



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Curación como ideología. Una crítica ético-política a la curaduría del arte marginal

David Bonet Torra

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universitat de Barcelona

Departamento de Artes Visuales y Diseño

Línea de investigación: Arte en la Era Digital

Programa de Doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

La Curación como ideología.

Una crítica ético-política a la curaduría del arte marginal

por

David Bonet Torra

Tesis de doctorado con énfasis en teoría e historia

Director: Dr. Joaquim Cantalozella Planas

Tutora: Dra. Marta Negre Busó

Para optar al título de Doctor en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Barcelona, 2018

Resumen

Las tendencias curatoriales de los macro-eventos artísticos recientes (Bienales y exposiciones itinerantes de ámbito internacional) se han caracterizado, entre otras cosas, por el interés en releer y resucitar los trabajos de algunos artistas marginales.

A partir de esta observación, decido realizar un análisis crítico de los discursos curatoriales de las exposiciones de estos artistas marginales, desde un punto de vista ético-político.

Más específicamente, pretendo reflexionar sobre las relaciones de poder existentes entre curadores y artistas marginales. Sobre todo, cuando los primeros articulan sus discursos sobre las producciones de artistas marginales ya fallecidos. Es en estas circunstancias, cuando el curador, juntamente con el dispositivo expositivo, gana suficiente poder para otorgarles la condición de artista a unas personas que a sí mismas no se consideraban como tal.

Para poder contextualizar dicho análisis, propongo la construcción de unos relatos histórico-filosóficos fragmentados, que pongan en cuestión la curaduría del arte marginal, desde la crítica ideológica. En ellos, analizaré las teorías de: Cesare Lombroso, Hans Prinzhorn y Karl Jaspers, Alfred Rosenberg y Adolf Ziegler, Jean Dubuffet y Harald Szeemann, entre otros.

En el análisis de las exposiciones realizadas recientemente, voy a concentrarme en los discursos generados a partir de las muestras de: Forrest Bess, Arthur Bispo do Rosário y Carol Rama, entre otros; curadas por: Robert Gober, Luis Pérez-Oramas y Paul B. Preciado, entre otros.

Con las herramientas obtenidas en estos análisis, intentaré sugerir las bases de una posible teoría crítica sobre la curaduría como profesión e ideología.

Palabras clave: curaduría, ideología, curación, arte marginal, locura, crítica política.

Abstract

The curatorial tendencies of the recent artistic macro-events (International biennials and traveling exhibitions) have been characterized, among other things, by the interest in rereading and resurrecting works of some marginal artists.

From this observation, I decide to make a critical analysis of the curatorial discourses of the exhibitions by these marginal artists, from an ethical-political point of view.

More specifically, I intend to reflect on the existing power relations between curators and marginal artists. Particularly since curators articulate their speeches about the productions of already deceased marginal artists. It is in these circumstances, when the curator, together with the exhibition device, gains enough power to grant the status of artist who did not consider themselves as such.

In order to contextualize this analysis, I propose the construction of fragmented historical-philosophical accounts that question the curatorship of marginal art, from the ideological critique. In them, I will analyze the theories of: Cesare Lombroso, Hans Prinzhorn and Karl Jaspers, Alfred Rosenberg and Adolf Ziegler, Jean Dubuffet and Harald Szeemann, among others.

In the analysis of recent exhibitions, I will concentrate on the speeches generated from the artworks by: Forrest Bess, Arthur Bispo do Rosário and Carol Rama, among others; curated by: Robert Gober, Luis Pérez-Oramas and Paul B. Preciado, among others.

With the tools obtained in these analyzes, I will try to suggest the bases of a possible critical theory about curatorship as a profession and as an ideology.

Key words: curating, ideology, curation, outsider art, madness, political critique

A Maria, Pilar, Josep Enric, Enric y Mar Estela

“Con Ibuprofeno

Nos quieren curar

Con Ibuprofeno

Nos quieren curar

Diclofenaco pa to’ a la enfermedá

¡Oiga doctores!

¿Para qué estudiaron?

¡Oiga doctores!

¿Para qué estudiaron?

Si ustedes estudiaron

fue para engañar a los pueblos

Si ustedes estudiaron

fue para engañar a los pueblos”

Emilsen Pacheco y su Bullerengue

Tradicional San Juan de Urabá

El Ibuprofeno (2016)

Índice

Introducción	1
Metodología	3
Preámbulo (Curadores, curaduría y curación)	8
Los Médicos y las Expresiones de la Locura (Hans Prinzhorn y Karl Jaspers)	15
La década de 1920 en la República de Weimar	17
Cultura y Expresionismo	17
Psiquiatría y psicoanálisis: de Kraepelin a Freud	19
La Colección Prinzhorn (Sammlung Prinzhorn)	22
Hans Prinzhorn y <i>Bildneri der Geisteskranken</i>	24
Karl Jaspers y <i>Genio artístico y locura</i>	44
Freud y <i>La psicología de las masas</i>	50
Carl Jung y Las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética	55
El <i>Zeitgeist</i> esquizofrénico y la creación de una nueva subjetividad política	59
Los criminales y el arte degenerado (Alfred Rosenberg y Cesare Lombroso)	66
Degenerado	68
Cesare Lombroso: el genio y la locura, el crimen y los anarquistas	71
Rosenberg y la esencia del arte germánico	78

Entartete Kunst (Las exposiciones)	85
Psiquiatría nazi	91
La lógica política del arte degenerado	97
¿Qué nos queda de Lombroso?	105
Los artistas y las utopías (I): el <i>art brut</i> y la anticultura (Jean Dubuffet)	107
Manifiestos surrealistas, marxismos y freudismos	109
Los Treinta gloriosos	119
Jean Dubuffet y el <i>art brut</i>	128
La industria cultural de Adorno y Horkheimer	147
Arte, alienación, valor y capital	158
Los artistas y las utopías (II): antipsiquiatría, arteterapia y antiedipo (Max Ernst)	160
Psiquiatría y antipsiquiatría	160
Antipsiquiatría y arteterapia	181
Capitalismo y Esquizofrenia: El esquizoanálisis de Deleuze y Guattari	185
Dos lecturas posmodernas del arte de Max Ernst (Donald Kuspit y Hal Foster)	208
De la utopía al fin o su absoluta realización	219
Los prestidigitadores y el arte <i>outsider</i> posmoderno (Harald Szeemann y Roger Cardinal)	238
De la Internacional Situacionista al Comité Invisible (Tiqqun)	239
La solución neoliberal y la privatización de la cultura	245

La psicofarmacología y la ética del cuidado	251
Lyotard y la esquizocultura posmoderna	265
Harald Szeemann, Roger Cardinal y el <i>outsider art</i>	282
El curador como autor: la integración cultural y la autonomía del arte	302
Curadoras y curadores: las políticas de los cuerpos y el reconocimiento actualizado de la marginalidad (P. B. Preciado, Robert Gober, Luís Pérez-Oramas)	307
El filósofo <i>queer</i> y el reconocimiento del arte contrasexual (Paul B. Preciado y Carol Rama)	311
El artista LGBTIQ+ y la reactualización del cuerpo genial (Robert Gober y Forrest Bess)	322
El poeta <i>curator</i> y el mundo inventariado desde el manicomio (Luís Pérez-Oramas y Arthur Bispo do Rosário)	331
Otros casos de curación contemporánea (Arte mediúmnico, arteterapia e injusticia social)	342
Conclusiones	346
Bibliografía	357
Agradecimientos	375

Introducción

Para poder explicar el origen de este trabajo, tengo que remontarme a unos hechos ocurridos a mediados del año 2012. En esa época, estaba viviendo en la ciudad de São Paulo, y fue a partir del empleo que tenía por aquel entonces, asistente del Dr. Luiz Renato Martins, profesor de historia y teoría del arte de la Universidad de São Paulo, que me planteé la posibilidad de empezar una investigación teórica. Hasta ese entonces, solo me había considerado profesionalmente a mí mismo como artista.

Ese mismo año, la artista y profesora Dra. Renata Pedrosa me mostró un artículo de la revista Artforum, donde se reseñaba la exposición de la Bienal de Whitney, y se destacaba al artista marginal Forrest Bess. La historia vital de este artista me fascinó de tal forma, que el primer proyecto de tesis que le planteé a mi director, el Dr. Joaquim Cantalozella, en 2014, fue un estudio sobre este artista en particular. Como respuesta, me sugirió que ampliase el tema a ser abordado.

Mi intención inicial había sido la de realizar un análisis histórico y filosófico de la producción artística de Forrest Bess, a partir de teorías marxistas, posmarxistas y posestructuralistas. Después de escuchar las recomendaciones, decidí ampliar el número de casos, y analizar la producción de otros artistas marginales, como Carol Rama, Bispo do Rosario o Josefa Tolrà. Además de preludiar estos análisis con un relato histórico, que abordara los orígenes y desarrollo del género del arte marginal. Este sería el proyecto de tesis que presentaría y que finalmente sería aceptado.

Durante el primer año de investigación, y después de realizar las primeras lecturas, empecé a cuestionarme éticamente mi posición como autor, en relación con el tema de estudio. ¿Quién era yo para hablar de las producciones artísticas de unas personas que no se consideraban a sí mismas como artistas? Al mismo tiempo, también empecé a cuestionar la validez teórica que

podía tener la acción de encasillar las producciones de esos artistas marginales dentro de unas teorías específicas. Al cabo de unos meses de profunda reflexión, decidí cambiar el objeto de estudio, y en vez de analizar a los artistas y sus obras, decidí analizar los discursos y teorías de sus curadores.

En esta otra posición, en relación con el nuevo objeto de estudio, conseguía sentirme más cómodo. Ya no caería en el juicio, la interpretación, la clasificación o la definición de la producción artística marginal, sino que ahora, solo me dedicaría a hacer un cuestionamiento crítico, de los discursos de aquellas personas que habían ido definiendo históricamente este tipo de arte. Así podía situarme al lado de los artistas marginales, dispuesto a criticar políticamente a sus autorizadores.

Es verdad que no puedo considerarme a mí mismo como un artista marginal u *outsider*, ya que tengo una formación universitaria en Bellas Artes, además de haber entrado por un breve periodo de tiempo en el mercado del arte. No obstante, la empatía que estos supuestos artistas despiertan en mí es honesta, y no solo es empatía lo que siento, sino una profunda identificación. Hace aproximadamente quince años que convivo personalmente con la traza de la enfermedad mental. Una condición que, en mi caso, se ha dado paralelamente a la formación y práctica artística.

Es también por esta última circunstancia, que me es próximo el tema de este trabajo. Puedo incluso afirmar que éste es mi tema. Un tema personal, que he querido relacionar simbólicamente con la lucha política por la defensa de los derechos de las personas consideradas enfermas mentales.

A todas aquellas personas que sufrieron, sufren y sufrirán la estigmatización de la enfermedad mental, a todos nosotros, va dedicado este trabajo.

Metodología

De una forma general, podemos afirmar que ésta se trata de una tesis interdisciplinaria y heterodoxa, en la que se combinan diferentes vertientes de las ciencias humanas, como la historia, la historia del arte, la filosofía o la sociología.

En un principio, la metodología empleada era la misma de los historiadores del arte materialistas, aunque también seguiría fuentes y análisis de pensadores posestructuralistas. Por definición, el análisis del punto de vista del historiador materialista, en oposición al formalista, se centra en analizar los procesos productivos a partir de las relaciones de poder, dentro de su contexto histórico. Entendiendo la figura del artista o la del curador, como parte integrante de una situación contextual, y rechazando la idea del artista o autor como un todo, aislado de los condicionamientos históricos.

Sin embargo, con el cambio de focalización del tema de estudio, la metodología ha variado sustancialmente. En este caso, me he aproximado más a la teoría crítica y meta-crítica (crítica de la crítica) para poder discutir los distintos discursos curatoriales. También, he dado mayor énfasis a las teorías marxistas y posmarxistas, realizadas en las áreas de la historia del arte, de los estudios culturales y de la sociología. A partir de ellas, he trazado una mirada de abajo a arriba, estableciendo asociaciones (connotativas y plurisignificativas) entre las producciones teóricas de los curadores y las diferentes ideologías dominantes de cada período histórico.

Podríamos decir, que en vez de usar una metodología marxista economicista clásica, me he entusiasmado, circunstancialmente, con la fórmula usada por Marx en el *18 Brumario*, donde se produce una analogía entre los acontecimientos ocurridos en dos períodos históricos distintos. Nada nuevo, ya que, en una gran parte de los estudios sociológicos posmarxistas más recientes, podemos observar estas mismas asociaciones ideológicas (o de racionalidad) entre rasgos de dos o más períodos históricos como cuando, por ejemplo, el fascismo y el

nazismo han sido asociados al neoliberalismo o al periodo del “gran retroceso” actual. A partir de la vena de este método sociológico, pueden clarificarse, más nítidamente, aquellas contradicciones propias de los relatos históricos dominantes, que definitivamente nos revelan su condición ficcional o de montaje.

A pesar de tener en cuenta estas referencias metodológicas y, de usar frecuentemente la dialéctica como recurso argumentativo, ésta no se trata de una tesis puramente marxista. Mi formación interdisciplinaria me ha permitido conocer algunos aspectos de la obra de Marx y Engels, pero no de una manera exhaustiva. Así que me valgo de conceptos y teorías de pensadores, seguidores de la tradición marxista, como David Harvey, Frederic Jameson, Theodor Adorno, Walter Benjamin o Terry Eagleton. Otros autores leídos, menos conocidos internacionalmente y, que podríamos también situar dentro del pensamiento marxista, son los brasileños Paulo Arantes, Luiz Renato Martins, Francisco de Oliveira y Sílvia Viana. Sus trabajos más recientes han ejercido una fuerte influencia en el desarrollo de esta tesis, alimentando las reflexiones entre teoría crítica y estudios culturales.

Dentro de los filósofos deconstruccionistas, pertenecientes o seguidores de las corrientes posestructuralistas, pero que también se consideran marxistas, he dedicado un importante espacio a la filosofía de Deleuze y Guattari, y también he consultado las teorías de Vladimir Safatle, Natalie Heinich o Paul B. Preciado entre otros. Junto a estos teóricos deconstruccionistas, también es importante mencionar a otras filósofas feministas, más alejadas del marxismo, como Judith Butler, Carol Gilligan o Camille Paglia.

Los lectores de esta tesis podrán cuestionarme, y con razón, el trato aparentemente ausente que he dado a las filosofías nietzscheana y foucaultiana. Soy consciente de que la influencia del pensamiento de estos importantes filósofos está muy presente en las concepciones de la categoría del arte marginal y de la visión dominante del arte de los enfermos mentales; así

como en la construcción de la mayoría de los discursos curatoriales vertidos sobre este tipo de arte. No obstante, en defensa de estas posibles acusaciones alegaré que, aunque no haya dedicado un espacio concreto al análisis de la filosofía foucaultiana, dicho autor ha sido, directa o indirectamente, citado en todos o casi todos los capítulos de este trabajo. Del mismo modo, los conceptos nietzscheanos y foucaultianos están presentes en todos los capítulos, reverberados en las voces de otros autores, que indudablemente son seguidores suyos. Admito que el hecho de haber priorizado las referencias a las teorías marxistas, para desarrollar esta tesis, ha supuesto un alejamiento considerable de la filosofía nietzscheana. Quedaría pendiente, para un siguiente estudio, realizar una meta-crítica, específica, de los conceptos nietzscheanos presentes dentro de las formulaciones teóricas sobre el arte marginal.

Dentro de las áreas de la psiquiatría y el psicoanálisis, he tratado algunos autores clásicos como Freud o Jung; y otros, considerados dentro de las corrientes antipsiquiátricas, como Laing, Szasz o Basaglia. Al margen de estos autores, no he profundizado tanto en el apartado teórico, sino que me he limitado a explicar más algunas cuestiones de relevancia histórica.

A partir de mi propia experiencia, he considerado necesario partir de una concepción desmitificada de la locura, comprendida desde una posición sociológica y política materialista, quizás más próxima de la psicología social que del psicoanálisis. Los lectores podrán acusarme de mostrar cierta preferencia por las teorías freudianas en detrimento de otras, pero puedo justificarme con la manifiesta intención de remitirme a las condiciones sociales, políticas y legales en que se encuentran los enfermos mentales, en vez de centrarme en la mistificación interpretativa de la locura y del análisis de los delirios. Las afinidades con unas u otras prácticas clínicas, en este estudio, han venido casi siempre dadas por las

relaciones sociales, y de poder, que se producen entre las instituciones médicas y aquellas personas consideradas enfermas.

Otra elección conceptual significativa, ha sido la de aceptar el uso de la noción de arte marginal, para referirme tanto al arte de los enfermos mentales, como al *art brut* o al arte producido a partir de la arteterapia. El uso generalizado de esta noción se ha debido básicamente a sus connotaciones políticas que, en mi opinión, lejos de estigmatizarlo, lo resignifican axiológica e ideológicamente. De este modo, la marginalidad de este tipo de arte puede ser asociada simbólicamente a la criminalidad o a la ilegalidad. Además, mediante otras connotaciones propiamente románticas, puede relacionarse la marginalidad con la alienación social y la trascendencia. Por estos motivos, he decidido optar por emplear y dar protagonismo a este concepto.

Respecto a los materiales y métodos de investigación usados, he intentado seguir a los autores, y las obras teóricas, más destacados de la historiografía dominante del arte marginal. Así, he empleado como materiales de investigación las principales fuentes bibliográficas referentes a los temas estudiados (la mayoría de las veces traducidas al español). He reseñado libros enteros, como *Bildneri* de Prinzhorn, *La psicología de las masas* de Freud, o *El antiEdipo* de Deleuze y Guattari, entre otros; textos concretos como “El *art brut* frente a las artes culturales”, de Dubuffet; o “El museo de las obsesiones” de Szeemann, entre otros. Además de estas fuentes teóricas primarias, también he partido de otras producciones intelectuales, como conferencias, películas, documentales, y, por supuesto, las visitas a las exposiciones de arte marginal, comentadas en este estudio, como la de Josefa Tolrà (en Lleida); la de Carol Rama (en el MACBA); la de Bispo do Rosário (en la Bienal de São Paulo 2012); la de La luz negra –que contiene obras de Forrest Bess- (en el CCCB); o la de Ismael Smith (en el MNAC).

Respecto a las producciones artísticas marginales, he limitado al mínimo, las interpretaciones o comentarios directos sobre ellas. Solamente, cuando ha sido necesario describirlas, he usado las propias palabras de los curadores. De esta manera, he intentado alejarme de mis propias interpretaciones, para centrarme en la crítica de los discursos curatoriales

Como una especie de preámbulo ético, durante el año 2015, realicé un trabajo de campo dentro del proyecto Prospect, organizado por Salut Bcn, donde compartí experiencias y formas de gestión y organización entre pacientes, familiares y médicos especialistas en salud mental. Esta participación, que en un principio nada tenía que ver con mi investigación, me ayudó a conocer otras personas próximas del ámbito clínico, y a comprender mejor las directrices que están tomando la psiquiatría, la psicología y las organizaciones de pacientes de salud mental en la actualidad.

Al comprender que la lucha, en defensa de los derechos de las personas consideradas enfermas mentales, se trata de una lucha colectiva, he decidido usar de aquí en adelante la forma sintáctica del plural mayestático.

Preámbulo

(Curadores, curaduría y curación)

La historia del arte marginal no se puede decir que sea la historia de los artistas marginales sino más bien la historia de sus curadores. Como decía Franco Basaglia: “La historia de la psiquiatría es la historia de los psiquiatras y no la historia de los enfermos” (BASAGLIA, 2008, p. 25). Es precisamente a partir de un análisis crítico de la curaduría del arte marginal que podremos comprender con mayor claridad el alcance y las características del poder de la curaduría como profesión.

Partiendo de un sencillo análisis etimológico, podemos ver que, según el diccionario de la RAE, un curador (del lat. *curātor*, -ōris) podría ser aquel:

1- adj. Que tiene cuidado de algo; 2- adj. Que cura; 3- Der. Persona designada por resolución judicial para complementar la capacidad de determinadas personas que la tienen limitada; o 4- Persona que cura algo; como lienzos, pescados, carnes, etc.

(REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001).

De todas estas definiciones opcionales, nos interesará profundizar, de momento, en la proveniente del estamento jurídico. En este caso, el *curator* sería un cargo personal propio del derecho civil, nacido históricamente en el derecho romano. Concretamente, siguiendo la definición dada en la enciclopedia jurídica, sería:

Quien cuida de algo. | AD SANA. El nombrado para cuidar exclusivamente de los bienes de un incapacitado, pero sin potestad alguna de carácter personal sobre él. (V. CURADOR DE BIENES,) | AD LITEM. Persona designada por el juez para seguir los pleitos y defender los derechos de un menor, de un ausente o del sometido a interdicción civil o a otra incapacidad (ENCICLOPEDIA JURÍDICA, 2014).

Según esta misma fuente enciclopédica, la curaduría equivaldría al:

Cargo y función del curador. [...] Más ampliamente, autoridad creada por la ley para la dirección de los bienes y personas de los que por cualquier causa no puedan por sí manejar sus asuntos. V. CURATELA. (ENCICLOPEDIA JURÍDICA, 2014).

Relativa a la curaduría, la curatela, constituiría una institución de notable antigüedad, que sería definida históricamente, dentro del derecho, de la siguiente forma:

Así, en el Derecho romano se conocen dos formas de protección de menores e incapaces: la tutela, a la cual estaban sometidos los menores de catorce años, y las mujeres cuando fallecía el *pater familias* [...] pudiendo llevar aneja la *gestio* o administración de bienes y celebración de negocios jurídicos en nombre del sometido a ella, y la curatela, de locos, pródigos y menores de veinticinco años, en la que la *gestio* adquiría toda la relevancia. Junto con esta curatela general existía otra serie de instituciones de aplicación a situaciones concretas como el *curator ventris* o el *curator hereditatis yacentis* (ENCICLOPEDIA JURÍDICA, 2014).

Cambiando de fuente, pero incidiendo en el concepto de curaduría, podemos observar una definición, presente en la enciclopedia online cubana EcuRed, donde se relacionan las definiciones de la curaduría en el derecho y de la curaduría artística:

Curaduría. El término se utiliza en el Derecho de origen romano, de donde proviene, para designar a alguien encargado de la custodia de una persona, o sus bienes, no apta para hacerlo por ella misma. A partir del Renacimiento Italiano aparece para designar al encargado de las primeras ediciones de la naciente industria de la imprenta. Durante el siglo XX, a partir de la actividad organizativa y expositiva del Arte de las vanguardias europeas por el artista Marcel Duchamp se difundió su uso, en el medio de las Artes Visuales para nombrar a las personas. [...] El comisario artístico o

curador surge a partir de la idea de un conservador de arte. Éste es un profesional capacitado en el conjunto de saberes que posibilitan entre otros la exposición, valoración, manejo, preservación y administración de bienes artísticos (ECU RED, 2018).

Teniendo en cuenta el vínculo etimológico existente entre la curaduría (o curatela), entendida como aquel cargo jurídico destinado a gestionar y administrar los bienes de los incapacitados (entre los cuales, como vimos, tenían una mayor relevancia los locos); y la curaduría artística, entendida como aquel cargo profesional, dentro del campo del arte, destinado a realizar todas aquellas funciones necesarias para la creación de una exposición de arte, incluidas las de selección de artistas y “valoración, manejo, preservación y administración de bienes artísticos”, creemos que si hay algún tipo de producción artística que pueda sintetizar y ejemplificar esta relación, ésta es la curaduría del arte marginal (y más concretamente, del arte producido por discapacitados o enfermos mentales).

Desde una perspectiva histórica, podríamos afirmar que los orígenes de la curaduría del arte marginal se remontarían a mediados del siglo XIX, cuando algunos médicos se dedicaron a coleccionar objetos “artísticos” realizados por pacientes psiquiátricos. Emblemático es el caso del psiquiatra Cesare Lombroso, también conocido por ser el padre de la Criminología. Lombroso se dedicaría a reunir este material artístico como elementos que ayudasen a corroborar sus diagnósticos biológicos sobre la locura y la criminalidad. En la década de 1920, otros médicos, como Prinzhorn o Morgenthaler, destacarían las cualidades artísticas (originalidad, autenticidad y libertad creativa) de las llamadas “expresiones de la locura”, a las que considerarían como manifestaciones artísticas muy próximas al arte de vanguardia (expresionismo), y al mismo tiempo, encumbrarían a algunos de sus creadores como “genios” artísticos visionarios.

En las décadas siguientes, los artistas tomarían el relevo de los médicos como protagonistas en la curaduría del arte marginal. Estos artistas irían desde los surrealistas Éluard, Breton o Ernst al informalista Jean Dubuffet, que es quien acuñaría el concepto de *art brut*, que acabaría convirtiendo las “expresiones de la locura” definitivamente en un género artístico, al concebirlas como un tipo de arte contracultural y transgresor.

En el transcurso de la década los sesenta, aparecería la figura del curador entendida como un agente autónomo que desarrollaría una profesión particular e híbrida. Los curadores se dedicarían desde la concepción de exposiciones temporales hasta la conservación de las colecciones de los museos. También, reemplazarían a los críticos, llegando a incidir en todos los pasos del proceso de exhibición y recepción del arte. Uno de los curadores más emblemáticos de esa etapa inicial sería Harald Szeemann, que rescataría la Colección Prinzhorn y le daría un nuevo estatus al exponer este tipo de arte en mega-eventos artísticos como la Documenta de Kassel. En esos mismos tiempos, la traducción anglosajona del concepto de *art brut*, es decir, el *outsider art* o arte marginal tomaría fuerza y paradójicamente se convertiría en un género artístico mucho más integrador (diluyente de los márgenes artísticos) que contracultural.

En la actualidad, el significado de la noción de curaduría se ha visto nuevamente ampliado, desde el sector artístico hacia el área de las ciencias de la información y la producción de contenidos digitales. Por ejemplo, el término *content curation* fue acuñado hace algunos años por los profesionales del marketing, respondiendo a “la necesidad de las empresas y organizaciones, de los profesionales, estudiosos y de los propios ciudadanos, de localizar, filtrar, modificar y distribuir, de forma segmentada, parte de la ingente cantidad de contenidos que se generan en Internet” (GUALLAR y LEIVA-AGUILERA, 2013). Tal y como reflexiona el escritor y editor Michael Bhaskar:

Hoy internet es de una vastedad incomprensible. La historia de Silicon Valley y sus llamados unicornios, todas esas empresas emergentes de 1000 millones de dólares, es la historia de los servicios que navegan en esa infinitud. Se trata de los grandes agregadores que, al hacer que internet funcione administrando el exceso, consiguen nuestra atención; y al hacerlo, consiguen dinero mediante la venta de anuncios. Es fácil ver por qué la curaduría se ha vuelto parte de internet. De toda la saturación que experimentamos, la de internet, con su explosión de datos e información, la densidad de sus conexiones y su velocidad, es la más evidente (BHASKAR, 2017, pp. 224-225).

Finalmente, a todo este conjunto de definiciones heterogéneas que configuran los conceptos de curador y curaduría, le añadiremos otra acepción, concretamente, aquella segunda que observábamos en la definición de curador en el diccionario de la RAE: “que cura”, es decir, la acepción médica. En este caso específico, nos fijaremos en la definición psicoanalítica del concepto de curación, según señala el diccionario internacional del psicoanálisis:

Freud ha dicho claramente: “El objetivo a lograr en el tratamiento será siempre la curación” (1940a) [...] Para hacerlo hay que despejar el terreno, lo que constituye el trabajo de la cura: “enseñar el inconsciente al preconscious (1900a)”, “vencer las resistencias internas” (1905a) “reemplazar la represión por la condena” (1909b), realizar la “progresión del principio del placer al principio de realidad” (1916d), provocar mediante “la supresión de las resistencias y el examen de sus represiones, la más completa unificación y el máximo robustecimiento posibles de su yo, ahorrarle el gasto psíquico exigido por los conflictos internos, hacer de él lo mejor que se pueda con arreglo a sus disposiciones y capacidades, y hacerlo así capaz de rendimiento y de goce” (1923a). [...] El cuidado con que Freud la describe insistiendo en la necesidad

de tratar de analizarla muestra la persistencia de sus esfuerzos en pro de la “curación”, en el sentido de “cambio”, tal y como la entendía, a pesar de las argumentaciones más cargadas de desengaño del final de su vida (DE MIJOLLA, 2007, pp. 322-323).

Es preciso recordar que esta comprensión freudiana de la curación como objetivo o fin del psicoanálisis ha suscitado numerosos debates, incluso entre los propios psicoanalistas. Por ejemplo, Lacan será uno de aquellos que pondrá enérgicamente en duda esta posición, afirmando que:

el final de un análisis terapéutico, si está definido por el hecho de haber conseguido su meta, que es la curación, nos muestra un carácter bastante limitado. La curación tiene allí, a pesar de todo, un carácter de beneficio por añadidura -como lo he manifestado para escándalo de algunos- pero el mecanismo no está orientado hacia la curación como objetivo (DE MIJOLLA, 2007, p. 323).

Lejos de querer producir una sensación de gratuita confusión, entre los distintos sentidos que pueden tener los conceptos de curador, curaduría y curación, nos gustaría remarcar las analogías significativas que aparecen como resultado de este análisis etimológico.

De aquí en adelante, nos referiremos a la curaduría del arte marginal, teniendo en cuenta su significado original, proveniente del derecho romano, y otorgándole los diferentes sentidos dados por la reciente historia y sociología del arte.

Lejos de contentarnos con este significado expandido de la curaduría, procederemos a relacionarla con el concepto psicoanalítico freudiano de curación. La curación será considerada como una lógica implícita dentro de la curaduría del arte marginal. Ésta consistirá específicamente en una operación discursiva transformadora y, por lo tanto, productora de cambios -en los ejes de la patologización/despatologización;

fetichización/desfetichización o normativación/desnormativación- del sentido otorgado a los objetos curados, ya sean estos artistas o producciones artísticas.

Finalmente, considerando el conjunto de todas estas acepciones, la curación también podrá ser entendida como una ideología, además de tratarse también de un trabajo o una profesión.

Los Médicos y las Expresiones de la Locura

(Hans Prinzhorn y Karl Jaspers)

Seguramente *Expresiones de la Locura: El arte de los enfermos mentales (Bildneri der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychopatologie der Gestaltung*, 1922) de Hans Prinzhorn (1886-1933), sea el libro más influyente de la historia sobre arte marginal, tanto en el ámbito psiquiátrico como psicoanalítico y artístico (PRINZHORN, 2012).

Ejemplo de ello son, solo en la esfera artística, estas publicaciones recientes:

- *Arte outsider: La pulsión creativa al desnudo*, de Graciela García (2015), que se trata del estudio más exhaustivo sobre arte marginal contemporáneo en lengua castellana realizado hasta la fecha. Creemos que es, en buena medida, heredero del libro de Prinzhorn, ya que se centra básicamente, al igual que *Bildneri*, en el análisis de los procesos creativos.

- *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico* (DÁVILA, 2001), catálogo de la exposición realizada en el MACBA de Barcelona en 2001, con textos de diferentes teóricos de renombre, que representa una revisión y análisis de la Colección Prinzhorn desde el dispositivo expositivo.

- *De l'Art des Fous à l'Art sans Marges* de Carine Fol (2015), que es un libro-catálogo de historia del arte marginal que se centra en las figuras de Prinzhorn, Dubuffet y Szeemann. Un trabajo teórico muy próximo a nuestro estudio, pero sin el inciso en las características ético-políticas.

Por todo ello, podemos afirmar que *Bildneri* es el elemento fundacional de este tipo de arte.

Ya sea teóricamente, donde Prinzhorn sentará las bases de la lectura y comprensión del arte de los enfermos mentales, como también estéticamente, ya que Prinzhorn también creará todo

un imaginario visual del arte marginal mediante la selección de los artistas que aparecerán en su libro.

Pero antes, debemos remarcar que no solamente Prinzhorn fue relevante como teórico, sino que fundamentalmente lo fue como coleccionador. La Colección Prinzhorn (*Sammlung Prinzhorn*), con sede fija en la Universidad de Heidelberg desde 2001, es aún hoy en día una de las mayores colecciones de arte marginal del mundo, con más de dieciséis mil obras de arte de enfermos mentales.

No nos interesará hacer un análisis del trabajo de Prinzhorn desde un punto de vista estético, médico o psicoanalítico (ya hay muchos estudios dedicados a ello), sino más bien de carácter histórico, político y sociológico. Para ello, procederemos primeramente a contextualizarlo y nos centraremos en lo ocurrido en Europa central de 1921 a 1923. Relacionaremos *Bildnerlei* con otras producciones teóricas de la misma época, como: *Genio Artístico y Locura: Strindberg y Van Gogh*, de Karl Jaspers (JASPERS, 2001), donde mencionaremos la monografía de Wölfli: *Un paciente psiquiátrico como artista (Ein Geisteskranker als Künstler)*, de Walter Morgenthaler (MORGENTHALER, 1992); y también con las teorías psicoanalíticas desarrolladas en *Psicología de las masas y análisis del Yo*, de Sigmund Freud (FREUD, 2013); y *Las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética*, de Carl Jung (JUNG, 2014).

Evidentemente, también aportaremos algunos apuntes desde el ámbito de la historia del arte, analizando los diferentes movimientos artísticos de la época y las relaciones establecidas con las teorías de Prinzhorn.

La década de 1920 en la República de Weimar

En la historia de Alemania, el periodo que va desde 1921 hasta 1923 es conocido oficialmente como el “periodo de hiperinflación”. Podemos afirmar entonces, que aquellos años de posguerra vividos en la República de Weimar eran tiempos de crisis. Pero la crisis que se vivía no era solamente económica, sino también social y política. La derrota en la primera guerra mundial había cambiado el panorama del país. Las antiguas instituciones y jerarquías del Imperio alemán se habían roto y el aire que se respiraba en las nuevas ciudades alemanas desprendía una gran carga de energías utópicas.

En los años inmediatamente precedentes —más concretamente en el invierno de 1918-19—, se había producido un intento de revolución de las clases proletarias alemanas que, inspiradas por la Revolución Rusa de octubre de 1917, se alzaron organizadas en comités obreros. Pero en este caso, la revolución fracasó y, dentro de las operaciones represoras del estado alemán, fue significativo el asesinato de Rosa Luxemburgo en enero de ese mismo año.

Por lo tanto, debemos situarnos en el contexto de un país derrotado, frustrado y con enormes conflictos políticos, por la derrota en la gran guerra y el fracaso revolucionario, y evidentemente, con su economía tambaleándose por todos estos hechos; pero al mismo tiempo con una sociedad esperanzada, ya que “A todos por igual los animaba una idea más profunda, de más hondo calado: la sensación de que vivían los albores de una era de modernidad” (WEITZ, 2009, pos. 77 de 8686).

Cultura y Expresionismo

Si nos centramos en el terreno cultural o artístico, se trata de un periodo muy prolífico. 1922 fue un año de “comienzos y renacimientos” (BLOM, 2016, p. 131). En ese año, por ejemplo,

se publicaron el *Ulises*, de James Joyce (1882-1941) y el *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Eran también los años del renacimiento del barrio neoyorkino de Harlem y del desarrollo y popularización de la música *jazz*.

Específicamente en la República de Weimar, el arte y la cultura vivían momentos de expansión. En la década de 1920, el escenario cultural alemán aún estaba dominado por el movimiento expresionista, aunque este fuera (para el expresionismo) un periodo un tanto paradójico. Por un lado, “la inspiración originaria del movimiento estaba ya agotada” por la fuerte presión de la realidad (posguerra y crisis económica). Además “los lejanos mitos de lo primitivo y del estado natural, así como las expectativas palingenésicas o los poderes salvadores del espíritu habían perdido credibilidad”. Por lo tanto, ya no se daban las condiciones de posibilidad de la utopía o del expresionismo extático. Por otro lado, ese era “el momento de máxima popularidad del movimiento” (CASALS, 1988, p. 97).

Durante la guerra, la sensibilidad expresionista “se había extendido como una mancha de aceite por todas las provincias alemanas, dando lugar a una pléyade de grupos y publicaciones” (CASALS, 1988, p. 97). Una vez finalizada la guerra, el número de publicaciones expresionistas se triplicó. Por ejemplo, en Berlín, Max Pechstein y César Klein fundaron el Grupo Noviembre, y en Dresde, Otto Dix, Conrad Felixmüller y Hugo Zehder fundaron el Grupo 1919.

Como comenta Josep Casals:

De golpe, los artistas expresionistas se vieron favorecidos por un mercado sumamente receptivo a su producción, gracias, en parte, a la depreciación del marco, y por el apoyo institucional del Nuevo Estado, que ve en ellos un símbolo de la “nueva Alemania” (CASALS, 1988, p. 99).

Así pues, en aquellos años de posguerra, se combinaron la agonía del espíritu del movimiento con la gran propagación y despliegue del expresionismo en su vertiente más interdisciplinaria.

Psiquiatría y psicoanálisis: de Kraepelin a Freud

Analizando ahora el terreno psiquiátrico, podemos decir que Alemania era ya, desde mediados de siglo XIX, el territorio donde se estaba desarrollando de una forma “más prestigiosa” esta nueva profesión (SCULL, 2013, p. 99).

En general, los psiquiatras alemanes compartían la convicción de que “las enfermedades mentales no podían tratarse” (SCULL, 2013, p.103). Por un lado, se destacaron psiquiatras como Flechsig, Alzheimer, Nissl y Meynert que, centrándose en la anatomía, “se dedicaron al estudio de la arquitectura del cerebro y la médula espinal, desarrollando técnicas para sujetar y pigmentar tejidos cerebrales, y poderlos así examinar en el microscopio” (SCULL, 2013, p. 102).

A diferencia de ellos, Emil Kraepelin (1856-1926) comenzó a desarrollar un “creciente escepticismo frente a las ideas de los patólogos cerebrales”. Su interés se centró en el estudio de las masas presentes en el manicomio, tratando de dibujar un “mapa de la historia natural de la enfermedad mental” (SCULL, 2013, p. 103).

En 1890, Kraepelin fue nombrado jefe de departamento en la Universidad de Heidelberg, y allí dirigió su clínica universitaria, que albergaba a unos ochenta pacientes, hasta 1904. En Heidelberg empezó a estudiar detalladamente los historiales médicos, lo que le serviría para desarrollar sus teorías sobre diagnóstico y clasificación de las enfermedades mentales.

A partir de entonces, Kraepelin se destacó de los demás psiquiatras por generar distinciones dentro del concepto unitario de locura, el cual dividió en dos tipos: la *dementia praecox* (posteriormente, renombrada esquizofrenia por Bleuler), y la psicosis maniaco-depresiva (conocida actualmente por el nombre de trastorno bipolar). Las ideas kraepelinianas, que incidían en la importancia del diagnóstico, se convertirían pronto en la ortodoxia clínica, aunque el pesimismo de la psiquiatría basada en las raíces biológicas continuaría dominando el panorama médico general. De esta forma, la figura de Kraepelin significaría un pequeño avance en el aspecto social, respecto a la psiquiatría dominante, que aún se basaba en las teorías de la degeneración y que continuaba relacionando básicamente la locura con las franjas más pobres de la sociedad.

Ya en sus últimos años de vida, Kraepelin se volvería un gran defensor de la eugenesia, lo que demostraría finalmente el triunfo de las ideas del darwinismo social en la medicina psiquiátrica alemana. Mientras tanto, en Viena, calificada por algunos de “ciudad degenerada” (ROUDINESCO, 1999, p. 77-88.), el médico judío Sigmund Freud (1856-1939) propuso un giro de 180 grados en la perspectiva de la psiquiatría, proclamando que “la locura tenía un sentido y que debía curarse al nivel del significado” (SCULL, 2013, p. 108).

A finales del siglo XIX, Freud abandonó el uso del tratamiento mediante hipnosis de su maestro Jean-Martin Charcot (1825-1893) y empezó a escuchar a las mujeres consideradas histéricas. Fue precisamente en 1889 que Freud empezaría el tratamiento de Emmy Von N, su primera paciente. En el transcurso de los años siguientes, más concretamente entre 1892 y 1900, se gestaría el sistema clínico y de pensamiento conocido como psicoanálisis.

El psicoanálisis supuso una revolución en toda regla. Por un lado, Freud puso en la centralidad de la clínica la idea del inconsciente (*unbewusste*) que, de otra forma, ya aparecía en la obra literaria de Guy de Maupassant (1850-1893), *Le Horla* de 1887 (MAUPASSANT,

2015). Por otro lado, enfatizó el origen sexual de la histeria, que de algún modo ya proclamaba Charcot, pero considerándola un tipo de neurosis que cualquier persona podía padecer. De esta manera, el tratamiento mediante el psicoanálisis pretendería conseguir la liberación de las pulsiones (*trieb*) reprimidas, que permanecían en el inconsciente en forma de trauma, mediante “la cura del habla” (ROUDINESCO, 1999, p. 96-97).

Respecto al análisis y tratamiento de las psicosis, Freud no profundizaría mucho. Sin embargo, debemos resaltar el estudio sobre el texto *Memorias de un enfermo de nervios* (1900), de Daniel Paul Schreber (1842-1911), que publicaría con el título de “El caso Schreber: Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente” en 1911 (FREUD, 2008). Sobre el delirio de Schreber, Freud comentaría: “Se consideraba llamado a redimir al mundo y devolverle la bienaventuranza perdida. Pero sólo podría conseguirlo después de haberse transformado en mujer” (FREUD, 2008, p. 553). Freud concluye que: “Nos hallamos, pues, ante una manía persecutoria sexual transformada ulteriormente en una manía religiosa de grandezas” (FREUD, 2008, p. 555).

Creemos importante añadir aquí, que paralelamente a las funciones como psicoanalista clínico, Freud realizaría durante su carrera abundantes estudios que trascenderían el ámbito psicológico, y que podríamos considerar de carácter filosófico, cultural o político-social. Algunos de estos estudios serían: *Tótem y tabú* (1913-1914) (FREUD, 2018); *Psicología de las masas y análisis del Yo* (1920-1922) (FREUD, 2013); *El malestar en la cultura* (1927-31) (FREUD, 2010); o *Moisés y la religión monoteísta* (1937-39) (FREUD, 1970).

A pesar de todas estas aportaciones a nivel teórico y conceptual, la polémica acompañaría frecuentemente la figura de Freud, y el psicoanálisis, como tratamiento clínico, sería cuestionado intensamente a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

En definitiva, podemos observar que no hay prácticamente ninguna semejanza entre las teorías de Kraepelin y las de Freud, lo que nos revela que, en aquella época, las investigaciones en la psiquiatría se estaban bifurcando en direcciones radicalmente opuestas. Solo como posible nexo entre ellas, podemos encontrar quizás anecdóticamente, que Kraepelin publicó en 1906 un estudio sobre los “Trastornos del lenguaje durante el sueño”, que se asemejarían, por lo menos en el objeto de estudio, al famoso trabajo de Freud: *La interpretación de los sueños*, de 1900 (FREUD, 2011).

Fue en este contexto político, científico, cultural y social, con grandes contradicciones a la vista, y en medio de importantes choques entre corrientes de pensamiento antagónicas, que Hans Prinzhorn empezó a coleccionar las obras realizadas por enfermos mentales en la ciudad de Heidelberg.

La Colección Prinzhorn (*Sammlung Prinzhorn*)

La llamada Colección Prinzhorn no sería de ninguna manera la primera colección de arte alienado de la historia, sino que en el momento de su creación ya podemos encontrar algunos precedentes. Por ejemplo, a mediados del siglo XIX, Lombroso ya había confeccionado en Francia la mayor colección (de estas características) hasta el momento, en la que quedaron registradas mediante informes, obras de hasta 57 pacientes (PRINZHORN, 2012, p. 34). A principios del siglo XX, Walter Morgenthaler (1882-1965), en la institución psiquiátrica de Waldau, cerca de Berna, estudiaría hasta 77 casos, entre los cuales destacaría el de Adolf Wölffli (1864-1930). Otras colecciones de esa época, más extensas, pero de menor importancia, serían la de Gadelius en Konradsberg (cerca de Estocolmo); y la de Hyslop en Londres. En este caso, ambas colecciones “se limitarían al material casualmente existente en sus respectivas instituciones” (PRINZHORN, 2012, p. 34).

La historia de la Colección Prinzhorn empezaría en 1919, justo en el momento en que Hans Prinzhorn fue contratado por el director del hospital psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg, Karl Wilmanns (1873-1945). A partir de entonces, le sería encargada la tarea de escribir un libro acerca de las producciones artísticas de los enfermos mentales, y para ello se dispondría a recopilar más material de estudio.

Entre 1919 y 1921, la colección de arte alienado de Heidelberg “pasó de tener unos cuatrocientos cincuenta ejemplares a contar con unas cinco mil piezas, realizadas entre finales del siglo XIX y principios del XX” (RAMÍREZ, 2012, pp. 7-8). La colección creció tanto y a tanta velocidad, gracias a que Prinzhorn solicitó por escrito a hospitales psiquiátricos de diferentes países del mundo¹, que enviaran producciones artísticas de sus pacientes. Todo este material complementario se sumaría a las obras de los propios pacientes de Heidelberg, y permitiría que Prinzhorn los analizase y realizase su estudio teórico más exhaustivamente. Finalmente, el libro sería publicado en 1922, un poco después de que Prinzhorn dejase su puesto de trabajo en la clínica de Heidelberg.

La colección recibiría la visita de personajes famosos como Alfred Kubin (1877-1959) o Georg Simmel (1858-1918) (DÁVILA, 2001, p. 5). Más tarde, durante el tercer Reich, parte de la Colección Prinzhorn sería expropiada por los nazis. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la colección de Heidelberg recibiría la visita del artista Jean Dubuffet (1901-1985) y, años más tarde, la del comisario Harald Szeemann (1933-2005). Ambos re-expondrían y resignificarían el conjunto de obras de la colección, en museos de diferentes ciudades del mundo, hasta que esta se instaló en la Universidad de Heidelberg de forma definitiva en el año 2001.

¹ “Suiza, Alemania, Austria, Hungría, Holanda, Italia, Estados Unidos y Japón” (RAMÍREZ, 2012, p. 7).

Afirmaremos nuevamente que la Colección Prinzhorn ha marcado la historia del arte marginal durante casi un siglo y que, al mismo tiempo, podríamos considerar esta colección en sí misma como la columna vertebral de este tipo de arte. De todas formas, queda claro que su significado e importancia no serían los mismos si Hans Prinzhorn no hubiera teorizado sobre ella y escrito sobre las expresiones de la locura.

Hans Prinzhorn y *Bildneri der Geisteskranken*

Cuando llegó a Heidelberg, Prinzhorn era un joven psiquiatra de 33 años que también se había formado en filosofía y arte, y en ambas áreas estaba fuertemente influenciado por quienes fueron sus mentores. Por un lado, era seguidor del filósofo conservador Ludwig Klages (1872-1956), y por el otro, seguía la teoría de la pura visibilidad, también conservadora, del historiador del arte Conrad Fiedler (1841-1895) (GILMAN, 2001, p. 99). En este orden de ideas, dados sus referentes y su punto de partida, deberíamos encajar las teorías estéticas de Prinzhorn dentro de las corrientes de pensamiento formalistas.

En el campo de la psiquiatría, situaríamos a Prinzhorn en este marco complejo que hemos descrito anteriormente. En un principio, Prinzhorn seguiría los posicionamientos de la psiquiatría ortodoxa y, por lo tanto, estaría influenciado básicamente por las teorías kraepelinianas (recordamos que Kraepelin había dirigido la clínica de Heidelberg unos años antes de su llegada). Aunque es verdad que, en algunos momentos, podemos observar alguna aproximación, aunque sea gramatical, a las teorías freudianas y del psicoanálisis.

Posteriormente, vamos a profundizar en ello.

Si nos centramos ahora en el análisis del libro de Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, debemos señalar que este está estructurado en tres partes. La primera consiste en la creación de un marco teórico y metodológico, desde el cual poder analizar el arte alienado; la segunda

trata más específicamente del análisis de las diferentes obras, entre los que se destacan los llamados diez maestros esquizofrénicos; y finalmente, intenta sacar conclusiones.

La metodología que Prinzhorn pretende usar es en parte contradictoria y, hasta cierto, punto utópica. Por un lado, pretende hacer un análisis clínico y psicopatológico de las obras de arte; y, por otro, quiere hacer una investigación, de base metafísica, sobre el llamado proceso de configuración artística, y así llegar a desvelar el “misterio de la creación” (RAMÍREZ, 2012, p. 10). Como él mismo confiesa en el prefacio redactado posteriormente en 1923: “los problemas de una zona fronteriza nueva, por lo menos nunca estudiada en serio, se resisten a toda metodología de una especialidad” (PRINZHORN, 2012, p. 31). A primera vista, queda claro que Prinzhorn se adentra en un territorio nuevo y, sin ninguna metodología preestablecida, busca nuevas conexiones entre arte y psiquiatría, y se desmarca “del tópico genio y locura” tan habitual de esa época (PRINZHORN, 2012, p. 39).

Para empezar a definir la configuración, Prinzhorn trata el tema de los impulsos expresivos, vinculados a la teoría de la expresión de Klages. De esta destaca la siguiente afirmación: “Los impulsos expresivos tienen [...] la particularidad de representar lo psíquico para comunicárnoslo directamente como participantes” (PRINZHORN, 2012, p. 46). Prinzhorn incide en el vínculo directo entre los hechos expresivos y lo psíquico: “todos los gestos expresivos están, como tales, subordinados a una única finalidad: dar cuerpo a lo psíquico y de este modo tender un puente del yo al tú” (PRINZHORN, 2012, p. 47).

En el desarrollo de su concepción, Prinzhorn distingue radicalmente los impulsos expresivos de los impulsos dirigidos:

Éstos persiguen acciones inequívocas según su naturaleza, de forma inmanente tienen una finalidad: la compulsión al juego o a la imitación, o el instinto sexual. La

necesidad de expresarse solamente se puede entender como un fluido omnipresente, como es el erotismo (PRINZHORN, 2012, p. 48-49).

A partir del principio de la necesidad de expresarse, Prinzhorn nos describirá minuciosamente las “seis raíces” (PRINZHORN, 2012, p. 46) en que culmina la configuración artística. Estas serán: 1- El instinto de juego; 2- El impulso de adornar; 3- La tendencia al orden; 4- La tendencia a la copia; 5- La necesidad de símbolos; y 6- La imagen mental.

Para Prinzhorn, el instinto de juego es: “un rasgo específico del niño [...] la actividad carente de propósito, en la que sin embargo vibra la personalidad entera en el capricho del momento y que siempre conduce a la intuición”, y que considera “una capacidad psíquica especial, por no decir un poder: la fantasía” (PRINZHORN, 2012, p. 51).

El impulso de adornar es considerado como: “la genuina fuente de toda actividad artística” (PRINZHORN, 2012, p. 57). Prinzhorn lo ve en diferentes casos como: “las pinturas de guerra rituales, de ceremonias fúnebres, de ritos de pubertad, de bodas, de exorcismos o, en fin, del simple reconocimiento de amigos y enemigos” (PRINZHORN, 2012, p. 58).

La tendencia al orden es estrechamente relacionada con el ornamento:

Denominamos ornamento a una forma de decoración regida por reglas de orden, sin considerar su uso en un lugar determinado. Para nosotros, ornamental alude a una forma que toma su ley no de la relación real con un modelo sino de un orden abstracto (PRINZHORN, 2012, p. 60).

Como derivado de la tendencia al orden, también nos habla de la importancia del ritmo:

Este flujo rítmico uniforme puede conferir a su conjunto una fuerza que tiene un efecto más poderoso que todos los demás componentes de la configuración, en nuestra

opinión precisamente porque aquí hablan sólo movimientos expresivos sin que sea posible ninguna referencia finalista (PRINZHORN, 2012, p. 61).

