobre una base algo distinta*<sup>101</sup>.

---

99 El primer manifiesto surrealista de 1924, se refería a la escritura porque el grupo estaba dominado por los poetas: Breton, Soupault, Aragon, Desnos, Éluard y Benjamin Péret.

100 VV.AA. (s.f.): *El surrealismo* [artículo en línea]. *Psiqueba. Revista de Arte, Psicoanálisis y estudios culturales*. Disponible en <<http://www.psykeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>> [Fecha de consulta 19/08/2010].

101 AA.VV. (1995), p. 96.



108

Fig. 48. Grupo Surrealista [1930]<sup>102</sup>.

Los surrealistas eran conscientes de que estaban experimentando la creatividad en un lugar poco explorado por entonces, como es el inconsciente, repudiando deliberadamente a la razón pero no del todo e incluso aunque recomendarían la prudencia del sentido común, coquetearon de un modo ciertamente épico con dosis de retórica romántica que queda patente al afirmar Breton, *no será el miedo a la locura lo que nos obligue a arriar la bandera de la imaginación*.

Se trataba de arribar a un punto lo suficientemente intenso en el que fluye libremente la creatividad, como les ocurría a los psicóticos en sus estados alterados, pero no tan intenso como para llegar a la demencia.

En 1930 Breton y Éluard llevan a cabo un experimento que es la crónica de una excursión controlada a la psicosis y que titulan *Les*

102 Arriba de izq. a der.: Paul Éluard, Jeans Hans Arp, Yves Tanguy, René Crevel.  
Abajo de izq. a der.: Tristán Tzara, André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray.

*possessions* (las posesiones). Son cinco textos que emulan cinco estados psicóticos como son la debilidad mental, la manía aguda, la paresia<sup>103</sup>, el delirio paranoide y la esquizofrenia, a fin de documentar ese peligroso viaje al interior de la *psique* y que no permanezca de manera duradera ninguna perturbación.

En definitiva, que el creador surrealista sea un sujeto estable y no objeto de delirio<sup>104</sup>.

En 1928 y 1929 se celebraron en París, sendas muestras comerciales de arte hecho por psicóticos y es donde Breton adquiere una caja -ensamblaje- realizada por un esquizofrénico anónimo, compuesta por estrafalarios e inútiles objetos, tales como media tijera, un imperdible, un rollo de cuerda, hebillas, plumillas, ..., todos ellos objetos simbólicos de aspecto enigmático y armonioso, al igual que las yuxtaposiciones surrealistas.

*La caja esquizofrénica* ha sido exhibida desde entonces en multitud de exposiciones surrealistas y viene a ser un recordatorio de que el surrealismo *se deja validar por análogos patológicos*<sup>105</sup>. Pero al tiempo, mostraban reserva hacia ese arte porque aunque les cautivaba su autenticidad e intensidad inventivas, también los veían como rivales.

Lo que para los surrealistas era una visión romántica de las enfermedades mentales y las percibían como un original desencadenante de la creación, para los propios enfermos se trataba de angustia, desarraigo, aislamiento, condena, incompreensión, ... como veremos más adelante.

---

103 Parálisis parcial o debilitamiento de la contractilidad de la musculatura. Fuente DRAE.

104 En 1969, en sus *Écritures* (Escritos), Max Ernst comentó sobre los estados de trance, clarividencia y paranoia o esquizofrenia, reales o no, como *estados normales aunque agudos, que nos permiten ver y vivir como si se hubiera abolido el tiempo*. P. 426.

105 AA.VV. (1995), p. 100.

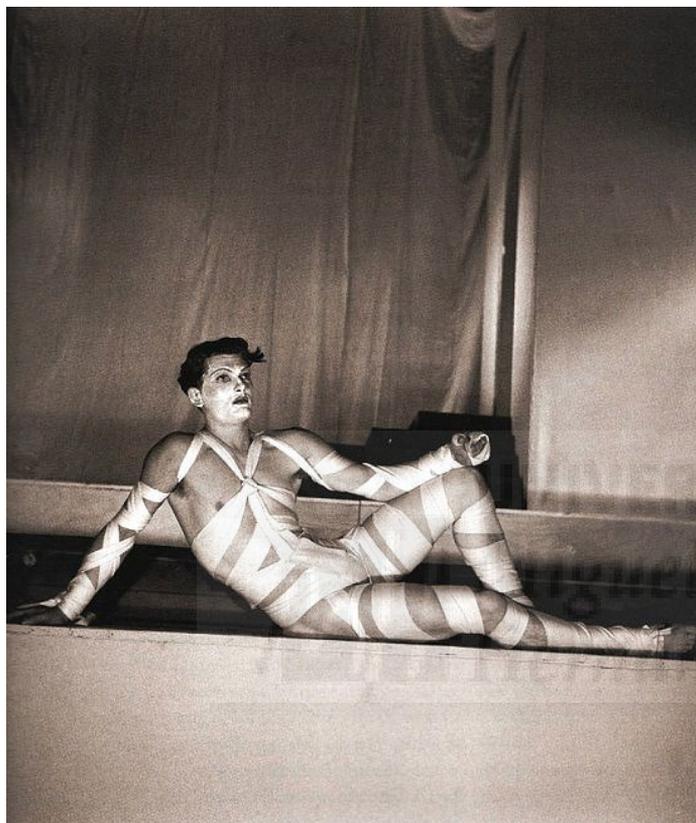


Fig. 49. Jean Marais con un diseño de Coco Chanel y Jean Cocteau para la obra *Edipo rey* [1937].

Como bien dice Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen Bornemizsa e historiador: *Este carácter un tanto solipsista de la creación del art brut también está, en mi opinión, muy ligado al ideal romántico del artista o el creador capaz de crear radical y absolutamente en solitario, es decir, sin emular a sus predecesores y sin inspirarse en ningún modelo, pero también, y sobre todo, sin pensar en el público*<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> BARJA, J.; FAUCHEREAU, S. y SOLANA, G. (2006): *Art brut: el arte como compulsión*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Revista Minerva 03.6, pp. 81-85.

El descubrimiento freudiano de los procesos inconscientes que dirigen la vida anímica inicia a fines del siglo XIX, un nuevo paradigma que rompe con la cosmovisión en boga en esta época del hombre como dueño de la razón.

[...] *la influencia de los marginales alcanza mucho más, o a otras cosas, que al ámbito formal o estilístico. Por ejemplo, Salvador Dalí al formular su método paranoico-crítico [...] esperaba conseguir en su obra una nota irracional que se aproximara a la nota alucinatoria de las obras creadas por perturbados. La obra resultante no tenía por qué parecerse a la de una persona trastornada, pero reflejaría un impulso creador que para Dalí era el mismo*<sup>107</sup>.

En este escenario aparece un cuestionamiento sobre lo que es *correcto* y lo que es *incorrecto*, lo que es arte y lo que debe ser el arte. Ahí están los dadaístas y surrealistas. Ahí está Marcel Duchamp, quien abre la caja de Pandora con su pieza *Fuente* (figura 50) cuando el 20 de abril de 1917, cuatro días después de que los Estados Unidos declararan la guerra a Alemania, se inauguró en Nueva York la primera exposición de la *Society of Independent Artists*<sup>108</sup> en el *Grand Central Palace* de Lexington Avenue y su pieza es rechazada por no ser considerada arte.

*En el lenguaje del arte del siglo XX recibe este nombre [ready-made<sup>109</sup>] un elemento extraído de la vida real que un artista escoge y propone como obra de arte. El ejemplo más conocido es un urinario de loza industrial que Duchamp presentó como escultura a una exposición colectiva organizada en 1917, como bien dice Tomàs Llorens en*

<sup>107</sup> AA.VV. (1993), p. 17.

<sup>108</sup> Sociedad de Artistas Independientes. TdA. Cuyo programa está inspirado en el de la *Société des Artistes Indépendants* de París.

<sup>109</sup> Denominación introducida por Marcel Duchamp para los objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente, que el artista declara obras de arte sin alterar en nada su aspecto externo (Fuente: *Diccionario del Arte Actual*). Si alguna pieza puede ser denominada *artefacto*, esa es el *ready-made*.

su artículo del diario El País, *Warhol, Danto y la muerte del arte*<sup>110</sup> refiriéndose a la archiconocida pieza de Marcel Duchamp.



Fig. 50. Marcel Duchamp (firmado R. Mutt). *Fuente* [1917].

Tras su llegada a los Estados Unidos, Marcel Duchamp junto a sus amigos, el famoso periodista y coleccionista de arte francés Henri-Pierre Roché y la artista norteamericana Beatrice Wood, publicaron tres pequeños ejemplares de corta vida que sólo pueden ser descritos como genuinos Diarios-Dadá. De los tres, el *The Blind Man* n.º 2 es el más recordado por la publicación de documentos sobre el escándalo por la *Fuente-Urinario* de Duchamp de 1917.

110 LLORENS, Tomàs (2014): *Wharhol, Danto y la muerte del arte* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147\\_362740.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147_362740.html)> [Fecha de consulta: 13/07/2014].

# THE BLIND MAN

## The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*

### “Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; “there is a death in every change” and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

Fig. 51. Página n.º 5 del número 2 de la revista *The Blind Man* [1917].

En el editorial de dicha revista *The Blind Man* que reproducimos y encuadramos con línea roja en la figura 51, se dice:

*El hecho de que el señor Mutt<sup>111</sup> realizara o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La eligió. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos.*

*Creó un pensamiento nuevo para ese objeto<sup>112</sup>.*

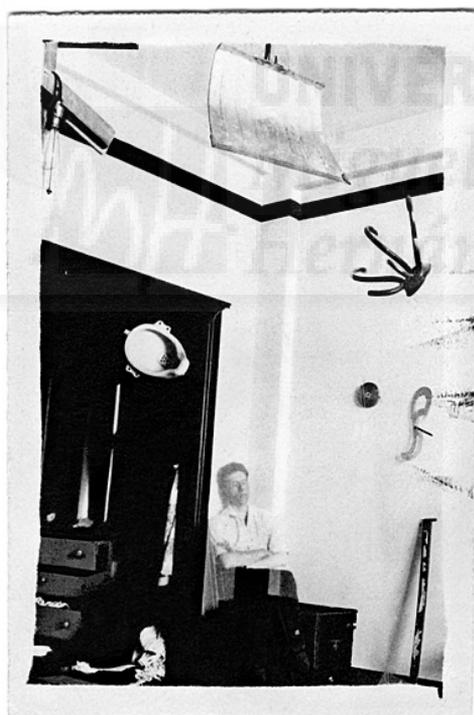


Fig. 52. Taller de Duchamp en 33 West 67th Street, Nueva York [1917]<sup>113</sup>.

111 Pseudónimo con el que Marcel Duchamp firma su *ready-made*, la *Fuente* [1917].

112 Extraído de *The Blind Man* n.º 2 [1917]. <[http://www.toutfait.com/issues/issue\\_3/Collections/girst/Blindman2/5.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html)> [Fecha de consulta 22/03/2014]. TdA.

113 La imagen muestra el urinario colgado del techo del taller de Duchamp, junto a la pala de nieve y una percha (nuevo *ready-made* de 1917).

Los críticos se quedan momentáneamente sin palabras. Necesitan tiempo para rearmarse.

Cuando las vanguardias se plantean la transgresión, los enfermos mentales, hasta donde conocemos, ya transgredían la *norma* intuitivamente, sin saberlo.

Mientras todo esto ocurre, los cuestionamientos sobre el arte, trascienden las fronteras de los espacios artísticos y de repente el mundo es capaz de ver las obras de los enfermos mentales como algo más que papeles manchados sin más propósito.

Como hemos visto en este apartado, Europa necesita meterse más en el sentido del arte, no copiar la realidad sino darle un sentido y por ello, bebe de las fuentes del *arte primitivo*, de los sueños y la enfermedad mental.

Las dos guerras mundiales son el colofón de todos los movimientos convulsos sociales, políticos y económicos del siglo y medio anterior. Dichas guerras cambian a los artistas, la sociedad y las fronteras. Aparece de nuevo el estupor. Estupor que provoca formas de expresión más radicales, más agresivas. Colores y formas a la altura de las circunstancias que muestran escenas sórdidas, realidades inventadas (figura 53). Europa está convulsa y el arte, como es natural, lo expresa y lo muestra.

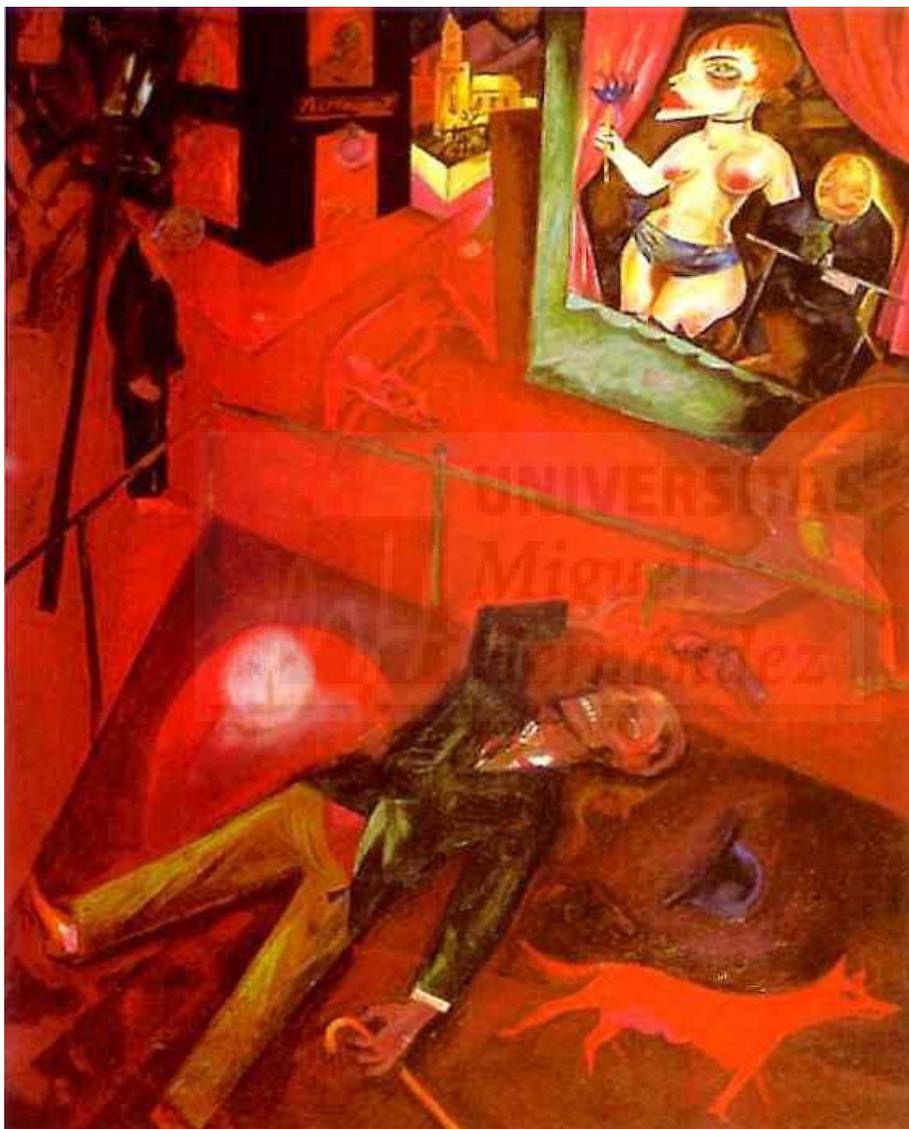


Fig. 53. George Grosz. *Suicide* [1916].

### 3.2. El arte *fuera de norma* en las instituciones psiquiátricas

Aunque existen documentos del siglo XIV, concretamente la obra de Opicinus de Canistris [1296-1350], sacerdote de la corte pontificia de Aviñón, quien realizó una serie de cartografías en un estado de delirio esquizofrénico (como demuestra la figura 54), la historia de ese arte *fuera de norma* surge a principios del s. XIX cuando unos médicos cultos muestran interés por las producciones artísticas de ciertos enfermos mentales.



Fig. 54. ▼ Opicinus de Canistris. *Mapa mundi* [1296-1300].

Es en Europa y en ese momento, cuando se comienzan a crear los primeros asilos para enfermos mentales. En 1802 surgen los términos *psiquiatra* y *alienado mental*.

La psiquiatría nace como disciplina autónoma y ello incita a los

médicos a recopilar todo tipo de datos, entre otras las producciones de pacientes psicóticos, para tratar de elaborar e incluso, aventurar un diagnóstico.

Los médicos terminarán por asociar ciertos diagnósticos a caracteres estilísticos de escritos de sujetos enfermos y dibujos, a diversas demencias. Y es en manos de estos médicos cultos, conocedores de la creación de su tiempo, cuando las obras de estos *anormales* pasarán a considerarse arte<sup>114</sup>.

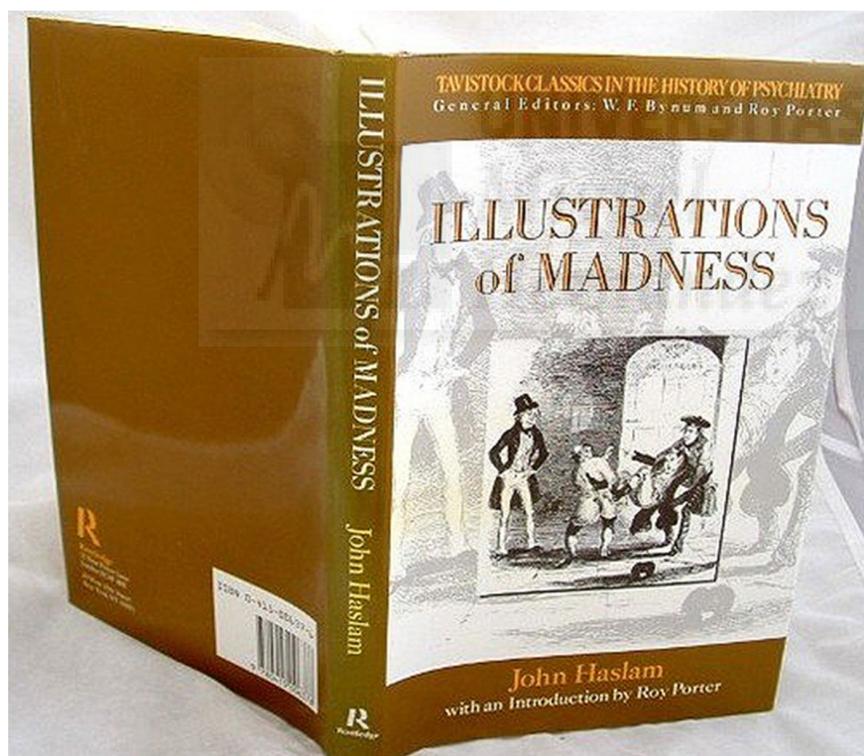


Fig. 55. Portada del libro *Illustration of Madness* [1810].

114 Más bien serán consideradas *Arte Otro*, es decir, el arte de los enfermos mentales, de los niños, de las minorías marginales.

En 1810, el farmacéutico del famoso hospital londinense de Bethlem, John Haslam, fue el primero en reproducir dibujos de pacientes con patologías mentales en su libro *Illustrations of Madness* (Ilustraciones de la locura) (figura 55). Dichas ilustraciones muestran de manera gráfica, la demencia de los pacientes que son considerados al límite de la animalidad como Lombroso citaba, algo más adelantado el transcurrir del siglo XIX, una regresión a una etapa primitiva del proceso psicofísico, y que por su minusvalía vive separado de esa sociedad que se rige por la razón y la productividad.

En 1888 se edita el primer monográfico *Les écrits et les desins des aliénés*<sup>115</sup> (Los escritos y los diseños de los alienados) (figura 56), cuyo autor es Max Simon, Jefe del Asilo de Bron, quien es consciente de la ausencia de estudios realizados sobre alienados y trata de tipificar los dibujos y asociarlos a las diferentes patologías mentales; termina la clasificación poniendo como ejemplo de dibujos realizados bajo un estado de alucinación, a William Blake.

119

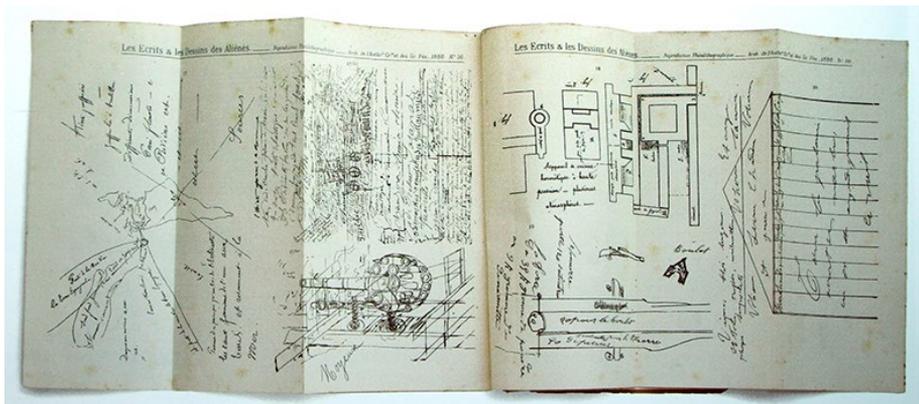


Fig. 56. Max Simon. *Les écrits et les desins des aliénés* [1888]<sup>116</sup>.

115 SIMON, Max (1888): *Les écrits et les desins des aliénés*. Lyon: A. Stork.

116 BORDES, Juan (2007): *La infancia de las vanguardias*. Madrid: Cátedra, p. 285.

Por estas fechas precursoras, Jean-Martin Charcot [1825-1893] el célebre neurólogo del hospital de la Salpêtrière de París, muestra un gran interés por las expresiones plásticas de la histeria.

El primer museo dedicado a este tipo de arte fue el *Musée de la folie*, inaugurado en 1905 por Auguste Marie, antiguo alumno de Charcot y médico jefe de la clínica de Ville Juif (Francia), para el que trabajaba el médico visionario y alienista Paul Meunier [1873-1957] (cuyo pseudónimo era Marcel Réja), que es otro de los médicos que estudia las obras de los locos, apreciadas por su valor estético que conserva, analiza y publica en su libro *L'art chez les fous* (El arte en los locos<sup>117</sup>) (figura 57) de 1907. Así mismo, fue uno de los primeros que publicó dibujos de niños y en estudiar las esculturas del África y Oceanía antes de que se pusieran de moda. Se interesó por el proceso creativo y en las condiciones internas que provocan la actividad artística.

120



Fig. 57. ▼ Bordado de un *loco*, un dibujo de hilo blanco sobre tejido negro cuyo registro se encuentra en el libro de Marcel Réja, *L'Art chez les Fous* [1907].

117 TdA.

La aparición de los primeros registros documentados de arte marginal que se tiene constancia fueron gracias a Emil Kraepelin, director médico del Clínico de Heidelberg (Alemania) entre 1890 y 1903, pionero en formar una colección de dibujos de pacientes psicóticos que es mencionada por primera vez en 1906. Después de él, Karl Wilmanns [1917-1933] le da un gran impulso a la colección al contratar a Prinzhorn para que se ocupe de ella, con la pretensión de crear un *Museo de Arte Patológico* (*Museum für Pathologische Kunst*).

Hacia 1920 la colección, tras la organización de colectas y búsqueda de donaciones en Alemania, quedó compuesta por unas 4.000 obras. En 1922, el ilustrador expresionista Alfred Kubin [1877-1959] visitó la colección y publicó un artículo en la importante revista de arte *Kunstblatt*, que titula *L'Art des fous* (El arte de los locos<sup>118</sup>) (figura 58) donde relatará *las maravillas del genio artístico que emana de las profundidades...*<sup>119</sup>.

121

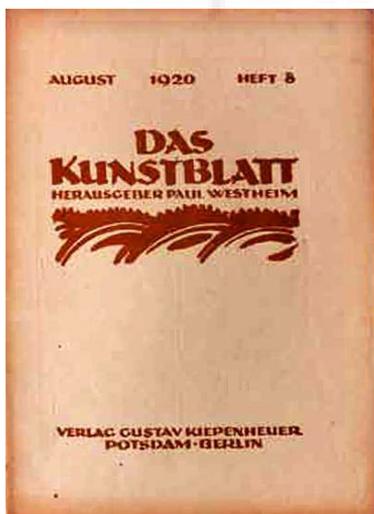


Fig. 58. Portada de la revista *Kunstblatt*, n.º agosto [1920].

118 TdA.

119 Citada en VV.AA. (2007): *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, p. 48.

*Das Kunstblatt* (la hoja de arte<sup>120</sup>), fundada en 1917, fue una de las revistas mensuales alemanas más influyentes en cuestiones de artes plásticas y arquitectura durante la República de Weimar. El gran mediador del expresionismo, Paul Westheim [1886-1963], fue su editor hasta que el gobierno nazi lo desterró de Alemania en 1933 y de Francia en 1941.



122

Fig. 59. Edición original de la publicación *Bildneriei der Geisteskranken* [1922] (izqda.) y la edición en español *Expresiones de la locura* [2012] (dcha.).

Los dadaístas y surrealistas (vanguardias artísticas) descubren el trabajo de los enfermos mentales de la mano del psiquiatra Hans Prinzhorn y su libro *Bildneriei der Geisteskranken*<sup>121</sup> (*Expresiones de la locura*) (figura 59), editado en 1922, que recopilaba obras de diez de

120 TdA.

121 PRINZHORN, Hans (1922): *Bildneriei der Geisteskranken*. Berlin: Springer Verlag. [Edición española, PRINZHORN, Hans (2012): *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra].

sus pacientes, afectados en su mayoría por la esquizofrenia, y de sus logros artísticos<sup>122</sup>. La conclusión a la que llega Prinzhorn, es que no se puede determinar a ciencia cierta si una obra es de un enfermo mental por estas o aquellas características.

Esta publicación se convirtió en una fuente de inspiración de innumerables artistas, en particular de Alemania y Francia, entre la I y II Guerra Mundial y en Estados Unidos a partir de 1945.

Existe una leyenda que relata el viaje de Max Ernst en 1922 hacia Francia con un ejemplar del *Bildnerei der Geisteskranken* de Prinzhorn debajo del brazo para regalárselo a Éluard quien no leía alemán y se refiere a él poco años después, como *le plus beau livre d'images qui soit*<sup>123</sup>. No fue editado en Francia hasta 1984 y en España en 2012. El único texto que fue accesible para los surrealistas fue un extracto sobre August Natterer que Meret Oppenheim tradujo para su revista *Médium*<sup>124</sup>.

123

Los franceses conocían la obra de los psicóticos a través de los estudios del psiquiatra Joseph Rogues de Fursac [1872-1942] y Paul Meunier [1873-1957] alias Marcel Réja. Lo que hizo Prinzhorn, sin saberlo porque no conocía al grupo de París, fue inducir al surrealismo a estudiar más de cerca la relación entre los estados alterados y la intensidad creativa.

En otro lugar, concretamente en el Hospital de Waldau (Suiza), y apenas un año antes en 1921, su director el psiquiatra Walter Morgenthaler dio a conocer la obra sobrecogedora por su complejidad e inventiva del enfermo esquizofrénico Adolf Wölfl [1864-1930] a partir de la monografía *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un enfermo

122 Hans Prinzhorn tuvo especial cuidado de no nombrar como arte las obras de sus pacientes y se refiere a su trabajo como *expresión plástica (Bildnerei)*.

123 Cfr. la carta de Éluard de marzo de 1928 a J. Bousquet, en *P. Éluard, Lettres à Joël Bousquet* (1973), Paris: Editeurs Français réunis.

124 *Médium*, n.s., núm 4. (enero de 1955), pp. 27-30.

mental como artista<sup>125</sup>) que sería la presentación de Wölfli ante el *establishment* artístico. Una obra que era una verdadera cosmogonía donde se mezclan textos, dibujos, partituras musicales y *collages* (figura 60). Esta monografía es un documento clave, por ser la primera obra de este género en Europa.

124

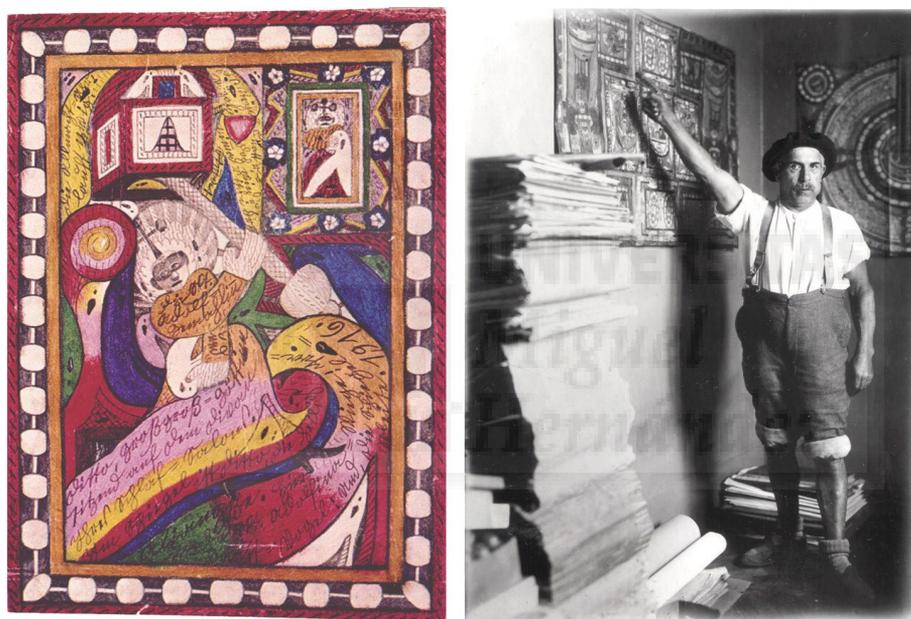


Fig. 60. ▼ Adolf Wölfli junto a su obra [hacia 1925].

Desarrolló su arte de forma intuitiva y ha inspirado a varias generaciones de artistas.

De él dijo Breton en párrafo final del último texto que escribió, que su producción era *una de las tres o cuatro obras de conjunto más importantes del siglo XX*<sup>126</sup>.

125 TdA.

126 AA.VV. (1993), p. 101.

Ya desde principios de los años 20 y en paralelo a estas muestras de arte enajenado, psiquiatras de la envergadura de Wilhelm Weygandt [1870-1939], que había sido asistente del Dr. Emil Kraepelin en el Clínico de Heidelberg, ataca con vehemencia el trabajo de Prinzhorn y niega la idea de un arte de los locos. Fue, de alguna manera, el precursor de las ideas eugenésicas y en 1928 se publica *Kunst und Rasse* (Arte y raza<sup>127</sup>), una obra de propaganda nazi con fotografías de pacientes con enfermedades degenerativas y/o deformaciones congénitas, en psiquiátricos, leproserías y hogares de lisiados, prestadas por Weygandt que se comparan con las obras de expresionistas y otros. Digamos que Weygandt facilitó la labor de documentación al régimen nacionalsocialista alemán, pero sobre este capítulo de la historia del s. XX y su repercusión en los *anormales* y su arte, nos referiremos ampliamente en el siguiente apartado.

125

### **3.3. El desprecio y la eliminación**

Mientras los médicos eran quienes seleccionaban y coleccionaban el arte de los enfermos mentales para tratar de ayudarse en el diagnóstico y como hemos reseñado, lo mostraban al mundo a través de las publicaciones, la gente de la calle se siente muy escéptica y no cree a sus políticos, ni a sus curas.

Esta obra de James Ensor [1860-1949], que mostramos en la figura 61, es precursora del expresionismo del s. XX. Este lienzo es una gran farsa y muestra un espectáculo por el que se crea mofa de bufones, beatas, putas, soldados, máscaras, esqueletos tocados con la chistera de los caballeros, gordos y flacos, burlescas autoridades civiles y religiosas, espectros y máscaras.

---

127 TdA.



Fig. 61. James Ensor. *La entrada de Cristo en Bruselas* [1888].

126

Muestra una sociedad de manera irreverente, marginal. Para Ensor, todos estos seres son *anormales* y se ríe de ellos. Plantea una paradoja, mete en el mismo paquete a beatas y a putas. Juega con el dentro/ fuera del marco normativo, vida y muerte, religión y ritos paganos, a través de una paleta cromática violenta y disonante.

En este cuadro, Ensor descubre instintivamente las leyes del color, al tiempo que Van Gogh, superando todo lo conocido hasta el momento por el impresionismo. Detesta la razón aplicada al arte, así como todos los cánones y reglas que lo destruyen.

Y es que demasiada razón mata el arte, debilita la idea, la inspiración.

Lo que crea Ensor, no existía antes de crearlo él: se trata de algo inquietante y demoníaco que sirvió de inspiración a otros como el expresionista alemán Emil Nolde, miembro del grupo artístico *Die Brücke* [El puente], o el artista noruego Edvard Munch.

*Cuanto más terrible es el mundo, más abstracto se vuelve el arte*

Paul Klee



Fig. 62. Emil Nolde. *Masks (still life III)*<sup>128</sup> [1911].

Hemos seleccionado los lienzos de Ensor y Nolde de las figuras 61 y 62 porque gráficamente, anticipan el estupor y el escepticismo de la sociedad europea pre-bélica que consentirá lo que está por venir.

En los artistas por LA situación, en los *anormales* por SU situación; ambos sienten estupor y es en momentos extremos como éstos, cuando el ser humano vuelve su mirada a lo básico –comer, beber, vivir, trabajar, familia– y se dedica a intentar sobrevivir.

<sup>128</sup> Máscaras (naturaleza muerta III). TdA.

La sociedad, al igual que hace la naturaleza, actúa como autorreguladora aplicando criterios eugenésicos, así como hacen los animales cuando eliminan o no alimentan a alguno de la camada porque es más débil o ha nacido con alguna malformación, aplicando las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana.

Históricamente, la eugenesia ha sido usada como justificación para las discriminaciones y las violaciones de los derechos humanos promovidas por el estado, como la esterilización forzosa de personas con defectos genéticos, el genocidio de razas consideradas inferiores, la eliminación de enfermedades hereditarias tales como la hemofilia, etc.

128

Durante el siglo XX, muchos países promulgaron políticas y programas eugenésicos, que fueron posteriormente considerados coactivos, restrictivos o genocidas.

Hablamos por ejemplo de Estados Unidos y Gran Bretaña, que aunque durante la década de los años 30, los principales especialistas en genética criticaron las organizaciones eugenésicas, al mismo tiempo, y más allá de estos círculos eugenésicos, la esterilización supuso una forma de reducir la atención institucional y ayuda a los pobres. Es el caso de algunos estados de EE.UU. en los que, durante la Gran Depresión<sup>129</sup>, aumentaron los índices de esterilización o, durante ese mismo período, en Finlandia, Noruega y Suecia fueron promulgadas nuevas leyes. Aún así, en ningún país del mundo, la esterilización se acercó a la escala masiva del programa nazi que veremos a continuación.

La Alemania nazi de Hitler, fue famosa por los programas eugenésicos

---

<sup>129</sup> La Gran Depresión, también conocida como crisis del 29, fue una crisis económica mundial que se prolongó durante la década de los 30, en los años anteriores a la II Guerra Mundial.

que intentaban mantener una raza alemana pura mediante una serie de medidas recogidas bajo la llamada *higiene racial*.

En este contexto nació en 1920 el libro *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* (Autorización para el exterminio de las vidas indignas y sin valor<sup>130</sup>) escrito por el psiquiatra Alfred Hoche y por el juez Karl Binding (figura 63). Este libro defendía la tesis según la cual la eliminación de la *gente sin valor* debía ser legalizada. Fue así que los conceptos de *vida sin valor* o *vida que no merece ser vivida* introducidos en este libro fueron luego utilizados como fundamento legal durante el Nacionalsocialismo. El libro tuvo un éxito tan grande que se reeditó en 1992.



Fig. 63. Libro *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* [1920].

El nazismo era *biología aplicada* según Rudolf Hess, el segundo en el mando después de Hitler.

Según relata el *United States Holocaust Memorial Museum*, durante el Tercer Reich, una variante de la eugenesia políticamente extremista y antisemita determinó el curso de la política de estado. El régimen de

---

130 TdA.

*Hitler promocionó la ‘raza nórdica’ como su ideal eugenésico e intentó dar a Alemania la forma de una comunidad nacional cohesiva que excluía a cualquier persona considerada ‘menos valiosa’ o ‘racialmente extranjera’ debido a su herencia. Las medidas de la salud pública para controlar la reproducción y el matrimonio estaban destinadas a fortalecer el ‘cuerpo nacional’ eliminando los genes de la población que representaban una amenaza biológica. Muchos médicos y científicos alemanes que habían respaldado las ideas de higiene racial antes de 1933 adoptaron el nuevo énfasis que el régimen daba a la biología y a la herencia, las nuevas oportunidades profesionales y los fondos adicionales para la investigación<sup>131</sup>.*

130

El 14 de julio de 1933, la dictadura nazi cumplió con los sueños que durante mucho tiempo tuvieron los partidarios de la eugenesia al promulgar la *Ley para la Prevención de Descendencia con Enfermedades Genéticas*, basada en una ley de esterilización voluntaria redactada por los funcionarios de salud de Prusia en 1932.

Había nueve condiciones supuestamente hereditarias de las que dependían hombres y mujeres sujetos a esta ley: debilidad mental, esquizofrenia, trastorno maníaco depresivo, epilepsia genética, corea de Huntington<sup>132</sup>, ceguera genética, sordera genética, deformidad física severa y alcoholismo crónico.

Entre los años 1939 y 1945, alrededor de 180.000 pacientes psiquiátricos fueron eliminados (matándolos de hambre o experimentando con ellos) según las directrices del programa T4<sup>133</sup>

131 <<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007585>> [Fecha de consulta: 26/05/2014].

132 Del griego *chorea*, danza: conocida antiguamente como *baile de San Vito* es un trastorno neuropsiquiátrico, cuyo rasgo externo más asociado a la enfermedad es el movimiento exagerado de las extremidades (movimientos coréicos) y la aparición de muecas repentinas. Es una forma mortal de demencia.

133 El término T4 se refería a la organización creada en Tiergartenstrasse 4, en Berlín, que el Ministerio del Interior del Reich había creado a fin de exterminar a estos individuos.

diseñado por la cúpula Nazi, para llevar a cabo sus ideales *higiénico-raciales* asesinando a enfermos psicológicos, disminuidos psíquicos o físicos, etc., como vemos en la figura 64. Su objetivo: llevar a cabo el exterminio de esa población con justificaciones *eugenésicas*.



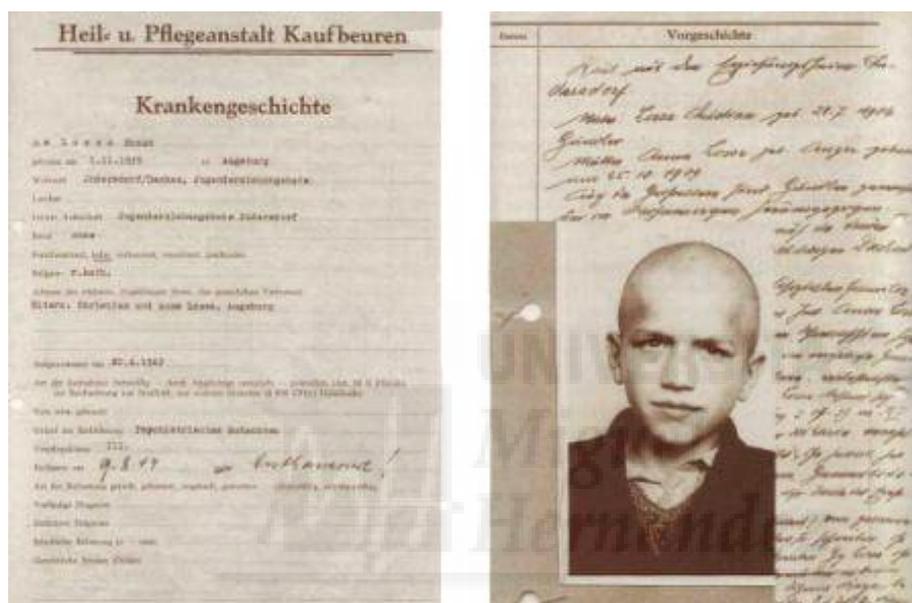
Fig. 64. Discapitados psíquicos judíos en el campo de concentración de Buchenwald.

La eutanasia –del griego, bien y muerte–, se refiere a la acción u omisión que, para evitar sufrimientos a los pacientes desahuciados, acelera su muerte con su consentimiento o sin él. Para la medicina, pura y dura, se refiere a la muerte sin sufrimiento físico<sup>134</sup>.

Durante esos años miles de niños fueron sometidos a eutanasia (figura 65) y con una excusa científica, hasta las universidades promovieron el programa, cuyos profesores como el psiquiatra Carl Schneider [1891-1946] examinaron meticulosamente los cerebros

134 Fuente DRAE.

de los niños asesinados. Muchos de los psiquiatras presentaron una resistencia mayor a esta área, que les llevó a muchos de ellos a abandonar la práctica asistencial.



132

Fig. 65. Ficha de niño asesinado en el centro de eutanasia de Kaufbeuren.

Ante las advertencias de la *muerte nacional* planteadas por los demógrafos alemanes, intentaron revertir la tendencia de la caída en la tasa de nacimientos proclamando e incentivando la unión entre *puros* y creando los *Lebensborn* o paritorios donde los hijos de *puros*, tanto legítimos como ilegítimos, nacían allí y eran criados con esmero y cuidados privilegiados. Idearon la pervivencia de una raza superior uniendo alemanes arios con la pretensión de llegar a los 20.000 bebés *puros* por el Reich y para el Reich, que dominaran el mundo<sup>135</sup> (figura 66).

135 Al acabar la II Guerra Mundial, los aliados con gran sorpresa y estupor, descubrieron un *Lebensborn* con 200 niños y descubrieron la verdad. En 2008, la Cruz Roja abrió los archivos de los nazis, 60 años después y han sido censados hasta 10.000 hijos de *puros* en Alemania, Noruega, Polonia, Francia y Bélgica.

En octubre de 1935, a través de la *Ley de Salud Marital*, se prohibieron las uniones entre los *impuros*, personas consideradas genéticamente ineptas. La unión y la reproducción se convirtió en un deber nacional para los *racialmente aptos*. Hitler proclamó en un discurso pronunciado el 8 de septiembre de 1934: *En mi estado, la madre es el ciudadano más importante*.



133

Fig. 66. Niña aria pura de *Lebensborn*<sup>136</sup> o paritorio-guardería nazi.

Experimentaron en múltiples y variados ámbitos de la medicina: salud mental, reproducción, genética, traumatología y dermatología, entre otros. Sobrecoge descubrir el discurso creado con anticipación para justificar todas las acciones asesinas de los nazis. Bibliografía y filmografía han documentado encarecidamente todo este proceso.

En la película *Good* (figura 67), un profesor de literatura en la Alemania de los años 30, es un buen (*good*) ciudadano con problemas

<sup>136</sup> Del documental de ICARD, Romain (2014): *El secreto de los nazis: guarderías nazis*. 52 min. Francia. Producida por: Patricia Buotinarad Rouelle -Nilaya Productions-. (Basado en el libro “Lebensborn, la fabrique des enfants parfaits” de Boris Thiolay. Editions Flammarion 2012). Emitido por RTVE2 en *La noche temática*, el 25/01/2014.

familiares: una esposa mentalmente ausente, dos hijos que requieren atención y una madre que sufre demencia senil. Todo ello lo lleva a publicar una novela en la que aboga por la eutanasia compasiva. Su libro resulta muy útil al régimen nazi para apoyar la propaganda gubernamental y, gracias a ello, el protagonista triunfa y comienza a formar parte del sistema.



Fig. 67. Cartel de la película *Good*, de Vicente Amorim [2008].

Al igual que contaron con escritores que documentaron su discurso, también dispusieron de fotógrafos y directores de la talla de Leni Riefenstahl [1902-2003] quien dispuso de grandes medios y filmó sendos documentales.

El primero de ellos, *El triunfo de la voluntad* [1935] referente al Congreso Nazi celebrado en Nuremberg en 1934, es calificado como

una de las películas de propaganda más impresionantes de la historia. El segundo es *Olympia* [1938] (figura 68), se refiere a los juegos olímpicos realizados en Berlín en 1936 para mayor gloria del régimen nazi. Ha sido visto como un himno idealizado al cuerpo humano y a la gloria del esfuerzo físico.

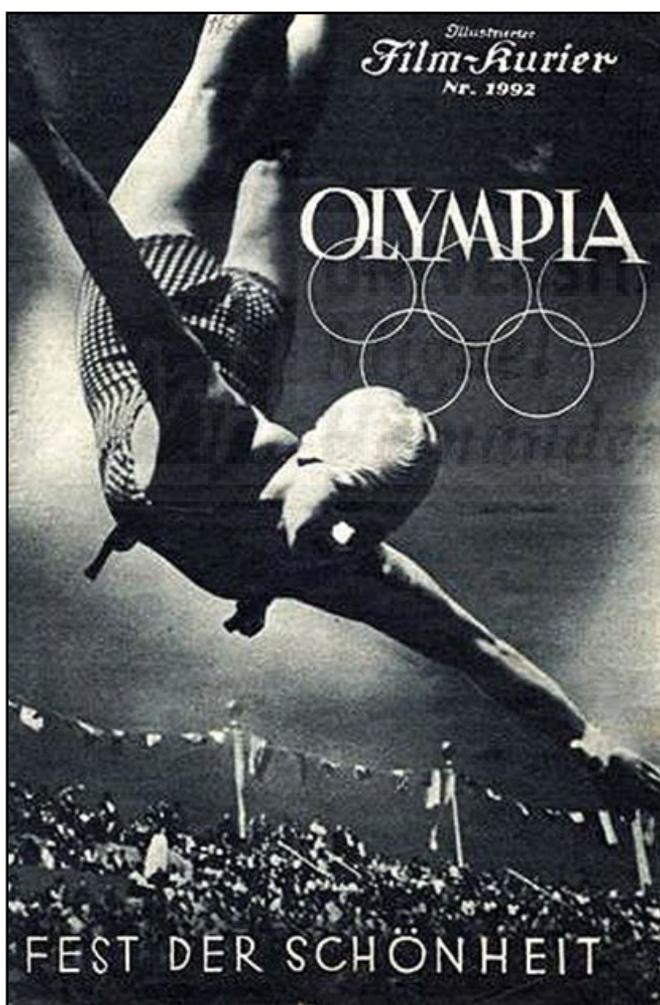


Fig. 68. Cartel de la película *Olympia*, de Leni Riefenstahl [1938].

El régimen nazi supo de los análisis del doctor Cesare Lombroso, que desde 1846 describen al genio como un alienado moral y que los artistas y los locos entran dentro de la categoría de hombres degenerados. Esta posición más que discutible, fue retomada por el discípulo de Lombroso, Max Nordau [1849-1923] y servirá durante décadas a la teoría reaccionaria sobre una supuesta *degeneración* del arte moderno.

Como hemos citado en el punto anterior, el psiquiatra Wilhelm Weygandt, contribuye a documentar la degeneración nazi en la publicación de 1928 *Kunst und Rasse* (Arte y raza<sup>137</sup>) una obra de propaganda nazi cuyo autor fue el arquitecto alemán Paul Schultze-Naumburg [1869-1949], con fotografías de pacientes con enfermedades degenerativas y/o deformaciones congénitas, prestadas por Weygandt que se comparan con las obras de expresionistas (figura 69). Las obras de alienados que Weygandt iba recolectando, le servían para probar la decadencia que compartían tanto con el expresionismo, como con el futurismo, dadaísmo y con el arte de la Bauhaus<sup>138</sup>.

136

Esta publicación fue precursora de la exposición de 1933, *Mannheimer Schreckenstkammer* (Gabinete del horror de Mannheim<sup>139</sup>), que anticipa las exposiciones de *Arte degenerado* que comentaremos a continuación.

---

137 TdA.

138 La Bauhaus fue una escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas en manos del partido nazi. Esta cita de Walter Gropius definía la esencia de la Bauhaus: *Arquitectos, escultores, pintores, ... debemos regresar al trabajo manual ... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas.*

139 TdA.

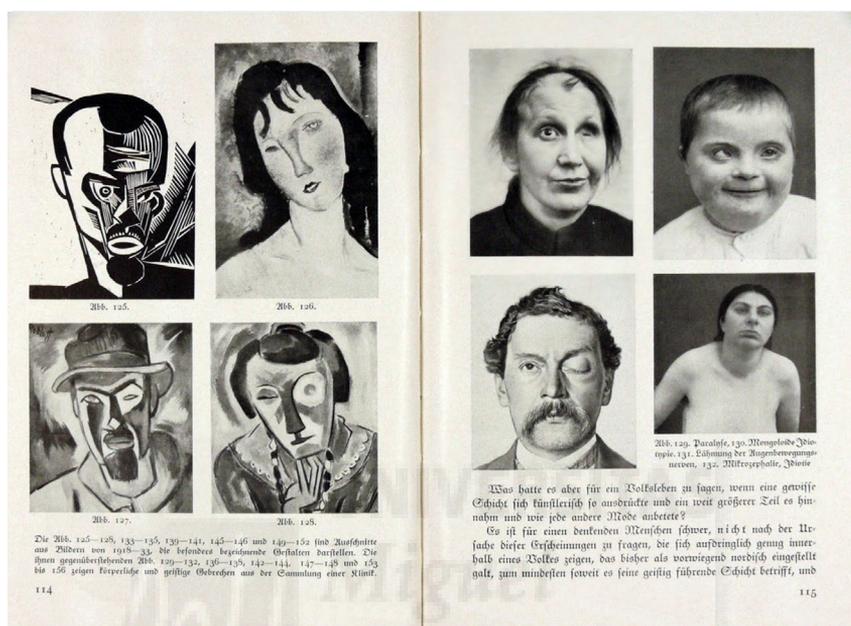


Fig. 69. Doble página de *Kunst und Rasse* en la que se comparan detalles de obras de *Arte Degenerado* (entre ellos obras de Schmidt-Rottluff y Modigliani) e imágenes de anormalidades físicas y mentales de Paul Schulze-Naumburg<sup>140</sup>.

Sabiendo como sabían los dirigentes nazis, quienes disfrutaban de sólida formación artística, que iban a destruir obras de *artistas degenerados*, cerraron la Bauhaus en 1933 y esterilizaron para luego exterminar a los enfermos mentales en la Clínica Universitaria de Heidelberg.

Hitler se interesó por la pintura antes que por la política, pero su deficiente gusto por edificios y paisajes realistas de pobre ejecución técnica (figura 70), no aportaban nada al novedoso panorama vanguardista lo que provocó que su ingreso en la Academia de Artes de Viena fuera desestimado hasta en dos ocasiones; hecho éste que Hitler nunca olvidó.

<sup>140</sup> Extraído del libro de SCHULZE-NAUMBURG, Paul (1928): *Kunst und Rasse* [Arte y Raza]. Múnich: J.F. Lehmanns Verlag, pp. 114-115.



138

Fig. 70. Adolf Hitler, *Lago en las montañas* [1910].

Y el momento de la venganza fue la exhibición de *Arte Degenerado* que ya apuntaba en un discurso pronunciado por Hitler en verano de 1937: *las obras de arte que no pueden ser entendidas por sí solas, sino que necesitaban de un libro con instrucciones pretenciosas para justificar su existencia, nunca más le llegarán al pueblo alemán*<sup>141</sup>.

Dos exposiciones de arte fueron inauguradas en Múnich, en nombre del partido nazi por Adolf Ziegler –artista y Asesor del Reich para las Artes Visuales–; fue en julio de ese mismo año, cuatro años después de su llegada al poder.

La primera exposición, *La Gran Exposición de Arte Alemán* mostraba obras que contaban con la aprobación de Hitler: desnudos de rubias esculturales junto con soldados y paisajes idealizados.

141 <[http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/11/131106\\_finde\\_cultura\\_hitler\\_arte\\_degenerado.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/11/131106_finde_cultura_hitler_arte_degenerado.shtml)> [Fecha de consulta: 26/05/2014].



Fig. 71. Adolf Ziegler. *Los cuatro elementos: fuego* (izquierda), *tierra y agua* (panel central), *aire* (derecha) [1937]<sup>142</sup>.

139

Y una segunda exposición, difamatoria, montada en la misma calle en la *Haus der Kunst* (la casa del arte<sup>143</sup>), que denominaron *Entartete Kunst* (Arte Degenerado<sup>144</sup>), que mostraba la otra cara del arte alemán: moderna, abstracta, no figurativa o, como los nazis la calificaban, *degenerada*. Ese arte, según los nazis, era el producto de judíos y bolcheviques, a pesar de que sólo seis de los 112 artistas expuestos eran judíos.

La exposición estaba compuesta por obras de arte de vanguardia, colocadas de manera caótica y acompañadas por etiquetas de texto ridiculizándolas. Diseñada para inflamar la opinión pública en contra del arte moderno, la exposición viajó luego a muchas otras ciudades de Alemania y Austria entre 1937 y 1941 (figuras 72, 73 y 74).

<sup>142</sup> Este tríptico, ideal del *arte limpio*, se lo regaló Ziegler al Führer, quien lo colgó sobre la chimenea de casa.

<sup>143</sup> TdA.

<sup>144</sup> TdA.



140 Fig. 72. Muestra de *Arte Degenerado* (*Entartete Kunst*), Múnich [julio 1937].



Fig. 73. Cartel sobre la exposición *Arte Degenerado* (*Entartete Kunst*).

La clasificación de las obras en los diferentes salones tocaba todas las categorías que los nazis querían eliminar: arte que era blasfemo, obras de artistas judíos o comunistas, arte que criticaba a los soldados

alemanes, arte que ofendía el honor de las alemanas. Una de las salas mostraba sólo pinturas abstractas y se llamaba la *sala de la locura*.

El espacio recogía la tradición barroca del gabinete de curiosidades o *Wunderkammer*<sup>145</sup> –precursor del museo y de la colección científica–.



Fig. 74. Zona sur de la pared n.º 3 de la exposición *Arte Degenerado*.<sup>146</sup>

*En las pinturas y dibujos de esta cámara de los horrores no hay forma de entrever qué tenían en sus mentes enfermas quienes empuñaron el pincel o el lápiz, decía el catálogo de la exposición. El propio Hitler llegó a afirmar que la obra de estos artistas parecía la obra chapucera*

145 Los objetos incluidos en un *Wunderkammer* provenían de diversos campos como la historia natural, la etnografía, la devoción religiosa, el arte y los instrumentos científicos. En la *era del asombro*, como el período barroco suele autodenominarse, la fascinación por lo raro y oscuro era central.

146 LEVI, Neil (1998): *Judge for Yourselves! - The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle*. Revista *October Magazine*. OCTOBER n.º 85, Summer. Massachusetts: Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, p. 49.

*de un niño sin talento de ocho o nueve años.*

El veto nazi tuvo un aspecto positivo ya que la obra artística se volvió más atractiva en el extranjero y, sobre todo, en los círculos antinazis donde cobró más valor y a la larga fue bueno para el arte moderno haber sido visto como algo que los nazis detestaban y odiaban.



Fig. 75. Zoran Music. Dachau, *Cuerpo llevado por tres hombres* [1945].

Al considerar como *degenerado* a todo el arte moderno y prohibirlo en favor del *Arte Heroico*, aquellos identificados como *artistas degenerados* eran sujetos a sanciones; esto incluía ser despedido de posiciones de profesor, prohibición de exhibir o vender su arte y en algunos casos prohibir la producción de arte completamente.

Los nazis se apropiaron y robaron todo aquello que servía a su fin y eliminaron lo que no. Mientras los estilos relacionados con el arte

moderno eran prohibidos, los nazis promovían pinturas y esculturas que estaban más cerca de lo tradicional y que exaltaban los valores de sangre y tierra de pureza racial, militarismo y obediencia.

La teoría era la siguiente: el arte heroico simbolizó el arte racial *puro*, la liberación de la deformación y la corrupción, mientras que los modelos modernos desviaban de la norma prescrita de la belleza clásica. Los artistas racialmente puros produjeron el arte racial *puro*, y los artistas modernos de una *calidad racial* inferior produjeron los *trabajos*.



Fig. 76. Willi Knapp. *El Sembrador* [1945].

En el arte del III Reich, aparecen figuras musculosas de tamaño superior al natural que mostraban la imagen del vencedor. Cuerpos

idealizados de la raza aria, que plasmaban frecuentemente figuras de deportistas, ejemplares del *Superhombre* en estilo del realismo nacionalsocialista (figuras 76 y 77). El desnudo masculino traslucía las virtudes germanas y pretendía imponer la superioridad de la ideología nazi. Los desnudos de mujeres expresaban que la misión de la mujer era la maternidad.

Otro ejemplo de arte racial puro fue el escultor y arquitecto alemán Arno Breker [1900-1991], de cuya monumentalidad física queda prendado el propio Hitler. Como vemos en la figura 77, cuerpos perfectos, orgullosos y de mirada desafiante.



Fig. 77. Arno Breker. *Alerta* [1939].

Con teorías así, tanto por cuestiones artísticas como eugenésicas, los enfermos mentales estaban marcados y, de hecho, fueron

exterminados a millares junto con judíos, homosexuales, gitanos, testigos de Jehová, etc. No era una cuestión de apreciar o no su arte, es que ellos mismos eran hechos desaparecer por no ser *puros*, mejor dicho, por ser seres imperfectos, incompletos, por muy alemanes que fueran.

Los nazis desarrollaron todo un discurso que justificaba la creación de una máquina de matar impecable que actuaba sobre la expresión, sobre la identidad, sobre la vida y por el bien del resto de la humanidad.

Aunque el escritor y crítico antisemita, Camille Mauclair<sup>147</sup> [1872-1945], intentará profundizar en el debate abierto mediante su escrito de 1944, *Crise de l'art moderne* (Crisis del arte moderno<sup>148</sup>), la exterminación y situación sufrida por los alienados es denunciada por reputados médicos como Lucien Bonnafé [1912-2003] que colaboraron con la *Resistencia* para proteger a sus pacientes y quien pensaba, como los poetas surrealistas, que la locura era menos una enfermedad que la expresión de un lenguaje que subvertía el orden de la razón.

145

Inciendo en la *coherencia* de su discurso, y como curiosidad, diremos que existía una expresión de la Alemania nazi que sentenció *Mundtot machen* (Matar la expresión verbal<sup>149</sup>), como forma de acallar la expresión, la creación judía que para los nazis, no era nada. Y así, con esta frase, la silenciaban, negaban la vida, su vida.

*Negar la expresión artística* de Hitler, por parte de la Academia de las Artes de Viena, tuvo unas consecuencias nefastas para la humanidad. Más, afortunadamente Alemania fue vencida y, sólo un año después, en 1946 el Hospital Sainte Anne de París da voz al arte de los alienados, dedicándoles una exposición.

---

<sup>147</sup> Camille Mauclair es el pseudónimo de Séverin Faust.

<sup>148</sup> TdA.

<sup>149</sup> TdA.

A mediados de los 60, se comenzó a trabajar de nuevo sobre la *Colección Prinzhorn*, que había sido olvidada tras la fase de nacionalsocialismo. En 1967 es cuando se realiza una exposición en la *Galerie Rothe* de Heidelberg -lugar donde está la clínica psiquiátrica- pero no es hasta 1979 y gracias a ayudas y donaciones, cuando es posible una catalogación y cuidado adecuados de la *Colección Prinzhorn*.

Coincidiendo con la exposición de Heidelberg, Dubuffet inaugura la primera exposición de *Art Brut* en el *Musée des Arts Decoratifs* de París con 700 obras de 75 autores, que consigue el reconocimiento para el arte de los *marginales*, aunque no es hasta finales de 1980 y principios de los 90, cuando Europa se interesa verdaderamente por este tipo de obras.

146

En 1989, la revista *Kunstforum International* publicó una edición monográfica de arte marginal y en 1992-93 el *Los Angeles Museum of Art* inauguró la exposición *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, en la cual se podían ver algunas obras de la *Colección Prinzhorn*. *Parallel Visions* se expuso también en el MNCARS [Museo Reina Sofía] de Madrid, en Tokio y en Basilea.

El pasado año 2014, la *Neue Gallerie* de Nueva York asumió el reto de volver a reunir algunas de estas piezas en una ocasión única para ver unas obras dispersas por museos de todo el mundo y para profundizar en uno de los episodios más lamentables de la historia del arte a través de la exposición *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* que tuvo lugar del 13 de marzo al 1 de septiembre de 2014.

La importancia del mal que infringieron los nazis a todos aquellos seres *fuera de norma*, es obvia pero no queda claro el origen de tanto odio.

En 1961, el teniente coronel de la S.S., Adolf Eichmann fue juzgado en Jerusalén, tras ser raptado en Argentina por el *Mosad*<sup>150</sup> israelí, acusado de ser el principal organizador del exterminio sistemático de seis millones de judíos durante la II Guerra Mundial.

La pensadora norteamericana de origen judío-alemán Hannah Arendt, fue enviada como comisionada por la revista norteamericana *The New Yorker* a cubrir ese juicio. En su informe utilizó la discutida expresión *La banalidad del mal* con la que se refería a que el mal está inmerso en la cotidianidad civilizada, en la *normalidad*. La clave está en la diferencia entre conocer y pensar, es decir, en la capacidad crítica del ser humano; ésta supone la diferencia para poder discernir entre lo que está bien y lo que está mal.

*Sostiene Hannah Arendt que el mal no necesariamente se encarna en psicópatas delirantes como Hitler. Puede también presentarse en envases ‘cotidianos’, por ejemplo bajo la forma de un señor normal como Adolf Eichmann, buen padre de familia, ciudadano ejemplar y funcionario cumplidor. Estos hombres banales quizás son los peores. ¿Cuántos asesinos de escritorio hemos visto desde 1962?*<sup>151</sup>.

147

La inmensa mayoría de la masa de ciudadanos dogmáticos y *normales*, aquella masa escéptica de personas que asume un dogma que le da seguridad en situaciones poco seguras –como en el caso de la Alemania nazi–, es la que aparta, reeduca y elimina; y cambia, por supuesto, fácilmente de dogma y de *norma*.

<sup>150</sup> El *Mosad* es la forma abreviada en hebreo de *Instituto de Inteligencia y Operaciones Especiales*. Es una de las agencias de inteligencia de Israel de ámbito mundial, que recopila información de inteligencia y realiza labores de acción encubierta, espionaje y contraterrorismo.