La tendencia a la copia remitirá, para Prinzhorn, al concepto de arte clásico: “Ya Sócrates define la pintura como copia de lo visible y Platón la distingue de las artes técnicas como arte imitativa” (PRINZHORN, 2012, p. 62). En este caso específico, Prinzhorn relacionará este impulso imitativo con los conceptos de naturaleza y belleza, y los considerará como un obstáculo dogmático para la configuración.

La necesidad de símbolos es para Prinzhorn la base para la comprensión del arte primitivo. En este caso, nos habla de ídolos, efigies, fetiches, y sus atribuidos poderes mágicos.

Reflexiona sobre ello cuando hace afirmaciones como:

Cuanto más naturalista es la obra, más improbable es que haya un significado simbólico. Si, por el contrario, aparecen combinaciones de formas u objetos conocidos que por la experiencia personal no son habituales, tiene que haber tenido lugar en su autor algún tipo de proceso psíquico del que se haya originado dicha combinación (PRINZHORN, 2012, p. 66).

Finalmente, Prinzhorn aborda el concepto de imagen mental y se basa en gran parte en las teorías de su maestro Fiedler. Esta imagen la considera “necesaria para la configuración espacial tangible”, y afirma que:

[...] puede intensificarse hasta convertirse en una forma válida de realidad mediante la elección entre los datos sensoriales y la acentuación de los rasgos constituyentes, en lo cual desempeñan claramente un papel decisivo los valores expresivos (PRINZHORN, 2012, p. 70).

A continuación, Prinzhorn remata la descripción del proceso de creación de una imagen mental haciendo referencia otra vez a su maestro:

En la etapa preartística de la percepción la forma está sumida en la confusión que domina precisamente las zonas no desarrolladas de la consciencia. En toda asociación de impresiones sensoriales, hay ya un fragmento de forma que empieza creativamente a penetrar en el material de las sensaciones. La percepción no deviene todavía imagen formada porque aún existen compulsiones contrarias a su finalidad, es decir, probablemente intentos racionales de obtener conocimiento que obstaculizan la conversión en forma (PRINZHORN, 2012, p. 70).

Siguiendo precisamente este modelo formalista, Prinzhorn intenta aplicar la teoría de la pura visibilidad de Fiedler para abordar el análisis del arte de los enfermos mentales.

Concluido el análisis de esta primera base teórica y metodológica, nos creemos en disposición de poder afirmar que Prinzhorn construyó una relación casi ‘umbilical’ entre el arte dominante en su época, es decir, el expresionismo, y el arte proveniente de los enfermos mentales. El simple resultado de la búsqueda de las esencias de los procesos creativos, llevó a Prinzhorn a encontrarse con el inconsciente. De esta forma, Prinzhorn conseguiría, por un lado, legitimar las expresiones artísticas de los enfermos mentales (transformarlas en arte); y, por el otro, mitificar el movimiento expresionista, atribuyéndole valores idealizados y de suma autenticidad creativa. Incluso, se llegaría a afirmar que *Bildnerer* se trataba de un “tardío manifiesto expresionista” (RAMÍREZ, 2012, p. 12). Evidentemente, su marco teórico influiría de forma determinante en la selección de los llamados diez maestros esquizofrénicos, ya que como podemos recordar, en dicho proceso selectivo, “el autor deliberadamente ignora los trabajos “académicos” o con excesiva perfección técnica” (RAMÍREZ, 2012, p. 12).

La segunda parte de *Bildneri*, formada por los capítulos: “Las obras” y “Diez casos de artistas esquizofrénicos” es de un tenor completamente distinto del anterior capítulo. En estas páginas la filosofía deja paso a una nueva relación entre psiquiatría e historia del arte, y la verdad es que el libro se asemeja a una especie de catálogo expositivo.

En “Las obras”, Prinzhorn intenta analizar psicológicamente las diferentes obras de arte realizadas por esquizofrénicos, en general, y empezará con sus expresiones formales más primarias, como los garabatos o los llamados dibujos lúdicos. En su análisis intentará demostrar su marco teórico, y encontrar las demostraciones visuales de las raíces constitutivas de la configuración.

Sobre los garabatos dirá:

Un garabateo sin razón de ser estaría caracterizado por el total desorden de la línea, la falta de claridad, un caos de marcas de lápiz, ninguna de las cuales revela ya al observador el impulso del que ha surgido. [...] Pero este detritus de escritura en ninguna parte forma una imagen por simple que sea, palabra o figura. Y en ninguna parte la distribución de lugares más claros y más oscuros o líneas sueltas hace pensar que podamos buscar en él una intención o una regularidad (PRINZHORN, 2012, p. 83).

Lo que Prinzhorn encuentra en estos trabajos preliminares o garabatos, será la formalización de los llamados impulsos expresivos.

Los dibujos lúdicos son divididos en dos apartados: los de tendencia al orden y los de tendencia a la copia. Tanto los ornamentos o decoraciones procedentes de uno, como las repeticiones compulsivas o superposiciones del otro, son considerados por Prinzhorn como características intrínsecas del arte de los esquizofrénicos. Eso sí, no podrá demostrar científicamente que su origen sea alucinatorio: “no se puede en absoluto deducir de estas

producciones fantásticas una perturbación en la esfera de la percepción” (PRINZHORN, 2012, p. 108).

En el momento de intentar ilustrar la idea de fantasía visual, relacionada como ya vimos con el instinto de juego, Prinzhorn hallará el elemento principal distintivo entre las tendencias anónimas y las expresiones personales.

Este elemento será la distorsión:

Con un grupo de imágenes se tiene impresión, no infrecuente cuando se trata de esquizofrénicos, de que el autor prefiere con cierto placer las distorsiones grotescas de los fenómenos del entorno. No es como si, por un lado, cultivaran una imagen mental y, por otro, construyeran deformaciones a partir de ella, como gusta de imaginar el intelectual; antes bien, este gusto por lo “distorsionado” implica un distanciamiento del entorno sencillamente comprensible en sí, y tal preponderancia de las imágenes mentales grotescas, que éstas dominan la vida conceptual y, junto a ellas, lo normal palidece. Pondríamos este libre manejo de un mundo de formas autónomo en relación con el instinto de juego, en el que ya hemos visto una tendencia básica de toda configuración (PRINZHORN, 2012, p. 123-124).

Al finalizar el capítulo, Prinzhorn intenta ilustrar la cuestión del significado oculto en el arte de los enfermos mentales o, dicho de otra forma, su simbolismo:

Aquí basta con explicar que hablamos siempre de simbolismo en sentido más amplio cuando en un hecho sensorial encontramos otro abstracto, psíquico y suprasensorial, cuando la imagen se convierte en alegoría. El que seamos capaces de interpretar correctamente los símbolos —y las alegorías que no se pueden separar nítidamente de ellos— depende en primer lugar de en qué medida el dibujante se sirve de símbolos convencionales y en qué medida intenta acuñar otros nuevos. De esto habría asimismo

que diferenciar un significado mágico que tal vez apenas se pueda deducir directamente de la imagen sino sólo de las aclaraciones correspondientes (PRINZHORN, 2012, p. 139).

El capítulo que acabamos de describir, titulado “Las obras”, quizás sea el más contradictorio de todos. Tal vez, simplemente por tratarse de un capítulo bisagra, que intenta conectar esos dos abordajes distintos sobre el tema en cuestión. Lo que observamos a primera vista es que el autor se basa en las producciones artísticas de los enfermos mentales para intentar demostrar su marco teórico sobre las esencias de la configuración estética. Al mismo tiempo que él cree encontrar ese misterio de la creación en esas obras, analizándolas a partir de las herramientas de la estética y la historia del arte, además de la psiquiatría, niega que se pueda demostrar que existan unas características propias, producidas por las consecuencias de la enfermedad mental. En otras palabras, Prinzhorn observa en el arte alienado las características fundamentales y esenciales de la creación artística, al mismo tiempo que niega que esas producciones artísticas puedan ser consideradas arte.

El capítulo termina precisamente con esta reflexión:

Nos ha parecido más honrado y objetivo conservar en la imagen de la personalidad la atmósfera de asombro, o incluso absurdo, adherida a todo ser viviente, pero sobre todo al que se halla en estado de “perturbación”. Por tanto, preludiamos las descripciones psicológicas de nuestros diez maestros con un historial clínico en la forma insípida y objetiva adecuada y tenemos en cuenta el hecho de que estas personas, sociológicamente, no son más que “internos de una institución”, “enfermos mentales” objeto de asistencia médica y estatal. No tememos dejar que se manifieste el fuerte contraste entre esta existencia social física y su existencia psíquica, que alcanza

esferas culturales sin que ellos mismos “sepan lo que hacen” (PRINZHORN, 2012, p. 151).

A pesar de este preludeo, los diez maestros esquizofrénicos recibirán trato de artistas en el siguiente capítulo. Estos artistas serán presentados individualmente, con una introducción biográfica y una descripción de su correspondiente diagnóstico clínico, antes de profundizar en el análisis estético de sus producciones artísticas.

De las descripciones biográficas de los diez maestros, nos gustaría primero resaltar que solamente en tres casos de diez, los artistas-pacientes habrían tenido familiares con problemas mentales. Lo que a nuestro parecer es bastante significativo, y contradeciría las teorías dominantes de la época, del darwinismo social y de la degeneración.

Por otro lado, en la selección realizada por Prinzhorn, observamos solo en un caso, la aparición de un paciente procedente de una clase social baja o pobre, mientras en tres casos de diez, hay pacientes procedentes de clase burguesa o adinerada. Los demás podríamos considerarlos de clase media o sin especificar. Estas informaciones desmentirían parcialmente también la creencia de la época de que la locura solamente afectaba a las personas de clase más baja.

Por último, resaltamos que, en cinco de los diez casos, los pacientes ya habían tenido alguna relación, previa al ingreso, con técnicas o procesos de carácter artístico. Resaltamos también que, en otros dos casos, los pacientes empezaron a dibujar, desde el comienzo de su ingreso. Estas últimas informaciones desmentirían el carácter de pureza iniciática y de falta de formación técnica que se le querrá otorgar a las producciones de los enfermos mentales.

Para finalizar el análisis del libro de Prinzhorn, relataremos algunos apuntes significativos de estos diez maestros y pasaremos a reflexionar sobre las conclusiones a las que llega el propio autor.

El primer maestro esquizofrénico, Karl Brendel, escultor de fetiches o tótems de madera, similares a las esculturas africanas primitivas, se compara, por su fisonomía, con Strindberg: “su cara, de gesto convulsivamente torcido y ojos brillantes y hundidos, recuerda por su expresión a las fotografías de Strindberg en sus últimos tiempos” (PRINZHORN, 2012, p. 158).

Esta comparación relucirá la caricaturización del aspecto del loco, que se reafirmará con la siguiente afirmación de Prinzhorn sobre Brendel:

En los momentos más intensos, su conducta tiene algo auténticamente demoníaco a gran escala, en el sentido no de patetismo sino de cinismo casi desenfrenado que violenta todo lo experimentado convirtiéndolo en juguete de inspiración grotesca y caprichosa (PRINZHORN, 2012, p. 158).

Brendel, quien suele tallar en madera figuras de diferentes animales, destaca en la creación de una figura recurrente, a saber: el “Jesucristo hermafrodita”. Sobre esta figura, Prinzhorn realiza reflexiones de carácter psicoanalítico, indagando en la concepción de la sexualidad del paciente. Analizando tanto su obra plástica como las propias explicaciones del artista sobre sus creaciones, Prinzhorn llega a esta singular conclusión:

Si pedimos al propio autor que nos explique su obra, hacemos nuevamente un “descubrimiento normal”: a saber, que un artista es a menudo el intérprete menos satisfactorio de su creación (PRINZHORN, 2012, p. 171).

Esta simple explicación nos da pie para afirmar aquí, que Prinzhorn, le atribuirá una mayor autoridad interpretativa al curador, y una menor o casi nula al artista.

El segundo maestro, August Klotz, pintor de acuarelas, y que según Prinzhorn: “se abre camino con su larga práctica para entrar en el ámbito de la configuración artística seria”

(PRINZHORN, 2012, p. 212), realizará algunas obras que llegarán a ser comparadas con las pinturas de artistas profesionales: “algunas de esas cabezas, como la tercera por la derecha con su expresión blandamente extática, recuerdan por ejemplo a las cabezas del apóstol de Emil Nolde” (PRINZHORN, 2012, p. 213).

El tercero, Peter Moog, es descrito como un “dulzarrón entusiasta de las mujeres, camarero mundano y tabernero de estudiantes tan rudo como original [que] ¡se siente llamado a pintar santos!” (PRINZHORN, 2012, p. 221).

Prinzhorn ensalza su trabajo:

Todo es rugoso, inseguro y sin una concepción formal determinada. Y sin embargo el efecto general posee una exaltación mística que esperaríamos encontrar con la mayor probabilidad en los antiguos himnos latinos. [...] Y esta policromía lúdica, en la que nadie podrá encontrar una norma, dota al conjunto un efecto casi monumental (PRINZHORN, 2012, p. 222).

y al mismo tiempo se siente sorprendido: “queda el hecho sorprendente de que algunas ideas formales originales y con sentido procedan de un enfermo mental inexperto lleno de niñerías necias y estúpidas y sean plasmadas por él” (PRINZHORN, 2012, p. 226).

Del cuarto maestro, August Neter, quien “utiliza sin excepción un trazo de sobria y clara objetividad, a la manera del dibujo técnico” (PRINZHORN, 2012, p. 238), destaca que es un caso en el que: “lo temático es realmente, por una vez, mucho más importante que lo formal” (PRINZHORN, 2012, p. 247). Los dibujos de Neter se caracterizan por representar ensamblajes corporales de figuras sobrenaturales, como por ejemplo el “Anticristo”.

Prinzhorn resaltaré de estos dibujos que:

lo característico se halla en que aquí surgen de partes de órganos unas formaciones orgánicas que sin embargo no están centradas en ninguna zona. El pseudoorganismo está pulcramente dibujado y acabado, cerrado por todos los lados, pero una vez más con la lógica sin sentido que conduce a una persona reflexiva a una especie de laberinto sin fin. [...] aquí no se brinda una configuración visual a cuya consideración estética podamos simplemente abandonarnos sin inquirir su significado, sino que se ilustran experiencias esquizofrénicas totalmente al desnudo, y se añade lo que se añade no se ajusta en modo alguno a los métodos racionales de conceptualización (PRINZHORN, 2012, p. 247-248).

Sobre el quinto maestro, Johann Knüpfer, que realiza, entre otras cosas, dibujos esquemáticos que se combinan con la escritura, y una especie de paisajes urbanos desde una perspectiva cenital distorsionada, Prinzhorn destaca:

La impresión general de sus imágenes de casas es como si los edificios estuviesen plegados hacia fuera, lo que concuerda con las modalidades de representación de primitivos, culturas tempranas, niños y adultos inexpertos. En los detalles es siempre característica la tendencia a las formas abstractas (PRINZHORN, 2012, pp. 254-255).

Las cualidades del sexto maestro, Victor Orth, un pintor con “una forma de pintar tosca e impulsiva, sin conciencia del efecto y un tartamudeo con el pincel” (PRINZHORN, 2012, p. 263), son defendidas por Prinzhorn ante “el virtuosismo barato y externo que hay a veces en el arte oficial” (PRINZHORN, 2012, p. 264).

Sobre el séptimo maestro, Herman Beil, un dibujante caracterizado por el uso de un trazo tembloroso, o mejor dicho “trazo curvo” (PRINZHORN, 2012, p. 271), comenta que:

con sus dibujos compulsivos e irreflexivos, el autor lograba un tipo de especial uniformidad técnica que tenía un efecto casi refinado. Esto supone un valioso

hallazgo: tenemos ante los ojos la prueba de que precisamente este estado irreflexivo (pues no podemos ver lo esencial en la excitación sino en los impulsos instintivos y uniformes, no interrumpidos por la reflexión) favorece la ejecución uniforme (PRINZHORN, 2012, p. 276).

Finalmente, cierra su análisis con una observación prejuiciosa, alegando que “podemos ver una expresión específica del estado maniaco, pues tenemos otros casos con una producción muy similar. [...] Observamos aquí que justamente esta pintura es muy adecuada para introducirnos en la psicología de lo demoníaco” (PRINZHORN, 2012, p. 277).

Creemos que, en este caso, más claramente que en cualquier otro, Prinzhorn está buscando la constatación de un diagnóstico clínico en las producciones artísticas del ahora paciente.

El caso del octavo maestro, Heinrich Welz, evidencia para Prinzhorn que, en su lógica se “demuestra que en la idea del procedimiento en su totalidad está contenida la semilla del absurdo” (PRINZHORN, 2012, p. 283):

Obedeciendo al ciego impulso a la sistematización, sigue adelante con sus tendencias a la abstracción y aspira a representar ideas gráficamente, en concreto con una curva o unas pocas líneas. Al parecer cree que con la inmersión de una idea es capaz de hacer que la curva originada en tal concentración reciba algo del extracto de esa idea (PRINZHORN, 2012, p. 283).

El caso del noveno maestro esquizofrénico, Joseph Sell, pintor básicamente de escenas de carácter sadomasoquista protagonizadas por mujeres, nos recuerda temáticamente al caso del presidente Schreber, analizado por Freud unos años antes. Sus pinturas son comparadas por Prinzhorn con algunos dibujos de Ensor y Kubin. De ellas destaca que “lo que nos cautiva es sobre todo el contenido”, ya que sus habilidades plásticas están muy “determinadas por su pasado como delineante” (PRINZHORN, 2012, p. 302).

Prinzhorn concluye este capítulo analizando las obras del décimo y último maestro esquizofrénico, quizás su favorito, por poseer “una formación previa en la creación plástica” (PRINZHORN, 2012, p. 306). En este caso, Prinzhorn le atribuye cualidades visionarias y, además de admirar estéticamente sus obras, cree encontrar en él, tanto la confirmación de los rasgos característicos del esquizofrénico como los fundamentos de la configuración.

Prinzhorn no duda en compararlo con Van Gogh y calificarlo como un auténtico artista:

Nos hace pensar en un autorretrato tardío de Van Gogh; sólo allí encontramos una persona que nos mire con una tensión tan ardiente y cuya percepción del mundo parezca tan irremediabilmente destruida. Aquí, donde nos hallamos ante un experto, podemos hablar sin escepticismo de una efigie en pleno sentido de la palabra, de la autoconfesión pictórica de un artista que desde hace mucho sólo utiliza el lenguaje verbal para juegos extravagantes. [...] Aunque también recuerda a maestros antiguos, sería difícil nombrar uno, determinado como modelo (PRINZHORN, 2012, p. 317).

Prinzhorn termina el análisis de las obras de Pohl de una forma contradictoria:

¿Qué hay aquí de esquizofrénico? No podemos decirlo con certeza, pero [...] si este ángel exterminador sólo pudo surgir de una percepción esquizofrénica del mundo, ninguna persona culta puede ya entender los cambios esquizofrénicos únicamente como un deterioro causado por la enfermedad. Antes bien, debemos decidimos a contar de una vez por todas con un componente productivo y a buscar el criterio de valor del resultado sólo en el plano de la configuración, incluso cuando se trata de un esquizofrénico (PRINZHORN, 2012, p. 319).

En el apartado de conclusiones del libro *Bildneri* es donde Hans Prinzhorn nos ofrece las más sugerentes reflexiones. En primer lugar, destaca como rasgos comunes de todas las

imágenes analizadas: 1- su fascinante rareza; 2- su arbitrariedad; y 3- su ‘fantasía artística’.

Para profundizar en esa línea argumental, subraya que dichas producciones:

Poseen algo que generalmente falta en la configuración esquematizada corriente y que admiramos en muchas obras de inexpertos, sean niños o primitivos: la homogénea vitalidad del ritmo como forma de expresión de la acción instintiva, aún no interrumpida por la reflexión (PRINZHORN, 2012, p. 325).

Sobre estas imágenes, añade también que:

representan para nosotros la forma originaria de todo proceso configurativo, incluso de la genuina intuición. En la actividad lúdica así entendida, que incluye especialmente la interpretación de las formas indefinidas, aparece, dicho de otro modo, la “fantasía” (PRINZHORN, 2012, p. 327).

Sin embargo, afirma que, a pesar del minucioso análisis, no ha podido llegar a resultados concluyentes a causa de la inexistencia de material para realizar comparaciones.

Ante esa falta de resultados demostrables científicamente, Prinzhorn prosigue su relato, intentando describir las relaciones entre dichas producciones artísticas y su carácter patológico, desde un punto de vista más cercano al de la crítica del arte que al de la ciencia médica.

Si por un lado admite que “la indeterminación, la torpeza y la falta de disciplina del trazo en nuestros garabatos no permite en modo alguno deducir en el autor un estado patológico” (PRINZHORN, 2012, p. 324), por otro lado, afirma que:

Podemos considerar sospechosamente patológicos la mezcla confusa de líneas, letras y números, los fragmentos de representación (¡aunque no es infrecuente dibujar paralelas mientras se habla por teléfono!) la lógica absurda, no subordinada al efecto

general, con que se ejecuta un motivo individual, ya sea un elemento formal, ya una regla ordenadora; la acumulación de fragmentos de formas, sobre todo cuando al mismo tiempo se ordenan meticulosamente para llenar el espacio sin dejar huecos, y el carácter de jeroglífico secreto (PRINZHORN, 2012, p. 327).

En un principio, Prinzhorn cree encontrar la llave de ese discernimiento en el concepto de juego:

Sólo hay una dirección en la que se puede entrar, al menos intuitivamente, en un terreno psíquico ajeno y ya inaccesible: cuando conocemos la vital importancia de estos juegos para su autor. La persona simplemente sana se tonifica y recrea en cualquier actividad lúdica; la creativa, en última instancia, busca símbolos de lo esencial en los caprichos más extravagantes de su fantasía. En cambio, en nuestro material el juego es a menudo un fin en sí mismo, cuando no el casi único sentido de la vida (PRINZHORN, 2012, p. 328).

A pesar de creer que el juego, entendido como una finalidad, o que “las extravagancias de un sistema de interpretación de formas lúdicamente surgidas”, serían pruebas seguras de que “el juego se desarrolla en terreno patológico”, finalmente Prinzhorn tampoco es capaz de encontrar en ello ningún “rasgo patológico concluyente” (PRINZHORN, 2012, p. 328). Una a una, desde el ya mencionado instinto de juego, hasta la tendencia al orden, o la tendencia a la copia, Prinzhorn desestima en todas esas raíces las características intrínsecas, científicamente demostrables, de lo que podría ser un arte patológico. Para explicarlo de una forma resumida, podríamos sentenciar que, al mismo tiempo que Prinzhorn ve en el arte de los enfermos mentales el origen de toda configuración artística, le es prácticamente imposible describir la especificidad patológica de ese tipo de arte.

Ante la falta de posibilidades a la hora de hacer comparaciones de forma empírica entre diferentes tipos de obras de arte, Prinzhorn busca desentrañar la especificidad del arte patológico, comparándolo con el arte de los niños y el arte primitivo, mediante el estudio de las teorías preexistentes al respecto.

Primero, reivindica el estudio *Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung*, de Kröttsch, como uno de sus referentes fundamentales, sobretodo en el desarrollo de la teoría de la “conciencia disminuida” (PRINZHORN, 2012, p. 342) aplicada a los niños. Sin embargo, a partir de ella tampoco encuentra argumentos concluyentes:

Según estos puntos de vista es posible comparar con mayor precisión aún nuestro material de dibujos infantiles y el de trabajos de adultos inexpertos sanos. Sólo podríamos utilizar como síntoma de enfermedad esta separación de forma y posición en el espacio; en otras palabras, el abandono del punto de vista unitario, si constatamos que el adulto sano carente de pericia procede de otra manera. El reducido material hasta ahora disponible nos hace dudar que así sea (PRINZHORN, 2012, p. 343).

Después, en relación con el arte primitivo afirma el parecido que existe entre este último y el arte de enfermos mentales inexpertos, no solo en sus temas sino también en su configuración formal.

Sobre los estudios a su respecto cita varias fuentes. Entre otras, los estudios de Adolf Bastian (1826-1905), Lévy-Brühl (1857-1939), hasta llegar a la influencia de *Tótem y Tabú*, de Freud, y los estudios de algunos de sus seguidores como Jung (1875-1961). Lo que destacará de ellos será la idea de que:

es un hecho que en modo alguno se puede explicar la psique de los primitivos demostrando su uso imperfecto o unilateral de los esquemas mentales que a nosotros

nos son familiares, sino que les es peculiar otra manera de pensar cualitativamente distinta. En pocas palabras, se trata del pensamiento colectivo y totalmente místico que suele calificarse de prelógico porque para él no rige la ley de la contradicción (PRINZHORN, 2012, pp. 351-352).

Prinzhorn finaliza con reflexiones cercanas a lo que vendría a ser la idea de inconsciente colectivo:

cuando numerosas obras plásticas de enfermos mentales, sin influencia de modelos demostrada, muestran la más estrecha relación en forma y expresión con numerosos ejemplos de escultura primitiva, nos hallamos ante un poderoso argumento a favor de unos conceptos comunes a la humanidad y contrario a unos conceptos de determinados pueblos, conceptos nómadas que se difunden por contacto directo. O, dicho en la nueva terminología: a favor de la existencia de conceptos elementales y contrario a la teoría intelectualista de la transmisión (PRINZHORN, 2012, p. 353).

Aquí, Prinzhorn no puede profundizar más respecto de las relaciones simbólicas entre el arte primitivo y el arte de los enfermos mentales, por falta de conocimientos. En consecuencia, se deriva una reflexión de carácter metodológico:

La concepción puramente psiquiátrica no basta; la psicoanalítica es productiva precisamente en la interpretación de los símbolos, pero sólo cuando se posee gran conocimiento y capacidad crítica; el estudio etnopsicológico del pensamiento mágico y simbólico no ha hecho más que empezar. Así pues, los intentos de interpretación que carecen del suficiente fundamento entrañan el peligro de sembrar la confusión en los animados esfuerzos que se están realizando por todas partes (PRINZHORN, 2012, p. 335).

Prinzhorn no puede hacer nada más que extender las relaciones del arte de los enfermos mentales, también con el arte prerrenacentista, como las obras de El Bosco o Brueghel; o el arte de los médiums, considerados por él como “individuos sanos con el estado psíquico alterado” (PRINZHORN, 2012, p. 358-359).

¿Cuál sería pues la singularidad de la configuración esquizofrénica?

Prinzhorn no vislumbra esa singularidad en ninguna de las raíces de la configuración estética, tampoco en la ausencia de sentido de la imagen. Respecto al contenido “no hay gran cosa que nos lleve inequívocamente a un diagnóstico de esquizofrenia” (PRINZHORN, 2012, p. 366).

La configuración esquizofrénica no existe como tal, a no ser en el acto contemplativo del observador, en este caso, el de Prinzhorn:

se puede mantener que hay una especie de vehemente ritmo del trazo que, sólo con su pasmosa dinámica, nos inquieta tanto que de inmediato experimentamos visualmente el insólito estado psíquico del autor. Esa experiencia inquietante del ritmo de la obra es precisamente la que producen las obras de artistas expertos que se vuelven esquizofrénicos: el orfebre Pohl es el ejemplo más convincente en nuestro material y recuerda a Van Gogh en sus últimos cuadros (PRINZHORN, 2012, p. 366).

Parece poca cosa. No obstante, , tras la imposibilidad de ser categórico, Prinzhorn nos lega algunas conclusiones sugestivas en las últimas páginas de su estudio. La primera, que sus investigaciones demuestran que la enfermedad mental no afecta solo destructivamente la producción artística. La segunda, que la psicosis no convierte al individuo artísticamente inhábil, en hábil, ni, al contrario. La tercera, que “tal vez el poder configurador es capaz de extraer un elemento productivo del proceso de desintegración esquizofrénica”

(PRINZHORN, 2012, p. 370)². La cuarta, que el llamado poder configurador es una capacidad de todas las personas, y que dicho impulso solo “queda sepultado por el desarrollo civilizador” (PRINZHORN, 2012, p. 373). La quinta, y más importante, que quizás no sea esquizofrénica una configuración artística, sino un tipo de percepción, o quizás una época. Será solamente en las tres últimas páginas de *Bildnerlei*, donde Prinzhorn desarrolla el que para nosotros es su concepto más revelador e importante: la percepción esquizofrénica del mundo o el también llamado *zeitgeist* esquizofrénico. Para describirlo, mejor nos ceñimos a sus propias palabras:

Para el esquizofrénico es una experiencia fatídica. La “alienación respecto al mundo perceptible” se le impone como un destino funesto e inevitable, contra el que lucha largo tiempo hasta que se somete y poco a poco se aclimata a su mundo autista, enriquecido por sus delirios. Para el artista de nuestros días, la alienación respecto de la realidad antaño familiar y cortejada puede asimismo haberse producido bajo la presión de una experiencia, pero de todos modos es un acto más o menos apoyado en el conocimiento y la decisión. Ha tenido lugar como consecuencia de una torturadora reflexión sobre sí mismo, porque la relación convencional con el entorno deviene repulsiva y por ello está a menudo cargada de dudas, mala conciencia y resentimiento. Por su tendencia, la liberación respecto de las compulsiones de la apariencia externa debería ser tan completa que toda configuración se ocupara sólo de propiedades psíquicas puras y emanara de una personalidad totalmente autónoma, que pretendiera estar en una *unio mystica* con el mundo entero. [...] Esto nos lleva al punto débil de nuestra época, su tragedia y su mueca. Precisamente la experiencia primaria que precede a todo saber y es la única que produce configuraciones inspiradas nos parece

² Esta certeza será la base del tipo de terapia clínica conocida como arteterapia.

haber fracasado. Y después de tanto deseo extravagante, después de tanta resuelta superación de antiguos errores, parece que al final apenas tenemos otra cosa que constructos sucedáneos (PRINZHORN, 2012, p. 375).

Una vez reseñado *Bildneri* de Prinzhorn, creemos necesaria la complementación de sus ideas y los conceptos resultantes, con las de otras producciones intelectuales de su misma época, para así poder terminar de comprender su relevancia.

Para empezar, analizaremos *Genio artístico y locura*, de Karl Jaspers, por ser publicado en el mismo año y en la misma localización (Heidelberg, 1922).

Karl Jaspers y *Genio artístico y locura*

Karl Theodor Jaspers (1883-1969) fue un psiquiatra y filósofo alemán que ocupó la cátedra en la Universidad de Heidelberg a la edad de 29 años, concretamente en 1921.

Anteriormente, Jaspers había empezado a trabajar en el hospital de Heidelberg en 1909, bajo la influencia de Kraepelin, que la había abandonado seis años antes. Unos años después, en 1913 empezó a impartir clases de Psicología en la Universidad de Heidelberg y, a partir de este momento, abandonaría la clínica para dedicarse plenamente a la labor docente. Jaspers cuestionaría el criterio de diagnóstico de Kraepelin, e introduciría un nuevo método de análisis de las enfermedades mentales, denominado método biográfico. De los trabajos teóricos de Jaspers, destacaría sobremanera el libro *Psicopatología general*, que se transformaría en un clásico de la literatura psiquiátrica. En este, desarrollaría un método de análisis, tanto de las alucinaciones como de los delirios, dando más importancia a la forma (cómo el paciente defiende los fenómenos que experimenta) que al contenido (cómo el paciente experimenta los fenómenos). En los campos de la filosofía y teología, Jaspers será vinculado con el existencialismo y con la defensa del concepto de libertad individual.

Será durante ese primer año como catedrático, que Jaspers redactará el libro *Genio artístico y locura*, en el que analiza las producciones literarias autobiográficas de August Strindberg (1849-1912), Emanuel Swedenborg (1688-1772), Friedrich Hölderlin (1770-1843), y Vincent Van Gogh (1853-1890).

En la mayor parte del libro, Jaspers se dedica a trazar la patografía de la carrera, vida y enfermedad de Strindberg, mediante del estudio de sus libros y correspondencias. A continuación, se dedica a comparar esa patografía con la de los otros genios, y así descubre diferentes tipos de desarrollo de la esquizofrenia. Jaspers observará en un principio más semejanzas, en el desarrollo de la enfermedad, entre Strindberg y Swedeborg, y entre Hölderlin y Van Gogh, respectivamente. En el transcurso de su estudio, Jaspers terminará mostrando cierto desinterés hacia la figura de Strindberg, mientras explicitará su admiración hacia Van Gogh “por su existencia filosófica y realizada, pero también precisamente por el mundo que surgió en su época esquizofrénica” (JASPERS, 2001, p. 258).

Pasemos a analizar las conclusiones a las que llega Jaspers en su estudio sobre la relación entre obra artística y esquizofrenia. Para empezar, Jaspers descarta toda mitificación en dicha relación. Sin embargo, afirma sobre su influencia que “el proceso esquizofrénico es un factor, sin que pueda atribuirse por ello un carácter esquizofrénico a la obra” (JASPERS, 2001, p. 241). Jaspers continua su argumentación:

Es muy probable que la esquizofrenia sea una condición para la creación de las obras de algunos artistas, debido a la coincidencia entre el transcurso temporal de la evolución de la psicosis, la alteración de sus modos vivenciales y creativos y el cambio de estilo de sus obras (JASPERS, 2001, p. 242).

A continuación, Jaspers se muestra bastante escéptico y crítico cuando determina la vinculación entre genio y locura:

Podría objetarse que toda evolución genial presenta este carácter: el artista experimenta una nueva revelación y enseguida se pone manos a la obra para desarrollar un nuevo estilo. Tal proceder es conocido, no precisa de la intervención de la psicosis y no sólo es concebible, sino incluso habitual en el caso de un genio. [...] El desarrollo prolijo y continuo del genio crea mundos nuevos y crece en ellos. El genio enfermo también crea un mundo nuevo, pero se destruye en él. Ahora bien, admitir que el proceso patológico es una condición para la creación de las obras en el período de la esquizofrenia, de hecho, no dice nada, pues tal afirmación únicamente señala algo archiconocido: que cualquier excitación del sistema nervioso puede despertar la creatividad en la persona dotada para ello (JASPERS, 2001, pp. 242-243).

Ante la imposibilidad de sacar conclusiones más concretas, Jaspers, del mismo modo que Prinzhorn, echará en falta la posibilidad de comparación de esas obras patológicas con otras distintas. En este caso concreto, las de genios enfermos con las de genios sanos.

A partir de aquí, Jaspers nos habla de la imposibilidad de describir la esquizofrenia, con los siguientes términos:

La “esquizofrenia” no es un concepto preciso, pero sí infinitamente rico, que adopta diversos significados dependiendo del contexto. De un lado, designa todos los procesos irreversibles que no responden a lesiones cerebrales de tipo orgánico ni a la epilepsia; de otro, designa, desde una perspectiva psicológico-fenomenológica, un modo de vivencia, todo un mundo de una extraña vida psíquica, para cuya determinación se han acuñado numerosos conceptos, bastante precisos en lo que respecta a los detalles, pero incapaces de definirlo en su totalidad (JASPERS, 2001, p. 245).

Al mismo tiempo, aprovechará la ocasión para hacer una crítica a la “concepción burguesa” de dicha enfermedad:

El método pequeñoburgués de utilizar el concepto de “enfermo” para mostrar menosprecio o de considerar absurdo relacionar dicho concepto con el conocimiento, sólo ciega a la hora de ver una realidad que hasta el día de hoy únicamente hemos podido captar de forma casuística, que no somos capaces de interpretar en absoluto y que hasta nos cuesta formular: probablemente porque estamos ligados a categorías limitadas de valores y a un aparato conceptual que aún nos tiene atados (JASPERS, 2001, pp. 246-247).

A continuación, Jaspers niega la existencia hasta ahora de enfermos geniales, y hace, según creemos, una alusión indirecta (sin citarlo) a las investigaciones realizadas por Prinzhorn:

Como los esquizofrénicos excepcionales constituyen una rareza, podría pensarse en la posibilidad de estudiar a la multitud de estos enfermos que escriben, pintan, tallan y dibujan en los centros psiquiátricos, con el fin de conocer la diversidad de efectos de la esquizofrenia. Éstos, sin embargo, carecen de dotes geniales, del sustrato en que la esquizofrenia permite sólo a los grandes la creación de tales obras. De todos modos, las colecciones de los centros cuentan con producciones sorprendentes, que están siendo sometidas a un análisis comparativo y sistemático (JASPERS, 2001, p. 249).

Con estas afirmaciones, Jaspers estaría invalidando parte del texto de Prinzhorn, más específicamente el capítulo sobre los diez maestros esquizofrénicos. Pero, sobre todo, estaría contradiciendo la tesis del psiquiatra suizo Walter Morgenthaler (1882-1965) que en 1921 (un año antes de la publicación de *Bildnerer* o *Genio artístico y locura*), habría presentado al mundo, la obra del artista-paciente Adolf Wölfli (1864-1930) (MORGENTHALER, 1992), como el primer genio esquizofrénico de la historia del arte. Sobre casos similares a los de

Prinzhorn o Morgenthaler, Jaspers afirma con cierto asombro: “Actualmente se tiende a considerar el arte de los locos significativo como arte y no sólo como material psicológico destinado a la investigación psiquiátrica” (JASPERS, 2001, p. 256).

Dicho tal vez de una forma bruta, lo que tendríamos aquí sería una contradicción en la forma de entender la transferencia entre los conceptos de genio y loco. Mientras Jaspers se estaría dedicando a analizar, y por lo tanto afirmar, la existencia del genio que enloquece; Morgenthaler abogar, por el surgimiento de la genialidad en un paciente loco que se dedicaría a la actividad artística. Efectivamente, la atribución de la cualidad de genialidad, a las diferentes obras o artistas, correría específicamente a cargo de la visión y entendimiento del comisario o curador, en este caso, el de los médicos.

Llegados a este punto, nos dedicaremos a analizar algunas reflexiones de Jaspers que entroncarán con la concepción de *zeitgeist* esquizofrénico que habíamos visto ya en el estudio de Prinzhorn. Para empezar, nos fijamos en un cuestionamiento de Jaspers, sobre la temporalidad de las propiedades esquizofrénicas, alegando que:

sería significativo comparar trabajos de esquizofrénicos pertenecientes a épocas anteriores a 1900 con trabajos actuales. De este modo, se percibiría con mayor nitidez la especificidad de la esquizofrenia, aquello que le es propio de una manera intemporal (JASPERS, 2001, p. 251).

Entonces, Jaspers empieza una reflexión sobre la cultura contemporánea, alegando que “es un hecho llamativo que una serie de personas de relieve que han enfermado de esquizofrenia ejerzan hoy en día cierta influencia precisamente a través de obras concebidas en su época esquizofrénica” (JASPERS, 2001, p. 256).

y continúa argumentando:

Uno estaría tentado a afirmar que, así como la histeria debe de haber tenido una predisposición natural al espíritu anterior al siglo XVIII, la esquizofrenia quizá encaja con nuestra época. En ambos casos, el espíritu sería, como es lógico, independiente de la enfermedad (JASPERS, 2001, p. 257).

A partir de estas afirmaciones, podemos considerar un estrecho paralelismo entre las concepciones del *zeitgeist* esquizofrénico tanto en Prinzhorn como en Jaspers. Prueba de ello son las causas que condujeron a la humanidad hacia tal espíritu de época. Pero Jaspers, en este aspecto, va más lejos que Prinzhorn en sus reflexiones:

Vivimos actualmente en una situación problemática, porque los cimientos de la existencia se han estremecido. La época aspira a una reflexión sobre cuestiones fundamentales y a experiencias inmediatas. Debido a la situación de toda nuestra cultura, nuestra alma se ha vuelto extraordinariamente abierta a las cosas más extrañas, siempre y cuando nos parezcan auténticas y existenciales (JASPERS, 2001, p. 259).

Siguiendo este hilo argumental, Jaspers finalizará su estudio con unas reflexiones sobre el concepto de autenticidad:

Inmersos como estamos en un medio marcado por una cultura de elevado nivel intelectual, por una voluntad ilimitada de claridad que nos es propia, por el deber de honestidad y el correspondiente realismo, ¿sólo creemos a estos enfermos mentales capaces de llegar a esa profundidad disolvente, a esa conciencia de Dios? Vivimos en una época de la imitación artificial, de la transformación de toda espiritualidad en empresa e institución, de la simple voluntad de una forma de existencia, del hacer por obligación, de la vivencia histriónica; en una época de personas de una sencillez deliberada, de experiencias dionisíacas imitadas y de una disciplina formadora, de

personas todas muy conscientes y satisfechas de ambas cosas. ¿Será en estos tiempos la esquizofrenia la condición previa de la autenticidad en ámbitos que en otras épocas podían vivirse y representarse auténticamente, sin recurrir a la esquizofrenia?

(JASPERS, 2001, pp. 259-260).

Recorridos y desmenuzados ya los dos trabajos constituyentes de este capítulo, creemos necesario ahora, debido a las alusiones de Prinzhorn y Jaspers al psicoanálisis, fijarnos en lo que estaban teorizando en aquella época tanto Freud como Jung.

Freud y *La psicología de las masas*

En 1921, un año antes de las publicaciones reseñadas de Prinzhorn y Jaspers, Sigmund Freud publicó uno de sus estudios que, además de psicoanalíticos, también pueden considerarse dentro de la tradición de la filosofía política.

En este corto estudio, Freud dialoga con las teorías de la psicología social del sociólogo francés Gustave Le Bon (1841-1931), sobre las que realiza importantes apreciaciones.

Para empezar, Freud cuestiona el concepto de alma colectiva de Le Bon como esencia constitutiva de la masa. Dicho concepto de Le Bon nos será descrito por Freud en los siguientes términos:

En la masa, cree Le Bon, las adquisiciones propias de los individuos se desvanecen, y con eso desaparece su particularidad. El inconsciente propio de la raza resalta, lo heterogéneo se sumerge en lo homogéneo. Diríamos que la superestructura psíquica, que se desarrolló de un modo tan diverso en los individuos, es desmontada, debilitada, y el fundamento inconsciente común a todos es puesto al desnudo (se vuelve operante). Según Le Bon “Lo primero es que el individuo en la masa adquiere, por el

simple hecho del número, un sentimiento de poder invencible que le permite ceder a instintos que, estando solo, él mantendría bajo control. [...] Las características aparentemente nuevas, que él entonces presenta, son justamente las manifestaciones de ese inconsciente, en el cual se encuentra contenido, en predisposición, todo lo malo del alma humana. [...] Hace mucho tiempo ya que afirmamos que el cierge de la llamada consciencia moral consiste en el «miedo social»” (FREUD, 2013, pp. 19-21).³

Freud también busca otras referencias para intentar determinar, de una forma más concreta, el carácter diferencial entre la psicología individual y la de las masas, por ejemplo, en las teorías de McDougall. En ellas, Freud encuentra comparaciones del comportamiento de la masa desorganizada con el de los niños o los salvajes: “Ella se comporta entonces como un niño maleducado, o como un salvaje pasional y desasistido en una situación que le es extraña; en los peores casos, ella se asemeja más a una manada de animales salvajes que de seres humanos” (FREUD, 2013, p. 37).⁴

Freud opina que tanto las descripciones de Le Bon como las de McDougall, sobre el carácter de las masas, se quedarían incompletas si no dilucidan realmente el componente esencial que produce la unión de esos individuos en la formación de un grupo. La tesis de Freud al respecto se fundamenta en el concepto de libido como esencia del alma colectiva, en oposición al concepto de sugestión o imitación, propuesto por Le Bon.

³ Traducción mía del portugués: “Na massa, acredita Le Bon, as aquisições próprias dos indivíduos se desvanecem, e com isso desaparece sua particularidade. O inconsciente próprio da raça ressalta, o heterogêneo submerge no homogêneo. Diríamos que a superestrutura psíquica, que se desenvolveu de modo tão diverso nos indivíduos, é desmontada, debilitada, e o fundamento inconsciente comum a todos é posto a nu (torna-se operante). [...] Conforme Le Bon «O primeiro é que o indivíduo na massa adquire, pelo simples fato do número, um sentimento de poder invencível que lhe permite ceder a instintos que, estando só, ele mantinha sob controle.” [...] As características aparentemente novas, que ele então apresenta, são justamente as manifestações desse inconsciente, no qual se acha contido, em predisposição, tudo de mau da alma humana. [...] Há muito afirmamos que o cerne da chamada consciência moral consiste no “medo social”.

⁴ Traducción mía del portugués: “Ela se comporta então como uma criança mal-educada, ou como um selvagem passional e desassistido numa situação que lhe é estranha; nos piores casos, ela semelha mais um bando de bichos selvagens do que seres humanos.”

Freud dice que:

“Libido” es una expresión proveniente de la teoría de la afectividad. Así denominamos la energía, entendida como grandeza cuantitativa -aunque actualmente no mesurable-, de esos instintos relacionados con todo aquello que puede ser alcanzado por la palabra “amor”. [...] el amor entre los sexos para fines de unión sexual. Pero sin separar de ello lo que comporta igualmente el nombre del amor, de un lado el amor a sí mismo, del otro el amor a los padres y a los hijos, la amistad y el amor a los seres humanos en general, y también la dedicación a objetos concretos y a ideas abstractas. [...] el “Eros” del filósofo Platón coincide perfectamente con la fuerza amorosa, la libido del psicoanálisis (FREUD, 2013, pp. 43-44).⁵

A continuación, Freud analiza la estructura psíquica de dos ejemplos de masa con líder, como son el ejército y la iglesia. En ambos casos, el amor entre los individuos que conforman el grupo y el amor de ellos hacia su líder, sería su fundamento constitutivo. Del mismo modo que Freud plantea que el amor produce la unión entre los individuos, también concederá al odio hacia algo o alguien en concreto, dicha propiedad.

De esta manera, Freud pasará a describir los conceptos de identificación, por un lado, y los de enamoramiento e hipnosis, por otro, como conceptos clave en la comprensión de las formaciones libidinosas de masas o grupos con líder.

Sobre la identificación Freud dirá que:

⁵ Traducción mía del portugués: “«Libido» é uma expressão proveniente da teoria da afetividade. Assim denominamos a energia, tomada como grandeza quantitativa -embora atualmente não mensurável-, desses instintos relacionados com tudo aquilo que pode ser abrangido pela palavra «amor». [...] o amor entre os sexos para fins de união sexual. Mas não separamos disso o que partilha igualmente o nome do autor, de um lado o amor a si mesmo, do outro o amor aos pais e aos filhos, a amizade e o amor aos seres humanos em geral, e também a dedicação a objetos concretos e a ideias abstratas. [...] o «Eros» do filósofo Platão coincide perfeitamente com a força amorosa, a libido da psicanálise”.

Primero, la identificación es la más primordial forma de conexión afectiva a un objeto; segundo, por vía regresiva ella se vuelve el sustituto para una conexión objetual libidinosa, como a través de la introyección del objeto en el Yo; tercero, ella puede surgir en cualquier nueva percepción de algo en común con una persona que no es objeto de los instintos sexuales. [...] Ya sospechamos que la conexión recíproca de los individuos de la masa es de la naturaleza de esa identificación a través de algo afectivo importante en común, y podemos conjeturar que ese algo en común esté en el tipo de conexión con el líder (FREUD, 2013, pp. 64-65).⁶

Por otro lado, Freud describirá el enamoramiento como:

la inversión del objeto por parte de los instintos sexuales para satisfacción sexual directa, que se extingue cuando esta es alcanzada; esto es lo que llaman amor común, sensual. [...] Percibimos que el objeto es tratado como el propio Yo, que entonces, en el enamoramiento, una medida mayor de libido narcísica traspasa para el objeto. En no pocas formas de elección amorosa es evidente que el objeto sirve para sustituir un ideal no alcanzado del propio Yo (FREUD, 2013, pp. 69-71).⁷

Entonces, relacionará el enamoramiento con los conceptos de fascinación y servidumbre enamorada, y con la propia idea de hipnosis, alegando que encontramos: “La misma humilde

⁶ Traducción mía del portugués: “primeiro, a identificação é a mais primordial forma de ligação afetiva a um objeto; segundo, por via regressiva ela se torna o substituto para uma ligação objetual libidinosa, como que através da introyecção do objeto no Eu; terceiro, ela pode surgir a qualquer nova percepção de algo em comum com uma pessoa que não é objeto dos instintos sexuais. [...] Já suspeitamos que a ligação recíproca dos indivíduos da massa é da natureza dessa identificação através de algo afetivo importante em comum, e podemos conjeturar que esse algo em comum esteja no tipo da ligação com o líder”.

⁷ Traducción mía del portugués: “O enamoramento não é outra coisa que investimento de objeto por parte dos instintos sexuais para satisfação sexual direta, o qual se extingue quando esta é alcançada; isto é o que chamam de amor comum, sensual. [...] percebemos que o objeto é tratado como o próprio Eu, que então, no enamoramento, uma medida maior de libido narcísica traspasa para o objeto. Em não poucas formas da escolha amorosa torna-se mesmo evidente que o objeto serve para substituir um ideal não alcançado do próprio Eu”.

sujección, misma docilidad y ausencia de crítica ante el hipnotizador, como delante del objeto amado” (FREUD, 2013, p. 73).⁸

Freud describirá la relación hipnótica como “una irrestricta entrega enamorada en que se encuentra excluida la satisfacción sexual, mientras que en el enamoramiento ésta es empujada temporalmente hacia atrás y se queda en un segundo plano, como posible meta futura” (FREUD, 2013, p. 74).⁹

En la hipnosis Freud también destacará “un elemento adicional de parálisis que viene de la relación entre alguien muy poderoso y un impotente y desamparado, algo que remetería a la hipnosis por terror que hay entre los animales” (FREUD, 2013, p. 75).¹⁰

Finalmente, Freud concluye que las masas humanas exhiben la imagen contenida en nuestra representación de la horda primitiva, y que a ellas les corresponde: “un estado de regresión a una actividad anímica primitiva” (FREUD, 2013, p. 85).¹¹ De este modo, las masas no serían nada más que una reviviscencia de esta llamada horda primitiva. Evidentemente, Freud compara al líder de las masas con el padre primitivo, y las masas sin líder se relacionan con la horda primitiva después que el padre haya sido asesinado por los hijos.

A partir de estos argumentos, Freud distingue entre dos tipos de psicología: la de masas (o de los individuos de la horda); y la individual (o del padre). Afirma la posibilidad de que la psicología de masas haya sido anterior a la psicología del individuo.

⁸ Traducción mía del portugués: “A mesma humilde sujeição, mesma docilidade e ausência de crítica ante o hipnotizador, como diante do objeto amado”.

⁹ Traducción mía del portugués: “A relação hipnótica é uma irrestrita entrega enamorada em que se acha excluída a satisfação sexual, enquanto no enamoramento esta é empurrada temporariamente para trás e fica em segundo plano, como possível meta futura”.

¹⁰ Traducción mía del portugués: “Ela tem um elemento adicional de paralisia que vem da relação entre alguém muito poderoso e um impotente e desamparado, algo que remeteria à hipnose por terror que há entre os animais”.

¹¹ Traducción mía del portugués: “tudo isso corresponde a um estado de regressão a uma atividade anímica primitiva, como a que nos inclinamos a atribuir à horda primeva”.

Para terminar, señalaremos una reflexión de Freud sobre el concepto de neurosis en relación con las formaciones de masas, que dialogaría con esa idea del *zeitgeist* esquizofrénico, encontrada en los textos de los anteriores autores analizados:

Incluso los que no lamentan el fin de las ilusiones religiosas en el mundo civilizado de hoy reconocerán que, mientras estaban en vigor, ellas ofrecían la más fuerte protección contra el peligro de las neurosis. [...] Abandonado a sí mismo, el neurótico es forzado a substituir las grandes formaciones de grupos, de las que está excluido, por sus formaciones de síntomas. Él crea para sí mismo su propio mundo de fantasía, su religión, su sistema delirante, y así repite las instituciones de la humanidad en una deformación que claramente evidencia la contribución poderosa de los impulsos sexuales directos (FREUD, 2013, p. 111).¹²

¿Estaría insinuando Freud la existencia de un *zeitgeist* neurótico, en vez de un *zeitgeist* esquizofrénico?

Carl Jung y *Las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética*

En la misma época en que Freud estudiaba la psicología de las masas, su discípulo, y disidente, Carl Gustav Jung (1875-1961) impartió una conferencia, donde analizaba las relaciones entre el psicoanálisis y la obra de arte, desde una mirada de tenor metafísico.

El principal propósito de Jung en esta charla sería hallar la “esencia genuina del arte” (JUNG, 2014, p. 57), que lo analiza y lo comprende como un fenómeno abstracto y aislado de

¹² Traducción mía del portugués: “E mesmo os que não lamentam o fim das ilusões religiosas no mundo civilizado de hoje reconhecerão que, enquanto estavam em vigor, elas ofereciam a mais forte proteção contra o perigo das neuroses. [...] Abandonado a si mesmo, o neurótico é forçado a substituir as grandes formações de grupos, das quais está excluído, por suas formações de sintomas. Ele cria para si o seu próprio mundo de fantasia, sua religião, seu sistema delirante, e assim repete as instituições da humanidade numa deformação que claramente evidencia a contribuição poderosa dos impulsos sexuais diretos”.

todo contexto. Jung empieza realizando diversas aclaraciones, de las cuales destacamos la distinción entre arte y neurosis, criticando las teorías freudianas:

Una neurosis sólo podrá ser vista como obra de arte por un médico analista que la considere a través de la lente de sus prejuicios profesionales, pero al lego que razona jamás se le ocurrirá confundir un fenómeno patológico con el arte, aunque no puede negarse que la creación de una obra de arte se produce en condiciones psíquicas similares a las de las neurosis (JUNG, 2014, p. 58).

Jung profundiza en dicha crítica apuntando que:

la tendencia inaugurada por Freud en el campo de la psicología médica ha supuesto para el historiador de la literatura un estímulo nuevo para relacionar ciertas peculiaridades de la obra del arte individual con determinadas experiencias personales e íntimas del poeta. [...] el llamado psicoanálisis de la obra de arte no se diferencia en principio en absoluto de un análisis literario-psicológico amplio y hábilmente matizado. [...] Este tipo de análisis conduce a algo previo a la obra de arte: la esfera de la psicología humana en general, en la que, junto a la obra de arte, puede surgir cualquier cosa. [...] La esencia del método reductivo de Freud radica en que reúne todos los indicios de trasfondos y substratos y que, mediante el análisis y la interpretación de los mismos, reconstruye los impulsos inconscientes elementales. A los contenidos conscientes que permiten intuir un trasfondo inconsciente Freud los denomina incorrectamente *símbolos*, y en su teoría sólo cumplen el papel de *signos* o *síntomas* de procesos soterrados y no el del símbolo genuino, que ha de ser entendido como una visión que aún no puede expresarse de otro modo, o mejor (JUNG, 2014, pp. 59-62).

A continuación, Jung intenta definir la obra de arte en oposición a otros fenómenos o conceptos. Primero afirma que la obra de arte no es una enfermedad, y tampoco es un ser humano, hasta llegar a descripciones más abstractas e idealizadas:

Así, la obra de arte quiere ser vista como una conformación creativa libre de todo condicionante previo. Su sentido y su talante propios radican en ella misma y no en sus condicionantes externos; sí, casi podría decirse que es un ser que sólo utiliza al hombre y sus aptitudes personales como suelo nutritivo, para disponer de sus fuerzas de acuerdo con sus propias leyes, y que se conforma a sí misma para ser lo que quiere ser (JUNG, 2014, p. 64).

Jung termina afirmando que, en ciertas ocasiones, la obra de arte está por encima del artista y esta lo domina:

[El artista] con renuncia tendrá que reconocer que en todo ello habla su *sí-mismo*, que su naturaleza más íntima se revela a sí misma y proclama en alta voz lo que él jamás le habría confiado a su lengua. Sólo puede obedecer y seguir ese impulso, aparentemente extraño a él, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse. [...] La obra que nace en el alma del artista antes de nacer es una fuerza de la naturaleza que se impone, bien con tiránica violencia, o con esa argucia sutil del fin final, sin reparar en el bienestar o en el dolor del ser humano sometido al ansia creadora (JUNG, 2014, pp. 65-67).

Es precisamente en esos procesos creativos en los que su desarrollo obedece a algo suprapersonal, donde Jung encuentra “un lenguaje cargado de significado cuyas expresiones tuvieran el valor de “auténticos símbolos”, ya que expresan del mejor modo posible cosas desconocidas y constituyen puentes que se tienden hacia una orilla invisible” (JUNG, 2014, p. 67).

Entonces, para Jung, un símbolo también significa la: “posibilidad e insinuación de un sentido más amplio y elevado, más allá de nuestra capacidad actual de comprensión” (JUNG, 2014, p. 68).

En ese punto, Jung cuestiona que la obra de arte tenga algún sentido: quizás sea como la naturaleza, que sencillamente *es* y no significa; y la concebirá como un complejo autónomo, designando con este concepto “todas las formaciones psíquicas que se desarrollan primero inconscientemente y que únicamente en el momento en el que alcanzan el umbral de la consciencia penetran también en lo consciente” (JUNG, 2014, p. 70).

A partir del concepto de complejo autónomo, Jung sí observa similitudes entre la obra de arte y los “otros procesos anímicos patológicos, de los cuales los más frecuentes son los trastornos mentales” (JUNG, 2014, p. 70-71).

Finalmente, Jung relaciona la obra de arte simbólica con los conceptos de arquetipo, y con el inconsciente colectivo. Tal vez sus dos conceptos más conocidos y relevantes. Al respecto, Jung afirmará:

He presupuesto aquí, como ya he dicho, el caso de una obra de arte simbólica y, además una obra cuya fuente no ha de buscarse en lo inconsciente personal del autor, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad. Por eso he designado esta esfera como inconsciente colectivo, distinguiéndolo así de un inconsciente personal, que defino como la totalidad de los procesos y contenidos psíquicos que en sí serían susceptibles de transformarse en conscientes y que a veces lo han hecho, pero que, debido a su incompatibilidad, se someten a represión, manteniéndose así artificialmente bajo el umbral de la consciencia. [...] sólo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia. La imagen primigenia o

arquetipo es una figura que, ya sea “demon”, hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica (JUNG, 2014, pp. 72-73).

Jung termina su conferencia desvelándonos el secreto de la esencia genuina del arte, además de hacer una mención al concepto de *Zeitgeist*:

Éste es el secreto del arte. El proceso creador, en la medida en que podemos, siquiera, trazarlo, consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. [...] Aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época. Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época. [...] el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas (JUNG, 2014, pp. 74-75).

El *Zeitgeist* esquizofrénico y la creación de una nueva subjetividad política

Si prestamos atención a las palabras de Hal Foster, constataremos que el interés primigenio por el arte de los enfermos mentales se produjo precisamente durante el Romanticismo: “Si bien ya mucho antes que los modernos, los románticos también consideraron el arte de los enfermos mentales como un epítome de genio creativo y, entre esas dos épocas, su prestigio disminuyó considerablemente” (FOSTER, 2001, p. 43)

Podremos considerar entonces dicho interés de características propiamente románticas.

Ahora bien, al período moderno en que Hans Prinzhorn elaboró y publicó *Bildneri* (1919-1923), podríamos considerarlo, no solamente de características románticas, sino también de características trágicas y, hasta cierto punto, utópicas, además de estar marcado por la crisis económica, social y política de la República de Weimar. Así, podríamos destacar como hechos históricos (simbólicos) delimitadores de este contexto histórico específico: por un lado, el asesinato de Rosa Luxemburgo en Alemania en 1919, y la imposibilidad de una revolución auténticamente proletaria; y el intento de golpe de estado contra-revolucionario de Adolf Hitler y las SA, más conocido como el Putsch de Munich de 1923. En definitiva, siguiendo las tesis de algunos historiadores contemporáneos, como Philipp Blom (1970), tenderemos a considerar este periodo de entreguerras como un “período bélico latente” (BLOM, 2016).

Creemos que es precisamente el espíritu de esta época, marcada además por el regreso a sus casas de los tullidos de la guerra, con sus también características neurosis de guerra, la que será denominada, por los autores aquí analizados, como *zeitgeist* esquizofrénico. Dicha época se caracterizaría por reflejar culturalmente una profunda crisis de identidad, de ahí, la identificación con la figura del loco, como consecuencia trágica de un enorme proceso de modernización del capitalismo.

Si nos centramos ahora en las teorías de los médicos de esta época, haciendo una comparación rápida entre los diversos textos analizados en este capítulo, podemos afirmar que el trabajo de Prinzhorn es el más completo, aunque también el más confuso. Por un lado, podemos apreciar cierto paralelismo entre las conclusiones de los libros de Prinzhorn y Jaspers, sobre la idea del *zeitgeist* esquizofrénico; por otro lado, encontramos la búsqueda de la esencia de la creación artística tanto en los trabajos de Prinzhorn como en Jung; y, en un principio, podría parecer que las teorías de Freud sobre la psicología de masas quedasen

bastante alejadas de las otras. Según nuestra opinión, las diferentes corrientes de pensamiento de la época se verían interrelacionadas, y nuestra hipótesis es que las teorías de Prinzhorn estuvieron más vinculadas con Freud, de lo que podría parecer a simple vista.

Lo que hizo principalmente Prinzhorn, con la publicación de *Bildneri*, fue crear la mayor asociación entre las figuras del loco y del artista, que conozcamos, hasta esa época.

Podríamos incluso afirmar que Prinzhorn asimiló dichas figuras. Prinzhorn, hasta cierto punto, consiguió huir del tema de moda: genio y locura, presente entre otros, en el trabajo de Jaspers, para adentrarse en una concepción más osada. Según nuestra opinión, Prinzhorn, al integrar simbólicamente la figura del loco en la sociedad, considerándolo como artista, también creó una subjetividad nueva. Es decir, que lo que hizo Prinzhorn fue precisamente concebir al loco como sujeto político.

Normalmente, la concepción del loco-artista como sujeto político es asociada con la tradición filosófica nietzscheana y, sobre todo, vinculada a las teorías de pensadores como Lacan, Foucault o Deleuze, y a las ideas provenientes de la antipsiquiatría (todas ellas popularizadas después del mayo del 68 francés); pero nosotros creemos que el germen de esta concepción ya se habría realizado antes, precisamente en la Alemania de la década de 1920 con la redacción de *Bildneri*, y la influencia que este libro supuso para los surrealistas.

Yendo a contracorriente del relato más difundido, intentaremos demostrar esta hipótesis, basándonos en la llamada filosofía política, contenida en las teorías de Freud, que ha sido analizada entre otros, por los filósofos Judith Butler (1956) (BUTLER, 2017) y Vladimir Safatle (1973) (SAFATLE, 2015).

Uno de los conceptos freudianos, que este último pensador citado, Safatle, destacará en su libro *O Circuito dos afetos: Corpos políticos e o fim do indivíduo* (SAFATLE, 2015), será el concepto de desamparo (*Hilflosigkeit*). Este concepto, también traducido como: estado de

desamparo, fue asociado frecuentemente por Freud a la condición de estar sin ayuda, propia del niño en edad de lactancia. Por ejemplo, podemos recordar que Freud, en *Psicología de las masas* recurre al concepto de desamparo cuando habla del estado de la persona hipnotizada o enamorada. Según las palabras de Safatle, Freud comprendería la sociedad como un circuito de afectos, e “insistiría en las consecuencias transformadoras de la comprensión del desamparo como afecto político central” (SAFATLE, 2015, pos. 126). Según Safatle:

Es el rechazo de un desamparo, que expresa coordenadas sociohistóricas bastante precisas, el que produce tal deseo de alienación social. Pero es la afirmación del desamparo que produce, para Freud, la emancipación. [...] al menos para Freud, podemos hacer con el desamparo cosas bastante diferentes, como transformarlo en miedo, en angustia social, o partir de él para producir un gesto de fuerte potencial liberador (SAFATLE, 2015, pos. 137).

Una vez entendido el concepto freudiano de desamparo como el principal afecto transformador de la sociedad, intentaremos introducirlo en nuestra argumentación, identificándolo en dos situaciones diferentes: 1- en la propia condición en la que se encontraban los enfermos mentales en esa época, y 2- dentro del mapa ideológico, o espíritu de la época (su *Zeitgeist*).

Para empezar, podemos apuntar que el interés moderno sobre el arte de los enfermos mentales sucede lógicamente e históricamente al interés del arte de los niños (FOSTER, 2001, p. 43), como queda demostrado en los textos analizados. Afirmamos que la condición en la que se encontraban los enfermos mentales encerrados en los hospitales psiquiátricos, cuyas enfermedades se consideraban incurables, no era otra que la del desamparo freudiano (condición de estar sin ayuda). Por lo tanto, consideraríamos aquí, en un principio, la afirmación de las expresiones de los enfermos mentales como arte y, al mismo tiempo, la

afirmación de la figura del loco como sujeto político, al ser inserido en un grupo (los artistas), como un hecho, como mínimo simbólico, de transformación social.

Pero el desamparo no solamente sería afirmado al ser consideradas las expresiones de la locura como arte; sino que creemos que el desamparo sería también la condición propia y característica de esa época, con la manifiesta pérdida de referentes y la crisis de la concepción del proletariado como sujeto político revolucionario.

Si es ampliamente aceptado que, en mayo del 68, ante el vaciamiento de subjetividad política revolucionaria del proletariado, se buscaron nuevos sujetos revolucionarios, entre otros, en las mujeres, los locos o los inmigrantes; podemos considerar que en 1919 ocurrió un fenómeno parecido. Afirmamos, siguiendo las teorías bonapartistas de Karl Marx (1818-1883), que fue precisamente el fenómeno de pérdida del referente subjetivo revolucionario de 1919, tras el fracaso de la revolución espartaquista, el de características propiamente trágicas, y no el de 1968, que acabaría deviniendo, según nuestra opinión, en una farsa.

Si vamos directamente a la descripción de proletariado del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, nos encontraremos con los siguientes términos:

El proletariado no tiene propiedad; sus relaciones con la mujer y con los hijos no tienen nada de común con las relaciones familiares burguesas; el trabajo industrial moderno, el moderno yugo del capital, que es el mismo en Inglaterra que en Francia, en Norteamérica que, en Alemania, despoja al proletariado de todo carácter nacional. Las leyes, la moral, la religión son para él meros prejuicios burgueses, detrás de los cuales se ocultan otros tantos intereses de la burguesía. [...] Los proletarios no tienen nada que salvaguardar; tienen que destruir todo lo que hasta ahora ha venido garantizando y asegurando la propiedad privada existente (MARX, ENGELS, 2009, pp. 52-53).

Como podemos observar, el proletariado es descrito por Marx, en su condición de desposeído o, en otras palabras, como desamparado. Es lógico pues apreciar ciertas similitudes teóricas y de concepción político-social entre Freud y Marx; como también es lógica la acción de desplazamiento, ante una situación de crisis inesperada, en las relaciones sociales capitalistas, y de desvanecimiento de un posible sujeto revolucionario, como el del proletariado, a la creación de otro, como el del loco-alienado-artista, o incluso, simbólicamente, el de la clase marginal o lumpenproletariado. Aunque los propios Marx y Engels no habrían mostrado mucho optimismo al respecto:

El lumpenproletariado, ese producto pasivo de la putrefacción de las capas más bajas de la vieja sociedad, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud de todas sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servir a sus maniobras (MARX y ENGELS, 2009, p. 52).

A pesar de las múltiples y evidentes diferencias entre las concepciones filosófico-políticas de Freud y Marx, y sin querer mezclar ni confundir demasiado los conceptos de sujeto psíquico y sujeto histórico, podemos afirmar que tanto Freud como Marx tienen una concepción de lo social que va mucho más allá de la noción de individuo. Mientras Marx vincula la formación del sujeto histórico a un determinismo economicista de las relaciones de producción (la clase); Freud, al mismo tiempo que teme a “la obra de Nietzsche”, ya que encuentra demasiadas similitudes entre el destino del filósofo y el suyo (ROUDINESCO, 1999, p. 71), concibe una idea de sociedad en la cual la afirmación del desamparo (o el autoconocimiento inconsciente) puede ser efectivamente emancipadora. En ambas teorías (también en Nietzsche), un auto-reconocimiento de sí, o una toma de consciencia de sí mismo puede ser efectivamente revolucionaria.

Para terminar, solo nos quedaría resaltar la importancia que tuvieron los médicos, de quienes hablamos en este capítulo, como pensadores y curadores, en el desarrollo del arte en las primeras vanguardias y en la llamada modernidad. Como es sabido, un volumen del libro de Prinzhorn sería llevado a París por Marx Ernst y regalado a Paul Eluard, y este habría influido directamente a los artistas redactores del manifiesto surrealista de 1924. Dicho movimiento estaría próximo, tanto del psicoanálisis como del comunismo, y se presentaría al mundo como un movimiento artístico revolucionario.

Como Prinzhorn murió en 1933, siempre nos quedará la duda si de haber vivido más tiempo hubiera congeniado más con las ideas de los surrealistas, o en cambio se habría entusiasmado con las ideas nacionalsocialistas.

Como nos recuerda Safatle: “tal vez la única función real del arte sea exactamente esta, la de hacernos pasar de la impotencia a lo imposible” (SAFATLE, 2015, pos. 482). Quizás fuera precisamente este paso, lo que hiciera que Prinzhorn entrase en la historia del arte.

Los criminales y el arte degenerado

(Alfred Rosenberg y Cesare Lombroso)

Es un hecho que la concepción del arte degenerado en los tiempos del nazismo continúa suscitando interés hoy en día, tanto en los medios periodísticos, como en el ámbito académico, museístico y cultural.

Por una parte, recientemente hemos presenciado el descubrimiento, desarrollo y muerte del “caso Cornelius Gurlitt” (1932-2014) (DANCEL, 2016), el heredero de una colección de arte expoliado en el Tercer Reich, valorada en 1000 millones de euros. En su piso de Munich, se hallaron unas 1500 obras de arte de las primeras vanguardias, pertenecientes a museos públicos y a colecciones privadas que fueron saqueadas en la década de 1930 por el régimen nazi. En septiembre de 2015 se publicó el libro *The Munich Art Hoard: Hitler's Dealer and His Secret Legacy*, de Catherine Hickley, que supone un estudio minucioso del caso.

Otro libro publicado el mismo año, *Le catalogue Goering :le grand pillage des oeuvres d'art par les nazis*, de Jean-Marc Dreyfus, aborda el mismo tema, en este caso, el expolio artístico en el Tercer Reich, pero con Hermann Göring (1893-1946) como protagonista y con el territorio francés como escenario principal.

Por otra parte, ya en el terreno más propiamente artístico, en septiembre de 2014, se inauguró la exposición *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937* (PETERS, 2014), en la *Neue Galerie* de Nueva York, que supuso la mayor muestra de arte degenerado en territorio americano. La exposición contenía piezas de la mayoría de los artistas representados en la exposición *Entartete Kunst* de Munich en 1937. A saber, Max Beckmann, George Grosz, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Ewald

Mataré, Karel Niestrath, Emil Nolde, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff y Lasar Segall entre otros.

Incluso, en el mismo año 2014 fue estrenada la película hollywoodiense *The Monuments Men*, dirigida por el actor-director George Clooney, que nos narra la historia de un selecto grupo de directores de museos y expertos en arte, tanto británicos como norteamericanos, a los que se les encomienda la arriesgada misión de recuperar las obras de arte robadas por los nazis durante la guerra para devolvérselas a sus legítimos propietarios.

En resumen, un número importante de producciones culturales dedicadas a la constatación de un relato (ya oficial desde hace décadas), nos cuenta básicamente que: 1- Hitler odiaba la modernidad y el arte moderno (en general), al que consideraba un tipo de arte degenerado; 2- La causa de este odio era una frustración personal motivada por el fracaso en sus aspiraciones artísticas de juventud; 3- A partir de ahí se produjo la persecución de los llamados artistas degenerados; 4- No obstante, el régimen nazi, en su lucha contra el arte moderno no se abstuvo de saquear museos y colecciones privadas (básicamente de judíos) con ánimo de destruirlas o de enriquecerse con ellas, y 5- Siempre se suele recordar que el arte expoliado era patrimonio de toda la humanidad.

Si bien no puede decirse que este relato sea falso, sí podemos afirmar que es extremadamente reduccionista, y que en ningún caso nos da explicaciones convincentes de la complejidad de relaciones ideológicas que hubo entre el nacionalsocialismo y su forma de entender las artes. En definitiva, no termina de explicar con exactitud qué era eso a lo que llamaron arte degenerado.

Para empezar, uno de los historiadores expertos en el arte producido durante el Tercer Reich, Jonathan Petropoulos, autor de *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*, entre otros libros, nos ayuda a desmontar algunos aspectos del relato "oficial": 1-

Además de Hitler, también estuvieron implicados en la construcción de la llamada cultura del *Tercer Reich* muchos de sus ministros o altos cargos, como Goebbels, Göring, Rosenberg, o el pintor académico Adolf Ziegler (comisario de la exposición de Arte degenerado). Es importante remarcar que entre ellos había discrepancias sobre cómo debía ser abordada la cuestión de la cultura; 2- La persecución de los artistas modernos fue progresiva y hasta cierto punto parcial. Por ejemplo, en el periodo que va de 1933 a 1937, artistas como Emil Nolde, que se afilió al NSDAP en 1920, o Walter Gropius, el importante arquitecto y director de la Bauhaus, intentaron adaptarse a las políticas del nuevo régimen nacionalsocialista; 3- Hitler apoyó a ciertos artistas que podríamos calificar de “modernos”, como el arquitecto Albert Speer o la cineasta Leni Riefenstahl. Lo que nos lleva a deducir que el nazismo no emprendió una lucha contra la modernidad en sí, sino que más bien, luchó por la modernidad. O al menos intentó disputársela a sus enemigos.

A continuación, analizaremos el concepto de arte degenerado a partir de los textos del ideólogo Alfred Rosenberg y el papel que tuvo en su configuración el llamado arte de los alienados.

Degenerado

Fue más o menos en paralelo a la teoría de la evolución, desarrollada en el *Origen de las especies* (1859) de Charles Darwin (1809-1882), que el psiquiatra Bénédict Augustin Morel (1809-1873) desarrolló su teoría de la degeneración en el *Tratado de las degeneraciones psíquicas, intelectuales y morales de la especie humana* (1857).

La teoría de la degeneración, como noción biológica previa al evolucionismo, se basa en el concepto de anomalía (biológica) como fundamento constitutivo de la locura. Como apunta Foucault sobre esta teoría de Morel:

Se calificará “degenerado” a un niño sobre el cual pesan, en concepto de estigmas o marcas, los restos de la locura de sus padres o ascendientes. Por lo tanto, la degeneración es, en cierto modo, el efecto de anomalía producido sobre el niño por los padres. Y al mismo tiempo, el niño degenerado es un niño anormal en quien la anomalía alcanza tal magnitud que, de darse una serie de circunstancias determinadas y luego de una cierta cantidad de accidentes, amenaza derivar en locura. La degeneración, en consecuencia, es en el niño la predisposición a la anomalía que va a hacer posible la locura del adulto, y la marca en forma de anomalía de la locura de sus ascendientes (FOUCAULT, 2005, p. 227-228).

El propio Morel remataría su teoría de la degeneración con argumentos como:

El ser humano degenerado, si es abandonado a su suerte, se sumirá en una degeneración progresiva. Se vuelve no solo incapaz de formar parte de la cadena de transmisión del progreso en la sociedad humana, sino que se convierte en el mayor obstáculo de este progreso debido al contacto con la parte sana de la población (SCULL, 2013, p. 89).

Además de esto, Bénédicte Morel también sería recordado por acuñar el término “demencia precoz” (1853), para describir un trastorno mental que afectaba a jóvenes y que, con el tiempo, evolucionaba en un deterioro del funcionamiento mental, y en la incapacidad del sujeto. Se trataba de un tipo de demencia contrapuesta a la demencia clásica, que se asociaba con la senilidad. Posteriormente, en 1908, el psiquiatra suizo Eugen Bleuler (1857-1939) propondría que el término era inadecuado, porque aquel trastorno no llevaba necesariamente a un deterioro de las funciones mentales, es decir que no se trataba de un tipo de demencia, y sugirió la palabra *esquizofrenia*.

De todos modos, la noción de degeneración biológica de Morel marcaría fuertemente la psiquiatría de la época, básicamente porque incide en el factor de la familia (ascendencia y descendencia) como un elemento determinante en la explicación de la locura; y conjuntamente, con la noción de *instinto*, empleada frecuentemente en el psicoanálisis, perduraría durante muchos años.

A finales del siglo XIX, la noción de degeneración estaba ya tan arraigada en el pensamiento intelectual de la época, que no se restringiría únicamente al campo de la psiquiatría o la biología, sino que se extendería a otros campos como la sociología, la cultura y las artes. Fue precisamente un médico y escritor judío, amigo personal de Cesare Lombroso e integrante del movimiento sionista, Max Nordau (1849-1923), el primero en hablar de arte degenerado con la publicación de *Degeneración* (1892-1893).

En este libro, Nordau arremete básicamente contra las tendencias literarias francesas de su tiempo. Afirma que el arte debe ser sano y constructivo, y relaciona lo degenerado (entendido como regresión) con lo infantil, la locura, la pornografía y lo patológico. Diría cosas como:

el médico, singularmente el que se ha dedicado al estudio especial de las enfermedades nerviosas y mentales, reconoce al primer golpe de vista en la disposición de espíritu “fin de siglo”, en las tendencias de la poesía y el arte contemporáneos, en la manera de ser de los creadores de obras místicas, simbólicas, “decadentes”, y en la actitud de sus admiradores [...], el síndrome [sic] de dos estados patológicos bien definidos que conoce perfectamente: la degeneración y la histeria (DEL POZO, 2013, p. 139).

Nordau no califica de degenerado solamente a Baudelaire o Zola, sino que también ataca a los que después serían claros referentes del nazismo, como Nietzsche o Wagner. De este

último llegaría a afirmar que estaría “cargado de una cantidad mayor de degeneración que todos los demás degenerados juntos” (SALA ROSE, 2009, p. 95).

A partir de estos principios, la noción de degeneración, ya con su significado expandido, sería frecuentemente usada en la Alemania del Tercer Reich. Allí, las ideas de anomalía y regresión serían combinadas y ampliadas, por ejemplo, con el concepto de primitivismo y, debido al fuerte antisemitismo de la época, asociadas a los judíos, entendidos como parásitos sociales, y al bolchevismo, entendido como una ideología del siglo XIX ya superada. Dicho de otro modo, habría una tendencia a relacionar y juntar los conceptos de lo patológico, lo judío y lo bolchevique, y a resumirlos en la noción de *degenerado*, remitiendo aquí a un significado nuevo: el de peligro social. Porque como nos recuerda Foucault sobre la noción de *degeneración*: “Con ella tenemos una manera determinada de aislar, recorrer y recortar una zona de peligro social y darle, al mismo tiempo, un estatus de enfermedad, un estatus patológico” (FOUCAULT, 1999, p. 116). De esta forma, lo degenerado pasaría a articularse como una noción que se construiría entre los campos de la medicina, lo cultural y lo político para poder determinar al enemigo.

Sin embargo, antes de adentrarnos en la ideología médico-político-cultural de los nazis, analicemos otro de sus referentes en la concepción política de lo degenerado: el psiquiatra y criminólogo Cesare Lombroso (1835-1909).

Cesare Lombroso: el genio y la locura, el crimen y los anarquistas

Lombroso, además de ser el padre de la criminología moderna y el inspirador de distintas corrientes intelectuales reaccionarias de principios del siglo XX, fue uno de los primeros psiquiatras que analizó la producción visual alienada e hizo un importante esfuerzo por recopilar el arte producido en asilos y manicomios. El resultado de sus investigaciones fue la

publicación de dos textos de relevancia histórica: *Genio e Follia* (Brigola, Milán, 1872-1882) y *L'uomo di Genio in Rapporto alla Psichiatria, alla Storia ed all'Estetica* (bocca, Turín, 1894), aún inéditos en castellano.

Una de las grandes contribuciones de Lombroso al pensamiento occidental fue la asociación de los conceptos *genio-loco-delincuente* desde de un marco científico darwinista, y siguiendo los discursos de la teratología.

Si en la tradición clásica numerosos pensadores, como por ejemplo Aristóteles, ya habían asociado el genio y la locura, Lombroso no tendría reparos en afirmar científicamente que la genialidad era una variación o un tipo de locura.

Para corroborar la relación entre el genio y el loco, Lombroso hizo análisis anatómicos y buscó las semejanzas y las diferencias corporales entre ambos. Por ejemplo, había algunos rasgos físicos que coincidían en la mayoría de los genios. Estos eran, por ejemplo, “la pequeñez del cuerpo” y que “no guardaban parecido con sus progenitores”. Para demostrar que, biológicamente, los genios se asemejaban entre sí, al mismo tiempo que se diferenciaban del resto de personas. Curiosamente, uno de los rasgos físicos que coincidiría tanto en genios como en locos sería la “vivacidad de la mirada”, siendo este considerado como uno de los rasgos innobles, compartidos por el cretino, el criminal y el loco (LOMBROSO, 2008).

Pero, según Lombroso, además de compartir algunos rasgos físicos, los locos y los genios sobre todo coincidirían en los llamados “rasgos morales”. Al mismo tiempo, observó que ambos sufrían de una especie de dislocación temporal. Por ejemplo, una de las principales características comunes de los genios era la precocidad en que su genialidad se desarrollaba, normalmente de forma involuntaria: “No hay nada más involuntario que la idea genial” (LOMBROSO, 2008). En cambio, las manifestaciones o expresiones artísticas de los alienados siempre eran asociadas con las culturas primitivas y prealfabetizadas.

Según Lombroso, genios y locos estaban distanciados del resto de la sociedad y condenados al sufrimiento, sobre todo, por su “insensible” observación de las convenciones: “se dice que el genio muere solitario, frío, insensible a los efectos de la familia y a las convenciones sociales” (LOMBROSO, 2008).

Si bien la genialidad era considerada un tipo de locura, los genios no eran considerados exactamente lo mismo que los llamados alienados. La distancia entre unos y otros era muy poca, y así se creía que lo demostraban los numerosos genios que terminaban enloqueciendo:

Estas características (las de la locura) no son enteramente particulares de los genios alienados, sino que se encuentran, si bien mucho menos marcadas, en los genios menos peligrosos, de los que los alienados no son más que una exageración, una caricatura. [...] Podemos asegurar con seguridad que el genio es una verdadera psicosis degenerativa de la familia de las locuras morales. [...] La diferencia entre genios y alienados se reduce a una menor exageración de los síntomas (LOMBROSO, 2008).

Donde Lombroso creyó encontrar más pruebas que demostraban su tesis fue en la observación de sus pacientes: “La prueba más segura (de la relación entre genio y locura) nos la ofrecen precisamente los locos que no son genios y se convierten en genios por algún tiempo en los manicomios” (LOMBROSO, 2008). Observaciones que le permitieron establecer distinciones entre los alienados (locos); los mattoides (los que no son locos, pero casi); y, finalmente, con los genios, que equivaldrían a una especie de mezcla de los dos tipos anteriores: “los locos presentan la sustancia o la excitación genial sin la forma. El mattoide tiene la apariencia del genio sin la sustancia. ¿Tan raro es que un tercer grupo, el genio, reúna ambos fenómenos?” (LOMBROSO, 2008)

Si había un concepto principal que unía al genio y al loco este era el de *anormalidad*. Una especie de anomalía física y moral que era el resultado natural de la degeneración:

Las investigaciones más recientes, en especial la teratología de Gegenbauer, indican que muchas regresiones se compensan con un desarrollo en otra dirección, e incluso están asociadas a un ennoblecimiento, a un aumento, por así decirlo, de grado: los reptiles tienen más costillas, más vértebras, los simios más músculos y un órgano (la cola) más que nosotros. Hemos perdido estas ventajas para ganar otras muchas (LOMBROSO, 2008).

Entonces, genialidad y locura eran comprendidas como el revés o la contrapartida al excesivo desarrollo intelectual: “Así como los gigantes en estatura pagan su grandeza con la esterilidad y con una relativa debilidad intelectual y muscular, los gigantes del genio pagan por su potencia intelectual con la degeneración y la locura” (LOMBROSO, 2008).

Concretamente, en el análisis de las producciones artísticas de los alienados, Lombroso, observó y enumeró ciertas características propias como: la fantasía, el automatismo, la mezcla de escritura y dibujo, la cualidad expresiva de lo “jeroglífico”, entre otras. Define el arte alienado como: “la mezcla de letras, jeroglíficos y signos figurativos”, y lo relaciona con las estéticas “primitivistas”, incluso, llega a afirmar que: “La locura dota de nuevas cualidades artísticas a aquellos que no las tenían” (LOMBROSO, 2008).

Pero si destacó una idea sorprendente de la observación de sus pacientes, esta fue considerar que: “el propio arte puede producir y fomentar el desarrollo de las enfermedades mentales”, de manera que hace una conexión directa entre la práctica artística o el propio arte y la locura. En definitiva, el arte fue visto por Lombroso como una patología: “la indecente lascivia y el propio exceso de originalidad forman parte de la patología del arte” (LOMBROSO, 2008).

Por otro lado, si en algo destacó Lombroso en la historia fue como padre de la criminología y en sus teorías y análisis del perfil del delincuente. Con base en el estudio de “un famoso delincuente de su época, cuyo cráneo presentaba ciertas anormalidades”, Lombroso llegó a una conclusión en la que se decía que: “el delincuente es el eslabón perdido en la evolución de la especie”. Cuando “el simio se convierte en hombre, queda un pequeño espacio que es donde entra el hombre delincuente, éste es un ser que no llegó a evolucionar adecuadamente”, y se “quedó en una etapa intermedia entre el simio y el hombre” (LOMBROSO, 2008).

En 1872 publicó un libro titulado *Memoria sobre los manicomios criminales*, donde especificó que era necesario que existiesen manicomios especiales para criminales y que los locos no estuviesen en las prisiones; y en 1876 publicó el *Tratado antropológico experimental del hombre delincuente*, donde destacó la definición del llamado “criminal nato”.

Lombroso dice que el criminal nato es idéntico al loco moral, con fondo epiléptico. Un ser atávico de tipo biológico y anatómico especial, que presenta signos de inferioridad orgánica y psíquica. Lo compara con:

los salvajes que se prostituyen con mayor facilidad, que viven en la promiscuidad, que cometen fácilmente homicidio, matando niños, viejos, mujeres, y enfermos, que roban y cuyas penas son terribles, que practican el canibalismo por necesidad, religión, prejuicios, piedad filial, guerra, glotonería, vanidad, etc. (LOMBROSO, 2008).

También lo compara con el niño (perverso polimorfo), coincidiendo en cólera, venganza, celos, mentira, falta de sentido moral, escasa afectividad, crueldad, ocio y flojera, vanidad, juego, obscenidad e imitación, etcétera.

Además, en la descripción de los criminales natos, añadiría que:

son muy precoces o contra-natura, de una ferocidad sanguínea; son personas antipáticas que no conviven con casi nadie; que odian con o sin motivos; son excesivamente egoístas; muy vanidosos; son inteligentes, ya que pueden justificar todos sus delitos; son personas bastante excitables; crueles; indisciplinadas; tienen una gran pereza para el trabajo; y finalmente, que: son hábiles en la simulación de la locura (LOMBROSO, 2008).

Lombroso relaciona esta construcción pseudobiológica y darwinista del delincuente con la ideología anarquista y sus militantes. Dichas relaciones son expuestas en el estudio *Los anarquistas*, publicado por primera vez en 1894.

En las primeras páginas de este estudio, Lombroso hizo una distinción médico-moralista entre los conceptos de *revolución* y *sedición*. Mientras la primera es una “expresión histórica de la evolución”, vinculada a la inspiración de “hombres geniales o apasionados”, lo que ofrecía una “garantía para el éxito” (LOMBROSO, 1978, p. 25); la segunda, por el contrario, es una expresión que obedece a causas “superficiales y efímeras”, nacidas en los “pueblos poco civilizados”, y sus agentes serían “locos y delincuentes, impulsados por la morbosidad a pensar y a sentir de distinto modo que los honrados y los sanos” (LOMBROSO, 1978, p. 25).

A partir de esta primera división higienista, Lombroso identifica a la mayoría de los anarquistas, “salvo poquísimas excepciones, como Ibsen, Reclus y Kropotkin”, en este segundo grupo, el de los locos y los criminales. Y una vez más, encuentra claras pruebas de ello en el examen de sus “cuadros fisionómicos”, que revelan un “perfecto tipo criminal”. Contrario a los llamados “verdaderos revolucionarios”, que presentarían un “tipo completamente normal y a veces más bello” (LOMBROSO, 1978, p. 25-26).

Pero las acciones de rebeldía de los anarquistas, según Lombroso, no son solo fruto de su cuadro criminal, sino que se ven impulsadas por la locura. Sobre ello, el psiquiatra italiano afirma que:

Hoy mismo cuenta el actual partido anarquista entre sus afiliados con no pocas anomalías. Y no están fuera de éstas los locos políticos que obran aislada y espontáneamente, atentando contra el jefe del gobierno, y que son casi siempre un eco de indignación por la suerte de los partidos o por las condiciones políticas o religiosas de su tiempo (LOMBROSO, 1978, pp. 35-36).

Por otro lado, Lombroso llega a considerar esos extraños homicidios, como los asesinatos políticos o regicidios, perpetrados por los anarquistas, como si se tratase de suicidios indirectos, llevados a cabo “para dar así lugar a que les quiten una vida que aborrecen, al mismo tiempo que les falta el valor necesario para privarse de ella a sí mismos” (LOMBROSO, 1978, p. 37).

Como “solución” a toda esa violencia, locura y rebeldía anarquista, Lombroso propone la profilaxis, o lo que es lo mismo, la prevención contra esa enfermedad llamada anarquismo. Él mismo afirmaría:

Dícese que para curar la plaga de la anarquía no hay más medios que el fuego y la muerte. [...] No soy yo, ciertamente, enemigo de la pena de muerte; pero sólo la acepto tratándose de criminales nacidos para el mal, cuya vida sería un constante peligro para la de muchos hombres honrados; por esta razón no hubiera yo dudado en condenar a tal pena a Pini y a Ravachol; pero si hay algún gran crimen al que no aplicarse, no ya la pena capital, sino ni aún las penas graves, y mucho menos las infamantes, me parece que es el caso de los anarquistas. En primer lugar, porque la mayoría no son más que unos locos, y para los locos está el manicomio, no la horca ni

el presidio; y además porque hasta cuando son criminales, su altruismo les hace dignos de alguna consideración (LOMBROSO, 1978, p. 63).

Debemos tener en cuenta que esta sorprendente solución preventiva, y en principio no tan violenta, propuesta por Lombroso, tendría un único objetivo: no reavivar la llama de la anarquía mediante el castigo violento, y así poder extinguirlo de un modo más efectivo.

Unos años más tarde, más concretamente en la década de 1930, uno de los mayores responsables de la expansión y popularización de la concepción política de la degeneración, iniciada por Nordau, y de la solución profiláctica contra el enemigo político, propuesta por Lombroso, sería el ideólogo nazi Alfred Rosenberg.

Rosenberg y la esencia del arte germánico

Alfred Rosenberg (Tallin 1893- Núremberg 1946) fue, seguramente, el ideólogo principal del nacionalsocialismo. Uno de los primeros miembros del *Deutsche Arbeiter Partei* (posteriormente Partido NSDAP–Partido nazi), ya que se afilió en 1919. Diez años más tarde fundó el Frente de Lucha para la Cultura Alemana. En 1930 fue nombrado diputado en el *Reichtag* de la República de Weimar por el Partido Nazi y publicó el libro *El mito del siglo XX*, del cual se vendieron más un millón de copias. A partir de 1933, con el Partido Nazi ya en el poder, ocupó el cargo de jefe del Servicio de Asuntos Exteriores del Partido Nazi. Desde este cargo, se apropió de las obras de arte pertenecientes a museos y a colecciones privadas. El mismo año fue nombrado Reichsleiter (el cargo más alto existente en el Tercer Reich por debajo de Hitler), y a partir de 1941, en pleno periodo bélico, fue nombrado titular del Ministerio de Territorios Ocupados del Este.

En la construcción ideológica del nacionalsocialismo, Rosenberg otorgó una gran importancia a la creación artística, al punto de dedicar una tercera parte de su libro *El mito del siglo XX* al arte, el pensamiento y la cultura, que titularía “La esencia del arte germánico”.

En este libro, en lo referente a las cuestiones estéticas, desarrolló tres conceptos clave: el de belleza asociada a la racialidad, el de la voluntad como elemento de dominación del instinto; y el del estilo, que distingue entre el de la personalidad y el de la objetividad. Estos dos, finalmente, se contraponen a lo que él denomina subjetivismo. De este modo, Rosenberg intentó definir el arte germánico mediante la articulación de antagonismos, siempre en oposición al arte considerado foráneo o degenerado.

Para empezar, según Rosenberg, el concepto de *belleza* estaba estrechamente relacionado con el ideal de belleza ario y usa como primeros ejemplos las representaciones de los héroes del periodo Clásico griego, como Ajax o Aquiles, para afirmar que estas fueron realizadas siguiendo el canon de belleza nórdico:

Los verdaderos helenos tienen una estatura justamente lo suficiente elevada, firmes, blancos de piel, manos y pies bien formados, el cuello vigoroso, cabello castaño, fino y ligeramente ondeado, cara rectangular [...] El Heros, el héroe, es por tanto siempre hermoso. Pero esto quiere decir: de determinada índole racial (ROSENBERG, 2006, p. 157).

A estas representaciones opone las de Baco, los centauros y otros, que estarían inspiradas en los extranjeros o esclavos: “Nikostenes dibuja a Sileno [...] como una caricatura directamente bestial-idiota, mientras Euphronius [...] representa en forma propiamente ejemplar el tipo racial éstico-negroide, peludo, estúpido” (ROSENBERG, 2006, p. 157).

Observación que no dudaría rematar con una dosis de antisemitismo:

Al lado de estos dos grandes contrastes: el esbelto, vigoroso, aristocrático heleno y el breve, obtuso, bestial Sileno, que, sin duda, pertenece a la raza sometida por los griegos, o al tipo de los esclavos introducidos, respectivamente, emergen luego al aumentar la infiltración de sangre asiática, también figuras en la pintura que a veinte pasos de distancia deben ser interpretadas como semíticas y judías (ROSENBERG, 2006, p. 157).

Rosenberg distingue y analiza estas asociaciones de lo bello-heroico-helénico-ario y lo feo-bestial-idiota-judío, en multitud de manifestaciones artísticas en toda la historia del arte occidental, pasando por la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura o la música. Por ejemplo, atribuye valores germánicos a Homero, Goethe, Miguel Angel, Rembrandt, Tiziano o Wagner; mientras que vislumbra síntomas bastardos o de caos racial en Sócrates, Van Gogh, Gauguin, Picasso, los expresionistas.

En definitiva, uno de los puntos definatorios del concepto de *ideal de belleza germánico* de Rosenberg es la asociación entre cuerpo y alma o exterior e interior, que para él son representados de forma unitaria e indisoluble, evidentemente condicionados biológicamente por la idea de “pureza racial”. De esta forma, el arte según Rosenberg está principalmente condicionado por la idea de belleza “nacional”, “anímica” y “racial”.

El segundo pilar sobre el que Rosenberg vertebró su teoría estética fue la noción de *voluntad* que desarrolló partiendo y cuestionando el concepto de *voluntad* (*Wille zum Leben*) de Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Schopenhauer se refería a la voluntad como un ser o esencia (*Wesen*) de carácter metafísico, cuyo correlato sensible es el mundo fenoménico. Este no es nada más que la “voluntad objetivada”, a la que llama “representación” (*Vorstellung*). Esta voluntad se manifiesta en todos los estratos del mundo natural, desde la simple piedra hasta el hombre, en quien alcanza

su grado máximo al adquirir la forma del deseo consciente. En sí misma, la voluntad no sería otra cosa que un “ciego afán” (*Drang*), un impulso o pulsión (*Trieb*) carente por completo de fundamento y motivos.

Aunque consideraba a Schopenhauer uno de los suyos, al respecto, Rosenberg acusó su filosofía de “monista”, y creyó que su interpretación de la idea de voluntad era “errónea e infantil” (ROSENBERG, 2006, p. 184), al definirla, según el ideólogo, como “un impulso egoísta y carente de objetivo e invariable”, y muy próxima al concepto de pulsión o impulso (*Trieb*) (FREUD, 2013). Para Rosenberg, “la *voluntad* era lo opuesto al *instinto* y no idéntica a él”, y su diferencia no era de “índole cuantitativa sino cualitativa” (ROSENBERG, 2006, p. 185). Al respecto afirma que:

o bien se parte de la realidad y, teniendo ante la vista ejemplos de la índole más sublime, se reconoce la posibilidad del triunfo de la voluntad sobre el instinto; o se comete un acto de violencia y se declara a todo el mundo como no-libre, renunciando con ello a toda posibilidad de purificación. En aquella posición estaban Cristo, Leonardo, Kant y Goethe, en ésta los indios y Schopenhauer (ROSENBERG, 2006, p. 186).

Por otro lado, Rosenberg describe el “ser volitivo” como un ser dividido en dos partes: “uno sensual-instintivo y uno sobrenatural-volitivo” (ROSENBERG, 2006, p. 186), y no duda en aplicar su propia idea de voluntad a la teoría estética:

La voluntad, con cuyas manifestaciones dispersas y sobre cuyas contingencias el “genial espíritu del mundo toca sus ingeniosas melodías”, sólo puede ser una voluntad genial. Pero la voluntad, que es sólo un impulso sin fundamento, sin meta, ciego, es un instinto puramente animal. Aquella nos revela la dignidad de la naturaleza humana, ésta el lado vacío de la misma. Todos los grandes artistas y santos están plenos de la

primera, la han plasmado en las acciones como obra de arte y como vida; mediante ella y mediante la razón formadora de ideas han guiado al instinto a vías donde como material de su creatividad éste encontró su lugar apropiado (ROSENBERG, 2006, p. 189).

Aquí tenemos, nuevamente definida de forma más abstracta, lo que Rosenberg entiende como representación del arte germánico. La distinción entre el arte resultante de una “voluntad genial” (¿sobrenatural?), y lo que solo sería el producto del instinto (¿arte degenerado?). Solo nos falta saber si lo que Rosenberg nos querría explicar filosóficamente con su idea de voluntad no sería simplemente lo que más tarde, en periodo de guerra, se convertiría en la principal justificación del genocidio cometido por parte del ejército alemán: “la voluntad del Führer”.

En el tercer pilar de su teoría estética, Rosenberg abordó la noción de estilo, vinculándolo a las concepciones anteriormente tratadas (belleza y voluntad).

Por un lado, creía que las tendencias atribuidas al arte griego, la *apolínea* y la *dionisiaca* no eran trasladables al arte germánico por tener este último diferentes características. Propuso, de este modo una distinción entre dos estilos, el objetivo (griego) y el personal (germánico): “la belleza griega es la plasmación del cuerpo, la belleza germánica es la plasmación del alma. Lo uno significa equilibrio exterior, lo otro, ley interior. Lo uno es como resultado estilo objetivo, lo otro estilo personal” (ROSENBERG, 2006, p. 193).

Rosenberg define lo *personal* o la *personalidad* como la suma de voluntad y razón:

La personalidad es el poder opuesto a la materia, que representa lo metafísico en el ser humano, la actividad interior actuante sin reposo, del ser interior, el enigma primigenio del alma germánica (ROSENBERG, 2006, p. 193).

Esta personalidad estaría determinada por una estructura y sujeta a leyes: “la personalidad artística más pujante lleva consigo en todas partes como fuerza de gravedad, estructura, es decir viviente sujeción a leyes” (ROSENBERG, 2006, p. 194). Pertenecientes a este estilo, Rosenberg destacaría, otra vez, a Goethe, las catedrales góticas, la pintura barroca de Rembrandt o Rubens, y la ópera de Wagner, entre otros, y en ellos encontraría una determinada “voluntad estética” y “los supremos valores germánicos de honor, libertad, orgullo y valor”. Rosenberg proyecta esta idea del estilo artístico “personal” hacia un arte germánico venidero, que vislumbra principalmente en contemporáneas construcciones arquitectónicas (¿Albert Speer?): “La arquitectura es hoy día (a pesar de la Escuela de Arquitectura de Dessau), el primer arte que está en vías, por de pronto, de volver a ser honesto” (ROSENBERG, 2006, p. 213).

A este estilo germánico “personal”, Rosenberg opone un tercer estilo, el *subjetivismo*:

El subjetivista no está dominado por una orientación volitiva (tampoco en la obra individual), sino por contingencias internas y externas. El subjetivismo significa en todo sentido y en todos los campos, la violación tanto de la personalidad como del objeto, la 'cosa'; es a veces un gracioso juego, o bien repugnante a-configuración (del lado de la forma), luego a veces chanza sensual, anarquía de manicomio o apetito desenfrenado (como sentimiento), pero tanto lo uno como lo otro sin conformarse a leyes ni interiores ni exteriores, sin estructura interna ni forma externa. El subjetivismo tanto como problema filosófico como también puramente artístico, es el resultado de la infecundidad interior (del entrecruzamiento racial) de un pueblo, de una individualidad, de toda una época o en forma general -como fin- el símbolo de un derrumbe anímico-racial (ROSENBERG, 2006, p. 194).

Con este estilo denominado subjetivista, Rosenberg vuelve a definir, indirectamente quizás, lo que luego se conoció como arte degenerado, y que vinculó con “lo judío”:

el “arte” judío no será nunca estilo personal, pero tampoco nunca estilo realmente objetivo, sino que revelará meramente destreza técnica y artilugio subjetivo que sólo busca el efecto exterior; por lo general asociado a ingredientes groseramente sensuales, cuando no orientado a la inmoralidad... el “arte” judío es también, casi el único que se dirige al instinto (ROSENBERG, 2006, p. 201);

y con el arte vanguardista, y más específicamente con el modernismo:

Toda Europa está aún hoy cubierta con los productos de una decadencia artística nunca habida. Y cuando una nueva generación quiso violentamente llegar a ser “personal”, nació el afamado “estilo juvenil”, cuyos crímenes artístico-artesanales pueden ser admirados desde París hasta Moscú y Budapest. Aún hoy sigue causando estragos en muchas partes sin ser frenado (ROSENBERG, 2006, p. 209).

Rosenberg vinculó estrechamente al subjetivismo (arte judío y modernista) otro estilo al que denominó *psicologismo*, que “no es la consecuencia de un alma fuerte, sino precisamente lo contrario, signo de una atrofia del alma. Así como un herido reiteradamente tocará y examinará su herida también un enfermo del alma, sus estados interiores” (ROSENBERG, 2006, p. 117).

Este estilo estaría relacionado con la obra de Dostoievski y el bolchevismo: “hacia fines del siglo XIX la idea del amor se presentó bajo una tercera forma, que nos obsequió con el bolchevismo: «la doctrina rusa del sufrimiento y de la compasión, simbolizada en el ser humano dostoievskiano»” (ROSENBERG, 2006, p. 116).

Llegaría aún más lejos afirmando:

En Dostoievski, Karenski y Trotski han sido vaticinados. En el año 1917 el “ser humano ruso” fue, por fin, redimido. Se deshizo en dos partes. La sangre nórdico-rusa desistió de la lucha, la éstico-mongólica se alzó poderosamente, y el kalmuco-tártaro Lenin llegó a ser el amo. El demonismo de esta sangre se dirigió instintivamente contra todo lo que exteriormente aún impresionaba como recto, tenía aspecto masculino-nórdico, era, en cierto modo, un reproche viviente contra un ser al que Lothrop Stoddard designó acertadamente como “subhombre”. El bolchevismo como soberano solo fue posible como consecuencia en medio de un organismo popular racial y anímicamente enfermo, que no pudo decidirse por el honor uno únicamente hasta el “amor” exangüe (ROSENBERG, 2006, p. 119).

Con estas bases teóricas, explicadas aquí, Rosenberg define las propiedades constitutivas del arte germánico, y por oposición, a su antagónico, el que sería considerado por el régimen nacionalsocialista como arte degenerado.