<sup>151</sup> ABOS, Álvaro (2012): *Eichmann en la horca* [artículo en línea]. Diario *El País*. <[http://elpais.com/elpais/2012/05/23/opinion/1337795404\\_756611.html](http://elpais.com/elpais/2012/05/23/opinion/1337795404_756611.html)> [Fecha de consulta: 21/07/2014].

Existe un documental sobre el período nazi<sup>152</sup> en el que, una vez desclasificados los documentos encontrados en la región de Würzburg al entrar los aliados, se descubre el entramado de la Gestapo, que contra lo que se creía, no era más que una red de ciudadanos temerosos, cooperativos, obedientes y chivatos que facilitaba información y denunciaba a todo aquel que no era *puro* o suponía una amenaza para el régimen (alrededor del 80-90% de las denuncias provenían de los propios ciudadanos).

Y así, se relata el caso de Ilse S. Totska, una mujer *aria pura* que vivía a las afueras de la ciudad y en 1938 fue denunciada primero por un pariente y en muchísimas ocasiones por sus convecinos, quienes la vigilaban estrechamente y no podían aportar ninguna evidencia sólida a su expediente. Aún así, acabó ingresada en un campo de concentración donde murió. Su crimen: tener un aspecto diferente, no comportarse como los demás, eludir a sus vecinos y tener amigos judíos.

Una vecina *normal* que la denunció, que por entonces tenía unos veinte años, aparece perpleja ante las hojas de denuncia que el periodista le muestra con propia su firma.

El sistema estaba manipulado desde la base, es la propia masa de gente temerosa que por motivos egoístas, temerosos o idealistas actuó controlando censurando y castigando.

---

152 REES, Laurence (1997): *Nazis: Un aviso de la historia* [*The Nazis: A Warning from History*]. 240 m. Reino Unido. Producida por: British Broadcasting Corporation (BBC)/Gosteleradio. Capítulo 2. *Caos y consenso. El dominio nazi en Alemania* [Del 00:26 al 00:33].



Fig. 78. Ficha policial de Ilse S. Totska en la Gestapo.

La comisaria y crítica de arte Rosa Olivares, en su artículo *Las no-personas*<sup>153</sup>, realiza una comparativa crítica entre los *no-lugares*<sup>154</sup> anónimos, comunes y sin personalidad del antropólogo francés Marc Augé y las *no-personas*, que con peligro define análogamente como *seres incapaces de la crítica, del análisis, de crear una opinión propia, de discernir entre el bien y el mal, de saber diferenciar una orden lógica de otra asesina e injusta*, y a continuación cita a Hanna Arendt para sentenciar: [...] *son órdenes, luego se cumplen porque son órdenes*.

153 OLIVARES, Rosa (2014): *Las no-personas* [artículo en línea] Revista *Exit Express*. <<http://www.exit-express.com/home.php?seccion=opinion&pagina=1&idver=9245>> [Fecha de consulta: 31/05/2014].

154 AUGÉ, Marc (2006): *Los no lugares, espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.

#### 4. La *anormalidad* tras las grandes guerras

Mientras todo esto ocurre en Europa, en España, el franquismo como *socio* del nacionalsocialismo alemán y en línea con su ideología, consideró *degenerado* todo el nuevo arte que se estaba produciendo.

El cuadro de Picasso, *Guernica*<sup>155</sup> (figura 79), le fue encargado en 1937 en plena guerra civil, durante la segunda república española, por el entonces director General de Bellas Artes, el también artista Josep Renau, para ser expuesto en el pabellón español durante la Exposición Internacional de 1937 en París, con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española. *Guernica* tuvo que salir de España durante la dictadura y sólo volvió por expreso deseo de Picasso, al instaurarse la democracia.

150



Fig. 79. Pablo Picasso. *Guernica* [1937].

La dictadura retrasó todo intento de *hacer ver* el arte *anormal* y artistas e intelectuales españoles, se exiliaron a otros países o fueron eliminados.

<sup>155</sup> *Guernica* es un verdadero icono del siglo XX, símbolo de los terribles sufrimientos que la guerra inflige a los seres humanos. Picasso utilizó los bombardeos de Guernica (26 de abril de 1937), para denunciar las barbaridades perpetradas por las aviaciones alemana e italiana (aliados del general Franco), sobre civiles en suelo europeo.

Las dos guerras mundiales supusieron en Europa una fractura violentísima que afectó a la vida, la sociedad, la política y, por supuesto, el arte.

Las heridas fueron tan profundas que durante años, los costurones y las cicatrices, los cuerpos mutilados, reducidos a casi nada, se mostraron en el arte europeo. Artistas informalistas<sup>156</sup> como Giacometti, Bacon, Dubuffet, Fautrier, Richier (figura 80), Millares, el grupo CoBrA y otros, deshacen las figuras, machacan los cuerpos, los descuartizan.



Fig. 80. Germaine Richier. *Shepherd of the Landes* (Pastor de las tierras)<sup>157</sup> [1951].

<sup>156</sup> El informalismo o *Arte Otro* forma parte de las segundas vanguardias y se da en Europa tras la II Guerra Mundial (1950-1960), en paralelo al expresionismo abstracto norteamericano y propugna la destrucción o la *tortura* de la forma, excluyendo incluso las formas geométricas para lograr un acercamiento máximo a la capacidad de expresión de la materia por sí misma. Dentro del informalismo, se incluiría el *Art Brut* y diferentes corrientes, como la matérica, la gestual, la tachista y la espacialista.

<sup>157</sup> TdA.

La guerra enseñó a los artistas la fragilidad del ser humano, del cuerpo humano, la vulnerabilidad de una carne que ya no es *chair* (carne humana), sino *viande* (carne de carnicería, para cortar y comer). Las esculturas de Giacometti, de Fautrier o de Germaine Richier, muestran el trazo de quienes las han esculpido, son más expresivas. El artista vuelve a ser, a trabajar, a ver el mundo como un primitivo: con los ojos de los niños (CoBrA), de los hombres de las cavernas (Fautrier y Giacometti) o de los primitivos urbanos que hacen graffiti, pintadas callejeras (Dubuffet) e incluso de los orientales (Michaux).

*La perplejidad es uno de los rasgos del arte que se crea en Europa a partir de los años cuarenta, y con la perplejidad, la ironía, la necesidad de elaborar una distancia que permita reflexionar críticamente sobre un pasado que había conducido a situaciones como las mencionadas*<sup>158</sup>.

152

Recién finalizada la II Guerra Mundial, es cuando el artista francés Jean Dubuffet descubre el arte de los enfermos mentales a través del libro de Prinzhorn, *Expresiones de la locura (Bildneri der Geisteskranken)* durante un viaje a Suiza que realiza en 1945 para visitar diferentes clínicas psiquiátricas.

Por entonces, Dubuffet ya venía desdeñando la idea de belleza por ser la antítesis de todo lo vital y estimulante, al decir *la belleza es pura secreción de la cultura como los cálculos lo son del riñón*<sup>159</sup>. Reclama prescindir del concepto de belleza a fin de no ahogar la creación y prefiere hablar del arte como algo capaz de sacudir el espíritu y apasionar.

La posguerra provocó momentos de desánimo y duda que impulsaron a los artistas a buscar en sí mismos su propia verdad y experimentar.

---

158 BOZAL, Valeriano (2004): *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela, p. 25.

159 En su opúsculo o tratado de 1968 sobre lo que califica de *cultura asfixiante*.

Entre 1950 y 1960 se dio en Europa el informalismo o *Arte Otro*<sup>160</sup> y con las premisas antes mencionadas, sus artistas se dedican a experimentar, a aportar materia y materiales, a incorporar físicamente la tercera dimensión a la pintura.

Dubuffet acuña el término *Art Brut* y en él agrupa su colección formada por cinco mil piezas realizadas en su mayoría por pacientes de hospitales psiquiátricos, dibujos infantiles, dibujos mediúmnicos<sup>161</sup> y fotografías de signos y grafías en arena del Sahara. El término *Art Brut* no pretendía ser despectivo sino que pretendía resaltar la relación básica y directa con la naturaleza y los sentimientos instintivos y primarios del ser humano.

Afirmó que todos llevamos un potencial creativo que las normas sociales actuales anulan. Y esto se observa en las creaciones de personas que se mantienen al margen de la sociedad, tales como: internos de hospitales psiquiátricos, autodidactas, solitarios, inadaptados o ancianos. A ellos podemos añadir en algún que otro momento, como hemos visto, prostitutas, criminales, homosexuales, nativos (primitivos), locos, mujeres, artistas, leprosos, drogadictos, presos, judíos, ...

Dubuffet cuestionó todo aquello que cercena la creatividad, así en una carta al artista *marginal* Gaston Chaissac [1910-1964], escribía:

*Se me antoja oscuramente (como a ti también, lo intuyo), que todo el aparato habitual de la pintura -telas, caballetes, pinceles, tubos de colores- ejercen una acción de paralizadores sobre quien los utiliza (quizás por ser demasiado habituales), falsean*

160 Término acuñado por el crítico Michael Tapié, es el título de su libro *Un Arte Autre*, de 1952. Inspirado por las pintura de Dubuffet y por la poesía de Henri Michaux, que era una escritura de signos.

161 Referidos a la persona a la que se considera dotada de facultades paranormales que le permiten actuar de mediadora -médium- en la consecución de fenómenos parapsicológicos o de hipotéticas comunicaciones con los espíritus. Fuente DRAE.

*la espontaneidad de sus creaciones, le hacen descarrilar, influyen en él, conduciéndose forzosamente más o menos por los caminos (los carriles) trazados por quienes antes que él utilizaron los mismos instrumentos y medios ...*<sup>162</sup>



Fig. 81. Exposición *Foyer de l'Art Brut* [1947].

El mismo año que Dubuffet viaja a Suiza, constituye junto a los surrealistas André Breton y Jean Paulhan, entre otros, la *Compagnie de l'Art Brut*. Los objetivos de la compañía eran, en palabras del propio artista, los de *investigar aquellas producciones artísticas realizadas por personas oscuras y que presentan una forma de invención personal, de espontaneidad, de libertad, más allá de convenciones y*

<sup>162</sup> DUBUFFET, J. (1975): *Escritos sobre arte*. Carta a Gaston Chaissac, martes 24 de junio de 1947. Barcelona: Barral, p. 280.

*hábitos recibidos. Buscar la atención del público sobre estos trabajos, desarrollar el gusto y animarlos, como reprodujeron en los ocho fascículos de la figura 82, que editaron de 1964 a 1966.*



155

Fig. 82. Publicaciones de *La Compagnie de l'Art Brut*.

Reprocha a los artistas intelectuales su interés por la imitación y ensalza ese trabajo espontáneo de los *anormales* cuyo arte surge del interior.

Pero la comunidad artística está muy afectada, las primeras vanguardias no han podido ni impedir, ni incidir en los acontecimientos recientes, ni en las mentalidades.

*La pretensión vanguardista de un sujeto libre era tan legítima como*

*evidente el fracaso de la práctica vanguardista para lograrlo.*<sup>163</sup>

Pero no pueden comportarse como si las vanguardias no hubieran existido. Europa está rehaciéndose físicamente tras las guerras y ya en la década de los 50 algunas ideas artísticas apuntarán a lo que será más tarde la relación entre arte y psiquiatría.

Por ejemplo, destacamos entre otros, el grupo CoBrA [1948-1951] y su concepción del arte como crítica social. Estos artistas *empleaban elementos del arte popular, del arte primitivo y del Art Brut con un estilo caprichoso y espontáneo*<sup>164</sup> pero se diferenciaban de los surrealistas en que *el automatismo psíquico [...] podía manifestarse ahora como automatismo físico, terminando así con el desdoblamiento entre interior y exterior. En este momento, lo material, lo corporal, la textura, la grafía, la huella, pasaban a primer plano*<sup>165</sup>.

156

Es la mano y el cuerpo, por extensión, quienes deciden lo que han de hacer. El automatismo de la mano hace replantear el soporte, el material y los signos de los que se componía la obra. La reflexión sustituyó a la seducción y crearon un mundo paralelo, monstruoso y deforme desde donde podemos vernos a nosotros mismos como monstruos de la sociedad normativa, capaces de las mayores atrocidades.

Les influyen los surrealistas heterodoxos como Masson, Michaux y, aunque no sean surrealistas, también Klee y Miró. Influencias más próximas a ellos, los informalistas Dubuffet, Wols, Fautrier, Bram van Velde, Tàpies, Appel, Artaud, etc. Y observamos relación directa entre CoBrA con el expresionismo abstracto y el *action painting*.

Existe un fuerte paralelo entre el manifiesto de CoBrA y algunas metas terapéuticas:

<sup>163</sup> BOZAL, Valeriano (2004), p. 16.

<sup>164</sup> THOMAS, Karin (1978), p. 56.

<sup>165</sup> BOZAL, Valeriano (2004), pp. 94-95.

*CoBrA intenta llegar y activar al “pueblo” al igual que en la terapia se activa al individuo. De la misma manera, ambos priorizan las experiencias personales por encima de los aspectos estéticos, a la hora de transportar lo vivido a la cotidianidad. El objetivo es la ampliación de la consciencia y de la superación de las normas sociales (o personales, en la terapia)<sup>166</sup>.*

El artista alemán Joseph Beuys [1921-1986] que vemos en la figura 83, nos muestra en su obra, rasgos parecidos; y en su *concepto ampliado del arte*<sup>167</sup>, combina el potencial creador del ser humano que debe ser educado y encaminado, y la exigencia de hacer algo para cambiar la sociedad. Y así le confiere un sentido espiritual a la creación artística de gran significado, en su contacto con la materia. Lo que podría denominarse, como un *concepto ampliado de terapia*.

157



Fig. 83. Joseph Beuys. *Action at the Tate Gallery* [1972].

<sup>166</sup> ROTH, Ulrike (2010): *Op. cit.*, p. 16.

<sup>167</sup> Según Beuys, la auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento.

A partir de los años 50 y sobre todo de la década de los 60, aparecieron en el arte tendencias participativas con crítica social que intentaron integrar al público y situarlo como centro de atención, al igual que comenzaría a ocurrir poco tiempo más tarde con los pacientes en el ámbito psiquiátrico.



Fig. 84. *Electric Dress* [1956] de Tanaka Atsuko, miembro del grupo Gutai.

Por otra parte, los grupos Gutai<sup>168</sup> y Fluxus<sup>169</sup> no es que integraran al público, sino que lo convirtieron en obra de arte al activar su

168 Grupo de artistas japoneses que realizaban arte de acción o *happening* y nacen de la experiencia traumática de la II Guerra Mundial. Rechazan el consumismo capitalista, realizando acciones irónicas, con sentimiento de crispación y agresividad latentes. Influenciarán a grupos como Fluxus y artistas como Joseph Beuys y Wolf Vostell.

169 Movimiento Neo-dadá que representa dentro del arte de acción un movimiento paralelo al *happening*. Combinó la música, la literatura, el teatro y las artes plásticas. Tuvo expresiones en México, Estados Unidos, Europa y Japón.

capacidad de vivencia sensorial. Véanse además los *happenings* realizados en la década de los 60 por Allan Kaprow, Hermann Nitsch y Yoko Ono, entre otros.

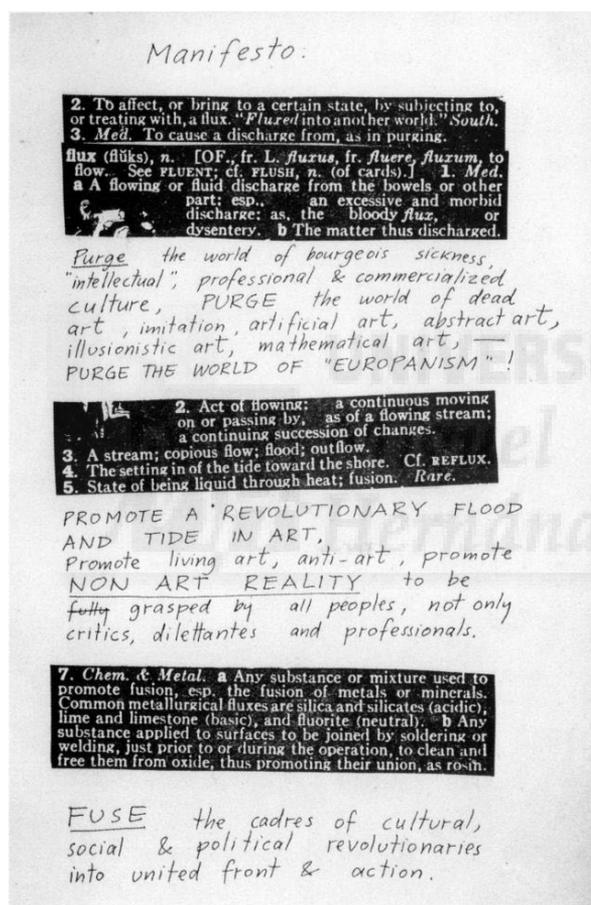


Fig. 85. Manifiesto *Fluxus* [1931].

El proceso artístico, que ya tenía significado en el trabajo terapéutico, pasó a ser el centro de atención y así aparece el *Action Painting* (Pintura de acción) de Jackson Pollock [1912-1956] encuadrado dentro del Expresionismo Abstracto que deviene de las tendencias informalistas y matéricas posteriores a la II Guerra Mundial.

Así nos encontramos en un momento en el que conviven el arte primitivo creado instintivamente, alejado de la razón, el arte creado por el público, espontáneamente, y el proceso de creación de la obra de arte en sí, con el azar como vehículo expresivo.

Mientras, la *Guerra Fría*<sup>170</sup> entre los dos bloques<sup>171</sup> hacía que el mundo se cuestionara la hegemonía política europea y norteamericana, produciéndose movimientos de oposición al imperialismo –guerra de Vietnam, Indochina y Argelia, Corea, Revolución cubana, etc.– en todo el mundo.

Hacia finales de la década de los 60, el público pasa de ser objeto a ser sujeto, de ser paciente a ser individuo y reclamar mayor participación en todos los ámbitos de la sociedad.

160



Fig. 86. Graffiti<sup>172</sup> en un puente de París durante las revueltas de *Mayo* 1968.

170 *Ídem* nota al pie n.º 67.

171 URSS, EEUU y sus correspondientes aliados.

172 Sed realistas, pedid lo imposible. TdA.

En Francia, se producen protestas de estudiantes de izquierdas contra la sociedad de consumo, a los que se unieron obreros industriales, dando paso a la mayor huelga general de Europa Occidental. Las paredes de Francia se llenaron graffitis y pasquines con frases y textos satíricos. Y todo ello en paralelo y vinculado al movimiento hippie, que se extendía por entonces.



Fig. 87. Cartel, Mayo 1968. Inicio de una lucha prolongada [1968].

Las protestas y la huelga general, conocidas como el *Mayo Francés*, provocaron que el gobierno del general De Gaulle convocara elecciones anticipadas. Los movimientos estudiantiles se propagaron rápidamente por Europa y América. El poder volvía a estar en manos del pueblo.

En Nueva York, los artistas *pop* se encargan de la denuncia contra la sociedad de consumo, en términos plásticos: Rauschenberg, Johns, Warhol, Lichtenstein, Wesselmann, Oldenburg, ...



Fig. 88. Protesta contra la guerra de Vietnam en Washington DC [1967].

Y mientras el mundo demuestra por una parte su malestar y por otra, los gobiernos se exhiben con medidas represoras y beligerantes, la medicina moderna descubre los medicamentos antipsicóticos que

mantienen bajo control a los sujetos con patologías mentales que tanto incomodan a unos y a otros.

Desde 1950 la actividad creativa de los sujetos con patologías mentales se ve mermada por la invención del *clorpromazina*<sup>173</sup>, y la generalización de los tratamientos quimioterapéuticos que suponen una auténtica camisa de fuerza química.



Fig. 89. *Largactil*, medicamento con *clorpromazina* como principio activo.

La influencia de este medicamento fue enorme, en términos creativos, terapéuticos, sociales, etc. al posibilitar el tratamiento ambulatorio de la esquizofrenia, pero por contra, castrarían la capacidad creativa.

173 Fármaco antipsicótico que comúnmente, aunque no exclusivamente, es usado para el tratamiento de las psicosis. Los neurolépticos ejercen modificaciones fundamentalmente en el cerebro y pueden servir en casos de esquizofrenia para, por ejemplo, hacer desaparecer las alucinaciones.

Como bien dice el profesor Javier Urdanibia: *la quimioterapia mata la disidencia. La razón psiquiátrica mata la invención, luego hay que huir de ella*<sup>174</sup>.

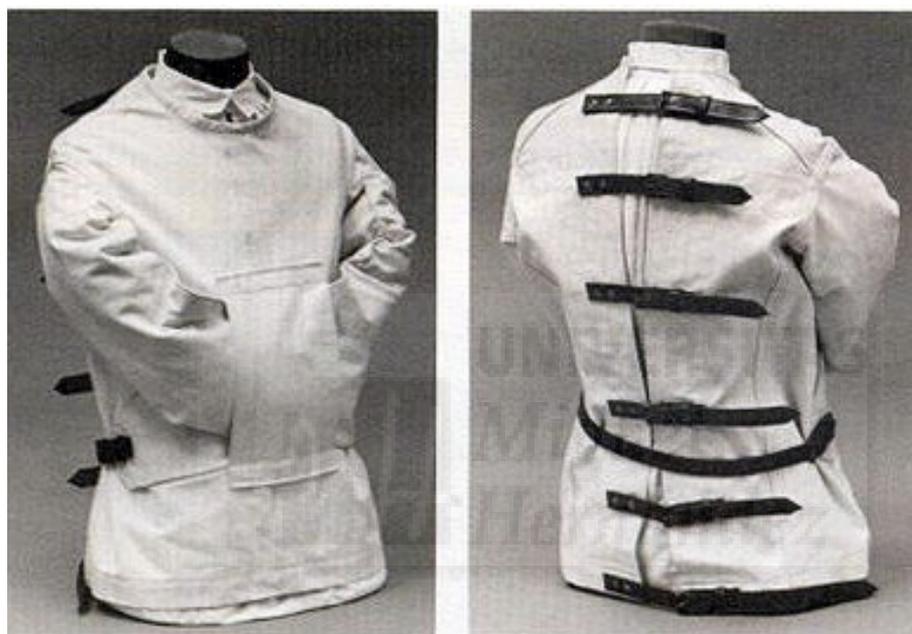


Fig. 90. Camisa de fuerza [S.f.].

Y por ello, el fotógrafo David Nebreda [1952- ] que vemos en la figura 91, renunció a la medicación a fin de poder crear más libremente. Para los psiquiatras, la esquizofrenia es la enfermedad clave porque reúne todas las psicopatologías características de las enfermedades psiquiátricas. Es el prototipo de lo que socialmente es llamado *loco*, puesto que hay una ruptura con la realidad.

Nebreda vive en su propia realidad y vive al margen del mundo, en su mundo, consigo mismo y su obra. Ésta, es espectacular técnicamente;

174 URDANIBIA, Javier (2003): *¿Qué es el Art Brut?*. De la colección *Los Cuadernos de los Solsticios*, 4 y 5. Pedreguer: Avellà Gràfiques, p. 43.

en muchos casos nos recuerda la composición y los símbolos del arte religioso. En su caso, la falta de medicación es su droga inductora.



Fig. 91. ▼ El fotógrafo David Nebreda.

La psiquiatría, siempre biologicista, trataba de encontrar en los años 50 una hipótesis sobre el porqué de la enfermedad mental, pero en lugar de ser necesaria para justificar la terapia farmacológica, era necesaria para justificar los comas inducidos, lobotomías<sup>175</sup> (figura 92), electroshocks, etc.), que según los psiquiatras, funcionaban.

175 Técnica quirúrgica iniciada por el cirujano portugués Egas Moniz que consistía en la ablación total o parcial de los lóbulos frontales del cerebro a través de la horadación del cráneo a través de la órbita del ojo. El objetivo de la lobotomía era mejorar síntomas y estados psiquiátricos de agitación profunda, angustia, depresión o preocupación, o compulsiones incontenibles o dolores incorregibles. Las condiciones médicas que eran tratadas con la lobotomía regularmente eran neurosis crónica obsesiva, tensión crónica, ansiedad y depresión crónicas y esquizofrenia. Ha quedado demostrado que esta técnica era inválida y dejaba al sujeto en estado casi vegetativo. La última lobotomía se practicó en 1967. Los antipsicóticos sustituyeron estas prácticas bárbaras.

A partir de entonces podríamos decir que, asistimos a la *muerte* de la creatividad, o mejor, a una domesticación de la misma.



Fig. 92. Operación de lobotomía.

166

Afortunadamente, en paralelo, surgieron voces críticas sobre la *construcción de locura* y los tratamientos represores: Szasz en Hungría, Foucault en Francia y Laing en el Reino Unido.

Los efectos de los nuevos fármacos antipsicóticos se han suavizado y especializado, pero ese *crear contenido*, produce cierta *distancia* a la hora de crear, lo hacen sistemáticamente o con más objetividad.

El *arte psicótico* anterior a la medicación está ahí porque la persona no puede dejar de tener ese impulso compulsivo interno *que lleva al artista a sentarse en una habitación y recortar, garabatear, pegar, untar y hacer lo que sea, se traduce en el hecho de que detrás de la obra hay una energía y un impulso absolutos*.<sup>176</sup>

---

176 VV.AA. (2001), p. 9.

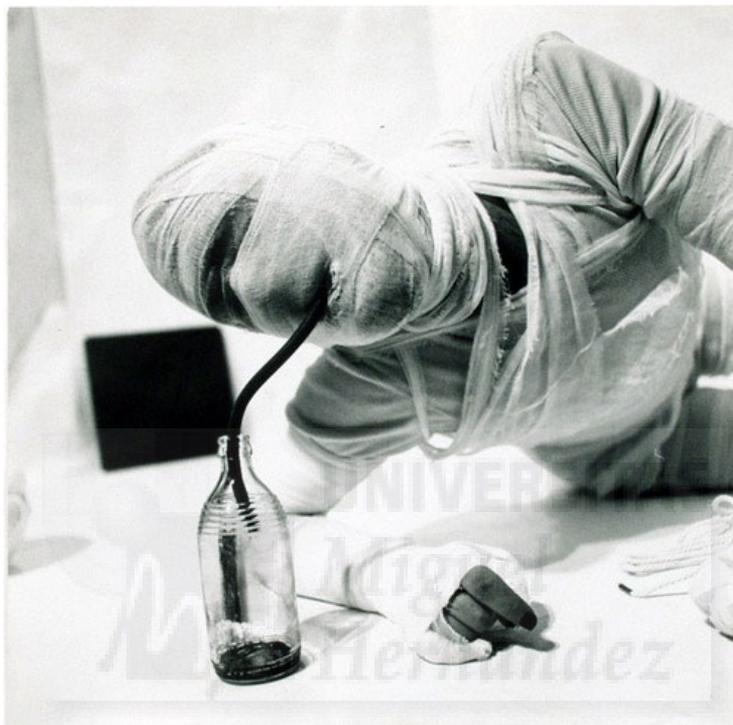


Fig. 93. Rudolf Schwarzkogler. Acción 6<sup>177</sup>, S.t. [1966].

Es lo que atrajo a Dubuffet, esa *necesidad* de crear ajena a los museos, a las galerías, a las exposiciones, ... sólo la intensa necesidad de pintar, dibujar, crear *artefactos*. Porque él, Dubuffet, era compulsivo, o quería serlo y decía de sí mismo que, él fue un mero *tomador de material bruto*. Ello se debía a que quería rescatar el arte de cuantas restricciones culturales y socioeconómicas lo había separado del hombre de la calle.

Para Dubuffet, todo se *dirigía hacia la tentativa de una obra*

177 El artista austriaco Rudolf Schwarzkogler, representante del *Accionismo vienés* (1960-1971), muestra en esta acción, posturas hospitalarias, quirúrgicas, domesticadas, artificiales e impuestas por la tecnología del poder.

*‘anticultural’ que sirviese, en definitiva, para conquistar nuevos territorios para el hombre*<sup>178</sup>.

Desde que Dubuffet acuñó el término *Art Brut*, en paralelo a la psiquiatría y su interés por la mente humana, mucho han cambiado las cosas y las obras creadas por personas con patologías mentales, se han desarrollado en una dirección muy diferente.

Pero, ¿es el arte una enfermedad?

*Los expresionistas dieron prioridad a la intuición y la espontaneidad sobre la razón y el conocimiento, explorando las profundidades de la psique para la creatividad autónoma*<sup>179</sup> y cuando aparecieron los dadaístas, nadie les entendía. Ambos son vanguardistas puesto que se anticipan a su tiempo, ¿significa eso que son *anormales* hasta que el tiempo y la sociedad les convierte en *normales*, siendo como son, los mismos?

Hoy las organizaciones y clínicas psiquiátricas, persiguen un enfoque integrador. Atrás quedan esos espacios de reclusión y aislamiento, esos pacientes-casos a estudiar. La sociedad ha evolucionado y estos enfermos son vistos como personas completas.

El modo de ver el arte de los *marginales*, ese *artefacto* que nace de la *psique* del *anormal*, es posible gracias entre otras cosas a la evolución de las ideas científicas que han puesto en cuestión lo que *a priori* parecía imposible de ser. Hablamos, por ejemplo, de la física cuántica que ha podido introducir ideas que antes no eran admitidas por la comunidad científica como es el caso de la naturaleza dual de la luz, que puede ser observada como ondas o como corpúsculos.

Hasta ese momento la ambivalencia era imposible pero la física

178 VV.AA. (2008): *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 8.

179 VV.AA. (2005): *Mundos interiores al descubierto*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, p. 9.

cuántica demostró que tanto los corpúsculos como las ondas, son luz; abriendo así una puerta a la dualidad de las ideas y retomar la duda cartesiana sobre lo absoluto.

*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*<sup>180</sup>

**Publio Terencio Africano**

Nosotros, al igual que los psiquiatras y psicólogos modernos, hacemos nuestra esta cita que expresa el sentimiento de solidaridad e implicación con la humanidad entera. Todo lo que es humano, es mente humana y hecho humano. La demencia también es humana al igual que lo son los *artefactos* creados desde las profundidades del sujeto creativo, *normal* o *anormal*.

Las laderas mentales, donde nacen los sueños, los deseos, las enfermedades, las obsesiones, son apreciadas, estudiadas y utilizadas por algunos como el origen de una nueva forma de expresión que pasa del cerebro, directamente al lienzo, al soporte, sin mayor reflexión. Algo así como hacen los budistas zen, que a propuesta de sus maestros, si quieren pintar el bambú, han de pensar el bambú durante mucho tiempo hasta *convertirse* en él. Para, a la hora de pintar, pintar sin más. Ellos no pintan el papel de arroz, ellos SON el papel de arroz, el pincel, ... es espiritualidad total.

169

En 1948, el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg plantea un nuevo modelo de artista libre, vital e ingenuo que viene a ocupar el lugar del artista preocupado por la tradición vanguardista europea. El modelo de artista norteamericano que recuperaba algunos valores vanguardistas como, el aislamiento, verdadera condición *sine qua non* para el arte de vanguardia estadounidense. Ahora éste se

<sup>180</sup> *Hombre soy, nada humano me es ajeno*, cita del autor de comedias durante la república Romana, Publio Terencio Africano [¿-159 a.C.] en su comedia *Heauton Timoroumenos* (El enemigo de sí mismo), del año 165 a.C.

encuentra en el interior del artista aislado, preparado para fluir libre y auténticamente. Son manifestaciones transparentes y libres del Yo del sujeto creador.

Los artistas rusos expertos en pintar iconos, debían vivir un retiro ascético durante largos períodos de tiempo, para ser capaces de dibujarlos y pintarlos.

Cuando el retiro ascético limita la ingestión de comida, uno se siente más débil físicamente, pero más fuerte mentalmente. De alguna manera, es también una visión interior.

En muchas ocasiones las obras más delirantes, las más *idas* están producidas por artistas cuerdos; no existe ningún motivo para que sigamos etiquetando de *Arte Marginal* al arte producido por sujetos con patologías mentales y que todavía hoy se mantenga la actual definición institucional duchampiana: *esto es arte porque está en una galería, porque está en un lugar que muestra arte; esto es arte porque yo, el artista, lo digo*<sup>181</sup>.

170

Como apunta James Elkins en el catálogo de la importante exposición *Mundos interiores al descubierto* realizada en Madrid en 2006: *Lo que hace falta es un enfoque no ingenuo del arte ingenuo [...]. Cada vez que veo algo que se presenta como arte marginal -bajo cualquiera de sus nombres-, yo me pregunto: ¿Qué manera de entender lo moderno ha podido llevar al autor, o al artista, a sugerir que esto esté al margen de nada?*<sup>182</sup>.

181 VV.AA. (2001) *Op cit.*, p. 8.

182 VV.AA. (2006) *Op cit.*, p. 77.

## 5. La fina y borrosa línea del marco normativo

*Soy el fenómeno Polster-gay,  
 no soy normal ni anormal,  
 soy paranormal,  
 por tanto no pierdan el tiempo  
 ¡Oh, doctos psicólogos y psiquiatras! en investigarme.  
 A mi no me va la 'normalidad' sintética...  
 confío en mis dotes histriónicas,  
 porque soy genéticamente farandulera y biológicamente actriz.  
 Hay que creer en la utopía,  
 porque la realidad ya es bastante increíble.  
 ¿Que hay que okupar una nave?  
 okupemos una nave espacial.  
 Besos paranormales.  
**Nastasia Rampova**<sup>183</sup>*

171

Qué fina es la frontera entre la locura y la cordura, la *normalidad* y la *anormalidad*. A veces, incluso, se diluye y vamos pasando de un lado al otro o, momentáneamente, habitando en la misma frontera como es el caso de *Rampova* (figura 94).

183 *Rampova* es el nombre artístico de Francesc Oliver [1957-]: es un superviviente, cabaretera valenciana, un icono transgénero cuya obra y vida carecen por completo de precedentes. Fue encarcelado por primera vez a los 14 años por ser homosexual -bajo la nefasta Ley de Peligrosidad Social- además fue miembro fundador del grupo de cabaret político *Ploma 2* y del primer grupo rock gay español, los *Gore Gore Gays*. Dedicó a la vedette Esperanza Roy la frase *Las aves nacen en un huevo, mientras que mi pluma es de nacimiento*.



Fig. 94. Francesc Oliver, *Rampova* [2013].

Ya en 1922, C.G. Jung en un ensayo titulado *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética*<sup>184</sup>, nos indica que la creación se realiza desde un estado psíquico similar al de la neurosis y que trasciende al sujeto. Tras la creación, la obra pasa a ser suprapersonal.

El filósofo rumano Emil Cioran [1911-1995] explicaba cada vez que

<sup>184</sup> Incluido en el Volumen 15 de la obra completa de Jung, Carl Gustav (1999): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.

tenía ocasión, que comenzó a escribir para no volverse loco, a modo de terapia.

Una cita de Artaud describe bien ese estado: *No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno*<sup>185</sup>.

En la misma línea, la doctoranda viene desarrollando su obra propia escultórica (figura 95).



Fig. 95. Imma Mengual. *Boderline* [2014].

Para la escultora norteamericana de origen francés Louise Bourgeois [1911-2010], el arte siempre fue una forma de terapia, evita también que el artista se vuelva loco, que se convierta en un criminal. Y así, afirmaba que *el hecho de ser artista es una garantía para el resto de los humanos de que el desgaste natural de la existencia no te convertirá*

185 ARTAUD, Antonin (1994): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Madrid: Fundamentos, pp. 96-97.

en un asesino, y la forma de no serlo es convertirte en un asesino en tu trabajo: *En mi arte, soy una asesina. Siento la experiencia penosa del asesino, el hombre que tiene que vivir con su conciencia*<sup>186</sup>. Si en la vida, Bourgeois se ve a sí misma como una víctima, en el arte recupera el control al seleccionar a su víctima -su padre o su madre- (figura 96).



Fig. 96. Louise Bourgeois, *Fillette* [1968].

El propio Dalí se definía como un paranoico a la vez que añadía: *Debo ser el único de mi especie que ha dominado y transformado en potencia creadora, gloria y júbilo una enfermedad mental tan grave*. A Dalí, el arte le ha permitido transitar provechosamente por la *anormalidad*.

Y eso es lo que advertiremos en esta investigación, que algunos

186 VV.AA. (1999-2000): *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], p. 31.

sujetos se mueven a lo largo de la línea de la *normalidad-anormalidad*, adoptando todas las posiciones dependiendo del momento vital y en consecuencia variando el medio de inducción creativa. Otros, se sitúan en un lado de la línea, uno concreto según su forma de ser y estar, y ahí se quedan.

Según el documental *Uno por ciento esquizofrenia*<sup>187</sup> (figura 97), los artistas tenemos más papeletas para desarrollar una patología mental que otros, porque lo llevamos en los genes (somos sensibles, vulnerables, afectivos, nerviosos, emotivos). El arte absorbe tal cantidad de energía que nos agota, nos desestabiliza y acabamos afectados. Y utilizamos el arte como terapia a fin de evitar lo que hemos denominado la depresión de los artistas: *lo cosificas, lo dibujas, lo pintas y es como si lo sacaras de ti, tienes menos miedo y te puedes enfrentar mejor a ese aullido.*

175

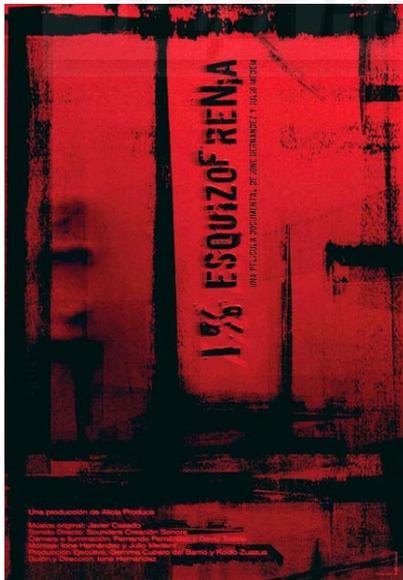


Fig. 97. Cartel del documental *Uno por ciento esquizofrenia* [2006].

187 HERNÁNDEZ, Ione y MEDEM, Julio (2006): *Uno por ciento esquizofrenia*. 72 min. España. Producida por: Alicia Produce.

Ellen Dissanayake, la investigadora norteamericana que ha centrado su interés en la exploración antropológica del arte y la cultura, considera que se comenzó a hacer arte para mejorar el estado emocional de las personas. La actividad artística humana tiene como efecto biológico sobre el hombre, el bajar los niveles de ansiedad y aliviar el malestar. Estos niveles, según ella, se pueden disminuir efectuando acciones repetidas y regulares, repitiendo movimientos, ...<sup>188</sup> Luego, el ser humano crea, entre otras cosas, para sobrevivir

Y así lo remarca el físico español Jorge Wagensberg [1948- ] asegurando que el arte contribuye a la supervivencia; al ser una forma de conocimiento, también pretende construir una imagen del mundo y ayuda a suprimir el miedo. En palabras de Wagensberg: *El conocimiento científico combate el miedo de ciertas complejidades porque las hace inteligibles, tal como pretende su principio particular. Pero idéntico efecto consigue el arte, puesto que trasmitir una complejidad, aunque sea con su ininteligibilidad intacta, tal como asegura su único principio, también es una buena terapia contra el miedo*<sup>189</sup>.

176

Incluso en los campos de exterminio nazis, los prisioneros realizaban actividades artísticas aún a pesar de su agotador cansancio y de que por ello perdieran su rancho de aquel día. Todo aquello no tenía más finalidad que la de ayudarles a olvidar y a sobrevivir, nos lo recuerda el neurólogo y psiquiatra austríaco Victor Frankl [1905-1997], autor del libro *El hombre en busca de sentido*<sup>190</sup> escrito tras la experiencia vivida en los campos de concentración nazis Auschwitz y Dachau, entre otros.

---

188 DISSANAYAKE, Ellen (2003): *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Whashington: University of Washington Press, p. 79.

189 WAGENSBERG, Jorge (1989): *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, p. 114.

190 FRANKL, Victor (2003): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.

Para la psicoterapeuta y especialista en creatividad Erika Landau [1931-2013], *la creatividad es un fenómeno común a todos los hombres que descansa sobre el conocimiento, la vivencia, avanzando y adentrándose en lo nuevo, ignorado y desconocido, transformándolo en una nueva vivencia. Es la meta de toda educación y psicoterapia*<sup>191</sup>.

*Soy creativo; luego, existo*

**Erika Landau**

Negar la expresión es negar la vida. El ejercicio de comunicación es instintivo y primigenio del animal que llevamos dentro: escuchar, sentir, oír, callar, esperar, observar, ...

Por eso mismo, los dibujos de los niños realizados antes de estar escolarizados son tan potentes, con intensidad y audacia (figura 98). En cuanto van a la escuela todo es como tiene que ser, el techo es rojo, la pared blanca y la espontaneidad desaparece. El declive creativo ya se observa en las aulas de educación primaria. La educación es racional y somos formados para hacer las cosas bien a la primera; ya no sirve el creativo e intuitivo sistema infantil de prueba-error.

Refiriéndose a la niñez, el poeta y filósofo alemán Schiller [1759-1805] argumentaba en su ensayo *Sobre Poesía Ingenua y Poesía Sentimental*, que los niños están donde nosotros estuvimos y a esa naturaleza es donde nosotros deberíamos regresar, a través de la razón y la libertad. *Lo ingenuo es una modalidad de niño... Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo... ignorante de las reglas... guiado no más que por la naturaleza y por el instinto*<sup>192</sup>.

191 LANDAU, Erika (1987) *El vivir creativo: teoría y práctica de la creatividad*. Barcelona: Herder.

192 SCHILLER, F (1985): *Sobre Poesía Ingenua y Poesía Sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung)*. Madrid: Icaria, p. 78.

178



Fig. 98. Figura masculina dibujada por un niño [1907]<sup>193</sup>.

Pero el *sistema del arte* afina mucho sobre qué es arte y qué no, quiénes son artistas y quiénes no, cómo se produce el arte y cómo no; tiene actitudes inflexibles y no desea escuchar el mensaje del objeto, que es para lo que ha sido creado, para expresarse. Algunos críticos argumentan y se permiten decir que los enfermos no son conscientes de hacer arte cuando esculpen, pintan, ... es decir, no existe la

193 RÉJA, Marcel [seud. de Paul Meunier] (1907): *L'art chez les fous*. París: L'Harmattan, p. 69.

intención, por tanto no es arte –según la actual definición institucional duchampiana<sup>194</sup>–.

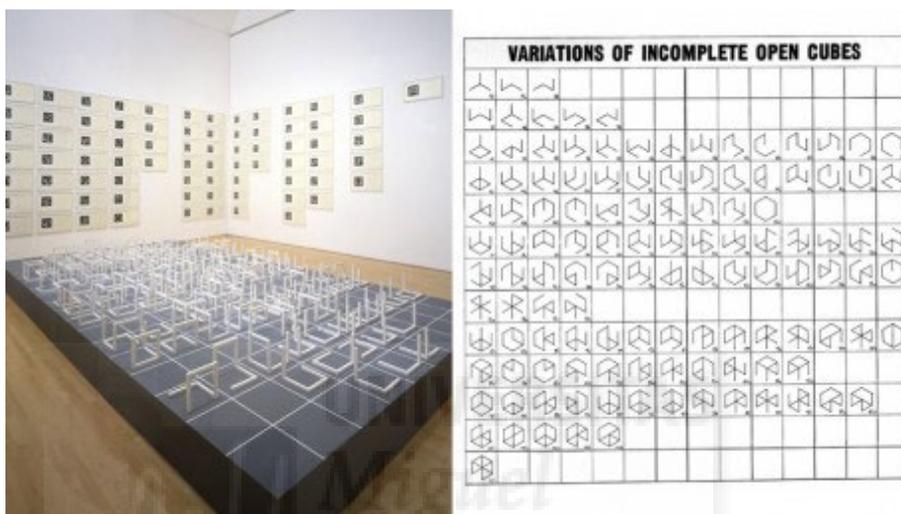


Fig. 99. Sol LeWitt. Variaciones sobre cubos abiertos incompletos [1974].

Cuando el artista minimalista<sup>195</sup> Sol LeWitt [1928-2007] argumentó que lo importante es el concepto más que el proceso de producción –arte procesual–, hubo un gran revuelo porque el *Gran Arte* era producido hasta entonces por los propios artistas y no por técnicos a su servicio, como era el caso de LeWitt. Para él, en definitiva, lo importante era la idea, el concepto, la creatividad (figura 99).

194 VV.AA. (2001) *Op cit.*, p. 8.

195 El minimalismo es un movimiento en su mayoría escultórico, que nace a mediados de los años 60 en oposición al Pop Art y a sus ideas de *cultura de masas*, productos de consumo masivo y uso de imágenes comerciales. Los artistas minimalistas buscaron una economía de recursos y de conceptos, asegurando que *menos es más*. La obra queda definida por la utilización de formas geométricas primarias, de productos en serie y materiales fabricados. Para conseguir la reducción formal deseada, el objeto minimal, de un estilo puro y estricto, se despoja de todo adorno decorativo y se remite a las relaciones del espacio circundante que se resaltan tanto por el efecto específico de la luz sobre el material, como por la expansión del volumen. Entre los artistas: Carl André, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, Donald Judd, etc.

En este sentido, arte y psicología recorren caminos análogos. Un concepto subyace en la creación de un artista y de un sujeto patológico, artista o no, de manera explícita o subliminalmente.

Así se refería la comisaria Victoria Combalía a las piezas de artistas marginales descubiertas en el *Institut de l'Art Brut* de París: *Las creaciones que aquí contemplamos han surgido todas ellas de la necesidad de expresar un fuerte contenido interior, una especie de necesidad biológica que libera, con la creación, al individuo*<sup>196</sup>.

El arte, la música, la danza, la escritura, ... persiguen la comunicación que proviene de la inspiración del artista y muestra su interior. El resultado es un *artefacto humano*.

180

Cuando uno puede comprender algo, es cuando se percibe de ello. Hablemos por ejemplo sobre las pinturas prehistóricas, hoy ya se entiende su significado, cuál es su sentido, cómo están hechas, etc. Los restos de dinosaurios siempre estuvieron en la tierra pero hasta que no se ha entendido su significado, no se han descubierto; esos huesos tan grandes que antes se confundieron con una piedra ahora tienen pleno significado.

Más de lo mismo ha ocurrido con el *arte anormal*: hasta que no se ha conocido y estudiado, no se ha apreciado. Por fin se ha decodificado el mensaje.

Todos los elementos de la comunicación son importantes para que ésta se produzca: el emisor, el receptor, el mensaje, el canal, el contexto y el código (figura 100).

---

196 COMBALÍA DEXEUS, Victoria (1973), p. 38.

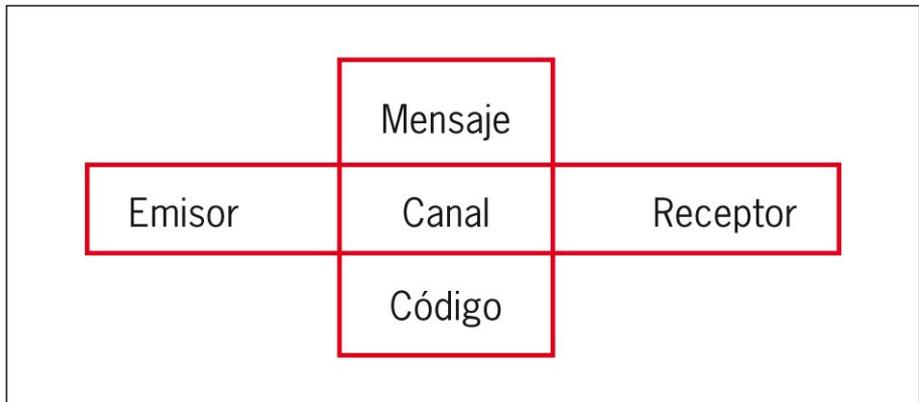


Fig. 100. Elementos de la comunicación.

Si admitimos que el arte es búsqueda de comunicación, no necesitamos las categorías o etiquetas, necesitamos únicamente abrirnos a su sentido, a la expresión y conocer el código.

181

En el siguiente capítulo hablaremos de las circunstancias, los temas, las patologías que configuran un código concreto en el cual se emite el mensaje. **El código es la inducción, lo que les lleva a crear.**

Cuando observas a los animales cómo se comportan, captas lo esencial; es como cuando alguien te da la mano y ya percibes información suya. Somos animales y es en la comunicación no verbal y/o emocional, cuando nos llegan más claramente esos *inputs* que no se perciben desde la razón, sino desde la emoción.

Por eso, de manera muy básica, en las primeras obras que uno crea, existe una cierta inhibición a mostrar demasiado de uno mismo, incluso a vender obra porque es como comerciar con parte de tu alma. Aunque, si no vendes, no fracasas, pero tampoco puedes continuar.

No se puede hacer un trabajo sin emoción, sin emoción no hay nada. Y el ser humano es un ser creativo.

El comportamiento creativo está ligado a la capacidad de innovar y de resolver problemas en un mundo cambiante. Hay descubrimientos científicos o artísticos que se hacen de manera fortuita, azarosa, al buscar otra cosa -serendipia-. *Anormalidad* y azar, van de la mano, pero que para que el resultado de ese azar sea creativo, se ha de *saber ver*, tener la actitud creativa.

La actitud se puede entender como una disposición mental que condiciona el comportamiento creativo. Está ampliamente aceptado entre los expertos en creatividad, que una actitud adecuada induce a la creación.

En el caso de sujetos patológicos, muchos de ellos sufren bloqueos culturales y emocionales aunque éstos son inferiores al miedo que tienen a la incomunicación.

182

Hoy manejamos conceptos artísticos que todavía son demasiado estrechos de miras. De hecho, la propia palabra arte, es ya demasiado excluyente. Hasta no hace tanto, la fotografía no era arte, ni qué hablar del vídeo. Los críticos de arte han sido muy estrictos en sus clasificaciones y cada nomenclatura, lo sabemos, es una dictadura. El término *artefacto* es más global, así que ampliaremos el concepto de arte denominando así al producto de la creación artística.

Cuestionémonos también el término bellas artes, ¿para que algo sea arte, debería ser bello? El espectador que observa los *constructos anormales* tiene cierta tendencia deformada por los criterios artísticos y tiende siempre a asociar la belleza artística con la perfección natural. Pero, precisamente la aparición de una cultura visual moderna ha cuestionado la tríada belleza-moralidad-representación, aunque no deja de subyacer *un lento proceso de transformación moral y estética donde la aceptación social de lo distinto queda todavía lejana, pero*

*se empieza a percibir como inevitable. El discapacitado en las artes visuales no sólo es una metáfora, pero indudablemente también lo es*<sup>197</sup>.



Fig. 101. Andrés Serrano. *Piss Christ* [1989].

Cuando nos cuestionamos si tal o tal artista es surrealista, hiperrealista, postmoderno, etc. ya estamos siendo excluyentes. Uno crea algo que viene de su realidad interior, por tanto es más que que una mera etiqueta concreta, podríamos decir que somos *realistas*

<sup>197</sup> REYERO, Carlos (2005): *La belleza imperfecta*. Madrid: Siruela. p. 12.

*fanáticos* porque creamos arte a partir de nuestros sueños, de nuestra *psique*, aunque somos extremadamente realistas.

La psicología en este punto estaría muy cerca del concepto básico del arte si admitimos que es una necesidad humana, una forma de expresar algo de mí mismo con lo que tengo más a mano.

Un hacer básico y simple como el de los bebés con sus heces, que son su *prima materia*<sup>198</sup>. Éstas son importantes para la madre, a través de las heces ella sabe que la asimilación y la metabolización de alimentos por parte de su hijo va bien; para él también las heces son importantes porque con algo generado por él y de valor para la madre, puede expresarse y hacer su primera creación jugando, su primer regalo-*artefacto*.

184



Fig. 102. Nidos comunitarios de pájaros tejedores en África.

---

198 En terapia junguiana se denomina así a aquel material objetual que es real y que te sirve de soporte o es la expresión de un tema interno que el sujeto necesita plasmar para sacarlo fuera, porque es un exceso energía vital, de expresión interna.

En la naturaleza, la gran generadora de *artefactos*, los pájaros hacen nidos perfectos (figura 102), las arañas tejen sus telarañas impecables, los gusanos se *empaquetan* en capullos de magnífica factura, ... igual que cualquier niño pequeño de manera espontánea crea *artefactos*. Pero a diferencia de la naturaleza, con el niño el ejercicio de crítica artística en forma de norma es muy grande: *si no tienes las manos limpias, no puedes coger la hoja y pintar*, le ordena su progenitor.

En el s. XV, época de esplendor flamenco, el canon del buen gusto pictórico proponía un fondo marrón, con acabado lacado concreto y muchos artistas pudieron pasar muchos meses haciendo el fondo de un cuadro grande. Era así como imponía la norma que debía hacerse para crear un gran cuadro.

El mundo del arte sigue imponiendo hoy límites a los niños, a los artistas y a los *anormales*: el marco normativo.

185

Como dicho marco es una convención cambiante, hemos asistido a episodios de la historia nada razonables pero que durante mucho tiempo han sido aceptados como *normales*: los esclavos no eran humanos, los negros tampoco lo eran, las mujeres no son como los hombres, etc.

Para que el artista buscara inspiración Leonardo Da Vinci recomendaba un procedimiento ciertamente *anormal* en su *Tratado de pintura* de 1651: [...] *vaya a un muro manchado, con manchas irregulares, ante un muro viejo y se entregue ahí a la contemplación de todas las formas habidas y por haber de paisajes, de figuras, de caballeros, de doncellas*<sup>199</sup>. Ese muro que él mismo utilizaba a modo de *Test de Roschach* para admitir en su taller a uno u otro aprendiz dependiendo de lo que eran capaces de discernir o entrever en las manchas.

---

199 SOLANA, Guillermo. (Coord.) (2002): *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 16.

Vincent van Gogh comía pintura del tubo de color verde para poder pintar el verde del campo. Rodin que pasaba noches en el depósito de cadáveres de París con muertos no identificados y una vela por toda iluminación, tocaba los músculos, las venas, las articulaciones, ... y luego iba corriendo a su taller para transmitir a su obra la sensación táctil que acabada de percibir.

Para ambos artistas esta era la forma en que concebían su arte, interiorizándolo. Para muchos, Van Gogh era un loco que acabó con su vida y Rodin tenía un comportamiento *anormal*.

Para ese comportamiento *anormal* la sociedad dispone de medidas correctivas, protocolos de actuación: se le da un medicamento para solucionar el *problema*, para que duerma y, así probablemente, Rodin no hubiera ido a la *Morgue* (Depósito de cadáveres) a investigar la anatomía de los cadáveres abandonados y esculpirlos después.

186



Fig. 103. Cadáver en el depósito.

El siglo XXI, afortunadamente, ha ido desenfocando el marco del arte, sus formas. Hoy el espectador puede acudir a una exposición de escultura que son conceptos, vídeos que no se proyectan en salas de cine porque no lo son o actuaciones que no son teatro. El arte hoy es una hibridación de diseño, teatro, pintura, escultura, publicidad, arquitectura, ...

La inspiración mana de cualquier fuente y por eso decimos que el producto de la creatividad artística es *artefacto*.

Sobre la inspiración, en 1907, el médico alienista francés Paul Meunier opinaba que es la enajenación la que la proporciona. Si la inspiración llega de improviso a un sujeto ya artista, es decir, en posesión de una técnica, de una profesión, esta es capaz de alzar al artista por encima de sí mismo. Si llega de improviso a un sujeto no experimentado, se crea una forma a su conveniencia y reproduce casi siempre una fórmula de arte más o menos primitiva. Diremos que estos artistas improvisados repiten por su propia cuenta el camino recorrido por la humanidad. Pero a fuerza de recorrerlo una y otra vez, como los *artistas sin diagnóstico*, acaban por generar un atlas personal que contiene todo el orden y variedad que su propio mundo no tiene. Es ahí donde es aceptado y donde el sujeto manda de sus circunstancias.

Sobre la elección de expresión artística en los individuos con patologías mentales, el psiquiatra alemán Hans Prinzhorn en su libro de 1922, *Expresiones de la locura (Bildnerei der Geisteskranken)* nos aporta información sobre el porcentaje de enfermos que dibujan y destaca, de entre ellos, los que tienen talento: *aquellos de talentos manifiestos, las cifras parecen corresponder perfectamente con las de los no enfermos*, así que el resultado nos muestra que la enfermedad no otorga talento, si no ha habido interés anterior en la expresión artística.

Nosotros diríamos más, está muy claro que la norma no nos afecta

a la hora de expresarnos artísticamente, la diferencia radica en la capacidad de concentración, interiorización y, llamémosle, foco u obsesión.

Sigue Prinzhorn, *en el caso de autores verdaderamente inexpertos, sólo podemos hablar de una necesidad de creación latente movilizada por la enfermedad, y creando de manera compulsiva, acaban teniendo habilidades de alta calidad artística. Salvo en los casos de trastornos degenerativos como el Alzheimer, Parkinson y otros.*

Remata el psiquiatra de Heidelberg, *el proceso de creación surge en estos seres de manera pulsional y sin finalidad, sin que se pueda detectar impulso exterior alguno y sin que haya una voluntad rectora: no saben lo que hacen.*

188

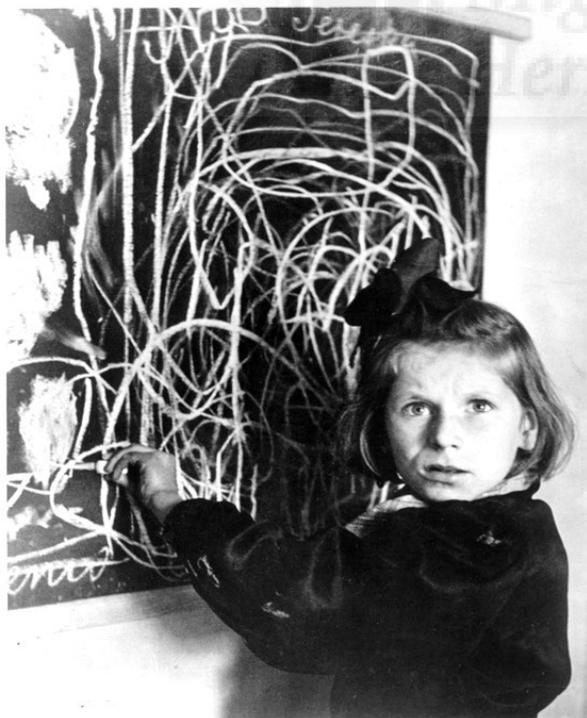


Fig. 104. David Seymour, *Terezka*. (Center for Disturbed Children. Polonia) [1948].

Pero nosotros sabemos que *lo que hacen* es intuitivo, básico, casi animal, estímulo-respuesta. Se nutren de sus sueños, fantasmas, obsesiones, miedos, placeres y los sacan fuera mostrándolos, una y otra vez, con metódica obsesión. Como hacen intuitivamente los niños pequeños o los que han recibido abusos. En terapias con niños patológicos se puede observar la creatividad gracias a una intensidad en la obra, en repetir el mismo gesto, las mismas líneas, el mismo sonido y la misma sílaba mientras crean (figura 104).

Como bien afirma el catedrático de metafísica Ángel Gabilondo [1949- ] refiriéndose al trabajo de los creadores de la institución, *Debajo del sombrero*, que dirige la médico, pintora y cineasta Lola Barrera, *en estos trabajos se hace patente el enigma de la vida y el desgarramiento del que brota la necesidad*<sup>200</sup>.

Podríamos hablar aquí y en este punto, de la *motivación*, de esa voluntad explícita de crear, de expresar ese fuerte contenido interior; esa necesidad biológica, sí es común a *normales* y *anormales*, al igual que la fuerza que imponen.

189

El antropólogo Alexander Alland Jr., estudió el arte desde la biología y encontró fundamentos comunes a niños y adultos, primitivos y modernos, caucásicos y afroamericanos, ya que las raíces reales del arte se extienden a los ancestros del hombre y es con ellos, según Alland Jr., con los que se debe comenzar la búsqueda del significado del arte.

**El arte responde a una necesidad esencial en el ser humano por expresarse y crear algo especial.** Esta tendencia se halla inscrita en la raíz de nuestra construcción biológica y ha sido medular en la evolución humana.

---

200 ABRIL, Guillermo (2013): *El arte de los olvidados. El País Semanal*. 12/11/2013, p. 23.





**cAPÍTULO II. cREACIÓN  $\alpha$ NORMAL  
cONTRASTADA a mODO dE eJEMPLO**

**cAPÍTULO II. cREACIÓN *aNORMAL* cONTRASTADA  
a mODO dE eJEMPLO**

1. Introducción
2. El *qué*, el *cómo* y el *dónde* de la creación
  - 2.1. El tema
  - 2.2. Los soportes y los materiales



*El arte es uno de los pocos medios de que dispone un individuo para hacer perceptible a los otros lo que le diferencia de ellos: el mundo de los sueños o de las obsesiones cuyo peso lleva él solo.*

*Entonces expresa lo que parecería inexplicable:  
el secreto de cada uno*

René Huyghe<sup>201</sup>

## 1. Introducción

Como ya nos hemos referido al inicio de esta investigación, el sujeto creativo es aquel que tiene la capacidad de crear para producir soluciones a problemas.

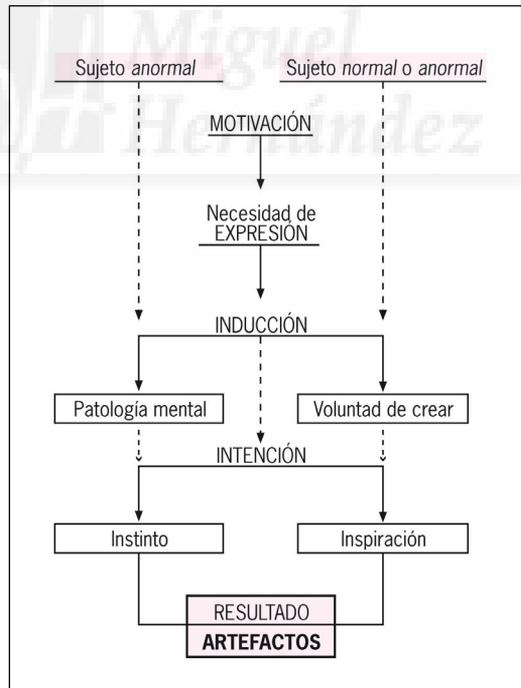


Fig. 105. Cuadro del proceso creativo de los sujetos *normales-anormales*.

201 René HUYGHE [1906-1997] fue un escritor francés de la historia, psicología y filosofía del arte. Una de sus obras más importantes es *El arte y el hombre*.

En el cuadro sinóptico que mostramos en la figura 105, nos referimos a todos los sujetos que motivados por una imperiosa necesidad de **expresión**, se ven **inducidos** por:

- Una patología mental, un trauma o por la circunstancia que sea y por tanto, son considerados *anormales*.
- La voluntad de crear y, en general, son considerados *normales*.

Un sujeto puede tener voluntad expresa de crear y ser *anormal* aunque no esté diagnosticado con ninguna patología mental, pero puede ser que se induzca estados alterados a través de las drogas, el alcohol, etc. o tenga un problema bioquímico-neurológico concreto.

Una vez resuelta cuál es la inducción, la **intención** es lo que diferencia el proceso de creación de ambos:

- Unos, los *anormales*, pretenden plasmar de manera obsesiva su malestar, exorcizarlo, crear cierto orden en su mundo, a través de sus *artefactos*, dibujos, constructos, etc.
- Otros, los *normales*, saben que están creando arte, materializan una idea, resuelven un problema dándole una forma plástica o visual concreta.

Con frecuencia un creador no sabe muy bien lo que quiere decir, es decir, no es consciente de la verdadera significación de su obra hasta que alguien lo percibe y analiza. Otras veces, es el propio creador el que vela el sentido de su creación:

[...] *no es posible querer decir lo que no se quiere decir, aunque es posible querer decir lo que uno no es consciente de querer decir*<sup>202</sup>.

---

202 CASTRO, Sixto J. (2008): *El papel de la intención en la interpretación artística*. *Revista de Filosofía*. Vol. 33 Núm. 1. UCM, pp. 139-159.

A muchos de los sujetos *anormales* no les induce su voluntad expresa de crear sino, como decíamos, su patología o aquello que les produce un estado alterado concreto. Crean desde la obsesión, desde el automatismo. Es creación por inducción y por extrusión: por necesidad.

El comportamiento artístico es imperativo e innato a la vida del ser humano y ayuda a diferenciarlo del resto de los seres vivos. El hombre es el único animal que puede crear arte –consciente o inconscientemente– y disfrutarlo o sufrirlo. Esto queda reflejado con el término *Homo Aestheticus*, acuñado por el filósofo y psicólogo alemán Eduard Spranger [1883-1963], que bien podría sustituir al *Homo Sapiens* cuando la ciencia corrobora que hay una clara activación neuronal en un área concreta del cerebro<sup>203</sup> estimulada por la percepción de una obra de arte.

195

A principios del s. XX, Freud aseveraba que detrás de la creatividad humana está *la sublimación, la transferencia o el desplazamiento de la energía sexual o líbido hacia unas formas social o estéticamente aceptables*<sup>204</sup>, en cambio, el polifacético cineasta, diseñador, escultor y poeta checo Jan Švankmajer [1934- ] nos define la creación como una liberación personal, un puente entre el adentro y el afuera. Y nosotros añadiríamos que, el sentimiento interno de inquietud es el germen de la creatividad, lo que impulsa a crear.

El filósofo norteamericano Arthur C. Danto [1924-2013], refiriéndose a la expresión artística, afirmaba que la representación ha de expresar creencias, deseos y otras actitudes del artista; puede incluir sentimientos o no y no necesariamente la obra ha de transmitir

---

203 Concretamente el córtex frontal dorsolateral izquierdo que se ocupa, entre otras funciones, del aprendizaje asociativo, la generación de imágenes y las propiedades espaciales de los estímulos.

204 MURRAY, Chris (Ed.) (2006): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, p. 136.

emoción a la persona que la percibe, ésta sólo ha de comprender dicha emoción. Danto pone el acento en la interpretación como condición definitoria del arte porque es necesaria para comprender la metáfora que el artista está utilizando.

Para Danto, arte es aquella obra que se encuadra en el *mundo del arte*<sup>205</sup>, donde se encuentran los propios creadores, los críticos, historiadores, museístas y marchantes. Si esta *comunidad artística* acepta algo como arte, entonces es arte.

### ¿Podemos distinguir pues qué es arte de lo que no lo es?

El profesor de filosofía en la Universidad de Auckland, Stephen Davis en su libro *The Philosophy of Art*<sup>206</sup> sintetiza y agrupa las definiciones de arte, en tres<sup>207</sup>:

196

- \_Funcionalismo estético, el producto es arte cuando genera una experiencia estética.
- \_Historicismo, si mantiene la apropiada relación histórica con sus predecesores.
- \_Teoría Institucional que confiere el estatuto de obra de arte, *candidato a la apreciación*, a lo que el artista realiza si el mundo del arte comercializa con ello, escribe acerca de ello, lo exhibe y por lo tanto lo valida como arte.

Así pues, según Davis, cualquier pieza puede ser elevada a categoría de arte con tal de obtener una experiencia artística que está más allá

---

205 Arthur Danto presentó en 1964 la noción de *Mundo del arte*. Una obra de arte se encuentra dentro de un contexto social e histórico, y este contexto o atmósfera es generado por las cambiantes prácticas y convenciones del arte, la herencia de los trabajos, las intenciones de los artistas, los escritos de los artistas, etc. Todo esto junto constituye el *mundo del arte*. Extraído de la *Revista del psicoanálisis y estudios culturales Psikeba*. Disponible en <[http://www.psykeba.com.ar/articulos/RA\\_outsider.htm](http://www.psykeba.com.ar/articulos/RA_outsider.htm)> [Fecha de consulta: 19/08/2010].

206 DAVIES, Stephen (2006): *The philosophy of art*. Blackwell Publishing Ltd., Oxford.

207 Aunque al tiempo, el mismo Davies sostiene que la intencionalidad es imprescindible como condición previa, para que una obra sea arte.

de la belleza y que el *mundo del arte* valide. Ya está ocurriendo con las propuestas *anormales*. Es el momento del arte *anormal*, incluyendo todas las acepciones y etiquetas imperantes. Debemos agrupar todas las expresiones artísticas para después eliminar todas aquellas barreras clasificatorias que apartan el arte culto del arte popular.

*El arte como terapia busca indagar en el conocimiento interno del ser a través de las emociones estéticas y su expresión, [...] especialmente cuando el ejercicio de la palabra no basta o no es suficiente*<sup>208</sup>.

Así, los sujetos *anormales* a los que dedicamos este trabajo de investigación, han practicado auto-arteterapia. El arte al servicio de la curoterapia a modo de catarsis donde artistas, terapeutas, enfermos, vanguardistas y críticos, se mueven transgrediendo *normas* y fronteras, y saltando de un lado al otro de la línea de la *normalidad-anormalidad*, una y otra vez.

Analizando en la historia reciente del arteterapia, observamos que éste se ha interesado más por el **proceso** de las obras de los sujetos que han sido tratados, porque como ocurre en la naturaleza, el pájaro canta para manifestar su deseo, su miedo y advertir a los otros. De manera que el arteterapeuta no busca desarrollar el arte en el enfermo, busca comprender el mensaje del sujeto y romper su aislamiento.

Y es en este punto donde el arteterapeuta y el crítico de arte están en un mismo nivel: si no entienden el arte, si no tienen sensibilidad para entenderlo, este arte no les sirve a sus objetivos. Y el caso es que tanto el artista cuerdo como el artista patológico buscan expresarse.

A diferencia del arteterapia, el arte se interesa más por el resultado. Pero a nosotros, en nuestra investigación, nos interesa tanto esa

---

<sup>208</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian y MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí (2006): *Arteterapia*. Madrid: Tutor, p. 9.

**inducción** inicial que les incita a crear, como también el **qué, cómo y dónde** lo hacen –el tema, el soporte, los materiales, el contexto– y por supuesto, el **resultado**, la obra final.

Lo *anormal* se apropia de los desechos de la sociedad *normal*, creando un imaginario de una dimensión paralela, utilizando técnicas y soportes *impuros*, generando diversidad y heterogeneidad.

*Eres un ser humano normal si te relacionas con el campo social.  
El entorno cultural es el que da un tratamiento u otro a las  
producciones artísticas*<sup>209</sup>.

### ¿Qué nos induce a crear?

Varias son las causas o motivos que nos conducen a crear, como ya hemos comentado al inicio de este apartado pero, principalmente, la necesidad de expresión, por una parte nuestro mundo interior para mostrar nuestro Yo consciente o inconscientemente, y por otra, el mundo exterior, tomando una posición crítica y/o personal frente a la realidad social, siempre desde la subjetividad del artista.

Refiriéndose al rol de la psicología del arte, decía el experto René Huyghe que, *consiste en descifrar por medio de las imágenes creadas por el arte esta doble realidad psicológica: la realidad individual, que es en primer lugar la sensibilidad, el carácter, la personalidad y el inconsciente en las capas más internas y, por otra parte, la reacción de esta personalidad frente a un medio en el cual se halla inmerso el artista, reacción que puede ser de adhesión o rechazo, pero que es reflejo de la psicología colectiva y, por lo tanto, indicadora de la misma de una u otra manera*<sup>210</sup>.

209 ALLAND JR., Alexander (1977).

210 Entrevista que le hicieron en el diario chileno *El Mercurio* y cuyo extracto está disponible en <<http://www.humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/huyghe.html>> [Fecha de consulta: 29/08/2014].

Por ese motivo, a lo largo de esta investigación nos hemos referido en multitud de ocasiones a C.G. Jung que fue quien entendió perfectamente el lenguaje de las imágenes; éste es el lenguaje de los símbolos, y el inconsciente se vale de ellos para expresarse visualmente de manera consciente, verbalizando ese interior y posibilitando su asimilación. Además, como bien teorizó Jung, existe una interrelación entre el inconsciente individual y el colectivo.

No todos los sujetos marginales crean para expresarse, pero aquellos que se valen del arte lo hacen para canalizar deficiencias de comunicación y conseguir la paz con uno mismo ante el rechazo social.

El artista necesita comunicarse y lo hace según la operación:

$$\begin{array}{c} \text{Percepción objetiva del mundo exterior} \\ + \\ \text{Interpretación subjetiva} \\ = \\ \underline{\text{COMUNICACIÓN}} \end{array}$$

199

Por tanto, habrá tantas *lenguas* y *mensajes* como artistas, porque mostramos al espectador referencias objetivas que se hallan cargadas de un valor subjetivo y ello ocurre hasta en la abstracción a través de las líneas, manchas, trazos, ... que también comunican la realidad subjetiva.

El arte siempre ha hablado de la sociedad y de su religión, desde antes del político ateniense Pericles [461-429 a.C.]. Nuestra sociedad actual ha suprimido las funciones profundas del hombre, su vida espiritual. Y el arte se ha encargado de traducir esta desgracia y de ahí

su inclinación trágica, sus imágenes obsesivas. El arte está tratando de encontrar el camino de la vida interior porque en el viaje hacia la evolución artística, la sociedad se ha olvidado del inconsciente en el arte y se ha vuelto frívola.

En esta postmodernidad<sup>211</sup> donde nos encontramos ahora, siendo manipulados mediante el hechizo para provocarnos el consumo, se muestra lo impresentable en lo moderno, se reivindica lo irracional, lo marginado e inconsciente que existe en cada uno de nosotros.

La fascinación por la rebeldía artística, por los *enfants terribles*<sup>212</sup> del arte ha generado ríos de tinta, recibiendo una mayor atención la propia biografía del artista que su obra:

*Tantos son los artistas que han encontrado en su vida la enfermedad mental, muchos de ellos permanecerán desconocidos, de todos se puede decir que su creación artística es fruto de una trayectoria difícil, vivida a menudo entre la soledad, la indiferencia y la marginación, fruto no obstante de la imaginación y la creatividad de una humanidad anormal y atormentada, que ha buscado a través del arte dar voz al propio sufrimiento*<sup>213</sup>.

Y es ahora, en este momento, cuando vemos, por poner un ejemplo, la obra de un creador diagnosticado esquizofrénico y nos sentimos muy cercanos a él en los temas, las obsesiones, incluso las formas. Inmediatamente nos interesan sus experiencias, su espontaneidad que permea la obra sin más bagaje consciente ni racional explícito.

---

211 Según el DRAE, la postmodernidad es un movimiento artístico y cultural de fines del s. XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social.

212 Niños terribles o referido a aquellos cuyas opiniones artísticas son poco ortodoxas o innovadoras. TdA.

213 ALESSANDRINI, M. (2002): *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*. Roma: Edizioni Magi.

Como dice el artista Tomás Bañuelos en el artículo *El arte de los olvidados*<sup>214</sup>, *esta gente rompe con la grandilocuencia del arte. Es casi, yo diría, el arte de verdad*, refiriéndose a aquellos creadores con discapacidad intelectual que trabajan en la plataforma de creación contemporánea que desde 2007 dirige Lola Barrera, *Debajo del sombrero*.

Han tenido que estar a la defensiva en una sociedad hostil quizá con la incertidumbre de no saber el marco en el que se mueven; en casi todos los casos, la sociedad los ha menospreciado y considerado dudosos. Son parias y se aíslan creándose un espacio en el que vivir, aunque sea mal. Sus *artefactos* nos presentan su mundo caótico e invisible.

*Libres de hipocresía, libres de codicia y envidia, libres de crueldad y lascivia, libres del ego, son ellos [los artistas marginales] los naturales, los directos y los auténticos: sus acciones brotan de la necesidad, no de la ambición, y de una mente que es consciente e inconsciente en el mismo momento*<sup>215</sup>.

201

Y en ese malvivir, despliegan sus obsesiones una y otra vez. Es decir cada uno suele moverse dentro de un marco iconográfico propio. Esa obsesión convertida en tema.

El filósofo y lingüista norteamericano Noam Chomsky [1928- ] sostiene que, *uno de los fundamentos de la creatividad es la libertad. El auténtico loco, el enfermo mental, no crea, construye y divulga presa de sus alucinaciones y sus delirios. El trastorno de su cerebro es el que le indica y lo obliga a crear*<sup>216</sup>.

---

214 ABRIL, Guillermo (2013): *El arte de los olvidados. El País Semanal*. 12/11/2013, p. 23.

215 AA.VV. (1993), p. 18.

216 Citado en la entrevista realizada por el periodista Arturo García Hernández al patólogo y periodista científico Eduardo Monteverde, aparecido en el diario *La Jornada* el día 9 de noviembre de 2005. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2005/11/09/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>> [Fecha de consulta: 03/09/2014].

Algunos artistas *normales*, viendo en la expresión *anormal* un filón, se apropian de los temas, las técnicas, las formas e incluso, como en el caso del poeta y pintor Henri Michaux, a través del consumo de sustancias psicotrópicas, se inducen estados críticos similares a los de un sujeto con trastorno mental a fin de crear *alla maniera di*<sup>217</sup> dejando hablar al inconsciente, en estado de trance, a partir de visiones.

Aunque el caso de Michaux, es el de un artista solitario que podemos considerar *Brut* por su despreocupación por la perennidad de su producción artística, consumido y perseguido por sus fantasmas (figura 106).



Fig. 106. Henri Michaux. *Sin título* [1947-1948].

217 Expresión italiana que se refiere, en términos artísticos, a seguir la línea de algún artista, pintar como... TdA.

Otro ejemplo de artista *normal*, aunque de comportamiento *anormal*, es el del artista italiano Amedeo Modigliani [1884-1920] quien, bajo los efectos del alcohol, no podía evitar pintar ese *modelo* de mujer (figura 107). Es como si el alcohol y la enfermedad pulmonar que padecía, detuvieran o desataran algo en su interior.



Fig. 107. Amedeo Modigliani. *Cabezas* [hacia 1911].

Para analizar los *artefactos* del arte marginal que estamos investigando, vamos a hacerlo mediante el método comparativo.

Es ciertamente complicado mostrar con ejemplos, las influencias y la inspiración que ha supuesto la obra de los *anormales* sobre el arte a partir de las vanguardias históricas, pero hay algunos bien documentados como es el caso del artista Max Ernst [1891-1976] con su *Oedipe* y la obra ingenua del psicótico August Neter (August Natterer) [1868-1933]. A la vista están las semejanzas formales y cromáticas entre una y otra (figuras 108 y 109).

204

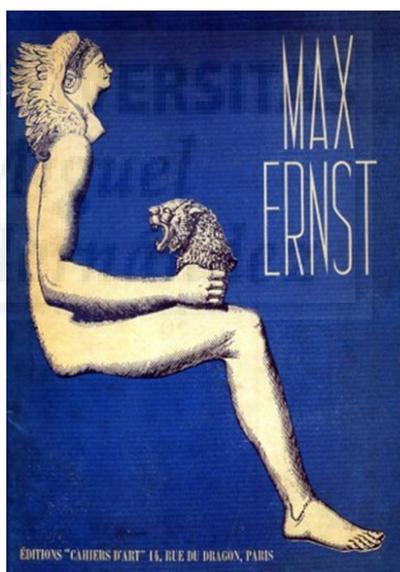
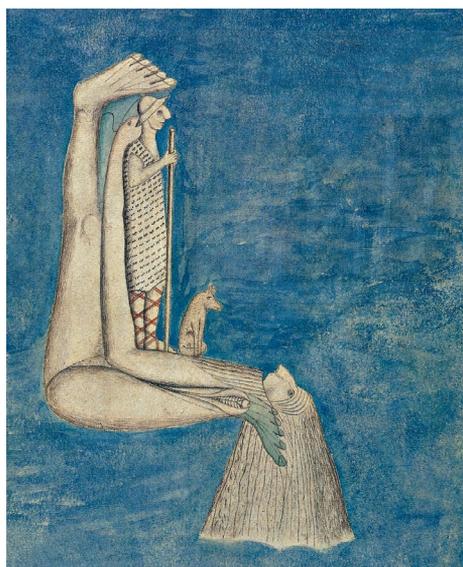


Fig. 108. ▼ August Neter (August Natterer). *Wunder-Hirthe* (El pastor milagroso)<sup>218</sup> [antes de 1919]. Fig. 109. Max Ernst. *Oedipe* [1931].

O el caso del conocido artista Dubuffet y el artista *Brut* Gaston Chaissac, quienes además se conocían y compartieron correspondencia durante años. Las pinturas de Chaissac se generaban

218 TdA.

a partir de bloques de colores sólidos que más adelante delineaba con gruesas líneas negras, delimitando los espacios interiores. Es innegable la influencia del artistas marginal en Dubuffet quien lo nombró *Artista Oficial de Art Brut* (figuras 110 y 111).



Fig. 110. ▼ Gaston Chaissac.  
*Bouffon* (Bufón<sup>219</sup>) [1958].



Fig. 111. Jean Dubuffet.  
*Le Dandy* (El dandy<sup>220</sup>) [1973].

En este capítulo presentaremos la obra de individuos que, repentinamente hacen uso del arte, tras ser diagnosticados con alguna patología mental –en nuestro caso, psicosis– o tras haber sufrido algún trauma –lo que suele venir de la mano– y llevar una vida consciente bastante mediocre. Esta obra la compararemos con la de aquellos sujetos que el *mundo del arte* reconoce como creadores.

Sabemos que muchos de los artistas que estudiamos y presentamos aquí han tenido infancias tormentosas, traumáticas, que les han

219 TdA.

220 TdA.

marcado tanto como para hacer de ello un tema recurrente. Todos los recuerdos, positivos o negativos, se almacenan en una estructura cerebral relacionada entre otros, con la memoria (los recuerdos) y percepción espacial, denominada hipocampo. Los psicólogos y neurocientíficos están generalmente de acuerdo en que el hipocampo tiene un papel importante en la formación de nuevos recuerdos de los acontecimientos experimentados, tanto episódicos como autobiográficos<sup>221</sup>.

En el caso de los artistas *anormales* a los que nos referimos en esta tesis, observamos que se apropian tanto de las técnicas como de los soportes y materiales, y utilizan los que tienen más a mano, de ámbitos domésticos, como ocurre con el coser o bordar. Mostraremos la disolución de fronteras en las creaciones, similitud de temas, soportes y materiales que vinculan a los artistas cuerdos o considerados *normales* por la sociedad y los que no lo son en absoluto o generan dudas al respecto.

Por un momento, el momento de la creación, ambos habitan el mismo espacio aunque es la capacidad de diálogo que tiene el creador con su obra, lo que distingue a un sujeto *anormal* de uno *normal*.

---

221 PUNSET, Eduard (2005): *La imaginación ¿al poder o a la depresión?* 56 min. España. Programa Redes. N.º 372. Producida por: RTVE/Agencia Planetaria.

## 2. El qué, el cómo y el dónde de la creación

El creador patológico existe y es la propia patología la que propicia estados alterados de tal intensidad que a fuerza de crear compulsivamente, estos sujetos acaban generando *artefactos* de gran calidad. Aunque esto sólo ocurre en aquellos que utilizan la creación como vehículo de expresión.

Cuando el espectador se aproxima a las obras de un *anormal* psicótico lo que más llama la atención es su independencia con lo ya establecido, la libertad con que han sido ejecutadas sus obras, los materiales y las técnicas utilizados, su acabado.

Por poner un ejemplo, los sujetos esquizofrénicos necesitan ese preciosismo en los detalles del marco que pintan, tienen miedo del espacio vacío *-horror vacui-* y suele haber en el centro de su obra, un elemento que generalmente no se comprende pero que necesitan situar en ese lugar exacto. Sus estructuras están sujetas a un estricto orden que recuerda en muchas ocasiones al crecimiento rizomático<sup>222</sup> (figura 112) o la sucesión Fibonacci<sup>223</sup> (figura 113).

207

---

222 Es un concepto filosófico desarrollado por G. Deleuze y F. Guattari en el capítulo I de su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, que se nutre del término biológico (el rizoma es un tallo subterráneo con varias yemas que crece emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. Se proyecta hacia arriba, hacia abajo y si es cortado en alguno de sus tramos, vuelve a crecer) para mostrar un modelo descriptivo de organización de elementos que no sigue un orden jerárquico, sino que sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

223 Creada por Fibonacci, matemático italiano del s. XIII; se refiere a la sucesión infinita de números naturales que comienza con los números 1, 1, 2 y a partir de estos, el siguiente es la suma de los dos anteriores. Tiene numerosas aplicaciones en ciencias de la computación, las matemáticas y la teoría de juegos. Aparece en infinidad de configuraciones biológicas, como en las ramas de los árboles, en la disposición de las hojas en el tallo, en la flora de la alcachofa, las inflorescencias del brécol *romanesco*, la distribución de las pipas en el girasol, etc.

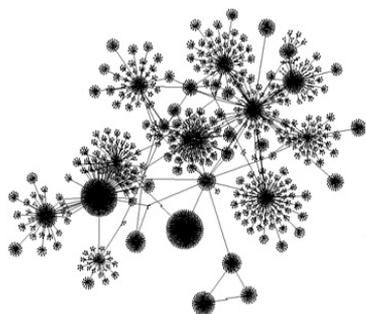


Fig. 112. Crecimiento rizomático.



Fig. 113. Sucesión Fibonacci en un girasol.

Siguen un patrón instintivo que les guía por el proceso de creación y que tiene como base la proporción áurea (figuras 114 y 115).

208

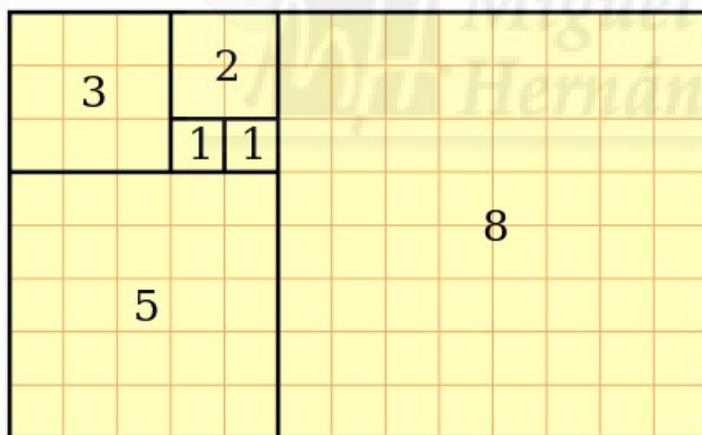


Fig. 114. Bloques con sucesión Fibonacci de proporción áurea.

De manera sencilla diremos que la proporción áurea establece una relación consistente en que lo pequeño es a lo grande como lo grande es al todo, aplicado habitualmente a las proporciones entre segmentos. Podemos encontrar esta venerada proporción en el arte, en las composiciones musicales, en las proporciones de nuestro

propio cuerpo y en toda la naturaleza *escondida* detrás de la sucesión Fibonacci.



Fig. 115. Proporción áurea aplicada al Partenón.

209

Una vez más a lo largo de esta investigación mostramos las parcelas comunes a ambos sujetos que comparten y entretrejen expresión (creatividad e imaginación).

La *locura*, de manera general, es un estado que lleva al sujeto más allá de la razón, a un espacio poco conocido. Y su creatividad supone cuestionamientos nuevos, formas nuevas de avanzar en espacios desconocidos y la huida de lo habitual.

Ahí tenemos el lugar donde ambos conceptos, *locura* y creatividad, conviven, *fuera de norma*, esquivando la razón o la lógica. En ese habitar lugares extraños, las ideas que ligan al artista y al *loco* han visto una relación.

Si entendemos que el arte o el proceso artístico expresan ese mundo emocional, inconsciente del creador, más allá del aprendizaje, la razón y la cultura, que es ajeno a las normas e impacta en el espectador, nos

encontramos de nuevo en un espacio de solapamiento entre el arte y la *locura*.



210

Fig. 116. Jean Fautrier. *Tête d'otage* (Cabeza de Rehén<sup>224</sup>) [1943-4].

Así, por ejemplo nos encontramos con manifestaciones artísticas del siglo XX que trabajan la individualidad, la subjetividad y los territorios artísticos opuestos o más allá de la razón, que muestran la difícil línea que separa ambos conceptos (figura 116).

*[...] lo que realmente importa es el lenguaje de la representación, y no el de una simple iconografía que requiere de un significado externo para ser entendida en su justa medida. Es decir, el entreveramiento de significante y significado en un todo inextricable<sup>225</sup>.*

<sup>224</sup> TdA.

<sup>225</sup> ALIAGA, Juan Vte. (1994): *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia 1930-1960*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, p. 71.



Fig. 117. Unica Zürm retratada por Hans Bellmer [S.f.].

Las fotografías que el artista Hans Bellmer [1902-1975] realiza a su mujer Unica Zürm (figura 117), muestran a la sociedad sus fantasmas inconscientes y obligan al espectador a interrogarse sobre los sentimientos producidos en él por la obra de arte que tiene ante sus ojos y sobre las relaciones con su propio cuerpo y todo lo que ello conlleva.

Gráficamente podríamos considerar la *normalidad* y la *patología* como un *continuum*, un recorrido por el que los sujetos transitamos y nos situamos en distintos puntos a lo largo de nuestra existencia. En los extremos de esa línea, la *locura* se convierte en alienación extrema, las capacidades se ven mermadas, hay una pérdida de control sobre la voluntad y la creación. Y así, *en las crisis psicóticas los artistas dejan*

*de ser creativos y en las fases de regresión más profunda no hacen sino garabatos descoordinados*<sup>226</sup>.

Hasta ese momento, antes del diagnóstico, la expresión artística en muchos casos, no se producía. *A posteriori* y a fuerza de insistir compulsivamente los *anormales* van adquiriendo habilidad para crear *artefactos*.



Fig. 118. ▼ Dibujo de Paloma, *El grito II*.

Como es el caso de Paloma, una enferma de esquizofrenia. Al respecto, en la publicación *Los dibujos de Paloma*<sup>227</sup>, el psicoterapeuta que la trata nos muestra a través de los dibujos que le entrega diariamente (figura 118), sus tribulaciones y lo que está sucediendo en su cabeza. Los dibujos son casi un *plano de acceso mental*. Y así nos lo detalla:

226 ROMO, Manuela (2005): *Psicología de la Creatividad*. Barcelona: Paidós, p. 11.

227 VV.AA. (2004): *Arte y Psicopatología. Los dibujos de Paloma*. Madrid: Ars Medica, p. 1.

[...] me comentó la dificultad que le suponía, antes de estar enferma, imaginarse los objetos que reproducía en sus pinturas; sin embargo me refirió la facilidad que tenía para dibujar su sufrimiento actual porque no tenía que imaginar nada, todo lo tenía presente.

El sujeto *anormal* sufre dislocaciones no definidas completamente, entre el significante y el significado. Algunas de las más tormentosas se refieren a los conceptos de *otredad* (étnica<sup>228</sup>) y *alteridad* (desdoblamiento del sujeto).

El arte absorbe tal cantidad de energía que nos agota, o como relata un individuo esquizofrénico en el documental *Uno por ciento esquizofrenia*:

*Uno tiene una pena ahí dentro en el alma, el aullido interminable, que es la depresión de los artistas entonces lo pones fuera, lo cosificas, lo dibujas, lo pintas y es como si lo sacaras de ti y así tener menos miedo de él, lo tienes fuera, lo ves más claro. Parece que puedes enfrentarte mejor a ello y si encima te sale bonito, tienes un mensaje retroactivo que alimenta tu bienestar<sup>229</sup>.*

213

Se trata de un universo creativo propio, cerrado y permanentemente realimentado donde el arte es expresión y la expresión es supervivencia. Ahí en ese microcosmos ocurren las asociaciones más sorprendentes y el arte ya no es como era, ni se expone exactamente dónde y cómo se exponía.

El arte gusta de trabajar en espacios límite y sobrepasar toda barrera, convivir con lo desconocido, con las ideas, con las emociones, las

---

228 Partiendo de la idea de Michael Foucault, los *Otros* son aquellos sujetos apartados del poder y que han sido victimizados, ignorados o desprovistos de sus derechos políticos: negros, prostitutas, homosexuales, *locos* y prisioneros.

229 HERNÁNDEZ, Ione y MEDEM, Julio (2006).

irregularidades, los defectos.

Como ya hemos dicho anteriormente, para estudiar esos espacios comunes consideramos vital para esta investigación, fijar el foco en las ideas de los creadores, sus temas y cómo los trabajan, más que en el propio sujeto creador, su biografía o su entorno.

Este punto de vista aporta una visión más democrática al arte; todos podemos expresarnos y crear *artefactos*, no es tan importante adquirir técnica o conocimientos, como tener motivación interior y voluntad de crear. Es una válvula de escape desposeída de jerarquías y de retórica. La expresión exaltada de la emoción nos lleva a la mediación del instinto como vehículo y al automatismo como medio.

214

Actualmente, el límite del marco convencional del arte está cambiando y comenzando a contemplar la producción de los *anormales* como expresión artística. Así, arte y *anormalidad* se dan la mano y es el espectador quien tiene la responsabilidad, e interpreta y juzga la obra; por consiguiente, decide qué es arte.

Al arte, los conceptos de *normalidad* y *anormalidad* ya no le son necesarios y mucho menos importantes. Pero es en esa horquilla *normalidad-anormalidad* donde nos movemos hasta que, ya no falta mucho, trascendamos esa línea, ese marco normativo que necesita de calificativos estancos absurdos.

Y así, encontramos artistas como la alemana Rosemarie Trockel, quien ha expuesto en 2012 su cosmos en el MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía] donde, además de sus obras, muestra el trabajo de algunos creadores marginales como Morton Barlett, James Castle, Judith Scott o Manuel Montalvo así como algunas piezas procedentes de las ciencias naturales. La razón tiene que ver con el diálogo estético existente entre las obras de los distintos creadores, *normales* o *anormales*, la afinidad formal y estilística, así como las

influencias instintivas y populares ambivalentes al margen de los cánones y estereotipos anquilosados.

El resultado de esas hibridaciones son muestras desenfadadas, alejadas de la imagen aséptica del museo tradicional; una suerte de espacio íntimo o taller de curiosidades que está más relacionado con la instalación artística.

Son los mismos artistas quienes siguen apreciando la influencia de los *anormales*, incluso la apropiación de técnicas o estilo. No es ya tanto esa visión romántica que tenían las primeras vanguardias, sino esa auténtica muestra de la personalidad del creador y la cruda proyección de sus obsesiones que se muestran con una finalidad autocurativa.

A continuación mostraremos, a modo de contraste y según nuestra perspectiva personal, algunos de los temas, los soportes, los materiales y, a través de ellos, la obra de sujetos patológicos así como de artistas considerados más o menos *normales* por el mundo de arte, con el fin de incidir en la semejanza y, en muchas ocasiones, la inexistencia de la frontera separatoria entre ambos.

Por supuesto, ni son todos los temas, ni los soportes, ni los materiales, ni mucho menos, todos los artistas y/o sujetos patológicos.

## 2.1. El tema

El tema, al igual que el soporte y los materiales, tiene que ver con lo que se denomina en el lenguaje de terapia junguiana la *prima materia*, es decir, aquel material objetual que es la expresión de un tema interno que el sujeto necesita plasmar porque es un exceso de energía vital, energía expresiva interna que ha de sacar afuera. Puro símbolo.

*Bourgeois escenifica a lo largo de toda su vida una obra sobre traumas de su niñez y los traumas de su arte, borrando constantemente las diferencias entre ellos*<sup>230</sup>.

Si analizamos la variedad temática escogida por los artistas *normales* y *anormales*, observamos similitudes importantes pues se trata de temas del inconsciente colectivo asociadas a los arquetipos, además de la propia experiencia, independientemente de la cultura a la que se pertenezca.

Refiriéndose al proyecto creativo, en su libro *Teoría de la inteligencia creadora*<sup>231</sup>, el ensayista y filósofo José Antonio Marina escribe que *un tema se convierte en meta, porque su carencia de contenido expreso queda suplida por su poder de movilizar un sentimiento, que es un sistema integrado de esquemas productores de ocurrencias*.

Los artistas se ven influidos por infinidad de otros artistas, la sociedad y el día a día. *Toman prestado* consciente y/o inconscientemente, ideas visuales, trucos, temas, composiciones y técnicas.

Como asevera el comisario Lyle Rexer, *los artistas occidentales tomaban prestado continuamente de grupos, culturas o individuos considerados 'otros' inferiores, primitivos o anónimos incluso cuando*

<sup>230</sup> VV.AA. (1999-2000), p. 36.

<sup>231</sup> MARINA, José Antonio (2004): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, p. 163.

*esas culturas constituían una amenaza para su mundo. Y la mayoría de las culturas en la historia de la civilización humana ha hecho lo mismo. Cada potencial fuente creativa, por muy remota que sea, siempre está en peligro de que se la apropien, de que la arrastren a la fuente dominante de otro*<sup>232</sup>.

Y a los artistas marginales les ocurre lo mismo y toman prestado de otros, de procesos domésticos o simplemente *copian* situaciones vividas y las trasladan a sus obras, de ahí que sus temas recurrentes sean comunes: casa, guerra, muerte, violencia, religión, sexo, etc. Al final todo se reduce a las pulsiones básicas de Eros y Thanatos, vida y muerte.

La imaginería del arte patológico y/o marginal es casi exclusivamente figurativa, cargada de simbología. En esta investigación no pretendemos hacer un catálogo temático comparativo, por tanto presentaremos siempre que sea posible, un escueto abanico de obra centrada en los *artefactos*. Así, podemos encontrar:

217

## LA CASA, LA EDIFICACIÓN

*Nuestra casa... es nuestro primer universo,  
un verdadero cosmos en todos los sentidos de la palabra*

**Gaston Bachelard**

Tal y como leemos en el Diccionario de los símbolos<sup>233</sup> en la casa, *por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania*

---

<sup>232</sup> VV.AA. (2008): *Outstanding Art. Arte fuera de serie*. Madrid: NAEMI - Ed. Eneida, pp. 6-10.

<sup>233</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (1997), p. 120.

*Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente.*

218

La casa es un espacio de cobijo y protección, pero al tiempo, de reclusión. Supone la línea física entre el espacio público y el privado.

Al crear-mostrar la casa por fuera, al exponerla tan hermética, se refuerza lo privado y se realiza un examen público de las heridas, de su vulnerabilidad. Cautivos entre cuatro paredes como metáfora de ser propietarios de su incierto destino. Es cárcel y es retiro.

Juan Antonio Ramírez prologra así su libro *Edificios-Cuerpo*<sup>234</sup>:

*Las relaciones entre el cuerpo y la arquitectura han sido siempre estrechas y complejas. El tratadista romano Vitruvio habló de ello, y muchas de sus ideas fueron luego cristianizadas mediante la identificación simbólica de las iglesias con el 'cuerpo de Cristo'.*

---

234 RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Edificios-Cuerpo*. Madrid: Siruela.

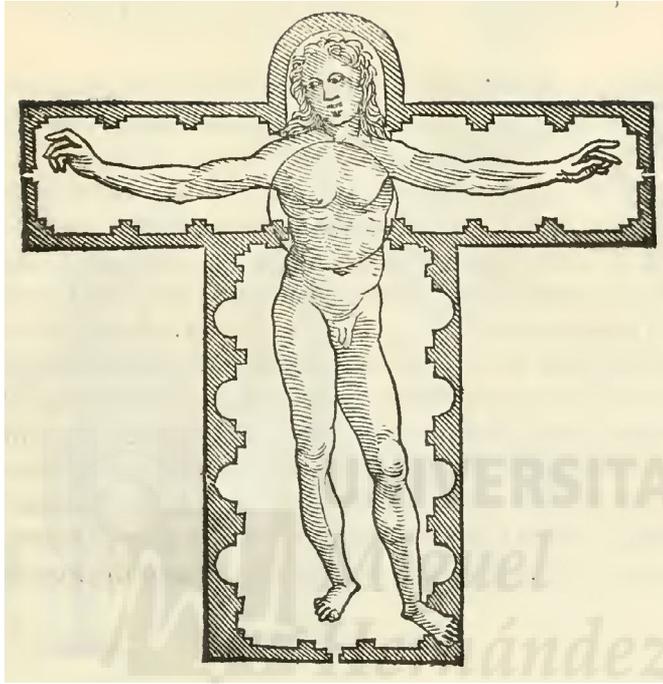


Fig. 119. El cuerpo humano y la planta de cruz latina de una iglesia, del libro *L'Architettura di Pietro Cataneo Senese. Nel Terzo #37* [1567]

Durante el período griego, se tenía una visión antropocentrista del mundo, así sus edificios y espacios públicos fueron creados a imagen y semejanza del hombre (figura 119), cuya altura (canon de belleza) quedó fijada en siete cabezas, según Fidias y Policleto, u ocho, según Lisipo y Praxíteles.

También el arquitecto francés Le Corbusier, relaciona el cuerpo con la creación del espacio arquitectónico a través de su *modulor* (figura 120): las medidas parten de la medida del hombre con la mano levantada -226 cm.- y de su mitad, la altura del ombligo -113 cm.-. Relacionándose, como no, con la proporción áurea y la sucesión de Fibonacci.

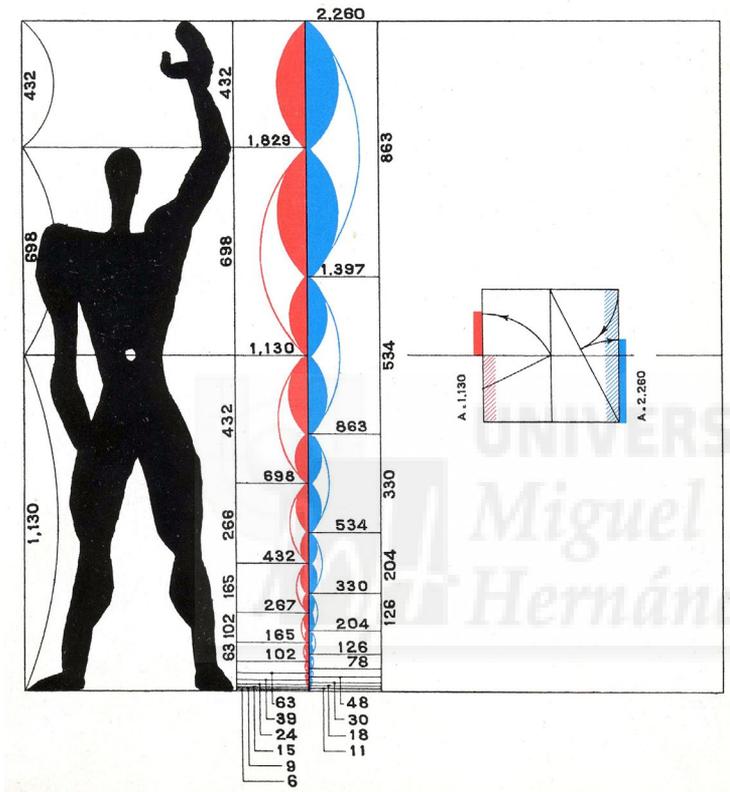


Fig. 120. El modulator de Le Corbusier [1948].

Por su parte, la artista franco-americana, Louise Bourgeois pasa toda su vida representando obsesivamente las diferentes casas por las que ha vivido. Las *Femmes Maisons* (Mujeres Casas) son mujeres-objeto indispensables e invisibles que encierran en ellas, al tiempo, la seguridad y la frustración, la tiranía y la sumisión.

La casa es un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno<sup>235</sup>.

235 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, p. 259.

*Construir, una y otra vez, nuevas estructuras para albergar sus temores*<sup>236</sup>, a ello dedicó su vida y su obra Bourgeois, sobre todo escultórica, a ese intento de construir una casa donde temor, deseo y esperanza se dan la mano (figuras 121 y 122).

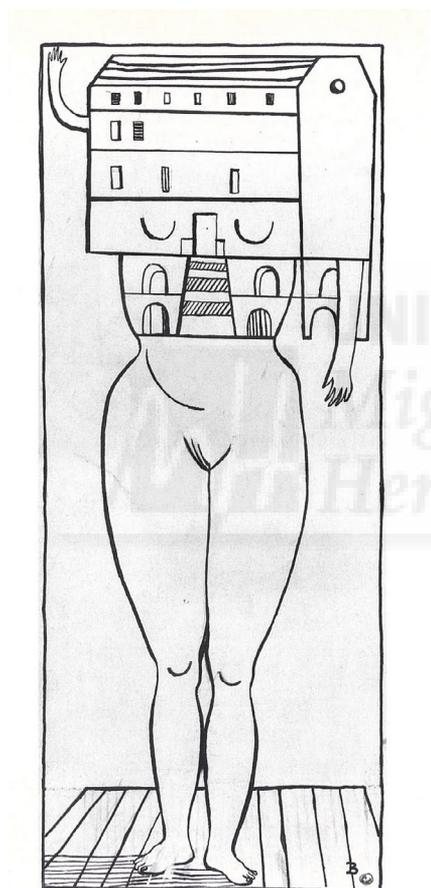


Fig. 121. Louise Bourgeois.  
*Femme Maison* [1947].



Fig. 122. Louise Bourgeois.  
*Femme Maison* [1946-47].

Una mujer *tomada* por su casa, que ha *perdido la cabeza* por ella; una ama de casa acéfala, toda pulsión. Mitad mujer-mitad arquitectura:

<sup>236</sup> VV.AA. (1999-2000), p. 15.

en ambas mitades adivinamos la vida familiar pues se trata de una mujer de cuerpo maternal y un edificio que nos saluda con las manitas en uno de sus laterales. Intenta ser amable, pero es desasosegante y parlotea en un lenguaje simbólico de arraigo e incapacidad de movimiento.

La casa es un tema recurrente entre los sujetos patológicos encerrados en instituciones psiquiátricas, que echan de menos una vida *normal* en la sociedad que les aparta. Reproducen infinidad de casas, de la obsesión deviene la repetición (figura 123).

222

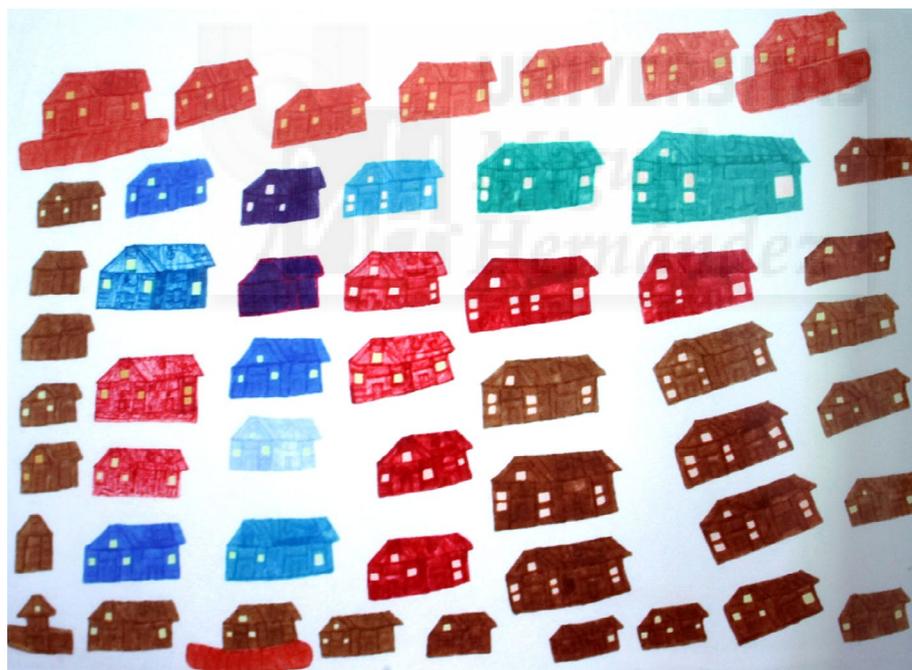


Fig. 123. ▼ Echo McCallister, *One hundred and one houses*<sup>237</sup> [S.f.].

El discurso artístico es por definición, repetitivo, ya sea, temática, formal o materialmente. Y así, el artista Dan Graham [1942- ], en la serie de fotografías *Homes for America* [1966] (figura 124) pretende,

<sup>237</sup> Ciento una casas. TdA

utilizando la arquitectura para ello, criticar la sociedad capitalista postmoderna que, Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo describen como, *la generalización de la inercia, la indiferencia y la atonía en los modos de vida que apenas pueden ocultar una cruda sensación de intemperie, de soledad y de horror absolutos*<sup>238</sup>.

El artista norteamericano genera un patrón, mediante la repetición de las casas que recuerda los impecables e implacables módulos minimalistas de Donald Judd [1928-1994].



223

Fig. 124. Dan Graham, *Row of new tract houses*<sup>239</sup> [1966].

La repetición, el apilamiento y la seriación de elementos siempre iguales es ambigua y polarizada: por un lado aporta paz y por otro,

238 RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (Eds.) (2009): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, p. 131.

239 Fila de nuevas casas extendidas. TdA.

imposibilidad de salida, infinitud perturbadora.

La repetición es asimilación y aprendizaje, a fuerza de repetir e imitar aprendemos en todas las fases de nuestra vida, aunque es en la edad adulta cuando nos *damos menos permiso* ya que la repetición presupone posibilidad de error o ineficacia y actualmente nos encontramos en la sociedad de la eficiencia, del *todo bien a la primera*. Es la dictadura del éxito. Aunque de manera absurda, la repetición es utilizada por los *mass media* para reiterarse en mensajes y estereotipos hasta la saciedad con una finalidad en apariencia estéril.

En cambio en el ámbito *anormal* todo es posible porque no se sabe que no lo puede ser. El marginal lo repite todo: símbolos, objetos, temas, gestos, colores, líneas, infinidad de veces por pura pulsión y obsesión interiores. Se trata de prioridad emocional, por insistencia.

224

La casa y sus partes conforman la gran metáfora del cuerpo. Louise Bourgeois, relaciona sus diarios con una casa ordenada:

*Tengo tres clases de diarios, el escrito, el hablado (en una grabadora) y mi diario de dibujos, que es el más importante. Teniendo estos distintos diarios estoy segura de que tengo mi casa en orden*<sup>240</sup>.

Muchos de los artistas marginales, construyen edificaciones que tardan años en construir, con mucha ornamentación y detalle; volúmenes compuestos por multitud de materiales apilados, ensamblados y encajonados que representan ese espacio de seguridad-inseguridad que una vez finalizan, abandonan a su suerte como es el caso de la *House of mirrors* de Clarence Schmidt que fue destruida y de ella, solo tenemos registro fotográfico, como mostramos en la figura 125.

---

240 VV.AA. (1999-2000), p. 49.



Fig. 125. ▼ Clarence Schmidt, *House of mirrors* (Casa de los espejos<sup>241</sup>) [1948-1971].

El arquitecto austríaco Hundertwasser [1928-2000], claramente influido por el modernismo español de Gaudí y artistas simbolistas compatriotas como Egon Schiele [1890-1918] y Gustav Klimt [1862-1918] desarrolla una arquitectura biomimética, recurriendo a la naturaleza para recrear su atlas háptico, cromático y formal. Su *Hundertwasser Haus* (figura 126), construida en la década de los 80 despliega gran cantidad de recursos espaciales que convierten esta construcción en un edificio de aspecto ciertamente *abigarrado*.

---

241 TdA.



226

Fig. 126. Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser Haus*, [1983-86].

Otro tipo de espacio creado, lo conforma la obra del artista brasileño Ernesto Neto [1964- ] que nos invita a la reflexión, al pensamiento consciente, el tránsito físico y la interacción con la naturaleza y el respeto a las culturas indígenas y callejeras de su Brasil natal. En su obra (figura 127) recrea un espacio interior que el espectador transita para seguir un recorrido más o menos azaroso, tocar los elementos dispuestos en las paredes y en el suelo, o tumbarse sobre ellos, parecen actos preliminares de un ritual destinado a trascender las fronteras del arte para abordar el ámbito de la vida<sup>242</sup>. Recurre a materiales domésticos y permeables como el nylon presente en las medias femeninas, telas blancas, gasas, ... que filtran la luz de ese paisaje visceral que él construye.

242 RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), p. 82.



Fig. 127. Ernesto Neto, *E o Bicho* (Y la bestia<sup>243</sup>) [2001].

Las obras de Neto y el arquitecto modernista Antoni Gaudí [1852-1926] presentan similitudes creativas: ambas generan espacios rituales, vitales y/o espirituales. Neto distribuye los pesos dentro de los cubículos de nylon que genera a modo de estalactita. Por su parte Gaudí siguió similar método, creaciones estructurales mediante estática gráfica, para distribuir los pesos de los arcos de sus construcciones, realizando maquetas funiculares invertidas utilizando hilos y plomadas para la creación de los arcos catenarios<sup>244</sup> de *La Sagrada Familia* de Barcelona (figuras 128 y 129).

227

Antoni Gaudí es un ejemplo de marginalidad autoimpuesta que ejemplariza un modo de ser *anormal* tolerado por la genialidad de sus creaciones. Recibió formación técnica, estudió además la naturaleza como principio estructural, experimentó con la geometría como método creativo gracias a la invención de los arcos catenarios, evitó el uso de contrafuertes, arbotantes u otros elementos de estabilidad y equilibrio creando espacios diáfanos y sin accesorios.

<sup>243</sup> TdA.

<sup>244</sup> Catenaria es la curva formada por una cadena, cuerda o cosa semejante suspendida entre dos puntos no situados en la misma vertical. Fuente DRAE.

pRIMERA pARTE

cAPÍTULO II. cREATIVIDAD aNORMAL cONTRASTADA a mODO dE eJEMPLO.

2. El qué, el cómo y el dónde de la creación. 2.1. El tema



Fig. 128. Antoni Gaudí, interior de *La sagrada familia* [2013].

228



Fig. 129. Maqueta funicular de Antoni Gaudí.

Los artistas *normales* o no, creamos y contruimos arquiesculturas como metáforas de nuestras estructuras mentales y para intentar generar un cierto orden a nuestras existencias.

El hombre ha construido la ciudad como un organismo artificial, como construcción social y política. Muchos de los edificios son falos, tótems, dioses a los que adorar, construcciones monumentales de adoración al poder establecido.

## EL CUERPO HUMANO

El cuerpo es un contenedor de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte, según la simbología: *Cada parte del cuerpo corresponde a otra del universo: al cielo, la cabeza; al aire, el pecho; al mar, el vientre; a la tierra, las extremidades inferiores*<sup>245</sup>.

229

La polifacética escritora, compositora, médico y religiosa medieval, Hildegarda de Bingen [1098-1179] relacionaba al hombre con el número cinco; cinco partes iguales en altura y cinco en anchura, cinco sentidos, cinco extremidades, cinco dedos en cada mano. Por ello, el pentagrama es el signo del microcosmo.

Pero el cuerpo humano, también es contenedor de vida y de este alma trascendente de la que se han ocupado la medicina, la teología y la filosofía, entre otras ramas del saber.

Los marginales representan cuerpos, vestidos o desnudos, así como miembros y partes sueltas como los ojos, la boca, las orejas, ... que pueden aparecer duplicados, agrandados y deslocalizados del lugar que les corresponde, hasta mutar y convertirse en, por ejemplo, pechos y las bocas, en vaginas, etc.

Por otra parte, encontramos las fotografías de perturbadoras muñecas

---

245 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), pp. 242-243.

del norteamericano marginal Morton Bartlett [1909-1992] (figuras 130 y 131). Sus imágenes muestran siempre niños y niñas pre-púberes de entre los 6 y los 16 años en diferentes actitudes, impecables en su manufactura y vistiendo ropa hecha a mano por él. Algunas de las muñecas fueron hechas para estar vestidas y también desnudas, con gran precisión anatómica.

El resultado son imágenes extrañas, cotidianas, inquietantes, dramáticas a la par que eróticas, que disparan los temores de nuestra cultura sobre la pederastia.

230



Figs. 130 y 131. ▼ Muñecas de Morton Bartlett [s.f.].

Durante 30 años de su vida, Bartlett se dedicó en absoluta soledad, a crear una infancia ficticia, con falsos recuerdos y creando la familia que no tuvo. Omitió narrativas de violencia o guerra y se centró más

en el campo de la retratística pura. A su muerte, encontraron cientos de imágenes.

Además de Bartlett, y relacionado con temática y la calidad de su trabajo, podemos hablar de los dibujos de Henry Darger y su erotizada inocencia de niñas desnudas con penes (figura 132) de las que hablaremos más adelante.

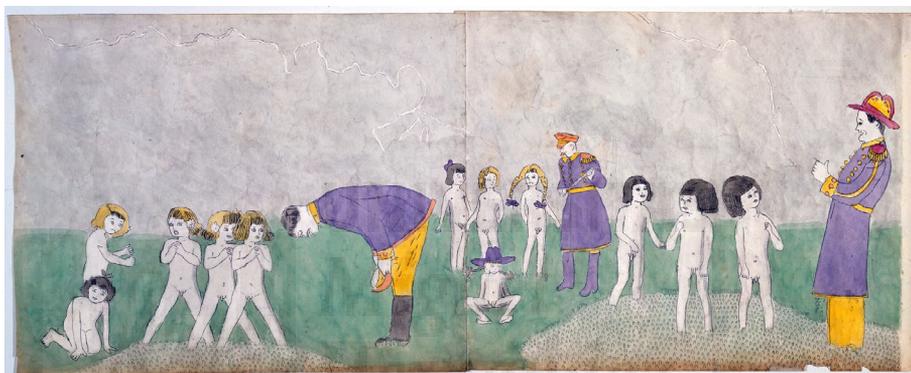


Fig. 132. ▼ Henry Darger. Sin título [S.f.].

Ambos casos nos recuerdan, sobre todo el de Bartlett, al fotógrafo y escritor británico Lewis Carroll [1832-1898] y las fotografías que tomó hacia 1860 de Alice Liddell –la inspiración de *Alicia en el País de las maravillas*– (figura 133) y muchas otras niñas de su entorno, que acabó por generarle serios problemas y dudas sobre su honorabilidad.

Comenzó retratando a las niñas vestidas en lugares idílicos y bellos marcos exteriores hasta conseguir ir eliminando capas de ropa y realizar sus tomas fotográficas de las niñas en el interior de su estudio (figura 134), *vestidas de nada*.



Fig. 133. Alice Liddell fotografiada por Lewis Carroll [1858].



Fig. 134. Interior con niña fotografiada por Lewis Carroll [S.f.].

232

Estas imágenes ya en época contemporánea, han inspirado a los hermanos y artistas conceptuales Jake y Dino Chapman con su serie *Zygotic sculptures* de figuras humanas grotescas y hermafroditas que mutan y acumulan todas las malformaciones genéticas posibles creando escenas psicóticas.

Realizadas a tamaño natural en resina sintética y fibra de vidrio, reproducen formas amorfas y multiplican incoherentemente troncos, cabezas y extremidades, utilizando como elementos de unión entre cada uno: anos, vaginas o penes que afloran por todas partes sustituyendo narices, orejas o bocas. Todas las figuras calzan los últimos modelos de zapatillas de la marca Nike (figura 135).



Fig. 135. Jake and Dino Chapman. *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* [1995].

Los siguientes dos ejemplos muestran y comparan el cuerpo humano de manera mucho más sintética, rudimentaria si cabe. Las imágenes pertenecen a los personajes-patrones del marginal norteamericano James Castle [1899-1977] (figura 136) y las creaciones del profesor y artista uruguayo Agustín Torres García [1874-1949] (figura 137).

Castle era sordo y prácticamente analfabeto. Trabajó con los materiales que tenía en casa, una antigua oficina de correos de la América profunda donde quedaron abandonados muchos cartones,

fichas y papeles oficiales.

Su producción artística se concentró en *dibujos realizados con saliva y hollín, construcciones de cartulinas coloreadas adheridas con cuerdas y libros realizados a mano; artefactos que no poseen título, ni fecha, ni indicación que revele cronología alguna*<sup>246</sup>.

En 2011 en el MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía] realizó una gran retrospectiva del artista *anormal* James Castle titulada *Mostrar y almacenar*.

234



Fig. 136. ▼ James Castle. *Figuras masculinas* [S.f.]

246 Disponible en <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/james-castle-mostrar-almacenar>> [Fecha de consulta: 05/01/2015].

Veamos ahora la colección de juguetes transformables Aladin<sup>247</sup> de Torres García que *no sólo alegraron la infancia de muchos niños, también le abrieron nuevos caminos al arte moderno*<sup>248</sup>. Los juguetes ofrecieron a Torres García un medio idóneo para introducir al niño en los conceptos y las formas del arte moderno, estableciendo una correspondencia entre las innovaciones plásticas y pedagógicas, en particular de las pedagogías del alemán Friedrich Fröbel [1782-1852] y la italiana Maria Montessori [1870-1952].



Fig. 137. Joaquín Torres García. *Figuras* [1930].

En todas las obras de Torres García subyace un componente constructivo, como también se aprecia en ambas imágenes. Estos juguetes son sencillos bloques de madera con pequeñas pinceladas para resaltar los rasgos de cada uno de los personajes.

<sup>247</sup> Disponible en <<http://juegoseranlosdeantes.blogspot.com.es/2011/11/aladdin-juguetes-transformables.html>> [Fecha de consulta: 05/01/2015].

<sup>248</sup> VV.AA. (2010): *Los juguetes de las vanguardias*. Málaga: Museo Picasso Málaga, p. 282.

Pasemos ahora a comparar la obra del marginal alemán Josef Förster [1859-1951] (figura 138), quien realizó una única obra en su vida que pertenece a la *Colección Prinzhorn* y es un buen ejemplo del tándem arte y locura.



Fig. 138. ▼ Josef Förster. *Sin título* [posterior a 1916].

Se trata de un hombre zancudo, ingrátido con el rostro cubierto que se desplaza por un espacio intermedio entre el cielo y la tierra, la

fantasía y la realidad, o entre el arte y la locura. Es el espacio de la incomunicación con el mundo, debido a su patología.

En el texto que aparece en la propia obra, Förster escribe: *Esto debe ser que, cuando uno no tiene ningún peso corporal que cargar, puede ir, entonces, a gran velocidad por el aire.*



Fig. 139. Robert & Shana Parkeharrison. *The Guardian* [2003].

Eso mismo debieron pensar los fotógrafos a los que nos referiremos a continuación, Robert & Shana Parkeharrison (figura 139) pareja

de norteamericanos cuya obra se encuentra también en ese lugar intermedio que evocaba Förster aunque en la fotografía, toda la escena es mucho más frágil: ni los zancos le ayudan a desplazarse, ni las ramas constituyen en absoluto ningún tipo de ortopedia voladora. Es un guardian que es imposible que guarde nada.

La inspiración es clara, pero el resultado, otro. El sujeto patológico plantea una situación ideal, subjetiva, movido por la pulsión interna; en el caso de los fotógrafos, recrean una situación metafórica en una atmósfera surrealista, artificialmente hostil y desasosegante.

## EL ROSTRO, LAS MÁSCARAS

238

En el rostro se inscriben los pensamientos y los sentimientos del ser humano. Es el símbolo de lo que hay de divino en el hombre, lo misterioso e invisible. Viene a ser el sustituto del individuo entero, porque en la cabeza se concentran los sentidos -ver, oler, gustar, oír, hablar, entre otras- y es donde se ubican las funciones cerebrales y como no, las patologías mentales.

Por otra parte, la máscara oculta el rostro para no dejar trascender el Yo del sujeto, que se esconde detrás o lo sustituye por otro; en ese sentido, la máscara es liberadora y opera como catarsis. Es pura apariencia.

La máscara se utiliza en los rituales (sanadores, de caza, agrarios, iniciáticos) carnavalescos y funerarios, está destinada a captar la fuerza vital que se escapa de un ser humano o un animal en el momento de su muerte. En el teatro, la máscara subraya los rasgos característicos de un personaje estereotipado -rey, viejo, mujer, servidor, etc.- y, al tiempo, es un símbolo de identificación para aquel que la lleva que además puede ser poseído por el otro.

Así, arrancar las máscaras de una persona la ponen en presencia de su realidad más profunda.

La obra de la británica Kirsty Wagstaffe perteneciente a NAEMI<sup>249</sup>, se centra en captar sólo imágenes que le tocan el alma; a través de ellas es capaz de mostrar el Yo del fotografiado más allá de las apariencias, sus sentimientos, su ser.

Sobrecoge el contrasentido de este primerísimo primer plano del rostro de un adolescente ciego (figura 140). Se dice que se puede *hablar con los ojos* y en este caso nos presenta unos ojos sin vida, ciegos; por tanto, no ve y Wagstaffe también enmudece al muchacho de la foto.