En 1937, unos años después de la publicación de *El mito del siglo XX*, de Rosenberg, sus ideas se verían materializadas con la inauguración de dos exposiciones en la ciudad de Munich: una, la Primera Gran Exposición de Arte Alemán, la otra Entartete Kunst, la primera gran exposición de arte degenerado.

Entartete Kunst (Las exposiciones)

En los años que van desde 1933 hasta 1937, el arte alemán se vio inmerso en múltiples batallas ideológicas, externas e internas al partido nazi, que terminaron por definir la política cultural del Tercer Reich.

En un primer momento, se procedió a una purga y persecución de directores de museos y artistas afines a las políticas culturales de Weimar. Por ejemplo, los directores liberales de los museos de Berlín, Essen, Manheim y Colonia fueron sustituidos por hombres de confianza de Rosenberg; y los pintores Max Beckmann, Paul Klee y Otto Dix, entre otros, fueron expulsados de sus puestos de docentes. En septiembre de 1933 se fundó la Cámara de Cultura del Reich, dirigida por Joseph Goebbels (1897-1945), lo que lo convirtió en la persona más poderosa del ámbito cultural de Alemania. Sobre el papel que la Cámara debía desempeñar, Goebbels afirmaba:

La organización juega un papel decisivo en la vida de los pueblos. [...] toda organización exige que sus miembros renuncien a ciertos derechos privados en beneficio de una ley de vida más importante y más amplia, y por tanto en beneficio de una base previamente orientada desde la que desarrollar energías que aisladas son impotentes, pero que unidas poseen un efecto grandioso y arrollador. [...] las costumbres antiguas y los prejuicios a los que muchos se han aficionado tienen que superarse por medio de la integración y organización de los artistas creativos de Alemania en la Cámara de la Cultura del Reich (ADAMS, 1992, p. 53).

Como veremos, Goebbels, en un principio, optaba por una posición “liberal” con respecto al arte y la cultura. En 1934 afirmó:

los nacionalsocialistas no somos antimodernos; somos vehículos de una modernidad nueva, no sólo en asuntos políticos y sociales, sino también en las esferas artística e intelectual. Ser moderno significa ser fiel al espíritu de la época (*Zeitgeist*). Tampoco para el arte cabe hablar de otra modernidad (ADAMS, 1992, p. 56).

Goebbels intentó huir de la polémica vanguardismo-tradicionalismo, procurando integrar a algunos artistas modernos a su proyecto. Fueron invitados, por ejemplo, Richard Strauss, que

fue nombrado presidente de la Cámara Cultural de Música, los arquitectos Mies van der Rohe y Peter Behrens, y también algunos de los pintores expresionistas como Emil Nolde, Erich Heckel, Ernst Barlach y Karl Schmidt-Rottluff, que se consideraban a sí mismos artistas nórdicos. Este apoyo al vanguardismo del “liberaloide” Goebbels sería fuertemente criticado por el “dogmático recalcitrante” Rosenberg (ADAMS, 1992, p. 57), que ya en su libro *El mito del siglo XX*, había atacado a los expresionistas:

Con justo sentir se buscaba liberación, expresión y fuerza. Y la consecuencia de esta fuerte tensión fue el engendro irrisorio del expresionismo. Toda una generación clamaba por expresión y no tenía ya nada que hubiera podido expresar. Clamaba por belleza y no tenía ya ideal de belleza alguno. Quiso intervenir en la vida con nuevas creaciones y había perdido toda fuerza genuina de plasmación. De esta manera la expresión llegó a ser manía (ROSENBERG, 2006, p. 108).

Sobre sus diferencias ideológicas con Goebbels, Rosenberg comentaba:

Los hombres como Nolde y Barlach suscitan ruidosas polémicas. Unos pintores nacionalsocialistas quieren excluirlos de nuestro arte futuro, otros los elogian por todo lo alto. Trataremos por tanto de formular un juicio libre de posturas subjetivas acerca del estilo que corresponde al pensamiento nacionalsocialista (ADAMS, 1992, p. 57).

La batalla ideológica estaba servida entre estos dos pesos pesados del partido, y esta se inclinó del lado de Rosenberg, gracias al triunfo de sus habilidades para persuadir al *Führer*. Hitler terminó censurando el liberalismo (de Goebbels) con que se trataban las artes, con argumentos como:

No permitiremos que esos charlatanes y mediocres entren en nuestras esferas artísticas, aunque se arrepientan. [...] Los representantes de la decadencia no deben

convertirse bajo ningún concepto en portavoces del futuro. Este es nuestro Estado, no el suyo, y no permitiremos que lo ensucien (ADAMS, 1992, p. 57).

Finalmente, Goebbels cedió y promulgó un decreto para eliminar todas las obras vanguardistas de los museos alemanes y se descolgaron de las paredes incluso las obras de los pintores que habían sido, en un principio, partidarios del régimen. En 1936, Goebbels, creyendo que “la crítica era responsable del fenómeno de la degeneración artística”, anunció:

Como la crítica de arte no ha mejorado este año, prohíbo de una vez por todas la crítica a la antigua usanza. En lo sucesivo, la información suplirá a la crítica, dado que ésta se ha convertido en juez y ello representa una corrupción total del concepto de crítica. El fenómeno se remonta a la época de la hegemonía judía sobre el arte. [...] La información artística se despreocupará de los valores y se limitará a la descripción. La información permitirá que sea el público quien se forme sus propias opiniones. Sólo se permitirá ejercerla a los periodistas leales al ideario nacionalsocialista y que se expresen con sinceridad (ADAMS, 1992, p. 68).

Por aquel entonces, el proceso de purga y persecución artística estaba a punto de ser completado. A finales de ese año, el arte vanguardista ya estaba totalmente prohibido en Alemania.

Desde el primer momento, los nacionalsocialistas habían organizado exposiciones propagandísticas con lo que, según ellos, era el vanguardismo más escandaloso. Por ejemplo, en 1933, la Liga para la Defensa de la Cultura Alemana había organizado una exposición en Karlsruhe con obras de Die Brücke, Der Blaue Reiter, Max Slevogt, Lovis Corinth y Munch. Luego, se organizó en Stuttgart una exposición, igualmente crítica, con obras de Marc Chagall, Max Beckmann y Otto Dix. Más tarde, otras exposiciones de este tipo serían organizadas en Nuremberg o Dessau. Estas exposiciones se conocieron como “Cámaras de

los horrores”, “Reflejos de la decadencia del arte” o simplemente “Exposiciones de la vergüenza” (PETERS, 2014). Estos fueron los precedentes expositivos clave que darían pie, años más tarde, a la exposición de Arte degenerado (Entartete Kunst), inaugurada el 19 de julio de 1937 en Munich. Esta fue comisariada por el, nombrado por Goebbels, presidente de la Cámara de la Cultura del Reich, el pintor académico Adolf Ziegler.

Adolf Ziegler (Bremen 1892- Baden-Baden 1959) fue un pintor académico y político en la Alemania nazi. En 1935 fue nombrado Senador de las Bellas Artes de la Cámara de Cultura del *Reich*, de la cual sería presidente un año más tarde. Durante la guerra, fue arrestado y encarcelado un tiempo breve, por hacer públicas sus dudas de la campaña bélica que se estaba llevando a cabo. Finalizada la guerra no consiguió reanudar su éxito como pintor ni como docente, porque su pintura estaba directamente asociada al nazismo. Vivió los últimos días de su vida en Varnhalt, donde murió en 1959.

La comisión dirigida por Ziegler confiscó más de 5000 obras procedentes de colecciones públicas y privadas. Entre ellas había obras de Nolde, Erich Heckel, Kirchner, Beckmann, Archipenko, Braque, Chagall, Giorgio de Chirico, Robert Delaunay, Derain, Theo van Deosburg, Ensor, Gauguin, van Gogh, Albert Gleizes, Alexéi Jawlenski, Kandinsky, Léger, El Lissitzky, Franz Masereel, Matisse, Moholy-Nagy, Mondrian, Munch, Picasso, Roualt y Vlaminck, entre otros. Finalmente, se eligieron unas seiscientas cincuenta obras firmadas por ciento doce pintores, entre ellos Barlach, Beckmann, Corinth, Grosz, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Nolde y Pechtein, para formar parte de la exposición de Arte degenerado, en la vieja galería del Hofgarten. Allí, las obras estaban clasificadas por temas como: “Agricultores vistos por judíos, Ofensa a la feminidad alemana, Befa de Dios” (ADAMS, 1992, p. 124). Las pinturas se colgaron amontonadas, sin marco, “con etiquetas

ofensivas y pintadas subversivas”. El modo como estaban dispuestas las obras era “totalmente calcado al de los despreciados dadaístas” (ADAMS, 1992, p. 123).

En el discurso inaugural, Adolf Ziegler anunció:

Ha llegado a su fin la paciencia que hemos tenido con los que no han querido alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista de estos cuatro años. Que el pueblo alemán les juzgue. A nosotros no nos asustan. El pueblo tiene fe, en esto como en todo, en el criterio de un hombre, nuestro Führer. Él conoce el camino que ha de seguir el arte alemán para cumplir con su deber de dar expresión al carácter alemán. [...] Lo que aquí veis es el fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento. [...] Necesitaría varios trenes de mercancías para limpiar nuestros museos de esta basura. No tardaré en tenerlos (ADAMS, 1992, p. 123).

Para complementar las palabras de Ziegler, Goebbels, que ya había modificado completamente su discurso frente al arte, comentaría más adelante:

En las figuras horripilantes de la exposición muniquesa de Arte degenerado vemos hasta qué punto ha calado en la vida cultural alemana el perverso espíritu judío. [...] Esto no tiene nada que ver con la represión de la libertad artística y el progreso. Por el contrario, el arte chapucero que allí se expone y sus creadores son de ayer mismo (ADAMS, 1992, p. 123).

El resultado fue exitoso. La exposición de Arte degenerado fue vista por más de dos millones de personas, y empezó una itinerancia por distintas ciudades alemanas.

Fue en 1938, cuando la muestra viajó a Berlín, su segunda sede, que allí se enviarían más de setenta obras de la colección Prinzhorn. Como comenta Julia Ramírez: “No resulta claro si finalmente llegaron a exhibirse en las salas los ejemplos procedentes de Heidelberg” (2012,

p. 18), ya que al poco tiempo estas obras fueron devueltas. Pero sí sabemos que al menos cuatro obras de enfermos mentales fueron reproducidas en la guía de la exposición de Berlín, donde estas fueron comparadas, por su similitud, con las obras vanguardistas.

Algunos de los pacientes-creadores de Heidelberg, de los cuales se habían confiscado las obras, fueron ejecutados en los años siguientes siguiendo el programa Aktion T-4. Asesinaron al menos a 19 pacientes, entre ellos Franz Karl Bühler, más conocido como Pohl, vía inyección letal o en cámaras de gas. El responsable directo de estas muertes fue el entonces director de la clínica, Carl Schneider, a quien citamos: “El dibujo del enfermo se caracteriza por el placer en la ansiedad, el horror, la voluptuosidad, el caos, los rostros grotescos, los garabatos, la repugnancia, la codicia, la creencia de un contorno interno o la indulgencia” (RAMÍREZ, 2012, p. 19-20).

Con todos los datos aquí expuestos, quizás no podamos afirmar que las exposiciones de Arte degenerado fueran exactamente exposiciones de arte marginal. Sin embargo, lo que podemos afirmar rotundamente es que, aunque no se expusiera literalmente arte de enfermos mentales, sí que el discurso y el tema principal de estas exposiciones fue la locura.

Psiquiatría nazi

“Hay una verdad sencilla, terrible, constituyente: la ciencia del exterminio se fundó en un psiquiátrico”¹³.

Benno Müller-Hill, *La ciencia del exterminio* (1984)

En la psiquiatría de principios del siglo XX predominaron las teorías, anteriormente comentadas, de B. A. Morel y M. Nordau, que juntamente con teorías genéticas

13 Ver MÜLLER-HILL, 2016, p. 7.

posmendelsonianas, concluyeron que los locos eran “monstruosidades, criaturas contaminadas” (SCULL, 2013, p. 92), y que la locura era incurable por transmitirse de forma hereditaria. Estas corrientes psiquiátricas europeas fueron incorporadas a teorías sociológicas y económicas liberales de finales del siglo XIX, que trataban la demografía y la evolución social.

Por ejemplo, fue en Gran Bretaña donde el filósofo liberal Herbert Spencer (1820-1903) desarrolló su teoría del “evolucionismo social”:

Los menos aptos, los más débiles, serán eliminados por quienes son los más aptos, los más fuertes en la lucha. Ya no se trata, entonces, de una lógica de promoción general, sino de un proceso de eliminación selectiva (DARDOT y LAVAL, 2013, pos. 788 de 9250).

El evolucionismo spenceriano concluyó abruptamente que “el proceso de la sociedad y, más ampliamente, de la humanidad, supone la destrucción de algunos de sus componentes” (DARDOT y LAVAL, 2013, pos. 788 de 9250). En el mismo país, el psiquiatra Charles Arthur Mercier (1851-1919) hizo afirmaciones como esta:

La locura no tiene lugar en personas que tienen una constitución mental sólida. No ataca de la misma manera a los débiles y a los fuertes, como en los casos de la viruela y la malaria. Sucede principalmente en aquellos cuya constitución mental es defectuosa en origen, y cuyo defecto se manifiesta en una ausencia del poder de autocontrol y de aplazar la gratificación inmediata (SCULL, 2013, p. 93).

Estas ideas provenientes de discursos médicos y científicos se propagaron en los estamentos políticos de todo occidente; y la eugenesia (esterilización obligatoria), aplicada a los enfermos mentales como medida demográfica, se convirtió en una idea de enorme aceptación en Europa y Estados Unidos.

Fue precisamente Estados Unidos el primer país del mundo donde se promulgaron leyes de esterilización obligatoria, basadas, entre otras, en las palabras del jurista Oliver Wendell Holmer Jr.:

Es mejor para todo el mundo que, en vez de esperar a ejecutar a descendientes degenerados por algún crimen, o de dejar que se mueran de hambre por su imbecilidad, la sociedad pueda prevenir que las personas evidentemente deficientes se propaguen. El principio que sostiene la vacunación forzosa es lo suficientemente amplio como para incluir la extirpación de las trompas de Falopio. Tres generaciones de idiotas son suficientes (SCULL, 2013, p. 94).

Entre 1927 y 1940, se llegó a prohibir la reproducción a las personas locas o con defectos mentales, mediante la promulgación de leyes de esterilización forzosa en cuarenta de los cuarenta y ocho estados del país. Precisamente, estas leyes eugenésicas estadounidenses fueron las copiadas por los nazis.

En la Alemania nazi, las teorías eugenésicas dirigidas a las personas con enfermedades mentales fueron reforzadas con los ideales de purificación racial y el antisemitismo, pregonados por el partido NSDAP, y estas fueron desarrolladas y llevadas a la práctica, partiendo en los institutos de biología genética, hasta llegar a las instituciones psiquiátricas y, finalmente, a los campos de exterminio.

Para empezar a dar ejemplos de la evolución de esa trayectoria, podemos citar tres fuentes alemanas precedentes al régimen nazi.

La primera, de tenor antropológico racista y colonial, fue la aparición, en 1913, del libro *Los bastardos Rehobother y el problema de la bastardización humana*, de E. Fischer, en el que se decía de los “mestizos” de Tanzania (colonia alemana):

Se les concederá justamente la protección que necesitan como raza inferior respecto a nosotros, para que puedan subsistir, nada más, y no por más tiempo del que puedan sernos útiles —o bien se les dejará en libre competencia, es decir, según mi opinión, expuestos a su decadencia (MÜLLER-HILL, 2016, p. 20).

La segunda, de tenor médico y jurídico, fue la publicación, en 1920, del libro *Impunidad en la aniquilación de los inútiles*, del profesor Binding y del doctor Hoche (MÜLLER-HILL, 2016, p. 20).

En la tercera, ya a principios de la década de 1930, el profesor Lenz escribió en su libro *Baur-Fischer-Lenz*, “que el nacionalsocialismo ambiciona honradamente el saneamiento de la raza es indudable... La cuestión de la calidad hereditaria es cien veces más importante que la lucha por el capitalismo o el socialismo” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 21).

Estas tres fuentes teóricas pueden ayudarnos a comprender que las teorías eugenésicas ya habían calado hondo en la sociedad alemana, antes de que Hitler fuera nombrado canciller. Como definitivamente se nos demuestra con el consejo y respaldo de una ley de esterilización con el lema “La eugenesia al servicio de la prevención social”, por una Comisión de Sanidad del Land de Prusia en 1932 (MÜLLER-HILL, 2016, pp. 21-22).

Cuatro meses después de que Adolf Hitler (1889-1945) obtuviera plenos poderes sobre Alemania, en julio de 1933, se promulgó la “Ley para prevenir la procreación de hijos con enfermedades hereditarias”, que permitió la esterilización forzosa en casos de “imbecilidad congénita, esquizofrenia, demencia maniacodepresiva, epilepsia hereditaria... y alcoholismo agudo” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 22).

En 1935, el doctor Kallmann sostuvo en el Congreso Internacional de Ciencias Demográficas que “es de desear la ampliación de las restricciones a la procreación también a los parientes consanguíneos de los esquizofrénicos, y sobre todo incluirlos en el conjunto de personas

eugenésicamente indeseables ya al comienzo del período de fecundidad” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 24).

Pero en el transcurso de esos años (1933-1939), las leyes eugenésicas fueron consideradas de difícil aplicación y fueron dejándose de lado, debido a las problemáticas con las que se encontraban los psiquiatras en la realización de los diagnósticos y la subsecuente esterilización forzada. Fue precisamente en los años en que en los museos alemanes se realizaban las exposiciones de arte degenerado, que la eugenesia empezó a ser sustituida por otra práctica: la eutanasia. Como ejemplo de ello, las palabras del profesor Kleist en su informe de 1938 sobre el Instituto Herborn, en el cual ya se practicaba la eutanasia mediante el hambre:

Pero también aquellos que ya no pueden ser salvados, tienen, en tanto no se promulgue una ley “para el exterminio de la vida inútil”, el derecho de recibir una asistencia solícita. Si bien tampoco los gastos dedicados a estos infelices deben rebasar los límites de lo soportable (MÜLLER-HILL, 2016, p. 26).

En el mismo año, en una sesión del Comité de Bienestar y Asistencia Social, médicos y letrados discutieron sobre la posibilidad de crear una “ley de asociales” que previera la esterilización y los campos de concentración para los afectados. Finalmente, fue en octubre de 1939 que la promulgación de un decreto por Hitler convirtió “la exterminación masiva en política de Estado”, con la aplicación del programa Aktion T-4 (SCULL, 2013, p. 96).

Había aparecido una ley que, literalmente, condenaba a los enfermos mentales a muerte, y mediante incentivos económicos del Gobierno a los doctores fomentaba los “boletines de inscripción a las instituciones psiquiátricas”:

los primeros boletines son dictaminados por los profesores de psiquiatría Heyde, Mauz, Nitsche, Fanse, Pohlisch, Reisch, C. Schneider, Villinger, Zucker y otros 39

doctores. La retribución supone 5 Pfennig por boletín si se tramitan más de 3500 al mes, y 10 Pfennig si se tramitan menos de 500. Una cruz significa la muerte. Hubo que tramitar 283000 boletines. Al menos 75000 fueron marcados con una cruz (MÜLLER-HILL, 2016, pp. 27-28).

El inicio de la guerra no hizo más que acelerar el ritmo de la “solución final” o genocidio. En 1940, el alto mando de las SS, Richard Hildebrand (1897-1952), comunicó a Himler el fusilamiento de enfermos mentales alemanes y polacos:

A continuación, otras dos compañías disponibles de las SS se destinaron como sigue octubre, noviembre y diciembre... 4. ... a la supresión de casi 4400 dementes incurables de los manicomios polacos... 5. a la supresión de casi 2000 dementes incurables del manicomio de Konradstein... (MÜLLER-HILL, 2016, p. 28).

En el mismo momento, en la “penitenciaria” de Brandemburgo se probó la forma de matar a los enfermos mentales por medio de gas (monóxido de carbono). Hasta septiembre de 1941, se asesinaron setenta mil docientos veintitres enfermos mentales mediante este procedimiento en diferentes ciudades alemanas. A principios del año siguiente continuaron las matanzas mediante gas, ahora ya en los territorios del este y en campos de exterminio.

El resto de la historia del genocidio perpetrado por los nazis es muy conocida, sobre Auschwitz y los otros campos de exterminio activos hasta el final de la guerra. El genocidio en el Tercer Reich se resume en la concepción del exterminio como si se tratara de llevar a cabo un trabajo; por muchos considerado “el mayor trabajo sucio de la historia” (ARANTES, 2014). Aún hoy se desconoce el número de psicópatas, homosexuales y asociales que fueron asesinados. Los psiquiatras nazis dirían que ellos no sabían nada. Algunos serían juzgados, otros se suicidarían, y la gran mayoría continuarían con sus vidas, cambiando el enfoque de sus prácticas y conocimientos.

Lo que queda claro es que los enfermos mentales fueron las primeras víctimas del genocidio nazi. Se calcula que, en total, perecieron entre doscientos mil y doscientos cincuenta mil pacientes mentales en menos de cinco años.

¿Cuándo terminará tanto exterminio?, preguntó el Dr. Nyiszli al Dr. Mengele, en Auschwitz. Éste contestó: ¡Amigo mío! ¡Esto proseguirá sin cesar, sin cesar!
(MÜLLER-HILL, 2016, p. 205.)

La lógica política del arte degenerado

Finalizada la Primera Guerra Mundial y una vez completada la Revolución de Octubre en Rusia, en Europa se definiría un horizonte de expectativas utópicas, dirigido a que nuevas revoluciones ocurrieran en otros países del continente. Sin embargo, la esperanza, expresada por el socialdemócrata alemán Karl Kautsky (1854-1938), de que en “los países de Europa occidental, las «viejas democracias» ofrecieran el ejemplo de un desenvolvimiento normal, sano y pacífico hacia el socialismo”, simplemente no ocurrió (TROTSKY, 2009, p. 89).

Contrariamente a las teorías kautskianas, la consecuencia de la democracia parlamentaria en la Alemania de la década de 1930 no sería otra que el nacionalsocialismo.

El auge del fascismo en Europa, y más concretamente el del nacionalsocialismo en Alemania, no puede ser explicado sin encuadrarlo primeramente en un contexto de crisis económica (crack de 1929), y en la situación social peculiar de Alemania, que fue uno de los países derrotados en la Primera Guerra Mundial.

El discurso político del Partido Nacionalsocialista (NSDAP) se presentó fundamentalmente como un discurso revolucionario, antiliberal, anticomunista, laico, soberanista, nacionalista, expansionista y, en un principio, pacifista, que se construyó principalmente con base en

cuestiones identitarias, antisemitas, xenófobas y racistas. Este discurso, altamente contradictorio, tuvo acogida en las masas, compuestas por personas de las clases media y obrera, que se encontraban derrotadas, desempleadas, desmoralizadas y ansiosas por algún cambio anímico en sus vidas. De esta forma, se construyó la historia del partido de Hitler y sus primeros seis seguidores, “que se convirtieron en un millón, y luego en seis millones, y luego en trece, y luego en cuarenta, y luego en todo el pueblo alemán”, hasta llegar a alzarse con el poder, con Hitler en la cancillería del *Reich*, en enero de 1933 (ROSENBERG, 1976, p. 80).

Una vez en el poder, las políticas económicas nacionalsocialistas se volvieron contrarevolucionarias, ya que mantuvieron todas las estructuras jerárquicas sociales preexistentes. Sin embargo, desarrollaron una especie de sistema económico capitalista, por algunos calificado de “keynesianismo autoritario” (MAZOWER, 2008), en el que se llevó a cabo una redistribución de las rentas a costa del expolio y la destrucción de unas minorías (judíos, comunistas, homosexuales, gitanos, etc.). Estas políticas, según algunos analistas, supusieron en última instancia una especie de salvación del sistema y la lógica capitalistas. Los discursos, en un principio pacifistas, se volverían cada vez más belicistas, debido básicamente a la voluntad expansionista del territorio nacional alemán (*Lebensraum*)¹⁴. La guerra se convirtió en el nuevo horizonte de expectativas europeo, y en Alemania esta sería usada para justificar por completo sus políticas económicas y sociales.

En este cuadro histórico, político, económico y social de tendencias belicistas encaminadas hacia una segunda gran guerra, es donde debemos encuadrar las políticas culturales nazis y más concretamente las exposiciones de Arte degenerado.

14 Ver RATZEL, Friedrich. (1891). *Anthropo-Geographie*, Adamant Media Corporation, Elibron Classics.

En un contexto prebélico, uno de los principales objetivos del nacionalsocialismo fue sin duda el de la construcción de un enemigo. Este fue identificado primeramente en el bolchevismo (tanto nacional como extranjero) y en el llamado “complot judío internacional” (FORD, 2016) que, como hemos podido ver antes, Rosenberg tendía a relacionar e identificar como uno solo, y “su esfuerzo por vincular firmemente las figuras del «judío» y del «bolchevismo» fue un éxito sin paliativos” (BAJOHR, 2015, pos. 686-687). En mayo de 1933, el propio Hitler apuntaba: “En contra de los judíos no tengo absolutamente nada. Pero todos los judíos son comunistas, y éstos son mis enemigos, contra ellos va mi lucha” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 48). Estos señalados enemigos del régimen, como hemos remarcado anteriormente, ya desde principios de la década de 1930 serían tildados de seres inferiores, “subhumanos”, patológicos, por la propaganda nacionalsocialista. Es decir, asociados a su vez con los enfermos mentales o con la locura. Por lo tanto, entenderemos las exposiciones de Arte degenerado, aquí, en primera instancia, como un elemento de cohesión y reafirmación de la construcción de este enemigo. Sin embargo, creemos que no representaron solamente esto.

Si nos remontamos nuevamente a las consignas de los discursos electorales nacionalsocialistas y, al mismo tiempo, a las demandas de la población alemana de la época, veremos que en ellas se manifestaba una enorme voluntad de cambio, por lo menos en lo que respecta a una recuperación de la autoestima nacional. Es decir, que el nuevo régimen nazi tenía una voluntad expresa de desmarcarse y distinguirse de todo aquello que había podido significar la República de Weimar (la Alemania derrotada). Para llevar a cabo esos cambios, los nazis usaron las políticas autoritarias de control estatal como herramientas fundamentales para la transformación del país.

En las fábricas, los obreros “comunistas” eran humillados en público (*Strafexpedition*) por los simpatizantes del NSDAP (KLEMPERER, 2014, p. 69). Además, los trabajadores judíos o comunistas fueron expulsados de sus cargos o puestos de trabajo en los órganos estatales, como hospitales, centros de investigaciones científicas o universidades.

La lógica de esta limpieza ideológica (y racial) de los cargos relevantes del Estado alemán, también se reprodujo en el ámbito cultural y artístico. Por lo tanto, podemos afirmar aquí que la selección llevada a cabo en las exposiciones de Arte degenerado se produjo siguiendo la lógica de la “selección negativa” (VIANA, 2013). Es decir, que en estas exposiciones se exhibieron de forma simbólica los actos políticos de la exclusión social y de la eliminación, que también se estaban llevando a cabo fuera del espacio museístico. Evidentemente, las exposiciones de Arte degenerado eran contemporáneas del encarcelamiento de los judíos en los guetos y la aplicación de la eutanasia en los hospitales psiquiátricos, como ya apuntamos anteriormente.

Podemos afirmar también que las exposiciones de Arte degenerado fueron una forma más de “expedición de castigo” (*Strafexpedition*) (KLEMPERER, 2014, p. 69). O por lo menos, esta era la intención de Adolf Ziegler, cuando en dichas exposiciones “estuvieron a punto incluso de poner a los directores museísticos y a los autores junto a las obras, para que el público pudiera escupirles” (ADAMS, 1992, p. 124). Se trataba, entonces, de una de las últimas humillaciones públicas a los considerados traidores de la patria, antes de poner en marcha acciones más drásticas y monstruosas, como la “solución final”.

Finalmente, podemos afirmar un tanto descaradamente, que la lógica de estas exposiciones también nos remite, en cierta medida, a la cacería de brujas en la inquisición, o también a la lógica de la selección negativa manifestada en los *reality shows* de nuestra época (VIANA, 2013).

Si llegamos a estas conclusiones es porque sencillamente entre los artistas seleccionados como degenerados no había artistas alienados y no abundaban especialmente los artistas judíos. En cambio, sí que había numerosos artistas que de alguna forma representaban o eran claramente identificables con la ya extinguida República de Weimar. Dentro de este razonamiento comprendemos, por ejemplo, la inclusión en estas exposiciones de los artistas del movimiento de la nueva objetividad, Otto Dix (1891-1969) y George Grosz (1893-1959). Las obras de estos artistas eran de un tenor claramente político y ejercían una crítica social en forma de sátira, comparable con las producciones literarias del autor judío austríaco Karl Kraus (1874-1936).

Evidentemente, fuera de Alemania eran claras y notorias las relaciones de los miembros del grupo surrealista con el comunismo. André Breton era un gran amigo de Trotsky (BRETON, 1973), y Pablo Picasso (1881-1973) estaba afiliado al Partido Comunista. Igualmente, otros artistas pertenecientes al cuerpo docente de la Bauhaus, como Hannes Meyer (1889-1954), simpatizaban fuertemente con el comunismo soviético. Así, según creemos, la selección de algunos de los artistas degenerados obedeció a esta lógica de exclusión, ya no solamente porque sus obras encarnaban y simbolizaban el espíritu de Weimar, sino también por su proximidad a la ideología comunista o bolchevique.

Por otro lado, también debemos mencionar la importancia de la inclusión de los artistas considerados expresionistas dentro de la categoría de degenerados, discrepancias entre Goebbels y Rosenberg aparte, simplemente por sus reminiscencias formales al primitivismo (y de paso al arte de los alienados) y, en definitiva, por haber representado el movimiento artístico alemán más importante de las primeras décadas del siglo XX (no solamente de la República de Weimar). Por este y otros motivos ya explicados anteriormente, el

expresionismo fue finalmente calificado “arte no germánico” en la Alemania del Tercer Reich.

Llegados a este punto, consideramos esencial remarcar la importancia de artistas como Max Ernst (1891-1976) y Paul Klee (1879-1940), y las razones por las cuales ellos fueron considerados artistas degenerados. Ambos artistas eran profundos admiradores del arte de los alienados y, más específicamente, del libro *Bildnerlei* de Prinzhorn (RAMÍREZ, 2012, p. 14), al punto de que llegó, incluso, a influenciar sus obras. Como ya hemos comentado anteriormente, en estas exposiciones el discurso principal era “la locura” como forma de desautorización de los artistas y sus teorías; y aquí Ernst y Klee eran piezas clave para la cohesión del discurso nacionalsocialista. Podríamos incluso afirmar que solamente en Paul Klee ya podría haberse sostenido dicho discurso. Klee, además de ser profesor de la escuela Bauhaus y admirador del arte de los enfermos mentales, también mantenía una relación estrecha con Walter Benjamin (1892-1940).¹⁵ ¿Quién sino mejor que Benjamin encarnaba el concepto nazi de “judeo-bolchevismo”?¹⁶

La voluntad expresa de relacionar el judeo-bolchevismo y Weimar con la degeneración y los enfermos mentales, y exhibirla de forma espectacular en las exposiciones de Arte degenerado no fue nada más sino una maniobra de guerra, y un mecanismo de justificación del exterminio de una parte de la población europea. El razonamiento es sencillo. Cuando los

¹⁵ Recordemos que dicho filósofo usaría un cuadro de Klee, que el mismo Benjamin había comprado años atrás, como pretexto para escribir la novena tesis *Sobre el concepto de historia*: “Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontinentemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad” (BENJAMIN, 2012, p. 173).
¹⁶ Ilustrando el concepto nazi de judeo-bolchevismo, aquí proponemos a Walter Benjamin, pero habría muchas más figuras históricas que podrían encajar en este concepto nazi. Por ejemplo, Rosa Luxemburgo, León Trotsky, o el mismo Karl Marx. Para más información al respecto, consultar al profesor Lenz (MÜLLER-HILL, 2016, pp. 64-65).

alemanes empezaron a ocupar los territorios del Este, Rosenberg, en sus políticas genocidas, clasificaba a la población en cuatro categorías. “Las personas del grupo de valoración I eran alemanes; las del grupo de valoración IV, judíos u otros, que habían de ser exterminados directamente o por medio del trabajo” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 106). Rosenberg proponía tres tipos de soluciones para los prisioneros de guerra dependiendo de su categoría: 1- germanización; 2- trabajos forzados, y 3- exterminio. Así, por un lado, tenemos a los enfermos mentales, que eran considerados subhumanos por los nazis. Vidas inútiles que debían ser exterminadas ya que no eran productivos y no podían ser forzados a trabajar. Por otro lado, tenemos a los judíos, de quienes afirmaban que debían ser exterminados en campos de concentración mediante trabajos forzados. Por un tercer lado, tenemos a los presos políticos (comunistas y otros) de quienes pensaban que aún guardaban algunos rasgos de humanidad.

De esta forma, llegamos a la conclusión de que el hecho de relacionar a los enfermos mentales con los judíos y los bolcheviques en dichas exposiciones, supuso que esas “categorías” anteriormente establecidas se diluyeran, produciendo un crecimiento en espiral que desembocó en un genocidio generalizado. Muestra de ello es el dictado de la Ley contra los extraños a la comunidad, de 1939, que vino a sustituir a buena parte del sistema judicial alemán. “Los extraños a la comunidad eran todos aquellos que no podían o no querían adherirse al Estado incondicionalmente” (MÜLLER-HILL, 2016, p. 111), quienes después de ser identificados eran mandados a los campos de concentración. De esta forma, las políticas exterminadoras se expandieron pasando de los enfermos mentales a los judíos, los comunistas, los gitanos, los homosexuales, los asociales, etcétera.

Para concluir este apartado, en el que nos ocupamos del discurso político de Alfred Rosenberg, no quisiéramos dejar de comentar el manifiesto Anticlericalismo, otra de sus ideas fundamentales. Rosenberg dio una gran lucha (sin resultados) contra la Iglesia, con la cual rivalizaba como enemigo, y de la cual, al mismo tiempo, admiraba sus estructuras de poder. Rosenberg, en definitiva, aspiraba a que el nacionalsocialismo sustituyera esas estructuras y se erigiese en una nueva religión:

Para el adalid ideológico del nacionalsocialismo la cultura estaba estrechamente vinculada con el culto, y en este punto no toleraba competencia de ninguna clase. Su crítica a las iglesias cristianas, precisamente, a las que tenía por infiltrados judeo-sirios que representaban intereses “ajenos al carácter alemán”, es un rasgo diferencial de *El mito* en relación con *Mi lucha*, de Hitler, y provocó una fuerte oposición, sobre todo por parte de los católicos (BAJOHR, 2015, pos. 677-680).

Finalmente, “los intentos de Rosenberg por vincular programáticamente antijudaísmo y anticlericalismo fracasaron ampliamente” (BAJOHR, 2015, pos. 686-687) y el sueño de que el nacionalsocialismo se erigiera en la nueva religión del siglo XX pereció junto con él, con la derrota en la Segunda Guerra Mundial y con los juicios de Núremberg, donde fue condenado y ejecutado en la horca, como criminal contra la humanidad. Rosenberg fue el único alto cargo nazi que no se suicidó, ya que defendió hasta su último aliento su ideología, el nacionalsocialismo.

Solamente resta mencionar algunas anécdotas, que hacen del nazismo un tema de actualidad para este estudio: La primera, es que el 30 de abril de 2015, al cumplirse 70 años de la muerte de Adolf Hitler, su libro *Mein Kampf* quedó bajo dominio público, y volvió a tener una gran repercusión y éxito de ventas (VALERO, 2016); la segunda, es la noticia, en junio de 2016, de la expropiación y demolición de la casa natal de Hitler, por el Gobierno austríaco. Una

casa que, por ironías del destino, últimamente (hasta 2011) había sido “un taller de formación para discapacitados” (VIENA EFE, 2016, p. 11).

¿Qué nos queda de Lombroso?

No debería ser necesario detenernos demasiado en explicar por qué la idea del “arte como patología” no ha llegado hasta nuestros días. Las diferentes corrientes psiquiátricas del siglo XX fueron en distinta dirección, sino opuesta, lo cual le otorgó al arte propiedades terapéuticas.

Pero en cambio, sí que algunas ideas lombrosianas permanecen en el pensamiento popular (hegemónico) y en el llamado sentido común. Estas son las de la asociación entre el genio y el loco, y aún más, la asociación del delito y la violencia con la locura.

Tres casos recientes, muy mediáticos, y que ya forman parte de nuestra memoria colectiva. A saber: 1- El caso de Anders Breivik, autor de la muerte de 77 víctimas el 22 de julio de 2011 en Noruega; 2- El caso de Andreas Lubitz, autor de la masacre del vuelo 9525 de Germanwings, con 150 víctimas, el 24 de marzo de 2015 en los Alpes franceses; y 3- El caso de Adam Lanza, autor de una matanza con 28 víctimas el 14 de diciembre de 2012 en la Escuela Primaria Sandy Hook de Newtown (Connecticut).

Estos casos de masacres podrían relatarse desde varios puntos de análisis: sociales, políticos, sistémicos, etcétera. Pero para explicar lo incomprensible se suele recurrir a la palabra *locura*, que todo el mundo comprende. Incluso, podemos encontrar justificaciones más específicas: psicopatía, depresión, asperger.

Pero la relación crimen-locura no solo se legitima en los medios, sino que llega hasta la legislación estatal. Un ejemplo de ello es la propuesta de Barack Obama de “un paquete de

medidas ejecutivas para mejorar el control de la venta de armas de fuego [...] en las que se incluyen recursos adicionales para salud mental” del 4 de enero del año 2016, cuando entre lágrimas comentaba: “Sabemos que no podemos parar todos los actos de violencia. Pero ¿por qué no parar al menos uno?” (TOSAS, 2016).

Otro ejemplo es la legislación española y su ley mordaza que, según la propuesta del ministro Gallardón, contemplaba la aplicación de la cadena perpetua (prisión permanente revisable), en instituciones psiquiátricas, a aquellos enfermos mentales que hubieran cometido crímenes graves. Afortunadamente, esta propuesta de modificación del Código Penal no tuvo apoyo suficiente y no se llevó a cabo.

Queda claro que, en cuanto a las cuestiones delictivas, los denominados *locos* no son del todo legalmente “humanos”. Al menos hay una predisposición legal para que no tengan los mismos derechos que los demás ciudadanos.

La “cura” de Lombroso, de alguna forma, permanece vigente.

Los artistas y las utopías (I): el *art brut* y la anticultura

(Jean Dubuffet)

Entre todas las utopías que se persiguieron durante el siglo XX, políticas, económicas, médicas o científicas, fue precisamente la artística o cultural una de las más permeables e influyentes. La creencia en el arte como motor transformador de la sociedad, y del propio ser humano, tuvo una enorme presencia a lo largo del siglo pasado. Los conceptos del arte o de la creación artística influyeron en campos tan diversos como la medicina, la filosofía, la política o, incluso, el sector empresarial.

Hoy en día, en las primeras décadas del siglo XXI, podemos afirmar incluso que la utopía artística, contrariamente a lo ocurrido con las demás, sí que se ha realizado (GROYS, 2011). Ahora bien, lo que no nos queda claro, es si la realización de la afirmación de Joseph Beuys (1921-1986), de que “cada hombre es un artista” (BEUYS, 2006) se trata realmente de la materialización de una utopía o en cambio, de una distopía.

Para entender esta realización utópica, y su correspondiente transformación social, nos centraremos en el análisis social, histórico y cultural del periodo conocido como los treinta gloriosos o la edad de oro del capitalismo, que va desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la crisis del petróleo de la década de 1970 (1945-1973). De esta época destacarán las diferentes relecturas que se hicieron del relato moderno después de las barbaries de Auschwitz e Hiroshima, hasta los encendidos debates alrededor de la concepción de la posmodernidad.

Dentro de este período, el eje central de nuestro análisis será el concepto de *art brut* de Jean Dubuffet (1901-85). Para nosotros, el *art brut* no será analizado solamente como concepto

estético, sino que también nos referiremos a él como concepto político, fundamental para comprender las transformaciones culturales ocurridas durante la segunda mitad del siglo XX. Para corroborar la trascendencia de esta ampliación de significado del concepto de arte alienado analizaremos, además de las obras y textos de Dubuffet, las de otros artistas importantes del siglo XX y que tuvieron relación directa con el arte marginal o se identificaron con la locura como proceso creativo. Entre ellos, destacaremos a diferentes artistas del surrealismo como André Breton (1896-1966), Antonin Artaud (1896-1948) y, especialmente, Max Ernst (1891-1976).

El contexto donde se insertará el *art brut* estará enmarcado también por diferentes corrientes de pensamiento propias de la época. Entre ellas, destacaremos los escritos filosóficos de Theodor Adorno (1903-69) y Max Horkheimer (1895-1973), contenidos en la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944); y la filosofía de Gilles Deleuze (1925-95) y Félix Guattari (1930-92), contenida en *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (1972). Dentro del campo médico, nos fijaremos en diferentes teorías de la corriente conocida como antipsiquiatría. En lo referente a esta, revisaremos diferentes textos de Thomas Szasz (1920-2012), Ronald David Laing (1927-89), y Franco Basaglia (1924-80).

Mediante el análisis de todas estas producciones culturales e intelectuales, intentaremos comprender no solamente las interrelaciones entre, por ejemplo, la contracultura, el *art brut*, la antipsiquiatría y las posteriores teorías sobre la posmodernidad, sino los distintos sentidos y relatos que podemos extraer del tardo-modernismo, la era del consumismo y la decadencia, y el fin del mito comunista. Dicho de otro modo, el objetivo de este capítulo no será otro que el de intentar comprender cómo se gestó el nuevo orden del mundo, es decir la subjetividad neoliberal (DARDOT y LAVAL, 2013), y cómo el papel de intelectuales y curadores de los artistas fue fundamental en dicho proceso.

Manifiestos surrealistas, marxismos y freudismos

Si lo que pretendemos es ocuparnos de las utopías artísticas de la segunda mitad del siglo XX, no podemos sino preludiar nuestro relato con el análisis del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, de André Breton, Diego Rivera y León Trotsky, de 1938, que consideraremos cronológicamente como la reacción surrealista y trotskista a la concepción del arte degenerado de los nazis y al arte estalinista de la URSS.

Sin embargo, antes de adentrarnos en los conceptos clave de este manifiesto, debemos mencionar algunas ideas con respecto a los anteriores manifiestos surrealistas. El primero fue publicado en 1924 y el segundo en 1930. Ambos fueron redactados por el poeta André Breton.

En el primer manifiesto surrealista, Breton no escondió estar enormemente influenciado por el psicoanálisis y las teorías freudianas, afirmando ya en sus primeras páginas que: “debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia” (BRETON, 2009, p. 22). Pero si algo debiéramos destacar de la concepción estética primordial del surrealismo es un tipo de reflexión idealizadora de la locura, vinculada con las ansias e ideales modernos de libertad:

Queda la locura, “la locura que solemos recluir”, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos deben su internamiento a un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad del loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan

muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. [...] Me pasaría la vida entera, dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos (BRETON, 2009, p. 17-18).

Breton no solamente destacó la calidad transgresora de la locura, sino que también mostró, sobre todo, cierta ambición acerca de la posible calidad visionaria de los sueños:

En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad [...] cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad (BRETON, 2009, pp. 26-27).

Lo que ocurrió entre el primer y el segundo manifiesto surrealista fue la adhesión incondicional de Breton, y otros miembros del grupo, al Partido Comunista. La asimilación de las teorías marxistas por los surrealistas se dio entre 1925 y 1930, año de la publicación del segundo manifiesto. Esta politización del grupo fue seguida de numerosos conflictos entre sus miembros y provocó la expulsión de algunos de ellos, como Antonin Artaud o Robert Desnos (1900-1945).

De este segundo manifiesto surrealista podemos destacar las citas que Breton hizo de algunos teóricos marxistas como Engels o Trotsky, pero no podemos obviar que, por encima de todo, este manifiesto tuvo la función de pasar cuentas a sus recientes adversarios. Los más criticados fueron los ya mencionados Artaud y Desnos, además de Georges Bataille (1897-1962). Sobre ellos Breton dirá:

Son muy pocos los hombres, entre todos los que voluntariamente se presentan, que estén a la altura de los propósitos surrealistas, y también de convencernos de que aquello que, ante su primera debilidad, les condena y los precipita a su perdición, sin posibilidad de retornar al buen camino, aquello que condena a muchos y a muy pocos perdona, labora en pro de dichos propósitos. [...] En la medida de los medios con que cuento, considero que no estoy autorizado a dejar en paz a los granujas, los impostores, los arribistas, los falsos testigos y los delatores. [...] Yo creo que realizar una tajante discriminación es la única actitud perfectamente digna del fin que perseguimos, y creo que supondría cierta ceguera mística al infraestimar el disolvente alcance de la permanencia de estos traidores entre nosotros (BRETON, 2009, p. 149).

Es claro que, en los años transcurridos entre el primer y el segundo manifiesto, Breton se ha erigido en una especie de gurú del surrealismo. Breton se muestra contundentemente como una voz autoritaria, que tiene el poder de decisión sobre todo lo perteneciente al surrealismo. Entre crítica y crítica a sus antiguos compañeros, Breton, que se cree un oráculo, hace una reflexión en forma de profecía:

Estoy convencido de que el surrealismo se encuentra todavía en el período de los preparativos, y me apresuro a añadir que posiblemente este período durará tanto como yo dure [...] Lo cierto es que, hablando en términos muy generales, los preparativos a que me he referido son de carácter “artístico”. Preveo que llegará el momento en que

terminarán y, entonces, las ideas trastornadoras que el surrealismo lleva en sí aparecerán, acompañando su aparición un estruendo de inmenso desgarramiento, y comenzarán a desarrollarse libremente (BRETON, 2009, p. 190-191).

El concepto de *libertad* usado por Breton en este segundo manifiesto será un tanto ambiguo, y lo podemos relacionar directamente con una visión elitista del concepto de autonomía del arte respecto al mercado capitalista, si hacemos caso de las siguientes declaraciones:

Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público *entre*. Y añadido que es necesario mantenerle, mediante un sistema de provocación y reto, exasperado ante la puerta. Exijo la ocultación profunda y verdadera del surrealismo. [...] No hagamos concesiones ni perdonemos a la gente. *Conservemos en la mano nuestra terrible mercancía* (BRETON, 2009, p. 192).

En 1929, un año antes de la publicación del segundo manifiesto, Walter Benjamin publicó un artículo titulado “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”, en el que analiza el potencial revolucionario del movimiento surrealista. En esos momentos, Benjamin depositaba grandes esperanzas en una revolución venidera y observaba, en los trabajos de los surrealistas, gestos capaces de generar una “descarga revolucionaria” que permitiera que “la realidad se pudiese superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*” (BENJAMIN, 2012, p. 76). No obstante, Benjamin, que consideraba al surrealismo como un conjunto de experiencias alimentadas por una “iluminación profana” (o lo que es lo mismo, por la “inspiración materialista”), y del cual destacaba su inicial carácter optimista, hizo también numerosas críticas a dicho movimiento y, más concretamente, a su acercamiento al comunismo:

El surrealismo se ha acercado más cada vez a la respuesta comunista. Lo que significa: pesimismo completo. Desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza y desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, pueblos, individuos. Y sólo una confianza ilimitada en la I. G. Farben y en la pacífica modernización de la *Luftwaffe*. Bueno, ¿y ahora qué? (BENJAMIN, 2012, p. 74).

Benjamin encuentra finalmente las soluciones a la tarea surrealista, fracasada hasta entonces, de intentar “acabar con el predominio intelectual de la burguesía y contactar con las masas proletarias” precisamente en las indicaciones de *Literatura y revolución*, de León Trotsky (BENJAMIN, 2012, p. 75).

Efectivamente, en los años siguientes, el grupo surrealista, y más específicamente Breton, se acercó aún más a las posiciones del revolucionario Trotsky, cuando este ya estaba exiliado en México.

Si nos centramos ahora en el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, de 1938, podemos observar que ya se había producido una cierta evolución en la concepción del arte y la cultura, tanto en Breton como en Trotsky. Del dogmatismo comunista se había pasado a cierta integración de los valores anarquistas y, sobre todo, de asimilación con su concepción de la importancia de la idea de libertad. De esta forma, los autores intentaron defender la libertad en la creación artística, apartada de las ideas capitalistas (liberales o burguesas) y no sometida a las leyes del mercado:

En materia de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda coacción, que no permita con ningún pretexto que se le impongan sendas. A quienes nos inciten a consentir, ya sea para hoy, ya sea para mañana, que el arte se

someta a una disciplina que consideramos incompatible radicalmente con sus medios, les oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de mantener la fórmula: toda libertad en el arte. [...] Reconocemos, naturalmente, al Estado revolucionario el derecho de defenderse de la reacción burguesa, incluso cuando se cubre con el manto de la ciencia o del arte. Pero entre esas medidas impuestas y transitorias de autodefensa revolucionaria y la pretensión de ejercer una dirección sobre la creación intelectual de la sociedad, media un abismo. Si para desarrollar las fuerzas productivas materiales, la revolución tiene que erigir un régimen socialista de plan centralizado, en lo que respecta a la creación intelectual debe, desde el mismo comienzo, establecer y garantizar un régimen anarquista de libertad individual. ¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando! Las diversas asociaciones de hombres de ciencia y los grupos colectivos de artistas se dedicarán a resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas, pueden surgir y desplegar un trabajo fecundo fundado únicamente en una libre amistad creadora, sin la menor coacción exterior (BRETON, RIVERA y TROTSKI, 2015).

Cabe recordar que este texto fue escrito en vísperas del inicio de la Segunda Guerra Mundial y en los tiempos en que el nacionalsocialismo y el estalinismo gozaban de una gran aceptación tanto en Alemania como en la URSS, respectivamente. Los autores condenaron ambos regímenes, alegando que:

El fascismo hitleriano, después de haber eliminado en Alemania a todos los artistas en quienes se expresaba en alguna medida el amor de la libertad, aunque esta fuese sólo una libertad formal, obligó a cuantos aún podían sostener la pluma o el pincel a convertirse en lacayos del régimen y a celebrarlo según órdenes y dentro de los límites exteriores del peor convencionalismo. Dejando de lado la publicidad, lo mismo ha

ocurrido en la URSS durante el periodo de furiosa reacción que hoy llega a su apogeo (BRETON *et al.*, 2015).

En esos momentos, Breton y Trotsky ya no tenían ninguna esperanza en el comunismo soviético. Eran los años de las grandes purgas estalinistas y de los procesos de Moscú.

Aunque no sería hasta un año después (agosto de 1939), cuando Hitler y Stalin firmaron un tratado de no agresión, más conocido como el pacto Ribbentrop-Mólotov. Ya en aquellos momentos, el estalinismo no suponía ninguna alternativa real al fascismo.

Entonces, Breton y Trotsky argumentaron a favor de un arte revolucionario y vieron en la oposición artística, uno de los principales medios para conseguir la emancipación del ser humano:

La oposición artística constituye hoy una de las fuerzas que pueden contribuir de manera útil al desprestigio y a la ruina de los regímenes bajo los cuales se hunde, al mismo tiempo que el derecho de la clase explotada a aspirar a un mundo mejor, todo sentimiento de grandeza e incluso de dignidad humana. [...] La revolución comunista no teme al arte. Sabe que al final de la investigación a que puede ser sometida la formación de la vocación artística en la sociedad capitalista que se derrumba, la determinación de tal vocación sólo puede aparecer como resultado de una connivencia entre el hombre y cierto número de formas sociales que le son adversas. Esta coyuntura, en el grado de conciencia que de ella pueda adquirir, hace del artista su aliado predispuesto. El mecanismo de sublimación que actúa en tal caso, y que el psicoanálisis ha puesto de manifiesto, tiene como objeto restablecer el equilibrio roto entre el "yo" coherente y sus elementos reprimidos. Este restablecimiento se efectúa en provecho del "ideal de sí", que alza contra la realidad, insoportable, las potencias del mundo interior, del sí, comunes a todos los hombres y permanentemente en

proceso de expansión en el devenir. La necesidad de expansión del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y fortalecer en esta necesidad primordial: la exigencia de emancipación del hombre (BRETON, RIVERA y TROTSKI, 2015).