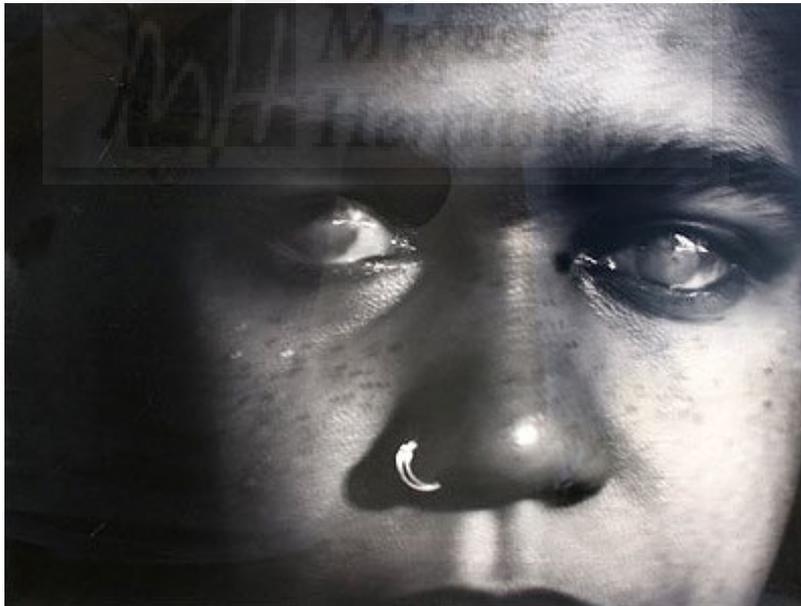


Fig. 140. ▼ Kirsty Wagstaffe. *Blind* (Ciego) [S.f.].

249 Asociación Nacional de Arte de los Enfermos Mentales con sede en Miami (EE.UU.).

Hagamos ahora la comparativa con el artista austríaco Arnulf Reiner [1929- ] (figura 141) quien se interesó por las experiencias físicas y psicológicas de la locura y las mostró materializando su serie *Körpersprache* (Lenguaje corporal), en una clara prolongación del interés austríaco por el gesto y la mueca<sup>250</sup> y así realizó sobre fotografías de rasgos faciales, una serie de pinturas con las manos; algo así como *pintar para renunciar a la pintura*, una forma de simular la locura e identificarse con ella.

240



Fig. 141. Arnulf Reiner. *Messerschmidt Series* [1976-1977].

Entre las fuentes fotográficas de Reiner podemos nombrar entre otras, el *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*,<sup>251</sup> obra de 1902 del psiquiatra Wilhelm Weygandt que ya hemos citado en la presente investigación y cuyas imágenes facilitaron la labor de documentación al régimen

250 Véase el trabajo del escultor del s. XVIII Franz Xavier Messerschmidt, al que ya hemos hecho referencia en el Capítulo I, Apartado 3.

251 WEYGANDT, Wilhelm (1902): *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*. Múnich: J.F. Lehmann's Verlag, p. 547.

nacionalsocialista alemán (figuras 142 y 143).

*La obsesión por la distorsión de la cabeza, o de los elementos que compendian el rostro humano, es típica de muchos artistas psicóticos<sup>252</sup>; adecuada metáfora que muestra la distorsión entre el signifiante y el significado presente en los sujetos patológicos que algunos artistas como Arnulf Reiner, se apropian.*

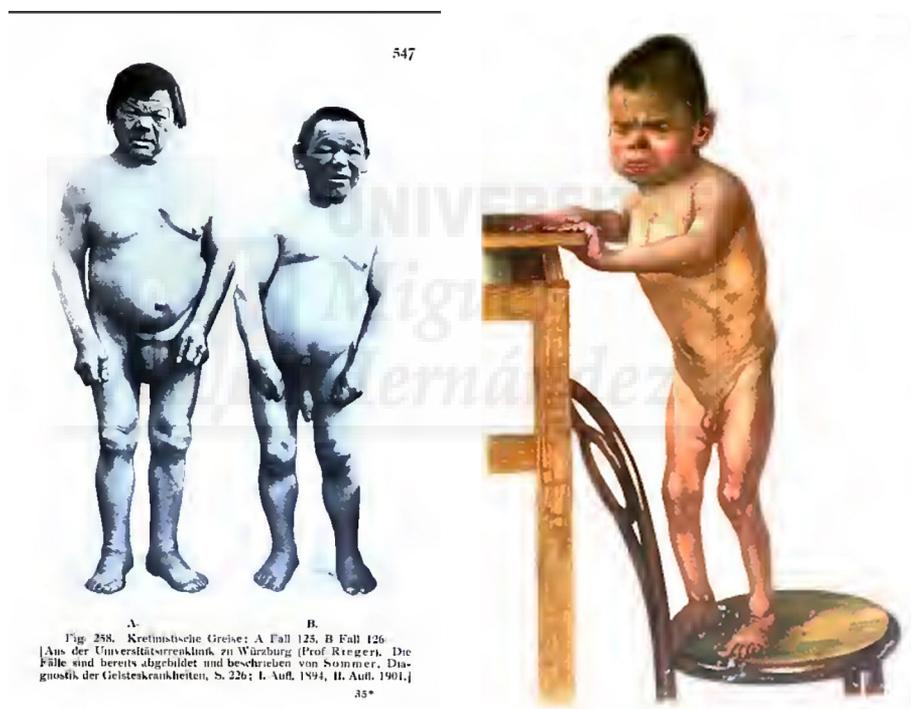


Fig. 142. Ilustración de adultos deformes. Fig. 143. Ilustración de bebé deforme.

Otro artista cuyo centro temático es el rostro, es el neoexpresionista alemán Georg Baselitz [1938- ]. Escultor de formas hieráticas (figura 144), que parece querer herir la materia dejando huella del proceso. Con una fuerte influencia del *Art Brut* en sus primeras obras.

<sup>252</sup> VVAA. (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], p. 178.



Fig. 144. Georg Baselitz entre sus monumentales rostros de madera [2010].

242

A continuación, en la figura 145 comparamos las obras del esquizofrénico Heinrich Anton Müller [1869-1930] (imagen de la izquierda) y la del artista Jean Dubuffet (imagen de la derecha).



Fig. 145. ▽ Heinrich Anton Müller, *Hombre con gota en la nariz* (izquierda) [entre 1917 y 1922] y Jean Dubuffet, *Hombre con una rosa* (derecha) [1949].

A simple vista el parecido es evidente y deja clara la influencia del artista *anormal* en la obra de Dubuffet, quien además incluyó obras de Müller en su propia colección de *Art Brut*.

Las fotos *anormales* de la vagabunda Lee Godie [1908-1994] y la reconocida fotógrafa Cindy Sherman [1954- ] componen el siguiente tándem comparativo (figuras 146, 147 y 148).



Fig. 146. ▼ Fotografías de la colección de Lee Godie [hacia 1990].

El dramático acontecimiento de la muerte de su hija por difteria provocó que la norteamericana Lee Godie, decidiera estar en la calle viviendo como una vagabunda gracias a las limosnas de la gente, que le permitieron utilizar las cabinas de fotografía instantánea para retratarse y luego intervenir su propio rostro con pintura.

Se pasaba el día en las escaleras del *Art Institute* de Chicago y a todo aquel que entraba le decía: *¿Le gusta el impresionismo? Compre uno de mis cuadros, son mejores que los de Cézanne. Son sólo cinco dólares.* Ese era su *statement*.

No podemos evitar comparar el trabajo de Godie con el de la fotógrafa y cineasta norteamericana Cindy Sherman quien, en muchas de sus obras, se utiliza a sí misma como un vehículo para hablar sobre el papel y la representación de las mujeres en la sociedad, los *mass media* y la naturaleza de la creación del arte a través de estereotipos fílmicos.



Fig. 147. Cindy Sherman. *Sin título* [2000].

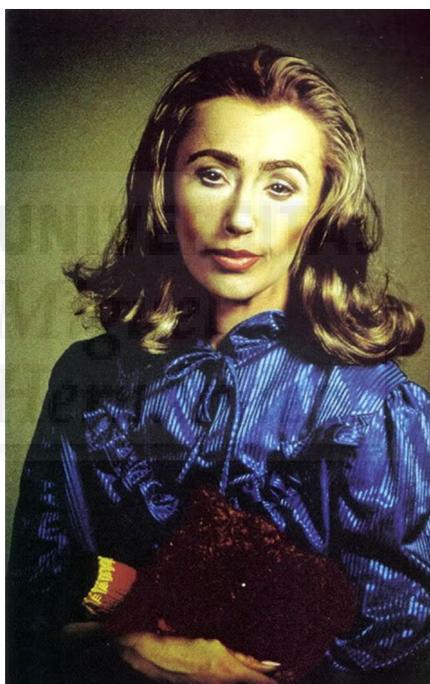


Fig. 148. Cindy Sherman. *Sin título* [2000].

## EL SEXO [EROS]

Según la etimología simbólica del término, *cada ser, desde el punto de vista de los símbolos, tiene a la vez algo de masculino y algo de femenino, como de sol y de luna, de yang y de yin, de espíritu y de alma, de fuego y de agua, de principio activo y de principio pasivo, de conciencia y de inconsciencia.*

*El sexo indica no solamente la dualidad del ser, sino su bipolaridad y su tensión interna. En cuanto a la unión sexual, simboliza la búsqueda de la unidad, el apaciguamiento de la tensión, la realización plena del ser*<sup>253</sup>.



Fig. 149. ▼ Johann Hauser. *Frau* [S.f.].



Fig. 150. ▼ Johann Hauser. *Frau* [S.f.].

Añadiríamos que es también, una la vuelta a lo básico, el origen de la vida y la muerte, el yo y el otro. Es una constante como tema artístico y una obsesión entre los enfermos mentales. En sus obras encontramos cuerpos con sexos de mayor tamaño, vaginas exteriorizadas como en la obra del marginal eslovaco Johann Hauser [1926-1996] observamos algunas de estas características, además de posicionar los pechos como misiles amenazantes. Su tema central es la mujer, su sexualidad, su cuerpo denso que muestra sus armas en una batalla constante (figuras 149 y 150).

<sup>253</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), p. 939.

La figura 151 del artista austríaco Egon Schiele que hemos seleccionado aquí para compararla con la de Hauser en igualdad de condiciones está muy centrada en la genitalidad. A Schiele le interesa el cuerpo erótico y desnudo de la mujer, los temas prohibidos o pervertidos, lo morboso, lo demoníaco, lo sexual.



Fig. 151. Egon Schiele. *Mujer con medias negras* [1913].

También escenas de sexo, falos, pechos, además de otros conductos por donde transita el placer y no todos ligados a la genitalidad: bocas, orejas, ojos, etc.

*Orificios sensoriales* en sustitución del acto sexual, según Lacan<sup>254</sup>. El

<sup>254</sup> Jacques LACAN [1901-1981]. Psiquiatra, filósofo y psicoanalista francés que basó su obra en una revisión y vuelta a las teorías de Freud. Lacan introduce el concepto de lógica del significante para reexplicar la teoría freudiana.

cuerpo fragmentado, un modo de tomar el efecto por la causa, la parte por el todo: metonimia y sinécdoque *anormal* del deseo.

El marginal austríaco Oswald Tschirtner [1920-2007] (figura 152) dibuja su soledad encarnada en figuras de formas sintéticas. Cuerpos que son troncos casi cefalópodos sin ropa ni género, bosques de personas alineadas que no son árboles y ojos que son más bien, orificios sensoriales lacanianos. Comparémoslos con esas nalgas del artista surrealista Man Ray, que con una cruz *invertida*, se encarga de enmarcar el objeto del deseo en la figura 153.

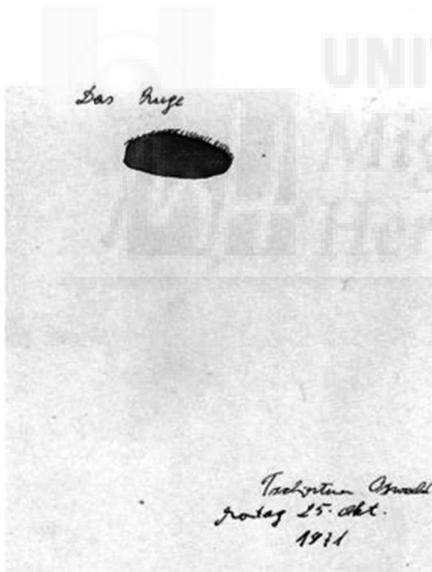


Fig. 152. ▼ Oswald Tschirtner.  
*Das Auge* (El ojo) [1971].

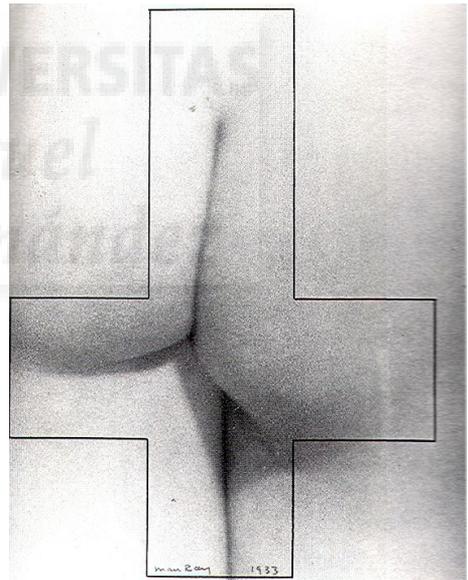


Fig. 153. Man Ray. *Monumento a Sade* [1933].

Estas dos siguientes imágenes de los fotógrafos, Jacques-André Boiffard [1902-1961] y Raoul Ubac [1910-1985], considerados ambos *normales* muestran bocas deseosas, hambrientas que tragan, chupan, besan y muerden, que muestran la carne como la gran metáfora sexual.



Fig. 154. Jacques-André Boiffard, *Bouche* (Boca) [1930].



Fig. 155. Raoul Ubac, *Affichez vos poemes/affichez vos images*<sup>255</sup> [1935].

Obsesión sexual que se refiere a la tríada dual: sexo-potencia, potencia-poder y poder-control. Que es pulsión sexual primero y a través de ella, se ejerce el poder político.

El artista español Santiago Sierra [1966- ] una vez más apunta a la inmigración y la cuestión racial como dos constantes en su trayectoria artística. Esta vez a través de la *performance Los penetrados* pretende provocar la reflexión sobre el temor a la inmigración y lo sitúa en el mismo nivel que el temor básico a que *nos den por culo* (figura 156).

---

255 Fijad vuestros poemas/fijad vuestras imágenes. TdA.



Fig. 156. Santiago Sierra, *Los penetrados* (Performance) [2008].

Es una pieza de vídeo de 45 minutos de duración dividida en ocho actos. Muestra todas las combinaciones posibles de penetración anal entre grupos de hombres y mujeres de raza blanca y negra; salvo la combinación, de mujeres con mujeres de cualquier raza.

249

A continuación presentamos unas tallas en madera (figura 157) del artista *brut* Johann Karl Genzel (Brendel) que pertenecen a la *Colección Prinzhorn*. Nos referiremos a las tres figuras como *hermafroditas* y como *representación de Cristo*<sup>256</sup>. El sentido de sus obras tiene que ver más con la emoción que con el conocimiento, con la emoción básica de la inevitable compulsión sexual que impregna toda su vida.

*Cuando tengo delante un trozo de madera, hay una hipnosis dentro; si la sigo, sale algo de ella, pero si no, hay una lucha*<sup>257</sup>.

256 PRINZHORN, Hans (2012): *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra, p. 180.

257 *Ibíd.*, p. 198.



250

Fig. 157. ▼ Johann Karl Genzel (Brendel). *Cefalópodos* [1922].

Hemos querido mostrar aquí figuras *anormales* y grotescas de Licostenes porque guardan relación con las del tallista Brendel. Seres faltos de alguna extremidad y descerebrados, con la cabeza en el tronco.



Fig. 158. Figuras de *Licostenes* [1557].

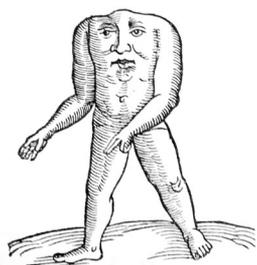


Fig. 159. Figura inspirada en Brueghel [1869]<sup>258</sup>.

258 Figuras extraídas del libro de Prinzhorn, *Expresiones de la locura*, pp. 356-7. La figura de la derecha está tomada de los *Songes drolâtiques de Pantagruel*.

Un objeto de proyección psicológica es este muñeco de proporciones humanas (figura 160) creado y producido por la alemana Katharina Detzel [1872-1941] con cuerdas y tela de su propio colchón. Equipado con gafas, pene y barba radiada de cierta autoridad, que recuerda a un tipo ideal de científico o médico que le servía como saco de boxeo para descargar su ira contra los que, como ella opinaba, eran los auténticos locos y de paso paliaba la falta de un compañero en su vida. Fue eutanasiada por los nazis en 1941.

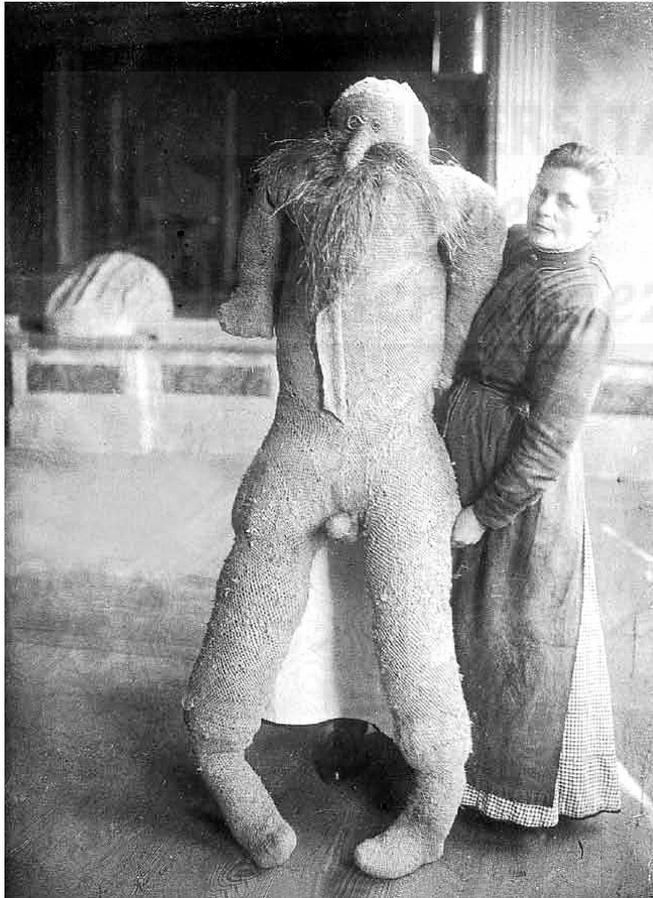


Fig. 160. ▼ Katharina Detzel con su muñeco [hacia 1914].

## LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE [THANATOS]

Para la simbología, *la muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, la paz, una época. [...] Los místicos, de acuerdo con los médicos y los psicólogos, han advertido que en todo ser humano, a todos sus niveles de existencia, coexisten la muerte y la vida, es decir una tensión entre fuerzas contrarias. [...] (En la mitología griega) La muerte está personificada por Thanatos, hijo de la noche y hermano del sueño, feroz, insensible, despiadado. La Muerte -o el Guadañador- expresa la evolución importante, el duelo, la transformación de los seres y las cosas, el cambio, la fatalidad ineluctable*<sup>259</sup>.

252

Para los pueblos primitivos, la enfermedad, tiene un origen sobrenatural y por tanto quien se ocupa de su curación es el chamán de la tribu. Éste, se hace valer del arte, a través de fetiches, y lo vincula a los ritos y al sistema de creencias.

El escultor primero y el chamán después, materializan objetos artísticos rituales y una dramatización de la enfermedad donde a través de las *máscaras de enfermedad*, ésta se muestra y se conjura al tiempo.

La profesora Estela Ocampo afirma que en el arte occidental tenemos el caso de *Las señoritas de Aviñón* de Picasso con clara referencia al arte primitivo y a las *máscaras de enfermedad* (figura 161). Esta obra exorciza la muerte y representa al embrujado que baila al son de la canción.

*Los rasgos formales de la máscara aluden claramente a la enfermedad: la división en una zona blanca y la otra negra hace referencia a las cicatrices de alguien que ha caído en el fuego debido a la epilepsia o a otro estado patológico. El*

---

259 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), pp. 731-732.

*párpado negro tiene signos de viruela y la cara es notoriamente asimétrica, lo cual le confiere gran parte de su sugerencia estética, torcida y estirada hacia abajo debido a una parálisis del nervio [...] la nariz y la boca completamente de lado en un rostro marcadamente asimétrico [...] la distorsión física y la asimetría le confieren su atractivo estético, a la vez que simbolizan metafóricamente la enfermedad en términos absolutos, abstractos<sup>260</sup>.*

También existe un concepto oriental basado en el budismo llamado *wabi sabi* que vendría a ser como aquella belleza imperfecta, impermanente e incompleta. Algunas características de la estética *wabi sabi* son la asimetría, aspereza, sencillez o inseguridad, modestia e intimidad, y sugiere además un proceso natural.



Fig. 161. Máscara Mbangu de Arte Pende, de Zaire [S.f.].

260 OCAMPO, Estela (2003): *Enfermedad, religión y arte primitivo*. Revista *Humanitas, Humanidades Médicas*, Volumen 1, Núm. 4, Octubre-Diciembre, p. 289.

Así pues, la asimetría es *anormal* aunque a algunos nos parezca bello, como lo es que alguna cosa esté torcida o invertida. *Lo normal es estar derecho o recto.*



Fig. 162. Pablo Picasso. *Las señoritas de Aviñón* [1907].

Atendiendo a lo anteriormente expuesto, obsérvese el personaje femenino que está de espaldas en la parte inferior derecha del cuadro *Las señoritas de Aviñón* y compárese a la máscara *Mbangu*. Y si además, Picasso caracterizó su obra como *mi primera pintura exorcista*<sup>261</sup>, sobran las explicaciones.

<sup>261</sup> Refiriéndose con toda probabilidad a un exorcismo personal contra la enfermedad letal que suponía por entonces la sífilis, enfermedad habitual en los círculos de prostitución que tanto frecuentó. En 1902, Picasso estudió las figuras y rostros distorsionados de las prostitutas enfermas de sífilis en el Hôpital de Saint-Lazare.

La artista norteamericana Hannah Wilke [1940-1993] documentó el proceso de transformación y destrucción física de su propio cuerpo (figura 163), durante los tres años que duro su lucha contra el cáncer.

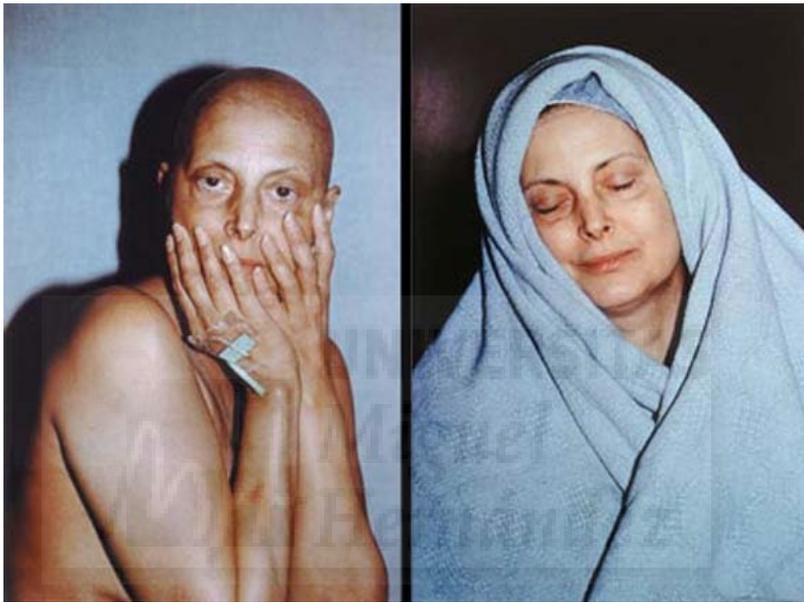


Fig. 163. Hannah Wilke. *Intra-Venus* [1992-1993].

El cuerpo de Hannah fue su centro de arte, primero como artista feminista y posteriormente al diagnosticarle un cáncer a su madre e inmediatamente después, otro a ella. Reflexionó sobre la vulnerabilidad del ser humano y sobre lo efímero de la vida, y enfrentó al espectador a la crudeza de la muerte.

Proceso paralelo vivió Luis García Vidal a la muerte de su hermano en accidente de coche; quiso hacerla visible, tenerla muy presente y así creó el *Parque de los Desvelados* en Estella (Navarra) (figura 164), donde enormes calaveras y coches desvencijados nos recuerdan la trascendencia de la muerte.



Fig. 164. ▼ Luis García Vidal. *El parque de los Desvelados* [2006].

La representación de la muerte en los trabajos de los sujetos con patologías mentales, habitualmente va asociado al miedo a la misma. Así, encontramos trances obsesivos por el hecho haber vivido algún episodio relacionado, como la muerte de un ser querido, la guerra, etc.

La reclusión y la vida asocial, incrementan de forma considerable el *síndrome del cautiverio*, una especie de muerte en vida a la que están sometidos los sujetos patológicos.

La artista mexicana Teresa Margolles [1963- ], focaliza su trabajo en el análisis de la muerte orgánica, principalmente a través de la sangre, las *morgues* y su parafernalia, y la descomposición de cadáveres.



Fig. 165. Teresa Margolles. *En el aire* [2003].

En esta instalación de belleza etérea, la sala se llena de redondas y frágiles pompas de jabón que disfrutamos hasta que nuestra percepción como espectadores cambia al enterarnos de que el agua con que se producen dichas pompas, es la que se ha usado para limpiar cuerpos muertos antes de hacerles la autopsia.

Conocer o no conocer el origen de ese agua es la diferencia entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto. Burbujas explotando en contacto con los espectadores suponen una bonita metáfora de la vida y la muerte.

## LA GUERRA

*En sentido cósmico, toda guerra concierne a la lucha de opuestos, de la luz contra las tinieblas, del bien contra el mal. [...] El campo de batalla simboliza el dominio de la realidad en que acontece la acción. En la tradición islámica, la guerra material es sólo la ‘pequeña guerra santa’, mientras que ‘la gran guerra santa’ es la que libra el hombre contra sus enemigos interiores. La imagen es tanto más fiel cuanto más justa es la guerra<sup>262</sup>.*

258

Así también el ser humano está en guerra buscando la unidad entre lo que piensa y lo que hace.

Podríamos haber incluido la guerra en el apartado anterior como parte de la muerte, pero la reiterada representación de soldados, tanques, fusiles y cuerpos muertos por dos guerras mundiales en el siglo XX, en las obras de artistas *normales* y *anormales*, hace indispensable un punto y aparte.

Hemos de aceptar, ya lo dijo Freud, que en el hombre existen pulsiones thanáticas, de destrucción y de autodestrucción (así también como el instinto de supervivencia). La sociedad desea que la naturaleza humana sea buena y soportamos comprobar una y otra vez que el libre albedrío pueda conducir al crimen y la muerte.

Por eso existe el empeño de asociar el crimen a la enfermedad mental y justificamos conductas desordenadas que *a priori* nadie se cuestionaba. Véase el caso de Hitler, un líder de masas, aclamado y

---

262 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), p. 231.

venerado del cual se dijo que estaba loco porque la humanidad no soportaba que tanta atrocidad fuera posible.

Los creadores trabajamos con temas que nos tocan el alma, a fin de capturar su esencia y dejar constancia de ellos. Como es el caso de *El Monumento a los judíos asesinados en Europa* (figura 166) que se inauguró en Berlín sesenta años después de acabada la II Guerra Mundial y donde la escultura vuelve a recuperar su carácter monumental.



Fig. 166. Peter Eisenman. *Monumento a los judíos asesinados en Europa* [2005].

Compuesta por 2.711 lápidas monolíticas únicas en tamaño y forma, sin inscripciones, nombres o fechas, que se corresponden con las páginas del *Talmud*, libro sagrado judío.

El arquitecto Peter Eisenman ideó de esta manera un homenaje a la memoria de más de once millones de personas muertas, entre ellas judíos, gitanos, homosexuales, opositores políticos y otras minorías, es

decir, *anormales*.

Hablemos de uno de ellos, el famoso norteamericano y marginal Henry Darger [1892-1973] que vivió y generó toda su obra en el más absoluto aislamiento. En 1911 comenzó a crear una historia de cerca de quince mil páginas titulada *The history of the Vivian Girls in what is known as The Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnean War storm, caused by the Child Slave Rebellion* (La historia de las niñas Vivian en lo que se conoce como los Reinos de lo Irreal, de la tempestad de la Guerra Glandeco-Angelineana, ocasionada por la rebelión de los niños esclavos).

260



Fig. 167. ▼ Henry Darger. *At Resurrecteaction Run*<sup>263</sup> [S.f.].

Para ilustrar el inmenso trabajo utilizó infinidad de dibujos y fotografías que tomaba de libros y revistas, y que ampliaba o reducía

<sup>263</sup> En la escapada resurrección. TdA.

hasta conseguir el efecto que deseaba. El boceto que reproducimos a continuación, muestra el pequeño pene que dibuja a las niñas, probablemente por desconocimiento de la genitalidad femenina.

Espeluznantes batallas entre un pueblo que quiere esclavizar a los niños y una nación católica que acaba ganando la batalla, acaudillada por las siete hermanas Vivian y capitaneados por el propio Darger.

Parece ser que todo este horror tiene su origen en la pérdida de su hermanita que murió en el parto junto con su madre.



Fig. 168. ▼ Henry Darger. Boceto de niña Vivian [S.f.].



Fig. 169. ▼ Henry Darger. Detalle de obra [S.f.].

Siguiendo con el tema de este apartado, presentamos la obra del artista surcoreano Do Ho Suh [1962- ] quien habitualmente trabaja a través de la repetición y habla del tránsito, los espacios en que vivimos y las relaciones con el poder militar.

La instalación que mostramos en la figura 170, está compuesta por multitud de uniformes militares vacíos que conforman muros absurdos de fuerza militar.



Fig. 170. Do Ho Suh. *Uniforme Alta Escuela* [1997].

Al artista marginal Michel Nedjar [1947- ], la muerte de buena parte de la familia en campos de concentración, el servicio militar y sus viajes por lugares exóticos -África, Asia y América del Sur- le ponen en contacto con la muerte y los encantamientos hechos con muñecas mágicas.

Su imaginario gira en torno a cadáveres quemados y cuerpos mutilados, que formalmente resuelve como muñecas-fetiché hechas con trapos, bolsas de plástico que viste con plumas, trozos de madera, pajas, cordeles o conchas impregnadas en baños de tinta, tierra o sangre.

El resultado es un conjunto de obras que recuerdan las muñecas (figura 171) utilizadas como proyección física en los rituales paganos.



Fig. 171. ▼ Michel Nedjar. *Chairdâmes*<sup>264</sup> [entre 1976-1980].

263

## EL LENGUAJE GRÁFICO: LA ESCRITURA Y LOS ALFABETOS

Por el perfil profesional de la doctoranda, nos interesan aquellos creadores que se expresan incorporando la tipografía y los escritos legibles o no, a su obra. Por ello, queremos incidir especialmente en este apartado.

*La Escritura es facultad del hombre, porque con ella se crean formas de expresión, que tienen la nota de verdaderas, pues la Escritura transforma la tinta en trazos (y por esto es arte gráfica), y los trazos en signos (y por esto es arte de la palabra); y ambas transformaciones se hacen mediante el fenómeno espiritual de la reflexión. La Escritura es, por tanto, arte, y arte mixta porque es arte gráfica y arte de la palabra*<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> Las *Chairdâmes* son una especie de muñecas-momia.

<sup>265</sup> BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *El arte de la Escritura y la Caligrafía (Teoría y práctica)*. Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-de-la-escritura-y-de-la-caligrafia-teoria-y-practica--o/html/ffof1954-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_23.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-de-la-escritura-y-de-la-caligrafia-teoria-y-practica--o/html/ffof1954-82b1-11df-acc7-002185ce6064_23.html)> [Fecha de consulta: 06/01/2015].

Según el diccionario, la palabra alfabeto se refiere al conjunto de los símbolos empleados en un sistema de comunicación; y la tipografía, a la forma gráfica que adoptan las diferentes letras del alfabeto.

Como decía el experto tipógrafo y grafista alemán Otl Aicher [1922-1991]: *la tipografía libre y sin normas disuelve el lenguaje, produce jirones lingüísticos y desmonta aquello que convierte le lenguaje en comunicación, es decir el significado*<sup>266</sup>.

En la escritura *anormal* se juega con el lenguaje para mandar sobre él. Se trata de inventiva donde las normas alfabéticas se subvierten en beneficio del sujeto *anormal* que juega con la significación, las cosas y las formas. Tal y como citó el poeta español José Ángel Valente, *lo primero que todo creador crea: el espacio mismo de la creación*<sup>267</sup>.

264

La creación *anormal* refuerza o completa el mensaje del emisor mediante el uso de escritura, al incorporar dibujos, símbolos y otros elementos. El resultado es más eficiente e ilustrativo que un mero dibujo ya que el sujeto debe decodificar el mensaje al intentar leerlo.

En el catálogo de la exposición sobre la artista Louise Bourgeois, *Memoria y Arquitectura*, que tuvo lugar en Madrid, se precisa a este respecto: *La utilización del lenguaje en los dibujos y en sus obras personales tiene un carácter terapéutico o, como dice la artista, exorcizador. Se basa en el método psicoanalítico de curar la neurosis mediante la formulación verbal [...] Es una manera de 'reflexionar, controlar, de objetivar los procesos psíquicos'*<sup>268</sup>.

La presencia de escritura hecha con caracteres inventados, enigmas o incoherencias, es frecuente en los artistas *anormales* pues intensifica el delirio verbal pero también les hace propietarios de un código

266 AICHER, Otl (2005): *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 10.

267 VALENTE, José Ángel (2002): *El elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

268 VV.AA. (1999-2000), p. 24.

privado de comunicación-expresión que les preserva de la constante amenaza del sistema social.

La figura 172 muestra un *texto* reproducido en el catálogo *Pinacoteca Psiquiátrica en España 1917-1990*<sup>269</sup> y que pertenece a la colección del Dr. Lafora.

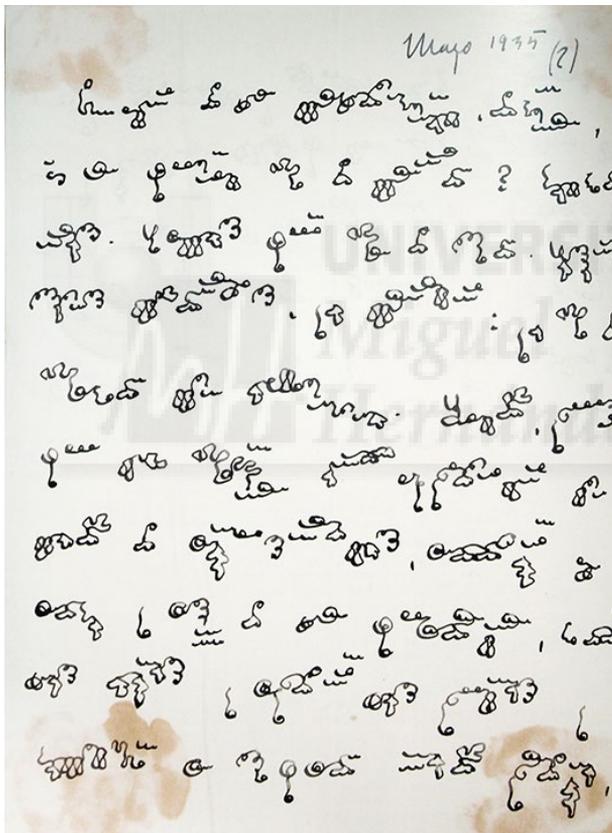


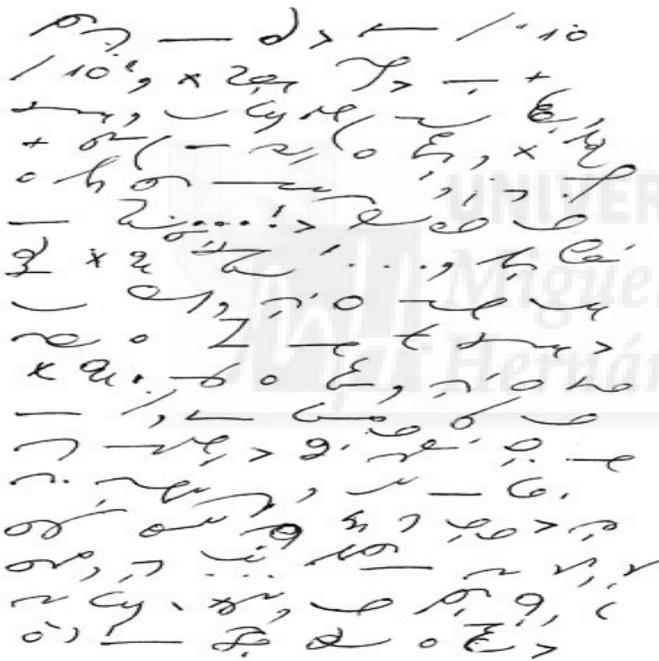
Fig. 172. ▼ Anónimo. *Sin título* [1934].

Estas grafías retorcidas dispuestas en una hoja de papel, que más parecen esas partes del sarmiento que son los zarcillos, nos sugieren

269 VV.AA. (2009): *Pinacoteca psiquiátrica en España 1917-1990*. Valencia: Universitat de València, p. 112.

caracteres taquigráficos (figura 173).

La taquigrafía está basada en trazos que representan letras, palabras e incluso frases y es un sistema de escritura que permite transcribir un discurso a la misma velocidad a la que se habla, omitiendo partes de los textos. La interpretación de lo escrito, por tanto, debe ser hecha por aquel que lo ha generado.



266

Fig. 173. Ejemplo de texto taquigrafiado.

Otro ejemplo de sistema de escritura *anormal* y colosal es el *Codex Seraphinianus*<sup>270</sup>. Se trata de una enciclopedia visual de un mundo ficticio, escrita en una de sus lenguas: una escritura alfabética que tiene el propósito de ser un sinsentido.

Observamos una evidente similitud entre esta escritura del *Codex* con

270 SERAFINI, Luigi (1981): *Codex Seraphinianus*. Nueva York: FMR.

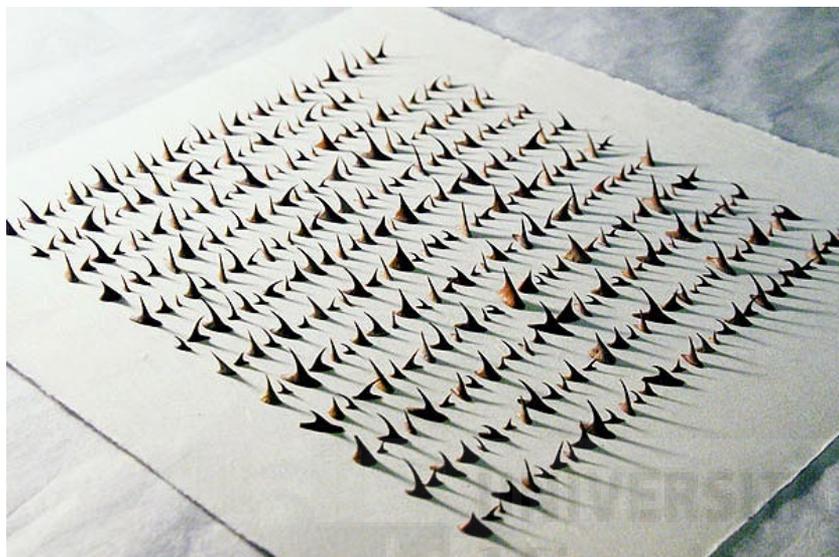
los ejemplos de las figuras 172 y 173.

El italiano Luigi Serafini [1949- ] es un artista, diseñador y arquitecto que influido por el surrealismo y su escritura automática, ha generado y desarrollado un mundo y todo lo que él contiene: la flora, la fauna, la física, la historia, la ropa, la cocina, la arquitectura, etc.



Fig. 174. Luigi Serafini. *Codex Seraphinianus* [1976-1978].

Escribir el día a día en un diario es una manera de que la vida no pase de largo, de registrar y hacer patentes unos hechos, comparable a fotografiar y congelar el momento. Los diarios son comunes entre los artistas pero algunos, digamos que utilizan otra *tinta* para escribir, como es el caso de la obra de la artista china Cui Fei [1970- ], que utiliza en su trabajo, espinas y tallos para explorar la relación y la comunicación existente entre la naturaleza y los seres humanos (figuras 175 y 176).



268

Fig. 175. Cui Fei. *Read by Touch*<sup>271</sup> (instalación) [2005-2006].



Fig. 176. Cui Fei. *Tracing the Origin XVII*<sup>272</sup> (detalle) [2012].

271 Lectura táctil. TdA.

272 Trazando el origen XVII. TdA.

Algunos de los textos *anormales* son considerados por éstos como mensajes divinos van dirigidos a un *Ser Superior* y que, por tanto, están acompañados de iconografía religiosa como cruces, iglesias, entierros, tótems, escenas votivas, etc.

El artista *brut* Milton Schwartz [1925–2007] es un ejemplo de lo que supone la divulgación de la *palabra de Dios* a través de infinidad de álbumes-*collage* con referencia constante a la religión y a la causa negra (figura 177).

Schwartz recurre a una estética más relacionada con la pedagogía clásica de la religión cristiana en los colegios de primaria y secundaria: estampas y fotos pegadas que se complementan con textos manuscritos.



Fig. 177. ▼ Milton Schwartz. *Alleluia* (Aleluya) [S.f.].

Por comparación y, siguiendo con la estética aunque en este caso, a través de las vidrieras catedralicias, encontramos la obra de la serie

*Naked* (desnudos) de los artistas británicos Gilbert & George, quienes a modo de predicadores, junto a excrementos dispuestos en forma de cruz, difunden la *palabra* para abrazar a la humanidad (figura 178).



Fig. 178. Gilbert & George. *Shitty Naked Human World*<sup>273</sup> [1994].

Entre la obra de los marginales encontramos también, listas interminables en un intento de ordenar su caos. La obsesión es rayana al autismo. Así lo atestigua la obra y la forma de expresarse del norteamericano Charles Benefiel [1967- ] –diagnosticado con apenas 30 años de desórdenes obsesivo-compulsivos–: largas listas de series numéricas que sugieren algún tipo de relación con la música o las matemáticas. Su diagnóstico psicológico le permite trabajar con esa perfección que le caracteriza, creando obras sin ninguna composición predeterminada. Algunas veces las imágenes de Benefiel incluyen una gran figura infantil que rodea de números, otras son listas de números dispuestos de izquierda a derecha ocupando una gran superficie. Suele teñir sus obras para dar la impresión de una foto antigua, primero con té y luego las barniza (figuras 179 y 180).

<sup>273</sup> Merdoso mundo humano desnudo. TdA.



Fig. 179. ▼ Charles Benefiel,  
*Sin título* [S.f.].



Fig. 180. ▼ Charles Benefiel,  
*Sin título* [1994].

Veamos a continuación, una instalación de la artista alemana Sybille Loew [1960–] que incita a la meditación. Esta instalación se compone de dos piezas: la primera está formada por noventa metros de vendajes médicos retroiluminados y bordados con la palabra *jetzt* (ahora), que rodean la sala (figura 181).



Fig. 181. Sybille Loew, *Retirada silenciosa* (instalación) [2007].

Nos habla del poder del ahora, de una sociedad que no quiere perderse nada pero que no tiene tiempo de reflexionar y pensar; la segunda pieza nos habla de la memoria colectiva y, en concreto, de todas aquellas personas que en 2005 murieron de manera anónima en la ciudad de Múnich. Únicamente son un nombre y una edad bordados en una etiqueta de las que se atan al dedo pulgar del pie antes de ser enterrados, sin ceremonia. Nombres y más nombres...



Fig. 182. Sybille Loew, *Retirada silenciosa* (detalle instalación) [2007].

Los *anormales* internados en psiquiátricos se expresan de similar manera a cómo lo hacen los reclusos de las cárceles. Sobre el arte carcelario, escribe Marcel Réja, en la introducción de *L'Art chez les fous*:

*Para el prisionero (muchos perseguidos están en el mismo caso) el dibujo no es más que una escritura ideográfica. El autor ejecuta un dibujo para expresar su pensamiento, satisfacer su orgullo, burlar el apetito de su venganza. No hay un interés por*

*hacer algo bello u original, y, sin retroceder en absoluto ante la confusión de géneros, no duda en intercalar escritos con el fin de ayudar a la comprensión*<sup>274</sup>.

Además de los interminables listados, como el ejemplo de las figuras 179 y 180, los marginales suelen utilizar y reutilizar todo tipo de papeles, cartones, revistas y soportes en general como en el caso de los calendarios (figura 183).

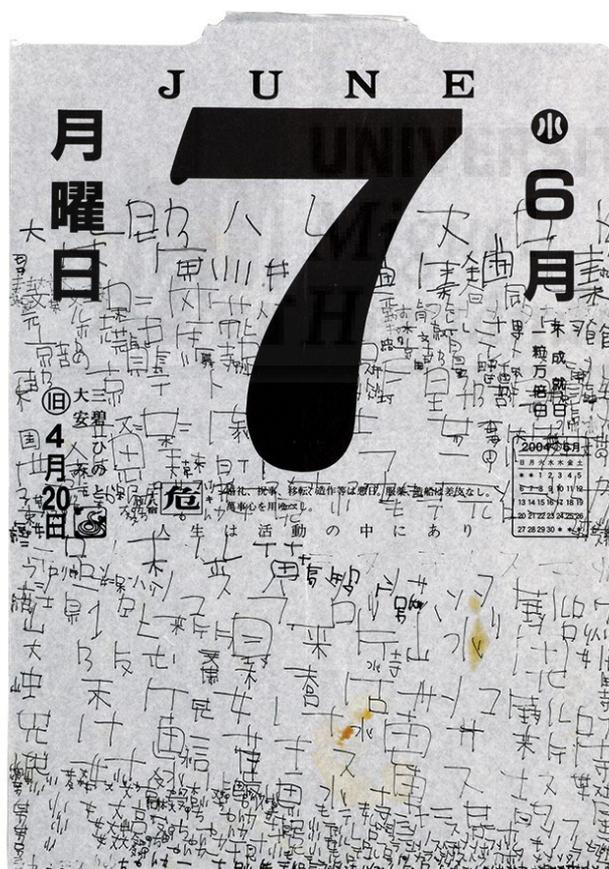


Fig. 183. ▼ Kunizo Matsumoto. *Sin título* (S.f.).

274 RÉJA, Marcel [seud. de Paul Meunier] (1907).

El japonés Kunizo Matsumoto [1962- ], quien reproduce obsesivamente los caracteres kanji<sup>275</sup> sobre calendarios, guías turísticas y otros soportes que colecciona compulsivamente, pero inventa palabras y altera todas las normas de escritura ideográfica porque no sabe leer ni escribir.

En un taller creativo para disminuidos psíquicos al que asistió, comenzó a interesarse por la caligrafía, pero se limita a reproducir lo que ve que escriben otros.

En 2006, la galería *Pace-Wildenstein* de Nueva York organizó la exposición *Dubuffet/Basquiat: Personal Histories*, en la que relacionaba obra de Jean Dubuffet con la de Jean-Michel Basquiat [1960-1988], un graffitero y artista autodidacta considerado marginal, mitad haitiano y mitad portorriqueño, que vagabundó por las calles de Nueva York. Representa el carácter espontáneo y agresivo de lo que se denominó como *Bad Painting*<sup>276</sup> y mantenía características muy cercanas a la producción visual del arte marginal. La obra madura de ambos artistas coincide en temas, iconos y motivos.

Ambos artistas se expresan en soportes muy diversos. En la figura 184, Basquiat, el pintor considerado adicto a las palabras, descubierto por Warhol, utiliza un mueble como soporte.

El curador e historiador austríaco, Dieter Buchhart [1971- ] comenta que llegó a Basquiat a través del pintor expresionista Edvard Munch y que ambos tuvieron décadas artísticas de similar intensidad, aunque con un siglo de diferencia: 1880-1980.

---

275 Caracter de origen chino tradicional utilizado en escritura japonesa. Los kanji expresan conceptos.

276 El *Bad painting* (pintura mala) es una tendencia dentro del neoexpresionismo que se acuñó en 1978 en Nueva York. Nace como reacción al arte intelectual y convencional de la década de 1970 (arte *minimal*, arte conceptual) y toma prestados elementos del arte callejero -graffiti, plantillas, carteles-. Se inspira en culturas marginales como punk, rock, afroamericana, hispanoamericana.



Fig. 184. Jean-Michel Basquiat. *Famous* [1982].

Buchhart compara la obra de Basquiat con la del también austriaco Egon Schiele [1890-1918] y el norteamericano Cy Twombly [1928-2011], en su exposición *Poetics of the Gesture* (Poética del gesto) que tuvo lugar en Nueva York durante el mes de junio del pasado año 2014.

275

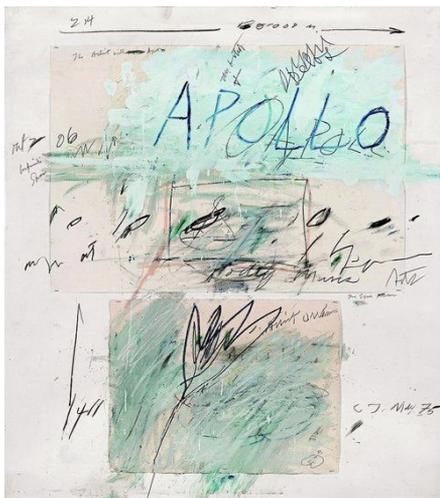


Fig. 185. Cy Twombly. *Apollo and the artist* (Apolo y el artista) [1975].

Twombly como buen neoexpresionista abstracto, concede gran importancia al propio gesto psíquico expresado a través de la línea, cuya presencia es omnipresente en los garabatos, números, letras, palabras, signos y diagramas que aparecen en toda su trayectoria. El comisario suizo, Harald Szeemann [1933-2005] experto en la obra de Twombly atestigua que a través de la línea, el artista ha sido capaz de decir todo cuanto un pintor quisiera decir.

276



Fig. 186. ▼ Arthur Bispo do Rosário. *Bordado* [S.f.].

El *outsider* brasileño Arthur Bispo do Rosário [1909-1989], se hacía servir de un atlas de signos personal y aprovechó la protección y estabilidad del hospital psiquiátrico donde vivía para dedicarse a su pasión creadora compulsiva.

Sus trabajos son una suerte de diario donde nombra a cada una de las personas que conoció, los elementos con los que se enfrentaba en su

día a día, su fe en Dios y su posición crítica sobre posturas dogmáticas que expresó en textos y textos bordados sobre telas, ropajes y demás, con hilo azul que extraía de los uniformes del hospital psiquiátrico.



Fig. 187. ▼ Arthur Bispo do Rosário, *Máquina de hacer cabellos* [S.f.].

Su obra muestra el poder del arte, de la imaginación y del juego como vehículos para la obtención de conocimiento (figuras 186 y 187).

## 2.2. Los soportes y los materiales

Los trabajos de los *anormales* son trabajos que plantean nuevos procesos, usos, soportes y técnicas, que abren una puerta a la experimentación, despojan al arte de todo artificio hasta transformarlo en algo cotidiano y, lo que es mejor, sientan precedente en otros.

Cuando el motivo de la expresión es la obsesión, la producción de *artefactos* escultóricos, se realiza mediante los soportes que se tienen más a mano o simplemente disponibles.

Hasta la aparición de los primeros registros documentados de arte marginal a finales del siglo XIX, se intuye que los enfermos utilizaban materiales que podían encontrar a su alrededor: telas, papeles, cartones, paredes, maderas, carbón, tizas, hilos, plantas, bebidas, sangre y excrementos (para teñir de color), etc. y muchas de las obras, tenían de seguro, un carácter marcadamente efímero debido a estos mismos materiales utilizados para su producción.

278

Por estos motivos, también los soportes utilizados por los *primitivos* se asemejan y, aunque pueden ser más variados porque ellos no estaban recluidos o apartados, la variedad se limitaba a la cercanía de los materiales a su disposición.

Pero la selección de los mismos puede ser, además totalmente caprichosa, como en el caso del francés Ferdinand Cheval [1836-1924] que un día tropezó con una piedra que acabó siendo la primera de muchísimas otras que conformaron su descomunal *Palacio Ideal*<sup>277</sup> (figura 188).

---

<sup>277</sup> Ferdinand Cheval fue un cartero francés que dedicó 33 años de su vida a construir el *Palacio ideal*, una mezcla de estilos con inspiración bíblica y mitología hindú. Es considerado uno de los máximos exponentes del arte marginal. Desde 1969, su *palacio* ha sido declarado Patrimonio Cultural.



Fig. 188. ▼ Ferdinand Cheval. *Palais idéal* (Palacio ideal) [S.f.].

279

Una vez más veremos, cómo el mundo del arte aprovecha la puerta abierta a la experimentación para la creación de *artefactos* artísticos.

Como ya hemos afirmado con anterioridad, lo que es característico y común en la mayoría de las obras de los artistas *anormales*, es el aprovechamiento extremo del espacio. Todo él está repleto de cosas. Por ello, entre otras cosas, percibimos y trasciende en ellos una mente desordenada, caótica, ...

*El art brut es plural. No obstante, estos creadores<sup>278</sup> tienen en común un origen a menudo muy humilde y una instrucción muy rudimentaria. Ejercen de bracero, cartero, florista, peluquero, conductora de tranvía o minero. Cada uno sufre de una fractura existencial: la experiencia de la guerra para Carlo, la ruptura*

<sup>278</sup> Se refiere a artistas de la *Compagnie de l'Art Brut* de Dubuffet: Carlo Zinelli, Aloïse Corbaz, Laure Pigeon, Madge Hill, Eugenio Santoro o Nek Chand, entre otros.

*amorosa para Aloïse y Laure Pigeon, la muerte de un prójimo para Madge Gill, la obligación del exilio para Eugenio Santoro o Nek Chand. Nunca se sobrepusieron y se convirtieron en perpetuos exiliados interiores. Algunos están internos, a menudo de por vida, en asilos o en instituciones médicas, mientras otros intentan sobrellevar una difícil existencia social. Solitarios, inadaptados, excluidos, sólo ven una salida: la creación de un mundo imaginario donde nadie pueda alcanzarlos<sup>279</sup>.*

Dentro del ámbito de las obras de sujetos patológicos existe mucha mayor proporción de dibujo y pintura que de escultura, de la misma manera que existen más estudios y textos al respecto. Ello se debe, como hemos dicho, a que los enfermos trabajan con los materiales que tienen más a mano y su almacenaje es más viable, así como menor peligro supone su producción y manipulación. No ha sido hasta la década de 1990 cuando encontramos fotografía y vídeo.

280

Esta investigación, siempre que es posible, se sirve de ejemplos escultóricos, en primer lugar por ser nuestro ámbito de práctica artística y docente, y en segundo lugar por ser un área que ha generado menos estudios pues la cantidad de obras es menor o menos conocida.

El soporte es el único medio físico que existe, para que un sujeto pueda desplegar el material expresivo que le inunda en un nivel mental, y que le permita plasmar visualmente aquello que le acerca a la realidad espacio-temporal, o dicho en otras palabras  $(x, y, z + t)$ <sup>280</sup>.

El uso que los *anormales* hacen de los materiales nos muestra cómo priorizan el resultado frente al propio soporte utilizado.

---

279 VV.AA. (2008): *Art Brut. Genio y delirio: colección de Art Brut de Lausana*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 25.

280 El espacio en dos dimensiones -2D- se refiere al ancho x alto  $(x, y)$ . A la tercera dimensión -3D- se le añade profundidad  $(z)$  y es con Einstein cuando aparece la cuarta dimensión -4D- incorporando el factor tiempo  $(t)$ .

El caso de la suiza Aloïse Corbaz [1886-1994] es el de quien comienza a expresarse plásticamente tras ser diagnosticada de esquizofrenia. Fue sastra y gobernanta en la corte del emperador Guillermo II, de quien se enamoró y con el que vivió una pasión completamente imaginaria. En toda la obra de Aloïse, un tema obsesivo y erótico trasciende: dos amantes y su pasión por el teatro y la ópera. Hermosas mujeres de voluptuosas curvas y cabellos flotantes junto a amantes vestidos de uniforme militar.

Vivió su patología en varios hospitales psiquiátricos dibujando en secreto hasta 1936. Utilizó grafito y tinta para pintar y dibujar, así como pasta de dientes y el jugo de pétalos y hojas aplastadas. El soporte para su expresión era papel kraft cosido con hilo con el objetivo de conseguir mayores formatos (figura 189), sobres, fragmentos de cartón o el reverso de calendarios.

281



Fig. 189. ▾ Dibujos de Aloïse Corbaz realizados sobre papel kraft cosido [S.f.].

A finales de 2006, se celebró la exposición *A Mano: Trabajos sobre papel de Elena del Rivero* [1949- ] en el IVAM [Instituto Valenciano de Arte Moderno] donde presentó la instalación *[Swi:t] Home: A Chant, [2001-2006]* realizada cosiendo los restos de papeles que entraron por las ventanas y la terraza de su apartamento de Nueva York tras los atentados a las *Torres Gemelas* de 2001.



Fig. 190. Elena del Rivero. *[Swi:t] Home: A Chant* [2001-2006].

Del Rivero integró esos miles de papeles en su arte, limpiando, restaurando y cosiendo cada uno de ellos hasta formar cinco rollos de muselina y disolviendo las barreras entre arte y vida (figuras 190 y 191).



Fig. 191. Elena del Rivero. *[Swi:t] Home: A Chant* (detalle) [2001-2006].

En Elena del Rivero coser todos esos papeles e integrar la instalación dentro de la serie con el mismo nombre, donde se ocupó de documentar un año entero de la vida doméstica de la artista sobre veinte papeles de gran formato que colocó en el suelo de su casa-estudio, nos parece una original forma de expresar un concepto.

En Aloïse Corbaz, coser nos parece una obviedad, pues la mujer de finales del siglo XIX y principios del XX se dedicaba a la casa, a los hijos y al marido o señor, así que coser era un trabajo doméstico habitual y no una práctica artística. Si además estaba recluida en un centro psiquiátrico y tenía falta de papel de mayor tamaño...

Otro marginal del que ya hemos tenido ocasión de conocer obra suya, James Castle, dibuja sobre papeles reutilizados con hollín mezclado de saliva que aplica mediante utensilios hechos a mano.



284

Fig. 192. ▼ James Castle. *Sin título* (Salón) [S.f.].

El resultado de la figura 192 tiene grandes semejanzas con la técnica del grabado al aguafuerte (figura 193) que se efectúa sobre una plancha de aleación metálica recubierta de barniz protector. El grabador dibuja en posición inversa con un punzón, sobre esta capa de barniz y posteriormente, se sumerge la lámina con su barniz en una solución de agua y ácido nítrico –aguafuerte propiamente dicho. Esta solución corroe el cobre en las zonas en que este no está protegido por el barniz, y deja unos surcos de mayor o menor profundidad, según el tiempo de inmersión de la lámina en el ácido. Para la impresión, los surcos se rellenan con una tinta grasa que se transfiere a un papel humedecido, al pasar entre los rodillos de la prensa.

La serie *Caprichos* de Francisco de Goya, que ya hemos mostrado en la figura 25, es un ejemplo de esta técnica de grabado.



Fig. 193. Ludovic Lepic. *Le lac de Nemi*<sup>281</sup> (El lago de Nemi) [S.f.].

En línea con esta investigación, presentamos la obra que la doctoranda ha venido creando en los tres últimos años. Se trata de piezas escultóricas que hablan de ese primer marco normativo político-social-mental que es la familia, como metáfora de cada marco político-social en el que nos movemos a diario.

Las obras conforman tres series realizadas con un material común: el hueso (figuras 194 a 197).

<sup>281</sup> Aguafuerte variable caracterizado porque cada estampa es radicalmente distinta a la anterior, creando un efecto de movimiento.



Fig. 194. Imma Mengual. *2 + 13 = 3 veces 5* [2012].

286



Fig. 195. Imma Mengual. *Ara en uno* [2014].



Fig. 196. Imma Mengual, *Ara en siete* [2014].

287

Las 15 cajitas de malla metálica son frágiles celdas que contienen huesos de blancura inmaculada. En la serie *Ara*, las cajas ya son sólidas, de piedra y los huesos están dispuestos sobre algunas de ellas. Son altares rituales de exorcización que intentan agradecer a los dioses con ofrendas simbólicas.



Fig. 197. Imma Mengual, *Inner Circle/Círculo Interior* [2015].

Con *Inner Circle/Círculo Interior* se incorpora un material en apariencia valioso, maleable, dúctil: el estaño.

Los huesos utilizados en la creación de las piezas son producto de opíparas comidas que todo lo intentan curar y, dependiendo de la pieza concreta, la doctoranda utiliza los huesos de unos u otros animales.

Otro ejemplo de utilización de soportes *anormales* lo encontramos en las figuras antropomorfas de arte primitivo o *minkisi*<sup>282</sup> a las que nos hemos referido en el capítulo I, en el apartado *La influencia de la 'anormalidad' en las vanguardias*.



Fig. 198. *Mbuunduka*, protector de la casa y de los campos de mandioca [S.f.].

282 Los *minkisi*, plural de *nkisi* en lengua *kongo*, son esculturas-fetiches antropomorfos de madera y recubiertos de múltiples materias.

Estas figuras eran fetiches de madera, recubiertos de clavos, cuernos, cuerdas, espejuelos, barro, conchas, etc. Los materiales estaban muy relacionados con aquello que querían curar, invocar o penar.

Y así, la figura 198 está realizada con *la madera de 'n-hala', un arbusto de la sabana con legumbres tóxicas. La figura, con una barriga exageradamente prominente, lleva pequeñas flautas de madera colgadas del collar, cinco nudos de Möbius de fina fibra de liana, clavos de cobre en series de tres en la cabeza y un orificio en el cráneo donde seguramente había un arma ritual de defensa. Si a todo ello le sumamos la toxicidad de la madera con la que ha sido realizada comprendemos su carácter ritual ofensivo y defensivo a la vez. Es muy probable que se utilizara como un poderoso protector contra los trastornos abdominales, pero que, a la vez, pudiera producir afecciones abdominales mortales, como sugiere su prominente barriga*<sup>283</sup>.

289



Fig. 199. ▼ Gaston Chassaic. *Tête Archaique* [1947-50].

Los soportes utilizados por los *marginales* han ido cambiando con los tiempos y las circunstancias; así encontramos al artista *brut* Gaston Chaissac [1910-1964] utilizando latas, azadas, palas, escobas y otros en la producción de la figura 199.

Ante estas piezas, podríamos hablar de *Art Brut* pero también de *ready-made*, *Arte povera*<sup>284</sup> y deconstrucción, puesto que se nos muestran objetos ya existentes, que cuestionan la idea de obra de arte y que reclaman la atención sobre algo insignificante, siendo procesados creativamente de forma sencilla.

Encontramos también *collage* hecho compulsivamente, de pequeños formatos, en los que se mezclan diferentes soportes, pegados, pintados, cortados, silueteados, etc. Así como *assemblages* con hilos, objetos encontrados, cartón y muchos otros (figura 200).

290



Fig. 200. ▼ Judith Scott. *Sin título* [2003-2004].

284 Del italiano *arte povero*: es una tendencia de finales de la década de 1960, cuyos creadores se sirven de materiales pobres, carentes de valor y fáciles de conseguir como madera, hojas, rocas, cristal, barro, vegetales, telas, carbón.

La norteamericana Judith Scott [1943-2005] nacida sordomuda y con síndrome de Down, a diferencia de su hermana gemela que nació *normal*, pasó hasta los 43 años de vida recluida en un centro psiquiátrico. Es entonces cuando su hermana consiguió su custodia y descubren su sordomudez.

A partir de ahí, comienza a asistir al *Creative Growth Art Center* en Oakland (California) donde sujetos con patologías mentales pueden desarrollar su trabajo. Es allí donde comienza a expresarse visualmente: tras pasar una etapa inicial en la que llenaba papeles y papeles de rayas y espirales, Judith pasó a robar todo tipo de objetos y envolverlos con hilos, cables, tiras, etc. generando *artefactos* y ovillos sobrecogedores que trasmutaban el significado de los objetos que contenía y que han obtenido el aplauso de la comunidad artística internacional.

Cuando los disidentes, los diferentes ejercen cierto poder, se autoaislan deliberadamente para crear.

291



Fig. 201. ▼ Yayoi Kusama, *Dots Obsession* (Obsesión de puntos) [1996].

Así lo expresa la artista japonesa Yayoi Kusama [1929- ] quien vive recluida por voluntad propia en un centro psiquiátrico desde 1973.

La obra de Kusama ha pasado por tres períodos considerados estancos. Comienza centrándose en la pintura, para pasar un período norteamericano en el que su obra para a ser más tridimensional y finalmente volver a la pintura.

Kusama encarna el trauma del sujeto globalizado en contra de toda estandarización y anulación de la identidad. Su obra se caracteriza por la repetición sistemática de puntos en el espacio generando instalaciones (figura 201) y lienzos de gran tamaño.

De colosal tamaño son también algunas de las obras de los marginales Simon Rodia, Nek Chand, Ferdinand Cheval, Fiorenzo Pilia y muchísimos otros que dedican su vida a la construcción de enormes casas, edificios, torres, palacios, etc.

292



Fig. 202. ▼ Simon Rodia. *Torres Rodia o Las Torres de Watts* [1921-1954].

*Las Torres Rodia* (figura 202) son esculturales armaduras construidas con todo tipo de objetos desechados, desde tuberías hasta barras de hierro, cables y mortero de los más variados componentes. Para levantarlas, su autor, Simon Rodia [1879-1965] empleó todos sus ratos de ocio durante 33 años, entre 1921 y 1954.

En sus construcciones, podemos encontrar reminiscencias gaudinianas y también del artista catalán Joan Josep Tharrats [1918-2001] como vemos en la figura 203, que fue uno de los pioneros del vanguardismo catalán de la posguerra civil española. La obra de Tharrats es de textura rica, color abundante y grafía libre. En su universo mágico las formas fluctúan libremente.



Fig. 203. Joan Josep Tharrats, fragmento del suelo de *El Mirador del Alcalde*, en Montjuic (Barcelona).

Para este pavimento se utilizaron materiales como cantos rodados, adoquines, ladrillos, fondos de botella, piezas de hormigón y diversas piezas de hierro.

Pero como indica la Dra. Lucienne Peiry, directora de la colección de Art Brut de Lausanne (Suiza), *si algo caracterizada a los autores outsider es su marginalidad hacia lo culturalmente establecido. No existen influencias entre ellos. Es completamente azaroso que a simple vista algunos procesos tengan algo en común, por lo que no se deberían formar clasificaciones erróneas*<sup>285</sup>.

La comisaria de arte Victoria Combalía aseguraba que *cada autor refleja su tipología particular, su ‘manía’ propia. [...] Es curioso constatar cómo su ‘factura’ puede variar en extremo: algunas de ellas (generalmente las de ‘médiums’) son muy minuciosas y suelen estar fechadas y firmadas con una gran precisión. Otras, en cambio, son de ejecución bastante más rápida, con una ‘manera de hacer’ que nos recuerda, inevitablemente, a las telas expresionistas. Las hay, por último, que no pueden interpretarse más que descifrando un intrincado sistema de signos*<sup>286</sup>.

294

Referirnos a la simbología de los materiales seleccionados por unos y otros –o incluso la psicología de los colores utilizados–, parece pertinente en este punto de la investigación en el que nos encontramos.

Como materiales hay tantos como ideas, obsesiones, creaciones, etc. y contemplarlos todos es inabarcable, procederemos a investigar ciertos materiales a modo de ejemplo. En concreto, el mundo de los hilos y las hilanderas, o dicho de otra manera, aquellas creaciones que se sirven del tejer y coser como vehículo para generar un *artefacto*.

Veámos pues, sobre qué soportes y el resultado.

---

285 Citado por CARPINTERO ZENDEJAS, Luis Antonio (2004): *Uso de Materiales no tradicionales en el proceso creativo artístico: Aplicaciones a la enseñanza*. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid, p. 325.

286 COMBALÍA DEXEUS, Victoria (1973), p. 38.

ARAÑAS Y BORDADORAS: el mundo de los hilos y las hilanderas

Nos hemos referido al tejer y al coser como vehículos expresivos, pero ambas técnicas se sirven de multitud de materias para generar y/o unirles otras que generan nuevos soportes que son los *artefactos* que nos interesan.

Estos nuevos soportes son la *prima materia*, ese exceso de energía expresiva interna que el sujeto creador ha de sacar afuera.

Los alquimistas, para llegar a la transmutación áurea, *dieron a esa ignorada primera materia multitud de nombres diversos: plata viva, plomo, sal, azufre, agua, aire, fuego, tierra, sangre, lapis, veneno, espíritu, cielo, rocío, sombra, madre, mar, luna, dragón, caos, microcosmo, etc. [...] Se considera asimilable al inconsciente*<sup>287</sup>.

Hemos elegido tejer, coser, bordar o hilar por ser técnicas domésticas utilizadas ya desde la prehistoria, que los *anormales* se las han apropiado y los artistas *normales* a su vez, se las han reapropiado.

295

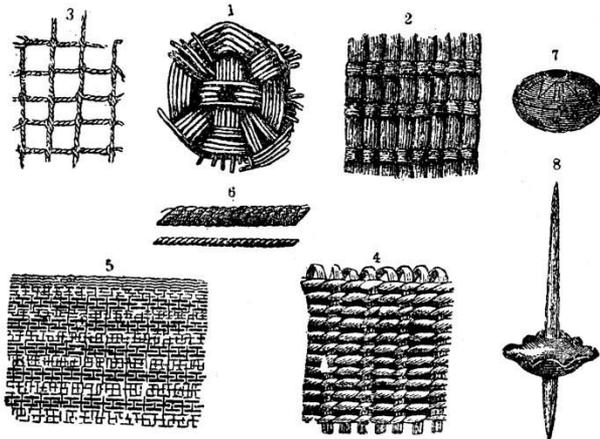


Fig. 204. Objetos tejidos prehistóricos.

287 CIRLOT, Juan Eduardo (1997), p. 376.

El soporte y la técnica están ligados al inconsciente colectivo de manera que toda la sociedad comparte ese conocimiento global.

Coser, bordar y tejer es una forma de ocio que a las mujeres les estaba permitido y donde tomaban ciertas decisiones –de las pocas en su vida– que tenían que ver con la labor: seleccionaban la técnica, los elementos a utilizar, las puntadas, el cromatismo, los instrumentos. Por poner un ejemplo, coser con aguja para, inconscientemente, reparar el daño con un objeto hiriente. Coser con aguja es un perdonar, a través de la redención por el dolor; es una reivindicación del perdón.

296



Fig. 205. Ghada Amer. *Barbie Loves Ken, Ken, Ken Loves Barbie*<sup>288</sup> [1995] y detalle.

Por otra parte, tejer y coser son actos de amor, de generosidad, de fidelidad, de virtud marital, de sumisión. Tiene que ver con el papel que la sociedad ha adjudicado a la mujer, por ello cuando artistas como la egipcia Ghada Amer [1963- ] utiliza como soporte, la tela y como técnica, el coser, para mostrar a una mujer que siente deseo sexual, hablar de sus derechos y denunciar los abusos y las conductas sumisas transmitidas en muchos mitos y cuentos, el resultado *artefactual* tiene un efecto demoledor.

<sup>288</sup> Barbie ama a Ken y Ken ama a Barbie. TdA.

En el coser, el bordar y el tejer, el proceso y el tiempo son factores importantes.

Se teje y se desteje, como Penélope para alargar los días de vuelta de su amado Odiseo y apartar así a los pretendientes que la acechaban<sup>289</sup>. Tejiendo y destejiendo, retrasando el acoso, entreteniéndolo la espera, reparando la soledad, *matando el tiempo*, como hace la araña con su tela, aparentemente tan frágil y no obstante, tan robusta.



Fig. 206. John William Waterhouse. *Penelope and the Suitors*<sup>290</sup> [1912].

Igual que Sherezade, la protagonista de *Las mil y una noches* retrasa su propia muerte contándole al sultán un cuento cada noche. Son relatos que surgen uno del otro, es decir, al contarse uno de repente surge otro y ese otro crea otro cuento hasta que termina el primero, como cajas encerradas en otras cajas. Finalmente, el sultán le conmuta su pena.

<sup>289</sup> Penélope y Odiseo son personajes de *La Odisea*, poema épico atribuido a Homero (vivió probablemente en el s. VIII a.C.) que simboliza la fidelidad conyugal pues, al parecer Penélope esperó a Odiseo durante 20 años a que regresara de la Guerra de Troya que según Heródoto se produjo en el año 1250 a.C.

<sup>290</sup> Penélope acosada por los pretendientes. TdA.

Como denuncia la citada artista egipcia Ghada Amer, la mitología grecorromana se ha ocupado de transmitir esa sumisión en muchas ocasiones, como en el caso de *El Mito de Aracne*, en el que es castigada por rivalizar con Atenea en la tejeduría de tapices. Aracne (significa araña en griego), joven lidia, teje y borda maravillosos tapices. Adquiere la reputación de haber sido alumna de Atenea (diosa de la artesanía y la sabiduría), pero pretende no deber su talento más que a sí misma. Desafía a la diosa. Atenea borda los doce dioses del Olimpo en su majestad, Aracne los amores de los mismos con mortales. Atenea, furiosa, desgarrra la tapicería y golpea a su rival con la lanzadera. Aracne se ahorca; pero Atenea no le permite morir y la transforma en araña, que continúa hilando y tejiendo al cabo de su hilo. La araña, con su ridícula tela actual, simboliza el menoscabo del ser que quiso igualarse a los dioses: es el demiurgo castigado<sup>291</sup>.

298



Fig. 207. Diego Velázquez. *La fábula de Aracne (Las hilanderas)* [1657].

291 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), p. 116.

Como hemos visto, la gran metáfora asociada al hecho de tejer la constituye la araña, el animal.

*Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada; y por sus fases, afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación)<sup>292</sup>.*

Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas, según Cirlot<sup>293</sup>, teje todos los destinos, por lo cual aparece también en muchos mitos como una inmensa araña.

Y revisando el diccionario de la lengua española<sup>294</sup>, éste nos dice que: Lunático/a es un adjetivo que proviene del latín *lunaticus*, y se refiere a aquella persona que padece locura, no continua, sino por intervalos.

299

Pero volviendo al arácnido, a pesar de que tendemos a relacionarlo con la maldad, en la India la araña es considerada un importantísimo símbolo relacionado con el cosmos basado en *la disposición de su tela y el lugar que en ella ocupa, y en el hecho de que la araña la saca de su propia substancia<sup>295</sup>. La araña representa a la diosa madre como tejedora del destino o el sol, la araña teje una red radiante, al igual que el sol genera sus rayos desde su centro de fuego<sup>296</sup>.*

En la naturaleza las arañas tejen y envuelven para atrapar a sus presas, para alimentarse, para vivir.

---

292 *Ibíd.*, p. 117

293 CIRLOT, Juan Eduardo (1997), pp. 88-89.

294 Fuente DRAE.

295 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), pp. 115-117.

296 BRUCE-MITFORD, Miranda (1997): *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana, p. 57.



Fig. 208. Odilon Redon. *Araña sonriente* [1881].

Los indios *navajos*, celebran la *Mujer Araña* como la deidad que les concedió el don de tejer; lo mismo ocurre en el continente americano –desde los *misisipianos* de Cahokia hasta los *moche* de Perú– que profesan veneración por este arácnido que produce seda.<sup>297</sup>

También la cultura *Nazca*<sup>298</sup> (200 a. C-600 d. C.) creó cientos de figuras con piedras de tonalidades oscuras que contrastan sobre un fondo más claro y que se colocan en espacios abiertos. Esas figuras son conocidas como geoglifos. A continuación (figura 209) mostramos el de una araña, considerada en la cosmovisión andina, poseedora de gran poder e importancia.

<sup>297</sup> ALLAN, Tony (2008): *Símbolos*. Barcelona: Blume, p. 22.

<sup>298</sup> En una extensión de 3900 kilómetros cuadrados a lo largo de la costa sur del Perú, la cultura Nazca (200 a.C.-600 d.C.) trazó cientos de geoglifos sobre la tierra.



Fig. 209. Líneas de Nazca: Araña (46 m.).

En la siguiente figura mostramos una enorme araña, de 10 metros de altura, creada por la artista Louise Bourgeois como homenaje a su madre, una gran tejedora que trabajaba en la restauración de tapices en París. Así se refería a ella:

*Mi mejor amiga era mi madre. Ella era reflexiva, inteligente, paciente, apasionada, razonable, delicada, refinada, indispensable, ordenada y útil, como una araña.*

Aunque, por otra parte, esa asociación animal-madre que hace Bourgeois, es una crítica inconsciente o no tanto, pues algunas especies de araña, además de tejedoras son devoradoras; la madre permitió que su padre se comportara como lo hizo.



302

Fig. 210. Louise Bourgeois. *Maman* (Mamá) [1999].

Louise Bourgeois se enorgullecía de empezar a trabajar destruyendo para luego construir y reconstruir de nuevo; de alguna manera *reparaba*, que era el oficio de la familia y se convierte en restauradora de su propio daño<sup>299</sup>.

Liga la figura de la madre y de la araña (figura 210) con las metáforas de hilado, tejido, nutrición, protección y destrucción.

La mujer-araña conforma en su actividad diaria un círculo sin fin: la araña escupe y vuelve a tragar su hilo.

La tela de araña se muestra como un cruce de caminos, en cierto modo, un laberinto (figura 211): como una curiosa tela de araña con callejones sin salida en cuyo centro se encuentra la araña. Es una *casa* para la araña, dispuesta de otra manera. Una arquitectura flexible, un cerebro.

---

299 VV.AA. (1999-2000), p. 46.



Fig. 211 . *Gran laberinto* de la nave central de la Catedral de Amiens.

La araña es una arquitecta que trabaja con hilo, delicada, eficiente, silenciosa y potencialmente mortal.

En la figura 212, una *performance* de la artista brasileña Lygia Clark [1920-1988] realizada junto a un grupo de personas que contribuyen al *hilado* de una prenda. Cada uno de los participantes tiene un carrete de hilo en la boca, que va desliando y sacándolo poco a poco desde el extremo, obviamente impregnado en saliva, evocando la producción textil de la araña. Y así, los hilos de todos, de diferentes colores y sabores se mezclaban hasta cubrir por completo a la persona que está tendida sobre la mesa. El arte de Clark es interactivo de los participantes con los materiales, una trama de comunicación colectiva.



Fig. 212. Lygia Clark. *Baba antropofágica* [1973].

Cuando hablamos de coser y tejer, automáticamente pensamos en mujeres pero, en la expresión visual *anormal*, también encontramos hombres. No muchos, pero sí, algunos.

El marginal belga Jules Leclercq [1894-1966] en su internamiento en un hospital psiquiátrico, estuvo ayudando con la ropa de la lavandería y así pudo conseguir retales de tela y otros tejidos para sus creaciones.

Su profesión de costurero le facilitó el trabajo con hilos, telas y demás soportes similares. Sus dos temas favoritos: las escenas militares y los desnudos rodeados de flores, ambos con la inclusión de escritura (figura 213).



Fig. 213. ▼ Jules Leclercq. Sin título [S.f.].

En el apartado anterior, nos hemos referido a la escritura como tema, y ya hemos tenido ocasión de apreciar el trabajo de aquellos creadores *normales* y *anormales* que utilizan la palabra, real o no, para *verbalizar por escrito* su obsesión, su mundo interior, su monotema.

305



Fig. 214. ▼ Agnes Richter. *La chaqueta de Agnes* [S.f.].

La germana Agnes Richter [1844-1918] se encontraba en una situación de confinamiento extremo y casi había perdido la esperanza.

*Agnes Richter, como el resto de las mujeres del psiquiátrico sólo podía asistir a los talleres adecuados a su género: los talleres de costura. Allí consiguió hilo y aguja para bordar su biografía sobre la chaqueta de su uniforme. También lo entalló para hacerlo más ajustado a sus formas. Así creó una segunda piel para contener su memoria, bordada por dentro y por fuera, hasta el último rincón<sup>300</sup>.*

Al bordar se convertía en alguien único y podía así acallar su verdadera identidad psicótica.

306

La artista *brut* norteamericana con síndrome de Down, Judith Scott, de la que ya hemos hablado en el apartado anterior, realizaba sus obras a partir de actos de cleptomanía. Creaba grandes ovillos cuyo aspecto nos recuerda extraños ovillos hechos por una extraña *araña*. Verla trabajar en sus obras es gozar frente al tejer de la pasión, asistir a un milagro similar al del ave cuando construye su nido.

Robar es un instinto universal, cada planta roba tierra a otra, cada animal se come a otro o le roba; el niño desde muy pequeño se apropia de cosas. El robo es humano y para defender la vida, hay que robar. Animales y humanos acumulan robos y los esconden en sitios secretos. A lo largo de la historia, todos los invasores y conquistadores han robado (oro, plata, gemas, petróleo, frutas, trigo, cacao, incluso esclavos y mujeres) y todos construyeron palacios de altas torres fálicas para mostrar su superioridad y poder.

---

300 Disponible en <<http://elhombrejazmin.com/category/bordar/page/2/>> [Fecha de consulta: 11/01/2015].



Fig. 215. ▼ Pascal Tassini. *Sin título* [S.f.].

Fig. 216. ▼ Pascal Tassini. *Sin título* [S.f.].

El belga marginal Pascal Tassini [1955- ] comenzó a dibujar y pintar al tiempo que robaba sillas y otros materiales que utilizaba para crear *artefactos* de figura cambiante por los objetos que contenía (figuras 215 y 216).

Volúmenes creados a partir de tejido anudado que se conforman como elementos plásticos autónomos, después de haber servido para hacer vestidos, accesorios y mobiliario para su cabaña. También escribe cartas que consisten en la misma letra del alfabeto repetida una y otra vez.

Como decía Jean Dubuffet: *El arte es un juego –el juego del espíritu–. El juego mayor del hombre. Un niño contempla un instante una bola de trapo, se le ocurre una idea; ese objeto es un Piel Roja [...] sabe que habiendo resuelto creer en eso, dentro de un rato le creará efectivamente; sabe bien que así es cómo el espíritu procede; es justamente el ensayo y la verificación de ese proceso mental que lo*

*maravillan; juega a dejar fluir su espíritu lo mismo que los bebés a mover sus piecitos. Yo también*<sup>301</sup>. Juego y arte son actividades análogas.

Las acciones repetidas y regulares, como es el coser o el tejer, relaja y rebaja los niveles de ansiedad, alivia el malestar y el estado emocional de los sujetos; por eso es una actividad a la que se suele recurrir como terapia.



Fig. 217. Chiharu Shiota. *In silence* [2008].

La artista japonesa Chiharu Shiota [1972- ] es conocida por la creación de obras que llenan espacios vacíos hilando, tensando hilos como si fuera una gran araña que aísla objetos de su memoria: ambientes poéticos, monumentales y delicados (figura 217)

La obra de Shiota trata sobre la memoria y el olvido, los sueños, las

---

301 DUBUFFET, J. (1975): *Escritos sobre arte*. Carta a Gaston Chaissac, martes 24 de junio de 1947. Barcelona: Barral, p. 65.

huellas del pasado, la infancia y la ansiedad. Su trabajo tiene una clara influencia de artistas como Marina Abramovic, Ana Mendieta, Janine Antoni, Louise Bourgeois, Carolee Schneemann y Rebecca Horn.

Otra artista que recurre al tejer es la italiana Maria Lai [1919-2013], que presenta muchas de sus obras en forma de libros de tela, hilos y alambres. Utiliza la costura (figura 218) como una metáfora de la conexión y las relaciones, un vínculo con la tierra, con sus habitantes, sus historias y mitos.



Fig. 218. Maria Lai. *Lenzuolo (Hoja)* [2007].

El creador marginal japonés que presentamos a continuación, utiliza su cuerpo como apoyo a la expresión para sus apariciones semanales. Se trata de Eijiro Miyama (1934-) y aunque ha tenido varios empleos, mantiene una existencia errante desde los cincuenta y cinco años.

Los sábados y los domingos se engalana para ir al distrito chino en Yokohama y se pasea por entre la multitud porque un día de hace diez años, que anduvo con una taza de fideos sobre su cabeza y causó sensación entre la gente, le animó a incrementar sus adornos gradualmente (figura 219).



Fig. 219. ▼ Eijiro Miyama en uno de sus paseos semanales por Yokohama.

A través del cuerpo también, pero esta vez fragmentado (figura 220) la obra de Magdalena Abakanowicz [1930- ] crea ambientes en los que utiliza la repetición de la cabeza, el tórax o las multitudes, como recurso, primando como tema: lo individual y lo colectivo, el anonimato y el estereotipo, el deterioro y la enfermedad.



Fig. 220. Magdalena Abakanowicz. Schizoid Heads<sup>302</sup> [1973-1975].

Algunas de las piezas de la siguiente artista, la portuguesa Joana Vasconcelos [1971- ] son realizadas a mano con ganchillo, donde despliega motivos populares portugueses y elementos cotidianos asociados de normal a lo femenino. Hace referencia al pasado, a la vida en las casas repletas de paños de ganchillo. Cubre totalmente los objetos que interviene y descontextualiza, haciéndonos reflexionar sobre las contradicciones de la postmodernidad. Convierte así en arte los objetos banales que habitualmente pasan desapercibidos para el espectador (figura 221).

Vasconcelos, en su quehacer artístico, utiliza también telas, plumas, menaje de cocina, pequeño electrodoméstico, Cds (compact discs), tampones OB y otros materiales.

<sup>302</sup> Cabezas esquizoides. TdA.



Fig. 221. Joana Vasconcelos. *Bichos* (serie) [2009].

312

La psicótica croata Dunya Hirschter Koprolec [1954-2009], tras una vida de éxito en el teatro, durante un viaje a Marruecos y no se sabe porqué, sufrió un episodio que la hizo renunciar a su trabajo, a su pareja y convertirse al Islam. Desde entonces vagabundó hasta acabar en Granada, viviendo de la caridad de sus vecinos.

Fue diagnosticada esquizofrénica y choca el contraste entre la imagen que desprendía de mujer oscura y malhumorada, y el colorido y la vida de sus creaciones textiles. En la figura 222 mostramos el Corán *intervenido* que llevaba siempre consigo, pero intervenía también las propias gafas, el abanico, etc. (figura 223).

Sus obras son objetos simbólicos que pretendían aliviar una carencia dolorosa, de libertad, de cordura, de amor, de una vida *normal*<sup>303</sup>.

303 <<http://dunyahirschter.blogspot.com.es/p/biografia-de-la-artista.html>> [Fecha de consulta: 26/04/2015].



Fig. 222. ▼ Dunya Hirschter Kopolcec. Corán [S.f].



Fig. 223. ▼ Dunya Hirschter Kopolcec. Chaqueta y abanico [S.f].





**SEGUNDA PARTE**  
**cAPÍTULO III.**  
**iNDUCCIÓN y eXPERIMENTACIÓN**  
**aPLICADAS a LA dOCENCIA**

## **SEGUNDA PARTE**

### **CAPÍTULO III. INDUCCIÓN y EXPERIMENTACIÓN APLICADAS a LA DOCENCIA**

1. Introducción a la experimentación
  - 1.1. Especialización biológica: los hemisferios cerebrales
  - 1.2. Estructuración psicológica: *Yo, Superyó y Ello*
  - 1.3. *La mandorla*
  - 1.4. Fluir
  - 1.5. Reflexión deductiva personal para inducir la creación
2. *Curso Inducción creativa desde la anormalidad*
  - 2.1. Jornada 1
  - 2.2. Jornada 2
  - 2.3. Jornada 3
  - 2.4. Jornada 4
  - 2.5. Jornada 5
  - 2.6. Jornada 6
  - 2.7. Conclusiones generales basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados del curso



## **SEGUNDA PARTE**

### **CAPÍTULO III. INDUCCIÓN y EXPERIMENTACIÓN APLICADAS a LA DOCENCIA**

*Cuando el alumno esté preparado, el maestro vendrá*  
Proverbio chino<sup>304</sup>

*De pronto encuentro; después, busco*  
Pablo Picasso

#### **1. Introducción a la experimentación**

Tal y como hemos visto en los capítulos I y II, la evolución en la creación *anormal*, ha corrido pareja a la sociedad, el conocimiento, la política, los avances técnicos o la estética. Como siempre ocurre con el arte.

Mínimas han sido, las diferencias reales y formales entre la creación *normal* y la creación *anormal* que hemos ido descubriendo y exponiendo en todo el proceso de investigación; de manera que para demostrarlo, realizamos un trabajo de campo bajo la forma de curso experimental, cuyo desglose y resultados expondremos ampliamente en el punto 2 de este capítulo.

Durante el proceso de esta tesis, cayó en nuestras manos un interesante estudio que señalaba que la inducción a la hora de crear, no sólo nos afecta a las personas.

La investigación a la que nos referimos tuvo lugar en el año 1995

---

<sup>304</sup> Este antiguo proverbio chino describe una idea básica en el pensamiento oriental: la conexión entre la psique humana y los acontecimientos externos, entre el mundo interior y el mundo exterior. Cita aparecida en *El tao de la psicología*, de SHINODA BOLEN, Jean (2005).

cuando la NASA probó la influencia de las drogas psicoactivas en el diseño de las telarañas<sup>305</sup> siguiendo un estudio de hacía más de tres décadas sobre drogas y sus efectos en animales, realizado por científicos del *Marshall Space Center* que probaron distintas sustancias estupefacientes en arañas para ver cómo resistían a la toxicidad de estos químicos. Al parecer la telaraña generada con LSD es la que conserva más sus patrones geométricos y curiosamente la más alterada en su diseño es la sometida a cafeína.

318

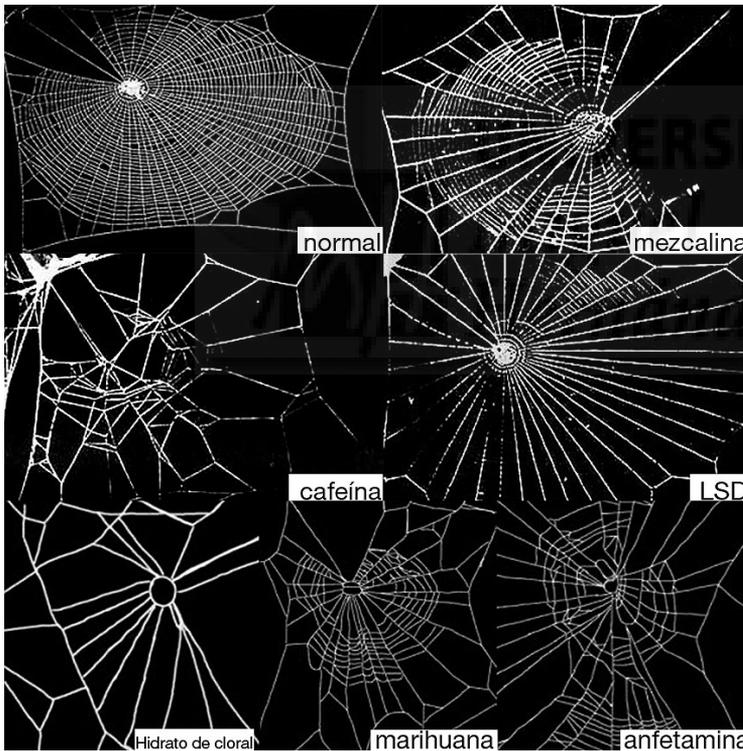


Fig. 224. Telarañas construidas bajo los efectos de sustancias estupefacientes<sup>306</sup>.

Otro ejemplo lo obtuvimos en las cercanías. La imagen de la telaraña

305 Teniendo en cuenta que el diseño de la telaraña varía según la especie concreta.

306 Disponible en <<http://iwastesomuchtime.com/on/?i=26758>> [Fecha de consulta: 12/08/2013].

de la figura 225, muestra una telaraña producida por una araña sujeta a la contaminación directa por monóxido de carbono.



Fig. 225. Telaraña de araña sometida a contaminación<sup>307</sup>.

319

Estas muestras de alteración de las capacidades conscientes en animales, nos dan la clave para pensar que también nosotros podemos inducir en sujetos *normales*, un estado alterado con una finalidad creativa.

Consideramos la posibilidad de utilizar el método empírico-analítico de experimentación basado en los hechos y que contrastará todo aquello percibido durante el proceso de investigación. En el punto 2 de este capítulo, se aportarán datos y cumplidos detalles.

En este método se interviene sobre el sujeto, objeto de estudio, para crear las condiciones necesarias que muestren sus características fundamentales a fin de propiciar la inducción idónea.

Para llegar a ese punto, ahondamos en cuanto es relevante: el estudio concreto de la especialización cerebral, los distintos niveles

---

<sup>307</sup> Captada un parque público de Alicante. <<http://carnabys.blogspot.com/2012/03/calaveras.html>> [Fecha de consulta 12/08/2013].

de estructuración psicológica del individuo, el flujo creativo y, en definitiva, las circunstancias idóneas para alcanzar el ritmo alineado con la expresión artística.

### 1.1. Especialización biológica: los hemisferios cerebrales

En las clases teóricas que impartimos a los alumnos de grado en Bellas Artes de la UMH, dentro del área de escultura tratamos diferentes técnicas creativas a fin de que dispongan de las herramientas necesarias para llegar desde la idea a la forma artística.

Durante estas clases, aunque de manera sintética, mostramos a los alumnos la especialización cerebral (figura 226) y cómo cada hemisferio lleva a cabo funciones cognitivas específicas que se relacionan a través del cuerpo caloso, la unión entre opuestos, que permite la transmisión de la memoria y el aprendizaje.

320

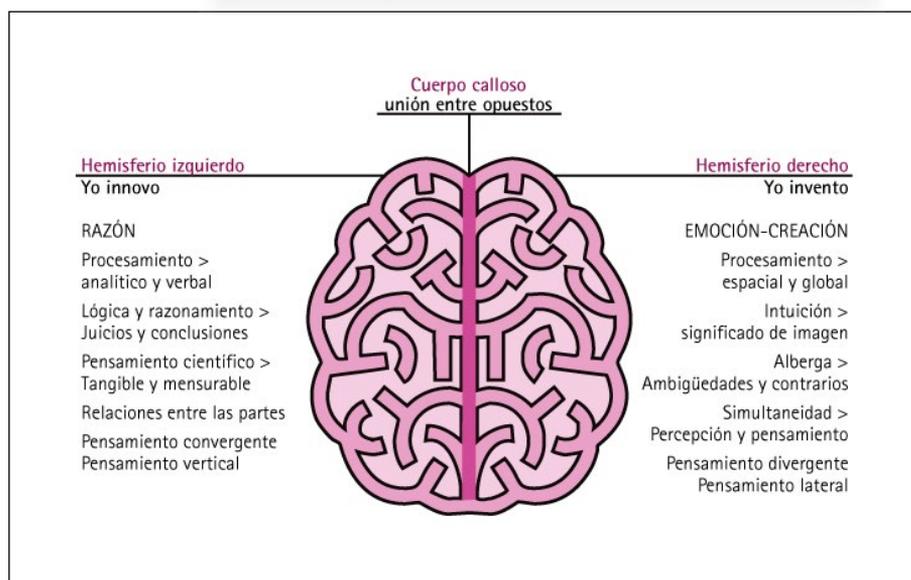


Fig. 226. Especialización cerebral.

Observamos que entre nuestros alumnos, el porcentaje de zurdos frente a los diestros es equiparable y, viendo que el sistema nervioso humano está unido al cerebro mediante una conexión cruzada, de manera que el hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo, y el hemisferio izquierdo controla el lado derecho, está claro porqué entre los sujetos creativos hay más zurdos.

También advertimos, sobre todo en los primeros cursos, que en general a todos les resulta tarea compleja la concentración-introspección y dejarse llevar, soltarse para poder crear libremente. Una y otra vez, los alumnos utilizan especialmente la razón en las tareas creativas iniciales, encontrando limitaciones importantes.

Conmutar las funciones de los hemisferios exige práctica aunque podemos provocar la confusión o bloqueo del hemisferio derecho, que suele tomar el mando, para que nuestros alumnos consigan superar sus autolimitaciones: *Yo no puedo, yo no sé, yo no soy capaz, yo no soy creativo, etc.*

El hemisferio derecho es quien se ocupa de crear, de dibujar, de dar forma a una idea y para ello, el cerebro conmuta sus funciones para que sea este hemisferio quien funcione principalmente. Ello produce conscientemente un estado alterado que nos conecta con lo que hacemos y nos limita otras funciones como el uso de palabras o la comprensión oral, es decir, el procesamiento verbal y analítico. O dicho de otras palabras, un ejercicio de introspección con la obra y de desconexión con la lógica.

Y cuando lo conseguimos, uno se siente uno con su trabajo, aunque sea momentáneamente porque es cuestión de práctica: el lápiz, el papel y el sujeto son una misma cosa. Dejamos al hemisferio izquierdo en *stand-by*, en modo latente; ese hemisferio que constantemente nos dicta las normas, nos dice qué está bien y qué está mal, y qué podemos y qué no podemos o somos capaces de hacer. Y entramos en

un estado paralelo de conciencia parecido al conseguido mediante la meditación, al ayuno, las drogas o el alcohol.

Hacia 1957 el artista belga Henri Michaux [1899-1984] consumió y experimentó con drogas y sustancias alucinógenas, es decir, fármacos que provocan estados alterados de conciencia, que afectan a la percepción produciendo alucinaciones y variando la noción de la propia identidad.

El artista pretendía propiciar *la incertidumbre, la angustia y descoordinación que favorecen la creatividad* a fin de autoinducirse un estado delirante, similar al que sufren los sujetos psicóticos, aunque sin saber muy bien cómo afectan estas experiencias al proceso creativo. De esas experiencias el artista parirá poemas y dibujos nerviosos, de redes, de *horror vacui*.

322

Aunque para los neurocientíficos, la creatividad no se limita a la división entre los hemisferios cerebrales, y se piensa que la creatividad implica numerosos procesos cognitivos, vías neuronales y emociones, con todo, está claro que no disponemos de una visión completa que explique el funcionamiento de una mente imaginativa.

La creatividad no tiene sólo que ver con el uso de uno u otro hemisferio cerebral sino de la selectiva unión y creación de redes entre el todo cerebral de un individuo concreto. No actuamos todos exactamente igual ante un estímulo concreto.

*Según el Taoísmo, el yin y el yang, la luz y la oscuridad, lo útil y lo inútil, constituyen diferentes aspectos de la misma cosa. Por consiguiente, en el mismo momento en que nos decantamos por uno de ellos reprimimos el otro y alteramos el equilibrio natural. Si aspiramos a la totalidad debemos seguir el camino de la naturaleza y perseguir el difícil objetivo de conciliar los opuestos<sup>308</sup>.*

308 ZWEIG, C. y ADAMS J. (Eds.) (1993): *Encuentro con la sombra: El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Barcelona: Kairós, p. 167.

## 1.2. Estructuración psicológica: Yo, Superyó y Ello

Sigmund Freud veía la personalidad humana como un sistema dinámico regido por tres estructuras básicas: el *Yo*, el *Superyó* y el *Ello*. Según él, estas estructuras pueden explicar nuestras conductas actuales y la manera en que somos. Y eso nos interesa mucho.

Veamos, a continuación, en qué consisten dichas estructuras:

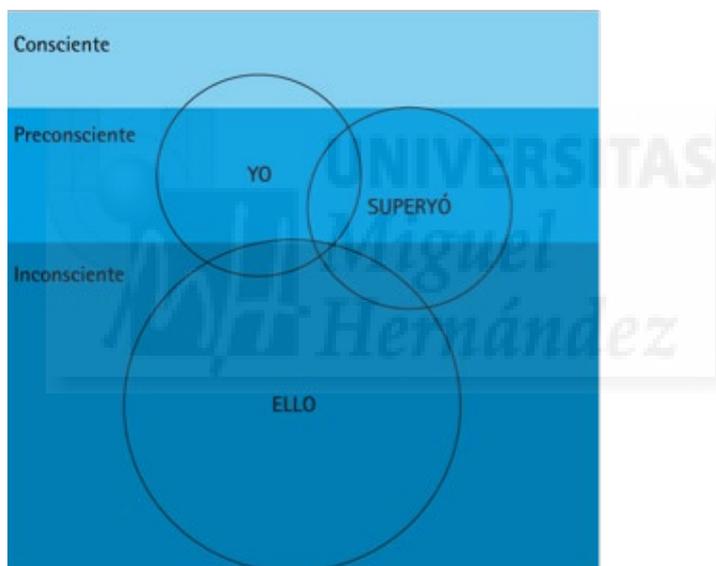


Fig. 227. Cuadro explicativo del Yo, el Superyó y el Ello.

El *Ello* (o *Id*) es la estructura de la persona que contiene todos nuestros instintos, nuestros impulsos biológicos innatos –comer, beber, orinar, defecar, defendernos, etc.–, nuestro querer y nuestras apetencias. El *Ello* es egoísta e irracional, busca la satisfacción inmediata de sus deseos y apetencias, se rige por el principio de placer y que, además, constituye la parte más primitiva de la mente humana. El *Ello* consigue energía gracias a los instintos, los cuales

según Freud, son el motor directo de nuestras actividades: instintos de vida e instintos de muerte.

El *Superyó* (o *Superego*) es la instancia que actúa como juez o censor del pensamiento y, por tanto, es la parte de la mente que internaliza los valores, la moral, los ideales y lo que *debemos hacer*; de esta manera, el *Superyó* es el que determina lo que es *correcto* y lo que es *incorrecto*. El ideal del *Yo* es una parte del *Superyó* donde se encuentran todas las conductas que los padres y la sociedad premian y, por ende, aquí se encuentran nuestras metas y aspiraciones -aspiraciones de tener éxito, de ser mejores personas, buenos profesionales, etc.-.

324 Cuando cumplimos con las normas de la sociedad, nos sentimos orgullosos; sin embargo, cuando no las cumplimos, el *Superyó* nos castiga internamente por medio de los sentimientos de culpa.

Como es de suponer, el *Superyó* y el *Ello* están en constante disputa y contradicción, están en un constante dilema entre *lo que quiero hacer* y *lo que debo hacer*. Y es aquí donde entra el *Yo*.

El *Yo* (o *Ego*) es la estructura que trata de equilibrar los deseos del *Ello* y las normas del *Superyó*; por tanto, decimos que se rige por el principio de realidad. El *Yo* es el que observa todo lo que sucede a nuestro alrededor, es el que se percata de todos nuestros pensamientos conscientes y, además, es el que tiene poder para dirigir las conductas (por el *Yo* nosotros caminamos, hablamos, bailamos, etc.), tomando en cuenta las diferentes circunstancias.

Según C. G. Jung:

*La angustiosa realidad es que la vida cotidiana del ser humano se halla atrapada en un complejo inexorable de opuestos -día y noche, nacimiento y muerte, felicidad y desdicha, bien y mal-. Ni*

*siquiera estamos seguros de que uno de ellos pueda subsistir sin el otro, de que el bien pueda superar al mal o la alegría derrotar al sufrimiento. La vida es un continuo campo de batalla. Siempre lo ha sido y siempre lo será. Si no fuera así nuestra existencia llegaría a su fin.*

Tal y como hemos indicado en el apartado sobre la especialización cerebral, también aquí vamos a dejar en *stand-by* al homónimo del hemisferio izquierdo y que en estructura psicológica es el *Superyó*, ese quien constantemente nos dicta las normas y nos permite o no, acometer proyectos creativos. Con ese modo latente –ya veremos cómo lo conseguiremos–, daremos permiso a la expresión preconscious y consciente del *Yo* que es quien realmente nos interesa y en último término, satisfaciendo las necesidades instintivas del *Ello* que es quien nos mueve.

325

Hasta tal punto es vital la tríada psicológica que, la alteración de alguno de los *factores –Yo, Superyó y Ello–* afecta en mucho al producto, creando estados de psicosis, neurosis o *normalidad* creativa.

Haremos referencia aquí al *Test de Rorschach*, método de psicodiagnóstico publicado en 1921 por el psiquiatra y psicoanalista suizo Hermann Rorschach [1884-1922], que permite a los especialistas distinguir al sujeto neurótico del psicótico, y del que ya hablamos en el apartado cero del primer capítulo titulado, *Algunas aclaraciones en cuanto a la terminología*.

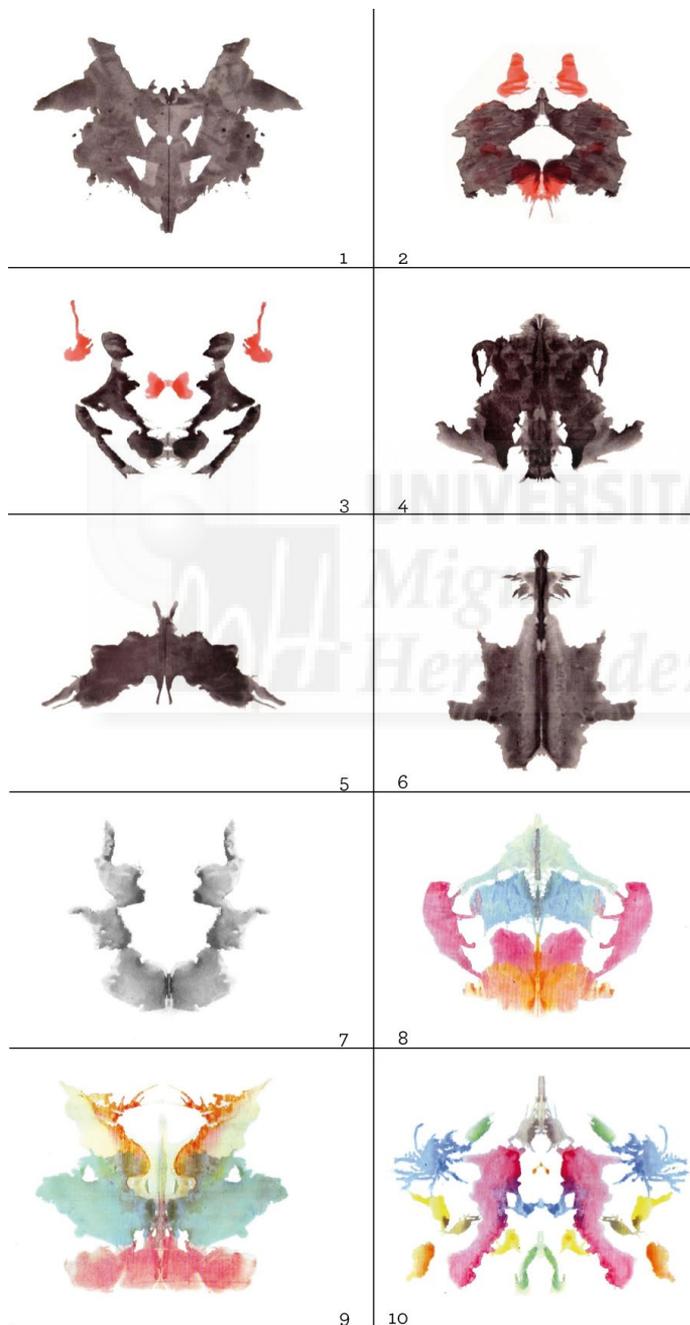


Fig. 228. Láminas del *Test de Rorschach* [1921].

Este test está compuesto por 10 láminas que mostramos agrupadas en la figura 228 y que se caracterizan formalmente por la simetría bilateral, su ambigüedad y falta de estructuración.

Las láminas son presentadas de manera sucesiva al sujeto tratado, preguntándole qué ve en ellas. Éste puede emitir múltiples respuestas que aportan datos vitales sobre su personalidad, ayudando al terapeuta en su diagnóstico.

El análisis del test se basa en las respuestas que da el individuo; algunos de cuyos criterios para evaluarlas son: forma, posición en que el sujeto se sitúa la lámina para analizarla, si lo que se ve parece estar en movimiento, el color de lo percibido, lo que ve -categoría-, tiempo que tarda el individuo en responder, localización de lo que ve dentro de la lámina, etc. Cada lámina viene acompañada de una serie de interpretaciones más comunes, que no por ello *correctas*.

327

Existe un personaje del siglo XVIII que influyó en Rorschach, que es interesante para la historia de la medicina por su dedicación a la patología mental o dominio del espíritu, como es el médico, poeta romántico y visionario alemán Justinus Kerner [1728-1793], cuya vida familiar corrió pareja a la psicosis y a lo religioso.

Los casos que más le interesaron tenían que ver con las enfermedades del alma: la intervención sobrenatural demoníaca y el sonambulismo. Su obra médica más influyente es la titulada *La vidente de Prevorst* [1829] referida a la paciente Friederike Hauffe quien acogida y protegida por Kerner y bajo un estado hipnótico, le dicta el tratamiento que éste le tiene que aplicar, al tiempo que le ayuda en el diagnóstico de otros pacientes.

El interés de Justinus Kerner en nuestra investigación, tiene que ver

con sus *kleksografías*<sup>309</sup> que recoge en el libro con el mismo título<sup>310</sup>, compuesto por 51 figuras y 40 poemas, publicado en 1857, sesenta y cuatro años antes de que el psiquiatra Hermann Rorschach publicara su famoso test psicodiagnóstico (figura 229).

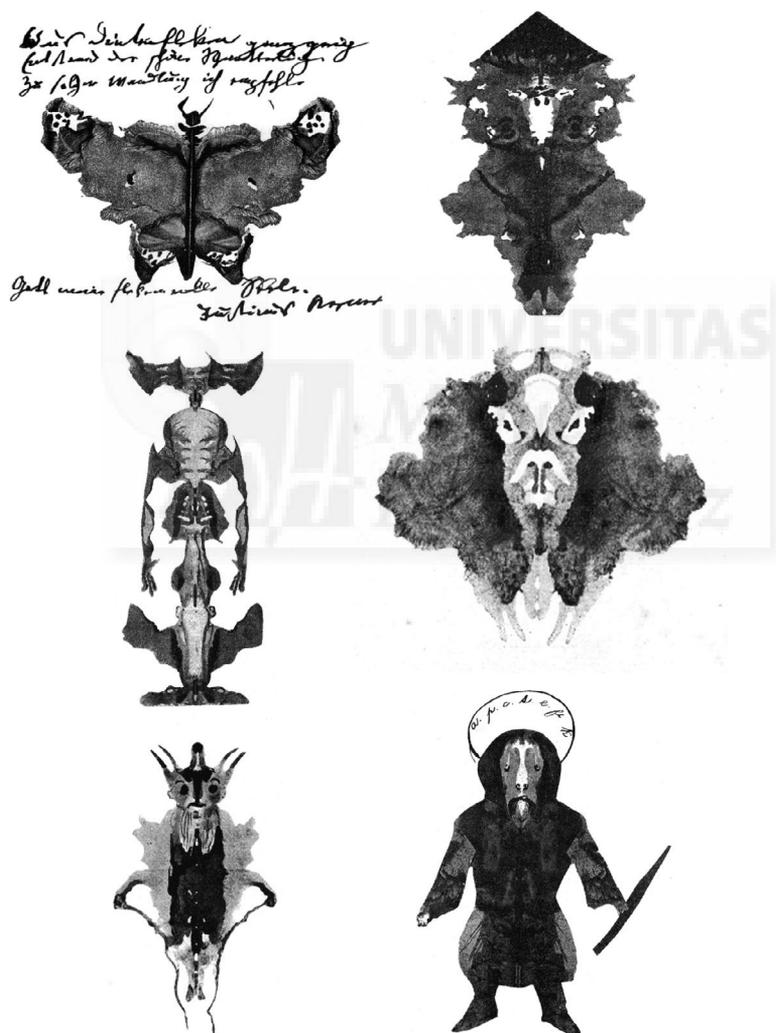


Fig. 229. Ejemplos de *Kleksografías* [1857].

309 Neologismo creado a partir del vocablo alemán referido a la mancha, el borrón de tinta (Kleks).

310 KERNER, Justinus (Luis Montiel ed.) (2004): *Kleksografías*. Barcelona: MRA.

Las figuras son manchas de tinta de simetría bilateral, realizadas con tinta común, café y tinta de imprenta, de manera accidental, manchando una de las mitades de la hoja de papel y doblándola luego para que transfiera simétricamente la misma figura en el lado opuesto.

A Kerner, las *kleksografías* le sugieren imágenes de tiempos remotos, de pueblos antiguos, como emisarios del inframundo o imágenes del inconsciente –ídolos, momias, esqueletos y figuras humanas–, *motivo de reflexión moral y ocasión de creación artística*<sup>311</sup> que requieren de interpretación y que el empareja con el texto en verso que compuso *a posteriori*.

Kerner no lo sabía o sí, pero estaba creando desde un lugar intermedio, dejándose fluir.

### 1.3. La *mandorla*

El siglo XXI nace, por un lado como observador de un intento de poner en valor el *Arte otro*, como arte de minoría, de la diferencia; y por otro lado, de *normalizador* de este arte que necesita ser considerado arte, pura y simplemente.

En un mundo globalizado cabe cualquier diferencia; así los opuestos y todo lo intermedio, forman parte del mismo todo. El artista *sano* trabaja desde un lugar intermedio entre el inconsciente y el consciente, una intersección entre ambos estados mentales y hemisferios, que denominaremos la *mandorla*. La forma y tamaño de cada *mandorla* varía según el artista.

---

311 *Ibíd.*, contraportada.

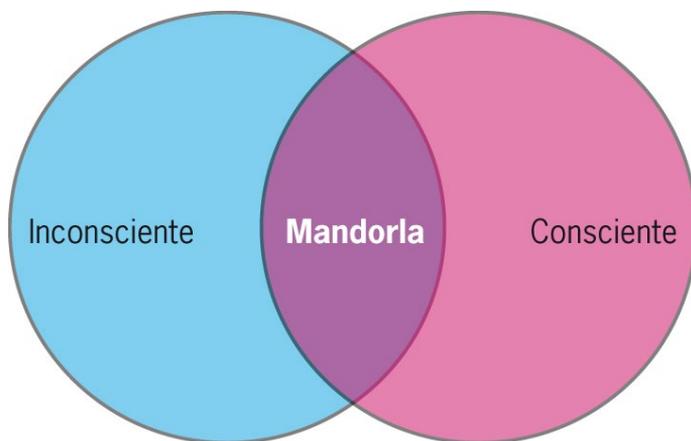


Fig. 230. *Mandorla* creativa.

330

De este encuentro y tensión entre opuestos, ambos válidos, surge un tercer elemento no dado *-tertium non datur-*, que es la función trascendente<sup>312</sup> que no es sólo la unión de los opuestos, sino una tercera situación diferente a las dos originarias; el camino o la salida que nada deja afuera, la vía de la creación.

La figura 231 que presentamos a continuación, autorretrato del artista Edvard Munch, es especialmente ilustrativa y su importancia radica en que Munch se sitúa entre el reloj -la realidad más absoluta, el mundo consciente- y la cama -el mundo onírico e inconsciente-. Y él en medio, como puente entre esos dos mundos, tal y como ya hizo en la obra *El Grito*, en el que vuelve a pintar un puente, esta vez real, no metafórico.

---

312 El término *función trascendente*, acuñado por C.G. Jung, se refiere al cambio de actitud obtenido a través del enfrentamiento del ego con el inconsciente, de la asimilación de las funciones inferiores e inconscientes a la conciencia, basada en la singular capacidad de transformación del alma humana.



Fig. 231. ▼ Edvard Munch, *Self-Portrait: Between the Clock and the Bed*<sup>313</sup> [1940-3].

María Córdor, en su artículo *Arte, Locura y Margivagancia*<sup>314</sup>, refiriéndose al trabajo de Prinzhorn escribe:

*Las obras de los internos son intentos de configuración. El fundamento psicológico de la configuración es la necesidad*

313 Autorretrato: entre el reloj y la cama. TdA.

314 CÓNDOR, María (2012): *Arte, Locura y Margivagancia*. Revista *Descubrir el arte*, n.º 164. Octubre, pp. 73-77.

*general de expresarse, y su finalidad, es dar cuerpo a lo psíquico y tender puentes del yo al tú.*

#### 1.4. Fluir

El psicólogo croata experto en creatividad y felicidad Mihály Csíkszentmihályi, ha definido el concepto de *flow*<sup>315</sup> o flujo/fluir como un estado en el que se alinea toda la atención del individuo para su placer y disfrute; y es cuando el tiempo vuela y las ideas, pensamientos y acciones fluyen aprovechando todo el conocimiento, la inventiva y la destreza de manera casi automática, intuitiva, generando un estado de enorme satisfacción.

332

Para fluir, la atención, la motivación y la situación se encuentran en un mismo punto, generando una armonía productiva, innovadora y creadora. El aprovechamiento del máximo potencial del fluir, se da al poner el foco en la actividad a desarrollar.

En la experimentación realizada por nosotros durante el curso, se ha inducido al alumno, estados alterados que han propiciado un fluir creativo, no siempre feliz.

Según Csíkszentmihályi, cuando trabajas tienes los objetivos claros, o al menos, tienes que hacer algo concreto, ahí es cuando fluimos y obtenemos un *feedback* al vernos en el resultado. Una vez terminado un proyecto concreto el sujeto ya está pensando en otro proyecto para ser feliz. El proceso es básicamente el mismo que el del consumismo: un estado de ansiedad permanente, un estado de *locura controlada* por el sistema normativo.

Los creativos se arriesgan y a los *anormales* su *anormalidad* les lleva

---

315 CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály (2000): *Fluir [Flow]. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.

a asumir riesgos porque su malestar habitual no les recompensa y en cambio, crear de manera compulsiva les aporta algo de paz y orden. La creatividad está muy relacionada con la salud, entendida ésta como un estado de bienestar físico, psicológico y social.

La creatividad supone crear algo nuevo y esa es la base del disfrute en el *fluir*. Un estado de concentración intenso, casi automático, sin esfuerzo: *fluir* = *placer*.

A los que disfrutan, lo que les motiva es el hecho de descubrir algo nuevo porque ello les lleva a crear, desarrollando su propio sistema creativo: utilizan cosas de un campo de conocimiento a otro, están siempre con el foco puesto en la creación, en su ámbito de creación y todo lo aplican a ello.

A veces cuando se *fluye*, se percibe como si fuera *otro* quien está creando, se está inmerso en una especie de borrachera creativa, un universo creativo paralelo y aislado de todo, un orden superior, fluidez total. La existencia está como en un *stand-by*, suspendida temporalmente. Un estado de éxtasis.

333

Nosotros, al concepto *fluir* de Csíkszentmihályi, añadiríamos el concepto de *ritmo*: los movimientos de la tierra –rotación y traslación– tienen su ritmo para que los días y las estaciones se sucedan, la tierra y los animales, nos movemos según un ritmo adecuado que la postmodernidad se ha empeñado en alterar.

Y es ese ritmo, el que debemos recuperar para seguir con nuestro trabajo de introspección, interiorización, concentración o como se quiera llamar.

Sobre espiritualidad y oriente destacamos la obra de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*. Un descubrimiento que nos muestra una manera de sentir, pensar y ver, y nos pone sobre la pista de un *estadio* común entre la espiritualidad y la creatividad.

[...] *la maestría del pintor a tinta china se revela precisamente en que la mano, dueña incondicional de la técnica, ejecuta y visualiza la idea que simultáneamente está creando el espíritu, sin que medie el grosor de un pelo. La pintura se convierte en escritura automática, y también en este caso, la instrucción para el pintor podría ser la siguiente: observa durante diez años el bambú, luego olvídate de todo y pinta*<sup>316</sup>.

Existe una máxima en kárate que de alguna manera aúna los conceptos de fluir y ritmo en nuestro provecho: ante un ataque, nunca hay que bloquearlo sino fluir con el golpe y seguirlo, seguir su ritmo, evitando el contacto con nosotros y desbordando al contrario.

La concentración, la interiorización, el sentir, el fluir y el observar el ritmo, están muy alejados de lo que se nos ha enseñado, de lo que nos permitimos como artistas, de ese crear desde el plexo solar<sup>317</sup>.

---

316 HERRIGEL, Eugen (2003): *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier, p. 106.

317 En el plexo solar se encuentra, según el hinduismo uno de los 6 centros de energía o chakras distribuidos en el cuerpo humano, asociados a funciones que afectan a órganos concretos. Las funciones del chakra Manpura al que nos referimos, se ocupa de las funciones de la mente, del poder, el control, la propia libertad.

### 1.5. Reflexión deductiva personal para inducir la creación

*Nultum magnum ingenium sine mixtura dementiae*<sup>318</sup>

Séneca

El cerebro es un órgano que utilizamos en su totalidad, así lo demuestran las tecnologías de neuroimagen como la resonancia magnética, que muestran en una pantalla la actividad de las distintas áreas del cerebro cuando un sujeto realiza una determinada tarea o incluso estando en reposo.

El mito de que usamos el diez por ciento de nuestro cerebro es absolutamente falso. La clave es la organización del cerebro, es decir, cómo cada sujeto le saca mayor provecho.

Sin embargo, la cultura antropocentrista de la sociedad occidental racional ha primado el funcionamiento del hemisferio izquierdo, despreciando la intuición y la emoción, por cuestiones de eficiencia, obediencia, especialización y otras. De nuevo, el tándem control-poder.

Aunque somos conocedores de la importancia de la totalidad frente a la parcialidad en el uso de los recursos biológicos y psicológicos, nos propusimos formular una serie de principios básicos y ejercicios que propiciarán-potenciarán la libre creación entre los sujetos participantes, independientemente de la capacidad artística individual y tomando como referencia el *efecto rebote* que tiene la patología mental en el trabajo artístico de los psicóticos. Parte de ellos no se han expresado plásticamente hasta el diagnóstico, tras el cual y sin experiencia previa, suelen crear obsesivamente llegando a altos niveles de calidad artística, por la intensidad con que se expresan

---

318 No hay hombre de talento que no tenga un poco de locura. TdA.

plásticamente.

La premisa de partida es la de utilizar las funciones especiales del hemisferio derecho del cerebro, bloqueando la puesta en marcha del hemisferio izquierdo o manteniéndolo entretenido con otras tareas más afines a sus funciones. En pocas palabras, es como entrar en un elevado estado de concentración en el que otros modos de ver son, inesperadamente, posibles.

Los ejercicios experimentales que presentamos en el siguiente apartado fueron creados expresamente y puestos en práctica en el curso *Inducción creativa desde la anormalidad*, que tuvo lugar en la facultad de Bellas Artes de Altea durante el mes de junio de 2013.

336

Lo que en un primer momento parecía un atrevimiento, se trata del uso del método empírico-analítico de experimentación en lateralización cerebral y que ha obtenido innegables resultados, tanto entre estudiantes de bellas artes de todos los niveles como de sujetos sin formación artística previa, que posibilitan la creación fácil, real y efectivamente.

Conseguimos propiciar un *estado alterado* por el que los participantes al curso se concentraron y sumergieron en estadios subjetivos y profundos de creación a través del sonido y la luz.

El oído, además del olfato, es un sentido que tiene la virtud de desplazarnos en nuestra línea de tiempo vital y hacernos asociar nuestra memoria a emociones vividas. Por ello, seleccionamos sonidos que produjeran una respuesta emocional potente e inmediata en los sujetos participantes y los mezclamos hasta crear un bucle interminable que fuera la *música de fondo* de cada una de las seis sesiones de nuestro curso.

El reciente estudio *Las drogas auditivas, una nueva adicción que circula en internet*, nos ratificó en el uso de sonidos como base de

nuestra inducción creativa. El creciente desarrollo de la neurociencia ha permitido darle otros usos al conocimiento cerebral, descubriendo potentes drogas auditivas; archivos sonoros transferibles y descargables que estimulan *la región intermedia del cerebro, donde se controlan las emociones humanas, y puede provocar emotividad, relajación, o una exagerada estimulación [...] Al accionar en ese sector pueden disparar una liberación desequilibrada de neurotransmisores de manera similar a como lo hacen varias drogas duras*<sup>319</sup> del tipo: heroína, LSD, cocaína, marihuana, éxtasis, opio o morfina (figura 232).