De algún modo, Breton y Trotsky usan en este texto un vocabulario que nos traslada a las ideas de Prinzhorn. Creemos que los autores aquí se referirían, no intencionadamente, al genio o tal vez al artista marginal, como posibles sujetos políticos revolucionarios, alegando que:

El arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos. Vale más confiar en el don de prefiguración que constituye el patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (virtual) de las más graves contradicciones de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo (BRETON, *et al.*, 2015).

Una vez desmenuzados y aclarados los conceptos clave de este manifiesto de 1938 que, a nuestro parecer, son los referentes del régimen anarquista de libertad individual y el de la autenticidad artística como orientadora y generadora de un nuevo orden mundial, nos detendremos en las críticas que Artaud le hizo a Breton en la década de 1940, una vez superado el periodo bélico de la Segunda Guerra Mundial.

Ante la invitación de Breton para participar en la Exposición Internacional Surrealista que él y Marcel Duchamp (1887-1968) organizaron en el verano de 1947, Artaud reaccionó declinando rotundamente la invitación y mostrándose en contra de algunos preceptos surrealistas.

Las críticas de Artaud apuntaron a dos direcciones distintas. La primera, directamente en contra del dispositivo expositivo en general, entendiendo que “la idea misma de realizar una exposición implica una reducción del arte a la condición de mercancía (expuesto el objeto es castrado), exhibida para solaz de una burguesía que «devora al artista para hartar su honestidad»” (MOREY, 1977, pp. 13-14).

La segunda fue en contra del concepto específico de esa exposición en concreto, o dicho de otra forma en contra de su discurso curatorial: “Hay en su proyecto una última cosa que me ha horrorizado terriblemente. Este paralelismo de la actividad surrealista con el ocultismo y la magia. –No creo en noción alguna, ciencia o conocimiento y menos aún en una ciencia oculta” (MOREY, 1977, p. 14).

La finalidad de esa exposición de 1947 era la de “reafirmar una verdadera cohesión y, en relación con las precedentes manifestaciones del grupo, marcar una cierta superación” (ARTAUD, 1977, p. 57). Pero Breton no consiguió la aprobación de Artaud, quien precisamente lo acusó de capitalista:

Después de reprocharme el aparecer en un teatro, me invita usted a participar en una exposición, en una galería de arte, súper-chic, ultra-florecente, rimbombante, capitalista (por mucho que tuviera sus fondos en una banca comunista) y donde cualquier manifestación sea la que fuere sólo puede tener el carácter estilizado, limitado, cerrado, fijo, de una tentativa de arte. [...] No, en modo alguno puedo participar en una exposición, y menos aún en una galería (ARTAUD, 1977, p. 61).

Artaud, en otra carta dirigida a Breton durante esas mismas fechas, redundaría en su argumentación, afirmando:

Me largué porque tomé consciencia del hecho de que el único lenguaje que yo podía tener con el público era sacar de mis bolsillos bombas y lanzárselas al rostro en un

gesto de agresión caracterizado. Porque no creo que la consciencia pueda educarse, ni que valga la pena intentar su educación. Y que el lenguaje de los golpes es el único que me siento capaz de hablar. Y si hay gente que se sienta como yo dispuesta a pelear contra la nocividad de las cosas y de una sociedad que las mantiene con sus Instituciones, que se coloquen a mi lado. Pero usted, André Breton, que me reprocha el hecho de aparecer sobre el escenario de un teatro para decirle a un público de desconocidos, de curiosos, de mirones, de sádicos, y también de amigos, cosas anti-teatrales, por medios extra-escénicos y anti-teatrales donde contrariamente a la ley del teatro que consiste en que el actor guarde el *control de sus facultades* yo quise perder las mías en espantosos barritos, creo que cae usted en un defecto análogo al organizar en una galería capitalista o anti-capitalista no lo sé, pero con casa propia, nombre en la ciudad, que paga sus patentes y sus impuestos, y que dispone de importantes capitales por mucho que estén colocados en una banca comunista, y que por lo tanto es una galería de ricos, una exposición que no puede dejar de tener carácter artístico dado que consiste en colocar en las esquinas, alumbrados, situaciones elegidas objetos que no bramarán, no hederán, no se despelotarán, no pedorrearán, no escupirán, no proferirán heridas, no las recibirán, serán sacados de su línea de actividad viva por el hecho de figurar en una “exposición” hacia la cual se desplazará todo el esnobismo mundial, el cual se guardará muy mucho de arriesgar un átomo de su ser, para cambiar lo que sea del eje actual de la realidad (ARTAUD, 1977, pp. 80-81).

Con estas palabras, de profunda verborrea, Artaud desmontaría los ideales del manifiesto utópico de Breton y Trotsky de 1938. Precisamente, lo que había ocurrido era que ese manifiesto, que tenía sentido como acto de retaguardia ante el poder fascista, había dejado de tenerlo unos años más tarde. Después del asesinato de Trotsky y finalizada ya la Segunda Guerra Mundial, Breton y las acciones del movimiento surrealista tomaron la dirección

liberal, empujados evidentemente por las distintas condiciones políticas y sociales de aquel nuevo contexto histórico. He ahí la crítica romántica de Artaud a Breton, enfocada en insistir que no había posibilidad de emancipación mediante el arte. En cambio, lo que él sí reivindicaría sería el uso del lenguaje de la violencia, o mejor dicho la crueldad como lenguaje auténticamente revolucionario, aunque este quizás tampoco fuera capaz de cambiar el orden del mundo, y menos aún, en esos tiempos, justo después de las masacres de Auschwitz e Hiroshima.

Los treinta gloriosos

Vistos en perspectiva desde la actualidad, podemos afirmar que *los treinta gloriosos* no fueron más que una ficción histórica. Sin embargo, dicha ficción fue tomada como real por la mayoría de los habitantes de los países centrales del mundo occidental. El concepto fue acuñado en 1979, cuando el economista francés Jean Fourastié (1907-1990), se refirió a *los treinta gloriosos* para hablar de la construcción del mercado de consumo masivo, en un libro cuyo subtítulo era *La revolución invisible de 1946 a 1975*.

De este periodo histórico debemos destacar algunos conceptos clave. Estos son el inicio del siglo americano, la Guerra Fría, la era del consumismo, la creación del estado del bienestar en Europa occidental, las revueltas ocurridas en diferentes países a finales de la década de 1960, y la reacción a dichas revueltas considerada como una contrarrevolución de derechas.

Una de las consecuencias principales del final de la Segunda Guerra Mundial, especialmente después de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, fue sin duda el giro de la tendencia política estadounidense hacia el imperialismo. Los americanos no querían repetir las políticas aislacionistas que se llevaron a cabo después del término de la primera Gran

Guerra, y ahora creían que tenían que “asumir la convicción de que el siglo XX era «el siglo americano»” (FONTANA, 2017, p. 261).

Mientras tanto en Francia, en los primeros momentos de la liberación:

el Consejo Nacional de la Resistencia había elaborado un “Programa de Acción» que propugnaba «un plan completo de seguridad social”, la nacionalización “de los grandes medios de producción monopolizados, fruto del trabajo común, de las fuentes de energía, de las riquezas del subsuelo, de las compañías de seguros y de los grandes bancos”, y la intensificación de la producción de acuerdo con un plan que el Estado elaboraría, “después de consultar a los representantes de todos los elementos de esta producción” (FONTANA, 2017, p. 270).

Estos principios fueron la base de lo que se denomina el estado del bienestar, que se desarrollaría en las décadas siguientes, en los diferentes países de Europa occidental, principalmente, en los países vencedores de la guerra. El estado del bienestar era un tipo de administración política propio, y consecuencia, de un contexto de Guerra Fría (ARANTES, 2017).

Puedo afirmar que el concepto de guerra fría es otro de esos conceptos ficticios que resultaron ser totalmente hegemónicos. Desde una mirada retrospectiva, este período histórico no fue “frío”, si nos remitimos al número de conflictos bélicos y muertes ocurridos, sobre todo en los países periféricos y del tercer mundo.

Según el historiador catalán Josep Fontana (1931), el período conocido como Guerra Fría fue propiciado principalmente por las políticas imperialistas estadounidenses que, por otro lado, le temían hasta niveles paranoicos al potencial de la URSS. En un principio, las políticas de la URSS no tuvieron intenciones expansionistas ni imperialistas sino más bien conservadoras, lo que queda demostrado con el hecho de que:

Stalin había dado instrucciones tanto a Togliatti como a Thorez para que los comunistas italianos y franceses siguieran una política de frente popular, aliándose a las fuerzas de izquierda, y evitasen cualquier tipo de provocación que pudiera alarmar a norteamericanos y británicos (FONTANA, 2017, p. 292).

En cambio, en Estados Unidos se definió la nueva orientación política con la redacción, en 1950, de un documento secreto llamado NSC68, en el que se afirmaba que la Guerra Fría era una guerra real, necesaria para la supervivencia del mundo libre. En dicho documento se instaba a combatir a los soviéticos ya que ellos “estaban animados por una nueva fe fanática (el comunismo), antitética a la fe americana y además porque estaban tratando de imponer su autoridad sobre el resto del mundo” (FONTANA, 2017, p. 296).

De esta manera, los diferentes Gobiernos norteamericanos se vieron involucrados en una lucha, tanto contra el llamado comunismo internacional, como contra el comunismo interno. Precisamente sobre este último, en el NSC68 se afirma que “su técnica preferida era la de la subversión” (FONTANA, 2017, p. 297). Así, se dedicaron a controlar muchas de las instituciones socializadoras y de Estado, como los sindicatos, las organizaciones cívicas, las escuelas, iglesias y otros medios de influencia en la opinión, para evitar que el comunismo penetrara en el seno de la sociedad americana.

A partir de esta convicción, se desarrolló la lucha contra el progresismo de la propia sociedad norteamericana; además de la voluntad de combatir al comunismo, y a todas aquellas políticas consideradas subversivas o izquierdistas, en cualquier rincón del mundo.

Uno de los movimientos más significativos de las políticas norteamericanas fueron las inversiones económicas, conocidas como Plan Marshall. Este plan fue llevado a cabo en la mayoría de los países de Europa occidental, como medida económica para su reconstrucción, después de la Segunda Guerra. Desde otro punto de vista, el Plan Marshall puede ser

considerado también un tipo de colonialismo no solo económico sino también cultural, además de ser la forma principal que tenía Estados Unidos de ampliar su zona de influencia.

La reacción de la URSS al Plan Marshall y a la creación de la OTAN fue la firma del Pacto de Varsovia, en 1955, con diferentes países de Europa del Este. En aquellos momentos, el mundo se había dividido en dos campos antagónicos, y “no había ya espacio para las terceras vías, ni para la democracia popular” (FONTANA, 2017, p. 309). A partir de entonces, el mundo fue comprendido y analizado desde su polarización.

En este orden de ideas, las energías utópicas y revolucionarias que aún se mantenían cargadas hacia el final de la Segunda Guerra, se quedaron completamente estancadas en este nuevo orden, y los diferentes países del mundo se vieron forzados a insertarse en uno u otro campo:

La guerra fría serviría como excusa para mantener en el interior de los dos bandos – incluyendo el conjunto de los aliados y satélites integrados en cada uno de ellos– el modelo de orden social que defendían, controlando estrechamente la disidencia (FONTANA, 2017, p. 306).

Otra de las características principales del período de Guerra Fría fue la escalada nuclear. Por un lado, se generaba todo un imaginario apocalíptico, relacionado con una posible tercera guerra mundial, basada en el armamento atómico y, por otro lado, ese miedo a la guerra total servía para mantener cierto orden mundial y disminuir la capacidad imperialista de las políticas estadounidenses. Podemos afirmar, incluso, que el estado de bienestar social, tanto en Europa como en Estados Unidos, se trató de un estado de excepción, estrechamente vinculado al crecimiento económico debido a las inversiones armamentísticas nucleares (ARANTES, 2017).

Una prueba del recrudescimiento de la Guerra Fría es el contenido del nuevo documento secreto, el NSC 162/2, redactado durante la presidencia de Eisenhower, donde se determinaba que:

Estados Unidos mantendría “una fuerte posición militar, con énfasis en la capacidad de infligir daños con una represalia en masa”, y con el uso si era preciso de armas nucleares [...] En lugar de combatir localmente en las pequeñas guerras que los comunistas pudieran emprender, como la de Corea, se mantendría frente al comunismo la amenaza global de un ataque en masa, dirigido al centro mismo de la agresión (FONTANA, 2017, p. 317).

Pero lo que realmente temía Eisenhower de los soviéticos, más que su poder bélico-nuclear, era su poder político e ideológico, ya que estaba convencido de que la gran batalla del futuro iba a ser la lucha “por los corazones y las mentes de los hombres”. Como pruebas de este supuesto temor:

El documento NSC 162/2 denunciaba las “fuerzas de inquietud y de resentimiento hacia Occidente”. ‘Entre estas fuerzas están los sentimientos raciales, el anticolonialismo, el ascenso del nacionalismo, la demanda popular de un rápido progreso social y económico, la superpoblación, la ruptura de pautas sociales estáticas y, en muchos casos, el conflicto entre las filosofías sociales y religiosas locales con las de Occidente (FONTANA, 2017, p. 319-320).

En la década de 1960, el mundo experimentaría el nivel más alto de progreso y democratización. Fueron efectivamente los años de la esperanza en el progreso económico y moral, tanto en los países del bloque soviético como en los del llamado mundo libre. En esos años se desarrollarían las políticas del estado del bienestar y la socialdemocracia ocuparía un papel central en los países de Europa occidental.

Si la década de los cincuenta había significado en el mundo occidental un tiempo de conformismo social, con una notable aceptación del autoritarismo gubernamental, estatal, religioso, racial y patriarcal; en los sesenta estos valores fueron reemplazados progresivamente por “la lucha en favor de los derechos civiles, el feminismo y la liberación sexual, y por el nacimiento de una contracultura”. Dichas pautas progresistas fueron defendidas por varios movimientos sociales, integrados en su mayoría por personas jóvenes que creían “en la posibilidad de construir un mundo mejor a partir de estos fundamentos” (FONTANA, 2017, p. 377).

Mientras tanto, en la URSS posestalinista, el nuevo presidente Jrushchov intentó llevar a cabo su proyecto utópico comunista, siguiendo la fórmula de los tres pasos: 1- el derrocamiento de los explotadores y el establecimiento de la dictadura del proletariado; 2- la construcción del socialismo; y 3- la creación de la sociedad comunista. Según él, en aquellos momentos, la Unión Soviética ya había superado las dos primeras etapas y se enfrentaba al inicio de la última:

Ésta había de ser una sociedad armónica y estable, cuyos ciudadanos no tendrían estímulo alguno para delinquir. Se basaba en la idea de que nadie era incorregible, ni siquiera los opositores políticos y los criminales. [...] En la paz social del comunismo los crímenes serían tan raros que quienes los cometiesen serían considerados como enfermos mentales. Jrushchov no sólo pensaba que era posible un futuro sin cárceles, sino que creía que se estaba en condiciones de alcanzarlo (FONTANA, 2017, p. 357).

Esta renovación de las energías utópicas de la década de los sesenta terminó estallando en diferentes lugares del mundo en revueltas a finales de esa misma década. Según el historiador Fontana, todos esos movimientos de protesta no consiguieron formular proyectos suficientemente razonables para derribar ni sustituir el orden establecido. En consecuencia,

las cargas revolucionarias se fueron agotando progresivamente y dejaron en muchos de esos jóvenes sentimientos de desesperación e impotencia:

Ni en Praga se podía pensar en vencer a los tanques soviéticos con manifestaciones pacíficas, ni en Estados Unidos los universitarios, los hippies o el “poder negro” podían amenazar seriamente al sistema, ni en París el entusiasmo milenarista de los estudiantes podía transformar la sociedad. Como tampoco los “guardias rojos” chinos iban a acabar con el viejo mundo del maoísmo para crear otro enteramente nuevo (FONTANA, 2017, p. 376).

Por ejemplo, podríamos interpretar la impotencia revolucionaria de 1968, siguiendo las ideas que Herbert Marcuse teorizó en *El hombre unidimensional*. Esta pudo deberse a la pérdida del potencial revolucionario en las sociedades capitalistas, donde una organización democrática, aparentemente tolerante, creó nuevas formas alienadoras de control social, que desmovilizan a la clase obrera (hasta desconcientizarla), estimulando sus deseos consumistas, lo que facilita que esta se integre plenamente en la sociedad.

La creciente productividad del trabajo [...] permite un consumo cada vez mayor. [...] En tanto que este sistema prevalece, reduce el valor de uso de la libertad; no hay razón para insistir en la autodeterminación, si la vida administrada es la vida más cómoda e incluso la “buena vida”. Ésta es la base racional y material para la unificación de los opuestos, para la conducta política unidimensional (MARCUSE, 2016, p. 80).

Entonces, lo que ocurrió no fue una auténtica revolución, como hubieran deseado millares de jóvenes en todo el mundo que definitivamente no consiguieron movilizar al conjunto de la sociedad, sino que su impotente desenlace condujo más bien a un proceso que podríamos llamar contrarrevolución de derechas.

Esta contrarrevolución se fundamentó en una aceleración de la economía capitalista, y en el desarrollo de nuevas formas de administración social y la implantación de una nueva forma de consumir tiempo: el crédito:

Un aspecto importante del nuevo consumismo era que se basaba en el crédito: en la hipoteca para la adquisición de la vivienda y en la tarjeta de crédito –que comenzó con *Diners* en 1949, pero que se extendió sobre todo con American Express y con BankAmericard, que en 1976 cambió el nombre por el de VISA– para el consumo ordinario. Y el crédito era un factor que aseguraba la continuidad de la dependencia (FONTANA, 2017, p. 377).

Si nos centramos específicamente en mayo del 68 francés, podemos afirmar que la contrarrevolución de derechas fue además una estrategia política. Por ejemplo, dicha estrategia es descrita retrospectivamente, por el investigador marxista Luiz Renato Martins (1953), en una conferencia titulada *La era de los genocidios* pronunciada en 2014.

Martins apunta que la crisis francesa tuvo un desenlace conservador gracias a la concurrencia de tres factores: 1- los Acuerdos (salariales) de Grenelle, firmados por la C.G.T. y otros burócratas, con el Gobierno y los sectores patronales. Acuerdos que fueron rechazados por el movimiento estudiantil y que redujeron las demandas revolucionarias a aumentos salariales; 2- la amenaza explícita de intervención militar, hecha por De Gaulle, “que estuvo a punto de repetir, casi cien años después, la respuesta genocida del gobierno de Versalles a la Comuna de París de 1871”; y 3- la orden, lanzada por la CGT, de retirada de los trabajadores de la calle, “la cual lanzó a la deriva a las demás fuerzas políticas, que ya trataban abiertamente de la constitución de un gobierno provisional” (MARTINS, 2015, pp. 37-38).

De este modo, según Martins, la solución gaullista:

logró combinar dos factores o líneas de acción: por un lado, la función contrarrevolucionaria del P.C.F. y de la C.G.T., utilizados como medios de disuasión y conciliación; por otro, la función represora del dispositivo militar, puesto con prontitud, en Francia, para la guerra total de clases, anunciando que, si no se daba el éxito de Grenelle y si no se acataba la amenaza de De Gaulle, la clase trabajadora pasaría a ser enfrentada por el Estado y por la burguesía –como lo fue después concretamente en otros países, o sea, no como adversario político, sino como enemigo interno a ser liquidado (MARTINS, 2014, pp. 39-40).

Finalmente, el periodo de los treinta gloriosos finalizó en los primeros años de la década de 1970, con un conflicto internacional conocido como la crisis del petróleo (1973). Esta crisis energética que empezó, entre otras causas, por el conflicto palestino-israelí, afectó las negociaciones por la compra de petróleo entre Estados Unidos y los países de la OPEP, liderados por Arabia Saudita. Este conflicto geopolítico desembocó en una crisis económica generalizada que terminó gradualmente con el modelo de gestión económico conocido como keynesianismo. Este fue reemplazado por las políticas neoliberales, la transferencia del poder económico del sector industrial al sector de las finanzas y la globalización.

Este complejo relato nos permite enmarcar este periodo considerado por algunos la edad de oro del capitalismo. No hay duda de que durante estas tres décadas los valores culturales burgueses se volvieron cada vez más hegemónicos, y de que el marxismo y la ética proletaria fueron perdiendo fuelle como relato histórico y político. En las protestas de los jóvenes de Mayo del 68 destacó sobremanera la demanda de más libertad, y de algún modo, esta fue absorbida y reapropiada por los discursos neoliberales que serían dominantes desde las décadas siguientes hasta la actualidad. Evidentemente, las tan ansiadas libertades solamente se verían realizadas en forma de farsa.

Unas de las corrientes más significativas de las décadas de 1960 y 1970 fueron los movimientos contraculturales. Se trató de múltiples movimientos de gran diversidad y particularidades que pretendieron esencialmente criticar el relato moderno universalista y, en el propio terreno artístico, hacer un cuestionamiento crítico de las vanguardias artísticas de posguerra. Dichos movimientos contraculturales desembocaron en los debates acerca de la superación de la modernidad, es decir, la posmodernidad.

Uno de los precedentes de estos movimientos contraculturales a los que nos referimos fue precisamente el *art brut* de Jean Dubuffet.

Jean Dubuffet y el *art brut*

El joven Jean Dubuffet, nacido en la pequeña ciudad de Le Havre, había llegado a París en 1918 para estudiar pintura en la Académie Julian, pero pronto desistió de ese tipo de educación artística y decidió continuar su formación como artista de forma independiente y autodidacta. Unos años más tarde, en 1923, llegó a sus manos un ejemplar del libro *Bildnerlei*, de Hans Prinzhorn, precisamente el mismo año en que dicho libro había llegado a las manos de Max Ernst, Paul Éluard y otros artistas surrealistas. De ese descubrimiento, Dubuffet recuerda:

El libro me fue dado por un amigo suizo, el escritor Paul Budry, un hombre culto y profundamente intelectual. Por supuesto, yo no era capaz de leer a Prinzhorn porque estaba en alemán. Siendo precisos, nunca lo he leído [...] pero las imágenes del libro me influyeron mucho cuando era joven. Me enseñaron el camino y fueron una influencia liberadora. Me di cuenta de que todo estaba permitido, de que todo era posible. Existían millones de posibilidades de expresión fuera de las avenidas

culturales aceptadas. [...] Las imágenes de este libro tuvieron un impacto tremendo en mí y en otros artistas de aquellos años (RAMÍREZ, 2012, p. 20).

A pesar del tremendo impacto que dicho libro tuvo en joven artista, meses más tarde, Dubuffet abandonó la pintura para ocuparse del negocio familiar, que era la venta de vinos. Fue hasta 1942, cuando Dubuffet contaba ya con 41 años, que decidió dedicarse al arte de forma exclusiva y totalmente comprometida. Dos años más tarde, dicha decisión se vio recompensada, ya que en 1944 hizo su primera exposición individual. Fue cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial, en 1945, que Dubuffet, rememoró su experiencia juvenil con el libro de Prinzhorn, y redefinió y amplió el significado del concepto de arte alienado, proponiendo el concepto de *art brut*, que ingresó de forma aplastante en la historia del arte, trascendiendo incluso al propio Dubuffet.

Aunque Dubuffet afirmó claramente que no era su objetivo “formular en qué consiste ese arte en bruto porque definir una cosa –o aislarla- es tanto como dañarla, casi matarla” (DUBUFFET, 1975, p. 91), no pudo escaparse de dicho propósito, ya que por el hecho de acuñar el término ya estaba, de algún modo, definiéndolo y también matándolo.

Lo que podemos afirmar desde un principio es que el *art brut* supuso la transmutación definitiva de las expresiones de la locura en un tipo de arte o, dicho de otro modo, en un género artístico. Si bien argumentamos, en el anterior capítulo dedicado a Prinzhorn, que en las teorías de dicho médico se producía la socialización de los enfermos mentales cuando reciben trato de artistas, no podemos olvidar que las expresiones de esos pacientes aún no eran consideradas propiamente artísticas por unanimidad. Es decir, que dichas obras aún no habían entrado de lleno en el circuito artístico, ni museístico ni mercantil.¹⁷ Simplemente se

¹⁷ Aunque dicha afirmación pueda ser considerada como cierta, debemos recordar una clara excepción en este sentido con la obra de Adolf Wolfly.

trataban de objetos de estudio médico. En cambio, con la conceptualización de Dubuffet, este tipo de producciones adquirieron finalmente pleno estatus de arte.

Para poder entender el significado del *art brut*, y así poder corroborar dicha afirmación, analicemos las propias palabras de Dubuffet:

En el arte existen (en todas partes y siempre) dos órdenes. Existe el arte habitual (o pulido), (o perfecto), (se bautizó de acuerdo con la moda de la época, arte clásico, arte romántico, o barroco, o todo lo que se quiera, pero se trata del mismo) y existe el arte en bruto (bravío y furtivo como una corza) (DUBUFFET, 1975, p. 91).

Según esas primeras palabras, podemos entender el arte desde una visión dicotómica. Por un lado, está el arte oficial (habitual y pulido), que es inexorablemente determinado por la moda; por el otro, tenemos un arte transgresor (rebelde y que se hace a escondidas), al que no determina ninguna moda y, por lo tanto, es más libre y auténtico. Dicho de otra forma, por un lado, tenemos la norma, y por el otro, la excepción.

Continuemos profundizando en el análisis de la definición de Dubuffet:

El arte en bruto es el arte en bruto y todos lo han entendido perfectamente. ¿No muy perfectamente? Claro, por eso precisamente sentimos curiosidad por ello. Estos cuadernos existen precisamente para eso. Para ver de más cerca esos pequeños trabajos que por lo general se desprecian. Se consideran rudimentarios, toscos. ¡Bien! Pero por eso mismo traducen más inmediatamente los movimientos del espíritu y presentan los mecanismos de la mente (y no sólo de ella) más cálidos, más crudos. Ponen en acción unos medios que parecen insólitos, inaceptables. [...] Como lo veremos, la mayoría de las veces los autores son unas personas que no hacen carrera, que se dedican a sus obras ocasionalmente, ejecutando esos trabajitos para su uso y encanto personal, sin contar para los mismos con un destino muy grandioso,

impulsados por la única necesidad de exteriorizar las fiestas que tienen su mente por lugar. ¡Arte modesto! Y que muy a menudo ignora incluso que se denomina arte (DUBUFFET, 1975, pp. 92-93).

Este segundo párrafo descriptivo no deja lugar a dudas, el *art brut* es lo que es, aunque no pueda comprenderse del todo. El *art brut* es arte, aunque sus productores, los artistas brutos, lo ignoren. Lo que hace precisamente Dubuffet en estas líneas es reivindicar un lugar privilegiado del *art brut* en la historia del arte. Dubuffet le otorga carácter oficial cuando lo describe como el arte más puro, más verdadero; un arte que supone una traducción más inmediata de la realidad psíquica del ser humano. Pero lo fundamental del concepto de Dubuffet es su carácter transgresor. Es un tipo de arte producido con unos medios insólitos e inaceptables. Un arte que rompe moldes y reglas, y que en sí posee incluso un carácter probablemente revolucionario. Precisamente por ese carácter auténtico y transgresor es el tipo de arte que más se aproxima al ideal de arte como verdad, y por lo tanto merece ser inserido dentro de la categoría de arte oficial. Definitivamente, a partir de esas palabras de Dubuffet, el *art brut* se convierte en una categoría.

Pero el *art brut* no se trata simplemente de un cambio de nomenclatura. No es solamente una traducción eufemística del concepto de arte alienado, para que así sea más amable y consumible. El *art brut* es un concepto ampliador e integrador de varios conceptos. En el *art brut* se han incluido en el transcurso de los años, además del arte alienado, el arte de los niños, el arte *naïf*, el arte involuntario, el arte “no educado”, e incluso un tipo de arte que podríamos calificar de arte salvaje o arte no occidental. Podemos afirmar entonces, que el *art brut* ha resultado ser un concepto de mercado, un concepto capitalista que, sin embargo, no fue concebido como tal, con dichos fines. Contrariamente a eso, Dubuffet lo había concebido

como una idea revolucionaria y sobre todo contracultural (o usando sus propias palabras: acultural).

Pero seríamos injustos si solamente considerásemos al *art brut* como un concepto abstracto. El *art brut* no fue simplemente una idea, sino que se llevó a la práctica. Prueba de ello es que Dubuffet empezó a coleccionar obras de *art brut* en 1945, al mismo tiempo que lo concibió como categoría estética. De esta forma, la acumulación de obras de *art brut* tuvo un sentido propiamente estético, además de práctico, ya que las nuevas colecciones, a diferencia de las colecciones médicas, sí que gozaron de una cierta visibilidad en el ámbito museístico.

Solo dos años después de que Dubuffet hubiera empezado a coleccionar dichas obras, el galerista francés René Drouin (1905-79) habilitó el sótano de su galería de la Place Vendôme de París, que se convirtió en el foyer del *art brut*. La exposición inaugural contó con las obras de Barbus Müller; posteriormente, allí se realizaron exposiciones dedicadas a Wölfli, Crépin, Aloïse, Salingardes, Forestier, Juva y Hernández.

Un año más tarde, en 1948, Dubuffet fundó la *Compagnie d'Art brut*, junto con André Breton, Jean Paulhan (1884-1968), Charles Ratton (1895-1986), Henri-Pierre Roché (1879-1959), Michel Tapié (1909-87) y Edmond Bomsel. El artista Slavko Kopač (1913-1995) asumió el rol de comisario de dicha colección.

En octubre de 1949, la Galerie René Drouin exhibió docientas obras de sesenta autores diferentes. El texto del catálogo, titulado *L'Art Brut préfere aux arts culturels* (El *Art brut* enfrentado a las artes culturales), escrito por Jean Dubuffet, definió nuevamente dicho concepto:

Por *Art brut* entendemos las obras ejecutadas por personas que están liberadas de la cultura artística, donde el mimetismo, contrariamente a lo que sucede entre intelectuales, tiene poca o ninguna importancia, de modo que sus autores lo crean todo

(sujetos, elección de los materiales usados, medios de transposición, ritmos, formas de escribir, etc.) de su propio corazón y sin los clichés del arte clásico o de la moda. Lo observamos en toda operación artística pura, cruda, reinventada en el conjunto de todas sus fases por su autor, a partir de sus propios impulsos: el arte para que se manifieste la única función de la invención y no las constantes del arte cultural, que son las del camaleón y el mono (DUBUFFET, 1949).¹⁸

En esta descripción, Dubuffet recalcó el carácter contracultural del *art brut*. Un arte no mimético, un arte de creación pura. Dicho en otras palabras, un arte que representó las esencias mismas del arte y de lo propiamente humano. Un arte libre. Un arte que manifestó naturalmente la única función de la invención. En definitiva, un arte innovador. Un arte que quedó dentro de la llamada cultura pero que remó en dirección opuesta a esta, con fines libertarios y liberadores. Un arte contracultural y, hasta cierto punto, anticultural.

Tres años después de su fundación, en 1951, la Compagnie de l'Art Brut se disolvió y cesó toda su actividad. Entonces, la colección fue enviada a Estados Unidos, concretamente al pintor Alfonso Ossorio (1916-1990) en Long Island, cerca de Nueva York. Allí permaneció durante más de 10 años sin ninguna actividad ni sede oficial.

En 1962, Jean Dubuffet compró un edificio en el número 137 de la calle Rue de Sèvres, para traer la colección a París (donde se ubica actualmente la Fundación Dubuffet). A las más de mil doscientas obras que formaban la colección, Dubuffet añadió un centenar de obras nuevas, reunidas en Francia desde 1959. A partir de ese momento, se restableció la Compagnie de l'Art Brut, y se convirtió en un centro de estudio, abierto a los visitantes

¹⁸ Traducción mía del inglés: “We understand by this works crated by those untouched by artistic culture; in which copying has little part, unlike the art of intellectuals. Similarly, the artists take everything (subjects, choice of materials, modes of transposition, rhythms, writing styles) from their own inner being, not from the canons of classical or fashionable art. We engage in an artistic enterprise that is completely pure, basic; totally guided in all its phases solely by the creator’s own impulses. It is therefore an art which only manifests invention, not the characteristics of cultural art which are those of the chameleon and the monkey”. Ver <<http://www.dubuffetfondation.com/savie.php?menu=28&lang=en>>

únicamente con cita previa. En ese año, Slavko Kopac reasumió el papel de comisario de la colección. Entonces, la colección empezó a funcionar como un centro productor de conocimientos artísticos. Al mismo tiempo que se publicaron los primeros volúmenes del catálogo del *art brut*, la investigación fue en aumento y, evidentemente, eso estimuló exponencialmente el crecimiento del número de obras de la colección. La Compagnie amplió sus horizontes en 1967, cuando se presentó una selección de setecientas obras de *art brut*, producidas por unos setenta y cinco autores, en el museo de las Artes Decorativas de París.

De este modo, tanto desde el dispositivo de la galería de Drouin como desde esta institución museística, el *art brut* se vio plenamente legitimado a finales de la década de 1960, precisamente por su práctica expositiva e investigativa. Se vio legitimado tanto por el posicionamiento intelectual de Dubuffet como por el propio mercado del arte.

Para profundizar en la relevancia del *art brut*, volvamos a las palabras de Dubuffet, más concretamente, a las del texto escrito para esta exposición de la Compagnie de l'Art Brut de 1967:

Las colecciones de *art brut*, iniciadas en 1945, están constituidas por obras de personas ajenas al medio cultural y a salvo de su influencia. Los autores de estas obras poseen en su mayoría una instrucción rudimentaria, en otros casos la pérdida de la memoria o una disposición mental intensamente contradictoria los ha llevado a liberarse de la impregnación de la cultura y han recuperado así una fecunda ingenuidad. [...] Mientras que los supuestos “dones” que se atribuyen a los “artistas” están, a nuestro entender, muy profusamente repartidos, pocos son en cambio, extraordinariamente pocos, quienes tienen la audacia de ejercerlos con total pureza y libertad, y se liberan para ello de todo condicionamiento social —o al menos toman sus buenas distancias al respecto. Conviene señalar que esta liberación implica un talante

asocial, una postura que los sociólogos llamarán alienada. Sin embargo, a nuestro juicio es precisamente dicho talante el resorte necesario de cualquier creación o invención –el innovador es, por esencia, el que no se contenta con lo que contenta a otros, y asume por tanto la postura de refutador (DUBUFFET, 2006a, p. 103).

En este apartado, el *art brut* es redefinido y nos desvela algunos de sus elementos constitutivos clave. Primeramente, podemos observar que la alienación social o ¿locura? es comprendida aquí preferencialmente por su potencial liberador y contracultural. Por lo tanto, la locura es concebida como el resorte necesario para la creación artística. No solamente eso, sino que la locura es vista como un “don” exclusivo, para ejercer con total pureza y libertad la actividad artística, ya que esta ha permitido a los “artistas brutos” liberarse de todo condicionamiento social. A nuestro parecer, en el fragmento también se redefine la concepción del genio, precisamente porque se concibe la locura como una suerte de virginidad social, o en palabras de Dubuffet, como un don. Entonces, son pocos, extraordinariamente pocos los seres humanos que pueden ejercer puramente la producción artística. En definitiva, a partir de estas palabras de Dubuffet, ya no es solamente la institución artística, el arte, lo que legitima las expresiones de la locura, sino que ahora es la locura, entendida como don la que finalmente legitima al arte.

Efectivamente, observamos en estas palabras de Dubuffet cierta idealización de la locura en cuanto condicionamiento directo para lograr la tan ansiada liberación social. Esta idealización de la locura, o esta visión positiva de la locura pudo haber sido construida durante años por la ferviente admiración que el propio Dubuffet sentía hacia estos artistas brutos. Recordemos que unas décadas antes Dubuffet visitó a Artaud cuando este se encontraba confinado en Rodez, más concretamente entre los años 1943 y 1946. La admiración del pintor por el dramaturgo era total, hasta tal punto que fue el propio Dubuffet quien organizó la liberación

“manicomial” de Artaud y lo mantuvo con una pensión anónima hasta sus últimos días. Evidentemente, la admiración que Dubuffet sentía por artistas malditos como Artaud o Céline, o más concretamente por los artistas brutos, se debía a que estos le aportaban una infinita cantidad de visiones y reflexiones que alimentaban su propia producción artística. Dicho de otra forma, las producciones artísticas de los artistas brutos influenciaban directamente las producciones artísticas del propio Dubuffet, de la misma forma que lo hicieron los textos de Artaud. El *art brut*, por lo tanto, era una fuente de inspiración para Dubuffet, del mismo modo que las expresiones de la locura fueron para los surrealistas.

En este punto se nos depara la primera contradicción aparente de la trascendencia del *art brut*. Al mismo tiempo que este es construido como género artístico o categoría, no puede liberarse totalmente de su carácter preartístico. Al mismo tiempo que el *art brut* encarna el arte más puro, no deja de ser visto como el caldo de cultivo que genera o ayuda a producir el arte oficial. No podemos obviar aquí que ni el *art brut* ni los artistas brutos son en absoluto libres. El *art brut* está totalmente condicionado por las instituciones expositivas que lo legitiman y, por lo tanto, sus artistas, los artistas brutos, están igualmente subyugados a las lecturas y discursos de sus comisarios o coleccionadores. El *art brut* no representa de ningún modo un arte autónomo o liberado, ya que evidentemente no existen organizaciones de artistas brutos que autogestionen su propio arte. El *art brut*, como el resto de las categorías y géneros artísticos, se encuentra aprisionado en las condiciones y contradicciones intrínsecas del propio arte, así como en la sociedad en la que se configura y en el propio mercado capitalista del arte.

Pero no profundicemos en estas conclusiones de carácter más social y cultural, y profundicemos ahora en esta primera contradicción ontológica del *art brut*. Este podría ser entendido ahora como género o categoría artística en sí, o como material preartístico para uso

y apropiación de los artistas llamados oficiales. Con este fin, centrémonos en la propia obra artística de Dubuffet.

La producción artística de Dubuffet, a pesar de haberla iniciado tardíamente, es muy prolífica, además de ser tremendamente cambiante y heterogénea. La influencia del *art brut* en ésta es notoria y palpable, aunque Dubuffet no solamente bebió de este tipo de arte, sino que recibió muchas y diversas influencias.

A primera vista, Dubuffet es considerado por la historia del arte oficial como un artista de las neovanguardias, ya que su éxito como pintor comenzó en 1944 en reacción a unas pinturas en las que usó “materias espesas, mezclas de asfalto, gravilla y arena,” y con “tonos oscuros sobre los cuales destacaba un dibujo sumario que carecía de perspectiva geométrica” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 23). Estos procedimientos fueron empleados por Dubuffet hasta el año 1961 y, de esta forma, el artista quedó enmarcado dentro de la llamada pintura informalista.

Unos años antes, en 1937, Dubuffet había reanudado su actividad artística dando la espalda a los modelos artísticos vigentes de la época. El mismo Dubuffet relató:

Había perdido todo el interés por el arte que se exhibía en las galerías y en los museos, y ya no me apetecía lo más mínimo introducirme en ese mundo. Me gustaban las pinturas que hacen los niños, y no aspiraba a nada más que a hacer algo equivalente y para mi exclusivo placer (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 11).

Según estas palabras tempranas del propio Dubuffet, podemos observar aquí una clara admiración hacia el arte de los niños que posteriormente con el arte de los alienados, acabó por desembocar en la acuñación del *art brut*, construido a partir del rechazo de las convenciones sociales, pero principalmente en oposición al considerado arte cultural de la época. Por lo tanto, podríamos afirmar que el discurso gestacional del *art brut* y el propio

discurso inicial legitimador de las producciones artísticas de Dubuffet, andaban a la par en esos primeros años, hasta tal punto que podríamos confundir el uno con el otro.

Evidentemente, tal confusión discursiva, que sin embargo dotaba de gran coherencia a las pinturas de Dubuffet, se vio enfrentada a sus inevitables contradicciones a partir del reconocimiento de Dubuffet como un gran artista. Es decir que una parte de su discurso seudoromántico como artista empezó a tambalearse a causa su propio éxito.

Como podemos observar, la prioridad de Dubuffet por su propia producción artística, en detrimento de su actividad como curador del *art brut*, quedó totalmente definida por los propios hechos. Mientras que la Compañía del Art Brut cesó sus funciones temporalmente en 1951, Dubuffet continuó enérgicamente en la producción de sus pinturas informalistas durante una década más, por lo menos. No fue sino hasta el agotamiento de las posibilidades de esas primeras pinturas informalistas, que Dubuffet no se dispuso a rescatar su actividad y dedicación a la *Compagnie de l'Art brut*.

Pero como hemos apuntado anteriormente, la pintura informalista de Dubuffet no solamente estaba inspirada en el *art brut*, sino que también bebía de la obra de artistas precedentes, aunque relativamente contemporáneos suyos, como Georges Rouault (1871-1958) o Jean Fautrier (1898-1964). Las décadas de 1940 y 1950 fueron los años en que Dubuffet se erigió en el “gran materiólogo del siglo XX” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 28). Su ocupación principal fue la de “triturar la materia, redescubrir el tacto primordial de un niño al mezclar la arena y la tierra” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 28). Con esas pinturas, Dubuffet aspiró a “provocar en el espectador una impresión intensa que debía impedir la identificación erótica con el modelo pintado” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 23). En esas pinturas de Dubuffet, también destacan “los personajes aislados, solitarios hasta el

autismo”, que poblaron todas sus pinturas hasta principios de los años ochenta (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 28).

Hacia finales de la década de 1940, más concretamente entre 1947 y 1949, Dubuffet hizo tres viajes al desierto de El Golea, al sur del Sahara argelino. Dubuffet había ido al desierto básicamente en busca de esa civilización “libre de la cultura” o, dicho de otra forma.

Dubuffet llegó al desierto huyendo del París de posguerra y de la fuerte influencia de la cultura occidental. En cambio, no tardaría en decepcionarse de su idealizada relación con los beduinos. Dubuffet se dio cuenta, irremediabilmente, de la imposibilidad de escapar de la cultura occidental, o de la cultura en general. Sin embargo, el Sahara provocó en la obra de Dubuffet un redescubrimiento de la arena como materia “fluida y dúctil que se extiende hasta el infinito” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 41). De la experiencia de su dificultosa tentativa de aprender la lengua árabe, Dubuffet concibió la escritura “guarra”. Una especie de escritura en jerga que se opuso al “buen estilo literario” y que fue apenas inteligible.

A principios de los años cincuenta, Dubuffet empezó una de sus series más exitosas: *Les Corps de dames*. Como su nombre indica, se trataba de pinturas informalistas en las que los protagonistas eran cuerpos de mujeres. Dubuffet representaba mujeres deformes, con cuerpos achatados y sin ningún rastro de erotismo, que indudablemente recordaban a las mujeres pintadas por Willem de Kooning (1904-1997), de esas mismas fechas, y que también remitían al *art brut*.

Durante la década de los cincuenta, Dubuffet pintó muchísimos cuadros ordenados en diferentes series. Algunas de ellas fueron las *Topographies* y las *Texturologies*, los *Phénomènes*, las *Matériologies*, las *Barbes* o los *Paysages du mental*. El denominador común de todas las pinturas de esa época siguió siendo el uso de la tierra (el elogio del suelo). Eso sí, entre ellas habría variaciones en el cromatismo, que fue abandonando gradualmente los

colores marrones y, sobre todo en los motivos representados, en algunos casos remitirían a paisajes y en otros llegarían a ser directamente imágenes no representativas.

Entre 1962 y 1974, Dubuffet creó la serie más larga del conjunto de su carrera: *L'Hourloupe*, que también supuso su proyecto más ambicioso. La acuñación del nombre de la serie fue fruto de una divagación mental. Dubuffet “lo asociaría por asonancia a *hurler* (gritar), *huhuler* (ulular), *loup* (lobo), *riquet à la Houppe* y el título *Le Horle* del libro de Maupassant que trata del extravío mental” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 76). Durante esos doce años, Dubuffet amplió su actividad artística, pasando de los libros de artista y la pintura a la escultura o la arquitectura. En un principio, la serie partió de unos “dibujos semiautomáticos realizados con bolígrafo mientras hablaba por teléfono” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 76), compuestos por líneas de colores azules y rojas; y espacios vacíos en blanco y negro.

Con *L'Hourloupe*, Dubuffet representó:

las errancias del pensamiento, una visión mental y neuronal del mundo, del mundo real que le cuestiona sin cesar, y del que ofrece su propia interpretación, muy alejada de una visión y una representación conformistas. Su enfoque se manifiesta en cientos de motivos subrayados que parecen en perpetua evolución y comunicados entre sí, creando un amasijo de materia en fusión como células multiplicándose. *L'Hourloupe* es a la vez pintura y escritura: “el texto de lo visible” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 77).

Esos dibujitos iniciales fueron transformándose poco a poco en esculturas de poliestireno. A su vez, esas esculturas fueron creciendo hasta alcanzar dimensiones arquitectónicas.

Mediante la penetración en esos “dibujos arquitectónicos”, Dubuffet buscaba “habitar la creación de la mente en vez de limitarse a mirarla prudentemente en una esquina de la pared” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 80). Dubuffet, quería que esas enormes obras

provocaran una experiencia de abstracción o alienación del mundo natural cotidiano y que, de esta forma, la mirada se alimentara con sus propias elaboraciones mentales. Creemos que con esto Dubuffet buscaba producir la experiencia de una nueva visión o subjetividad (apolítica) del mundo. Algo parecido a un tipo de consciencia inconsciente representable. O, en otras palabras, una nueva razón del mundo.

Con *L'Hourloupe*, Dubuffet se alejó de los materiales naturales, como la arena, para acercarse a los materiales industriales. Dubuffet se alejó del informalismo y se fue acercando al pop.

Si profundizamos en el análisis del proceso productivo artístico de Dubuffet, podemos observar que éste mutó radicalmente con el tiempo. Desde principios de los años cuarenta, y anteriormente, Dubuffet trabajaba con un método de producción totalmente artesanal en el que unía la práctica pictórica con su actividad como intelectual. Fue a partir de finales de los años sesenta, con el desarrollo de *L'Hourloupe*, cuando este método artesanal se convirtió en industrial. Respecto a ello, podemos fijarnos en las palabras de los historiadores de arte Valérie Da Costa y Fabrice Hergott en su ensayo titulado *Jean Dubuffet*:

Organizó su trabajo no como artista sino como el director de una empresa, y trabajó para que se diera luz a sus ideas y se difundieran. [...] Mucho antes que Andy Warhol, adoptó el funcionamiento del Renacimiento, cuando los grandes talleres de los artistas estaban subdivididos en especialidades, en géneros e incluso en estilos de pintura, con ayudantes distribuidos por dominios. Sus métodos inspirados en la pequeña industria desconcertaron al mundillo artístico (2006, p. 14).

Definitivamente, Dubuffet contradecía de esta forma su discurso seudoromántico, idealizador de la liberación social, adoptando un método de producción industrial, casi empresarial.

¿Cómo puede defenderse la alienación social al mismo tiempo que su práctica artística

asimila el funcionamiento de la sociedad de producción y consumo? Entonces, según Dubuffet, ¿sería la alienación social intrínseca a la industrialización de la cultura y al capitalismo? ¿Para qué tanta huida si realmente la alienación es la norma? ¿Dónde está aquí la transgresión? Creo que dichas contradicciones no ocurrieron únicamente en el arte y pensamiento de Dubuffet, sino que fueron bastante generalizadas y propias de la época. Las contradicciones discursivas de Dubuffet fueron sintomáticas de un pensamiento crítico de la modernidad. El arte, la cultura, la modernidad y el proyecto de Las Luces estaban cuestionados y en plena crisis de valores. La actitud de Dubuffet con respecto al arte era fundamentalmente cínica. Para Dubuffet ya no era posible mantener una posición romántica y utópica frente al arte. Entonces, el cinismo sustituyó al romanticismo. Ese discursoseudoromántico del que hablamos era en realidad una visión cínica del mundo. Cada vez más, lo cínico era la norma. La ética ya era cosa del pasado.

Habiendo observado con detenimiento algunos de los períodos creativos de la obra artística de Dubuffet, podemos comprender mejor la evolución conceptual y significativa del *art brut*. Este fue comprendido fundamentalmente por Dubuffet como transgresión. Es decir, como elemento que ayudó a fijar unas normas. Mediante él, Dubuffet no cuestionó realmente el arte, nunca lo negó. Más bien lo fortaleció, lo idealizó aún más; de alguna forma, lo naturalizó: “el arte es para el hombre una necesidad primordial, tanto, o tal vez más que la necesidad de pan. Sin pan, el hombre se muere de hambre, pero sin arte, se muere de aburrimiento” (DA COSTA y HERGOTT, 2006, p. 14).

Para Dubuffet el *art brut* fue siempre más una referencia, o un ideal, que una realidad. El reconocimiento que obtuvo el arte de Dubuffet siempre fue mayor que el reconocimiento recibido por cualquiera de los artistas brutos. La jerarquía entre el curador y los artistas curados estaba muy clara y no había ninguna posibilidad de que esta se invirtiese. La

supuesta cualidad transgresora del *art brut* era útil para reafirmar las diferencias de estatus entre los artistas oficiales y los marginales. Esta seguía la misma lógica clasista que se establecía entre los empresarios y sus empleados. La Compagnie de l'Art Brut no era nada más que una empresa y Dubuffet era su director. De algún modo, el *art brut* fue, y continúa siendo, un tipo de negocio. Un negocio auténticamente cínico.

Si apuntamos inicialmente que había algo trascendente y realmente representativo de la época, tanto en el *art brut* como en la propia obra de Dubuffet, se debe principalmente a la visión contracultural, acultural, y anticultural del arte, que él mismo concibió. Entonces, en este momento deberíamos profundizar en la concepción que Dubuffet tenía de la cultura.

Dubuffet siempre articuló un discurso, ya desde finales de los años treinta, crítico de la cultura. Este discurso llegaba a ser negativo, puesto que la cultura resaltaba sobre todo su calidad amordazadora y aprisionadora. De esta crítica a la cultura también se desprendía una crítica a la razón (ilustración/modernidad) como sistema. A este sistema cultural, fundamentado básicamente en el pensamiento racional, Dubuffet contraponía el delirio y la locura:

Por mi parte, siento gran estima por valores propios de lo salvaje como el instinto, la pasión, el capricho, la violencia o el delirio. No quiero decir con eso que estos valores estén ausentes de Occidente. ¡Todo lo contrario! Pero sí creo que los valores que nuestra cultura celebra no se corresponden con el verdadero movimiento de nuestro pensamiento. Nuestra cultura es un vestido que no nos sienta bien –o, en todo caso, que ya no nos sienta bien. Esta cultura es como una lengua muerta que ya no tiene nada en común con el habla de la calle, y cada vez queda más lejos de nuestra verdadera vida. Se encuentra confinada en camarillas muertas, lo mismo que una cultura de mandarines. Se ha quedado sin raíces vivas. [...] El hombre occidental cree

que su pensamiento le permite obtener un conocimiento perfecto de todo. Está persuadido de que el mundo y su razonamiento se mueven al mismo paso. Está convencido de que los principios y especialmente los de su lógica están bien fundamentados. El hombre primitivo considera la razón y la lógica más bien como una enfermedad y confía mucho más en otros caminos para llegar a tener un conocimiento de las cosas. Ésa es la razón por la que estima y admira tanto esos estados de mente que nosotros llamamos delirios. Debo confesar que los delirios me inspiran un vivo interés. [...] Estoy convencido que el arte puede sacarles un gran partido a los delirios (DUBUFFET, 2006b, p. 114-115).