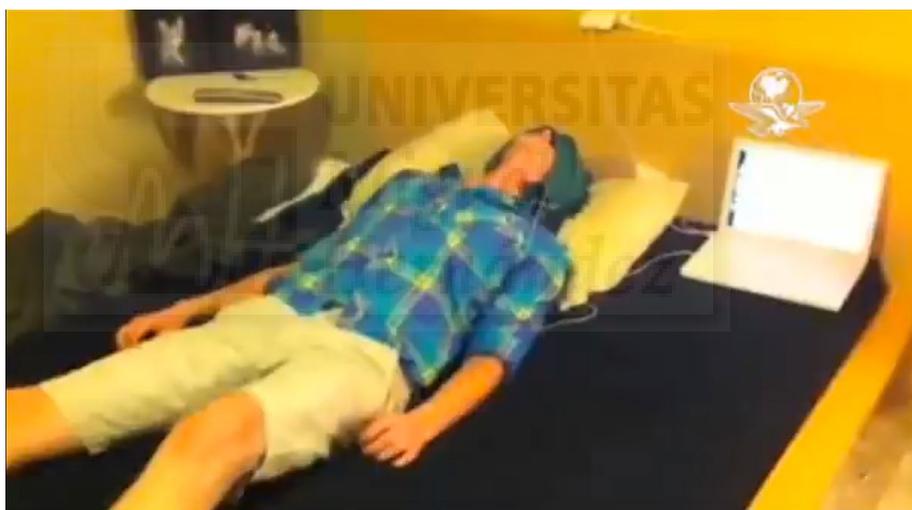


Fig. 232. Joven experimentando con drogas auditivas [2012].

Otro elemento a manejar en la inducción fue la luz: la escasez de luz o su falta, precipitan la introspección y concentración, así que ajustamos la intensidad de luz a cada ejercicio concreto.

El trabajo en este caso del artista Santiago Sierra nos aportó

319 FERNÁNDEZ, Tobías (2012): *Las drogas auditivas, una nueva adicción que circula en internet* [artículo en línea] Diario *La Gaceta*. <<http://m.lagaceta.com.ar/nota/500416/sociedad/sociedad/drogas-auditivas-nueva-adiccion-circula-inte>> [Fecha de consulta: 19/07/2014].

importante información a través de la pieza *Lucía n.º 03* mediante la cual experimenta, entre presidiarios de una cárcel de Viena, con luces estroboscópicas de diferente intensidad y forma, que generan patrones de ondas encefalográficas, posibilitando experiencias trascendentales que no podrían ocurrir sino en situaciones extremas como proximidad de la muerte, consumo de drogas enteogénicas<sup>320</sup> y genera los mismos efectos secundarios positivos (figura 233).



Fig. 233. Santiago Sierra. *Lucía n.º 03* [2014].

El orden de los sonidos y ejercicios, fue estudiado para acometer el curso según un ritmo paulatino que combinaba sentimientos de: orden/desorden, recogimiento, abandono, temor y finalmente, relajación.

Hacemos notar el hecho de que los marginales mediúmnicos así como

<sup>320</sup> Sustancias vegetales con propiedades psicotrópicas utilizadas en contextos espirituales, religiosos, ritualísticos y chamánicos además de recreativos, lúdicos o médicos.

los esquizofrénicos tienen episodios de alucinaciones auditivas y prefieren desarrollar su actividad creadora con luz tenue.

Por último, diremos que es importante superar el marco normativo como fuente de enriquecimiento intelectual no mediatizado para mejorar el patrimonio artístico humano.

Si queremos ver y *hacer ver* lo que hay a este y otro lado del marco, tendremos que mirar de otra manera, como si todo fuera nuevo, sin prejuicios. Creación intuitiva, fantástica, espontánea y extraña a modos de ver *normal*, de cualquier sujeto en cualquier lugar.

Y es nuestra obligación como investigadores ayudar a desentrañar la diversidad cultural y mostrarla sin embagues para evitar los prejuicios que nos alejan de ella.

*Se escribe para desentrañar un interrogante, claro, pero también para lanzar otros, para encontrar metáforas que nos hagan la vida más llevadera*<sup>321</sup>.

339

---

<sup>321</sup> REYERO, Carlos (2014): *El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte*. Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, Vol. 2, Núm. 1, p. 79.

## 2. Curso *Inducción creativa desde la anormalidad*

*El proceso de creación es un proceso de entrega y no de control*

Julia Cameron

Los ejercicios que presentamos, son el producto de una investigación empírico-analítica entendida ésta como un modelo de investigación científica basado en la experimentación y en la observación. Los datos empíricos son aportados por la experiencia obtenida en ejercicios de prueba y error.

Esta investigación pretende el aprovechamiento de sus resultados en la obtención de nuevos medios de creación y enseñanza artísticas, dirigido a personas de muy diversos perfiles culturales, cognitivos y psicosociales.

Al inicio de esta investigación, advertimos la compulsión *alterada* de los sujetos psicóticos a la hora de crear, la inmensa mayoría de los cuales sin conocimientos previos. En su crear no media la razón, es decir, crean desde la obsesión inconsciente de su mundo interior como vía de exteriorización resiliente.

La traducción de esa compulsión y su traslado a individuos *normales* a fin de generar un *estado alterado*, fue el mayor reto al que nos enfrentamos.

Inconsciente es el cambio de funciones de un hemisferio a otro, pero podemos provocar el cambio consciente. Y eso es lo que pretendemos, a través de los ejercicios que planteamos, hasta generar la soltura y la confianza suficientes, modificar el *modo de ver* que nos abre la mente a la experimentación y el aprovechamiento del azar como materia creativa.

La profesora de dibujo y escritora Betty Edwards, en su libro *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*<sup>322</sup> plantea ejercicios que bloquean el hemisferio izquierdo, porque éste no los quiera o no los pueda procesar, de manera que los rechace y sea el hemisferio derecho quien los realice.

La gran diferencia con nuestro método es la utilización de recursos sonoros y visuales que requieran de procesamiento desde el hemisferio izquierdo, es decir, **entretener** a este hemisferio manteniéndolo ocupado con trabajos que le son más propios, como la decodificación sonora y visual, para que sea el hemisferio derecho quien ejecute los ejercicios que planteamos.

Ya hemos visto en el anterior apartado, la potencia inductora del oído y la visión humanas.

Al concebir el curso *Inducción Creativa desde la Anormalidad*, pretendíamos conseguir la participación y confluencia de sujetos con y sin conocimientos artísticos, quienes mediante gran variedad de materiales para la creación e inducciones -lumínicas, auditivas, táctiles, visuales y emocionales- crearan compulsivamente dentro de unos tiempos y cronograma concretos.

Las experiencias, los *artefectos* y los resultados nos aportaron suficientes datos para nuestra investigación.

Eramos conscientes del atractivo que podía tener un curso de estas características tanto entre los estudiantes de grado en Bellas Artes como entre individuos con inquietudes creativas.

Para convocar a ambos públicos objetivo, planteamos la promoción del curso en los siguientes términos:

---

<sup>322</sup> EDWARDS, Betty (1985): *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid: Blume.

- Hacer un trabajo de interiorización.
- *Darse permiso* para crear.
- Tomarse el tiempo.
- No pensar.
- No dar mayor importancia al hecho creativo.
- Ni mayor trascendencia.
- Pasar a la acción.
- Dejarse fluir.
- Comprobar que se puede crear.

En resumen, hacer *perder la cabeza* de los participantes al curso para liberar el Yo, desasirse de las normas, en el sentido de acefalia, como una vuelta a la pulsión creativa primitiva.

342

Como indica Gombrich, *uno de los postulados de la doctrina zen [...] afirma que nadie que no haya sido sacudido de sus hábitos de pensamiento racional puede llegar a ver la luz*<sup>323</sup>.

Para el curso se realizó una convocatoria pública, con la idea de no superar el número de 10 participantes y obtener así, un mayor control sobre el proceso y poder evaluar mejor los resultados.

Una de las premisas iniciales fue la no obligatoriedad a seguir la totalidad de los ejercicios. Esto, unido a la coincidencia del período de exámenes fue motivo de que en algunos momentos, el número de participantes oscilara entre seis y catorce sujetos; el número medio de participantes al curso fue de siete.

Es muy importante preparar las condiciones que propicien el cambio mental, el estado de conciencia ligeramente alterada que permite ver bien y de procesar la información de un modo diferente. En ese estado todo es posible.

---

<sup>323</sup> GOMBRICH, Ernst H. (1995), p. 605.

La mayoría de los participantes no se conocían entre sí. Para introducir a los asistentes en ese *estado alterado*, les introdujimos al curso mediante una breve presentación teórico-visual que posibilitó el estado mental de predisposición adecuada.

No vamos a distinguir a los sujetos ni con nombre ni con número, porque como se verá a continuación, los *artefactos* resultantes fueron bastante homogéneos y, por tanto, lo consideramos innecesario.

Al utilizar el método empírico-analítico de experimentación:

- Aislamos a los sujetos estudiados de la influencia de otros factores.
- Dejamos actuar a los sujetos, objeto de estudio, en condiciones controladas.
- Y, al ser un método autocorrectivo y progresivo, modificamos las condiciones bajo las cuales tuvo lugar el proceso que estudiamos a fin de obtener resultados válidos para nuestro objetivo creativo y docente.

343

A continuación dispondremos de manera sintética los datos, los objetivos, los materiales y el contenido del curso, tras lo cual, jornada a jornada, relacionaremos los objetivos específicos, las inducciones concretas y los *artefactos* resultantes.

Curso:	Inducción creativa desde la <i>anormalidad</i>
Jornadas:	6
Inducciones sonoras y/o visuales:	6
Total ejercicios:	16
N.º medio de participantes:	7
<b>Objetivos específicos del curso:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>_ Experimentar la creación inducida.</li> <li>_ Crear desde el automatismo inconsciente y, prioritariamente, desde el hemisferio derecho.</li> <li>_ Desdramatizar el hecho creativo.</li> <li>_ Tomar decisiones rápidas en materia creativa y procesual.</li> <li>_ Producir <i>artefactos</i> por inmersión, en un estado alterado.</li> <li>_ Evidenciar la capacidad innata de crear y saber ver.</li> <li>_ Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i>.</li> </ul>	
<b>Materiales facilitados:</b>	
Soportes:	Papel kraft de bobina, tiras de papeles especiales, hojas A-4 y A-3 de papel blanco, guías telefónicas, revistas, papel de dibujo, malla metálica, telas, plástico de burbujas.
Herramientas y útiles para pintar/escribir:	Lápices de grafito, rotuladores, bolígrafos de colores, pintura acrílica, tinta china, nogalina, café, yodo.
Elementos para manchar y/o pintar:	Pinceles, brochas, pelo, jeringuillas, cuentagotas, esponjas, cola.
Elementos de unión:	Grapas, pinzas, hilo de bramante, lana, cuerdas, chinchetas, clips, silicona caliente, pintura, cera, celo, cinta de carroceros, alambre, cola blanca, adhesivo en barra para papel, adhesivo extra-rápido, tornillos.

<b>Otros elementos:</b>	Estopa, palos y palillos de madera, tapones de corcho, velas, plumas, cerillas, ramitas, piedras, losetas, gresite, perchas, mechas, cutters, vasitos y cuencos de plástico, cantos rodados, nueces, globos.
<b>Observaciones:</b>	
<p>Cada jornada* se iniciará con un ejercicio de crítica objetiva personal y colectiva, sobre lo creado la jornada anterior al que se dedicará aproximadamente 1 hora.</p> <p>Todos los ejercicios varían cada jornada.</p> <p>Los participantes no son sabedores de la inducción sonora y/o visual, las condiciones lumínicas, los ejercicios diarios a realizar, ni la duración diaria de los mismos. Este hecho propició la creación compulsiva al no tener que atender a nada más.</p> <p>* A excepción de la primera.</p>	

Los recursos sonoros y/o visuales que generamos, son sonidos y/o imágenes repetitivos que en algún caso los sujetos pudieran reconocer, al menos en parte, capaces de provocarles algún tipo de reacción emocional; con ellos obtuvimos los resultados que buscábamos. Estos fueron:

- \_Diapasón descompasado.
- \_Agua + Viento + Limpiaparabrisas coche.
- \_Hablar esquizofrénico + sonido ritmo cardíaco.
- \_Cruce de trenes en marcha + silbato.
- \_Discurso de Hitler a su ejército [proyección en alemán].
- \_Piezas musicales de los propios participantes: gusto y disgusto.

<b>2.1. JORNADA 1.</b>	<b>Martes, 4 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora:</b>	Diapasón descompasado.
<b>Participantes:</b>	13
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
<p>Introducir teóricamente a los participantes en el mundo de la creación <i>anormal</i>: la sociedad, la historia, el marco normativo, los <i>anormales</i>, las vanguardias, el fluir, el ritmo.</p> <p>Generar un cierto orden aunque descompasado, a través de la inducción sonora, que <i>entretiene</i> la razón-consciencia [principalmente el hemisferio izquierdo].</p> <p>Superar el desasosiego de los primeros momentos para focalizar en los ejercicios encomendados.</p> <p>Propiciar un estado de flujo.</p> <p>Crear <i>artefactos</i> sin valorar su calidad <i>a priori</i>.</p>	

346

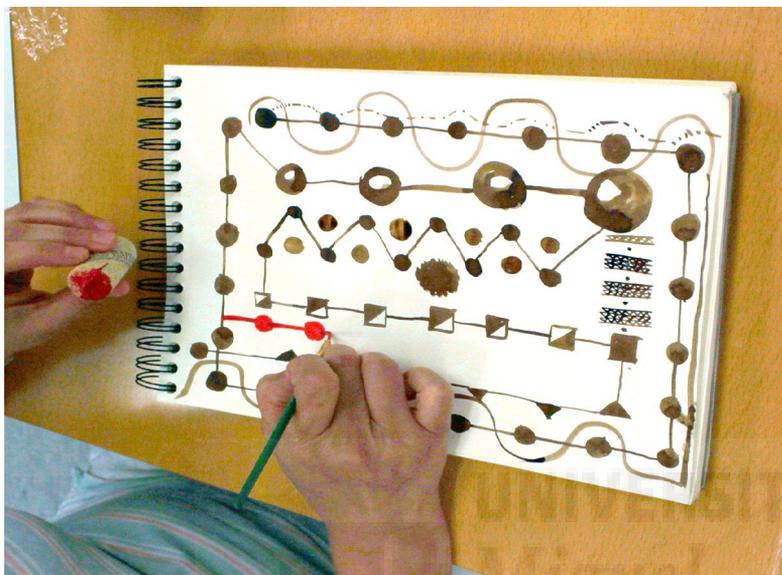


Fig. 234. Presentación del curso *Inducción Creativa desde la Anormalidad* [2013].

<b>A. Ejercicio inicial: MANCHAR</b>	<b>Duración:</b> 90 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz eléctrica y luz natural.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Ejercicio inicial de dibujo necesario para soltar el brazo y abrir la mente. Este ejercicio inicial de aproximación a la creación se realizará a través del dibujo, las manchas, las transferencias y demás, en 2 dimensiones. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 235. Ejercicio inicial 1.A.



348

Fig. 236. Ejercicio inicial 1.A.



Fig. 237. Ejercicio inicial 1.A.



Fig. 238. Ejercicio inicial 1.A.

<p><b>B. Ejercicio intermedio: PASO DE LA MANCHA AL BULTO-ARTEFACTO</b></p>	<p><b>Duración:</b> 60 minutos</p>
<p><b>Condiciones lumínicas y físicas:</b></p>	<p>Luz eléctrica y ojos cubiertos con film de cocina.</p>
<p><b>Descripción del ejercicio:</b></p>	<p>Ejercicio intermedio como paso previo a la creación del volumen. Realizado con los ojos cubiertos por plástico que desdibuja la visión y permite ver bultos. Se utilizarán unos pocos materiales básicos -papel, alambre, hilo de bramante, maderitas, corchos- para pasar del dibujo-mancha-línea en 2 dimensiones a un <i>bulto</i> en volumen, más fácilmente. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>

350



Fig. 239. Ejercicio intermedio 1.B.



Fig. 240. Ejercicio intermedio 1.B.



Fig. 241. Ejercicio intermedio 1.B.

<b>C. Ejercicio final: PASO DEL BULTO A ARTEFACTO ESCULTÓRICO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz eléctrica y luz natural.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Pasamos del <i>bulto en volumen</i> a la materialización de varios <i>artefactos</i> escultóricos. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.

352

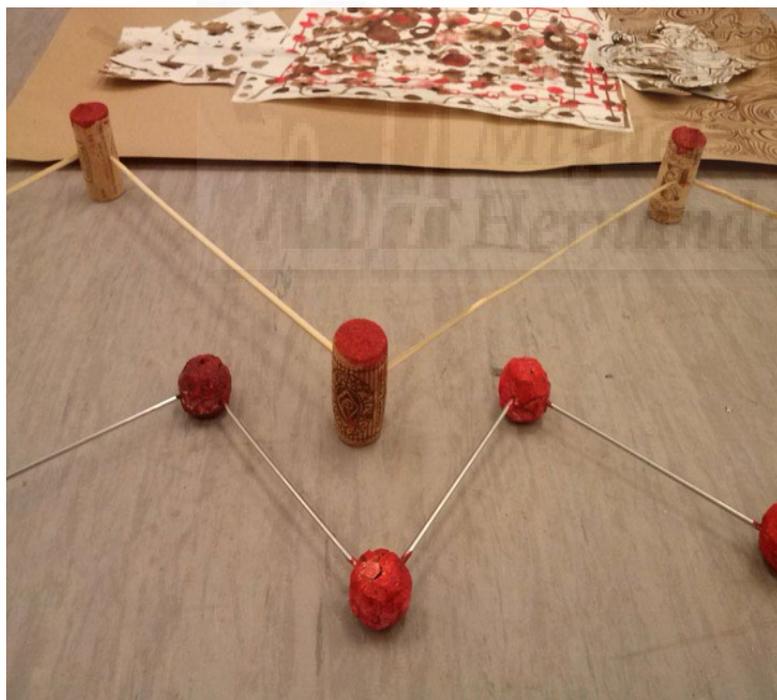


Fig. 242. Ejercicio final 1.C.



Fig. 243. Ejercicio final 1.C.



Fig. 244. Ejercicio final 1.C.

## **Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 1.**

### **A. Ejercicio inicial: MANCHAR.**

Los individuos van seleccionando los soportes y los materiales con los que realizar las manchas. Van realizando muchas pruebas y poco a poco, soltándose, probando, experimentando.

Aunque inicialmente utilizan materiales convencionales para manchar –pinceles, lápices, etc.–, enseguida ven que se puede manchar utilizando otros materiales: tornillos, corchos, palillos, esponjas y otros.

### **B. Ejercicio intermedio: PASO DE LA MANCHA AL BULTO-ARTEFACTO.**

Se les pide que con los elementos disponibles y, a partir de las manchas iniciales, creen bultos con mayor relieve o volumen, de carácter tosco. Van resolviendo el ejercicio con decisión. Lo que pretendíamos era un acercamiento al ejercicio C.

### **C. Ejercicio final: PASO DEL BULTO A ARTEFACTO ESCULTÓRICO.**

En ese momento, incorporamos al grueso de materiales con mayor volumen –piedras, losetas, etc.– más típicamente constructivos, los sujetos se hacen valer de ellos para crear más fácilmente el *artefacto* final. A pesar de que *a priori* supone mayor facilidad la creación de un volumen mediante un material que ya lo tiene, los participantes resuelven el *artefacto* a través de elementos de menor relieve –estopa, papeles, hilos, alambre, palillos, corcho, etc.– de los que ya disponían en el ejercicio A. y B.

**Sensación producida-percibida por la inducción según los sujetos:**

Bastante desigual. Está claro que depende del momento y del sujeto, los participantes la definen como:

- \_Buena, hay que darle más tiempo.
- \_Incómodo, saturación, molesto, ritmo descompasado; creo que a veces no le he prestado atención.
- \_Estrés y dolor de cabeza.
- \_Incesante.
- \_Estrés, cansancio, tranquilidad, calma, serenidad.
- \_Libertad.
- \_Inconsciencia sobre la realidad; centrada en los materiales y manos.
- \_Tranquilidad y ocasionalmente cansancio, irritabilidad y exasperación.
- \_Que el tiempo se esfuma y que del arte a las manualidades no hay tanta diferencia.

**Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Antes de comenzar con el ejercicio inicial de cada jornada, se realizó un ejercicio de crítica individual y colectiva referida a las piezas realizadas en la jornada anterior, salvo en esta primera jornada.

Consideramos pertinente, aunque el ejercicio de crítica se realizara en la jornada posterior, incluir los resultados al finalizar cada jornada a fin de que se disponga de todos los datos para evaluar los ejercicios.

Tal y como confirmaron las impresiones detalladas en las fichas individuales de cada participante, todos los sujetos comenzaron con cierta sensación de desasosiego debido a la incesante inducción sonora descompasada y finalmente acabaron por *no oír nada* y dedicarse a crear.

Desde nuestra posición de observadores, efectivamente, los participantes han acabado desconectando totalmente de la realidad y se han mostrado tranquilos. Lo que en un principio les incomodaba,

ha acabado por crearles cierta rutina que ha propiciado la creación.

No han hablado entre ellos pero muestran un comportamiento grupal y van todos a una. Aunque no se indicó que no pudieran hacer los ejercicios en grupo, no lo hizo nadie, todos realizaron trabajos individuales, salvo la última jornada. Ya se verá porqué.

<b>2.2. JORNADA 2.</b>	<b>Miércoles, 5 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora:</b>	Agua + Viento + Limpiaparabrisas coche.
<b>Participantes:</b>	7
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
_Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i> de lo creado la jornada 1. _Generar paz, tranquilidad y orden, a través de la inducción sonora, que relaje a los sujetos pero que siga <i>entreteniendo</i> a la razón-consciencia [prioritariamente el hemisferio izquierdo]. _Incrementar la sensación de introspección a través de la semi-oscuridad creada por el uso de velas. _Hacer ver y hacer valer ese <i>otro modo de ver</i> a través del tacto. _Propiciar la expresión desde el inconsciente y que sea una creación emocional [prioritariamente el hemisferio derecho]. _Crear <i>artefactos</i> sin valorar su calidad <i>a priori</i> .	

356



Fig. 245. Preparación para el ejercicio inicial.

<b>A. Ejercicio inicial: MODELADO CON GRES</b>	<b>Duración:</b> 90 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz de velas -semioscuridad-.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Ejercicio inicial de modelado, realizado con los ojos cerrados o tapados. Este ejercicio de aproximación a la creación se realizará desde la memoria de cada participante. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 246. Ejercicio inicial 2.A.



Fig. 247. Ejercicio inicial 2.A.



Fig. 248. Ejercicio inicial 2.A.



Fig. 249. Ejercicio inicial 2.A.



Fig. 250. Ejercicio inicial 2.A.

<p><b>B. Ejercicio intermedio:</b>  <b>OBSERVACIÓN,</b>  <b>PERCEPCIÓN TÁCTIL</b>  <b>Y DIBUJO DE LA</b>  <b>PERCEPCIÓN</b></p>	<p><b>Duración:</b> 60 minutos</p>
<p><b>Condiciones lumínicas:</b></p>	<p>Luz de velas –semioscuridad–.</p>
<p><b>Descripción del ejercicio:</b></p>	<p>Ejercicio intermedio de observación, tacto y dibujo, como paso previo a la creación del volumen.</p> <p>Se observará durante 15 minutos, las características del volumen creado en gres, su luces y sombras, recovecos, formas, etc.</p> <p>Los dibujos se realizarán con 1 ó 2 colores máximo.</p> <p>Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>

360



Fig. 251. Ejercicio intermedio 2.B.



Fig. 252. Ejercicio intermedio 2.B.



Fig. 253. Ejercicio intermedio 2.B.

<b>C. Ejercicio final: PASO DEL DIBUJO A ARTEFACTO ESCULTÓRICO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz de velas -semioscuridad-.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Pasamos de los dibujos a conseguir materializar <i>artefactos</i> escultóricos. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 254. Ejercicio final 2.C.



Fig. 255. Ejercicio final 2.C.

363

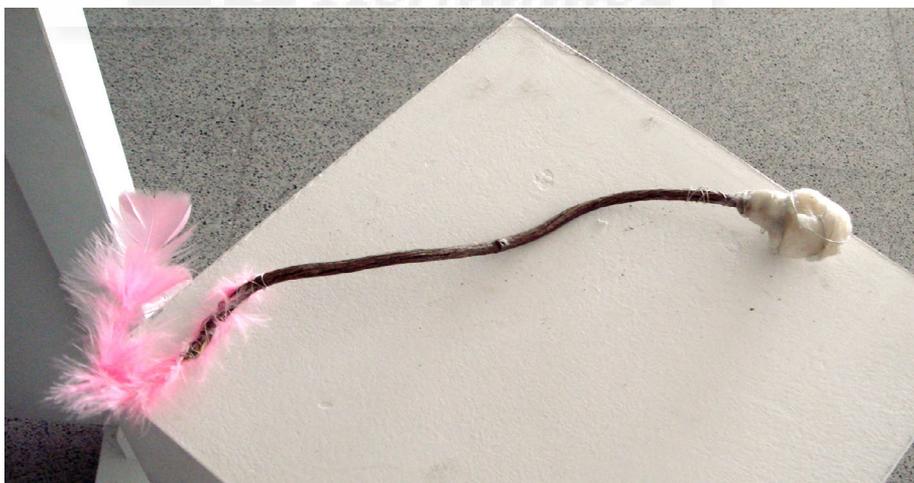


Fig. 256. Ejercicio final 2.C.

## **Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 2.**

### **A. Ejercicio inicial: MODELADO CON GRES.**

Este ejercicio se realiza con las luces apagadas, con luz de velas como iluminación y todos los sujetos van a crear desde la invidencia. La ausencia de luz precipita el estado de introspección.

Se les ha pedido a los participantes que tocan durante unos pocos minutos el gres, a fin de familiarizarse con su tacto, su textura, su nivel de humedad para, posteriormente, crear volúmenes generados desde su memoria.

La inducción sonora les resulta apacible y su orden les tranquiliza.

### **B. Ejercicio intermedio: OBSERVACIÓN, PERCEPCIÓN TÁCTIL Y DIBUJO DE LA PERCEPCIÓN.**

La poca luz existente resalta los relieves y las sombras, de manera que a los sujetos les resulta más factible el paso de las tres dimensiones al dibujo, cada uno según su estilo.

### **C. Ejercicio final: PASO DEL DIBUJO A ARTEFACTO ESCULTÓRICO**

Durante unos minutos realizan un trabajo de análisis de los dibujos para decidir cuál pasarán a tres dimensiones y en qué materiales.

El nivel de concentración general es más intenso y se mueven con soltura tanto en la selección de materiales como en la producción de piezas. La inducción sonora favorece la creatividad.

### **Sensación producida-percibida por la inducción según los sujetos:**

\_Sensitiva.

\_Chula.

\_Interesante.

\_Relajación y protección por la calidez de la luz de las velas. Me ha ayudado a llegar a ese estado irracional.

\_Sensación de ira, tristeza. Demasiado emotivo. Después, tras el segundo ejercicio, me he dedicado a crear.

\_Aburrimiento.

\_Bajón, ganas de continuar creando.

### **Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Mediante este ejercicio, los sujetos se sintieron más cómodos.

La creación en estado de invidencia del primer ejercicio, potenció el sentido del tacto y llegaron a pormenorizar más en los volúmenes, las sombras, las formas.

Digamos que la jornada ha sido más intensa y la creación ha fluido.

<b>2.3. JORNADA 3.</b>	<b>Viernes, 7 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora:</b>	Hablar esquizofrénico + sonido ritmo cardíaco.
<b>Participantes:</b>	6
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
<p>_ Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i> de lo creado la jornada 2.</p> <p>_ Generar cierta locura a través de la inducción sonora, que asemeje un sentir de delirio esquizofrénico.</p> <p>_ Potenciar una sensación extrema a través del bloqueo y engaño a través de la lateralización cerebral [prioritariamente el hemisferio izquierdo].</p> <p>_ Propiciar la expresión automática desde el inconsciente y que sea una creación emocional [prioritariamente el hemisferio derecho].</p> <p>_ Crear <i>artefactos</i>.</p>	

366



Fig. 257. Participantes de la Jornada 3 durante el ejercicio inicial.

<b>A. Ejercicio inicial: ESCRITURA A DOS MANOS AL TIEMPO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz de velas -semioscuridad-.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Ejercicio inicial de escritura, realizado con muy poca luz ambiente. Este ejercicio de aproximación ocupa la atención de los dos hemisferios cerebrales. Se divide la hoja A-3 en dos mitades y cada mano escribe en su mitad, o no. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.

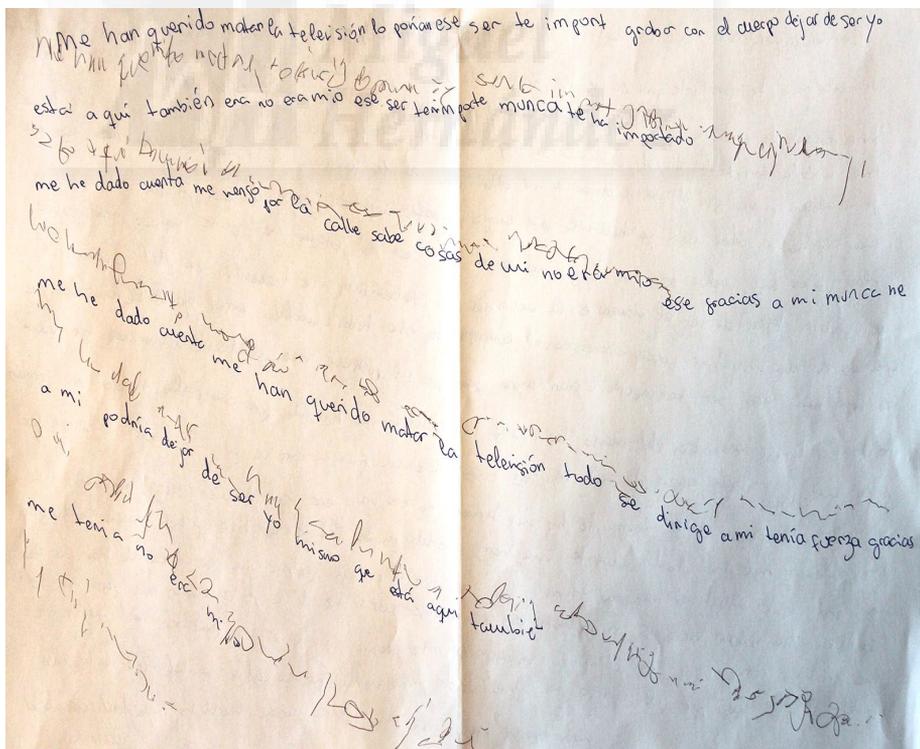


Fig. 258. Ejercicio inicial 3.A.

368

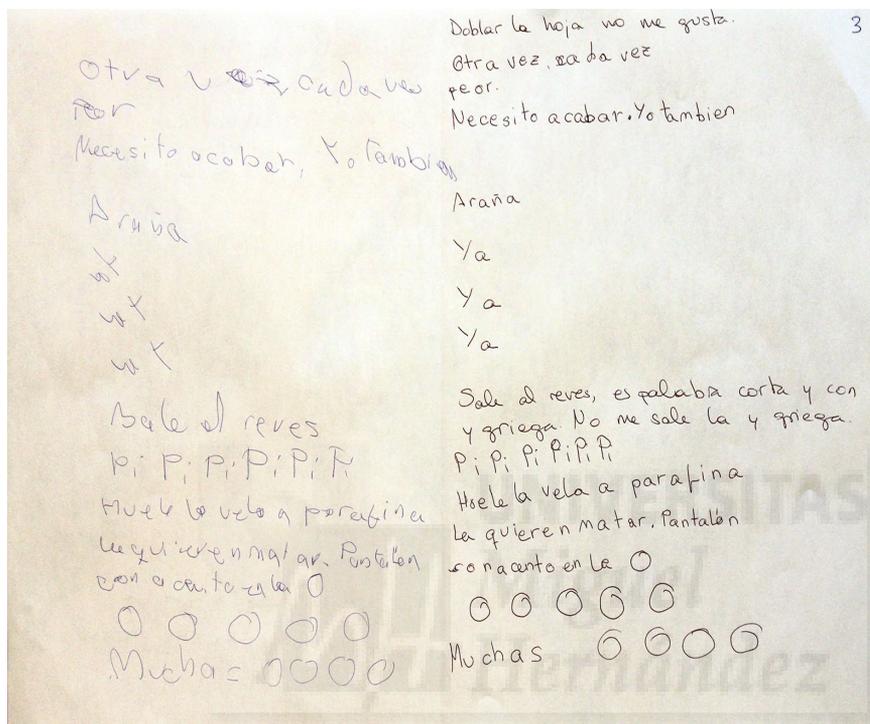


Fig. 259. Ejercicio inicial 3.A.

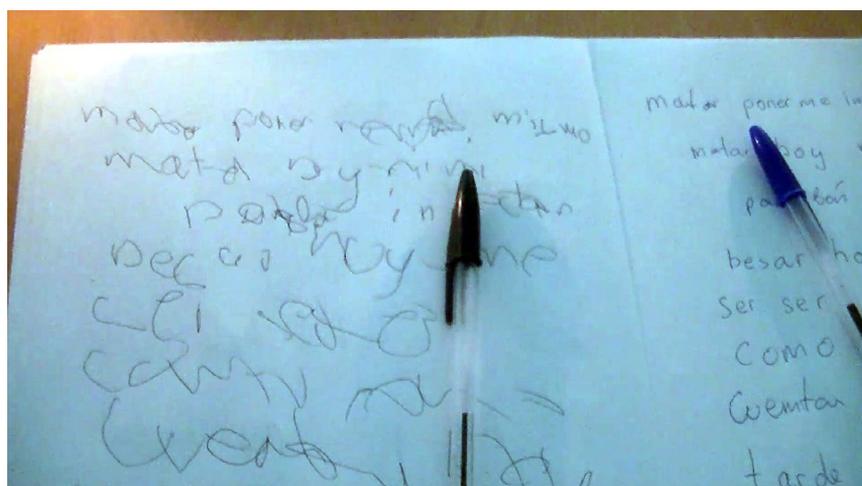


Fig. 260. Ejercicio inicial 3.A.

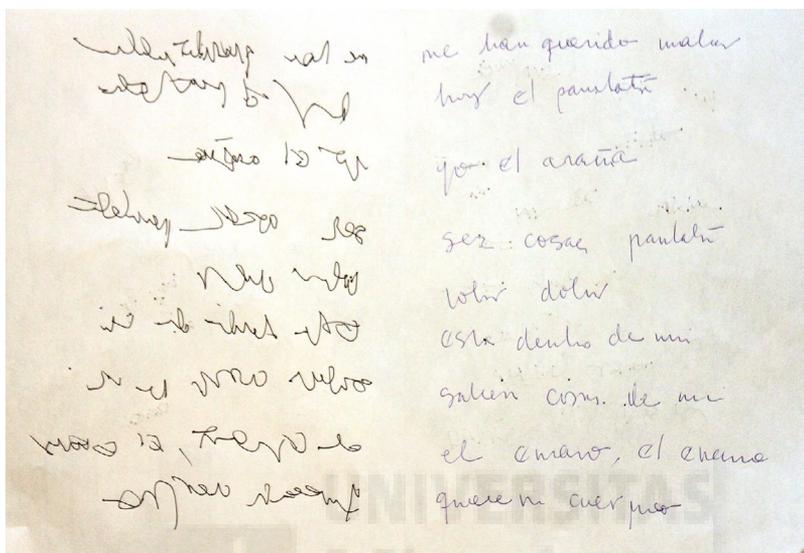


Fig. 261. Ejercicio inicial 3.A.



Fig. 262. Ejercicio inicial 3.A.

<b>B. Ejercicio intermedio: DIBUJO A DOS MANOS AL TIEMPO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz de velas –semioscuridad–.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	<p>Ejercicio intermedio de dibujo, como paso previo a la creación del <i>artefacto</i> final, realizado con muy poca luz ambiente.</p> <p>Este ejercicio de aproximación ocupa la atención de los dos hemisferios cerebrales.</p> <p>Los dibujos se realizarán con cuantos colores se requiera.</p> <p>Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>

370



Fig. 263. Ejercicio intermedio 3.B.



Fig. 264. Ejercicio intermedio 3.B.

371



Fig. 265. Ejercicio intermedio 3.B.

<b>C. Ejercicio final: PASO DE LA ESCRITURA Y EL DIBUJO A ARTEFACTO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz eléctrica y luz natural.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Pasamos de los dibujos a conseguir materializar <i>artefactos</i> escultóricos. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.
<b>Observaciones:</b>	Debido a la dureza del ejercicio A. y B., el C. se realizó sin inducción sonora durante los primeros 45 minutos, tras los cuales y hasta el final, se volvió a la inducción.

372



Fig. 266. Ejercicio final 3.C.



Fig. 267. Ejercicio final 3.C.



Fig. 268. Ejercicio final 3.C.

### Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 3.

#### A. Ejercicio inicial: ESCRITURA A DOS MANOS AL TIEMPO.

Este ejercicio se realiza con las luces apagadas, con luz de velas como toda iluminación. La ausencia de luz precipita el estado de introspección y recogimiento.

Casi todos los participantes siguen patrones de simetría cruzada: cada hemisferio se ocupa de su lateral correspondiente. Si cruzáramos los brazos al escribir, nos resultaría más fácil y la mano que habitualmente no utilizamos para escribir, lo haría en espejo pero legible.

374

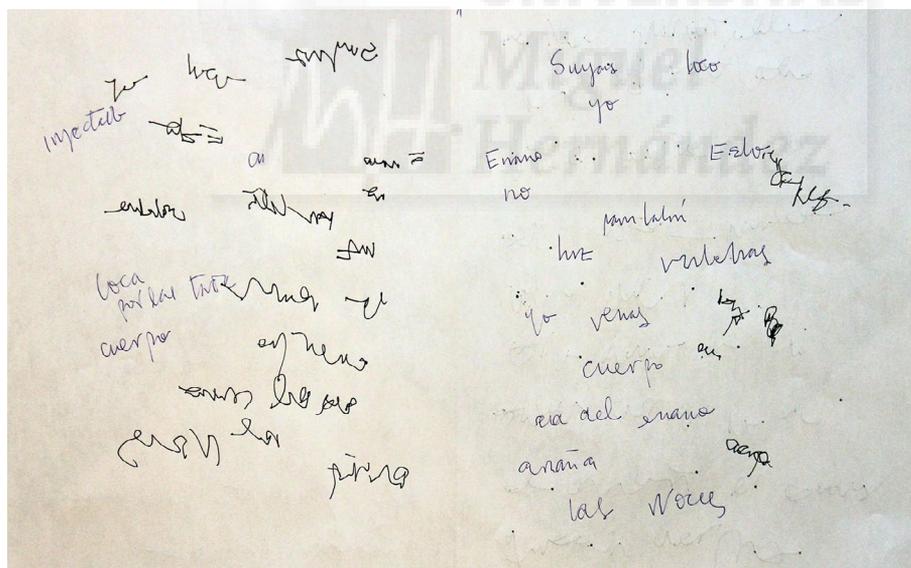


Fig. 269. Ejercicio de escritura con los brazos cruzados.

Como ya hemos explicado en el punto 1.1. del presente capítulo, al hablar de la especialización biológica de los hemisferios cerebrales, el ejercicio propuesto resulta dificultoso porque obligamos al cerebro a cambiar sus funciones. Al escribir estamos activando las funciones

del hemisferio derecho, pero por contra, en el ejercicio pedimos que se escriba simultáneamente con las dos manos, de manera que la mano izquierda, que se rige por el hemisferio no verbal, el creativo, no reconoce las palabras que está escribiendo, son formas más que palabras. Surge el conflicto por las formas diferentes que ambos hemisferios tienen de procesar la información.

El hemisferio izquierdo escribe palabras de memoria y les da nombre, las relaciona con su significado. El hemisferio derecho dibuja las formas (palabras) y espacios, se aprecian ángulos, curvas, longitudes de línea, etc.

Al escribir al tiempo, ha habido quienes han comenzado a escribir desde el centro de la página, en espejo pero ilegible; y quienes han comenzado utilizando ambas manos de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura. Es en esta posición cuando mejor se podía leer el texto, aunque las letras que no fluyen automáticamente del trazo porque son conjunciones copulativas y van solas, como la *y griega*, surgen naturalmente del revés.

El ejercicio de escritura requiere reconocimiento de lo escrito, de manera que es el hemisferio izquierdo quien se ocupa, aunque este hemisferio ya se encarga de reconocer lo que aparece en la inducción sonora de los delirios esquizofrénicos.

Este solapamiento, desborda a los participantes. Nuestro sistema nervioso es incapaz de procesar más de, aproximadamente, 110 bits de información por segundo y para escuchar y entender lo que dice alguien, se necesita alrededor de 60 bits por segundo: de ahí que no se pueda escuchar a más de dos personas a la vez ni entenderlas hablando al tiempo.

La inducción sonora supera a los participantes y su caos les intranquiliza.

### B. Ejercicio intermedio: DIBUJO A DOS MANOS AL TIEMPO.

Este ejercicio también se realiza con las luces apagadas, por tanto las sensaciones son idénticas al ejercicio A.

Aunque no se les limita en el uso de colores, casi todos los sujetos se limitan a uno o dos.

Al inicio de este ejercicio, continúan siguiendo patrones de dibujos simétricos, igual que han hecho con la escritura. Enseguida y de manera natural pasan a utilizar toda la superficie del papel con ambas manos.

Todos los sujetos se comportan igual, menos un participante que se siente desbordado y abandona el ejercicio.

Los escritos y dibujos de este participante son caóticos y desbordan la superficie del papel; no sigue patrones de simetría, sino que distribuye textos y dibujos por toda la hoja, de manera aleatoria.

376



Fig. 270. Ejercicio de escritura a dos manos en estado límite.

El abandono de este participante, pone en evidencia la dificultad del ejercicio, y es cuando se decide detenerlo, hacer un receso y tranquilizar los ánimos.

Todo lo ocurrido en este ejercicio, es un claro ejemplo de expresión por extrusión llevada al extremo, tal y como les ocurre a los sujetos esquizofrénicos: los dos hemisferios funcionando al tiempo, llegando al bloqueo y la parte consciente e inconsciente del sujeto, solapándose. Puro caos.

### **C. Ejercicio final: PASO DE LA ESCRITURA Y EL DIBUJO A ARTEFACTO.**

Este ejercicio se comenzó a realizar sin inducción sonora durante cuarenta y cinco minutos, tras un receso de desconexión.

Se pidió a los participantes que realizaran bultos burdos realizados con papeles, periódicos, hilos, etc. para llegar a continuación a un *artefacto* algo más acabado.

Durante los quince últimos minutos, se volvió a trabajar bajo los efectos de la inducción sonora, sin problemas.

#### **Sensación producida-percibida por la inducción según los sujetos:**

- \_Locura, nervios, desesperación, enfado y al final... muy a gusto.
- \_Caos, angustia, ganas de vomitar, confusión mental.
- \_Relajante y favorable a la concentración.
- \_Agobio al principio y gran concentración al poco tiempo.
- \_Con ganas de huir, refugiarme, gritar y estar a solas.

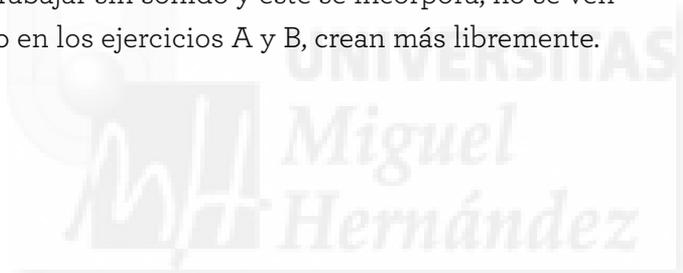
#### **Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Mediante este ejercicio, surgió la incomodidad entre los sujetos y el trabajar en semioscuridad, todavía agudizó más la sensación de desasosiego.

Aunque querían escribir de manera léal, se encontraban con que casi todos los participantes lo hacían en espejo, con mayor o menor legibilidad. Aquellos quienes se intentaron concentrar en alguna palabra concreta del clip sonoro, sólo conseguían escribir la palabra concreta y a dos manos, lo hacían también en espejo.

La mente *sabe* cómo se ha de escribir, así que se resiste a hacerlo con la mano que no usamos, pero en las manchas, la simetría en parte se abandona.

Tras el receso, los participantes se sienten más cómodos y aunque comienzan a trabajar sin sonido y éste se incorpora, no se ven influidos como en los ejercicios A y B, crean más libremente.



<b>2.4. JORNADA 4.</b>	<b>Lunes, 10 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora:</b>	Cruce de trenes en marcha + silbato.
<b>Participantes:</b>	6
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
_Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i> de lo creado la jornada 3. _Generar sentimiento de abandono mediante una inducción básica. _Propiciar la <i>paz</i> creativa a través de un sonido repetitivo y constante. _Propiciar la expresión emocional. _Crear <i>artefactos</i> -tipográficos.	



Fig. 271. Participantes durante el ejercicio inicial de la Jornada 4.

<p><b>A. Ejercicio inicial:</b>  <b>ESCRITURA PALABRAS</b>  <b>INVENTADAS Y/O</b>  <b>ILEGIBLES</b></p>	<p><b>Duración:</b> 90 minutos</p>
<p><b>Condiciones lumínicas:</b></p>	<p>Luz eléctrica y luz natural.</p>
<p><b>Descripción del ejercicio:</b></p>	<p>Ejercicio inicial de escritura imaginativa que requiere de atención para evitar automatismos racionales. Este ejercicio de aproximación ocupa la atención de los dos hemisferios cerebrales. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>

380

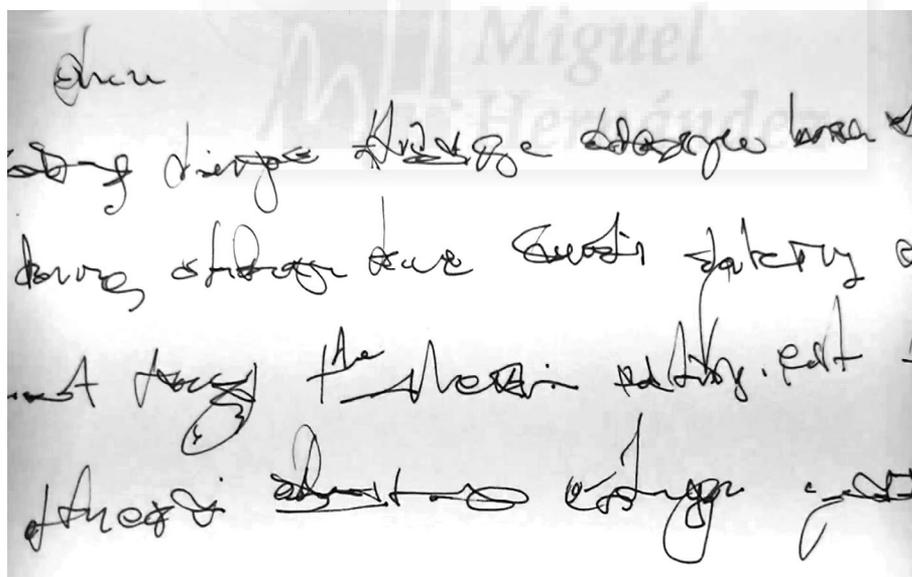


Fig. 272. Ejercicio inicial 4.A.

calefón, perovomano, exojivir, maltraque, atroaericio, desfruan, mircar,  
 ornalje, gispota, mapidero, extruultor, machalypore, rezolar, desur,  
 , inquistipero, maxumozam, unastadu, Fäqivir, minader,  
 ar, pistola, choloveru, moacate, copular, manvator, transfogur,  
 cholar, astipandi, lolicoste, asvepa, pelatosa, surfacor, marchidor,  
 , uruola, zaria, bow, amaleajella, zollas, jibre, millan (Wolke),  
 ofamadela, tioriscan, Totom, anortusaje, espelcor, dwer, monstruar,  
 dendshaje, rordowdon, dioracque, quitoria, stat, atoti, qrolu,  
 lieman, aindogom, palu, ajarastor, pismulorastor, inasbutu, repdo,  
 du, extrubulo, timarade, glwa, tarlu, palaque, tonocar, ozulimic,  
 durbarow, Zahgra, multocher, geinichu, heylpura, tayarnela,  
 nabkeroi, anelluam, ninovante, marandis

Fig. 273. Ejercicio inicial 4.A.

tussemprelesofosoro Zermeiz (2)  
 eluzggzmpottledama dweh.  
 erh wiz Lem Zomisehismoznobe.  
 le sifegensesnawo selampu  
 azebelmentum, fuyar  
 us, ?  
 to sigul omer, ena  
 @ saltess, en (2)  
 ussu...

Fig. 274. Ejercicio inicial 4.A.

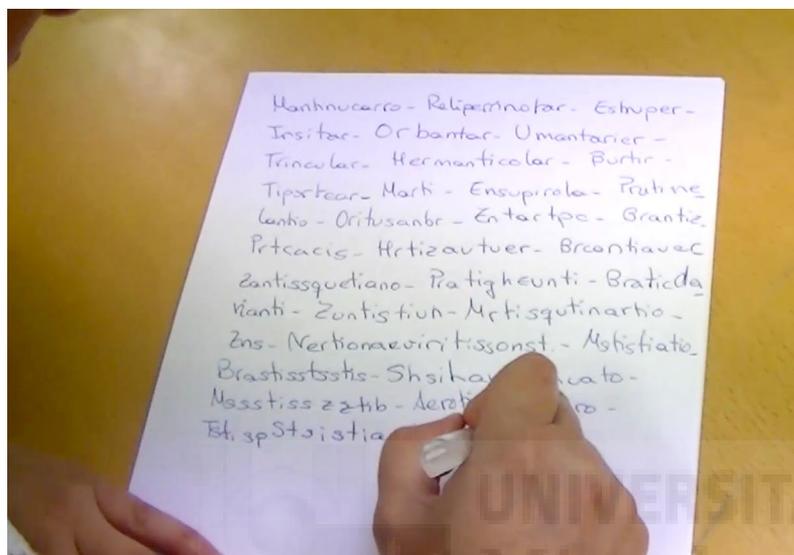


Fig. 275. Ejercicio inicial 4.A.

<p><b>B. Ejercicio intermedio:</b>  <b>ENCUADRE DE  DETALLE ESCRITO  Y REALIZACIÓN DE  ARTEFACTO EN 3D</b></p>	<p><b>Duración:</b> 90 minutos</p>
<p><b>Condiciones lumínicas:</b></p>	<p>Luz eléctrica y luz natural.</p>
<p><b>Descripción del ejercicio:</b></p>	<p>Ejercicio intermedio de encuadre de lo escrito, como paso previo a la creación del <i>artefacto</i> final. De la forma encuadrada, se pasará a un <i>artefacto</i> burdo en 3 dimensiones. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>



Fig. 276. Ejercicio intermedio 4.B.



Fig. 277. Ejercicio intermedio 4.B.

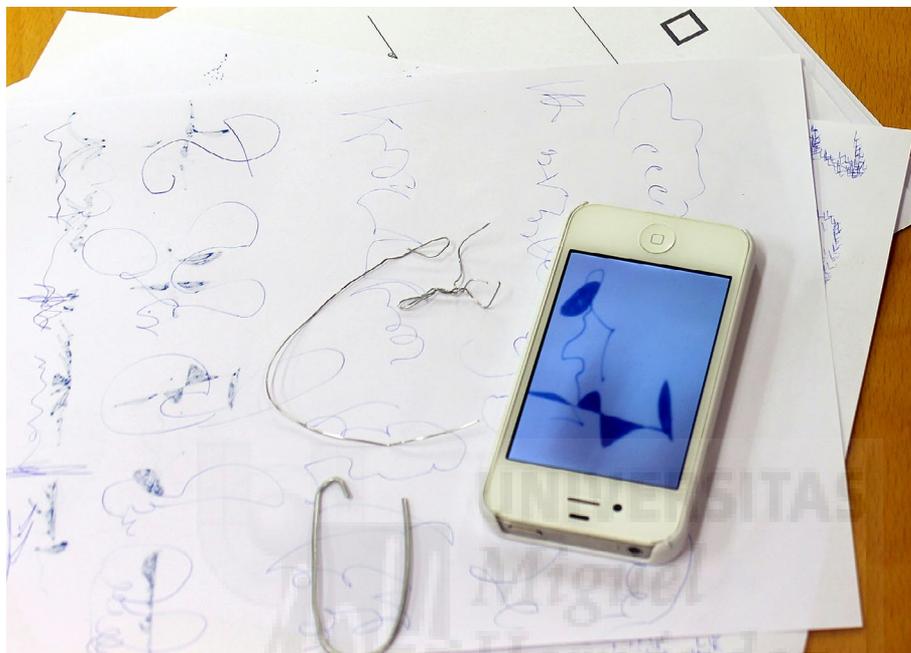


Fig. 278. Ejercicio intermedio 4.B.

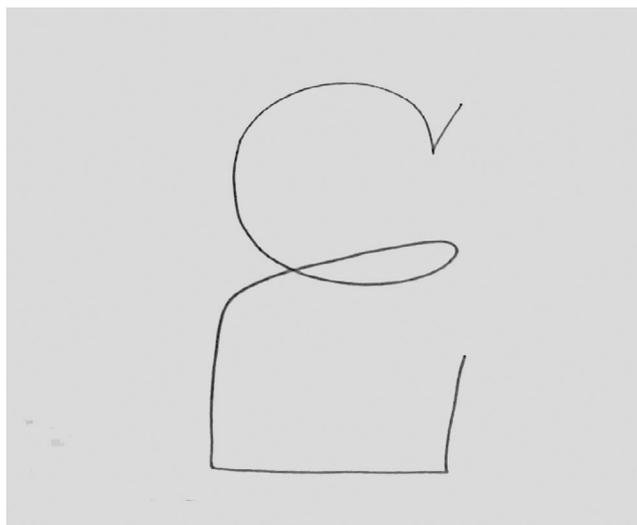


Fig. 279. Ejercicio intermedio 4.B.

<p><b>C. Ejercicio final: PASO DEL ARTEFACTO A PALABRAS Y DE AHÍ, A LA HISTORIA ILUSTRADA</b></p>	<p><b>Duración:</b> 90 minutos</p>
<p><b>Condiciones lumínicas:</b></p>	<p>Luz eléctrica y luz natural.</p>
<p><b>Descripción del ejercicio:</b></p>	<p>Traducimos los <i>artefactos</i> en lista de palabras que los definan.              Escribiremos con las palabras una historia.              Ilustraremos gráficamente la historia.              Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.</p>

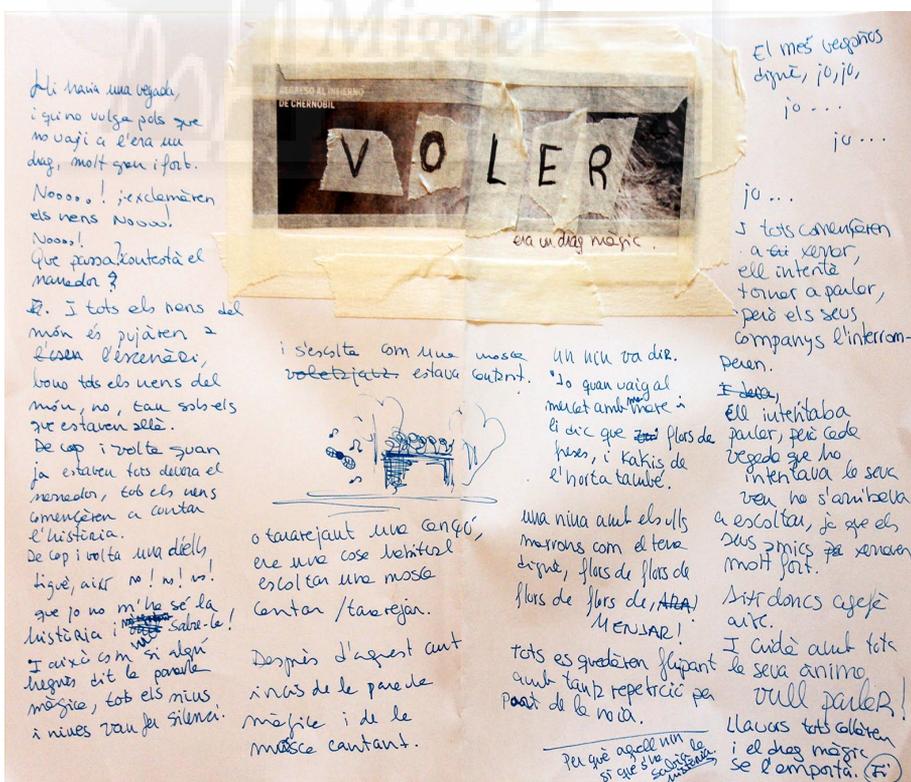


Fig. 280. Ejercicio final 4.C.



Fig. 281. Ejercicio final 4.C.

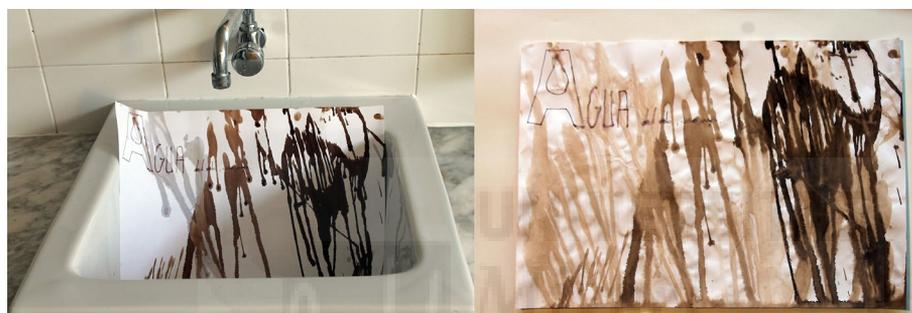


Fig. 282. Ejercicio final 4.C.

### Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 4.

#### A. Ejercicio inicial: ESCRITURA PALABRAS INVENTADAS Y/O ILEGIBLES.

Tras la contundencia del ejercicio de la jornada anterior, nos decantamos por una inducción sonora con raíces emocionales más tranquilizadoras: cruce de trenes en marcha + silbato.

Los participantes crearon con mayor tranquilidad y relajación.

#### B. Ejercicio intermedio: ENCUADRE DE DETALLE ESCRITO Y REALIZACIÓN DE ARTEFACTO EN 3D.

Se les pide a los asistentes que observen durante unos instantes todo lo escrito en el ejercicio inicial hasta llegar a encuadrar aquel/aquellos detalles que sean susceptibles de trasladar a *artefacto* en 3D.

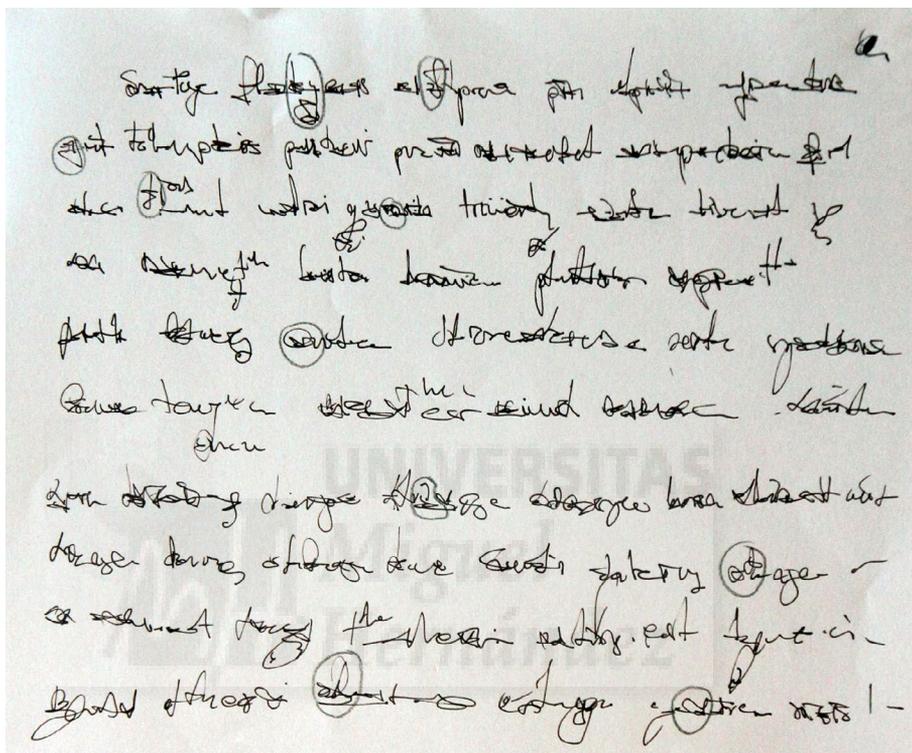


Fig. 283. Formas encuadradas del Ejercicio inicial 4.A.

### C. Ejercicio final: PASO DEL ARTEFACTO A PALABRAS Y DE AHÍ, A LA HISTORIA ILUSTRADA.

Se les pide a los asistentes que observen durante unos instantes los artefactos del ejercicio intermedio, se traduzcan éstos en palabras y éstas a historia ilustrada.

No todos los participantes disfrutaron de igual manera el ejercicio: los que tenían mayor soltura con el dibujo lo resolvieron más felizmente. Para el resto, fue un reto resolver la falta de conocimientos y traducirla en una historia ilustrada. Y la desigualdad en la respuesta queda patente de manera desigual a las sensaciones producidas por los ejercicios.

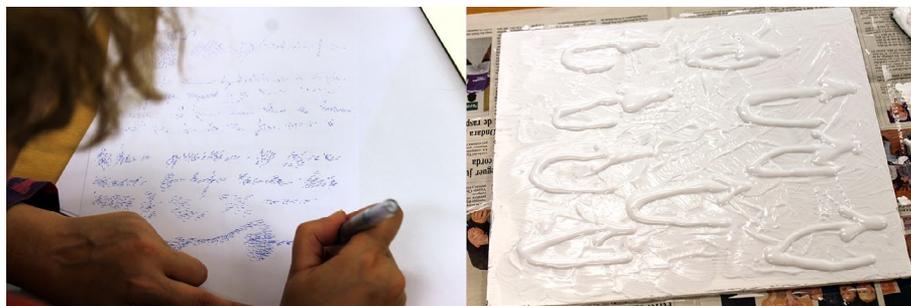


Fig. 284. Traducción de formas ilegibles a *historia* ilustrada.