El texto citado arriba, pertenece a la conferencia titulada *Posturas anticulturales*, dictada por Dubuffet a finales de 1951 en Chicago, después de la disolución de la *Compagnie de l'Art Brut*. De este destacamos dos elementos fundamentales que derivan de su discurso anticultural. El primero es esta definición poética de la cultura como “un vestido que ya no nos sienta bien”. Podemos entender entonces la cultura como un sistema caduco que ya quedó obsoleto. ¿Podemos insinuar que Dubuffet define la cultura como una especie de mercancía que ha quedado desfasada? Es decir, que la Ilustración, la modernidad y también los valores de la lógica y la razón han perdido ya la capacidad de conocer y representar el mundo. Por lo tanto, podemos decir que estos valores habrían podido perder ya su función. El segundo elemento fundamental hace referencia al arte y la locura. Dubuffet afirma literalmente que “el arte puede sacarles un gran partido a los delirios”. Es decir, intuye que el arte podría sacarle un rendimiento a la locura. En definitiva, que los delirios podrían devenir funcionales.

Finalmente, fue a comienzos de la década de 1970, cuando Dubuffet encontró la forma definitiva de administrar y “sacarle partido” a esos delirios artísticos, que claramente eran

representados por el *art brut*. Además, también fue durante esa década, cuando esa paradójica postura anticultural del *art brut* asumió su cuerpo y forma definitivos.

En 1971, Dubuffet decidió donar el total de cinco mil obras de la Compagnie de l'Art Brut, a la pequeña ciudad suiza de Lausanne. Pocos años más tarde, en 1976, La Collection de l'Art Brut de Lausanne fue inaugurada, y Michel Thévoz fue nombrado su primer *conservateur*. Un año antes de su nombramiento, Thévoz publicó el libro *L'Art Brut*, que aún hoy es una obra de referencia sobre el tema. Fue en Lausanne donde quedó definitivamente ubicada dicha colección, y esta ciudad se convirtió en uno de los centros culturales del arte marginal más importantes del mundo hasta la fecha. Entonces, la nueva colección del *art brut* ejerció inequívocamente funciones museísticas, mediante la realización periódica de exposiciones abiertas al público general, previo pago de entrada. A partir de estos hechos, definitivamente la colección devino museo, y esto supuso que adquiriese un nuevo carácter oficial. Ahora el *art brut* era una institución.

Observando el desenlace de estos hechos históricos ¿Qué queda del discurso anticultural de Dubuffet respecto al *art brut*? A primera vista, parece que poca cosa. No obstante, a pesar de las múltiples contradicciones discursivas, sumadas a las fuertes críticas al museo como institución, dominantes en la década de 1970, aún encontramos actualmente relatos que intentan mantener vivo ese discurso inicial de Dubuffet.

Si seguimos las palabras procedentes del libro *Art brut: The origins of outsider art*, de Lucienne Peiry (historiadora del arte que fue nombrada *conservateur* de la Collection de l'Art Brut en el año 2001) podemos observar la acuñación del concepto *antimuseo*, para referirse a dicha institución. Según Peiry, la Collection de l'Art Brut debería ser considerada como un antimuseo, ya que esta pone en jaque al propio sistema del arte. Primero, según Peiry, dicha institución estaría cuestionando la idea de museo como institución por el hecho

de exhibir la obra de artistas no profesionales. Por lo tanto, aquí se cuestiona la propia “naturaleza arbitraria del sistema artístico, y la forma en el que el arte y los artistas son expuestos, distribuidos y valorados” (PEIRY, 2006, p. 177).” Finalmente, el concepto de antimuseo tendría sentido porque el *art brut* estaría “poniendo en tela de juicio la distinción, específica a nuestra cultura, entre transmisores y consumidores de arte, y visibilizando fuertemente «la neurosis colectiva sobre la impotencia expresiva»” (PEIRY, 2006, p. 177).

Evidentemente, Peiry es consciente del debate ético que puede suscitar la creación de un museo de estas características. No obstante, defiende su existencia recordando las palabras del anterior *conservateur* Thévoz, cuando afirmaba que la creación del museo “era la mejor elección, en vez de la alternativa del silencio o la ocultación” (PEIRY, 2006, p. 178).

Finalmente, Peiry remata su argumentación afirmando:

El primer objetivo de la *museificación* del *art brut* era provocar un shock estético y emocional, un trastorno cultural e institucional. Visto desde este ángulo, puede haber pocas dudas de que era un antimuseo (PEIRY, 2006, p. 178).

Desde nuestro punto de vista, no vamos a negar la relevancia histórica que haya podido tener la creación del museo del *art brut* en Lausanne, pero sí podemos afirmar que, actualmente, no tiene un carácter contra ni anticultural.

Es verdad que las expresiones de la locura, mediante la institucionalización del *art brut*, pasaron de ser meros objetos exóticos de estudio médico almacenados en hospitales psiquiátricos a ser obras de arte expuestas en museos de salas oscuras, para ser preservadas del paso del tiempo. Es verdad que dichas producciones pasaron de ser meros objetos degenerados a ser obras dignas de estudio y admiración estética. Pero también debemos recordar que dichas expresiones pasaron de ser continentes de pensamientos subversivos a ser obras de arte elitista, totalmente insertadas ya en la industria cultural.

La industria cultural de Adorno y Horkheimer

En este punto ya hemos esbozado un recorrido ideológico del *art brut*. Creemos que es necesario analizar otras voces críticas con la modernidad, propias de esos treinta gloriosos años del siglo XX. De alguna forma, consideramos que la mirada artística no nos basta para comprender los cambios estructurales ocurridos en el período mencionado. Por lo tanto, vamos a aproximarnos a una mirada filosófica concreta sobre la idea de cultura.

Aproximadamente, en los mismos años en que Dubuffet concibió el *art brut*, los filósofos frankfurtianos exiliados en Estados Unidos, Theodor Adorno y Max Horkheimer redactaron los capítulos del conocido libro *Dialéctica de la Ilustración* (1942-1944). Este libro fue publicado primero en 1944 y reeditado en 1947. Esta obra circuló de forma privada y como texto clandestino durante los años cincuenta y los primeros años de los sesenta. No fue sino hasta su reedición de 1969 que empezó a gozar de una enorme popularidad y prestigio intelectual.

El capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* titulado “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas” quizás sea el más relevante para nuestro estudio. Este capítulo fue redactado inicialmente por Adorno y, posteriormente, corregido y reescrito por ambos autores. En 1967 también se le hicieron modificaciones, que fueron incorporadas en la edición de 1969.

En este capítulo se analizará la cultura, entendida como un sistema de dominación. Adorno y Horkheimer abordan críticamente el tema de la cultura de masas, que en su época era representada sobre todo por las revistas, la radio y la industria cinematográfica de Hollywood. Aunque ya existía la televisión (programación televisiva) en Estados Unidos desde 1939, esta no ocupa un papel central en dicho estudio. Los autores prefieren usar el

concepto de *industria cultural* en vez de cultura de masas, para enfatizar en las características de la industrialización de la cultura.

La tesis sociológica según la cual [...] la disolución de los últimos residuos precapitalistas [...] ha dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 7).

Esta idea, arriba citada, le da comienzo al capítulo. Según los autores, la industria cultural se trata, inicialmente, de un sistema cultural que surge de la industrialización y la modernización del capitalismo. En este sistema tardocapitalista, los habitantes “son obligados a afluir a los centros para el trabajo y la diversión”, y, por lo tanto, se insertan en él “como productores y consumidores”. La industria cultural es fundamentalmente “un sistema de dominio”, es “una cultura de masas bajo el monopolio” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 8). Esta cultura ya no tiene la necesidad de mostrarse como arte para legitimarse. El hecho de que se venda ideológicamente como un simple negocio hace que sea recibida como “más verdadera”, y que sus producciones queden totalmente legitimadas. Se trata, por lo tanto, de una cultura sin oposición, idéntica y homogénea. La tendencia de la industria cultural será la estandarización:

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin

oposición. [...] Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 8-9).

Esta tendencia a la estandarización se mezcla con el ofrecimiento de una multitud de productos. Aunque estos productos sean diferentes entre sí, sus diferencias son básicamente ilusorias, y solo sirven para “mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 12). De esta manera, la “desconsiderada” unidad de la industria cultural da testimonio de la unidad que se cierne sobre la vida política. Lo que la industria cultural elimina mediante el proceso de estandarización es precisamente lo que Adorno define como el *detalle*:

El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 15-16).

Podemos afirmar que la industria cultural aspira a la totalidad (cultural y política). La industria cultural no es otra cosa que la caricatura de “la gran obra de arte burguesa”. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando los autores hacen una especie de previsión, afirmando que “las posibilidades ilimitadas” de la televisión, que sintetiza el cine y la radio, podrían triunfar abiertamente mañana, como “realización sarcástica del sueño wagneriano de la obra

de arte total”. Si observamos esta previsión desde la actual era digital del siglo XXI, no podemos sino admirar el carácter profético del texto de Adorno y Horkheimer.

Para profundizar en la definición de *cultura*, según las palabras de estos dos autores, debemos centrarnos en la relación existente entre la *industria cultural* y el *arte*. De esta manera, podemos observar que entre estos dos conceptos hay una relación dialéctica, ya que Adorno y Horkheimer conciben el arte de vanguardia y la industria cultural como conceptos antitéticos. Sin embargo, aquí la dialéctica no nos aporta una simple respuesta reduccionista ni ninguna síntesis. En cambio, nos formula nuevas preguntas. A partir de ahí se nos presentarán un gran número de contradicciones que se entrecrozarán siguiendo la lógica del nuevo método filosófico de Adorno: la dialéctica negativa.

Para empezar, tenemos dos tipos de arte antitéticos: el arte serio y el arte ligero; también tenemos el arte mercantil que se opone al arte no mercantilizado; finalmente, tenemos la distinción entre alta cultura y baja cultura; o, dicho de otra forma, la cultura de masas y la cultura elitista. Todas estas dicotomías, que no se sintetizan sino que se vuelven cada vez más complejas, le sirven a Adorno para definir el sentido y funcionamiento de la cultura como sistema. Es decir, según la lógica adorniana, el sistema cultural está formado por “extremos que se tocan: mitades escindidas irreconciliables, tensión irresoluble entre lo inferior y lo superior, dialéctica aporética de los extremos, rechazo de todo término medio” (GARCÍA, 2013, p. 109), y al mismo tiempo:

ambas mitades llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores, ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma (GARCÍA, 2013, p. 108).

Profundicemos entonces en las relaciones entre estos tipos de arte antagónicos.

Si nos centramos en la relación entre arte serio/ligero, podemos afirmar que ella se debe principalmente a la “transposición del arte en la esfera del consumo” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 30), en consecuencia, de la industrialización de la cultura. De ahí que el arte ligero puede no ser más que el arte entendido como distracción. En cambio, según los autores frankfurtianos, no deberíamos considerar al arte ligero como una “forma degenerada” del arte serio, sino precisamente como su “mala consciencia social” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 31).

Como resultado de la relación entre arte serio/ligero, Adorno y Horkheimer destacan dos pares de conceptos nuevos: verdad/legitimidad y diversión/negocio. Para explicar el primero de ellos brevemente, podemos decir que mientras el arte burgués “serio” pierde “verdad” al aligerarse para cooptar a un público de “clase inferior”, éste gana apariencia de “legitimidad” y justicia social precisamente por el mismo motivo. Esta contradicción específica, y por lo tanto su verdadera escisión, les servirá a los autores para expresar “la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose las dos esferas” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 31). Contrariamente al concepto de verdad/legitimidad, el concepto de diversión/negocio no funciona según la lógica de la dialéctica negativa, sino que ambos (diversión y negocio) son medios y fines, esenciales e ideológicos, constitutivos de la industria cultural:

La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión. [...] Su ideología es el negocio. En ello es verdad que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad, aun cuando esta oposición fuera la de

omnipotencia e impotencia. La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 33).

Por lo tanto, podemos afirmar también que diversión y negocio son, simultáneamente, el reverso de la legitimización social del arte ligero. Para zanjar el análisis de este concepto, Adorno y Horkheimer lo relacionan a su vez con el ocio y el proceso de trabajo:

Al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. [...] Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. [...] Con lo cual se puede dudar de si la misma industria cultural cumple aún la función de divertir, de la que abiertamente se jacta. Si la mayor parte de las radios y los cines callasen, es sumamente probable que los consumidores no sentirían en exceso su falta. [...] La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 34-38).

Podríamos concluir, entonces, que una vez negada la diversión de la industria cultural, solo nos queda el negocio.

Pero nuestro análisis no puede terminar aquí. Podemos observar que todas estas confrontaciones dialécticas les sirven a nuestros autores para redefinir unos cuantos

conceptos clave, entre ellos: el de naturaleza, el de autenticidad, o las ideas de belleza y libertad. Analicémoslos.

Para Adorno y Horkheimer la idea de naturaleza debe ser directamente confrontada con las ideas de cultura y sociedad. Es esencial entender que nuestros autores conciben la cultura como un sistema de dominación de la naturaleza y del propio hombre. Aquí la naturaleza es entendida como aquellos “residuos precapitalistas”. Pero al mismo tiempo, a éstos los define la naturaleza propia de la industria cultural. Esta falsa naturaleza se da cuando, mediante la perfección técnica, se logra la confusión entre imagen y vida cotidiana. Por lo tanto, esta naturaleza de la industria se percibe ilusoriamente en la propia rutina. Como tercero y último ejemplo definitorio de la idea de naturaleza, Adorno y Horkheimer nos la muestran, como una representación cinematográfica ya dentro de la industria cultural, en la que precisamente esta naturaleza se nos presenta como antítesis de la sociedad, sin embargo, ya está plenamente dominada por ella.

Para reflexionar sobre la idea de autenticidad, Adorno y Horkheimer parten de aquellas teorías estéticas conservadoras que abordaban el concepto de estilo auténtico contrapuesto al de estilo artificial. Según nuestros autores, en la industria cultural, la dicotomía quedaría ya totalmente superada, ya que el estilo de la industria cultural sería la propia “negación del estilo”. Entonces, “el concepto de «estilo auténtico» se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 22). En consecuencia, ya no hay estilo, o todo queda reducido al estilo, que viene a ser lo mismo. Evidentemente, la autenticidad desaparece, diluida en la estandarización de la industria cultural, y la cultura pasa a ser “captada, catalogada y clasificada” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 24), es decir, administrada por el poder del monopolio.

Para nuestros autores, “el dicho socrático de que lo bello es lo útil se ha cumplido, al fin, irónicamente” en la industria cultural, y más concretamente en la publicidad (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 66). Para estos filósofos, la “reproducción mecánica de lo bello” en la industria cultural sirve ineludiblemente a la “exaltación reaccionaria de la cultura en su sistemática idolatría de la individualidad” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 39). De esta forma, la belleza se muestra estandarizada y subyugada a la ideología publicitaria, y esta, la publicidad, “se convierte en el arte por excelencia, el arte por el arte, publicidad por sí misma, pura exposición del poder social” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 77). Adorno y Horkheimer rematan su discurso de las relaciones entre publicidad y cultura:

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. Los motivos son, por supuesto, económicos (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 74-75).

Centrémonos ahora en la idea de *libertad*, como concepto central al que Adorno y Horkheimer acudirán continuamente para intentar definir dialécticamente lo que conocemos como Ilustración. Para empezar, esta idea de libertad la subdividiremos en dos conceptos. El primero, el concepto de autonomía relacionado directamente con la obra de arte y, por lo tanto, con la cultura; el segundo, la propia idea de libertad como concepto político, es decir, ese ideal burgués, liberal y democrático por antonomasia. Como veremos, ambos estarán interrelacionados, pues no podía ser de otra forma.

Según los autores, con el desarrollo de la industria cultural, la “lujosa” obra de arte se ha vuelto accesible al bajar sus precios, y esto ha supuesto que el propio arte asuma

definitivamente el carácter de mercancía. Para Adorno y Horkheimer, la autonomía del arte y, en este sentido, “el arte como ámbito separado” ha sido posible, “desde el comienzo, solo en cuanto burgués”. Incluso, la supuesta libertad atribuida al arte “en cuanto negación de la funcionalidad social” ha permanecido siempre, en definitiva, “ligada a la premisa de la economía de mercado”. Dicho de otra forma, para nuestros autores, esa idealizada autonomía del arte nunca ha existido. En cambio, en el tardocapitalismo, Adorno y Horkheimer piensan que la “pretensión de utilización y explotación del arte se va haciendo total”, y esto provoca cambios en el sentido social de este. Mientras que “la utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es en gran medida, justamente la existencia de lo inútil”, esta inutilidad ha sido a su vez liquidada “mediante su total subsunción bajo lo útil”. Dicho de otra forma, ahora al arte se le exige una utilidad. Esta no es otra que la “exigencia de distracción y relajación” de sus consumidores. Pero, el hecho que al arte se le exija esa utilidad (negativa), produce una mutación considerable de su escala de valores. Ahora, el valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio. Entonces, “en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente”. “El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 68-69). Entonces, el carácter de mercancía del arte se desmorona al mismo tiempo que se realiza plenamente. Finalmente, el arte, así como la cultura, se vuelve un negocio:

El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida, y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 69-70).

Mediante estos razonamientos, con los que Adorno y Horkheimer relacionan el arte y la cultura con el negocio y la publicidad, se articulará en parte la tesis más interesante de *Dialéctica de la Ilustración*. Esta no es otra que la asociación entre la Ilustración y el totalitarismo, o, dicho en otras palabras, que en la ideología del liberalismo ya podemos encontrar el germen del fascismo como consecuencia lógica del proyecto moderno. Es verdad que esta tesis había sido planteada inicialmente por Walter Benjamin, pero con esta publicación, Adorno y Horkheimer la dotan de muchísimo más cuerpo.

El capítulo de la industria cultural al final apunta precisamente hacia esta tesis, y se concentra en unas reflexiones acerca del ideal de libertad y de la libre elección:

Hoy, la industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de las fronteras y de los empresarios, cuya sensibilidad para las diferencias de orden espiritual no fue nunca excesivamente desarrollada. Todos son libres para bailar y divertirse, de la misma manera que son libres, desde la neutralización histórica de la religión, para entrar en una de las innumerables sectas existentes. Pero la libertad en la elección de la ideología, que refleja siempre la coacción económica, se revela en todos los sectores como la libertad para siempre lo mismo (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, p. 83-84).

En este mismo hilo argumental, pero ahora dotando de perspectiva histórica sus argumentos, Adorno y Horkheimer, en un momento anterior del capítulo, recuerdan unas palabras de un importante ideólogo del liberalismo, Alexis de Tocqueville (1805-1859), que, según nuestros autores, cien años después de ser pronunciadas, y precisamente mediante el monopolio privado de la cultura, se verían plenamente verificadas:

Bajo el monopolio privado de la cultura, “la tiranía deja el cuerpo y va derecha al alma”. El amo ya no dice: “Pensad como yo o moriréis”. Dice: “Sois libres de pensar

como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros” (ADORNO y HORKHEIMER, 2013, pp. 27-28).

A partir de aquí, Adorno y Horkheimer pueden afirmar que “la Ilustración es totalitaria como ningún otro sistema”. Sin embargo, también matizan: “la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos que el concepto, de este mismo pensamiento, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier” (GARCÍA, 2013, pp. 97-98).

Al tiempo, con todas estas reflexiones alrededor de la idea de libertad indisociable del proyecto de las luces, Adorno y Horkheimer nos definen la industria cultural como su paradigma. Un sistema civilizatorio de orden, control y manipulación de las poblaciones que no disponen de una verdadera libertad de elección. Este sistema termina imponiendo unos modelos de vida y comportamiento que los consumidores no pueden sino “mimetizar compulsivamente”. La industria cultural simboliza la victoria de los dominantes. Es decir, la victoria del capital.

El texto de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, que acabamos de analizar, recibió numerosas críticas en los años siguientes a su publicación. Una de las más relevantes fue la del filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016) en su libro *Apocalípticos e integrados*, publicado en 1964. En este libro, que reflexiona alrededor de la cultura popular y los medios de comunicación, los dos filósofos frankfurtianos son definidos como apocalípticos ejemplares, como el paradigma de aquellos intelectuales que hicieron un análisis de la cultura de masas, desde una perspectiva totalmente pesimista (apocalíptica). Adorno y Horkheimer son considerados unos defensores del elitismo cultural e, incluso, señalados de idealistas por algunos de los intelectuales marxistas más ortodoxos. A pesar de dichas críticas, *Dialéctica*

de la Ilustración se considera una de las grandes obras intelectuales marxistas de la segunda mitad del siglo XX.

Arte, alienación, valor y capital

El texto de Adorno y Horkheimer nos incita a formular algunas cuestiones en cuanto a la relación supuestamente excepcional entre arte y capitalismo. Este es un tema sobre el que históricamente, aun dentro del marxismo, no se ha conformado una postura ideológica clara, y sobre la cual no existe una teoría de amplia aceptación o consenso generalizado. Sino que, por lo contrario, se han generado múltiples e interesantes discusiones al respecto. Una de las más recientes es la ocurrida entre el artista y ensayista Dave Beech y el historiador del arte Sven Lütticken (1971). El primero escribió el libro: *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (2015) y, el segundo trata el tema en el artículo “La prometedora excepción: El arte y la crisis del valor” (2016).

Beech, muy crítico con Adorno, afirma rotundamente que “el arte es un fenómeno económico excepcional: sus productos e incluso su éxito comercial no responden a las mismas características que la producción capitalista estándar impone” (DÍAZ, 2017). También señala que, igualmente de forma excepcional respecto a las otras mercancías capitalistas, el valor de las obras artísticas no se ve incrementado propiamente en el acto de su consumo, sino que el aumento del precio de las obras, producido en su comercialización, es “sonsacado de los bolsillos de otro capitalista” (DÍAZ, 2017).

Por otro lado, Lütticken señala que, en la actualidad, en el capitalismo comunicativo, estamos viviendo un proceso de normalización de la excepcionalidad de la mercancía artística.

Muchos son los hechos que confirman dicha transición. Por ejemplo, uno de ellos es el cambio en la consideración del arte, de una rara mercancía a un tipo de servicio. Otro, es la

creciente monetización de las colecciones artísticas que, por ejemplo, en algunos museos, convierten el arte en fuente de inversión o, incluso sería usado como aval de préstamos bancarios (LÜTTICKEN, 2016, p. 133). El arte contemporáneo se alía “con la aparente autonomía de la forma-valor” (LÜTTICKEN, 2016, p. 135), y resalta que sería específicamente del incremento del valor añadido por parte de los críticos y los comisarios a las obras artísticas, que la “economía real habría aprendido del arte” (LÜTTICKEN, 2016, p. 135). El autor al final reconoce, un tanto utópicamente, que, si la producción artística contemporánea quisiera seguir nadando a contracorriente del capitalismo, tendría que plantearse seriamente su propia “devaluación” como proceso político (LÜTTICKEN, 2016, p. 145).

En este punto, ¿podríamos afirmar, hoy en día, la existencia de una industria del arte contemporáneo? ¿Supondría la existencia de esta una posible síntesis entre la dicotomía adorniana: arte vanguardista/industria cultural?

Si fuera así, no encontraría suficientes argumentos para poder corroborarlo. Y estas cuestiones me llevarían forzosamente a otras. ¿Qué estatus material obtendrían las producciones artísticas de los alienados una vez dentro del sistema museístico? ¿Estarían, en este caso, los curadores generando plusvalor sobre las producciones artísticas hechas por personas consideradas minusválidas? ¿Seguiría siendo el arte un ejemplo perfecto de una producción no alienada?

Definitivamente, todas estas son preguntas muy difíciles de responder. Estamos seguros de que las teorías marxistas no nos bastarían para dar cuenta de la complejidad de este tema, Así, optamos por sumergirnos en visiones y aspectos más culturales, filosóficos y, quizás, otra vez médicos.

Los artistas y las utopías (II): antipsiquiatría, arteterapia y anti-Edipo

(Max Ernst)

Hay enfermedades que atacan una vez, se curan y no vuelven más. Hay otras que no se curan nunca, son “crónicas”, están ahí. Las hay también que se curan pero vuelven. No es necesario que retornen, pueden un día desaparecer definitivamente, pero si no se toman los recaudos necesarios, si la limpieza no se llevó a fondo, vuelven. “Tienen recidiva”, me explicó un médico. La crisis económica capitalista es una de ellas. Vuelve. La crisis de los que luchan por superar el capitalismo es otra. Vuelve. Detrás de cada fracaso revolucionario se esconde la recidiva de una enfermedad mortal: la desilusión o, si se quiere mejor, la desesperanza.

Alex Callinicos, *Contra el Posmodernismo* (1991)¹⁹

Psiquiatría y antipsiquiatría

Durante aquellos “gloriosos años”, el convencimiento adornoiano de que la cultura se erigía en un sistema de dominación, también se fue consolidando en las demás áreas e instituciones articuladoras del poder. Este fue el caso del área médica, en general, y de la psiquiatría, en particular.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, en los hospitales militares estadounidenses se amontonaban más de cincuenta mil soldados considerados como bajas psiquiátricas, y más de quinientos mil ya habían recibido pensiones por discapacidad psiquiátrica antes de 1947. Los estragos psíquicos traumáticos que había causado la guerra a los supervivientes eran

¹⁹ Ver CALLINICOS, 2011, p. 11

considerables, y los tratamientos más populares de décadas anteriores, como los electrochoques, empezaban a ser mal vistos por la opinión popular.

Paralelamente, el psicoanálisis estaba obteniendo un “poder casi único y la autoridad cultural en los Estados Unidos” (SCULL, 2013, p. 125). Esta hegemonía cultural del psicoanálisis nunca conseguiría establecerse a un nivel parecido en los demás países centrales europeos. Sin embargo, el genocidio perpetrado por los nazis también había debilitado, evidentemente, a la institución psiquiátrica y sus métodos en Alemania, Francia o el Reino Unido.

A finales de la década de 1950, los psicoanalistas eran una tercera parte de los psiquiatras estadounidenses. Ya en la década de 1960, todos los principales departamentos académicos de psiquiatría de los Estados Unidos tenían a un psicoanalista en la dirección. Además, en el imaginario popular ya se había establecido una fuerte relación entre la psiquiatría y el diván freudiano, en parte, gracias al éxito de varias películas de Hollywood que abordaban el tema. Todos estos factores propiciaron que, llegados los tiempos de paz (Guerra Fría), el Estado norteamericano invirtiera importantes fondos para renovar la psiquiatría, ahora destinada básicamente a la población civil.

Es importante resaltar que el tipo de psicoanálisis que se había popularizado en Estados Unidos era una versión más atractiva y optimista y, por lo tanto, también más simplista y consumible que la proveniente de las ideas de Freud. Además, esta psiquiatría norteamericana dominada por el psicoanálisis también convivía con una otra “psiquiatría de segunda clase” (SCULL, 2013, p. 128-131). Esta era la denominada “psiquiatría directiva-orgánica”, que básicamente empleaba medicamentos²⁰ y descargas eléctricas como tratamientos, e iba destinada a los pacientes con diagnósticos más graves y pertenecientes a las clases más populares del país.

²⁰ La aparición del primer antipsicótico, Thorazine, se produjo en 1954.

En este contexto, era más que evidente que la bifurcación de la psiquiatría estaba determinada por la cuestión de clase. Los enfermos más pobres, y tratados por la psiquiatría directiva-orgánica, eran los más estigmatizados socialmente. Al mismo tiempo que a las terapias psicoanalíticas solamente tenían acceso los pacientes con más recursos económicos.

Al mismo tiempo, principalmente en Europa, se consolidaron, importantes personalidades que se habían dedicado a revisar y complejizar el psicoanálisis freudiano. Las teorías de la austríaca radicada en Londres, Melanie Klein (1882-1960), y del francés Jacques Lacan (1901-1981) repercutirían considerablemente en las altas esferas culturales e intelectuales europeas. Aunque dichas teorías obtuvieron mucho prestigio y reconocimiento en diferentes áreas del pensamiento como la filosofía, la lingüística, la literatura o las artes, su influencia dentro de la psiquiatría clínica fue bastante menor.

Las teorías más simplificadoras de otro austríaco, el discípulo de Freud radicado en los Estados Unidos, Wilhelm Reich (1897-1957), tuvieron un destino similar en cuanto a su impacto en la psiquiatría clínica. Mientras que sus teorías de la revolución sexual y la energía orgón tuvieron una importante influencia en la gestación del movimiento contracultural *hippie*, sus prácticas y tratamientos tuvieron pocos resultados y fue reducido su número de seguidores dentro del campo psiquiátrico.

Estos tres emblemáticos psiquiatras representan las diferentes ramificaciones del freudismo de la segunda mitad del siglo XX. Ellos no fueron los únicos, pero sí los más recordados. El psicoanálisis terminó siendo considerado una teoría más que cualquier otra cosa. Su influencia en el campo de la medicina se vio debilitada, y terminó encorsetado en el ámbito de las ciencias humanas. Poco a poco, fue cada vez más desplazado de la psiquiatría clínica.

Mientras tanto, las enfermedades mentales siguieron siendo consideradas como un grave problema no resuelto por el Estado. En la práctica, las inversiones realizadas en la

reconversión psicoanalítica de la psiquiatría no aportaron soluciones eficaces o rentables a gran escala. La psiquiatría, en todas sus vertientes, estaba en plena crisis de legitimidad. No es de extrañar entonces que algunos jóvenes psiquiatras, con formación psicoanalítica, empezasen a buscar alternativas más radicales y realizaran diferentes investigaciones, recuperando, entre otros, elementos de la filosofía existencial, de la psicología social y de las teorías marxistas.

Uno de ellos fue el escocés Ronald David Laing (1927-1989). Este polémico médico, formado en psiquiatría en la Universidad de Glasgow y en psicoterapia psicoanalítica en la clínica Tavistock de Londres es recordado sobre todo por sus controvertidas teorías sobre la esquizofrenia y sus agresivos ataques a la psiquiatría orgánica.

Las teorías de Laing estaban fuertemente influenciadas por el existencialismo, sobre todo por Jean Paul Sartre (1905-1980), y él mismo clasificó sus estudios dentro del pensamiento fenomenológico existencial. Como complemento de este punto de vista filosófico, los estudios de Laing partían de una sólida base psicoanalítica. En este caso, fue un claro disidente de las teorías freudianas, y algunos analistas lo consideraron una especie de psicoanalista neo-junguiano.

Actualmente, los trabajos teóricos más vigentes de Laing son precisamente los más tempranos y menos radicales. El primero de ellos es *El yo dividido* (2014), publicado por primera vez en 1960. El segundo, *El yo y los otros* (2013) de 1961. Ambos son estudios complementarios y, fundamentalmente, intentan aportar una explicación convincente de la esquizofrenia desde el punto de vista existencialista, combinando la teoría con el análisis de algunos casos de sus pacientes.

En *El yo dividido*, Laing afirma sobre la condición esquizoide:

El individuo “normal”, en una situación en la que todo lo que ve amenaza a su ser, y no le ofrece una posibilidad real de escape, cae en un estado esquizoide al tratar de escapar de ella, si no físicamente, sí por lo menos mentalmente: se convierte en un observador mental, que contempla, con desapego e impassibilidad, lo que está haciendo su cuerpo, o lo que le están haciendo a su cuerpo. Sí así es en el sujeto “normal”, por lo menos es posible suponer que el individuo, cuyo persistente modo de ser-en-el-mundo posee esta naturaleza dividida se halla viviendo en un mundo que para él es, aunque no para los otros, un mundo que amenaza a su ser por todas partes, y del que no hay escapatoria posible. Este es, en verdad el caso de tales personas. Para ellas el mundo es una prisión sin rejas, un campo de concentración sin alambre de púas (LAING, 2014, p. 75).

Como podemos observar, Laing normaliza la condición esquizoide, que según él es una condición natural humana, aún dentro de la cordura o normalidad. Esta condición podría llegar a desarrollar una psicosis o esquizofrenia, que Laing aquí aún considera patológica. La ruptura, o división del yo, que se produce en el estado esquizoide, y se agrava en la psicosis, según Laing, acaba “impidiendo al yo mantener una relación directa con las cosas y las personas reales” (LAING, 2014, p. 78). Una de las consecuencias de esa escisión del yo es precisamente, que “el amor es excluido y el temor pasa a ocupar su lugar” (LAING, 2014, p. 78). Ya no es posible una relación “yo-tú”, sino que ahora el tipo de interacción se podría denominar “cuasi-ello-ello”. Por lo tanto, esa interacción se considera un proceso muerto, que no tiene vida, debido a que la “relación creadora con el otro en la que hay un mutuo enriquecimiento del yo y del otro es imposible” (LAING, 2014, p. 78). No obstante, Laing apunta una excepción a la afirmación anterior, cuando aclara que: “muchos escritores y artistas esquizoides, relativamente aislados de los otros, logran establecer una relación

creadora con las cosas del mundo, a las cuales se hace encarnar las figuras de su fantasía” (LAING, 2014, p. 85).

Laing llega a la conclusión de que el secreto de la comprensión del comportamiento, y habla del esquizofrénico, se encuentra precisamente en tener en cuenta esa “escisión del yo” esquizoide:

Buena parte de la incompresibilidad del habla y de las acciones de un esquizofrénico se torna inteligible cuando recordamos que hay en su ser la división básica que trae desde el estado esquizoide. El ser del individuo se parte en dos, y produce un yo no-encarnado y un cuerpo que es algo a lo cual mira el yo, considerándolo a veces como si no fuese más que otra cosa en el mundo (LAING, 2014, p. 157).

Avanzando en este mismo texto, Laing continua su razonamiento, hablando sobre el yo y el *falso yo* en un esquizofrénico. Aquí, Laing llega incluso a insinuar la idea de la inexistencia de la locura. Esta podría ser considerada como una especie de juego incomprensible entre el paciente y el médico, en el que habría una serie de engaños y autoengaños, producidos en consonancia con el estado de temor y las inseguridades propias de la esquizofrenia:

Buena parte de la esquizofrenia es un puro sin sentido, un hablar para embaucar, un prolongado obstruccionismo para despistar a la gente peligrosa, para crear aburrimiento y sentimientos de futilidad en otros. A menudo, el esquizofrénico se está haciendo el tonto y haciendo del doctor un tonto. Juega a que está loco para evitar a toda costa la posibilidad de que se le haga responsable de una sola idea o intención coherentes (LAING, 2014, p. 159).

A pesar de estas insinuaciones, como apuntamos anteriormente, Laing sigue sosteniendo la idea de que la esquizofrenia es una patología. Esta es una observación muy evidente, ya que él, precisamente, no cesa de buscar los métodos y formas de cura de esa enfermedad. Si cree

que hay cura, por lo tanto, cree en la existencia de la enfermedad. Aquí, Laing apuesta firmemente por el psicoanálisis. Laing cree que la cura se encuentra en la comprensión plena de los delirios:

Esto aporta una notable confirmación de la afirmación de Jung de que el esquizofrénico deja de ser esquizofrénico cuando se encuentra con alguien que cree que lo comprende. Cuando esto ocurre, gran parte de la extravagancia que es considerada como “signo” de la “enfermedad” se desvanece (LAING, 2014, p. 160).

Laing termina su libro *El yo dividido* con una reflexión acerca del caso de una de sus pacientes. Ella es Julie, con diagnóstico de esquizofrenia crónica del tipo catatónica-hebefrénica:

Carecía totalmente de valor y de propósito. No podía creer en la posibilidad del amor en ninguna parte. [...] Sin embargo, como vimos en declaraciones anteriores, se apreciaba a sí misma, aunque sólo de una manera fantasma. Había una creencia de que había algo de gran valor hondamente perdido o enterrado dentro de ella, que ni ella ni nadie había desenterrado todavía (por psicótica que fuese esta creencia, era una forma de fe en que había algo de gran valor en ella). Si uno ahondaba lo suficiente en las profundidades de la negra tierra descubriría “el brillante oro”, o si bajaba lo suficiente en las profundidades del mar habría de descubrir “la perla en el fondo del mar” (LAING, 2014, p. 201).

Lo que de alguna forma evoca el mensaje de este final de *El yo dividido*, ese gran valor escondido en los esquizofrénicos, es el germen de la idea más radical de las teorías de Laing. En su siguiente estudio, *El yo y los otros*, Laing trata de describir a las personas dentro de un sistema social, analizando sus experiencias, sus interrelaciones, para poder comprender cómo se puede realizar o destruir al otro. Este estudio tiene un carácter más psicoanalítico, si cabe,

que el anterior, y el propio Laing, en el prólogo, admite la influencia de las teorías de otros psiquiatras como Melanie Klein, David Cooper o D. W. Winnicott entre otros.

En el *Yo y los otros*, Laing describe el concepto de la llamada *fantasía inconsciente*, que se entiende básicamente como un tipo de experiencia que no sería totalmente comunicable a los otros. Entre las distintas argumentaciones, mientras aborda el tema de la fantasía y su comunicación, Laing cuestiona severamente los diagnósticos de la psiquiatría, de manera que a veces los entiende como meros constructos culturales:

Rara vez se piensa que una sensación que se tiene por física sea irreal, aunque algunos suelen llamar “tu imaginación” a un dolor que yo siento cuando ellos creen que mis razones son insuficientes para sentirlo. Algunos individuos no sienten que sean reales sus cuerpos y en nuestra cultura esto basta para considerarlos enfermos mentales. [...] Nuestra cultura, aunque permite ciertas libertades, señala muy drásticamente a los que no trazan la división entre interno y externo, real e irreal, yo y no-yo, privado y público, en toda aquella ocasión en que se considera que es sano, correcto y normal hacerlo (LAING, 2013, pp. 31-32).

Laing enfatiza aún más el origen social de la locura afirmando que: “Todos estamos expuestos a ser arrastrados en *sistemas de fantasía social*, con pérdida de la propia identidad en el proceso” (LAING, 2013, p. 36).

Entonces, si la esquizofrenia es una enfermedad social o cultural, ¿qué es exactamente lo que la produce? Aquí Laing no es muy innovador y, de algún modo, recurre a las relaciones edípicas clásicas: “papá-mamá-yo”. Concretamente, Laing entiende al esquizofrénico como: “la víctima de una inseguridad ontológica profunda, producida a su vez por una crianza tóxica en la que los padres, especialmente la madre, situaba al niño o la niña en unos ‘dilemas sin solución’” (SCULL, 2013, p. 133). La clave de todo ello es la comunicación entre el yo y

los otros. Laing destaca como formas de comunicación, que generarían y destruirían identidad, la colusión, la confirmación, la atribución o la imposición, entre otras.

Una de las reflexiones más interesantes de Laing en *El yo y los otros* es cuando compara las ideas de Searles en *El esfuerzo por volver al otro loco*, con la propia labor psicoterapéutica. Laing entiende que la terapia puede, en algunos casos, liberar al paciente y, en otros, confundirlo aún más. No obstante, Laing es, en última instancia, optimista respecto a su profesión:

La psicoterapia entraña el descubrimiento de los supuestos erigidos con base en los sistemas de fantasía compartidos. La disyunción debe ser *vista*. Una vez se la ve y se la encara por primera vez se convierte a la confusión en conflicto. [...] Al desenmarañar la fantasía de los padres de la experiencia del paciente, éste sale con bien de esta especial posibilidad de caer en psicosis. El verdadero conflicto es aclarador; el falso es enturbiador. Cuando el “problema” es falso y confuso, no es posible concretar el conflicto “real” o “verdadero”, no hay ninguna elección “verdadera” y la persona que afronta el problema corre el riesgo de volverse psicótica (LAING, 2013, p. 136).

Según Laing, aquí el objetivo del terapeuta es librar al paciente de esa “posición falsa e insostenible” también llamada delirio, a la que el psicótico se agarra desesperadamente.

En el transcurso de los años, las teorías y terapias de Laing tomaron caminos mucho más radicales. Laing llegó a idealizar a los esquizofrénicos y a afirmar que “los locos eran de algún modo supercuerdos; que la esquizofrenia era un viaje hacia una realidad superior; que era la sociedad la que estaba enferma, y no el paciente mental” (SCULL, 2013, p. 134). Al mismo tiempo, Laing criticó severamente las explicaciones neurobiológicas de la enfermedad mental y sus tratamientos farmacológicos, que, a su juicio, lo único que conseguían era

volver crónicas las llamadas enfermedades mentales. Laing empezó a suministrar LSD a sus pacientes y combinó este tratamiento con una especie de *performances* colectivas.

Los discursos y terapias de Laing le dieron fama mundial en la década de 1970. Aunque algunos dicen que sus terapias obtuvieron resultados desastrosos, sus discursos críticos con la psiquiatría encajaron perfectamente con diferentes posiciones intelectuales de la época. De esta forma, Laing se convirtió en un referente y, en definitiva, en un precursor.

Otro de los psiquiatras radicales de la época fue el húngaro radicado en los Estados Unidos, Thomas S. Szasz (1920-2012). Formado en medicina y física en la Universidad de Cincinnati y en psicoanálisis en el Chicago Institute for Psychoanalysis, Szasz se destacó como el principal psiquiatra e intelectual que negó contundentemente la existencia biológica de la locura, y atacó la psiquiatría, a la que considerará una pseudociencia.

Sus aportaciones más valiosas fueron las publicaciones de los libros *El mito de la enfermedad mental: bases para una teoría de la conducta personal*, de 1961 (2008); y *La fabricación de la locura: estudio comparativo de la inquisición y el movimiento en defensa de la salud mental*, de 1970 (2010).

El mismo año en que Szasz publicó *El mito de la enfermedad mental*, el célebre filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) publicó *La historia de la locura en la época clásica* (2016). Aunque la metodología de ambos autores es realmente muy diferente, sí hay abundantes coincidencias en sus reflexiones y conclusiones. En definitiva, ambos defienden la existencia de la locura simplemente como una construcción social. Bien sea un mito o una ficción bio-política²¹, para los autores, el Estado usa a la psiquiatría para establecer unas reglas de control y de dominio, y finalmente, determina que “los locos” son, básicamente, un

²¹ Hay que puntualizar aquí que el concepto de biopolítica no fue usado por Foucault hasta mediados de los años setenta. Más concretamente, la primera vez que empleó este término fue en octubre de 1974, trece años después de la primera publicación de *La historia de la locura en la época clásica*.

peligro para la sociedad. Entonces, evidentemente la locura viene a ser una cuestión mucho más política que científica.

Szasz, en *El mito de la enfermedad mental*, toma como paradigma de las llamadas enfermedades mentales a la histeria, y hace una crítica de su diagnóstico desde la psicología social. A diferencia de otros psicólogos sociales, muy conectados con el psicoanálisis o con el marxismo, Szasz nadó a contracorriente, y desarrolló una crítica mordaz a la psiquiatría y al psicoanálisis freudiano, desde posiciones más liberales (o ¿libertarias?) y con la voluntad de diferenciar la psiquiatría de la medicina y la ciencia.

Una de las primeras críticas de Szasz al psicoanálisis freudiano hace referencia a su base teórica vinculada al historicismo y, por lo tanto, a un sistema basado en la predicción de los “hechos psicosociales” a partir de la “constancia histórica”. Szasz observa aquí paralelismos entre el psicoanálisis freudiano y el marxismo, considerando que ambas corrientes estarían fundamentadas en el historicismo, y en consecuencia, tendrían muchas limitaciones de análisis y actuación:

La similitud esencial entre el marxismo y el psicoanálisis clásico reside en que ambos seleccionan un único tipo de causa precedente, que bastaría para explicar casi todos los hechos subsiguientes. En el marxismo, las condiciones económicas determinan la naturaleza y la conducta humanas; en el psicoanálisis, los factores histórico-familiares (genético-psicológicos). [...] Empero, cabe discutir si el pasado es en realidad un determinante tan poderoso de las acciones humanas futuras, como lo es en el caso de los acontecimientos físicos que ocurrirán. Esto no es un hecho establecido, como lo sostuvo Freud. Esta teoría no fundamentada -y, a mi juicio, falsa- de la conducta personal ha tenido gran aceptación en nuestros días. Recibió incluso la aprobación legal, por así decirlo, de las leyes norteamericanas de derecho penal, que codifican

determinados tipos de actos como resultados potenciales de las “enfermedades mentales”. El factor principal del fracaso del historicismo reside en que las ciencias sociales enfrentamos una amplia y compleja interacción entre observador y observado (SZASZ, 2008, p. 19).

Sin embargo, para Szasz, el problema del psicoanálisis no radica únicamente en su “falsa” teoría historicista, sino también en la relación contradictoria con su práctica. Según Szasz, el psicoanálisis es el resultado de la combinación de una teoría historicista con una terapia anti-historicista, que se usa como medio para “oscurecer y enmascarar los conflictos políticos y morales, considerándolos meros problemas personales” (SZASZ, 2008, p. 20). Szasz remata su argumentación al respecto afirmando que “las leyes de la psicología no pueden formularse sin tener en cuenta las leyes de la sociología” (SZASZ, 2008, p. 21).

Si nos adentramos de lleno en este estudio de Szasz, podemos preguntarnos por qué elige la histeria como paradigma de las enfermedades mentales, en vez de elegir la esquizofrenia, tal y como hicieron otros, por ejemplo, el anteriormente citado R. D. Laing. La respuesta parece sencilla. Szasz debió creer que sería mucho más complicado negar la existencia biológica de la esquizofrenia, al mismo tiempo que el diagnóstico de la histeria le brindaría una cantidad enorme de contradicciones que, al final, reforzarían y confirmarían su propia tesis. Otro aspecto interesante de la histeria es que considerarla una enfermedad mental fue un hecho esencial que marcó profundamente el nacimiento del psicoanálisis y, por ende, también a la psiquiatría moderna.

Para Szasz, es clave vincular el concepto de histeria con el de “fingimiento” para así poder cuestionar la base científica del concepto de enfermedad mental. El responsable de que la histeria fuese considerada como una enfermedad mental no fue otro que Charcot.

Precisamente, el neurólogo francés fue el primero en afirmar que las personas consideradas

históricas no eran personas “fingidoras”, sino que eran personas que tenían “enfermedades nerviosas funcionales”, en contraposición a las llamadas “enfermedades neurológicas orgánicas” (SZASZ, 2008, p. 37). Para Szasz, el desplazamiento de *simulación* a *enfermedad* en la consideración de la histeria, se explica con base en cuestiones éticas y políticas, sin comprobación científica alguna desde la institución médica. Por lo tanto, considerar a la persona histérica como una persona enferma, y, por lo tanto, como una persona inferior, tenía más que ver con la implantación de una autoridad médica de control sobre estas personas de conducta rebelde, que con cualquier tentativa terapéutica o sanadora de una enfermedad.

Siguiendo esta línea argumentativa, Szasz considera que la psiquiatría heredó de la Iglesia el papel de árbitro para dictaminar y juzgar los considerados malos comportamientos. De este modo, la clasificación de enfermedad sustituye al pecado, siendo esta siempre atribuida mediante la lógica de la conveniencia social y nunca realmente mediante observaciones científicas. Entonces, la psiquiatría se convierte en una de las principales instituciones para fijar drásticamente el conjunto de reglas sociales de convivencia.

Luego, con creciente ahínco, los médicos, y en especial los psiquiatras, empezaron a llamar “enfermedad” (esto es, por supuesto, “enfermedad mental”) a todo aquello que permitiera detectar algún signo de disfunción, sobre la base de cualquier tipo de norma. En consecuencia, la agorafobia es una enfermedad porque el individuo no debe temer los espacios abiertos. La homosexualidad es una enfermedad porque la sociedad impone la heterosexualidad como norma. El divorcio también lo es, pues indica el fracaso del matrimonio. Se dice que el delito, el arte, el liderazgo político indeseado, la participación en los asuntos sociales o la falta de dicha participación son signos de enfermedad mental (SZASZ, 2008, p. 55).

Szasz no considera de ningún modo que la histeria sea un tipo de enfermedad. Yendo aún más lejos, Szasz considera erróneo el uso del concepto de enfermedad mental. Para sustituirlo, prefiere usar el concepto de “problemas vitales” o como mucho el de “trastornos de conducta” (SZASZ, 2008, p. 41). También cree firmemente que la medicina no puede ofrecer ningún tipo de solución a estos “problemas”, ya que no se trata de problemas biológicos o científicos, sino que evidentemente son problemas sociales. Szasz cree en la importancia del psicoanálisis, no como terapia sino como herramienta que puede ayudar en el autoconocimiento de las personas. En definitiva, Szasz cree que la cuestión de las llamadas enfermedades mentales solamente puede ser abordada pragmáticamente desde el ámbito de las humanidades.

Ahora bien, ¿qué elementos propone Szasz para la comprensión de estas enfermedades mentales? Para empezar, cree de suma importancia recalcar que la cuestión es en realidad un problema de comunicación o de lenguaje:

La histeria, o cualquier enfermedad mental, puede considerarse también una comunicación o lenguaje indirecto que se utiliza en forma ambigua, por lo general para permitir que el receptor del mensaje opte entre varias réplicas alternativas (SZASZ, 2008, p. 297).

Más concretamente, Szasz considera que la principal característica de los signos que se observan en las “comunicaciones sintomáticas histéricas” es la de un lenguaje con una “relación de naturaleza icónica” (SZASZ, 2008, p. 295). Por lo tanto, el lenguaje de la histeria está compuesto esencialmente por imágenes, y es similar a los demás lenguajes gráficos, por lo que puede ser considerado al mismo tiempo una especie de protolenguaje. En definitiva, Szasz llega a afirmar que los síntomas histéricos o esquizofrénicos pertenecen a un

sistema lingüístico no discursivo y que suponen un tipo de comunicación indirecta y ambigua.

Szasz coincide aquí con Laing, cuando afirma que lo que seguramente busca la persona histérica (o esquizofrénica) no es nada más que ocultar sus deseos (por temor), y evitar manifestarlos de forma directa como “reproche agresivo”. En definitiva, el uso de ese lenguaje indirecto podría permitir “que alguien logre lo que desea, sin que tenga que pedirlo de forma explícita” (SZASZ, 2008, p. 298).

El propósito principal del lenguaje corporal icónico puede ser, simplemente, establecer contacto con objetos. Algunas personas no tienen acceso, a veces, a ningún lenguaje verbal que les permita dirigirse legítimamente a sus semejantes. Si todo lo demás fracasa, queda aún el lenguaje de la enfermedad, un lenguaje que casi todas las personas del mundo comprenden y saben hablar. Este es el lenguaje que los solitarios, los deprimidos, los pobres y los ignorantes todavía pueden utilizar y con el cual esperan “obtener algo” que no pudieron conseguir por otros medios. Por lo tanto, el lenguaje de la enfermedad —y el de la desviación social— constituyen el último, y acaso el más firme, bastión sobre la base del cual el hombre insatisfecho y “regresivo” puede ofrecer su última resistencia y reclamar su parte de “amor” humano (SZASZ, 2008, p. 299).

A partir de este razonamiento, Szasz llega a la conclusión de que el principal propósito del proceso psicoanalítico es el de “inducir al paciente a abandonar sus comunicaciones indirectas [...], y a reemplazarlas por mensajes directos formulados en lenguaje corriente” (SZASZ, 2008, p. 298). En consecuencia, estos médicos o psicoanalistas estarían ignorando el significado de “esas representaciones gráficas” que ellos considerarían síntomas de una enfermedad, cuando en realidad no serían nada más que “gritos que piden ayuda” en estado

ya de desesperación. Finalmente, lo que habría en el tratamiento psiquiátrico sería básicamente un problema de incomunicación entre médico y paciente. O entre institución e individuo.

Szasz propone soluciones al problema. Más concretamente, intenta formular una teoría del comportamiento personal. Si, como apuntamos antes, el modelo de conducta establecido, según Szasz, se basa fundamentalmente en el acatamiento de unas reglas, entonces se podría hacer una analogía entre este modelo de vida social y la idea de juego.