**Sensación producida-percibida por la inducción según los sujetos:**

\_Cabreo, irritabilidad e ira.

\_Fluidez.

\_El ejercicio de escritura es el que más me ha gustado, con en el que me he evadido yo sola.

\_Aburrido y relajante.

\_El primer ejercicio, sueño, mucho sueño; el segundo, dolor de cabeza; el tercero, dolor de cabeza y emoción por la historia.

\_Ninguna sensación destacable.

**Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Aunque en general fue una jornada más o menos tranquila y se sintieran más cómodos que en anteriores ejercicios, algunos de los sujetos tuvieron dificultades en resolver los ejercicios gráficamente.

Algunos de los sujetos, más lógicos en sus razonamientos, desarrollaron un sistema alfabético de creación de palabras inventadas, llegando así a la generación de casi 100 palabras inexistentes.

<b>2.5. JORNADA 5.</b>	<b>Miércoles, 12 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora-visual:</b>	Discurso de Hitler a su ejército [proyección en alemán].
<b>Participantes:</b>	9
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
<p>_Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i> de lo creado la jornada 4.</p> <p>_Generar sentimiento de furia, tristeza, pena mediante la inducción sonora-visual.</p> <p>_Propiciar el <i>sentir</i> creativo a través de una voz malsonante.</p> <p>_Propiciar la expresión emocional a través del papel.</p>	
<b>Observaciones:</b>	La proyección se desenfocó deliberadamente para que se intuyera lo proyectado.



Fig. 285. Participante durante el Ejercicio inicial 5.A.

<b>A. Ejercicio inicial: MANCHAR EL PAPEL</b>	<b>Duración:</b> 90 minutos
<b>Condiciones lumínico- visuales:</b>	Luz de velas -semioscuridad- y proyección desenfocada del documental.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Ejercicio inicial de mancha que sirve para abrir la mente a la empatía. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 286. Ejercicio inicial 5.A.



Fig. 287. Ejercicio inicial 5.A.

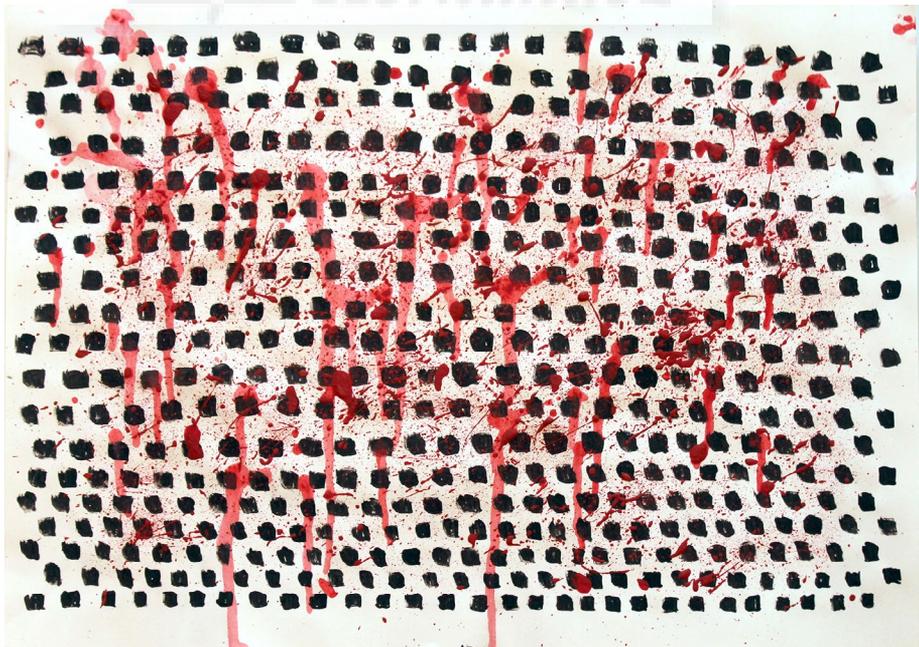


Fig. 288. Ejercicio inicial 5.A.



Fig. 289. Ejercicio inicial 5.A.

<b>B. Ejercicio intermedio: ARRUGAR PAPEL MUY DESPACIO</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínico- visuales:</b>	Luz de velas -semioscuridad- y proyección desenfocada del documental.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Ejercicio intermedio de arrugado de papeles de todo tipo. Procesos lento y variado de arrugado para conseguir una mayor interiorización. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 290. Ejercicio intermedio 5.B.



Fig. 291. Ejercicio intermedio 5.B.

394

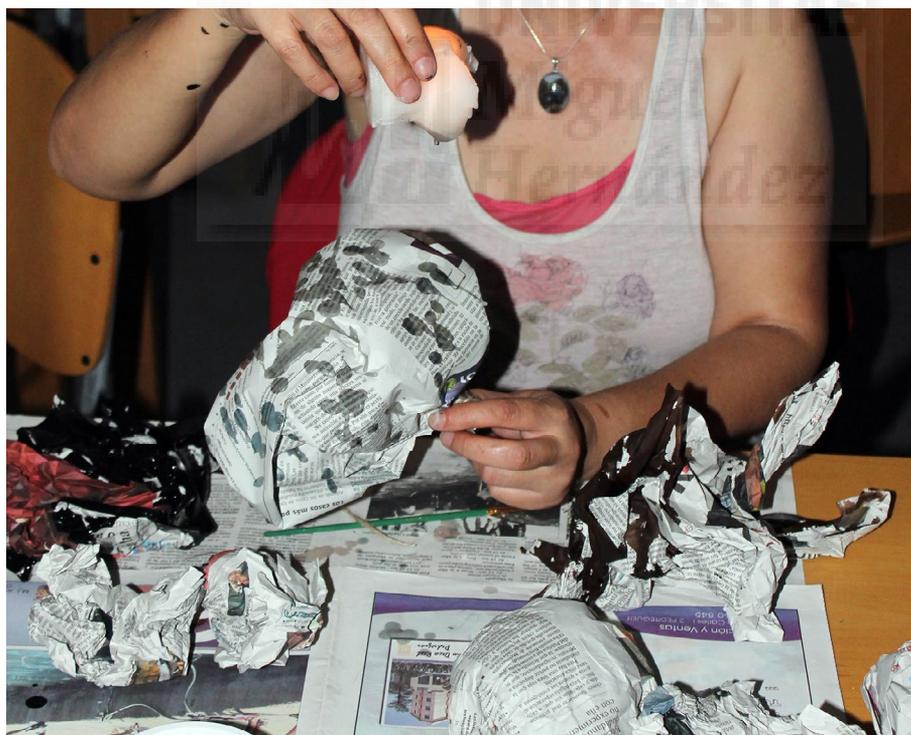


Fig. 292. Ejercicio intermedio 5.B.

<b>C. Ejercicio final: INTERVENCIÓN PLÁSTICA DE LOS PAPELES ARRUGADOS</b>	<b>Duración:</b> 60 minutos
<b>Condiciones lumínico- visuales:</b>	Luz de velas –semioscuridad– y proyección desenfocada del documental.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Intervención y manipulación de los papeles arrugados a través del color u otras técnicas. Creación de <i>artefactos</i> tridimensionales. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.
<b>Observaciones:</b>	Debido a la rotundidad de la inducción sonora y visual del ejercicio, realizamos un receso previo al ejercicio final.



Fig. 293. Ejercicio final 5.C.



Fig. 294. Ejercicio final 5.C.



Fig. 295. Ejercicio final 5.C.



Fig. 296. Ejercicio final 5.C.



Fig. 297. Ejercicio final 5.C.

### **Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 5.**

#### **A. Ejercicio inicial: MANCHAR EL PAPEL.**

Este ejercicio se realiza con las luces apagadas, con la luz difusa de la proyección del documental y luz de velas como toda iluminación. La ausencia de luz precipita el estado de recogimiento y empatía.

Si los participantes entendieran alemán, este ejercicio requeriría el

reconocimiento del discurso por parte del hemisferio izquierdo, la decodificación del discurso. Pero ninguno de ellos lo entiende.

Así pues, sólo lo escuchan, ven desdibujadas las figuras marciales y se dejan influir por lo que históricamente ya saben: el holocausto. A pesar de no saber a ciencia cierta que se trata de Hitler o no.

El temor es lo que nos mueve a explorarnos como artistas y como *anormales*. El temor ha sido el arma que históricamente han sostenido los poderosos del mundo de la religión y de la política para controlar al resto de los humanos; y lo mismo pero en un nivel más íntimo y psicológico, el temor nos limita y nos castra a unos; y nos da voz, a otros. A unos nos aniquila, a otros nos *obliga* a expresarnos. Usamos el arte como *venganza*.

#### **B. Ejercicio intermedio: ARRUGAR PAPEL MUY DESPACIO.**

Se les pide a los asistentes que procedan a arrugar durante 60 minutos cualquier tipo de papel disponible en la sala, sintiéndolo en sus manos, notando la presión y la alteración de las formas.

Los sujetos transfieren el sentir al papel; la mayoría de los papeles se convierten en bolitas apretadas o apretadísimas.

Aplican diversos sistemas de prensado-arrugado.

#### **C. Ejercicio final: INTERVENCIÓN PLÁSTICA DE LOS PAPELES ARRUGADOS.**

Se les pide a los asistentes que intervengan los papeles arrugados hasta convertirlos en *artefactos*.

Además de estrujar intensamente los papeles, muchos de los sujetos los lían todavía más con hilos y otros elementos de unión.

**Sensación producida-percibida por la inducción según los sujetos:**

\_Fluidez. Puedo tirar del hilo: he encontrado técnicas que podré poner en práctica.

\_Presencia de la muerte.

\_Me ha transportado a otro momento histórico.

\_Una profunda tristeza. No sé lo que dice pero sí el tono y la historia.

Apenada.

\_Empaticé y me dediqué a hacer ejércitos de nazis bicolores.

\_Rabia, asco, miedo.

\_Muerte.

**Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Los participantes han empatizado con las víctimas del holocausto, pero ello no les ha impedido crear de manera casi frenética, como si Hitler en persona les estuviera ordenando crear.

En el ejercicio inicial se han dejado llevar por las emociones de dolor, muerte, tristeza.

Con el ejercicio intermedio han llegado a un nivel más íntimo, que les ha propiciado la creación fluida en el ejercicio final.

En general, una jornada intensa y creativa.

*El arte es un proceso racional de trabajar por medio del temor*

**Louise Bourgeois**<sup>324</sup>

---

324 VV.AA. (1999-2000), p. 17.

<b>2.6. JORNADA 6.</b>	<b>Viernes, 14 de junio de 2013</b>
<b>Inducción sonora:</b>	Piezas musicales de los propios participantes: gusto y disgusto.
<b>Participantes:</b>	7
<b>Duración total de la jornada:</b>	5 horas
<b>Objetivos específicos de la jornada:</b>	
<p>_Fomentar el espíritu crítico realizando un análisis <i>a posteriori</i> de lo creado la jornada 5.</p> <p>_Generar sentimiento de alegría y fluir creativo mediante la inducción sonora-visual.</p> <p>_Propiciar el trabajo en grupo.</p> <p>_Realizar un balance final grupal del curso.</p>	
<b>Observaciones:</b>	
<p>El último día del curso se solicitó a los participantes que aportaran una pieza musical que les agradara y una que les desagradara. Las piezas se reprodujeron según este orden:</p> <p>_Todas las piezas desagradables reproducidas en su sentido normal.</p> <p>_Todas las piezas desagradables reproducidas en su sentido inverso.</p> <p>_Todas las piezas agradables reproducidas en su sentido normal.</p> <p>_Todas las piezas agradables reproducidas en su sentido inverso.</p>	

401



Fig. 298. Algunos ejercicios de mancha de la Jornada 6.

<b>A. Ejercicio total: CREACIÓN LIBRE</b>	<b>Duración:</b> 2 horas y 30 minutos
<b>Condiciones lumínicas:</b>	Luz eléctrica y luz natural.
<b>Descripción del ejercicio:</b>	Un ejercicio de creación sin condicionamientos matéricos ni procesuales. Se realizarán tantos ejercicios como se pueda en el tiempo estipulado.



Fig. 299. Ejercicio 6.A.

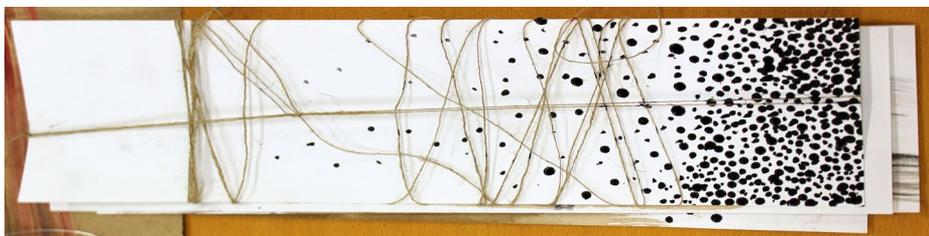


Fig. 300. Ejercicio 6.A.



Fig. 301. Ejercicio 6.A.



Fig. 302. Ejercicio 6.A.

404

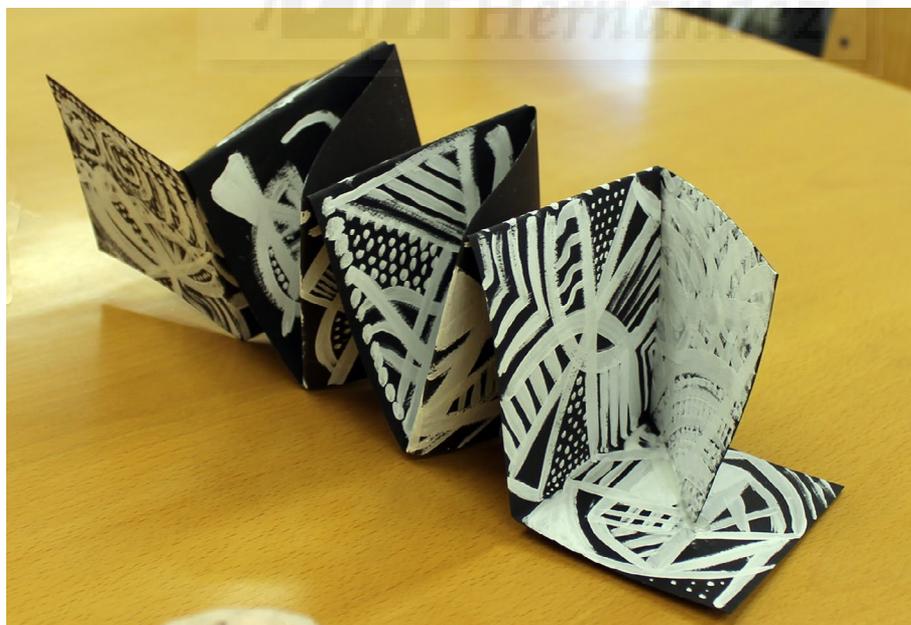


Fig. 303. Ejercicio 6.A.



Fig. 304. Ejercicio 6.A.

405

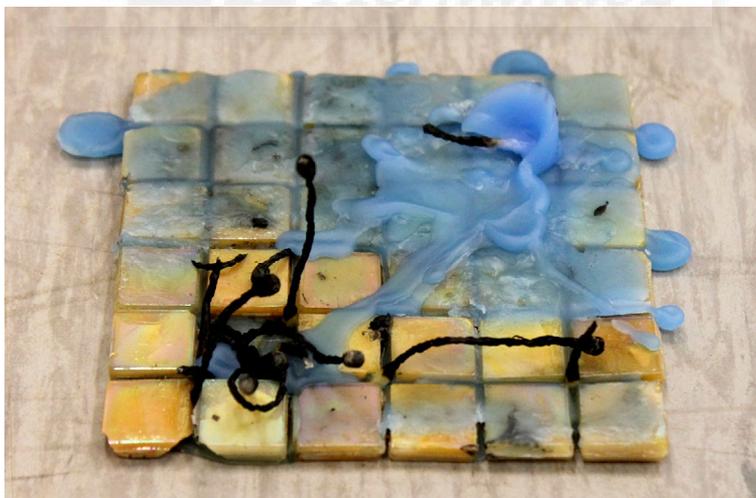


Fig. 305. Ejercicio 6.A.



Fig. 306. Ejercicio 6.A.



Fig. 307. Ejercicio 6.A.



Fig. 308. Ejercicio 6.A.



Fig. 309. Ejercicio 6.A.

## **Conclusiones basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados de la Jornada 6.**

### **A. Ejercicio total: CREACIÓN LIBRE.**

Por ser el último día del curso se solicitó a los participantes que aportaran una pieza musical que les agradara y una que les desagradara, a fin de que relativizaran el gusto/disgusto al reconocer que aquello que les gustaba podía no gustarle a otro. La norma es cambiante.

Durante esta jornada de desaceleración, la inducción sonora pretendía dejar fluir y ver influidos a los participantes por la música que ellos mismos aportaron.

Han podido rayar, manchar, romper, arrugar, rasgar, pintar, escupir, etc. No ha habido limitaciones ni restricciones de ningún tipo.

Para acabar directamente con la creación de *artefactos* con el material que sea, del tamaño que consideraran.

Creemos que el trabajo grupal y la inducción sonora, no favoreció en exceso la creación compulsiva, si realizamos una comparativa con respecto a los días precedentes..

### **Ejercicio de crítica individual y colectiva de los participantes.**

Ha sido divertido, aunque disperso si lo comparamos con las otras cinco jornadas.

La selección y utilización de procesos y materiales, ha sido más fluida porque durante estos días se han puesto en práctica multitud de posibilidades que han sido dispuestas en las paredes del aula para su exposición pública.

En general, una jornada fluida y creativa.

## 2.7. Conclusiones generales basadas en la experiencia práctica y en la observación de los resultados del curso

Los ejercicios fueron planteados para ir *in crescendo*, a través de una inducción sonora al comienzo, suave pero intensa: un diapasón cuyo ritmo habíamos descompasado deliberadamente. Era esa la nota disonante que entretuvo el hemisferio izquierdo de los sujetos y los introdujo en el curso.

Todos los materiales se dispusieron en dos mesas centrales para que los participantes sólo tuvieran que seleccionarlos y hacer uso de ellos con facilidad.

Los sujetos fueron introduciéndose poco a poco en los ejercicios y creando desde el inconsciente. Las manchas, los bultos y *artefactos* de la Jornada 1, están realizados sin demasiada elaboración ni artificio, el arranque es tímido.

Así, en la Jornada 2 la inducción sonora introdujo elementos familiares tales como la lluvia y el viento que provocan sentimientos encontrados, a los que se les añadió el sonido rítmico del limpiaparabrisas de un coche. La semioscuridad producida por la luz de las velas en la sala y los ojos tapados a la hora de hacer el ejercicio de modelado con gres, agudizó la sensación de introspección. Los asistentes descubrieron que otros sentidos son posibles para crear y en la memoria de todo individuo existe información valiosa que le permite generar *artefactos*, sin cuestionarse si puede o no, la información está ahí. Algunos sujetos, consiguieron conectar y crear desde la emoción del hemisferio derecho, mientras el izquierdo se encontraba entretenido con la inducción sonora y lumínica.

El resultado de los ejercicios A., B. y C. de esta segunda jornada, ya se descubre con más detalles interesantes que serán potenciados en ejercicios posteriores y que apuntan a un mayor grado de

interiorización y creatividad.

La Jornada 3, podríamos decir que fue la más intensa en cuanto inducción (delirio esquizofrénico + ritmo cardíaco) y resultados. El ejercicio A. fue el que más se ajustaba a la experimentación de lateralización cerebral, con la inducción sonora del sujeto esquizofrénico y el sonido ritmo cardíaco. Este ejercicio generó mucha confusión entre la automatización de lo aprendido y la lateralización cerebral.

El hecho de escribir palabras que se relacionan con imágenes es un ejercicio interesante porque supone pasar de un medio a otro, es decir, desde el significado de la palabra escrita (hemisferio izquierdo) se puede pasar a la creación de *artefactos* directamente (hemisferio derecho). Traducir el concepto y pasarlo a la forma supone una transformación compleja. En general, nos resulta más fácil pasar del sentir, a la forma porque la emoción y la creación son especialidades del hemisferio derecho, es decir, se maneja todo desde el mismo lugar.

410

Manchar y manejar esas manchas hasta convertirlas en *artefactos* en 3 dimensiones –ejercicios B. y C.– es algo más natural en el individuo, pero en estos momentos los asistentes trabajaron a un ritmo intenso propiciado por la inducción sonora y lumínica.

Tras la experiencia límite vivida en la Jornada 3, alteramos el orden de los ejercicios planteados *a priori* y se indujo en la Jornada 4, mediante un sonido de trenes y el silbato al cruzarse entre ellos. En esta jornada ocurrió como en la 2 y los participantes tuvieron sentimientos encontrados. Los trenes son símbolos en potencia: trenes que llegan o que parten, bienvenida o despedida. Su traqueteo aportaba el ritmo ordenado al ejercicio. Esta jornada supuso un cierto cambio del ritmo: se pidió escribir palabras ilegibles. El ejercicio resultó ser más fácil porque el hemisferio izquierdo se encontraba ocupado en la inducción sonora. Descubrir en esas palabras inventadas una forma

útil a nuestro fin, supuso un disfrute, pero volver a pasar de la forma a las palabras y esta vez comprensibles, fue un reto: sacar a pasear el inconsciente sin cortapisas.

Con la Jornada 5 pretendíamos volver a llevar a los participantes al límite. La inducción, en este caso, fue sonora, visual y lumínica: proyectamos totalmente desenfocado, en semioscuridad de velas, el *Discurso de Hitler sobre la tan buscada y ansiada II Guerra Mundial por parte de las fuerzas aliadas*<sup>325</sup>. Ninguno de los participantes al curso hablaba alemán pero intuían el tema del discurso y quién era el orador, lo demás fue imaginado.

Deliberadamente se alteró el ritmo de la jornada en el Ejercicio B. que suponía arrugar papeles para sentir el proceso más intensamente. Luego, había que intervenir el resultado de este ejercicio y si los papeles ya estaban lo suficientemente apretados, los asistentes los liaron y ataron con hilos todavía más. Algunos nos recuerdan imágenes del artista Hans Bellmer, ya citado en esta investigación.

Para la última jornada se pretendió poner en práctica lo aprendido libremente por parte de los asistentes al curso. Se les pidió a cada uno de ellos una pieza musical que les agradara y otra que les desagradara. Las piezas fueron reproducidas al derecho y en su sentido inverso consiguiendo una jornada distendida que hablaba de la relatividad en el sentido del gusto. Como ya se ha comentado, aunque los participantes crearon individualmente, por primera vez a lo largo del curso mostraron una actitud más colaborativa y grupal.

La creación artística sana abre un diálogo con uno mismo, en cambio, el artista patológico crea para sí mismo. Un rasgo diferenciador del perfil del artista *anormal* es su individualidad, su auto-aislamiento creativo.

---

325 Titulado así por el sujeto ultraderechista que ha subido dicho vídeo a la red.

Se observará en la imágenes, que los ejercicios finales son mucho más elaborados, utilizando múltiples técnicas y medios para realizar los *artefactos*. A medida que transcurrieron las jornadas, sentimientos y emociones fueron aflorando entre todos los participantes que percibieron, de manera general, que estaban creando desde un lugar muy profundo y muy intensamente.

El que no supieran qué hacer en cada momento y que simplemente trabajaran desde la orden, les hacía reconcentrarse todavía más en su tarea creativa y no cuestionarse nada.

El balance que se hacía jornada a jornada y, sobre todo, al finalizar el curso nos retroalimentó y confirmó la validez del mismo en materia creativa y, sobre todo, el uso de algunos de los ejercicios aplicados a la docencia y la creatividad.

412

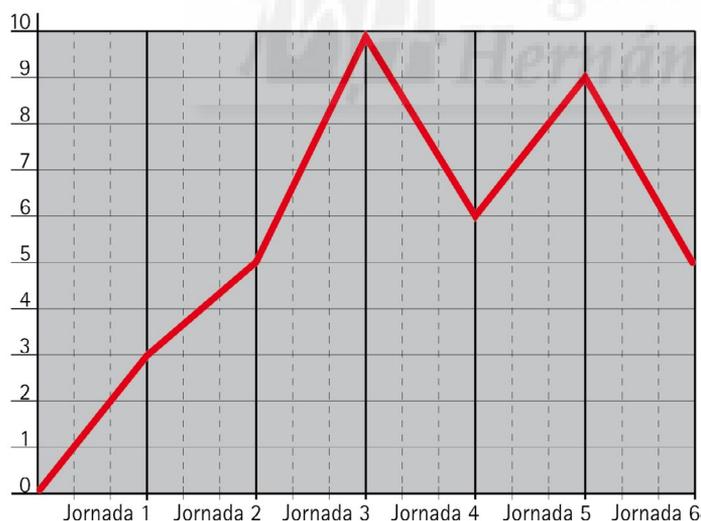


Fig. 310. Gráfica de intensidad creativa observada.

En esta figura observamos gráficamente la intensidad creativa observada durante las seis jornadas del curso, valorada ésta de 0 al 10, es decir, de menor a mayor intensidad.

Este mismo curso académico 2014-2015 quisimos poner en práctica parte de lo aprendido durante el curso de *Inducción Creativa desde la Anormalidad*, que acabamos de mostrar.

En la asignatura de *Proyectos Escultóricos* de 4.º de Grado en Bellas Artes –itinerario Artes Plásticas– que imparte la doctoranda, y a fin de centrar el tema-discurso artístico de los alumnos, realizamos un ejercicio de *collage* inconsciente que aportó interesantes resultados.



Fig. 311. *Collage* realizado por alumna de 4.º de grado en Bellas Artes [2014].

Tanto en la distribución de las imágenes en el papel (figura 311) como en la historia, que se les pidió que escribieran una vez todo montado, la alumna aportó información inconsciente suficiente para que un compañero, porque así se planteó el ejercicio, pudiera identificar el tema sin problemas.

La composición es especialmente valiosa ya que partiendo de su tema

o discurso artístico personal, el alumno en 4.º de Grado crea y produce dos piezas que le sirven para superar la asignatura de *Proyectos Escultóricos* y suponen ya dos piezas valiosas dentro de su carrera como artista.



Fig. 312. Acción callejera *I need a hand*, realizada por alumna de 4.º de grado [2014].

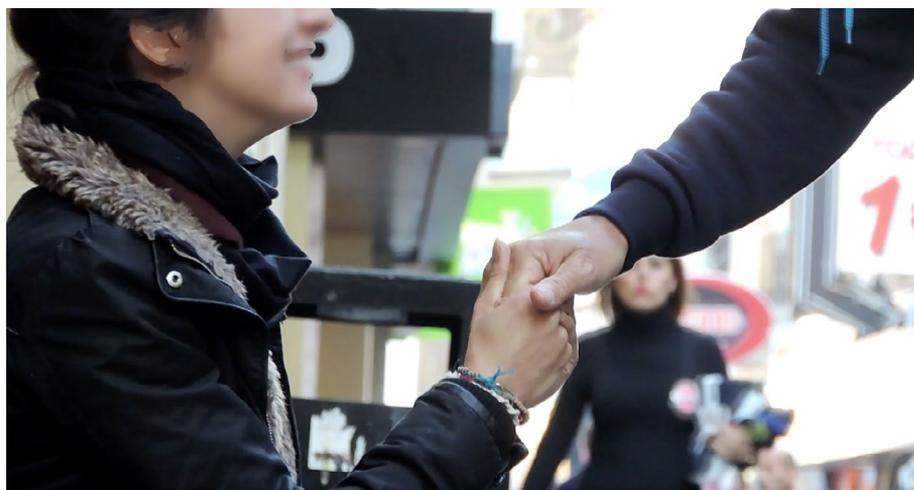


Fig. 313. Acción callejera *I need a hand*, realizada por alumna de 4.º de grado [2014].

En las figuras 312 y 313 mostramos dos momentos en una de las acciones callejeras de la alumna en cuestión.

Los seminarios impartidos en las AUNEX<sup>326</sup> -Aulas de la Experiencia-, supusieron otro momento de puesta en práctica de los ejercicios desarrollados en el curso *Inducción Creativa desde la Anormalidad*. Fueron siete los seminarios que bajo el título de *¡Mamá quiero ser artista!* tuvieron lugar durante los meses de abril y mayo de 2014.

Los más de 300 participantes a estos seminarios fueron sujetos de entre 60 y 75 años, sin conocimientos previos en actividad artística alguna, en su gran mayoría, residentes en las poblaciones de Altea, Benidorm, El Campello, Elche, Ibi, Torrevieja, Orihuela y sus alrededores.



Fig. 314. Momento de dibujo en las AUNEX [2014].

Pusimos en práctica un ejercicio de dibujo *a priori*, difícil para gente

<sup>326</sup> Las Aulas Universitarias de la Experiencia, AUNEX, son un proyecto educativo de la Universidad Miguel Hernández de Elche, que nacen con el objetivo de atender la demanda educativa y, potenciar la cultura y la mejora de la calidad de vida de las personas mayores de 55 años de nuestro entorno, de cualquier nivel cultural, a través de un programa de estudios inmerso en un ambiente universitario.

inexperta: los asistentes debían dibujar al compañero junto a él, con los ojos semi-tapados por film de cocina y con la mano contraria.



Fig. 315. Dibujo de las AUNEX.



Fig. 316. Dibujo de las AUNEX.

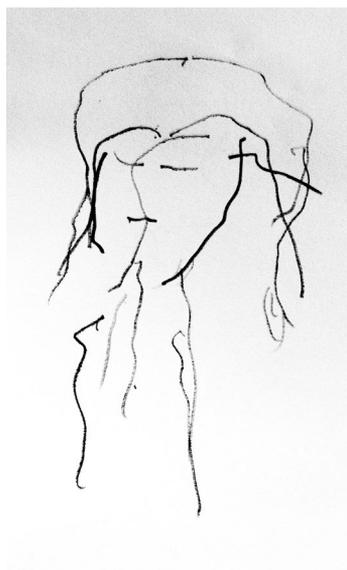


Fig. 317. Dibujo de las AUNEX.



Fig. 318. Dibujo de las AUNEX.

El hemisferio derecho del cerebro está especializado en el reconocimiento de caras pero al limitarles la visión, los sujetos deben prestar mayor atención a los detalles importantes del rostro de sus compañeros.

Los grandes rasgos de las personas retratadas están captados, tal y como advertimos en las figuras 315 a 318.

[...] *las personas son individuos y no representantes de grupos de usuarios estándar. Es evidente que lo diverso y lo diferente es enriquecedor y trabajar con esta tesis implica valorizar la diferencia*<sup>327</sup>.

También, a través de estos seminarios experimentales, hemos podido demostrar que, como indican los expertos en psicomotricidad, Lapierre y Aucouturier, *en la enseñanza actual se focaliza toda la atención sobre los procesos conscientes, y los procesos inconscientes rara vez son tenidos en cuenta. Son estos sin embargo los que nos parece tienen una mayor importancia en el resultado real y duradero de la educación*<sup>328</sup>.

417

327 VV.AA. (2010): *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. León: MUSAC [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León], p. 19.

328 LAPIERRE, A. y AUCOUTURIER, B. (1985): *Simbología del movimiento. Psicomotricidad y Educación*. Barcelona: Científico Médica, p. 127.





## **CAPÍTULO IV. cONCLUSIONES**



## CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES

*Cuanto más uno mira, más uno ve,  
y cuando más uno ve,  
mejor sabe hacia donde mirar.*

**Pierre Teilhard de Chardin**

A lo largo de esta investigación, hemos comprobado que la necesidad de **expresión**, es decir, la **motivación** de todo sujeto creador es **sobrevivir**, aunque en ciertas ocasiones, la creación se produzca por extrusión, a presión.

Esa motivación es de hecho, la **intención** o **inducción** creativa concreta y puede tener una génesis interna -o íntima-, estructural -referida al proceso y la forma- o externa -influida por el exterior- y ser producto de la **inspiración** o del **instinto**.

Aunque la línea de la *normalidad-anormalidad* es difusa, en el caso de la inspiración hablamos de creación *normal* y en el caso del instinto, de creación *anormal*. En cualquier caso, nos referimos a esa metaenergía que moviliza y es capaz de ejecutar.

Para mostrar mejor lo que proponemos y a modo de síntesis, hemos puesto sobre el papel, en forma de cuadro sinóptico, todo el proceso creativo que distingue a los sujetos *normales* de los *anormales*, tal y como ya comenzamos a introducir en el capítulo II (figura 105).

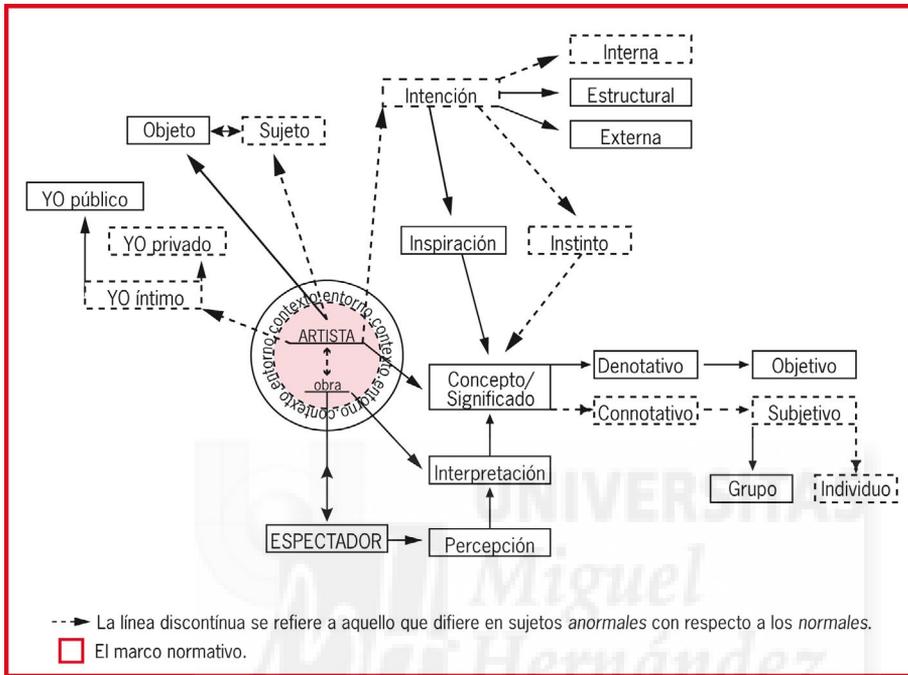


Fig 319. Cuadro ampliado del proceso creativo de los sujetos *normales-anormales*.

En el cuadro ampliado, hemos distinguido con una línea discontinua, aquellos puntos que difieren en el sujeto creador, independientemente de si este es considerado *normal* o *anormal*, patológicos o no y desarrollamos todo el proceso partiendo del propio sujeto que crea hasta acabar en la obra, su motivación, significado e interpretación.

Ahora sí, dicho ésto, vayamos a las conclusiones.

Como se apuntó en la introducción, la hipótesis de la presente tesis parte de una cuestión fundamental que radica en que, independientemente del estado mental de los sujetos creadores, no existe diferencia de expresión entre los individuos tanto *sanos* (artistas) como *insanos* (psicóticos, artistas o no) puesto que el trabajo se hace, dependiendo del caso, desde la introspección/obsesión,

patológica y/o inducida. Es decir, por necesidad y con una motivación, la expresión que permite sobrellevar y superar la vida.

A partir de esta premisa, la hipótesis general de la tesis ha sido la de **investigar el hecho creativo inducido como respuesta y una forma de supervivencia**, a partir de su historia, su contexto y de diferentes documentos y fuentes, para aplicarlo a la creación de obra artística y en su didáctica.

A continuación, expondremos las conclusiones obtenidas al hilo de la consecución de los diferentes objetivos marcados al inicio del trabajo.

### **Caracterizar la *anormalidad***

\_A lo largo de la historia, la *norma* y por consiguiente la *anormalidad*, ha pasado de ser un peligro penado, apartado y/o eliminado en muchos casos (como en el caso de brujas, herejes, enfermos -de lepra, peste, sida- delincuentes, prostitutas, homosexuales y otros), a ser hoy en día, en algunos casos, una oportunidad comercial y artística.

\_Tanto a un artista *sano -normal-* como a un sujeto con patología mental *-anormal-*, lo que les motiva a crear es la necesidad de **expresión**. Sentir esa necesidad, es una cuestión de volumen, es decir, cuánto sentir podemos reconcentrar hasta hacer necesaria la salida y la consecuente amplificación del deseo y voluntad por crear, de una u otra forma, proactiva o reactivamente. Para comunicar, para sobrevivir.

\_Al inicial cajón de sastre donde incluimos, dependiendo de su situación política, social o mental, a todos los sujetos *anormales* que experimentan una necesidad irrefrenable de crear, se han aportado muchas etiquetas para definir su arte, algunas de difícil traducción. Nos decantaremos por *Art Brut* o *Arte Marginal* que son quizás las denominaciones más extendidas y que ha hecho suyos a todos

aquellos seres *fuera de norma* que han transgredido el marco clásico del arte utilizando otros vehículos de expresión y en muchos casos otros materiales. Porque la capacidad creativa es una habilidad y como tal es susceptible de ser desarrollada por cualquier individuo.

### **Contextualizar el trinomio historia-anormalidad-arte**

\_La sociedad demanda a través de sus propios mecanismos, la mayor homogeneización y uniformidad posibles, aquellos sujetos que no encajan en esos cánones impuestos, conforman lo abyecto de la sociedad y quedan al margen. *Lo normal es bueno, lo anormal es malo*. Y a todos nos tranquiliza la *norma*, de ahí el rechazo y la amenaza que percibimos ante aquellos que escapan a dicha *norma*, con patrones de conducta o rasgos de la personalidad inadecuados e inaceptables.

424

\_Los pueblos primitivos estaban muy lejos de considerar que las inspiraciones, ideas fantasiosas o improvisaciones de las personas afectadas o con problemas mentales fuera algo indigno, más bien al contrario.

\_Ya en 1769 el médico William Cullen describe un comportamiento *anormal*: observa conflictos internos sin causa corporal pero que se manifiestan a través del cuerpo. A este fenómeno lo denominó *neurosis* aunque ningún nervio era la causa del problema. Esta observación maduró de la mano de Sigmund Freud quien observó, gracias a la interpretación de los sueños y del inconsciente personal, que estas *neurosis* nacían en la primera infancia. C.G. Jung amplió el método con el descubrimiento del inconsciente colectivo. Una herencia colectiva que puede crearnos conflictos, pero también poner remedios para sanarnos y descubrir al *terapeuta interno* con sus inmensos archivos humanos que suponen dicho inconsciente colectivo.

\_Para entender el cambio que entrañó la aparición del arte moderno y la ruptura con los valores decimonónicos que ha supuesto, hemos de echar un vistazo a los siglos XIX y XX. El siglo XIX en Europa, fue un siglo revolucionario en el que se reorganizó el pensamiento filosófico, político, literario, la producción artística y la acción de los intelectuales. Marcado por la crisis del *Antiguo Régimen* y el triple proceso revolucionario, el periodo de la *Restauración* significó el esfuerzo de las monarquías europeas para legitimarse en la tradición y la alianza entre Trono y Clero. Con este trasfondo, el arte junto con la literatura son vistos, *como espejo de esa realidad, expresión activa del pueblo*. El pueblo habla y se expresa para el pueblo.

\_Como reacción revolucionaria contra el racionalismo de la *Ilustración* y el *Clasicismo*, se impone el *Romanticismo* que exalta la sensibilidad, la imaginación y las pasiones. Rescata la *locura* como inspiración, reflejo del gusto por lo siniestro, lo oscuro, lo enfermizo y las profundidades de la mente. A caballo entre *Romanticismo* y *Realismo*, Goya retrató la *locura* e hizo uso de su arte para la crítica social abierta y el retrato de lo abyecto, desde un primer plano de miseria, encierro y marginación.

\_En 1867, Karl Marx escribe que *el poder está en manos del pueblo y mientras tanto, el arte, todavía, se escribe con mayúsculas y está encerrado en los museos y en las casas de los pudientes*.

\_Las últimas décadas del siglo XIX en Europa, fueron de gran esplendor, reflejado en el *Modernismo*, puesto al servicio del lujo y la ostentación desplegados por la nueva clase dirigente. Pero el temor a los procesos revolucionarios ocurridos, llevaron a las clases políticas a hacer una serie de concesiones, como las reformas laborales, los seguros sociales y la enseñanza básica obligatoria. Así, el descenso del analfabetismo comportó un aumento de los medios de comunicación y una mayor difusión de los fenómenos culturales, que adquirieron

mayor alcance y mayor rapidez de difusión, surgiendo la *cultura de masas*.

\_ Gracias a los avances técnicos, hacen su aparición la fotografía y el cine, que llevaron al artista a plantearse la función de su trabajo. Éste ya no consistía en copiar a la realidad, pues las nuevas técnicas lo hacían de forma más objetiva, fácil y reproducible.

### **Mostrar el gran interés social y político por la clasificación físico-fisiognómica como vehículo de control**

\_ Desde mediados del s. XIX se consolidaron nuevas ciencias cuyo principal tema de estudio era el ser humano. Así, se aplicaron parámetros estadísticos, de medición y clasificación de datos a ciencias como la etnología, la etnografía, la antropología y la psiquiatría.

\_ Los sujetos considerados *normales*, curiosamente, eran todos aquellos que procedían de naciones colonizadoras, poderosas, ricas, competitivas y poseedoras de ciencia y tecnología (Imperio Británico, Alemania, Holanda, Francia, Estados Unidos, etc.). Así el prototipo *normal* era, como no, blanco, alto, bien proporcionado, sin defectos físicos, fuerte, sano, trabajador, racional, estudioso, competitivo; al tiempo que los sujetos *anormales* eran sujetos de otras razas, de proporciones diferentes, sujetos con taras o defectos mentales o morales y, por supuesto, los habitantes de naciones pobres y/o colonizadas.

\_ Fue la época de máximo esplendor colonial en la que se creía que la *forma exterior* de las personas era un fiel reflejo de lo que hay en el *interior*, es decir, que los rasgos físicos y anatómicos del cuerpo de los individuos, mostraban su *psique*, su alma y su personalidad. Lo que nos lleva a pensar que quien mejor estuviera físicamente, mejor

proporcionado y sano, tendría el alma más pura así como buenos sentimientos, personalidad *normal* e inteligencia superior.

\_Fue a finales del siglo XIX, cuando el arte de los enfermos mentales, visto por los *románticos* como creaciones geniales, pasó a ser síntoma de *degeneración*. Y a ello contribuyó definitivamente el médico frenólogo y criminólogo Cesare Lombroso, que trabajó con delincuentes y prostitutas en busca de rasgos físico-fisiognómicos y de índole innata que ayudaran a anticipar el crimen. También le interesaron los rasgos físicos del genio y del loco, llegando a afirmar que ambos comparten la pequeñez del cuerpo y la precocidad.

\_Otro estudioso de la fisiognomía como medio para predecir al criminal, fue el antropólogo francés Alphonse Bertillon. Creó un sistema de identificación y clasificación de criminales, *Bertillonage*, que se basaba en mediciones antropométricas de la cabeza y las manos. A partir de 1882, la policía parisina lo incluyó en sus métodos y luego también lo hicieron las de otros países.

427

\_La sociedad trataba de encontrar la medida de *uniformidad*, *identificación* y *control* del individuo. Y la fotografía jugaría un papel clave suponiendo un aporte de objetividad a las investigaciones científicas de los sujetos estudiados.

\_Todo aquel sujeto que no atiende a un comportamiento social *normal*, o no encajaba en los cánones del sujeto *normal* caucásico, acababa recluso y *reeducado* -en instituciones penitenciarias y psiquiátricas- o despreciado y eliminado.

### **Presentar la influencia de la *anormalidad* en las vanguardias**

\_Las nuevas teorías científicas de finales del siglo XIX de Einstein, Freud y Bergson, llevaron a los artistas a cuestionarse la percepción

del mundo y provocaron que el artista se alejase cada vez más de la realidad.

\_La búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión comportaron la aparición de los movimientos de vanguardia, que buscaban integrar el arte con la vida, hacer de su obra una expresión del inconsciente colectivo de la sociedad representada y generar una nueva relación del artista con el espectador. Ello provocó que éste se involucrara en la percepción y comprensión de la obra, factor que llevó a un mayor auge de las galerías y de los museos por un incremento en la difusión y mercantilización de la obra de arte.

\_La vanguardias surgieron como propuesta contraria a supuestas corrientes envejecidas y propusieron innovaciones radicales de contenido, lenguaje y actitud vital. Incorporaron un fuerte contenido expresivo de sensaciones interiores producidas en su mayoría por el éxtasis religioso, el compromiso social, los intereses psicológicos o una animosa visión del tiempo futuro.

\_A finales del siglo XIX, huyendo de la realidad que les toca vivir, los artistas *se hacen salvajes* como medio de evasión y muchos de ellos, acaban por escapar a lugares exóticos: Gauguin, Nolde, Klee, Macke, Kandinsky, etc. Ese ansia viajera de pintores y escultores de vanguardia reporta un *feedback* artístico que cuestiona lo que se había estado produciendo hasta el momento y animó el éxito de pintores y escultores *primitivos* o *naïfs*, gente *normal*, artistas-empleados, domingueros, etc. a algunos de los cuales el *Art Brut* hace suyos.

\_La capacidad de síntesis de las esculturas africanas y de Oceanía, fue adoptada por los cubistas que quedaron prendados por las líneas marcadas, el trazo firme y sintético, anchos planos, volúmenes netos, ciertas deformaciones, etc. deduciendo una lección formal de todo.

\_De una u otra manera, el arte primitivo, el arte negro, el arte de los

niños y el de los alienados fueron metidos en un mismo saco de arte *no contaminado* por el trabajo y conocimientos previos, intuitivo y relacionado con los instintos primarios de la especie humana.

\_A partir de aquí, se pasaba a una segunda fase de *rebelión* más consciente: *expresionismo, dadaísmo y surrealismo* de una parte y el *cubismo, futurismo y abstractismo* de otra. Es decir, las vanguardias artísticas modernas.

\_Marcel Duchamp abre la caja de Pandora con su pieza *Fuente* cuando en abril de 1917, cuatro días después de que los Estados Unidos declararan la guerra a Alemania, se inauguró en Nueva York la primera exposición de la *Society of Independent Artists* en el *Grand Central Palace* y su pieza es rechazada por no ser considerada arte.

\_Los artistas desestimaron la idea de la belleza por no ver sometido su trabajo de creación al gusto de esa clase dominante; la misma que había llevado al mundo a esa terrible y traumática I Guerra Mundial. Y así produjeron un arte antiestético con total deliberación.

429

\_El solipsismo de la locura deviene referencia clave para configurar el sujeto creador y que el manifiesto surrealista de 1924 ya se apoye en la teoría freudiana. Esa teoría sobre lo inconsciente como depositario del conocimiento más profundo del ser humano así como la posibilidad de acceder a él a través de técnicas como la asociación libre -automatismo- o la interpretación de los sueños -onirismo-, constituirán la base teórica del movimiento surrealista. Se trataba de arribar a un punto lo suficientemente intenso en el que fluyen libremente la creatividad, como hacían los psicóticos en sus estados alterados, pero no tan intenso como para llegar a la demencia.

\_Los críticos se quedan momentáneamente sin palabras. Cuando las vanguardias se plantean la transgresión, los enfermos mentales, hasta donde conocemos, ya transgredían la *norma* intuitivamente,

sin saberlo. Mientras todo esto ocurre, los cuestionamientos sobre el arte, trascienden las fronteras de los espacios artísticos y de repente el mundo es capaz de ver las obras de los enfermos mentales como algo más que papeles manchados sin más propósito.

\_Las dos guerras mundiales son el colofón de todos los movimientos convulsos sociales, políticos y económicos del siglo y medio anterior. Dichas guerras cambian a los artistas, la sociedad y las fronteras.

### **Relacionar y estudiar las publicaciones creadas por médicos, instituciones y otros profesionales con las expresiones artísticas de los *anormales***

430

\_La historia del arte *fuera de norma* surge a principios del s. XIX cuando unos médicos cultos muestran interés por las producciones artísticas de ciertos enfermos mentales. Es cuando la psiquiatría nace como disciplina autónoma e incita a los médicos a recopilar todo tipo de datos, entre ellos las producciones de pacientes psicóticos, para tratar de elaborar e incluso, aventurar un diagnóstico. Los médicos terminarán por asociar ciertos diagnósticos a caracteres estilísticos de escritos de sujetos enfermos y dibujos, a diversas demencias. Y es en manos de estos médicos cultos, conocedores de la creación de su tiempo, cuando las obras de estos *anormales* pasarán a considerarse arte.

\_En 1810, John Haslam, el farmacéutico del hospital londinense de Bethlem, fue el primero en reproducir dibujos de pacientes con patologías mentales en sus *Illustrations of Madness* (Ilustraciones de la locura). Dichas ilustraciones muestran de manera gráfica, la demencia de los pacientes que son considerados al límite de la animalidad.

\_En 1888 Max Simon, Jefe del Asilo de Bron, edita el primer

monográfico *Les écrits et les desins des aliénés* (Los escritos y diseños de los alienados) y trata de tipificar los dibujos y asociarlos a las diferentes patologías mentales; termina la clasificación poniendo como ejemplo de dibujos realizados bajo un estado de alucinación a William Blake.

\_El médico visionario y alienista Paul Meunier publica en 1907, su libro *L'art chez les fous* (El arte en los locos).

\_Entre 1890 y 1903, Emil Kraepelin, director médico del Clínico de Heidelberg (Alemania), fue quien primero formó una colección de dibujos de pacientes psicóticos. Después de él, su director Karl Wilmanns [1917-1933] le da un gran impulso a la colección al contratar a Prinzhorn para que se ocupe de ella y pretender la creación de un *Museo de Arte Patológico*.

\_En 1922, el ilustrador expresionista Alfred Kubin visitó la colección y publicó un artículo en la importante revista de arte *Kunstblatt*, que titula *L'Art des fous* (El arte de los locos) donde relatará *las maravillas del genio artístico que emana de las profundidades...*

\_Los dadaístas y surrealistas descubren el trabajo de los enfermos mentales de la mano del psiquiatra Hans Prinzhorn y su libro *Bildneri der Geisteskranken*<sup>329</sup> (*Expresiones de la locura*), editado en 1922, que recopilaba obras de diez de sus pacientes, afectados en su mayoría por la esquizofrenia. Esta publicación se convirtió en una fuente de inspiración de innumerables artistas, en particular de Alemania y Francia, entre la I y II Guerra Mundial y en Estados Unidos a partir de 1945. Lo que hizo Prinzhorn, sin saberlo, porque no conocía al grupo de París, fue inducir al surrealismo a estudiar más de cerca la relación entre los estados alterados y la intensidad creativa.

329 PRINZHORN, Hans (1922): *Bildneri der Geisteskranken*. Berlin: Springer Verlag. [Edición española, PRINZHORN, Hans (2012): *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra].

\_En 1921, el psiquiatra Walter Morgenthaler, director del Hospital de Waldau (Suiza) dio a conocer la obra sobrecogedora por su complejidad e inventiva del enfermo esquizofrénico Adolf Wölflí a partir de la monografía *Ein Geisteskranker als Künstler* (Un enfermo mental como artista) que sería la presentación de Wölflí ante el *establishment* artístico.

\_El psiquiatra Wilhelm Weygandt, que había sido asistente del Dr. Emil Kraepelin en el Clínico de Heidelberg, ataca con vehemencia el trabajo de Prinzhorn y niega la idea de un arte de los locos. Fue, de alguna manera, el precursor de las ideas eugenésicas y en 1928 se publica *Kunst und Rasse* (Arte y raza) una obra de propaganda nazi con fotografías de pacientes con enfermedades degenerativas y/o deformaciones congénitas, en psiquiátricos, leproserías y hogares de lisiados, prestadas por Weygandt que se comparan con las obras de artistas expresionistas. Todo un facilitador en la labor de documentación del régimen nacionalsocialista alemán.

432

### **Mostrar el desprecio y la eliminación a que fueron sometidos los anormales y el arte fuera de norma durante la primera mitad del s. XX**

\_La sociedad europea pre-bélica es muy escéptica, no cree a sus políticos, ni a sus curas pero consentirá lo que está por venir. En momentos extremos como éstos, es cuando el ser humano vuelve su mirada a lo básico -comer, beber, vivir, trabajar, familia- y se dedica a intentar sobrevivir.

\_La sociedad, al igual que hace la naturaleza, actúa como autorreguladora aplicando criterios eugenésicos, así como hacen los animales cuando eliminan o no alimentan a alguno de la camada porque es más débil o ha nacido con alguna malformación. Eso es lo

que hizo la Alemania nazi de Hitler aunque también Estados Unidos y Gran Bretaña.

\_Había nueve condiciones supuestamente hereditarias de las que dependían hombres y mujeres sujetos a la ley *Ley para la Prevención de Descendencia con Enfermedades Genéticas* desarrollada con el régimen de Hitler. Su objetivo: llevar a cabo el exterminio de esa población con justificaciones *eugenésicas*. Por contra, para incrementar la tasa de natalidad entre los alemanes *puros*, la unión y la reproducción se convirtió en un deber nacional para los *racionalmente aptos*.

\_El régimen nazi supo de los estudios del doctor Cesare Lombroso, que describen desde 1846 al genio como un alienado moral, y que los artistas y los locos entran dentro de la categoría de hombres degenerados. Max Nordau discípulo de Lombroso, se servirá de esta posición para desarrollar la teoría reaccionaria sobre una supuesta *degeneración* del arte que se tradujo en dos exposiciones de arte que fueron inauguradas en Múnich y paseadas posteriormente por diversas ciudades alemanas y austríacas: una de *Arte Alemán* -desnudos de rubias esculturales junto con soldados y paisajes idealizados- y otra de *Arte Degenerado*, la otra cara del arte alemán: moderna, abstracta, no figurativa.

\_Los nazis se apropiaron y robaron todo aquella pieza artística que servía a su fin mientras que los estilos relacionados con el arte moderno eran prohibidos, los nazis promovían pinturas y esculturas que estaban más cerca de lo tradicional y que exaltaban los valores de sangre y tierra, de pureza racial, militarismo y obediencia. El desnudo masculino traslucía las virtudes germanas y pretendía imponer la superioridad de la ideología nazi. Los desnudos de mujeres expresaban la maternidad como misión última de la mujer.

\_Los enfermos mentales estaban marcados y, de hecho, fueron

exterminados a millares junto con judíos, homosexuales, gitanos, testigos de Jehová, etc. No era una cuestión de apreciar o no su arte, es que ellos mismos eran hechos desaparecer por no ser *puros*, mejor dicho, por ser seres imperfectos, incompletos, por muy alemanes que fueran. Los nazis desarrollaron todo un discurso que justificaba la creación de una máquina de matar impecable que actuaba sobre la expresión, sobre la identidad, sobre la vida y por el bien del resto de la humanidad.

\_La inmensa mayoría de la masa de ciudadanos dogmáticos y *normales*, aquella masa escéptica de personas que asume un dogma que le da seguridad en situaciones poco seguras –como en el caso de la Alemania nazi–, es la que aparta, reeduca y elimina; y cambia, por supuesto, fácilmente de dogma y de *norma*.

434

\_El sistema nacionalsocialista estaba manipulado desde la base; la propia masa de gente temerosa actuó controlando censurando y castigando a sus congéneres por motivos egoístas, temerosos o idealistas. Por supervivencia.

### **Introducir la *anormalidad* tras las grandes guerras y su influencia en la postmodernidad**

\_Las heridas fueron tan profundas que durante años, los costurones y las cicatrices, los cuerpos mutilados, reducidos a casi nada, se mostraron en el arte europeo. Artistas informalistas como Giacometti, Bacon, Dubuffet, Fautrier, Richier, Millares, el grupo CoBrA y otros, deshacen las figuras, machacan los cuerpos, los descuartizan.

\_Tras la II Guerra Mundial, Dubuffet que ya venía desdeñando la idea de belleza por ser la antítesis de todo lo vital y estimulante, descubre el arte de los enfermos mentales a través del libro de Prinzhorn, *Expresiones de la locura* durante un viaje a Suiza que realiza en 1945

para visitar diferentes clínicas psiquiátricas. Reclama prescindir del concepto de belleza a fin de no ahogar la creación y prefiere hablar del arte como algo capaz de sacudir el espíritu y apasionar.

\_Dubuffet acuña el término *Art Brut* y en él agrupa su colección formada por cinco mil piezas realizadas en su mayoría por pacientes de hospitales psiquiátricos. Reprocha a los artistas intelectuales su interés por la imitación y ensalza ese trabajo espontáneo de los *anormales* cuyo arte surge del interior.

\_Hacia finales de la década de los 60, el público pasa de ser objeto a ser sujeto, de ser paciente a ser individuo y reclamar mayor participación en todos los ámbitos de la sociedad y así asistimos a las revueltas estudiantiles del *Mayo del 68 francés*. En Nueva York las protestas contra la sociedad de consumo corren de la mano del *Pop Art* con Rauschenberg, Johns, Warhol, Lichtenstein, Wesselmann y Oldenburg, entre otros.

\_Y mientras, la medicina moderna descubre los medicamentos antipsicóticos que mantienen bajo control a los sujetos con patologías mentales que tanto incomodan. La influencia de los medicamentos fue enorme, en términos creativos, terapéuticos, sociales, etc. al posibilitar el tratamiento ambulatorio de algunas patologías como la esquizofrenia, pero por contra, castrarían la capacidad creativa.

\_La psiquiatría, siempre biologicista, trataba de encontrar una hipótesis sobre el porqué de la enfermedad mental, pero en lugar de ser necesaria para justificar la terapia farmacológica, era necesaria para justificar los comas inducidos, lobotomías, electroshocks, etc., que por los años 50 y según los psiquiatras, funcionaban. Asistimos a la *muerte* de la creatividad, o mejor, a una domesticación de la misma.

\_El modo de ver el arte de los *marginales*, ese *artefacto* que nace de la *psique* del *anormal*, es posible gracias entre otras cosas a la evolución

de las ideas científicas que han puesto en cuestión lo que *a priori* parecía imposible de ser y abrir una puerta a la dualidad de las ideas, retomando la duda cartesiana sobre lo absoluto.

\_Como apunta James Elkins en el catálogo de la importante exposición *Mundos interiores al descubierto* realizada en Madrid en 2006: *Lo que hace falta es un enfoque no ingenuo del arte ingenuo [...]. Cada vez que veo algo que se presenta como arte marginal -bajo cualquiera de sus nombres- yo me pregunto: ¿Qué manera de entender lo moderno ha podido llevar al autor, o al artista, a sugerir que esto esté al margen de nada?*

### **Reflexionar sobre la motivación e inducción creativas**

436

\_Emil Cioran, Antonin Artaud y la misma Louise Bourgeois, afirmaban que creaban para no volverse locos, a modo de terapia, para salir del infierno o para no asesinar a nadie. Al artista, el arte le ha permitido transitar provechosamente por la *anormalidad*.

\_La actividad artística humana tiene como efecto biológico sobre el hombre, el bajar los niveles de ansiedad y aliviar el malestar. Luego, el ser humano crea, entre otras cosas, para sobrevivir. Y así lo remarca el físico español Jorge Wagensberg asegurando que el arte contribuye a la supervivencia; al ser una forma de conocimiento, también pretende construir una imagen del mundo y ayuda a suprimir el miedo.

\_Cuando uno puede comprender algo, es cuando se apercibe de ello. Hablemos por ejemplo sobre las pinturas prehistóricas, hoy ya se entiende su significado, cuál es su sentido, cómo están hechas, etc. Lo mismo ha ocurrido con el *arte anormal*: hasta que no se ha conocido y estudiado, no se ha apreciado. Por fin se ha decodificado el mensaje.

\_Si admitimos que el arte es búsqueda de comunicación, no necesitamos las categorías y etiquetas, necesitamos únicamente abrirnos a su sentido, a la expresión y a conocer el código. **El código es la inducción, lo que nos lleva a crear.**

\_Hoy manejamos conceptos artísticos que todavía son demasiado estrechos de miras. De hecho, la propia palabra arte es ya demasiado excluyente. Hasta no hace tanto, la fotografía no era arte, ni qué hablar del vídeo. Los críticos han sido muy estrictos en sus clasificaciones y cada nomenclatura, lo sabemos, es una dictadura. El término *artefacto* es más global, así que ampliaremos el concepto de arte denominando así al producto de la creación artística.

\_El siglo XXI, afortunadamente, ha ido desenfocando el marco del arte, sus formas. Hoy el espectador puede acudir a una exposición de escultura que son conceptos, vídeos que no se proyectan en salas de cine porque no lo son o actuaciones que no son teatro. El arte hoy es una hibridación de diseño, teatro, pintura, escultura, publicidad, arquitectura, etc.

437

### **Analizar la temática, los soportes y las técnicas recurrentes de los artistas anormales para crear**

\_Un sujeto puede tener voluntad expresa de crear y ser *anormal* aunque no esté diagnosticado con ninguna patología mental, pero se induzca estados alterados a través de las drogas, el alcohol, etc. o tenga un problema bioquímico-neurológico concreto. Una vez resuelta cuál es la inducción, la **intención** es lo que diferencia el proceso de creación de ambos: unos saben que están creando arte, materializan una idea, resuelven un problema dándole una forma plástica o visual concreta, y otros pretenden plasmar de manera obsesiva su malestar, exorcizarlo, crear cierto orden en su mundo creado, a través de sus

*artefactos*, dibujos, constructos. Pero ambos crean por inducción y por extrusión: por necesidad.

\_El arte se interesa más por el resultado. Pero a nosotros nos interesa tanto esa **inducción** inicial que les incita a crear, como también el **qué, cómo y dónde** lo hacen –el tema, el soporte, los materiales, el contexto– y por supuesto, el **resultado**. Lo *anormal* se apropia de los desechos de la sociedad *normal*, creando un imaginario de una dimensión paralela, utilizando técnicas y soportes *impuros*, apropiándose los –diversidad y heterogeneidad–.