En la vida social podemos observar distintos tipos de reglas o leyes. Por un lado, están las leyes naturales o biológicas; por otro, las leyes sociales, religiosas o morales, y, finalmente, encontramos las reglas imitativas o interpersonales. Szasz destaca que tanto el segundo tipo de leyes como el tercero, son leyes o reglas que pueden ser modificadas. De hecho, aquello que habitualmente ha contribuido a cambiar esas leyes ha sido precisamente las ciencias humanas (desde la psiquiatría hasta la sociología entre otras). Es en este punto cuando Szasz propone entender el modelo de conducta como la “participación en un juego”.

El modelo de la conducta como juego parece adecuado para unificar a la psicología, la sociología y la ética. Por ejemplo, el concepto sociológico de anomia —un estado de inquietud social producido por la disolución de reglas establecidas— podría integrarse fácilmente con los conceptos psicoanalíticos de pérdida objetal, angustia depresiva e identidad del yo. La pérdida de un sentido de identidad personal satisfactorio se vincula con la inevitable pérdida de los “juegos” aprendidos por el hombre moderno en la etapa temprana de su vida (SZASZ, 2008, p. 305).

Del mismo modo, Szasz termina considerando la histeria o las enfermedades mentales como un juego o un “conflicto de juegos”. En este caso estaríamos hablando de un fracaso en el intento de jugar a un juego nuevo, ya que sería precisamente el cambio de reglas del juego lo

que conduciría a los conflictos personales llamados problemas vitales o enfermedades mentales. Como no podría ser de otra forma, Szasz no vislumbraría otras soluciones excepto las de carácter social, con énfasis en la importancia de “la necesidad de que el hombre se esfuerce por alcanzar el dominio, la responsabilidad, la confianza en sí mismo y la interdependencia mutuamente cooperativa” (SZASZ, 2008, p. 301).

En la década de 1970, Szasz publicó el libro *La fabricación de la locura*, donde hizo un análisis comparativo entre la Inquisición y la psiquiatría, lo que reafirmó aún más sus convicciones ideológicas, presentes en el estudio de *El mito de la enfermedad mental* que acabamos de analizar.

De esta forma, durante las décadas de 1960 y 1970 Szasz se convirtió para muchos en un referente crítico de la psiquiatría, el psicoanálisis y la propia concepción de la locura.

El tercer psiquiatra radical a quien queremos hacer referencia es el italiano Franco Basaglia (1924-1980). Formado en medicina en la Universidad de Padua y activo militante de la lucha antifascista, se volvió mundialmente conocido, en los años setenta, como uno de los psiquiatras más críticos y contrarios a la institución manicomial.

Desde finales de los años sesenta hasta su muerte, Basaglia publicó, con su pareja Franca Ongaro, numerosos estudios, de los cuales podemos destacar *La institución negada*, de 1968, o *La mayoría marginada*, de 1971 (1977). También son reseñables las ediciones de algunas de sus conferencias, por ejemplo, *La condena de ser loco y pobre*, de 1979, publicada póstumamente en el 2000.

Al contrario que otros psiquiatras radicales, Basaglia no fundamenta su obra en las teorías o en las prácticas terapéuticas, sino que se destaca principalmente por su labor crítica como activista social y político: “Debajo de toda enfermedad psíquica hay un conflicto social” (GARCÍA PÉREZ, 1978). De hecho, Basaglia lideró el movimiento Psiquiatría democrática,

que luchó básicamente por el desmantelamiento de las infraestructuras manicomiales de encierro y medicación forzosa, y abogó por convertirlas en centros de acogida, encuentro y creación cultural.

Teóricamente, podríamos considerar a Basaglia, por un lado, un seguidor de la psicopatología del fenomenólogo ruso judío Eugène Minkowski (1885-1972), y, por otro lado, un seguidor de las prácticas cooperativas y autogestionarias propias de movimientos libertarios como el anarcocomunismo. En sus discursos también podemos observar el empleo de la crítica ideológica de raíz marxista, que algunos autores han relacionado con las ideas de Antonio Gramsci (1891-1937), y la crítica política a las instituciones de poder que otros autores emparentarán con las teorías foucaultianas.

En su estudio titulado *La mayoría marginada*, Basaglia y Ongaro recopilan varios textos sobre la locura y la marginación social de diferentes autores, como el sociólogo Edwin Lemert (1912-96), el psiquiatra Jurgen Ruesch (1910-95) o el crítico literario Gianni Scalia (1928-2016), y los analizan y comentan desde un punto de vista sociopolítico pragmático, siempre con la intención de superar las contradicciones éticas que la propia terapia clínica conlleva.

Según las palabras de Basaglia y Ongaro, el nuevo concepto (anglosajón) de marginalidad, derivado del anterior concepto psiquiátrico de anormalidad, viene acompañado de una determinada visión socioeconómica de mundo o ideología: “el problema real del marginado se convierte en ideología de la marginación” (BASAGLIA, 1977, p. 105). Para los autores, esta ideología de la marginación proviene de la ideología de la diferencia (o de la desigualdad) como forma de control social, y es puesta en práctica tanto por las instituciones médicas como judiciales. El marginado es pues “aquel que se encuentra fuera o en el límite de la norma”, según el criterio normativo de la ideología médica o judicial dominantes, que

conseguirían “abarcarlo, explicarlo y controlarlo” (BASAGLIA y ONGARO, 1977, p. 16).

De este modo, marginado o marginal (*outsider*) son los nuevos conceptos, usados para imponer (y adaptarse a) los nuevos sistemas sociales de producción del conocimiento ¿o tal vez posindustriales?, propios de los países centrales en el tardocapitalismo.

La característica novedosa de este concepto que apreciarían estos autores, es que lo marginado tiene un sentido mucho más amplio y difuso que lo alienado o lo anormal. Por ejemplo, Basaglia y Ongaro resaltan de un artículo de Ruesch sobre la inadaptación social que los ahora llamados marginales (incluidos los enfermos, los viejos, y los menores) conforman “el 65%, o los dos tercios de la población total”. Aquí tendríamos a la mayoría marginada. Este amplio grupo, claramente determinado a partir del criterio de “incapacidad” para el sistema de producción capitalista, también es definido por el psiquiatra estadounidense como “el mundo del ocio (*the leisure world*)” (BASAGLIA y ONGARO, 1977, p. 90). Sobre la propuesta de Ruesch, de superar la inadaptabilidad social de los marginados, desplazando la atención del trabajo hacia el “interés en la propia energía interior” (BASAGLIA y ONGARO, 1977, p. 83), y así construir una nueva ética basada en la imagen (cultura) y el consumismo, Basaglia y Ongaro concluyen lo siguiente:

La nueva ética propuesta por Ruesch y basada en el no-trabajo parece prefigurar una realidad en la que el hombre se vea por fin libre de la esclavitud de la fatiga. Pero lo artificial de una felicidad innatural, construida por el capital para asegurarse su propia supervivencia, no puede sino convertirse en una nueva forma de esclavitud del hombre, obligado por un grupo de superhombres a una vida de placer y ocio tan dialéctica e incapaz de ser vivida como la esclavitud del trabajo (BASAGLIA y ONGARO, 1977, p. 100).

Inspirados en el texto *Paranoia y dinámica de la exclusión*, de Lemert, Basaglia y Ongaro, proponen el concepto de “cuellos negros” o “trabajadores de cuello negro”, que sería una versión negativa o invertida del concepto de *white collar* o trabajadores de cuello blanco. Los cuellos negros no son otros que los marginales o excluidos. Por un lado, los marginales *black collar* pueden ser relacionados con la criminalidad o los trabajos ilegales; por otro lado, esta etiqueta remete a todas aquellas personas que son excluidas de su función laboral o empleo. Al estar fuera del sistema productivo, la única forma de integrarse socialmente en el sistema es mediante el consumismo o el ocio. Basaglia y Ongaro afirmarían que Lemert, al estudiar la lógica de la exclusión y la condición de los cuellos negros, le da dignidad humana al marginado pero “acaba por encerrarlo de nuevo en el mismo juego del que había pretendido salvarlo” (BASAGLIA y ONGARO, 1977, p. 63). Por lo tanto, esta teoría tampoco logra escapar de la lógica totalizante del capital.

A causa de críticas como estas, Basaglia es considerado un psiquiatra radical entre los radicales. Despreocupado por la existencia o inexistencia biológica de la locura, o de su valor existencial, Basaglia centra sus esfuerzos en la renovación de la clínica, y lucha por la liberación de los enfermos mentales. Uno de sus mayores logros, que incluso podríamos calificar de histórico, es el haber conseguido la aprobación de la Ley 180 (también conocida como “Ley Basaglia”) en Italia, el año 1978. Esta ley establecía legalmente, por primera vez en la historia, derechos humanos para las personas con trastornos mentales. Por un lado, estipulaba el cierre paulatino pero sostenido de los hospitales psiquiátricos, a la vez que prohibía la construcción de nuevos centros. Por otro lado, y más importante quizás, garantizaba el derecho de los pacientes a rechazar el tratamiento psiquiátrico, con lo cual se hace énfasis en su condición de servicio voluntario (no obligado o forzado). A pesar de su enorme relevancia, es importante mencionar que las leyes derivadas de la Ley 180, aprobadas en otros países, han sido permanentemente vulneradas e infringidas hasta la actualidad. Las

leyes, en este caso, están hechas para romperse y aún más si su función es favorecer el mantenimiento de la seguridad y el poder social establecido.

Será principalmente sobre estos tres ejes: 1- la valoración positiva de la locura (Laing); 2- la negación de la existencia biológica de la locura (Szasz); y 3- la lucha política por los derechos humanos de las personas locas (Basaglia), que se desarrollarán las nuevas teorías y prácticas psiquiátricas radicales de las décadas de 1960 y 1970. Este conjunto de teorías y prácticas, aunque contradictorias entre sí, quedaron insertadas dentro de un único movimiento mundialmente conocido como la antipsiquiatría. Dicho término fue acuñado por el sudafricano David Cooper (1931-1986) en 1967. Durante esos años, la antipsiquiatría se erigió además como un movimiento contracultural de gran aceptación entre los intelectuales de la nueva izquierda (no marxista), surgida a raíz de las protestas del 68 en París y Berkeley.

Solo retrospectivamente podemos concluir que la antipsiquiatría, a pesar de su carácter revolucionario, finalmente no consiguió imponerse a la lógica capitalista de la psiquiatría más conservadora. Paralelamente a la hegemonía del psicoanálisis en Estados Unidos y al nacimiento del movimiento antipsiquiátrico, también irrumpió, con una fuerza reaccionaria descomunal, el poder de la industria farmacéutica. Desde la década de 1950 se empezaron a hacer investigaciones en el campo de la química para la producción de nuevos fármacos.

Como resultado de esas investigaciones, al cabo de poco tiempo, fueron lanzados al mercado los famosos neurolepticos o antipsicóticos. Su uso en las terapias psiquiátricas fue creciendo exponencialmente durante las décadas siguientes, hasta llegar a ser aceptados, casi como el único tratamiento efectivo, a partir de la década de 1990. Desde entonces, la cura del habla (psicoanálisis), y las otras terapias alternativas, fueron relegadas a un segundo plano, y volvería a nacer una aceptación social generalizada de que la locura era incurable, enormemente peligrosa pero controlable y, en definitiva, para algunos, un gran negocio.

Antipsiquiatría y arteterapia

Otro de los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, además del *art brut*, que relaciona locura (o psiquiatría) y arte es la llamada arteterapia.

A diferencia del *art brut*, que es construido, desarrollado y administrado básicamente por hombres, en la historia de la arteterapia tendrán un fuerte protagonismo las mujeres. Médicas, artistas y teóricas del arte o la cultura, propician, a partir de la investigación y producción de teorías, la creación de instituciones y, sobre todo, la aplicación de terapias alternativas, lo que hoy en día conocemos como arteterapia.

A principios de los años cuarenta, el concepto de arteterapia fue acuñado por el artista Adrian Hill (1895-1977), quien a partir de su experiencia personal llegó a la conclusión de que la actividad artística proporcionaba al enfermo un notable incremento del bienestar emocional. En 1943 y 1945 publicó dos estudios que dieron cuerpo a dicho concepto. El primero fue *Art as an aid to illness: an experiment in occupational therapy*, y el segundo, *Art versus illness*. Hill pensaba que cuando la resistencia física de un paciente estaba en su punto más bajo, sus poderes imaginativos se elevaban al nivel máximo. Atribuía esto al ego animal del paciente que se encontraba en un estado inconsciente:

A la esencia espiritual o subliminal, hasta ahora agobiada por un ambiente humilde, se le permite jugar libremente en la producción de obras de considerable imaginación, tanto de naturaleza idealista como necrótica (WALLER, 2013, p. 47).²²

Al año siguiente, la británica Marie Petrie, a quien podríamos considerar cofundadora de la arteterapia junto con Hill, publicó el libro *Art and regeneration*. En ese estudio, Petrie

²² Traducción mía del inglés: WALLER, Diane, *Becoming a Profession: The history of art therapy in Britain 1940-82*, London, Routledge, p. 47. Ver: <https://books.google.es/books?id=sUThAQAAQBAJ&pg=PA47&dq=Marie+Petrie&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjI2L6Brq_WAhVEOxoKHQ8RAHMQ6AEILTAB#v=onepage&q=Marie%20Petrie&f=false>.

presentía que el arte podía mostrar el camino en la lucha entre los ideales individuales y los de masas, y fue la primera que habló de la necesidad de la formación de profesionales en arteterapia como tratamiento social en instituciones psiquiátricas:

Donde los estándares de masas y las pasiones de la multitud gobiernan, el renacimiento sólo puede provenir de la mejor calidad del esfuerzo individual y de la más fina diferenciación que trae consigo. En las solitarias vigiliias del poeta o del compositor, en la lucha agonizante del gran pintor o escultor para dar forma a la visión interior... reside la salvación. Ellos muestran la salida de esta mecanización desalmada que amenaza con convertir a los hombres en robots (WALLER, 2013, p. 47).²³

Debemos tener en cuenta que Petrie escribía desde el contexto del movimiento para la regeneración nacional después de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, ella sentía que el arte tenía un papel esencial en “la construcción y la creación del orden”, y que era esencial para los artistas “utilizar sus poderes curativos para persuadir a la humanidad a dejar de lado el miedo y el odio” (WALLER, 2013, p. 47). De este modo, podemos apreciar que la concepción de la arteterapia de Petrie provenía de ciertos ideales conservadores, “pacifistas”, e incluso anticomunistas. Además, creía que el arte podía ser una práctica de orden, canalizadora de posibles insurrecciones.

En 1947, la psicóloga americana Margaret Naumburg (1890-1983) publicó el libro *Free art expression of behaviour disturbed children as a means of diagnosis and therapy*, y fue la primera psicoanalista que usó sistemáticamente la arteterapia como práctica clínica.

Naumburg creía que la comunicación mediante las expresiones plásticas permitiría entender

²³ Traducción mía del inglés: WALLER, Diane, *Becoming a Profession: The history of art therapy in Britain 1940-82*, London, Routledge, p. 47. Ver: https://books.google.es/books?id=sUThAQAAQBAJ&pg=PA47&dq=Marie+Petrie&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjI2L6Brq_WAhVEOxoKHQ8RAHMQ6AEILTAB#v=onepage&q=Marie%20Petrie&f=false.

mejor los sentimientos profundos de los pacientes y, al mismo tiempo, estos podrían ir mejorando progresivamente su comunicación verbal.

En 1950, la pintora austríaca residente en Estados Unidos, Edith Kramer (1916-2014) comenzó a trabajar como arteterapeuta con los niños de la *Wiltwyck School*. Kramer se distanció de las ideas de sus antecesoras, que incidían en la importancia de la “expresión de los contenidos inconscientes”, y pasó a entender la práctica artística como una práctica terapéutica en sí.

El mismo año, la psicoanalista británica Marion Milner (1900-98) publicó el libro *On not being able to paint*, y durante esa década se crearon diferentes programas de estudio en universidades de Estados Unidos y Francia. También se realizaron algunos congresos y exposiciones de arte psicopatológico.

En la década de 1960 los profesionales de la arteterapia empezaron a asociarse y a trabajar en colectivo. Empezaron a editarse revistas de publicación periódica sobre el tema. Pero aún más importante, se crearon asociaciones de arteterapeutas en Francia (*Société Française de Psychopathologie de l'Expression*), Reino Unido (*British Association of Art Therapists*), y Estados Unidos (*American Art Therapies Association*).

Ya entrados los años setenta, debido fundamentalmente a la fuerte influencia de la hegemonía cultural estadounidense, la arteterapia fue reconocida como una terapia (complementaria) totalmente integrada y aceptada por las instituciones psiquiátricas a escala global. Muestra de ello sería la creación del *Museu das imagens do inconsciente*, en 1973, por la psicoanalista junguiana Nise da Silveira (1905-1999), en la ciudad de Rio de Janeiro. Dicho museo llegó a reunir más de trecientas mil obras de arte, gestión realizada, en parte, por los propios internos.

Como apuntamos anteriormente, querríamos destacar la importante presencia de mujeres que lideraron diferentes proyectos de arteterapia y relacionarla ahora con los discursos feministas, críticos de la psiquiatría, que surgieron sobre todo a partir de los años sesenta.

En primer lugar, nos remitimos a varios referentes literarios como Unica Zürn (1916-1970), Ingeborg Bachmann (1926-73), Sylvia Plath (1932-1963), o Alejandra Pizarnik (1936-1972), entre muchas otras. Podemos llegar a afirmar que sus vidas trágicas pudieron ser perfectamente la consecuencia de “la opresión y los límites del papel femenino en una sociedad patriarcal” (SCULL, 2013, p. 138).

Reafirmando esta línea argumental, la crítica literaria Elaine Showalter (1941) llegó a proclamar que “la locura era la dolencia femenina”. Ya que esa opresión patriarcal “resultaba tan perjudicial para la mente”, era “tan estresante e insoportable que hacía enloquecer a un gran número de mujeres”. El pensamiento de Showalter no sería excepcional, sino bastante común a esa nueva generación de escritoras y teóricas feministas, que “verían a los psiquiatras como la quintaesencia de la opresión masculina” (SCULL, 2013, p. 138).

Si bien no podemos decir que exista una relación directa entre las críticas feministas a la psiquiatría y la expansión del uso de las terapias artísticas en las instituciones psiquiátricas, sí podemos afirmar que dichas críticas, junto con el auge del movimiento contracultural de la antipsiquiatría, favorecieron la difusión y aceptación de dichas terapias alternativas, y relegaron a un segundo plano otras terapias más represivas, como los electrochoques.

Cabe resaltar que tanto desde el feminismo como desde la arteterapia se realizaron importantes críticas al psicoanálisis freudiano, en consonancia con algunas de las teorías antipsiquiátricas que ya hemos comentado. Es cierto que hubo excepciones, y algunas feministas como Juliet Mitchell (1940) y Nancy Chodorow (1944) se autoproclamaron

freudianas, pero también es cierto que una gran mayoría de pensadoras feministas de la época tendieron a identificar las teorías de Freud como patriarcales.

Tampoco podemos olvidar que la arteterapia, así como el *art brut* fueron movimientos, posiblemente contraculturales, propios del contexto histórico de la Guerra Fría. Por un lado, supusieron alternativas a las terapias psiquiátricas tradicionales o a las artes culturales. Por otro lado, fueron usados como medidas “atractivas y pacíficas” de control de los internos psiquiátricos, al mismo tiempo que suponían la entrada directa de los enfermos mentales al sistema productivo y al mercado del arte.

En definitiva, tanto el *art brut* como la arteterapia ejemplificaron aún más la creencia en el arte como medio para alcanzar la transformación del ser humano y de la sociedad. En este orden de ideas, el arte fue la solución propuesta para curar la locura, para liberarse de la alienación social y, al mismo tiempo, para generar un nuevo orden mundial. Esta nueva propuesta de estetización de la vida, y por ende de reestetización de la política, llegó a asestar un golpe casi mortal a la hegemonía freudomarxista que había reinado en la intelectualidad artística durante las décadas anteriores.

Capitalismo y esquizofrenia: El esquizoanálisis de Deleuze y Guattari

[...] la tierra se convertirá un día en un lugar de curación

(DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 392)

No nos arriesgamos mucho si afirmamos que *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, y su continuación, *Mil mesetas*, es el trabajo filosófico de deconstrucción del psicoanálisis más exitoso e influyente que existe. Sus autores, el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) y el psicoanalista, también francés, Félix Guattari (1930-1992), suelen ser relacionados con la

corriente filosófica conocida como posestructuralismo y, dentro de esta, son cercanos a la filosofía de Michel Foucault y la denominada “genealogía del poder-saber” (CALLINICOS, 2011, p. 155).

La publicación de *El anti-Edipo* (1972) supuso una alternativa radical al psicoanálisis lacaniano (hegemónico en la Francia de la época), y una estocada casi letal al prestigio del psicoanálisis como teoría. Además, *El anti-Edipo* se posicionó críticamente contra algunos discursos de la antipsiquiatría, por considerar que estos no se habían liberado de su herencia psicoanalítica y, más concretamente, del “edipismo” freudiano.

En *El anti-Edipo*, Deleuze y Guattari construyeron una teoría compleja, en la que aparecieron conjugados muchos conceptos nuevos. En cierto sentido, podemos decir que *El anti-Edipo* supuso una revolución gramatical a la hora de hablar del inconsciente. Así como aportó también una novedosa metodología para abordar la filosofía política.

Si bien podemos afirmar que el eje central de esta teoría es la crítica al psicoanálisis y particularmente a Freud; también es cierto que *El anti-Edipo* termina generando una reflexión crítica y, tal vez superadora, de la filosofía de los tres grandes maestros de la sospecha, Nietzsche, Marx y Freud. Sin embargo, debemos resaltar aquí que no hay ninguna especie de neutralidad a la hora de abordar las teorías de los tres maestros, sino que hay una predilección jerárquica bastante clara. En *El anti-Edipo*, son palpables las críticas a Freud a partir de las ideas de *El capital* de Marx; pero es aún más evidente el rebatimiento de las teorías, tanto freudianas como marxistas, a partir del pensamiento y los conceptos nietzscheanos. Podemos afirmar entonces que es clara y muy notoria la influencia de Nietzsche en la filosofía de Deleuze y Guattari. También es evidente que las alternativas políticas revolucionarias planteadas en *El anti-Edipo* son enormemente deudoras del pensamiento nietzscheano (CALLINICOS, 2011, p. 155).

Pero no solamente de la tradición filosófica bebe el pensamiento deleuzeano, ya que en *El anti-Edipo* abundan de manera considerable las citas literarias o artísticas. Además, en este texto encontramos referencias importantes a “célebres esquizofrénicos” como Schreber o Artaud. Esos textos “esquizofrénicos” son fundamentales para la creación de la nueva gramática deleuzeana, y también como punto de partida de su teoría.

Por ejemplo, el concepto de “cuerpo sin órganos” de Artaud (2013), es decir un cuerpo “no organizado”, en el que las partes u órganos no tienen una función concreta asignada, le sirve a Deleuze y Guattari para tratar el inconsciente y el deseo. El cuerpo sin órganos es entendido por Deleuze desde una perspectiva spinozista, y lo podemos equiparar con el concepto de “cuerpo intenso” o simplemente con el de “materia” (DELEUZE, 2001).

El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. Antonin Artaud lo descubrió, allí donde estaba, sin forma y sin rostro. Instinto de muerte, éste es su nombre, y la muerte no carece de modelo. Pues el deseo *también* desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil, del mismo modo como desea la vida, ya que los órganos de la vida son la *working machine*. El cuerpo sin órganos es lo improductivo; y, sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto. [...] Es el cuerpo sin imágenes (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 17).

Para Deleuze y Guattari, no existe el Yo, solo existe Ello. “Ello funciona en todas partes”. Del mismo modo que en todas partes hay máquinas. Esas máquinas son máquinas órganos, máquinas fuentes, o máquinas energía. Máquinas de todo tipo que se conectan y desconectan mediante flujos y cortes. No hay represión, sino deseo de corte. En definitiva, hay máquinas deseantes que entran en conflicto con el cuerpo sin órganos.

Los autores redefinen la noción de deseo con concepto de máquinas deseantes como referente. El deseo no se entiende como deseo de adquisición, ni como deseo de producción de fantasmas, sino como deseo de producción de lo real:

Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de la realidad. El deseo es este conjunto de *síntesis pasivas* que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente. El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión. El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, el objeto del deseo es todavía máquina conectada, de tal modo que el producto es tomado del producir, y que algo se desprende del producir hacia el producto, que va a dar un resto al sujeto nómada y vagabundo (DELEUZE y GUATTARI, 2016, pp. 33-34).

En la cita encontramos una primera crítica al psicoanálisis freudiano, entendido como una clara operación de subjetivación del deseo. Para Deleuze y Guattari, el deseo está lejos de la necesidad o la carencia, y atribuyen el origen de su acercamiento a Freud y su teoría de las pulsiones.

Por otro lado, los autores relacionan las máquinas deseantes con las obras de arte: “la propia obra de arte es máquina deseante” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 38). Argumentando que el arte es capaz de cortocircuitar la producción social con la producción deseante, mediante la presentación de máquinas paranoicas, milagrosas, célibes que minarían a las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Es decir, que las máquinas deseantes producirían

por sí mismas la antiproducción, ya que estas solamente funcionan ya estropeadas y estropeándose sin cesar.

Por un lado, entrevemos la asimilación de lo que podríamos llamar fuerzas productivas y fuerzas destructivas, siguiendo la lógica contradictoria del capitalismo descrita por Marx, en la concepción de las máquinas deseantes. Por otro lado, los autores dan por sentado que las obras de arte encarnan estas mismas propiedades revolucionarias, lo cual otorga una importancia muy significativa, tal vez excesiva, a la producción artística. Los autores se apoyan en un esteticismo de marcado origen nietzscheano que nos remite a aquello de que: “el mundo puede ser considerado como una obra de arte que se engendra a sí misma” (CALLINICOS, 2011, p. 151), aunque sustituyendo, en este caso, el verbo “engendrar” por “estropear o revolucionar”. Lógicamente, Deleuze y Guattari van mucho más lejos en la complejización de ese razonamiento.

En esta redefinición del funcionamiento del deseo, los autores acuñan otro concepto clave: la tierra. Esta será “la unidad primitiva, salvaje, del deseo y la producción”. Este concepto es, de algún modo, casi opuesto al del cuerpo sin órganos, ya que será considerado como “la entidad única e indivisible, el cuerpo lleno que se vuelca sobre las fuerzas productivas y se las apropia como presupuesto natural o divino” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 146). En definitiva, la tierra es la “superficie donde se inscribe todo el proceso de producción. De ella surge la máquina territorial o socius salvaje, que les sirve a Deleuze y Guattari para explicar las formas primitivas de las máquinas sociales, y de todo campo social, lo cual incluye también al estado capitalista.

De la tierra deriva la noción de territorialidad, que se entiende como “un principio de residencia o de repartición geográfica” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 151). La territorialidad se produce mediante diferentes movimientos de territorialización,

desterritorialización y reterritorialización. Estos movimientos económicos y políticos de organización tienen características distintas en cada sistema social. Por ejemplo, el paso de las comunidades primitivas a la unidad del estado despótico fue producto del primer gran movimiento de desterritorialización.

Otra clave para explicar esta economía del deseo es el concepto de código o codificación. Exactamente, son los “flujos”²⁴ de las máquinas deseantes los que implican dichos códigos. O son los flujos los que pueden codificarse o descodificarse. Esto significa que lo que determina que estos flujos pasen o sean bloqueados son precisamente los códigos, entre otras nociones correlativas, (DELEUZE, 2015, p. 39). Por ejemplo, el caso al que nos referíamos hace poco (el paso de las sociedades primitivas al despotismo) fue causado por una “sobrecodificación del estado despótico” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 228). Por el contrario, el nacimiento del capitalismo fue producto, además de la desterritorialización masiva, de la “descodificación generalizada de los flujos” y la “conjunción de los flujos desterritorializados” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 231). Esta máquina capitalista, totalmente abstracta, ya no funciona como un nuevo código, sino como una especie de axiomática:

Un sistema complejo de relaciones diferenciales entre flujos descodificados y desterritorializados. Este sistema de relaciones diferenciales no reemplaza un código por otro, las territorialidades desfallecientes por otras. El primer aspecto de la inmanencia capitalista es entonces esta especie de axiomática contable consistente en una instauración de relaciones diferenciales entre flujos descodificados y desterritorializados (DELEUZE, 2015, p. 117).

²⁴ “Toda máquina, en primer lugar, está en relación con un flujo material continuo”. Ver DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 42.

Para terminar de explicar el deseo como producción, los autores acuden a otro concepto de marcado origen artaudiano, la crueldad: “la crueldad no tiene nada que ver con una violencia natural [...] La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 151).

La crueldad es la introducción forzada del deseo en la producción, y a la inversa, de la producción al deseo. Esta redefinición del concepto de cultura, llamada por Deleuze y Guattari, crueldad, convertiría a los hombres en “piezas y engranajes de la máquina social”, operando, según ellos, ajenamente a la ideología (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 151).

Si la redefinición del deseo como producción y la importancia del arte y la cultura son fundamentales para la construcción de esta teoría, también lo es, y mucho, la redefinición de la idea de esquizofrenia. Para empezar, queremos recalcar que, aunque Deleuze y Guattari reclaman la creación de una “psiquiatría verdaderamente materialista” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 30), conciben lo esquizofrénico como algo abstracto, ya que ellos mismos admiten que “nunca han visto a un esquizofrénico” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 390). Concretamente, los autores huyen de las definiciones clásicas de la esquizofrenia, disociación (Kraepelin), autismo (Bleuler), espacio-tiempo (Binswanger), para considerarla un proceso de producción:

Cuando decimos que la esquizofrenia es nuestra enfermedad, la enfermedad de nuestra época, no queremos decir solamente que la vida moderna nos vuelve locos. No se trata de modo de vida, sino de proceso de producción. [...] De hecho, queremos decir que el capitalismo, en su proceso de producción, produce una formidable carga esquizofrénica sobre la que hace caer todo el peso de su represión, pero que no cesa de reproducirse como límite del proceso (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 40).

Para concretar o abstraer aún más este concepto, Deleuze y Guattari plantean que la esquizofrenia como proceso de producción es exactamente el “límite absoluto”, y a su vez el “límite exterior” del capitalismo (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 253). Si lo simplificamos mucho, podemos decir que los autores entienden la esquizofrenia y el capitalismo como conceptos análogos, aunque no totalmente idénticos. Y no se refieren a una especie de *Zeitgeist* esquizofrénico, un simple concepto histórico, sino a algo mucho más complejo.

La base del capitalismo es una conjunción de flujos descodificados y desterritorializados. El capitalismo se ha constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades sociales preexistentes. ¿Qué significa todo esto? Que la máquina capitalista es propiamente demente (DELEUZE, 2015, p. 23).

Deleuze y Guattari fundamentan de este modo la relación entre el capitalismo y la esquizofrenia. Su profunda identidad recae en este principio abstracto: “ambos hacen pasar, emiten, interceptan, concentran flujos descodificados y desterritorializados”. Los autores afirman que el capitalismo “nos vuelve esquizos al nivel del proceso económico”, y no como un simple modo cultural de vida. Señalan que el capitalismo, contrariamente a los sistemas sociales anteriores, no funciona sobre la base de un código, sino como “una axiomática de los flujos descodificados” (DELEUZE, 2015, p. 23). De este modo, entienden el capitalismo como el negativo de todas las otras sociedades, ya que este se ha construido como su negación.

Con el fin de extender aún más este razonamiento, los autores afirman que la esquizofrenia en el sentido de proceso de producción, aun cuando comparte una naturaleza común con el capitalismo como sistema social, es al mismo tiempo su negativo.

El esquizo, con su andar a tropezones, hace a su manera lo mismo: descodifica, desterritorializa los flujos. Ahí se anuda la especie de identidad de naturaleza entre el capitalismo y el esquizo. Pero en un sentido es más capitalista que el capitalista y más *proleta* que el *proleta*, va más lejos [...] Ya no se deja axiomatizar, va siempre más lejos con los flujos descodificados. De ser necesario sin flujos, antes que dejarse codificar; sin tierra, antes que dejarse territorializar (DELEUZE, 2015, p. 23-24).

Esta definición, tal vez materialista, de la esquizofrenia, los autores la unen y relacionan con las teorías de algunos psiquiatras como Jaspers o Laing, de manera que se radicalizan, sobre todo, las observaciones de este último.

El proceso esquizofrénico, que no es una enfermedad, ni un “hundimiento”, sino una “abertura”, por angustiosa y aventurera que sea: franquear el muro o el límite que nos separa de la producción deseante, hacer pasar los flujos de deseo. La grandeza de Laing radica en haber sabido señalar, a partir de algunas intuiciones que permanecían ambiguas en Jaspers, el increíble alcance de ese viaje (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 372).

Deleuze y Guattari, a primera vista, despatologizan la esquizofrenia, afirmando que, si existe la enfermedad, esta debe ser la “neurotización del esquizofrénico”. Es decir, la represión y el forzoso encasillamiento del esquizofrénico dentro del triángulo edípico, la neurosis y la castración. O, dicho de otra forma, la enfermedad, si existe, no es otra cosa que Edipo y el psicoanálisis: “Tal vez un día se descubrirá que lo único incurable es la neurosis (de ahí el psicoanálisis interminable)” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 372).

Sin embargo, los autores afirman la existencia de una “esquizofrenia biológica” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 299).

Hay toda una biología de la esquizofrenia, la biología molecular es ella misma esquizofrénica (como la microfísica). Pero, a la inversa, la esquizofrenia, la teoría de la esquizofrenia es biológica, biocultural, en tanto que considera las conexiones maquínicas de orden molecular, su repartición en mapas de intensidad sobre la molécula gigante del cuerpo sin órganos y las acumulaciones estadísticas que forman y seleccionan los grandes conjuntos (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 299).

Para llegar a esa sentencia, Deleuze y Guattari se basan en la existencia de un “inconsciente verdaderamente molecular”, a partir de la teoría del “inconsciente génico” del psiquiatra húngaro Léopold Szondi (1893-1986). Este inconsciente génico o genealógico se fundamenta en el “estudio de la esquizofrenia por unidades de medida con conjuntos familiares”; y se opondría tanto al inconsciente individual de Freud como al inconsciente colectivo de Jung (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 299).

Más allá del inconsciente génico, creemos que es importante ampliar otra noción correlativa: lo molecular. Con esta noción de origen biofísico, los autores frecuentemente se refieren a “esos elementos que forman las piezas y engranajes de las máquinas deseantes” y, en general, a una comprensión a escala micro (cuantitativa y cualitativa) de la forma de organización del deseo. Antagónica a esta, encontramos la noción de lo molar. La cual, en vez de ser relativa a las máquinas deseantes lo es a las “máquinas sociales, técnicas u orgánicas” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 296), y los autores la definen como la aparición de una máquina como único objeto y sujeto. En este caso, las máquinas molares se configuran bajo las leyes de los grandes números, o, dicho de otra forma, la organización molar se basa en los grandes conjuntos. En realidad, tanto las máquinas deseantes como las sociales, técnicas u orgánicas son las mismas máquinas. Su única diferencia radicaría en que las máquinas moleculares serían las catexis de las grandes máquinas molares.

Este concepto de lo molecular, opuesto a lo molar, es fundamental para la comprensión, no solo de este estudio, sino para la totalidad de los trabajos filosóficos de Deleuze y sobre todo de Guattari. Los autores no aplican estas distinciones solamente a las diferentes concepciones del inconsciente, sino que también operan en la definición de los delirios, e incluso en la descripción de las sociedades modernas y sus políticas.

Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentaridades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes como entre los primitivos o entre nosotros —pero siempre en presuposición la una con la otra—. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica (DELEUZE y GUATTARI, 2015).

En lo referente al delirio, los autores lo comprenden como “la matriz general de toda catexis social inconsciente” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 286), y relacionan el polo molecular a la esquizofrenia y el polo molar a la paranoia.

La dirección molar que va hacia los grandes números y los fenómenos de masa, y la dirección molecular que, al contrario, se hunde en las singularidades, sus interacciones y sus vinculaciones a distancia o de diferentes órdenes, el paranoico ha escogido la primera: hace la macrofísica. El esquizo, al contrario, va en otra dirección, la de la microfísica, de las moléculas en tanto que ya no obedecen a las leyes estadísticas; ondas y corpúsculos, flujos y objetos parciales que ya no son tributarios de los grandes números, líneas de fuga infinitesimales en lugar de las perspectivas de grandes conjuntos (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 289).

A su vez, es entre estos dos polos que la “axiomática social de las sociedades modernas” oscila permanentemente (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 268). De este modo, la comprensión social del delirio es ambigualmente bipolar. Por un lado, tendremos las “sobrecargas paranoicas reaccionarias” y, por el otro, las “cargas subterráneas, esquizofrénicas y revolucionarias” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 268). O lo que es lo mismo, el polo esquizofrénico es emparentado con lo revolucionario y el polo paranoico, con lo fascista. Los autores utilizan esta polarización del deseo para analizar, por ejemplo, la convergencia entre “democracia, fascismo y socialismo” en el renacimiento de la forma de Estado primitivo “Urstaat” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 269). También para comprender las cargas reaccionarias dentro de los movimientos revolucionarios, y lo contrario. Para los autores, la explicación de cómo los movimientos sociales se vuelven fascistas o revolucionarios es “el problema del delirio universal” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 268).

Para cerrar esta reflexión sobre la noción de esquizofrenia en Deleuze y Guattari, haremos algunas observaciones concretas. Cuando los autores abordan el tema de la esquizofrenia como condición o enfermedad, lo hacen desde un punto de vista que parece ser un retroceso perverso a la concepción biológica-orgánica o conductista de la misma. No niegan la existencia de tal enfermedad, aunque sí niegan la existencia de la entidad del esquizofrénico (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 15). Por otro lado, afirman que “¡Todos somos esquizos!” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 73). Al final de *El anti-Edipo* recuerdan que no debe confundirse la “esquizofrenia como proceso de producción” con las “producciones de los esquizofrénicos” (*¿art brut?*). Podemos afirmar entonces que, aunque usen y abusen de los conceptos y relatos artaudianos o schreberianos, en ningún momento llegan a idealizar las producciones esquizofrénicas como tal. Ahora bien, siguiendo la estela de las teorías de Laing, lo que sí idealizan profundamente es el llamado “proceso esquizofrénico”. Un proceso

de producción que, según los autores, trasciende toda noción patológica (de delirio o alucinación), y adquiere connotaciones políticas y sociales revolucionarias. Eso sí, cuando se trata de formular una opinión sobre los tratamientos psiquiátricos, Deleuze, exactamente igual que Laing, se muestra partidario del uso de los psicofármacos:

No estoy de acuerdo con todas las corrientes antipsiquiátricas que quieren renunciar a los medicamentos. Los medicamentos tienen dos usos. Pueden tener el uso de “al que nos enmierda, hay que calmarlo”, y calmarlo quiere decir llevarlo lo más cerca posible de la intensidad cero; hay casos en que los psiquiatras detienen un efluvio de angustia y esta detención es catastrófica. Pero el uso de los medicamentos puede tener otro sentido que es también el sentido de las drogas. Una verdadera farmacia psiquiátrica está al mismo nivel que los modos de activación del huevo. Es decir que los medicamentos pueden inducir los pasajes de un umbral de intensidad a otro, pueden dirigir el viaje en intensidad (DELEUZE, 2015, p. 90).

Ironizando un poco, si algo nos sugiere la evocación filosófica de esta “verdadera farmacia psiquiátrica” no es otra cosa que el nacimiento de la industria del narcotráfico ¿o tal vez nos encontramos delante de un contrapoder? Sin embargo, más allá de las ironías, esta opinión de Deleuze referente a la psiquiatría clínica nos confirma que su concepción “molecular” de la esquizofrenia es más próxima a la biológica-orgánica de lo que pudiera parecer en un principio. Definitivamente, es esta concepción médica de la esquizofrenia la que los autores entrelazan cínicamente con la filosófico-política. Al final, ¿dónde están las referencias a las relaciones de poder entre curados y curadores (aún fuera del psicoanálisis)? ¿Dónde está la voz de los subalternos? ¿Cuán revolucionaria es esta concepción de la esquizofrenia?

Si hay una noción fundamental en este estudio, además del capitalismo y la esquizofrenia, esta es la del Edipo freudiano. Como ya hemos dicho antes, para los autores, las máquinas

deseantes constituyen la producción del deseo en lo real, y por lo tanto se escapan de toda representación en un orden simbólico o imaginario, o lo que es lo mismo: no se dejan reducir por el Edipo.

En el psicoanálisis:

Toda la producción deseante está aplastada, sometida a las exigencias de la representación, a los limitados juegos del representante y del representado en la representación. Y ahí radica lo esencial: la reproducción del deseo da lugar a una simple representación, en el proceso de la cura tanto como en la teoría. El inconsciente productivo da lugar a un inconsciente que sólo sabe expresarse – expresarse en el mito, en la tragedia, en el sueño (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 60).

El ejemplo más claro de que en el Edipo hay algo que falla lo ofrecen los innúmeros rechazos al análisis de los pacientes psicóticos de Freud. Hay una laguna en la teoría freudiana y esta es precisamente la esquizofrenia. Deleuze y Guattari afirman que en esta concreta dirección se dirigiría “el sentido del pensamiento de Lacan”: la de “edipizar incluso al esquizo” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 58). Ese punto específico de la teoría lacaniana es en el que incidirá la crítica formulada en *El anti-Edipo*.

Así, desde el comienzo, Deleuze y Guattari se refieren al Edipo como “soberano”, “un imperio”, “una especie de símbolo católico universal”, “la historia de un largo error”, “el esfuerzo de una interminable represión”, “un callejón sin salida de la univocidad” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, pp. 58-60). Queda muy claro entonces el carácter reaccionario y represivo que los autores le atribuyen a la interpretación freudiana del mito, tanto en su versión teórica como clínica.

El Edipo, el eje familiar: papá-mamá-yo, con el que Freud pretendió estructurar desde 1923 su famosa teoría, ya había sido descubierto en su autoanálisis en 1897. Lo que habría ocurrido en los años veinte, según los autores, es que Freud, habiendo descubierto el inconsciente productivo, o en otras palabras “el campo de las síntesis libres en las que todo es posible” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 59), habría decidido someterlo al orden clásico de representación del teatro griego: el Edipo, partiendo seguramente de la influencia de su admirada cultura clásica goethiana. Queda claro entonces que, según Deleuze y Guattari, fue Freud quien se inventó el concepto del Yo basándose en el modelo trágico de Edipo. Podría perfectamente haber elegido otro modelo, pero Freud terminó encerrando y aplastando el inconsciente en ese eje tan tradicional en el que la familia lo era casi todo.

Sin embargo, Deleuze no solo critica el familiarismo torpe y castrador del psicoanálisis freudiano, sino que, haciendo una genealogía entre inconsciente y capital, compara filosóficamente a Freud con el discípulo del padre de la economía Adam Smith, el economista inglés David Ricardo (1772-1823):

Freud es el Ricardo, el Smith de la psiquiatría. Freud da el mismo golpe que Ricardo: exactamente del mismo modo que aquel descubre la esencia abstracta de la riqueza — trabajo abstracto— haciendo la gran inversión, es decir relacionando la riqueza ya no con objetividades sino con la actividad de producir en general, no cualificada, Freud descubre la esencia abstracta del deseo ya no del lado de las grandes objetividades — el loco de la tierra o del déspota—, sino en la actividad subjetiva del deseo. A esta actividad subjetiva o esencia abstracta la llama libido. [...] Pero Freud realiena este descubrimiento sobre una nueva base correspondiente al descubrimiento mismo. Esta nueva base es la realienación de la actividad subjetiva del deseo determinada como

libido en las condiciones subjetivas de la familia. De esto resulta Edipo (DELEUZE, 2015, pp. 85-86).

De este modo, el psicoanálisis freudiano es visto por Deleuze como una acción de “reterritorialización subjetiva de la actividad abstracta”, necesaria para que la axiomática capitalista permanezca. En consecuencia, este es calificado como “un subconjunto del conjunto capitalista”, al igual que el banquero o el dinero (DELEUZE, 2015, p. 86). Por lo tanto, para los autores, el psicoanálisis se trata de una teoría plenamente perteneciente al capitalismo y, en ningún caso, contraria o resistente a él. En definitiva, el psicoanálisis es una especie de desdoblamiento fundamental para el capital, y básicamente funciona bajo la condición de la máquina capitalista: con la ayuda de los flujos de financiamiento y los flujos de pago.

Los autores relacionan al psicoanálisis con la Revolución rusa, porque los ven como proyectos revolucionarios no reales (fracasados), de los cuales “nunca sabremos cuando empezaron a andar mal” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 61). Ellos creen seguramente que desde su mismo comienzo. Entonces, ¿será que ambos proyectos modernos, comunismo y freudismo, no son nada más que fantasmas?

Además de relacionar directamente al psicoanálisis con el capitalismo, Deleuze y Guattari, en su deconstrucción de dicha teoría, terminan negando la existencia de tres conceptos freudianos clave el ya comentado “Edipo, la castración y la pulsión de muerte”. Los autores finalmente consideran que los psicoanalistas son los “grandes agentes de la antiproducción del deseo” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 62) y, simultáneamente, castradores y confirmadores del Edipo. En conclusión, los psicoanalistas juegan un papel de transmisores de “operaciones artificiales” que hacen sufrir al inconsciente (de una manera infinita).

Entonces, en oposición al modelo de curación inviable de represión y castración de Edipo y el psicoanálisis, ¿cuál es la propuesta revolucionaria de Deleuze y Guattari?

Su propuesta es el esquizoanálisis. Este se trata sencillamente de “esquizofrenizar el campo del inconsciente, y también el campo social histórico” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 59). Según esto, la tesis del esquizoanálisis pretende ser simple: “El deseo es máquina” (máquinas deseantes), y pertenece al orden de la producción, que es a la vez deseante y social. La producción deseante debe liberarse de la alienación en creencias ideológicas de representaciones supuestamente autónomas, como el Edipo (el mito, la tragedia y la familia).

Recordemos que Deleuze y Guattari descartan deliberadamente, como método crítico de análisis social, todo aquello que tenga que ver con la ideología: “Es al nivel de los flujos, y de los flujos monetarios, no al nivel de la ideología, que se realiza la integración del deseo” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 247); como también descartan la historia: “No hay más historia universal que la de la contingencia” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 230); y la lucha de clases: “desde el punto de vista de la axiomática capitalista no hay más que una sola clase con vocación universalista, la burguesa.” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 261). Estos tres descartes, entre otros, son fundamentales para que los autores consigan articular esta teoría sociohistórica revolucionaria de una forma consistente, en la que las relaciones de poder preedípicas y de interés se vean relegadas a un segundo plano por otro elemento central: el deseo.

En efecto, por si no había quedado ya suficientemente claro para los autores la clave está en el propio deseo (o producción deseante), que es el único que “en su esencia es revolucionario”. Sostienen que el deseo es “perturbador”, y tiene la capacidad de “poner en cuestión el orden establecido de una sociedad” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 121). Entendido como extremo o punto de fuga del deseo, los autores no cesan de recordarnos la

importancia del polo esquizoide molecular, es decir, el proceso esquizofrénico del que ya hablamos, y que también reúne cargas revolucionarias. Esto no significa que Deleuze y Guattari consideren que los revolucionarios sean locos, ni que los esquizofrénicos sean revolucionarios. Es esa esquizofrenia abstracta, entendida como proceso de producción límite del capitalismo (como su máxima contradicción), que es revolucionaria. A pesar de todo lo argumentado, los autores concluyen que el esquizoanálisis no “pretende en modo alguno equivaler a la revolución misma”, ni “tiene estrictamente ningún programa político por proponer” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, pp. 390-391).

A fin de cuentas, ¿Qué pretenden los autores con el esquizoanálisis?

Destruir, destruir: la tarea del esquizoanálisis pasa por la destrucción, toda una limpieza, todo un raspado del inconsciente. Destruir Edipo, la ilusión del yo, el fantoche del super-yo, la culpabilidad, la ley, la castración... No se trata de piadosas destrucciones tal como las efectúa el psicoanálisis bajo la benevolente neutralidad del analista. Pues éstas serían destrucciones al modo de Hegel: maneras de conservar (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 321).

En este caso, el esquizoanálisis no supondría solamente una destrucción revolucionaria del mito del psicoanálisis (la edipización que detiene el proceso), sino que también tendría, de alguna forma, una pretensión terapéutica (permitir la continuación del proceso). Es decir, el esquizoanálisis no tendría ninguna voluntad interpretativa como sí la tiene el psicoanálisis, sino más bien una voluntad de ruptura liberadora y creativa: “la exaltación del proceso como proceso esquizofrénico de desterritorialización que debe producir una nueva tierra” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 308). Efectivamente, para los autores es la esquizofrenia, y sobre todo la esquizofrenización, lo que supone dicha cura. Por lo tanto,

finalmente vemos que no es tanto la cura, o la patologización, la que es cuestionada, sino simplemente su forma o diagnóstico (su análisis).

Esa misma lógica (laingiana) de la búsqueda de la culminación del proceso, Deleuze y Guattari la aplican en el campo de la política real para construir una idea de revolución económica, aunque en este caso solo sea formulada intuitivamente:

¿qué vía revolucionaria, hay alguna? — ¿Retirarse del mercado mundial, como aconseja Samir Amin a los países del tercer mundo, en una curiosa renovación de la “solución económica” fascista? ¿O bien ir en sentido contrario? Es decir, ¿ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la descodificación y de la desterritorialización? Pues tal vez los flujos no están aún bastante desterritorializados, bastante descodificados, desde el punto de vista de una teoría y una práctica de los flujos de alto nivel esquizofrénico. No retirarse del proceso, sino ir más lejos, “acelerar el proceso”, como decía Nietzsche: en verdad, en esta materia todavía no hemos visto nada (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 247).

De una forma casi asustadora, esta intuitiva hipótesis nietzscheana de la aceleración, que también nos remite indudablemente a la tesis de Marx sobre la superación del capitalismo, nos sugiere el nacimiento de la denominada globalización y, como no, de la huida hacia delante que desembocó en la implantación del sistema de administración económico neoliberal. Resulta curioso que Deleuze y Guattari, después de atacar furiosamente tantos conceptos clave de la teoría marxista, se sigan apoyando precisamente en esa tesis progresista fallida de Marx (acelerar las contradicciones del capitalismo), que por ejemplo los frankfurtianos ya habían cuestionado, por lo menos, desde hacía tres décadas. A partir de aquí se nos plantea una pregunta: ¿Será que los mecanismos del deseo como producción que descubren Deleuze y Guattari nos señalan el camino de la revolución, que no puede ser

traicionada *a posteriori* porque la traición ya está ahí desde el principio, o más bien su contrario el de la contrarrevolución? La respuesta, según los autores, está una vez más en saber distinguir y desgajar los dos polos existentes, el paranoico-fascista y el esquizo-revolucionario.

Volviendo otra vez a la cuestión del esquizoanálisis, y centrándonos ahora en su posible materialización o aplicación, los autores no la ubican exclusivamente en el ámbito de la clínica: “solo puede salvarnos una efectiva politización de la psiquiatría” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 330), sino más bien en una disolución, y a la vez complementación, de esta en la ciencia experimental y sobre todo en la cultura y el arte. Este movimiento del esquizoanálisis supondría entonces que el punto de fuga activo en el que las máquinas científica, artística y revolucionaria se convertirían finalmente en piezas y trozos unas de otras, lo cual provocaría la desaparición definitiva de la locura.

Una verdadera política de la psiquiatría, o de la antipsiquiatría, deberá consistir, por tanto, 1.º) en deshacer todas las reterritorializaciones que transforman la locura en enfermedad mental; 2.º) en liberar en todos los flujos el movimiento esquizoide de su desterritorialización, de tal modo que este carácter ya no pueda calificar un residuo particular como flujo de locura, sino que afecte además a los flujos de trabajo y de deseo, de producción, de conocimiento y de creación en su tendencia más profunda. La locura ya no existiría en tanto que locura, no porque habría sido transformada en «enfermedad mental», sino al contrario, porque recibiría el complemento de todos los demás flujos, comprendidos la ciencia y el arte —teniendo en cuenta, por descontado, que es llamada locura, y aparece como tal, solo porque está privada de este complemento y se halla reducida a mostrarse ella sola para la desterritorialización como proceso universal (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 331).