\_Nuestra sociedad actual ha suprimido las funciones profundas del hombre, su vida espiritual. Y el arte se ha encargado de traducir esta desgracia y de ahí su inclinación trágica, sus imágenes obsesivas. Cada uno suele moverse dentro de un marco iconográfico propio; esa obsesión convertida en tema.

\_El filósofo y lingüista norteamericano Noam Chomsky sostiene *que el auténtico loco, el enfermo mental, no crea, construye y divulga presa de sus alucinaciones y sus delirios. El trastorno de su cerebro es el que le indica y lo obliga a crear.*

\_Algunos artistas *normales*, viendo en la expresión *anormal* un filón, se apropian de los temas, las técnicas, las formas, e incluso, como en el caso entre otros, del poeta y pintor Henri Michaux, a través del consumo de sustancias psicotrópicas, se inducen estados críticos similares a los de un sujeto con trastorno mental a fin de crear dejando hablar al inconsciente, en estado de trance, a partir de visiones.

### **Estudiar la influencia de doble vía entre artistas *normales* y *anormales*, mediante la comparación de su producción escultórica**

\_Es ciertamente complicado mostrar con ejemplos, las influencias de

los *anormales* sobre el arte, pero hay algunos bien documentados.

\_Por un momento, el momento de la creación, ambos habitan el mismo espacio aunque es la capacidad de diálogo que tiene el creador con su obra, lo que distingue a un sujeto *anormal* de uno *normal*.

\_Cuando el espectador se aproxima a las obras de un *anormal* psicótico lo que más llama la atención es su independencia con lo ya establecido, la libertad con que han sido ejecutadas, los materiales y las técnicas utilizados, su acabado. Siguen un patrón instintivo que les guía por el proceso de creación y que tiene como base la proporción áurea.

\_Si entendemos que el arte o el proceso artístico expresan ese mundo emocional, inconsciente del creador, más allá del aprendizaje, la razón y la cultura, que es ajeno a las normas e impacta en el espectador, nos encontramos de nuevo en un espacio de solapamiento entre el arte y la *locura*.

439

\_El límite del marco convencional del arte está cambiando y comenzando a contemplar la producción de los *anormales* como expresión artística. Así, arte y *anormalidad* se dan la mano y es el espectador quien tiene la responsabilidad e interpreta y juzga la obra y, por consiguiente, decide qué es arte.

\_El tema, al igual que el soporte y los materiales, tiene que ver con lo que se denomina en el lenguaje de terapia junguiana la *prima materia*, es decir, aquel material objetual que es la expresión de un tema interno que el sujeto necesita plasmar, porque es un exceso de energía vital, energía expresiva interior que ha de sacar afuera. Puro símbolo.

\_Al final todo ser reduce a las pulsiones básicas de Eros y Thanatos, vida y muerte. Así, podemos encontrar unos cuantos temas comunes en todos los tipo de creadores, entre otros: la casa, el cuerpo, el rostro-las máscaras, el sexo [Eros], la enfermedad y la muerte [Thanatos], la

guerra, el lenguaje gráfico: la escritura y los alfabetos, etc.

\_Hasta la aparición de los primeros registros documentados de arte marginal a finales del siglo XIX, se intuye que los enfermos utilizaban materiales que podían encontrar a su alrededor, por tanto, muchas de las obras tenían un carácter marcadamente efímero. El uso que hacen de los materiales nos muestra cómo priorizan el resultado frente al propio soporte.

### **Introducir la experimentación a través de la especialización cerebral, la estructuración psicológica, la *mandorla*, el flujo y el ritmo**

440

\_Ahondamos en cuantos aspectos consideramos relevantes y que nos darán las claves de la experimentación: el estudio concreto de la especialización cerebral, los distintos niveles de estructuración psicológica del individuo, el espacio intermedio (*mandorla*), el flujo creativo y, en definitiva, las circunstancias idóneas para alcanzar el ritmo alineado con la expresión artística.

\_Observamos en los alumnos de grado en Bellas Artes que, en general, utilizan especialmente la razón en las tareas creativas iniciales, encontrando limitaciones importantes.

\_Nuestro estudio trata de conmutar las funciones de los hemisferios y ésto exige práctica. Pretendemos un ejercicio de introspección con la obra -hemisferio derecho- y de desconexión con la lógica -hemisferio izquierdo-. Dejamos al hemisferio izquierdo en *stand-by*, en modo latente y entramos en un estado paralelo de conciencia parecido al conseguido mediante la meditación, al ayuno, las drogas o el alcohol.

\_Sigmund Freud planteó las tres estructuras básicas que rigen la personalidad humana -el *Yo*, el *Superyó* y el *Ello*- y que pueden

explicar nuestras conductas actuales y la manera en que somos. Hasta tal punto es vital la tríada psicológica que, la alteración de alguno de los tres *factores* afecta en mucho al producto, creando estados de psicosis, neurosis o *normalidad* creativa.

\_ Aunque hemos estado hablando de las funciones del cerebro y la estructuración psicológica del individuo, consideramos que la creación tiene lugar en un punto intermedio, que denominaremos *mandorla*, entre la consciencia y la inconsciencia, entre la realidad y la irrealidad, entre el placer y el dolor.

\_ Por otra parte, el experto en creatividad y felicidad Mihály Csíkszentmihályi ha definido el estado de *Flujo* que, se refiere a un estado en el que se alinea toda la atención del individuo para su placer y disfrute; y es cuando el tiempo vuela y las ideas, pensamientos y acciones fluyen aprovechando todo el conocimiento, la inventiva y la destreza de manera casi automática, intuitiva, generando un estado de enorme satisfacción. Para fluir, la atención, la motivación y la situación se encuentran en un mismo punto, generando una armonía productiva, innovadora y creadora. El aprovechamiento del máximo potencial del fluir, se da al poner el foco en la actividad a desarrollar.

\_ A veces cuando se fluye, se percibe como si fuera *otro* quien está creando, se está inmerso en una especie de borrachera creativa, un universo creativo paralelo y aislado de todo, un orden superior, fluidez total. La existencia está como suspendida temporalmente. Un estado de éxtasis.

\_ Nosotros, al concepto fluir añadiríamos el concepto de ritmo adecuado que debemos recuperar para seguir con nuestro trabajo de introspección, interiorización o concentración creativa.

### **Estudiar y experimentar en la creación a través de la inducción sonora y visual.**

\_Esta tesis ha servido de base para la aplicación de su investigación en el curso de verano, *Inducción Creativa desde la Anormalidad*, impartido dentro de la IX edición de Cursos de Verano 2013 organizada por la Universidad Miguel Hernández de Elche.

\_Nos propusimos formular una serie de principios básicos y ejercicios que propiciaran-potenciaran la libre creación entre los sujetos participantes, independientemente de la capacidad artística individual y tomando como referencia el *efecto rebote* que tiene la patología mental en el trabajo artístico de los psicóticos.

442

\_La premisa de partida es la de utilizar las funciones especiales del hemisferio derecho del cerebro, bloqueando la puesta en marcha del hemisferio izquierdo, o mejor dicho, manteniéndolo *entretenido* con otras tareas más afines a sus funciones. En pocas palabras, es como entrar en un elevado estado de concentración en el que otros *modos de ver* son, inesperadamente, posibles. Y hemos conseguido propiciar un *estado alterado* por el que los participantes al curso -sujetos con y sin formación artística previa- se concentraron y sumergieron en estadios subjetivos y profundos de creación a través del sonido y la luz.

\_El oído, además del olfato, es un sentido que tiene la virtud de desplazarnos en nuestra línea de tiempo vital y hacernos asociar nuestra memoria a emociones vividas. Por ello, seleccionamos sonidos que produjeran una respuesta emocional y los mezclamos hasta crear un bucle interminable que fuera la *música de fondo* de cada una de las seis sesiones del nuestro curso.

\_El creciente desarrollo de la neurociencia ha permitido darle otros usos al conocimiento cerebral, descubriendo potentes

drogas auditivas que estimulan la región cerebral donde habitan las emociones y puede provocar efectos análogos a los de las drogas duras. El orden de los sonidos y ejercicios, fue estudiado para acometer el curso según un ritmo paulatino que combinaba sentimientos de: orden/desorden, recogimiento, abandono, temor y finalmente, relajación.

\_Con este curso, conseguimos hacer *perder la cabeza* de los participantes al curso para liberar el *Yo*, desasirse de las *normas* y volver en mayor o menor medida, a la pulsión creativa primitiva.

\_Los dieciséis ejercicios del curso, fueron planteados para ir *in crescendo*. Los sujetos fueron introduciéndose poco a poco en los ejercicios y creando desde el inconsciente.

\_La semioscuridad producida en ocasiones por la luz de las velas en la sala y los ojos tapados agudizó la sensación de introspección. Los asistentes descubrieron otros sentidos y que en la memoria de todo individuo existe información valiosa que le permite crear, sin cuestionarse si puede o no, la información está ahí. Algunos sujetos, consiguieron conectar y crear desde la emoción del hemisferio derecho, mientras el izquierdo se encontraba entretenido con la inducción sonora y lumínica.

\_Si hay algo que distinga a las personas creativas del resto, es la capacidad de ver oportunidades donde otros no las ven, de conectar las cosas, de unir los puntos. Así, a medida que transcurrían las jornadas, los ejercicios eran más elaborados, utilizando múltiples técnicas y medios para realizar los *artefactos*. El que no supieran qué hacer en cada momento y que simplemente trabajaran desde la orden, les hacía reconcentrarse todavía más en su tarea creativa y no cuestionarse nada. El balance diario y, sobre todo, al finalizar el curso el *feedback* nos confirmó la validez del mismo en materia creativa y, sobre todo, el uso de algunos de los ejercicios aplicados a la docencia

y la creación artística.

\_De hecho, al inicio de este curso académico 2014-2015 y a fin de centrar el tema-discurso artístico de los alumnos de la asignatura de Proyectos Escultóricos de 4.º de Grado en Bellas Artes, realizamos un ejercicio de *collage* inconsciente, extraído de uno de los ejercicios, cuyos resultados validaron la propuesta. Lo mismo ocurrió en las *Aulas de la Experiencia*, donde conseguimos que participantes sin conocimientos previos de dibujo, realizaran retratos de cierta calidad técnica, como muestran las imágenes.

\_A lo largo de esta tesis las líneas de la *anormalidad-normalidad* han transcurrido paralelas al principio, entrecruzadas hacia la mitad y difusas al final.

444

\_Gracias al proceso que hemos elaborado a lo largo de la realización de la tesis, tenemos gran cantidad de material fotográfico. Este material gráfico es perfecto para el enriquecimiento de la docencia, sobre todo en una técnica tan experimental con es la inducción creativa. Esta labor docente repercutirá en las nuevas generaciones de artistas y en el impulso tanto de esta técnica, como de la vinculación con otras disciplinas artísticas y experimentales.

\_También, a través de estos seminarios experimentales, hemos podido demostrar que, como indican los expertos en psicomotricidad Lapiere y Aucouturier, *en la enseñanza actual se focaliza toda la atención sobre los procesos conscientes, y los procesos inconscientes rara vez son tenidos en cuenta. Son estos sin embargo los que nos parece tienen una mayor importancia en el resultado real y duradero de la educación*<sup>330</sup>.

\_Las líneas de investigación y desarrollo futuras nos llevan al desarrollo de una metodología que permita la obtención de nuevos

---

330 LAPIERRE, A. y AUCOUTURIER, B. (1985) *Op cit.* P. 127..

medios de creación y enseñanza artísticas, como una disciplina más intentando potenciar la libertad y romper las fronteras que la limitan. Fomentando la experimentación hacia una renovación plástica y adentrándose en el Yo más íntimo del sujeto creador.

*No ha quedado demostrado, ni mucho menos,  
que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible*

**Antonin Artaud**







**capÍTULO V. BIBLIOGRAFÍA,  
FILMOGRAFÍA y WEBGRAFÍA**



## CAPÍTULO V. BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA y WEBGRAFÍA

### Artículos, entrevistas y reportajes

- ABOS, Álvaro (2012): *Eichmann en la horca* [artículo en línea]. Diario *El País*. <[http://elpais.com/elpais/2012/05/23/opinion/1337795404\\_756611.html](http://elpais.com/elpais/2012/05/23/opinion/1337795404_756611.html)> [Fecha de consulta: 21/07/2014].
- ABRIL, Guillermo (2013): *El arte de los olvidados*. *El País Semanal*. 12/11/2013, pp. 22-23.
- BARJA, J.; FAUCHEREAU, S. y SOLANA, G. (2006): *Art brut: el arte como compulsión*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Revista *Minerva* 03.6, p. 81-85.
- BOSCO, Roberta (2007): *La oreja en el brazo* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2007/12/17/catalunya/1197857250\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/12/17/catalunya/1197857250_850215.html)> [Fecha de consulta: 20/03/2014].
- CASADO, Mercedes (2006): *A propósito de arte marginal y sus límites*. Paperback no 2. Disponible en <<http://www.artediez.com/paperback/articulos/casado/marginal.pdf>> [Fecha de consulta: 18/03/2015].
- CASTRO, Sixto J. (2008): *El papel de la intención en la interpretación artística*. *Revista de Filosofía*. Vol. 33 Núm. 1. UCM, pp. 139-159.
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria (1973): *Una visita al "Institut de l'Art Brut"*. Diario *La vanguardia española*, p. 38.
- CÓNDOR, María (2012): *Arte, Locura y Margivagancia*. Revista *Descubrir el arte*, n.º 164. Octubre, pp. 73-77.
- DOMÍNGUEZ TOSCANO, Pilar María (1998): *Pautas valorativas y creativas de la actividad plástica infantil en contextos académico y extra-académico*. Albacete: Revista de la Facultad de Educación de Albacete. Ensayos, n.º 13, pp. 225-247.
- DUBUFFET, Jean (1988): *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, 1949. Michigan: Art & Text 27. Diciembre-Febrero.
- FERNÁNDEZ, Tobías (2012): *Las drogas auditivas, una nueva adicción que circula en internet* [artículo en línea]. Diario *La*

- Gaceta*. Disponible en <<http://m.lagaceta.com.ar/nota/500416/sociedad/sociedad/drogas-auditivas-nueva-adiccion-circula-inte>> [Fecha de consulta: 19/07/2014].
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008a): *Apología del Error* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201912750_850215.html)> [Fecha de consulta: 26/10/2010].
  - FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008b): *La oscura vida de un pintor marginal* [artículo en línea]. *El País Semanal*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816_850215.html)> [Fecha de consulta: 20/03/2012].
  - GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo (2005): *La enfermedad mental no forma parte de la creatividad: Eduardo Monteverde* [artículo en línea]. Diario *La Jornada*. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2005/11/09/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>> [Fecha de consulta: 03/09/2014].
  - JARQUE, Fietta (2011): *Lunares de otro mundo*. Diario *El País*. *Babelia*, 07/05/2011, p. 17.
  - JARQUE, Fietta (2005): *Entrevista a Arthur C. Danto* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html)> [Fecha de consulta: 27/08/2014].
  - LEVI, Neil (1998): *Judge for Yourselves!"- The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle*. Revista *October Magazine*. *OCTOBER* n.º 85, Summer. Massachusetts: Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp. 41-64.
  - LLORENS, Tomàs (2014): *Wharhol, Danto y la muerte del arte* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147\\_362740.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147_362740.html)> [Fecha de consulta: 13/07/2014].
  - MARDONES, Pedro (2012): *La reina del Raval*. Diario *La Vanguardia*. Disponible en < <http://www.cuatro.com/>

- callejeros/Archivotemporada-07/t07xp52-reina-del-raval/reina-Raval\_o\_1428525017.html> [Fecha de consulta: 20/03/2014].
- MELLO, Luiz Carlos (2000): *Flores del Abismo* [artículo en línea]. *Imágenes del inconsciente*, Fundación Proa. Disponible en <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/textos.html>> [Fecha de consulta: 17/07/2013].
  - OCAMPO, Estela (2003): *Enfermedad, religión y arte primitivo*. Revista *Humanitas, Humanidades Médicas*, Volumen 1, Núm. 4, Octubre-Diciembre, pp. 283-290.
  - OLIVARES, Rosa (2014): *Las no-personas* [artículo en línea]. Revista *Exit Express*. Disponible en <<http://www.exit-express.com/home.php?seccion=opinion&pagina=1&idver=9245>> [Fecha de consulta: 31/05/2014].
  - OPPENHEIM, Meret (1955): *Médium*, n.s., núm 4, pp. 27-30.
  - ORTEGA, Inés (2014): *Nuevas Visiones del Arte Outsider*. Revista *Arte, Individuo y Sociedad*. Núm. 26 (2), pp. 383-395.
  - REYERO, Carlos (2014): *El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte*. Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, Vol. 2, Núm. 1, pp. 63-80.
  - RODRÍGUEZ CHAVERRI, Camilo (2004): *La risa que escribe* [artículo en línea]. *ArtStudio Magazine*. Disponible en <<http://www.artstudiomagazine.com/personajes/bryce-echenique.html>> [Fecha de consulta: 17/07/2013].
  - ROMO, Manuela (1999): *El trastorno psicológico del artista. ¿Mito o realidad? Aspasia*. Revista de Arte, Núm. 4, pp. 10-12.
  - ROMERO, Julio (2000): *Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes*. Revista *Arte, Individuo y Sociedad*. Núm. 12, pp. 131-141.
  - ROTH, Ulrike (2010): *Entre arte y psiquiatría. Talleres artísticos en Alemania*. Revista *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 5. UCM, pp. 13-24.
  - SIMON, Gabriel (2013): *Diseño, artefacto y cultura material* [artículo

en línea]. *Foro Alfa*, 12/07/2013. Disponible en <<http://foroalfa.org/articulos/disenio-artefacto-y-cultura-material>> [Fecha de consulta 22/07/2013].

- TRUEBA, David (2014): *Versos* [artículo en línea]. Diario *El País*. Disponible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/television/1395172322\\_590857.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/television/1395172322_590857.html)> [Fecha de consulta 25/03/2013].
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (s.f.): *El mito de la 'enfermedad mental' y la fabricación de la locura* [artículo en línea]. *Psiqueba. Revista de Arte, Psicoanálisis y estudios culturales*. Disponible en <<http://www.psiukeba.com.ar/articulos/AVRantipsiquiatria.htm>> [Fecha de consulta: 10/08/2010].
- VV.AA. (s.f.): *El surrealismo* [artículo en línea]. *Psiqueba. Revista de Arte, Psicoanálisis y estudios culturales*. Disponible en <<http://www.psiukeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>> [Fecha de consulta 19/08/2010].
- ZANÓN CUENCA, M.<sup>a</sup> José (2012): *El color en la escultura contemporánea: la poética del color por mediación del empleo de pátinas: Ramón de Soto* [artículo en línea]. Málaga: ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación, Núm. 1. Disponible en <<http://asri.eumed.net/1/mjzc.html>> [Fecha de consulta 25/03/2013].

### Catálogos

- ALIAGA, Juan Vte. (1994): *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia 1930-1960*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- G. CORTÉS, José Miguel (1998): *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*. Valencia: Museu de Belles Arts de València.
- HERNÁNDEZ MERINO, Ana María (2005): Introducción al catálogo de exposición *La imagen que siembra palabras*. Murcia: Mancomunidad Valle de Ricote.
- MICHAUX, Henri (2006): *Icebergs*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- MORRIS, Frances (Ed.) (2011): *Yayoi Kusama*. Madrid: TF Editores & Interactiva y MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía].
- VV.AA. (2008): *Art Brut. Genio y delirio: colección de Art Brut de Lausana*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2005): *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)*. Valencia: IVAM [Instituto Valenciano de Arte Moderno].
- VV.AA. (2008): *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2008): *José de Guimarães. Mundos, Cuerpo y Alma*. Agoncillo: Museo Würth La Rioja.
- VV.AA. (2001): *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el Bloc Mágico*. Barcelona: MACBA [Museu d'Art Contemporani de Barcelona] y Actar.
- VV.AA. (2010): *Los juguetes de las vanguardias*. Málaga: Museo Picasso Málaga.
- VV.AA. (1999-2000): *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía].
- VV.AA. (2005): *Mundos interiores al descubierto*. Barcelona: Fundación "la Caixa".
- VV.AA. (2008): *Outstanding Art. Arte fuera de serie*. Madrid: NAEMI – Ed. Eneida.
- VV.AA. (2009): *Pinacoteca psiquiátrica en España 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.
- VV.AA. (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía].

### **Diccionarios y manuales**

- AUDI, Robert (Editor) (2004): *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Akal.
- BRUCE-MITFORD, Miranda (1997): *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DUROZOI, Gerard (2007): *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- FATÁS, Guillermo y M. BORRÁS, Gonzalo (2008): *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (2004): *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- SOURIAU, Etienne (1998): *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- THOMAS, Karin (1978): *Diccionario del Arte Actual*. Barcelona: Labor.
- VV.AA. (2012): *DRAE [Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española]*. Madrid. (Versión electrónica).
- VV.AA. (1996): *Mitología griega y romana*. Madrid: Espasa.

454

### **Filmografía, documentales y programas de TV**

- AMORIM, Vicente (2008): *Good*. 91 min. Reino Unido. Producida por: Good Films/Miromar Entertainment.
- BARRERA, Lola y PEÑAFIEL, Iñaki (2006): *¿Qué tienes debajo del sombrero?* 75 min. España. Producida por: Alicia Produce.
- BAYHA, Betsy (2014): *The life and art of Judith Scott*. 26 min. EE.UU. Producida por: Fanlight Productions.
- BETRIU, Francesc (2009): *Mónica del Raval*. 108 min. España. Producida por: Factotum Barcelona/Francesc Betriu/Televisió de Catalunya (TV3).
- CAPARRÓS, Carles (2010): *Los olvidados de los olvidados*. 88 min. España. Producida por: TVE/Aigua Films/Chello Multicanal (Odisea).

- CARDINAL, Roger (1998): *Captive*. 87 min. Canadá. Producida por: Blackwatch/Screen Partners Ltd.
- CHÁVARRI, Jorge (1976): *El desencanto*. 97 min. España. Producida por: Elías Querejeta P.C.
- CLIFFORD, Graeme (1982): *Frances*. 140 min. Reino Unido Producida por: Universal Pictures/Brooksfilms/EMI Films.
- COIXET, Isabel (2005): *La vida secreta de las palabras* [*The secret life of words*]. 120 min. España. Producida por: El Deseo S.A./Mediapro.
- COMELLES, Josep M. (2008): *Stultifera Navis. Imágenes del Manicomio de la Santa Cruz (Barcelona, 1886-1986)*. 26 min. Barcelona. Producida por: Josep M. Comelles.
- DREYER, Carl Th. (1955): *La palabra* [*Ordet*]. 126 min. Dinamarca. Producida por: Palladium Films.
- DURALL, Ventura (2008): *Las 2 vidas de Andrés Rabadán*. 84 min. España. Producida por: Nanouk Films/Briznormally/Televisió de Catalunya (TV3).
- FORMAN, Milos (1975): *Alguien voló sobre el nido del cuco*. 133 min. Estados Unidos. Producida por: United Artists.
- GIRARD, François (1998): *El violín rojo*. 130 min. Canadá. Producida por: New Line International Releasing/Channel Four Films/Telefilm Canada.
- HARRIS, Ed (2000): *Pollock*. 122 min. EE.UU. Producida por: Sony Pictures Classic.
- HERNÁNDEZ, Ione y MEDEM, Julio (2006): *Uno por ciento esquizofrenia*. 72 min. España. Producida por: Alicia Produce.
- HITCHCOCK, Alfred (1964): *Marnie, la ladrona*. 129 min. Reino Unido. Producida por: Universal Pictures.
- HITCHCOCK, Alfred (1960): *Psicosis*. 109 min. Reino Unido. Producida por: Paramount Pictures.
- HITCHCOCK, Alfred (1945): *Recuerda*. 111 min. Reino Unido. Producida por: David O. Selznick Production.

- HOWARD, Ron (2001): *Una mente maravillosa*. 130 min. EE.UU. Producida por: Dreamworks/Universal Pictures/Imagine Entertainment.
- ICARD, Romain (2014): *El secreto de los nazis: guarderías nazis*. 52 min. Francia. Producida por: Patricia Buotinard Rouelle -Nilaya Productions-. (Basado en el libro *Lebensborn, la fabrique des enfants parfaits* de Boris Thiolay. Editions Flammarion 2012). Emitido por RTVE2 en *La noche temática*, el 25/01/2014.
- IONESCO, Eva (2011): *My Little Princess*. 105 min. Francia. Producida por: Les Productions Bagheera/Agnès B./Love Streams Productions/France 2 Cinéma.
- JORDÁ, Joaquín y VILLAZÁN, Nuria (1999): *Monos como Becky* [*Mones com la Becky*]. 93 min. España. Producida por: Els Quatre Gats.
- LOACH, Ken (1971): *Family Life*. 106 min. Reino Unido. Producida por: EMI Films/Kestrel Films.
- MOORHOUSE, Jocelyn (1995): *How to Make an American Quilt* [*Donde reside el amor*]. 116 min. EE.UU. Producida por: Universal Pictures/Amblin Entertainment.
- MÜLLER, Ray (1993): *Leni Riefenstahl: Una vida de luces y sombras*. 92 min. Francia-Reino Unido-Alemania-Bélgica. Producida por: Arte/Channel Four Films/Nomad Films/Omega Film GmbH/Without Walls/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- NUYTEN, Bruno (1987): *La pasión de Camille Claudel. Camille Claudel*. 170 min. Francia. Producida por: Les Films Christian Fechner/Lilith Films I.A./Gaumont/Antenne-2/Films A2/DD Productions/Ministère de la Culture et de la Communication/Centre National de la Cinématographie (CNC)/Sofica Créations/Sofimage/Soficas Investimages/Images.
- POLANSKI, Roman (1965): *Repulsión*. 105 min. Reino Unido. Producida por: Columbia Pictures.
- PROVOST, Martin (2008): *SérAPHINE*. 125 min. EE.UU. Producida por:

- Music Box Films.
- PUNSET, Eduard (2005): *La imaginación ¿al poder o a la depresión?* 56 min. España. Programa Redes. N.º 372. Producida por: RTVE/ Agencia Planetaria.
  - REES, Laurence (1997): *Nazis: Un aviso de la historia [The Nazis: A Warning from History]*. 240 m. Reino Unido. Producida por: British Broadcasting Corporation (BBC)/Gosteleradio.
  - REIS, Antonio y CORDEIRO, Margarida (1974): *Jaime*. 33 min. Portugal. Producida por: Centro Português de Cinema y Telecinemoro. Portugal.
  - SÁNCHEZ ARÉVALO, Daniel (2004): *La culpa del alpinista*. 13 min. España. Producida por: Common Films S.L.
  - SCHNABEL, Julian (1997): *Basquiat*. 108 min. EE.UU. Producida por: Miramax International.
  - SCHNABEL, Julian (2007): *La escafandra y la mariposa*. 112 min. Francia. Producida por: Pathé Renn Productions/France 3 Cinéma.
  - SIERRA, Santiago (2008): *Los penetrados*. 47 min. España. Producida por: Nanouk Films.
  - SOFTLEY, Iain (2001): *K-Pax*. 129 min. Reino Unido. Producida por: Intermedia Films/Universal Pictures.
  - STERN, Joshua Michael (2005): *El libro mágico [Neverwas]*. 108 min. EE.UU. Producida por: Kingsgate Films.
  - VON TRIER, Lars (2000): *Bailando en la oscuridad [Dancer in the dark]*. 141 min. Dinamarca. Producida por: Fine Line Features/ Zentropa Entertainments/Trust Film Svenka/Liberator Production/ Film I Väst.
  - VON TRIER, Lars (1996): *Rompiendo las olas [Breaking the waves]*. 159 min. Dinamarca. Producida por: Trust Film SV. AB/Liberator Production S.A.R.L.
  - WEGENER, Paul y BOESE, Carl (1920): *El Golem [Der Golem, wie er in die Welt kam]*. 151 min. Alemania. Producida por: Projektions-AG Alemania. (Basada en la novela de Gustav Meyrinck, *Der Golem*).

- YU, Jessica (2004): *In the Realms of the Unreal*. 80 min. EE.UU. Producida por: Cherry Sky Films/Diorama Films/Independent Television Service (ITVS).

### Libros y cuadernos

- ADORNO, Theodor (1974): *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- AICHER, Otl (2005): *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AICHER, Otl (2004): *Tipografía*. Barcelona: Campgràfic.
- ALESSANDRINI, M. (2002): *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*. Roma: Edizioni Magi.
- ALLAN, Tony (2008): *Símbolos*. Barcelona: Blume.
- ALLAND JR, Alexander (1977): *The artistic animal*. Nueva York: Anchor Books. Citado por VÉLEZ CAICEDO, Ana Cristina (2008) en su libro *Homo artisticus: una perspectiva biológico-evolutiva*. Medellín: Editorial Universidad Antioquia.
- ALLEN, S.M. (1967): *Creatividad morfológica*. México: H.H., Sucesores.
- ARIETI, Silvano (1993): *La Creatividad. La Síntesis Mágica [Creativity. The Magic Synthesis]*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARTAUD, Antonin (1994): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Madrid: Fundamentos.
- AUGÉ, Marc (2006): *Lo no lugares, espacios del anonimato antropología sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2004): *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BELLOW, Saul (2009): *Herzog*. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.
- BERGER, John (2012): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLAÑOS, María (1996): *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- BORDES, Juan (2007): *La infancia de las vanguardias*. Madrid: Cátedra.
- BOZAL, Valeriano (2004): *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela.
- BROOK, Peter (2006): *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- BURGESS, Anthony (2008): *La naranja mecánica*. Barcelona: Minotauro.
- CARDINAL, Roger (1972): *Outsider Art*. Nueva York: Praeger.
- CORAZÓN, Alberto (2008): *Una mirada en palabras*. Barcelona: Seix Barral.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály (2006): *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály (2000): *Fluir [Flow]. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- DANCHIN, Laurent (2006): *Art Brut l'instinct créateur*. Paris: Gallimard.
- DAVIES, Stephen (2006): *The philosophy of art*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2006): *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DE BONO, E. (1974): *El pensamiento lateral. Manual de Creatividad*. Barcelona: Paidós.
- DE BONO, E. (2009): *Seis sombreros para pensar*. Barcelona: Paidós.
- DE MAUPASSANT, Guy (2011): *Cuentos completos de terror, locura y muerte [Carta de un Loco]*. Madrid: Valdemar.
- DE MICHELLI, Mario (2001): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DE ROTTERDAM, Erasmo (2005): *Elogio de la locura o Encomio de*

*la estulticia*. Barcelona: Espasa.

- DICKIE, George (2005): *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- DISSANAYAKE, Ellen (2003): *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Whashington: University of Washington Press.
- DUBUFFET, J. (1975): *Escritos sobre arte*. Carta a Gaston Chaissac, martes 24 de junio de 1947. Barcelona: Barral.
- ECO, U. (2001): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- EDWARDS, Betty (1985): *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid: Blume.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRANKL, Victor (2003): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- FREIRE, Paulo (2012): *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1985): *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- FREUD, Sigmund (1983): *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- FREUD, Sigmund (2003): *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- FRIEDLÄNDER, Max J. (1992): *Von Kunst und Kennerschaft [El arte y sus secretos]*. Leipzig: Reclam Verlag.
- G. CORTÉS, J.M. (2003): *Orden y Caos*. Barcelona: Anagrama.
- GAMBONI, Dario (2014): *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- GARDNER, Edward (2001): *Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GOMBRICH, Ernst H. (1995): *Historia del Arte*. México: Diana.
- HERRIGEL, Eugen (2003): *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.

- HUIZINGA, Johan (2007): *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- JODOROWSKY, Alejandro (2004): *Psicomagia*. Madrid: Siruela.
- JULIUS, Anthony (2002): *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino.
- JUNG, Carl Gustav (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- JUNG, Carl Gustav (2003): *La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de conexión causal*. Barcelona: Paidós.
- JUNG, Carl Gustav (2005): *Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.
- JUNG, Carl Gustav (2002): *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- JUNG, Carl Gustav (1983): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- JUNG, Carl Gustav (1999): *Teoría del Psicoanálisis*. Madrid: Trotta.
- KANDINSKY, Vassili (1989): *De lo espiritual en el Arte*. México: Premia.
- KAFKA, Franz (2005): *La metamorfosis*. Madrid: Akal.
- Kerner, Justinus (Luis Montiel ed.) (2004): *Kleksografías*. Barcelona: MRA.
- KRAUSS, Rosalind E. (2009): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- KUSPIT, Donald (2003): *Signos de Psique en el arte moderno y postmoderno*. Madrid: Akal.
- JAMPOL, Justinian(2014): *Beyond the Wall. Art and artifacts from the GDR*. Madrid: Taschen.
- LANDAU, Erika (1987): *El vivir creativo: teoría y práctica de la creatividad*. Barcelona: Herder.
- LAPIERRE, A. y AUCOUTURIER, B. (1985): *Simbología del movimiento. Psicomotricidad y Educación*. Barcelona: Científico Médica.
- LAW, Stephen (2008): *Filosofía*. Madrid: Espasa Calpe.

- LOOS, Sigrid y METREF, Karim (2007): *Jugando se aprende mucho: expresar y descubrir a través del juego*. Madrid: Narcea.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian y MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí (2006): *Arteterapia*. Madrid: Tutor.
- LOMBROSO, Cesare (1882): *Genio e Follia*. Turín: Fratelli Bocca Editori.
- LOMBROSO, Cesare (1893): *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale*. Turín: Fratelli Bocca Editori.
- LOMBROSO, Cesare (1897): *L'Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*. Turín: Fratelli Bocca Editori.
- LOMBROSO, Cesare (1988): *L'Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Fratelli Bocca Editori. Turín.
- LOMBROSO, Cesare y FERRERO, G. (1896): *La femme criminelle et la prostituée*. París: Ancienne Librairie Germer Baillièere et Cie.
- LUQUET, G.-H. (1913): *Les dessins d'un enfant*. París: Librairie Félix Alcan.
- MARCHAN FIZ, Simón (1994): *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MARINA, José Antonio (2004): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- MARZAL FELICI, Javier (2011): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MICHAUX, Henri (2000): *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba.
- MORA, Francisco (2009): *Genios, locos y perversos*. Madrid: Alianza.
- MURRAY, Chris (Ed.) (2006): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- NAVRATIL, Leo (1966): *Schizophrenie und Sprache [Arte y Esquizofrenia]*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ORTÍN PÉREZ, Bernardo (2003): *Los niños invisibles*. Barcelona:

- Octaedro - EUB.
- PRINZHORN, Hans (1922): *Bildneri der Geisteskranken*. Berlín: Springer Verlag. [Edición española PRINZHORN, Hans (2012): *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra].
  - RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Corpus Solus*. Madrid: Siruela.
  - RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama.
  - RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Edificios-Cuerpo*. Madrid: Siruela.
  - RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.) (2006): *Esculturas Margivagantes*. Madrid: Siruela.
  - RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (Eds.) (2009): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
  - RÉJA, Marcel [seud. de Paul Meunier] (1907): *L'art chez les fous*. París: L'Harmattan.
  - REYERO, Carlos (2005): *La belleza imperfecta*. Madrid: Siruela.
  - RODARI, Gianni (1999): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
  - ROMO, Manuela (2005): *Psicología de la Creatividad*. Barcelona: Paidós.
  - SATUÉ, Enric (2007): *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid: Siruela.
  - SCHILLER, F. (1985): *Sobre Poesía Ingenua y Poesía Sentimental [Über naive und sentimentalische Dichtung]*. Madrid: Icaria.
  - SCHREBER, Daniel Paul (2008): *Memorias de un enfermo de los nervios*. Madrid: Sexto Piso.
  - SCHULZE-NAUMBURG, Paul (1928): *Kunst und Rasse [Arte y Raza]*. Múnich: J.F. Lehmanns Verlag.
  - SERAFINI, Luigi (1981): *Codex Seraphinianus*. Nueva York: FMR.
  - SHINODA BOLEN, Jean (2005): *El tao de la psicología*. Barcelona: Kairós.

- SIMON, Max (1888): *Les écrits et les desins des aliénés*. Lyon: A. Stork.
- SOLANA, Guillermo (Coord.) (2002): *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- STEVENSON, Robert Louis (1984): *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- STONE, Robert B. (1995): *Método Silva de Control Mental*. Madrid: Edaf.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2001): *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- URDANIBIA, Javier (2003): *¿Qué es el Art Brut?*. De la colección *Los Cuadernos de los Solsticios*, 4 y 5. Pedreguer: Avellà Gràfiques.
- VALENTE, José Ángel (2002): *El elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VAN GOGH, Vincent (1984): *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral Editores en coedición con Editorial Labor.
- VIGOTSKY, L.S. (2003): *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- VON FRANZ, Marie-Louise (1991): *Alquimia*. Barcelona: Luciérnaga.
- VV.AA. (2004): *Arte y Psicopatología. Los dibujos de Paloma*. Madrid: Ars Medica.
- VV.AA. (2007): *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética.
- VV.AA. (2010): *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. León: MUSAC [Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León].
- VV.AA. (1961): *Insania Pingens*. Basilea: CIBA Limited.
- WAGENSBERG, Jorge (1989): *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets.
- WAGNER, Richard y JUNG, C.G. (2009): *El secreto de la flor de oro: un libro de la vida chino*. Barcelona: Paidós.
- WATZLAWICK, Paul (1992): *El lenguaje del cambio*. Barcelona:

Herder.

- WEYGANDT, Wilhelm (1902): *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*. Múnich: J.F. Lehmann's Verlag.
- WILDE, Oscar (2004): *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Valdemar.
- WILHELM, Richard (2000): *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. Barcelona: Edhasa.
- WOLFE, Tom (1999): *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama.
- ZWEIG, C. y ADAMS J. (Eds.) (1993): *Encuentro con la sombra: El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Barcelona: Kairós.

### Tesis doctorales

- GARCÍA MUÑOZ, Graciela (2010): *Procesos creativos en artistas outsider*. Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid.
- CARPINTERO ZENDEJAS, Luis Antonio (2004): *Uso de Materiales no tradicionales en el proceso creativo artístico: Aplicaciones a la enseñanza*. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid.
- DEL RÍO DIEGUEZ, María (2006): *Creación artística y enfermedad mental*. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid.
- HERNÁNDEZ MERINO, Ana (2000): *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.
- VASSILIADOU YIANNAKA, María (2001): *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arteterapia y esquizofrenia*. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid.
- ZANÓN CUENCA, María José. (2003): *Una aproximación a la*

*simbología y la expresión del color en la escultura valenciana contemporánea. Cinco casos particulares.* Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia.









## **cAPÍTULO VI. ÍNDICE de FIGURAS**



## CAPÍTULO VI. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura	Nombre	Página
1	Piezas de aluminio extruido	18
2	Manga pastelera	18
3	Hieronymus Bosch, El Bosco. <i>Extracción de la piedra de la locura</i> [1490]	20
4	Madeline von Foerster. <i>Autorretrato</i> [2005]	21
5	Francisco de Goya. <i>Casa de locos</i> [1819]	26
6	Campaña <i>Ropa comprometida</i> de Aministía Internacional [2013]	36
7	Jeff Koons. Serie <i>Made in Heaven</i> [1991]	37
8	Anthony Perkins en la película <i>Psicosis</i> de Alfred Hitchcock [1960]	41
9	Lámina n.º 3 del <i>Test de Rorschach</i>	42
10	Procedencia de la limitación en la afección	44
11	Ramón de Soto. <i>Paisaje de la Memoria (Mandala)</i> [1997]	46
12	Monje budista creando un mandala con arenas de colores	47
13	<i>El Loco</i> : carta del Tarot de Marsella [S.f.]	48
14	Los 64 hexagramas <i>I Ching</i>	50
15	Stelarc. <i>Extra ear (Oreja extra)</i> [2006]	56
16	<i>Mónica del Raval</i> [2009]	57
17	Curva de la distribución de la normalidad	58
18	<i>Monstrorum Historia</i> [1642]	59
19	<i>Liber Chronicorum</i> [1493]	59
20	Paul Klee. <i>Héroe con un ala</i> [1905]	61
21	Sinograma del Tao	65
22	Cartel de <i>La Comuna de Paris</i> [1871]	67

Figura	Nombre	Página
23	William-Adolphe Bouguereau. <i>Dante y Virgilio en el infierno</i> [1850]	69
24	Francisco de Goya. <i>Saturno devorando a su hijo</i> [1819-1823]	71
25	Francisco de Goya. <i>Capricho n.º 43. El sueño de la razón produce monstruos</i> [1793-6]	72
26	J.H. Füssli. <i>Der Nachtmahr</i> (La pesadilla) [1781]	73
27	Portada del 1.º número de la revista <i>Jugend</i> , Múnich, 30 mayo 1896	74
28	René Lalique. <i>Retrato de Medusa</i> [1902]	75
29	Man Ray. <i>Kiki</i> [1926]	76
30	Fotografía etnográfica de aborigen [1862]	78
31	Tipología de tribu Dinka en <i>L'Uomo delinquente</i> de Cesare Lombroso [1897]	80
32	Cabeza frenológica [1828]	81
33	Alphonse Bertillon. Cuadro sinóptico de características fisonómicas [1883]	82
34	Foto de Dugast y Felix Geoffroy para <i>Identification anthropometrique. Instructions signaletiques</i> [1893]	83
35	C. Lombroso. Firmas de delincuentes famosos [1897]	84
36	Tatuajes de prostitutas [1896]	85
37	Documentos de reconocimiento facial de la guardia fronteriza en la República Democrática Alemana (RDA) [1970]	86
38	Los 69 bustos de expresiones faciales exageradas en litografía de Matthias Rudolph [1839]	88
39	▼ F.X. Messerschmidt. <i>Cabeza 8</i> [S.f.]	89
40	Ferdinand Hodler. <i>Noche</i> [1889-1890]	92
41	Käthe Kollwitz. <i>Mujer con niño muerto</i> [1903]	94
42	Ernst Barlach. <i>Der Rächer</i> (El vengador) [1914]	95

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
43	▼ Henri Rousseau. <i>Le Rêve</i> (El sueño) [1910]	96
44	Man Ray. <i>Noire et Blanche</i> (Negro y Blanco) [1926]	97
45	Pablo Picasso. <i>Cabeza de mujer</i> [1907] y máscara africana (comparativa)	100
46	Hannah Höch. <i>Fashion Show</i> (detalle) [1925-35]	102
47	Jean Cocteau. <i>Mains et pieds de plâtre attaquant des hommes au bord de la mer</i> [1926]	106
48	Grupo Surrealista [1930]	108
49	Jean Marais con un diseño de Coco Chanel y Jean Cocteau para la obra <i>Edipo rey</i> [1937]	110
50	Marcel Duchamp (firmado R. Mutt). <i>Fuente</i> [1917]	112
51	Página n.º 5 del número 2 de la revista <i>The Blind Man</i> [1917]	113
52	Taller de Duchamp en 33 West 67th Street, Nueva York [1917]	114
53	George Grosz. <i>Suicide</i> [1916]	116
54	▼ Opicinus de Canistris. <i>Mapa mundi</i> [1296-1300]	117
55	Portada del libro <i>Illustrations of Madness</i> [1810]	118
56	Max Simon. <i>Les écrits et les desins des aliénés</i> [1888]	119
57	▼ Bordado de un loco, un dibujo de hilo blanco sobre tejido negro cuyo registro se encuentra en el libro de Marcel Réja, <i>L'Art chez les Fous</i> [1907]	120
58	Portada de la revista <i>Kunstblatt</i> , n.º agosto [1920]	121
59	Edición original de la publicación <i>Bildnerer der Geisteskranken</i> [1922] (izquierda) y la edición en español <i>Expresiones de la locura</i> [2012] (derecha)	122
60	▼ Adolf Wölfli junto a su obra [hacia 1925]	124
61	James Ensor. <i>La entrada de Cristo en Bruselas</i> [1888]	126
62	Emil Nolde. <i>Masks (still life III)</i> [1911]	127

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
63	Libro <i>Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens</i> [1920]	129
64	Discapacitados psíquicos judíos en el campo de concentración de Buchenwald	131
65	Ficha de niño asesinado en centro de eutanasia de Kaufbeuren	132
66	Niña aria pura de <i>Lebensborn</i> o paritorio-guardería nazi	133
67	Cartel de la película <i>Good</i> , de Vicente Amorim [2008]	134
68	Cartel de la película <i>Olympia</i> , de Leni Riefenstahl [1938]	135
69	Doble página de <i>Kunst und Rasse</i> en la que se comparan detalles de obras de <i>Arte Degenerado</i> (entre ellos obras de Schmidt-Rottluff y Modigliani) e imágenes de <i>anormalidades</i> físicas y mentales de Paul Schulze-Naumburg	137
70	Adolf Hitler. <i>Lago en las montañas</i> [1910]	138
71	Adolf Ziegler. <i>Los cuatro elementos: fuego</i> (izquierda), <i>tierra y agua</i> (panel central), <i>aire</i> (derecha) [1937]	139
72	Muestra de <i>Arte Degenerado</i> ( <i>Entartete Kunst</i> ), Múnich [julio 1937]	140
73	Cartel sobre exposición <i>Arte Degenerado</i> ( <i>Entartete Kunst</i> )	140
74	Zona sur de la pared n.º 3 de la exposición <i>Arte Degenerado</i>	141
75	Zoran Music. <i>Dachau, Cuerpo llevado por tres hombres</i> [1945]	142
76	Willi Knapp. <i>El Sembrador</i> [1945]	143

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
77	Arno Breker. <i>Alerta</i> [1939]	144
78	Ficha policial de Ilse S. Totska en la Gestapo	149
79	Pablo Picasso. <i>Guernica</i> [1937]	150
80	Germaine Richier. <i>Shepherd of the Landes</i> [1951]	151
81	Exposición <i>Foyer de l'Art Brut</i> [1947]	154
82	Publicaciones de la <i>Compagnie de l'Art Brut</i>	155
83	Joseph Beuys. <i>Action at the Tate Gallery</i> [1972]	157
84	<i>Electric Dress</i> [1956] de Tanaka Atsuko, miembro del grupo Gutai	158
85	Manifiesto Fluxus [1931]	159
86	Graffiti en un puente de París durante las revueltas de <i>Mayo 1968</i>	160
87	Cartel, <i>Mayo 1968. Inicio de una lucha prolongada</i> [1968]	161
88	Protesta contra la guerra de Vietnam en Washington DC [1967]	162
89	<i>Largactil</i> , medicamento con clorpromazina como principio activo	163
90	Camisa de fuerza [S.f.]	164
91	▼ El fotógrafo David Nebreda	165
92	Operación de lobotomía	166
93	Rudolf Schwarzkogler. <i>Acción 6, S.t.</i> [1966]	167
94	Francesc Oliver, <i>Rampova</i> [2013]	172
95	Imma Mengual. <i>Boderline</i> [2014]	173
96	Louise Bourgeois. <i>Fillette</i> [1968]	174
97	Cartel del documental <i>Uno por ciento esquizofrenia</i> [2006]	175
98	Figura masculina dibujada por un niño [1907]	178
99	Sol LeWitt. Variaciones sobre cubos abiertos incompletos [1974]	179

Figura	Nombre	Página
100	Elementos de la comunicación	181
101	Andrés Serrano. <i>Piss Christ</i> [1989]	183
102	Nidos comunitarios de pájaros tejedores en África	184
103	Cadáver en el depósito	186
104	David Seymour. <i>Terezka</i> (Center for Disturbed Children. Polonia) [1948]	188
105	Cuadro del proceso creativo de los sujetos normales-anormales	193
106	Henri Michaux. <i>Sin título</i> [1947-1948]	202
107	Amedeo Modigliani. <i>Cabezas</i> [hacia 1911]	203
108	▼ August Neter (August Natterer). <i>Wunder-Hirthe</i> [antes de 1919]	204
109	Max Ernst. <i>Oedipe</i> [1931]	204
110	▼ Gaston Chaissac. <i>Bouffon</i> [1958]	205
111	Jean Dubuffet. <i>Le Dandy</i> [1973]	205
112	Crecimiento rizomático	208
113	Sucesión Fibonacci en la distribución de las pipas de un girasol	208
114	Bloques con sucesión Fibonacci de proporción áurea	208
115	Proporción áurea aplicada al Partenón	209
116	Jean Fautrier. <i>Tête d'otage</i> (Cabeza de rehén) [1943-4]	210
117	Unica Zürm retratada por Hans Bellmer [S.f.]	211
118	▼ Dibujo de Paloma. <i>El grito II</i>	212
119	El cuerpo humano y la planta de cruz latina de una iglesia [1567]	219
120	El <i>modulor</i> de Le Corbusier [1948]	220
121	Louise Bourgeois. <i>Femme Maison</i> (Mujer Casa) [1947]	221

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
122	Louise Bourgeois. <i>Femme Maison</i> (Mujer Casa) [1946-47]	221
123	▼ Echo McCallister. <i>One hundreds and one houses</i> [S.f.]	222
124	Dan Graham. <i>Row of new tract houses</i> [1966]	223
125	▼ Clarence Schmidt. <i>House of mirrors</i> (Casa de los espejos) [1948-1971]	225
126	Friedrich Hundertwasser. <i>Hundertwasser Haus</i> [1983-86]	226
127	Ernesto Neto. <i>E o Bicho</i> (Y la bestia) [2001]	227
128	Antoni Gaudí, interior de <i>La sagrada familia</i> [2013]	228
129	Maqueta funicular de Antoni Gaudí	228
130	▼ Muñeca de Morton Bartlett [S.f.]	230
131	▼ Muñeca de Morton Bartlett [S.f.]	230
132	▼ Henry Darger. <i>Sin título</i> [S.f.]	231
133	Alice Liddell fotografiada por Lewis Carroll [1858]	232
134	Interior con niña fotografiada por Lewis Carroll [S.f.]	232
135	Jake y Dino Chapman. <i>Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model</i> [1995]	233
136	▼ James Castle. <i>Figuras masculinas</i> [S.f.]	234
137	Joaquín Torres García. <i>Figura</i> [1930]	235
138	▼ Josef Förster. <i>Sin título</i> [posterior a 1916]	236
139	Robert & Shana Parkeharrison. <i>The Guardian</i> [2003]	237
140	▼ Kirsty Wagstaffe. <i>Blind</i> (Ciego) [S.f.]	239
141	Arnulf Reiner. <i>Messerschmidt Series</i> [1976-1977]	240
142	Ilustración de adultos deformes [1902]	241
143	Ilustración de bebé deforme [1902]	241

Figura	Nombre	Página
144	Georg Baselitz entre sus monumentales rostros de madera [2010]	242
145	▼ Heinrich Anton Müller, <i>Hombre con gota en la nariz</i> (izquierda) [entre 1917 y 1922] y Jean Dubuffet, <i>Hombre con una rosa</i> (derecha) [1949]	242
146	▼ Fotografías de la colección de Lee Godie [hacia 1990]	243
147	Cindy Sherman. Sin título [2000]	244
148	Cindy Sherman. Sin título [2000]	244
149	▼ Johann Hauser. <i>Frau</i> [S.f.]	245
150	▼ Johann Hauser. <i>Frau</i> [S.f.]	245
151	Egon Schiele. <i>Mujer con medias negras</i> [1913]	246
152	▼ Oswald Tschirtner. <i>Das Auge</i> (El ojo) [1971]	247
153	Man Ray. <i>Monumento a Sade</i> [1933]	247
154	Jacques-André Boiffard. <i>Bouche</i> (Boca) [1930]	248
155	Raoul Ubac. <i>Affichez vos poemes/affichez vos images</i> [1935]	248
156	Santiago Sierra. <i>Los penetrados</i> [2008]	249
157	▼ Johann Karl Genzel (Brendel). <i>Cefalópodos</i> [1922]	250
158	Figuras de <i>Licostenes</i> [1557]	250
159	Figura inspirada en Brueghel [1869]	250
160	▼ Katharina Detzel con su muñeco masculino [hacia 1914]	251
161	Máscara <i>Mbangu</i> de <i>Arte Pende</i> , de Zaire	253
162	Pablo Picasso. <i>Las señoritas de Aviñón</i> [1907]	254
163	Hannah Wilke. <i>Intra-Venus</i> [1992-1993]	255
164	▼ Luis García Vidal. <i>El parque de los Desvelados</i> [2006]	256
165	Teresa Margolles. <i>En el aire</i> [2003]	257

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
166	Peter Eisenman. <i>Monumento a los judíos asesinados en Europa</i> [2005]	259
167	▼ Henry Darger. <i>At Ressurrecteaction Run</i> [S. f.]	260
168	▼ Henry Darger. Boceto de niña Vivian [S.f.]	261
169	▼ Henry Darger. Detalle de obra [S.f.]	261
170	Do Ho Suh. <i>Uniforme Alta Escuela</i> [1997]	262
171	▼ Michel Nedjar. <i>Chairdâmes</i> [entre 1976-1980]	263
172	▼ Anónimo. <i>Sin título</i> [1934]	265
173	Ejemplo de texto taquigrafiado	266
174	Luigi Serafini. <i>Codex Serafinianus</i> [1976-1978]	267
175	Cui Fei. <i>Read by Touch</i> (instalación) [2005-2006]	268
176	Cui Fei. <i>Tracing the Origin XVII</i> (detalle) [2012]	268
177	▼ Milton Schwartz. <i>Alleluia</i> (Aleluya) [S.f.]	269
178	Gilbert & George. <i>Shitty Naked Human World</i> [1994]	270
179	▼ Charles Benefiel. <i>Sin título</i> [S.f.]	271
180	▼ Charles Benefiel. <i>Sin título</i> [1994]	271
181	Sybille Loew. <i>Retirada silenciosa</i> (instalación) [2007]	271
182	Sybille Loew. <i>Retirada silenciosa</i> (detalle instalación) [2007]	272
183	▼ Kunizo Matsumoto. <i>Sin título</i> (S.f.)	273
184	Jean-Michel Basquiat. <i>Famous</i> [1982]	275
185	Cy Twombly. <i>Apollo and the artist</i> [1975]	275
186	▼ Arthur Bispo do Rosário. <i>Bordado</i> [S.f.]	276
187	▼ Arthur Bispo do Rosário. <i>Máquina de hacer cabellos</i> [S.f.]	277
188	▼ Ferdinand Cheval. <i>Palais idéal</i> (Palacio ideal) [S.f.]	279
189	▼ Dibujos de Aloïse Corbaz realizados sobre papel kraft cosido [S.f.]	281

Figura	Nombre	Página
190	Elena del Rivero. <i>[Swi:t] Home: A Chant</i> [2001-2006]	282
191	Elena del Rivero. <i>[Swi:t] Home: A Chant</i> (detalle) [2001-2006]	283
192	▼ James Castle. <i>Sin título (Salón)</i> [S.f.]	284
193	Ludovic Lepic. <i>Le lac de Nemi</i> (El lago de Nemi) [S.f.]	285
194	Imma Mengual. <i>2 + 13 = 3 veces 5</i> [2012]	286
195	Imma Mengual. <i>Ara en uno</i> [2014]	286
196	Imma Mengual. <i>Ara en siete</i> [2014]	287
197	Imma Mengual. <i>Inner Circle/Círculo Interior</i> [2015]	287
198	<i>Mbuunduka</i> , protector de la casa y de los campos de mandioca	288
199	▼ Gaston Chaissac. <i>Tête Archaiïque</i> [1947-50]	289
200	▼ Judith Scott. <i>Sin título</i> [2003-2004]	290
201	▼ Yayoi Kusama. <i>Dots Obsession</i> (Obsesión de puntos) [1996]	291
202	▼ Simon Rodia. <i>Torres Rodia o Las Torres de Watts</i> [1921-1954]	292
203	Joan Josep Tharrats, fragmento del suelo de <i>El Mirador del Alcalde</i> , en Montjuic (Barcelona)	293
204	Objetos tejidos prehistóricos	295
205	Ghada Amer. <i>Barbie Loves Ken, Ken Loves Barbie</i> [1995] y detalle	296
206	John William Waterhouse. <i>Penelope and the Suitors</i> [1912]	297
207	Diego Velázquez. <i>La fábula de Aracne (Las hilanderas)</i> [1657]	298
208	Odilon Redon. <i>Araña sonriente</i> [1881]	300

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
209	Líneas de Nazca: Araña (46 m.)	301
210	Louise Bourgeois. <i>Mamman</i> (Mamá) [1999]	302
211	<i>Gran laberinto</i> de la nave central de la Catedral de Amiens	303
212	Lygia Clark. <i>Baba antropofágica</i> [1973]	304
213	▼ Jules Leclercq. <i>Sin título</i> [S.f.]	305
214	▼ Agnes Richter. <i>La chaqueta de Agnes</i> [S.f.]	305
215	▼ Pascal Tassini. <i>Sin título</i> [S.f.]	307
216	▼ Pascal Tassini. <i>Sin título</i> [S.f.]	307
217	Chiharu Shiota. <i>In silence</i> [2008]	308
218	Maria Lai. <i>Lenzuolo</i> (Hoja) [2007]	309
219	▼ Eijiro Miyama en uno de sus paseos semanales por Yokohama	310
220	Magdalena Abakanowicz. <i>Schizoid Heads</i> [1973-1975]	311
221	Joana Vasconcelos. <i>Bichos</i> (serie) [2009]	312
222	▼ Dunya Hirschter Koprolec. <i>Corán</i> [S.f.]	313
223	▼ Dunya Hirschter Koprolec, Chaqueta y abanico [S.f.]	313
224	Telarañas construidas bajo los efectos de sustancias estupefacientes	318
225	Telaraña de araña sometida a contaminación	319
226	Especialización cerebral	320
227	Cuadro explicativo del <i>Yo, Superyó y Ello</i>	323
228	Láminas del <i>Test de Rorschach</i> [1921]	326
229	Ejemplos de <i>Kleksografías</i> [1857]	328
230	<i>La mandorla</i>	330
231	▼ Edvard Munch. <i>Self-Portrait: Between the Clock and the Bed</i> (Autorretrato: Entre el reloj y la cama) [1940-3]	331

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
232	Joven experimentando con drogas auditivas [2012]	337
233	Santiago Sierra. <i>Lucía n.º 03</i> [2014]	338
234	Presentación del curso <i>Inducción Creativa desde la Anormalidad</i> [2013]	346
235	Ejercicio inicial 1.A.	347
236	Ejercicio inicial 1.A.	348
237	Ejercicio inicial 1.A.	348
238	Ejercicio inicial 1.A.	349
239	Ejercicio intermedio 1.B.	350
240	Ejercicio intermedio 1.B.	351
241	Ejercicio intermedio 1.B.	351
242	Ejercicio final 1.C.	352
243	Ejercicio final 1.C.	353
244	Ejercicio final 1.C.	353
245	Preparación para el ejercicio inicial	356
246	Ejercicio inicial 2.A.	357
247	Ejercicio inicial 2.A.	358
248	Ejercicio inicial 2.A.	358
249	Ejercicio inicial 2.A.	359
250	Ejercicio inicial 2.A.	359
251	Ejercicio intermedio 2.B.	360
252	Ejercicio intermedio 2.B.	361
253	Ejercicio intermedio 2.B.	361
254	Ejercicio final 2.C.	362
255	Ejercicio final 2.C.	363
256	Ejercicio final 2.C.	363
257	Participantes de la Jornada 3 durante el ejercicio inicial	366
258	Ejercicio inicial 3.A.	367
259	Ejercicio inicial 3.A.	368

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
260	Ejercicio inicial 3.A.	368
261	Ejercicio inicial 3.A.	369
262	Ejercicio inicial 3.A.	369
263	Ejercicio intermedio 3.B.	370
264	Ejercicio intermedio 3.B.	371
265	Ejercicio intermedio 3.B.	371
266	Ejercicio final 3.C.	372
267	Ejercicio final 3.C.	372
268	Ejercicio final 3.C.	373
269	Ejercicio de escritura con los brazos cruzados	374
270	Ejercicio de escritura a dos manos en estado límite	376
271	Participantes durante el ejercicio inicial de la Jornada 4	379
272	Ejercicio inicial 4.A.	380
273	Ejercicio inicial 4.A.	381
274	Ejercicio inicial 4.A.	381
275	Ejercicio inicial 4.A.	382
276	Ejercicio intermedio 4.B.	383
277	Ejercicio intermedio 4.B.	383
278	Ejercicio intermedio 4.B.	384
279	Ejercicio intermedio 4.B.	384
280	Ejercicio final 4.C.	385
281	Ejercicio final 4.C.	386
282	Ejercicio final 4.C.	386
283	Formas encuadradas del Ejercicio inicial 4.A.	387
284	Traducción de formas ilegibles a <i>historia</i> ilustrada	388
285	Participante durante el Ejercicio inicial 5.A.	389
286	Ejercicio inicial 5.A.	390
287	Ejercicio inicial 5.A.	391
288	Ejercicio inicial 5.A.	391

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
289	Ejercicio inicial 5.A.	392
290	Ejercicio intermedio 5.B.	393
291	Ejercicio intermedio 5.B.	394
292	Ejercicio intermedio 5.B.	394
293	Ejercicio final 5.C.	395
294	Ejercicio final 5.C.	396
295	Ejercicio final 5.C.	397
296	Ejercicio final 5.C.	397
297	Ejercicio final 5.C.	398
298	Algunos ejercicios de mancha de la Jornada 6	401
299	Ejercicio 6.A.	402
300	Ejercicio 6.A.	403
301	Ejercicio 6.A.	403
302	Ejercicio 6.A.	404
303	Ejercicio 6.A.	404
304	Ejercicio 6.A.	405
305	Ejercicio 6.A.	405
306	Ejercicio 6.A.	406
307	Ejercicio 6.A.	406
308	Ejercicio 6.A.	406
309	Ejercicio 6.A.	407
310	Gráfica de intensidad creativa observada	412
311	Collage realizado por alumna de 4.º de grado en Bellas Artes [2014]	413
312	Acción callejera <i>I need a hand</i> , realizada por alumna de 4.º de grado [2014]	414
313	Acción callejera <i>I need a hand</i> , realizada por alumna de 4.º de grado [2014]	414
314	Momento de dibujo en las AUNEX [2014]	415
315	Dibujo de las AUNEX	416

<b>Figura</b>	<b>Nombre</b>	<b>Página</b>
316	Dibujo de las AUNEX	416
317	Dibujo de las AUNEX	416
318	Dibujo de las AUNEX	416
319	Cuadro ampliado del proceso creativo ampliado de los sujetos <i>normales-anormales</i>	422