Con el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari parece que retornamos eternamente sobre el mismo punto. El arte como solución. El arte como cura. El arte revolucionario como agente productor de lo nuevo. El arte como abertura. “El arte como proceso sin finalidad, pero que se realiza como tal” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, pp. 380-381). En definitiva, el arte como experimentación:

el arte y la ciencia tienen una potencialidad revolucionaria, y no otra cosa, y que esta potencialidad aparece tanto más cuanto uno menos se pregunta por lo que quieren decir, desde el punto de vista de los significados o de un significante forzosamente reservado a los especialistas; además, hacen pasar en el *socius* flujos cada vez más descodificados y desterritorializados, sensibles a todo el mundo, que obligan a la axiomática social a complicarse cada vez más, a saturarse más, hasta el punto que el artista y el sabio pueden estar determinados a ir a dar a una situación objetiva revolucionaria en reacción a las planificaciones autoritarias de un Estado por esencia incompetente y sobre todo castrador (pues el Estado impone un Edipo propiamente artístico, un Edipo propiamente científico) (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 389).

En este caso, los autores se apoyan, una vez más, en los postulados proféticos de la filosofía como crítica, “en nombre de valores precapitalistas” de la Ilustración, de Nietzsche (CALLINICOS, 2011, p. 153). En la cual se pronosticarían acontecimientos tales como: “el arte y la ciencia surgirán entonces como estas formaciones soberanas [...], estableciéndose en tanto que potencias dominantes, sobre las ruinas de las instituciones” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 379).

De este modo, Deleuze y Guattari apuestan finalmente que será precisamente desde la potencialidad revolucionaria (esquizofrénica) del arte experimental, que vendrá la nueva

irrupción del deseo, provocadora de la abertura de brechas que terminarán por minar definitivamente al capitalismo.

Paradójicamente, podríamos considerar esta tesis de Deleuze y Guattari como una versión compleja de aquella vieja formulación del régimen anarquista de libertad individual, de Trotsky y Breton, en el que la autenticidad artística sirve de orientadora en la instauración de un nuevo orden social. Ambas teorías, aunque partiendo de gramáticas y marcos teóricos muy distantes (por no decir antagónicos), terminaron acercándose en sus propuestas, por lo menos, acerca de la creencia en la calidad revolucionaria del arte experimental o auténtico.

Entonces, ¿sería posible sintetizar estas dos propuestas en el *art brut*? La respuesta parece ser que no, a pesar de que haya algunos indicios que nos conduzcan hacia ello.

El primero y más obvio, recordar que André Breton fue uno de los fundadores (junto con Dubuffet) de la *Compagnie de l'Art Brut*, diez años después de la publicación del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Sin embargo, aunque Breton y Trotsky reclamaron, en 1938, la necesidad de la creación de un arte auténtico, libre e independiente (no burgués), no refirieron al arte de los alienados o al *art brut* (término que aún no existía), sino a un tipo de arte político, capaz de seducir a sus contemporáneos, y que generase la necesidad social de encaminarse a la consumación del socialismo. Ya en 1948, Breton, con un tono un tanto melancólico, consideró al *art brut* el “garante de la autenticidad total” y, al mismo tiempo, “una reserva de la salud moral” del arte (BRETON, 1948, pp. 2-4). Mientras tanto, las referencias utópicas a la revolución y al nuevo orden social ya habían dejado el primer plano, sino desaparecido, de sus discursos.

El segundo indicio que nos lleva al *art brut* lo encontramos en las referencias de Deleuze y Guattari al respecto en el primer capítulo de *El anti-Edipo*: «Las máquinas deseantes». Más concretamente, los autores se sirven de los *Cahiers de l'Art Brut*, entre otros muchos

ejemplos, para definir el funcionamiento de la producción deseante. A pesar de la posible confusión, para los autores el *art brut* no es, en lo absoluto, lo mismo que la producción deseante (el deseo como producción de lo real), sino solamente una de las manifestaciones artísticas que confirman su existencia: ¿“el arte como proceso sin finalidad, pero que se realiza como tal”? (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 380). Podríamos afirmar entonces que el *art brut* podría funcionar como uno de los varios elementos fundamentales sobre el que Deleuze y Guattari construyen su teoría, pero este nunca podría ser su conclusión y, aún menos, su síntesis.

Mucho más que en el *art brut*, Deleuze y Guattari encontraron confirmaciones (y posibles aplicaciones) de su teoría en el análisis de múltiples productos culturales más o menos contemporáneos y, específicamente, en un tipo de arte que podríamos calificar de neovanguardista y, en general, de culto y elitista. Un ejemplo de ello son los escritos de Marcel Proust (1871-1922) y otro, el arte sonoro de John Cage (1912-92), de quien además tomarían prestada la definición del “arte como experimentación”. También encontraríamos otros ejemplos en la pintura de Francis Bacon (1909-1992) o en distintas producciones cinematográficas.

Sustentada ya la firme creencia de los autores en la potencialidad del arte, no es de extrañar que sea precisamente en el ámbito artístico académico donde la filosofía de Deleuze y Guattari haya gozado de mayor prestigio hasta la actualidad. Sería bueno recordar que dicho prestigio (casi hegemónico) fue forjado a raíz de la popularización de sus teorías en distintas universidades de Estados Unidos hacia mediados de los años setenta. Allí es donde también fue acuñado el nombre de dicha corriente de pensamiento crítico: el posestructuralismo, que comprendió la filosofía de Deleuze y Guattari, además de la de Foucault (1926-84), Jacques Derrida (1930-2004), Paul de Man (1919-83), entre muchos otros autores de origen francés.

No nos equivocaremos si nos atrevemos a ironizar ligeramente, afirmando que la entusiasta asimilación de las teorías de Deleuze y Guattari en las universidades de arte se haya podido producir perfectamente con base en una simple relación de intereses, en vez de ser producto de un deseo revolucionario. Nuestra formulación irónica (o burda paradoja) puede ayudarnos a encontrar y señalar una de las posibles y mayores contradicciones en que podría haberse fundamentado este *Anti-Edipo*. Prueba de ello es que, unos años después de su publicación, fueron los propios autores quienes, en *Mil mesetas* (segunda parte de *Capitalismo y esquizofrenia*), terminaron rechazando la noción de producción deseante y la sustituyeron por el concepto de armazón (*agencement*), semejante a la noción foucaultiana de dispositivo (CALLINICOS, 2011, p. 180). Aun así, a pesar de ese cambio de rumbo gramatical, Deleuze y Guattari mantuvieron a toda costa: “la primacía del deseo sobre el poder” (CALLINICOS, 2011, p. 181), de manera que menosprecian la importancia de la crítica ideológica y niegan contradictoriamente la existencia de un “sujeto autónomo” (SPIVAK, 2011, pp. 7-9).

Dos lecturas posmodernas del arte de Max Ernst (Donald Kuspit y Hal Foster)

Para sacar conclusiones de los cambios ideológicos que se produjeron en los discursos dominantes de la historia del arte (marginal) después de los treinta gloriosos, vamos a analizar dos textos breves (y en principio antagónicos) sobre Max Ernst: *La psicosis como elección. Las alucinaciones artificiales de Max Ernst* (1993), de Donald Kuspit, y *Tierra de nadie. Sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales* (2001) de Hal Foster.

Como recordarán, el alemán Max Ernst (1891-1976) fue uno de los artistas modernos cuya obra más se aproximó del arte de los enfermos mentales. De hecho, su primer contacto con este tipo de arte se produjo muy temprano, más concretamente cuando estudiaba filosofía y psiquiatría en la Universidad de Bonn en 1911. Ese mismo año, Ernst descubrió las teorías de

Freud y el psicoanálisis, disciplina en la cual también se formó. Ambos descubrimientos marcaron profundamente su trayectoria artística, y lo convirtieron, de hecho, en el primer “artista analista”. A diferencia de Dubuffet, Ernst no se dedicó a coleccionar las obras de arte de los enfermos mentales, sino que prefirió analizarlas y adoptarlas como método artístico propio. Muchos historiadores consideran que fue precisamente por interiorizar el arte de los enfermos mentales que Ernst hizo la transición entre el dadaísmo y el surrealismo. Una de las pruebas de esto es que fue Ernst quien acercó el arte alienado a los surrealistas, entre otras cosas, regalándole el libro de Prinzhorn a Paul Eluard. Ya dentro del círculo de Breton, Ernst realizó sus obras más conocidas en los años veinte. A finales de esa década, inventó una serie de técnicas pictóricas nuevas como el *collage*, el *frottage* o el *grattage*. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial se exilió a Estados Unidos, y en 1945 regresó a Francia, donde su obra fue enormemente difundida y revalorizada. Por todos estos aspectos, la producción artística de Ernst se considera clave para la comprensión del surrealismo, y ha sido objeto de estudio de muchos historiadores del arte contemporáneos.

Uno de ellos es Donald Kuspit (1935), crítico de arte estadounidense, formado como filósofo en Frankfurt (bajo la dirección de Adorno), que empezó a destacar a finales de los años setenta con la publicación de un estudio crítico sobre Clement Greenberg, uno de los tres grandes teóricos formalistas americanos del arte moderno. En la década de 1980, se entusiasmó con el auge de la pintura neoexpresionista, y finalmente fue considerado representante de una postura más bien reaccionaria dentro de las teorías postmodernas del arte. Más tarde, Kuspit se aproximó a la crítica del arte psicosocial a partir de las teorías psicoanalíticas de Melanie Klein, y acabó desarrollando una crítica muy idealista, con respecto a la función terapéutica del arte.

Otro de ellos es Hal Foster (1955), historiador y crítico de arte, también estadounidense, discípulo de Rosalind Krauss (1941) en Nueva York, y por lo tanto cercano al grupo fundador de la *Revista October* (1976), de la cual ocuparía el cargo de editor a principios de los años noventa. Teóricamente, Foster es cercano a las corrientes filosóficas del estructuralismo y el posestructuralismo, al mismo tiempo que hace conexiones de estas teorías con posturas postmarxistas. Foster representa una visión optimista del postmodernismo artístico, entendido como un movimiento de resistencia (compleja) frente al capitalismo.

Ambos autores hicieron un análisis de la obra de Max Ernst partiendo de una base gramatical profundamente psicoanalítica. Más específicamente, Kuspit, como ya hemos comentado, parte de las teorías de Klein, mientras que Foster, en este caso, es más cercano al pensamiento de Lacan. Sin embargo, como veremos más adelante, podemos afirmar que las teorías de Deleuze y Guattari, aún sin citarlas, han dejado cierta huella en estos análisis posmodernos, y representan lo que sería, de algún modo, la crítica al yo y al llamado orden simbólico, como constructos de la identidad tanto individual como colectiva.

Inicialmente, el estudio de Kuspit se centra en un intento de comprensión del “contenido psicoanalítico del método alucinatorio” de creación artística de Ernst (KUSPIT, 2003, p. 104). Mientras que el estudio de Foster pretende analizar más el sentido filosófico-político que Ernst elaboró a partir de su visión, y particular concepción, del arte de los enfermos mentales. Analicémoslos por partes.

Una de las claves del estudio de Kuspit, es que nos presenta a Ernst como una víctima: “uno entre muchos anónimos muertos vivientes” (KUSPIT, 2003, p. 102), a consecuencia de haber participado en la Primera Guerra Mundial. Al mismo tiempo, Kuspit argumenta que Ernst es también víctima del autoritarismo, tanto social, como del proveniente de su propio padre, en particular. Kuspit relaciona esta identificación de Ernst como víctima (social y psicológica),

directamente con lo patológico. De aquí en adelante, Kuspit afirma que el arte de Ernst es esencialmente una reacción a su situación personal. Para llevarla a cabo, Ernst se sirve de dos armas combinadas: el arte y el psicoanálisis:

Ernst empleó el psicoanálisis para hacer un arte que era a la vez una experiencia de autoanálisis y análisis social. [...] pero no pensaba que su forma artística de confrontación psicoanalítica liberaría a la Sociedad; ninguna cantidad de verdad psicoanalítica, de la forma que fuera, podía hacerla libre. Era un caso desesperado; para Ernst, el problema era liberar la propia vida de uno, no a la sociedad; separar emocionalmente, tanto como fuera posible, la propia vida de uno de la sofocante vida de la sociedad, es decir, vivir una clase de vida diferente de la vida cotidiana (KUSPIT, 2003, p. 102).

Este argumento, en el que Kuspit afirma que la motivación principal del arte de Ernst es casi una búsqueda puramente individualista de la alienación social, es sostenida, supuestamente, a partir del relato autobiográfico del artista, contenido en *Beyond Painting* (1947). De esta forma, Kuspit, con base en el odio social que sentía Ernst, cuando afirmaba que: “la sociedad posterior a la Primera Guerra mundial (le) era absolutamente detestable”, aleja al artista de las pretensiones políticas de Breton y los surrealistas: “Ernst era menos un revolucionario social que personal; no quería transformar radicalmente la Sociedad, sino a sí mismo” (KUSPIT, 2003, p. 103).

En este contexto, y bajo estas motivaciones, Ernst desarrolla un nuevo método creativo, con el que pretende alcanzar un nuevo arte y una nueva vida. Según las palabras de Kuspit, el método artístico de Ernst consiste en una especie de psicosis simulada, lograda a partir de la “inmersión a las profundidades inconscientes descubiertas por el psicoanálisis” (KUSPIT, 2003, p. 104). Del inconsciente, Ernst rescata todo un material bruto que después emplea

como matriz alucinatoria para la producción de su arte. Para Kuspit, “Ernst valoraba más esta matriz alucinatoria [...] que cualquiera de las muchas imágenes que surgían de ella” (KUSPIT, 2003, p. 104). Llega a afirmar incluso que “la experiencia alucinatoria le interesaba en y por sí misma” (KUSPIT, 2003, p. 105). Esta fascinación del artista por el inconsciente y las alucinaciones, llevan al crítico a hacer una especie de diagnóstico psicopatológico del propio Ernst (narcisismo, infantilismo, estupidez, megalomanía, psicosis, etcétera).

Su obra sugiere una incurable perturbación narcisista, pero tal patología, su falta de identidad y/o yoidad, él la percibió como liberadora. Su obra revela un estado casi psicótico de desintegración aparentemente irreparable, de insuperable escisión, pero para él la psicosis era la felicidad. ¿Qué podemos hacer con esta extraña actitud, que celebra la patología como salud, al mismo tiempo que niega haber confundido ambas cosas? (KUSPIT, 2003, p. 108)

Para llevar a cabo dicho diagnóstico, Kuspit se apoya en las reflexiones del propio artista, donde este hace una analogía directa entre el Yo (sujeto) y la imagen (arte). Esta analogía es fundamental para que el crítico pueda psicoanalizar a Ernst por medio de su arte, o más concretamente, de su método creativo. A diferencia de Foster, Kuspit no le da ninguna relevancia al arte de los enfermos mentales, como referente (material bruto) del método creativo del artista, sino que intenta justificarlo todo a partir de la propia personalidad psicológica de Ernst y de la simple relación: arte-psicoanálisis.

Lo que sí cree relevante Kuspit es comparar este método alucinatorio de Ernst, con otros métodos geniales de la historia del arte. De este modo, el crítico hace referencia al método del “antiguo muro paranoico” de Leonardo Da Vinci, o al método “paranoico-crítico” de Dalí. Pero sobre todo relaciona el método de Ernst con la llamada “contradicción surrealista”. Esta

podría resumirse en la célebre frase de Lautréamont: “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (LAUTRÉAMONT, 1997). O, en las propias palabras de Ernst: “el encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no familiar” (KUSPIT, 2003, p. 105). De todas las comparaciones establecidas, Kuspit considera que el método creativo de Ernst, y sus resultados, son mucho más genuinos que los de Dalí. Además, comprende la simulación psicótica de Ernst como un perfeccionamiento del muro visionario de Leonardo. Finalmente, afirma que es solo en la obra de Ernst que el objetivo del surrealismo, de “convertirse en ‘una alucinante sucesión de imágenes contradictorias’, se realiza de una manera sostenida” (KUSPIT, 2003, p. 106).

Kuspit, al igual que Dubuffet y tal vez de un modo similar a Deleuze, quiere “celebrar el poder del flujo caótico, el material alucinatorio bruto, y analizar su función psicológica” para el artista (KUSPIT, 2003, p. 106). Considera que la ininteligibilidad primaria, obtenida por Ernst directamente del flujo caótico del inconsciente, consigue destruir la inteligibilidad secundaria de la contradicción surrealista. Es decir, que el material esquizofrénico bruto de Ernst finalmente deconstruye su representación simbólica (imagen surrealista), que habría surgido solamente como mecanismo de defensa del flujo caótico. Sin mencionarlo, Kuspit no hace otra cosa que describir, sin complejidad alguna, lo que Deleuze y Guattari llamaron esquizoanálisis.

Las imágenes irreales de Ernst son un fabuloso experimento de simulado apartamiento psicótico de la realidad hasta un estado de absoluta existencia alucinatoria al borde del caos. Como tales, son una horrenda exhibición de omnipotencia infantil, un intento de demostrar el poder del deseo sobre la realidad (KUSPIT, 2003, p. 110).

Lo que pasa es que Kuspit no hace una lectura optimista ni revolucionaria de ello, sino que hace una típica lectura reaccionaria de médico o curador clásico (psicoanalista). Para él, todo

aún puede reducirse en el binomio sanidad/enfermedad. Todo se queda en lo personal, y si la revolución existe, solo se da en el propio arte y no más allá. Definitivamente, para Kuspit, la ambición revolucionaria del arte de Ernst se quedó solo en “un intento de autocuración correlativo con un intento de liberar el arte de su tradicional compromiso con la representación de la realidad patológica” (KUSPIT, 2003, p. 111).

Como el psicoanalista del arte que pretende ser, y siguiendo la analogía entre imagen y sujeto antes establecida, lo que realmente teme Kuspit, y cree que está en serio peligro, es la salud del propio Ernst. Considera que el artista, mediante el uso del método alucinatorio, corrió el riesgo de que su sujeto se desintegrara esquizofrénicamente. Por un lado, admira la creencia de Ernst en el potencial generador de “un Yo y un mundo nuevos”, gracias a la combinación entre las fuerzas del inconsciente y el arte (KUSPIT, 2003, p. 111). Por otro lado, cree que el artista se arriesgó demasiado, y que si no llegó a perder su mente solo fue gracias al potencial terapéutico y curador del arte.

Ernst estaba en aguas psicológicas más profundas de lo que creía. Estaba nadando, con la ayuda de su arte, en un caos que no ofrecía ningún lugar de reposo. Que sobreviviera es un tributo al poder del arte para salvar la vida y para dar la vida (KUSPIT, 2003, p. 111).

Como resultado, y a pesar de la contextualización histórica, Kuspit desarrolla definitivamente un análisis formalista que, por si fuera poco, parte de una idea bastante reaccionaria de la locura. Consideraremos entonces que, por la gramática empleada, responde psicoanalíticamente a las teorías deconstructivistas de Deleuze y Guattari, principalmente cuando intenta demostrar la resistencia del Yo ante su posible desintegración esquizofrénica. Que en la teoría de Kuspit, la supervivencia del sujeto, la identidad, y la mente del artista, solo se pueda producir mediante el potencial terapéutico y restaurador del arte, no hace nada

más que reincidir y machacar esa vieja fórmula creyente del arte y su trascendencia psicosocial. Una trascendencia en la que todos coinciden sin oposición. Ya sea para lograr generar un mundo nuevo o para conservarlo tal como está. O, incluso, para realizar una regresión a mundos pasados.

Desde una óptica distinta de lo que acabamos de tratar, Foster se centra en el análisis de la visión que trazó Ernst sobre el arte de los enfermos mentales. Esta, en comparación con las de Prinzhorn, Klee o Dubuffet, es vista por el teórico como la más radical de todas. Foster resume las diferentes visiones de este modo: Prinzhorn, expresiva; Klee, visionaria; Dubuffet, transgresora; y Ernst, regresiva (FOSTER, 2001). Esta visión regresiva de Ernst se construye alrededor de la idea de escapatoria del principio de identidad del arte y de su propio sujeto. Tenemos aquí otra vez la relación directa entre la imagen y el Yo. Ernst iría configurando dicha analogía en sus producciones artísticas desde los primeros años posteriores al final de la Primera Guerra Mundial, aunque no lo explica en palabras hasta casi tres décadas después. Conceptualmente, tanto la visión regresiva del arte de los enfermos mentales, como la asimilación de la unidad imagen-Yo, suponen un puente transitorio entre la imagen dadaísta y la surrealista. Durante esos primeros años, Ernst produjo obras como *Petite Machine construite par lui-même* (1919) o *Petite Machine construite par Minimax Dadamax* (1919). En estos dibujos o pinturas esquemáticas eran representadas distintas pequeñas máquinas, que remitían claramente a las representaciones esquizofrénicas del arte de los enfermos mentales. En palabras de Foster, esas “máquinas autoconstruidas” se tratan de “sustitutos maquínicos para egos heridos, sustitutos que, en cualquier caso, lo único que hacen es debilitar más esos egos” (FOSTER, 2001, p. 60). Entonces, estas “máquinas estropeadas” podrían ser, nada más y nada menos, que las máquinas deseantes sobre las que teorizaron Deleuze y Guattari en los años setenta, aunque los filósofos nunca se refirieran concretamente al arte de Ernst. Volviendo al texto de Foster, este atribuye precisamente a estas obras concretas de Ernst un

fuerte carácter crítico, tanto psicológico como social. Por ejemplo, cuando analiza la primera de ellas, Foster dice:

En este autorretrato alienado, Ernst parece imaginar la evolución del sujeto militar-industrial como una regresión para funciones alteradas y pulsiones desordenadas. Al hacerlo da la impresión, que también intuye, a través del arte de los enfermos mentales, que ese desorden es social y subjetivo; este punto de vista le permite adaptar ese arte, historiarlo, de hecho, para convertirlo en una crítica indirecta del orden simbólico de su tiempo (FOSTER, 2001, p. 60).

Entonces, según Foster, ¿Ernst estaría otorgando, con su visión, una potencialidad crítica (aunque indirecta) al arte de los enfermos mentales? O en cambio, ¿sería la elaboración estilística del arte alienado, junto con la comprensión de su sintomatología, lo que permitiría a Ernst otorgar un carácter crítico a sus propias producciones artísticas? Intentemos no ser demasiado ilusos para buscar una respuesta. Por un lado, es muy posible que a partir de la lectura que Ernst hace del “arte enfermo” este empiece a ser visto y leído desde una óptica más crítica o, incluso, política y hasta revolucionaria (surrealismo), pero en el fondo, lo que Ernst está haciendo no es otra cosa que convertirlo en un estilo. O, lo que es lo mismo, está apropiándose de su presupuesta autenticidad estética y moral, para legitimar su propio discurso artístico y, más concretamente, sus críticas a la sociedad de su tiempo. Por otro lado, lo que viene a decir Foster es que, a partir de esta visión regresiva de Ernst, el arte de los enfermos mentales se queda de algún modo historiado y adaptado a un contexto histórico y social determinado. En este caso, son los años de entreguerras mundiales. Como ya comentamos en el capítulo sobre Prinzhorn, esta crisis del sujeto moderno, representada por la figura del artista-loco, ha ido apareciendo varias veces a lo largo del siglo XX. En el caso de Ernst, no se resaltaría la pura visión expresiva de la afirmación del desamparo, como

vimos en el capítulo de Prinzhorn, sino su potencialidad crítica a través de la regresión a una especie de estado psíquico-social precapitalista o premoderno. Por lo tanto, aquí tenemos una versión más de la crítica nietzscheana al proyecto ilustrado. Un tipo de crítica que evidentemente se distancia del proyecto marxista y se combina perfectamente con las lecturas que hicieron los filósofos posestructuralistas franceses de Mayo del 68.

Lo que Foster quiere, en última instancia, es resaltar que Ernst descubre la crisis del orden simbólico, y que su principal confirmación está precisamente en el arte de los enfermos mentales: “el orden simbólico puede haber quebrado, y esa quiebra es una crisis también para el sujeto” (FOSTER, 2001, p. 62). ¿A qué se referiría Foster exactamente con la noción de crisis del orden simbólico? Así, a grandes rasgos y superficialmente, Foster se podría estar refiriendo a una especie de crisis de la cultura occidental o del lenguaje (¿artístico?), o tal vez, en el ámbito social, a una crisis de legitimación del viejo orden geopolítico anterior a la Primera Guerra Mundial. Con el fin de profundizar un poco, y si partimos de las teorías estructuralistas de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y, más específicamente, de la famosa noción de orden simbólico de Jacques Lacan, Foster, con crisis del orden simbólico, se estaría refiriendo nada más y nada menos que a la crisis de la “ley”, del “nombre del padre”, del “gran otro”, o lo que sería lo mismo, a la crisis del Edipo y del psicoanálisis freudiano como teoría. Evidentemente, esta crisis del Edipo, y de la representación simbólica del inconsciente, vendría acompañada de la crisis del Yo como sujeto deseante. Incluso extrapolando este razonamiento a gran escala, Ernst demostraría, mediante su visión del arte de los enfermos mentales, el fracaso del proyecto moderno y del universalismo de sus grandes metarelatos críticos, como el psicoanálisis o el marxismo revolucionario. En definitiva, este sería el fracaso de (casi) todo el proyecto ilustrado, con sus críticas modernas incluidas.

Podría quedar demostrado que el artículo de Foster apunta hacia esta dirección a partir de sus reflexiones alrededor de otra obra de Ernst: *Old Lecher with Rifle Protects the Museum's Spring Apparel from Dadaist Interventions (l'état c'est MOI!) (Monumental Sculpture)*, de 1920, en la cual hace una crítica satírica a la forma del estado moderno:

En aquel momento de derrota militar y caos social el estado es como un “viejo lascivo” cuya única autoridad es la fuerza, “el rifle”. Y, a pesar de todo, quiere proteger el patrimonio cultural, “los museos”, del ataque de las intervenciones dadaístas. Pero la magia de la actuación del poder estatal ya no funciona, es ridícula, y el cuarteto posa ahí informalmente, casi con insolencia, indiferente a esa fuerza pública. Además, el patrimonio cultural que desea proteger ya está degradado: ha quedado prácticamente reducido a una moda, “indumentaria primaveral”, los nuevos bienes de consumo (que pueden influir la Vanguardia) de cada estación. [...] Es un monumento al fracaso de la monumentalidad simbólica, un monumento al colapso de la autoridad social (FOSTER, 2001, pp. 65-67).

Justamente, esta idea del colapso de la autoridad social de la que habla Foster, que además también podría ser transferida al fracaso del totalitarismo del Estado comunista, o a la pérdida de la magia del metarrelato marxista, sería una de las ideas características de la llamada condición posmoderna, filosóficamente teorizada a finales de la década de 1970. Lo irónico del caso es que uno de los estandartes característicos de la nueva subjetividad (neoliberal) del mundo, que se volvería hegemónica en paralelo al desarrollo de la postmodernidad intelectual, es precisamente esta figura simbólica, cínica y sadiana, del soberano como un “viejo lascivo”. La única diferencia es que ahora esta figura omnipotente, perversa, autoritaria e impune ya no tiene como su representación ideal solo al Estado, sino, sobre todo,

a la propia dinámica autodestructiva del *laissez faire*, del nuevo capital triunfante y desbocado.

De la utopía al fin o su absoluta realización

En general, para la izquierda marxista o incluso la posmarxista (los que dejaron de serlo), el periodo histórico conocido como los treinta gloriosos es considerado fundamental para descifrar la crisis social que vive actualmente el capitalismo. Desde un reduccionismo consciente, los treinta gloriosos podrían significar simple y llanamente la derrota de todos aquellos opositores del capitalismo, y más específicamente la derrota de la izquierda (la clase trabajadora organizada). La derrota de la izquierda no fue solamente política e ideológica, sino también cultural y ética. Dicha derrota puede ser explicada de muchas formas, ya que evidentemente no se produjo en un solo frente. Por un lado, la izquierda sufrió una derrota política. Su programa político, que en cierto sentido era el del conflicto social (lucha de clases) y, en última instancia la guerra, se mostró como un programa autoritario y sanguinario, inviable y en parte incompatible con el desarrollo y crecimiento económicos. Al mismo tiempo, una buena parte de las propuestas políticas de la izquierda fueron adoptadas y apropiadas por la burguesía socioliberal y la socialdemocracia. No por casualidad, la de los treinta gloriosos fue la época del estado del bienestar y del *new deal* en los países centrales occidentales. Por otro lado, la derrota política de los regímenes comunistas, lógicamente, vino acompañada de la crisis ideológica de los valores (éticos) proletarios y marxistas. A raíz de su fracaso geopolítico, el prestigio de la ideología, en la que decían basarse esos regímenes, también se derrumbó (aunque nunca desapareció por completo). A grandes rasgos, la fe en la revolución y en la superación del capitalismo se había esfumado ya a finales de los años sesenta. Ya nadie consideraba creíble esa utopía decimonónica. De ahí la insistencia en

analizar y concebir las revueltas del 68 desde fuera del paradigma marxista. Era el momento idóneo para el nacimiento de otras, aunque no nuevas, utopías. Entre ellas, la renovación de las utopías artísticas o estéticas. Lo que casi nadie podía prever era que esa derrota de los enemigos del capital, al mismo tiempo, significaría el inicio del fin del propio capitalismo. El sistema, ya sin enemigos, se dirigiría hacia su propia autodestrucción (una forma completamente distinta a la que Marx la había imaginado).

Si el socialismo marxista (superación del capitalismo) definitivamente no se realizó en el siglo XX, sino que se quedó en una simple utopía sin ninguna credibilidad, no podemos decir lo mismo de las utopías artísticas o estéticas, ya que la fe en ellas continúa especialmente viva en la actualidad.

¿A qué nos referimos exactamente con el concepto de utopías artísticas?

En general, nos referimos a los distintos discursos o ideas, de origen diverso, que han creído y creen firmemente en que el arte, la estética y la cultura pueden transformar positivamente la sociedad y al ser humano. Es verdad que podríamos perfectamente calificar estas formulaciones de mitos artísticos (modernos). Pero, para poder mostrar una visión de continuidad temporal histórica, hemos preferido llamarlas simplemente utopías. Por ejemplo, en este texto, hemos recordado algunas de ellas: 1- La oposición artística revolucionaria dentro de un régimen anarquista de libertad individual, de Trotsky y Breton; 2- El *art brut*, como un arte transgresor y contracultural que reveló la esencia creativa de la naturaleza humana y la emancipación social, de Dubuffet; 3- La práctica artística como terapia (del bienestar) de las enfermedades mentales; 4- El esquizoanálisis o la experimentación artística esquizorevolucionaria, que mediante la producción deseante minó el sistema capitalista, de Deleuze y Guattari; o, incluso, 5- la regresión psicótica como un estilo artístico crítico del orden simbólico, extraída de la lectura de Foster sobre el arte de Ernst. En las tres primeras

utopías que acabamos de enumerar, el arte funciona básicamente en forma de oposición, ya sea al fascismo, a la cultura occidental, o a la enfermedad. En la cuarta y quinta, el arte, vinculado de alguna manera con la idea de locura, muestra y produce lo real del sistema, ya sea la contradicción última del capitalismo o la crisis total del orden simbólico. En el papel de posible puente entre la concepción del arte como oposición y las visiones (no dicotómicas) del arte posmoderno, hemos abordado en este texto lo que podríamos considerar como una distopía artística o cultural: 6- la industria cultural como sistema de dominación, desde la comprensión de la Ilustración como engaño de las masas, de Adorno y Horkheimer. Estas tres últimas formulaciones, por tratarse de utopías/distopías de algún modo verificables, creemos que podrían ser definidas también a partir del término foucaultiano de “heterotopías” (en el sentido de posibles espacios artísticos de poder/contrapoder). Como podemos observar, a lo largo de los años, el enfrentamiento filosófico entre estas utopías y distopías (relacionadas con el arte) se ha ido renovando y reactualizando hasta llegar vivo a nuestro presente. Podemos decir también que esta especie de fe y ausencia de fe en el arte forma parte de una larga tradición.

Si nos remontamos a los inicios de la concepción moderna de la estética y la filosofía, más concretamente a las *Lecciones sobre la estética*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1842), podemos observar la idea de muerte o fin del arte. Aparentemente, para Hegel el arte sería cosa del pasado, ya que en los tiempos modernos habría perdido la capacidad de representar lo absoluto.

Del mismo modo, Hegel apunta que, en la modernidad, la filosofía habría relegado al arte a un papel secundario. Dicho de otro modo, el arte, que ya habría cumplido totalmente su función en el pasado, se habría disuelto ahora en la filosofía (estética). Dicha lectura más o menos apocalíptica del arte sería seguida y reinterpretada por diferentes filósofos del siglo

XX, como Adorno y Horkheimer, o unas décadas más tarde, por Arthur C. Danto (1924-2013). Esta última reinterpretación posmoderna de la tesis estética hegeliana, la de Danto, podríamos englobarla dentro de una tendencia filosófica apocalíptica, a la cual los filósofos conservadores se habían adherido desde finales de la década de 1980, y que tuvo como estandarte *El fin de la historia y el último hombre* (1989) de Francis Fukuyama (1952).

Como podemos observar, esta visión apocalíptica del arte (y de la historia) se fue desplazando progresivamente, de la izquierda a la derecha, justamente a partir de finales de los años sesenta hasta consolidarse con el fin de la Guerra Fría en 1989 (punto culminante del agotamiento de las utopías políticas de izquierda). La función del arte, tanto en sus visiones utópicas como distópicas (apocalípticas), fue ampliamente debatida durante los años sesenta, setenta y ochenta. Estos fueron los años de la construcción y definición de la posmodernidad. Una noción cultural con la que se pretendió superar y romper con lo viejo (los grandes metarelatos modernos). Se trataba de una concepción “poshistórica” del mundo, altamente contradictoria, y que se fundamentaba en la estética como eje principal. Ahora, el terreno de lo político fue invadido por lo estético: “desplazamiento de la fundamentación de los valores en la intuición, la sensación, o la autofundamentación” (EAGLETON, 2011, p. 464). No obstante, esto no era nada nuevo ni revolucionario.

Si retrocedemos ahora a los años de las primeras vanguardias artísticas, más concretamente a los años de entreguerras, en los que el espíritu revolucionario del surrealismo dominaba Europa, podemos observar que ahí también, en el seno de la concepción de este movimiento artístico, se produjo un desplazamiento de los valores políticos a los estéticos. Quizás la diferencia más obvia entre surrealismo y posmodernismo es que aquel se fundamentaba en dos de los grandes metarelatos más importantes del siglo XX (el marxismo leninista y el psicoanálisis freudiano). Pero no debemos olvidarnos de mencionar que el carácter

revolucionario del surrealismo no se basó únicamente en el potencial de estos dos metarrelatos.

Había, por lo menos, dos concepciones, aparentemente revolucionarias, más, interrelacionadas entre sí, y que eran básicamente de fundamentación estética. La primera de ellas fue la artistificación del mundo o estetización de la vida, concepción de cuño nietzscheano, relacionada con la tradición romántica, y que Breton identificó sobre todo en la poética de Arthur Rimbaud (1854-91) y, en segunda instancia, en Alfred Jarry (1873-1907). Recordemos que esta visión estética de mundo también reverberó en la concepción del *art brut* de Dubuffet y, evidentemente, en la filosofía posestructuralista de Foucault y Deleuze, entre otros. La segunda concepción estética que podemos observar en el surrealismo es una versión, también rimbaudiana, de la figura del genio creador. Esta reinvención aurática y elitista del autor se caracteriza básicamente por su carácter maldito, insano, irracional y visionario, que de algún modo puede ser vinculado también con la tradición romántica, y posteriormente con la concepción artística de la modernidad de Baudelaire, comprendidas ambas como manifestaciones críticas de la Ilustración. De este modo, simplificándolo mucho, podríamos concluir que el surrealismo se sostuvo básicamente sobre los tres pilares de arte/vida, inconsciente (freudiano) y revolución (marxista).

Llegados a este punto, preguntémonos ¿qué significó la concepción psicoanalítica de la locura, y el arte alienado, para el surrealismo?

Por un lado, cuando el psicoanálisis freudiano naturaliza la neurosis como mecanismo de defensa necesario para la adaptación del hombre a la sociedad, justificó “científicamente” la importancia de la “expresión de las necesidades eróticas, psicológicas e irracionales” o, en términos freudianos, la afirmación del desamparo (HARVEY, 2012, p. 46). Añadido ahora, el metaretrato psicoanalista a la tradición romántica y a la filosofía esteticista nietzscheana,

obtendríamos como resultado vanguardista, la generación de una ola de “«subjetivismo radical», de «individualismo ilimitado» y de «búsqueda de realización individual»”, todas ellas características del surrealismo (HARVEY, 2012, p. 35).

Por otro lado, el arte alienado que era visto por Breton como un arte básicamente visionario (igual que para Klee), terminó actuando como un artefacto clave en la consolidación del mito del arte moderno. Este mito no era otro que la creencia en el potencial de la creatividad artística (o destrucción creativa) como generadora de un mundo nuevo. O, en otras palabras, la creencia en la estética moderna como única culminación posible del proyecto ilustrado. Entonces, la aceptación del arte alienado como un tipo de arte moderno supone la naturalización definitiva del arte como una manifestación esencial del ser humano, ya que hasta las personas totalmente alienadas eran capaces de producirlo (Prinzhorn). Por lo tanto, si la creatividad artística se considera natural, y esencial, en el ser humano, esto, al mismo tiempo, certificaba la importancia social que deberían tener los artistas modernos en la construcción de un futuro nuevo mundo, quizás más igualitario). Fue precisamente en este modernismo de entreguerras, en el que se fraguó el surrealismo, que buscó desesperadamente definir el mito de la modernidad. Un mito que, como hemos visto, es reafirmado continuamente en el siglo XX. Este tipo de modernismo mítico también es reconocido históricamente como el modernismo heroico.

Esta visión surrealista (mítica y heroica) del arte alienado, entendido como un artefacto legitimador de la estética de las vanguardias artísticas (destrucción creativa) y del nuevo estatus del artista vanguardista, con su alienación visionaria y con una gran relevancia social utópica, llegó casi intacta al imaginario de la primera definición del *art brut* de Dubuffet. No obstante, había aspectos del llamado modernismo heroico que Dubuffet detestaba profundamente. Por ejemplo, la relación competitiva que existía entre los vanguardistas para

dominar el mercado artístico: “la influencia de la moda y la búsqueda de popularidad” (HARVEY, 2012, p. 37). Una radicalidad estética que, sin embargo, como afirma Harvey, obedecía sobre todo a intereses comerciales: “Todos y cada uno de los artistas buscaban cambiar los fundamentos del juicio estético con el único fin de vender su producto”.²⁵

En oposición a ello, uno de los aspectos que Dubuffet resalta de los artistas brutos es que su objetivo no era el reconocimiento social, la atención del público o del intento de “poder vivir holgadamente de su obra” (DURÁN ÚCAR, 2007, p. 33). Lo que le atraía a Dubuffet del *art brut* era precisamente su carácter antiaurático y a su vez heroico. Salvo algunas excepciones, la diversidad artística del *art brut* tendía hacia su estandarización y homogenización dentro de un solo género artístico y, en consecuencia, hacia el anonimato de sus creadores (¿antihéroes semianónimos?). Sin embargo, lo contrario ocurría con sus coleccionistas o curadores, los cuales sí mantenían intacta su aura como autores-autorizadores y su heroicidad como artistas-creadores. En este sentido, fueron los artistas culturales y oficiales como Breton, Dubuffet y Ernst, entre otros, los que se llevaron casi todo el reconocimiento social. Los artistas curadores fueron de algún modo considerados como los guardianes de esa “reserva moral artística” que era el *art brut*.

Los valores ético-políticos que se desprendían de la noción del *art brut* eran fuertemente contradictorios. El *art brut* era posiblemente la última retaguardia heroica (vanguardista) de un arte alto-modernista, que después de la Segunda Guerra Mundial se había vuelto totalmente universalista, exhibiendo “una relación mucho más confortable con los centros de poder dominantes de la sociedad” (HARVEY, 2012, p. 52). O, por el contrario, tal vez el *art brut* no era tan heroico y contracultural como se pretendía, sino que era una concepción artística que, al final, congeniaba perfectamente con el espíritu del expresionismo abstracto y

²⁵ “Los artistas más allá de su retórica anti-institucional y anti-burguesa, para vender sus productos dedicaban más energía a luchar entre sí y contra sus propias tradiciones que a participar en verdaderas acciones políticas”. HARVEY, 2012, p. 38.

los nuevos valores ideológicos de la propaganda estadounidense de posguerra: “la libertad de expresión, el individualismo rudo y la libertad creadora” (HARVEY, 2012, p. 54).

Entonces, ¿podemos considerar la hipótesis de que el *art brut* era comprendido como una expresión cultural reestructuradora y a la vez colonial, un fruto ideológico liberal resultado del Plan Marshall, y más propio del modernismo internacionalista que del modernismo heroico?

Lo fuera o no, ahora mismo no podemos demostrarlo. Lo que sí podemos demostrar es que, a pesar de todas sus contradicciones ideológicas, el *art brut* realmente alcanzó el estatus pleno de género artístico legítimo (internacionalmente reconocido) durante ese período de los treinta gloriosos y del modernismo universal. Es decir, que en el transcurso de esos años se terminó desarrollando y estableció su espacio dentro del mercado del arte. En cuanto a su museificación, creemos relevante resaltar que el curador Michel Thévoz llegó a expresarse casi en términos churchillianos: “¿El museo? ¡La peor de las soluciones aparte de todas las demás!” (PIJAUDIER-CABOT, 2007, p. 45). Entonces, dentro de esa lógica discursiva, el *art brut* realmente pasó de ser una forma de expresión secreta (oculta al público) a un tipo de mercancía (¿democrática?) de consumo elitista. De ser la alternativa a formar parte del todo.

A raíz de esas contradicciones ideológicas y ético-políticas, la interpretación del *art brut* tiende siempre a nadar, teóricamente, entre dos aguas, la anticultura/contracultura y su integración en la oficialidad. Aunque los estudios a su respecto acostumbran a ser casi siempre de tenor formalista, tanto en sus versiones modernas como posmodernas, sobre todo centrados en la mística de los procesos creativos de los artistas brutos y sus biografías, también se realizan algunos estudios de carácter histórico, que indudablemente lo califican como un tipo de arte moderno occidental, un género artístico o arte cultural más.

Otro aspecto interesante del *art brut* es su posible relación confusa con el otro concepto que aún directamente arte y locura: la arteterapia. Algunos podrían creer que el *art brut* es el

resultado productivo (y bien valorado artísticamente) de la arteterapia, pero realmente no es así. Casi podríamos decir que son conceptos antagónicos. Por ejemplo, cuando Dubuffet se percató de que en las instituciones psiquiátricas se estaba fomentando la producción artística, decidió darle un giro significativo a la definición del *art brut*, alejando su atención de los hospitales psiquiátricos y acercándose a otros espacios subversivos de creación artística:

Los ambientes psiquiátricos ya no forman un espacio propicio para la creación disidente: allí la expresión es alentada, enmarcada y organizada. Según Dubuffet, pierde por consiguiente el carácter salvaje e insurreccional propio del *art brut*. Los descubrimientos son numerosos en los ambientes espiritistas y en diversos lugares alejados y aislados (PEIRY, 2007, p. 75).

A partir de entonces, paradójicamente, para Dubuffet el carácter insurreccional quedó separado de cualquier condición forzada o no voluntaria, por ejemplo, el encarcelamiento psiquiátrico, y pasaba a considerarlo propio de un alejamiento social voluntario o de un don adquirido (por ejemplo, el de los médiums). La locura, entendida como enfermedad, dejaba de ocupar el primer plano protagónico en el *art brut*. El loco dejaba de ser el sujeto político alternativo, reivindicado como agente activo de la expresión de la condición del oprimido, desposeído y desamparado, cuya insumisión/alienación (en definitiva, su sujeción) otorgaba valores ético-políticos a sus producciones.

Ahora, con la eliminación de su forma-sujeto, la abstracción de la idea de locura y su disolución en lo contracultural y lo transgresor, terminaba configurando una idea perversa de la construcción de la alteridad: el otro como espectáculo (el otro como acumulación de imagen/capital). El otro como no-revolucionario o, en definitiva, el otro como “lo mismo de siempre”. Es decir, el otro totalmente dentro de la norma. Una alteridad re-subjetivada, por los artistas curadores y autorizadores oficiales, que se quedaba ideológicamente diluida en la

estética dominante del *establishment* político: el *art brut* como “otro” tipo de arte cultural burgués (y no como su opositor).

Esta nueva forma significativa de la alteridad, producida en el arte y la contracultura alto-modernista, donde la locura (sinrazón/alienación) ya no era entendida como una forma de oposición dialéctica a la razón excesiva del proyecto ilustrado (aunque de algún modo indisociable de ella), empezó a concebirse como un modelo alternativo de ruptura total.

Recordemos, por ejemplo, el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari. La producción de esa nueva alteridad esquizofrénica se veía como parte de un modelo estético-filosófico (fenomenológico/existencialista) considerado revolucionario, aunque en ningún caso fuese antiburgués (recordemos que, según Deleuze, el esquizo era más burgués que el burgués y más proleta que el proleta). Se construía por lo tanto un modelo filosófico antidialéctico y anti-iluminista, anti-ideológico, antipsicosociológico, antihistoricista y, en definitiva, antimoderno. Sí, efectivamente, creemos que ese no-sujeto derivado del *art brut* era uno de los gérmenes posibles de la llamada condición posmoderna.

Ahora bien, el modernismo que rechazaban enfáticamente los posmodernistas no era otro que el último modernismo de posguerra, más conocido como modernismo universal o alto-modernismo. En resumen, rechazaban “la fe «en el progreso lineal, en las verdades absolutas y la planificación racional de los órdenes sociales ideales»”; además de rechazar su carácter “positivista, tecnocéntrico y racionalista” (HARVEY, 2012, p. 52). Evidentemente, el *art brut* había sido desarrollado dentro de las características de este modernismo universal, pero su carácter contracultural definitivamente no funcionaba como su opositor ideológico sino como acelerador potencial de sus contradicciones éticas. Entonces, siguiendo esta lógica, el *art brut* podía considerarse un género, tan propio del modernismo como precursor del posmodernismo. Un género artístico en el que, a su vez, se realizaba la integración social de

la alteridad en el sistema cultural tardocapitalista, como se procedía a la exclusión invisibilizada de la alteridad como sujeto político moderno (alienado). Es decir, que la idea de locura (esquizofrenia) se diluía dentro de una forma estético-cultural posmoderna del nuevo sistema capitalista triunfante, sin capacidad ni voluntad para representar algún tipo de oposición política. Resumidamente, nos veríamos delante de la realización de la utopía artística y, al mismo tiempo, de su muerte.

Intentemos ahora ahondar un poco en las relaciones entre posmodernismo y esquizofrenia. Fijémonos, por ejemplo, en los estudios de uno de los analistas teóricos marxistas más importantes del posmodernismo, Fredric Jameson (1934). Literalmente, este autor llega a afirmar que en la posmodernidad “la alienación del sujeto es desplazada por la fragmentación del sujeto” (HARVEY, 2012, p. 72). Sobre lo mismo, otro autor, Ihab Hassan (1925-2015), también afirma, aún más esquemáticamente, que en la concepción de lo posmoderno se pasa de la paranoia/neurosis moderna a la esquizofrenia posmoderna. Podemos ver que en la posmodernidad el punto de vista del sujeto alienado, marxista o freudiano, se disuelve definitivamente, y la esquizofrenia, entendida aquí como una escisión, fragmentación o pérdida total del sujeto, se vuelve el nuevo punto de vista normativo de la estética dominante. Además, según señala Harvey, en la posmodernidad, cuando se renuncia a las aspiraciones de realización del proyecto ilustrado “podría suponerse que la pérdida del sujeto alienado impide la construcción consciente de futuros sociales alternativos” (HARVEY, 2012, p. 72).

Profundizando un poco más en la nueva experiencia estética antihistoricista posmoderna, o de su comprensión de la nueva relación espacio-tiempo, Harvey hace la siguiente reflexión sobre la teoría de Jameson:

La reducción de la experiencia a “una serie de presentes puros y desvinculados” implica además que la “experiencia del presente se vuelve poderosa y

abrumadoramente vívida y material: el mundo del esquizofrénico está cargado de intensidad y exhibe el peso misterioso y opresivo del afecto, que brilla con fuerza alucinatoria”. La imagen, la aparición, el espectáculo pueden experimentarse con una intensidad (júbilo o terror) que sólo es posible porque se los concibe como presentes puros y desvinculados del tiempo. ¿Qué importa entonces “si el mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con transformarse en una brillante superficie, en una ilusión estereoscópica, en un tropel de imágenes fílmicas sin densidad?” La inmediatez de los acontecimientos, el sensacionalismo del espectáculo (político, científico, militar, así como los del entretenimiento) se convierten en la materia con la que está forjada la conciencia (HARVEY, 2012, p. 72).

Siguiendo estas palabras podemos ver, por lo tanto, la relación umbilical que existe, según estos autores, entre la idea de esquizofrenia y la condición estética posmoderna. La relación entre esquizofrenia y el presentismo o antihistoricismo. La paradójica y contradictoria relación de la esquizofrenia y las utopías. Su agotamiento y, al mismo tiempo, su realización como estética.

Es precisamente en consecuencia de este vínculo entre la noción estética de la esquizofrenia y la ambivalente anulación de la concepción histórica (utópica/distópica) del mundo, que podemos introducir el concepto de utopías invertidas (ARANTES, 2017). Si consideramos las utopías como aquello que imaginamos y no conseguimos realizar (o hacer que suceda), las utopías invertidas serían simplemente su contrario, en el cual no conseguimos imaginar, ni explicar, aquello que está efectivamente sucediendo. Será también a partir de la pérdida de crédito y creencia en los grandes metarelatos (marxismo/freudismo), y en el proyecto ilustrado racionalista, que la forma de las utopías se empieza a percibir en su forma invertida. O si tal vez preferimos guiarnos por la formulación de las heterotopías foucaultianas, estas

dejarán de ser comprendidas mediante su percepción temporal o histórica, y pasarán a ser comprendidas en su forma espacial, presentistas y efectivamente verificables. O dicho más claramente, la idea moderna de utopía política colectiva desaparece definitivamente del mapa.

No obstante, si ya no tenemos utopías políticas colectivas que nos muestren y dirijan hacia un futuro alternativo, ¿cómo es posible que un sistema capitalista, actualmente en crisis, y sin oposición, permanezca más o menos estable ante su inminente desintegración social?

Ahí es cuando interviene la cultura. Más concretamente, la cultura (individualista) de un poscapitalismo infrainstitucionalizado que parece “hacerse más importante para el orden social cuanto menos instructivas resultan las instituciones que de otro modo normalizarían las relaciones sociales” (STREECK, 2017, p. 56). Sin instituciones integradoras sociales, más allá de las dinámicas del libre mercado, ni metarrelatos civilizadores (iluministas) utópicos, la creencia en los valores ético-políticos colectivos se tambalea, estos carecen de fundamentación. Es precisamente en ese momento cuando la estética, entendida como como un modelo filosófico propio, ocupa un lugar privilegiado en la ideología burguesa (que se ha vuelto total y al mismo tiempo está permanentemente en crisis). Como afirma el filósofo marxista irlandés Terry Eagleton (1943) en *La estética como ideología* (1990):

La estética, como hemos visto, nace en parte de como respuesta a una nueva situación en la incipiente sociedad burguesa, en la que los valores aparecen preocupante y misteriosamente carentes de fundamentación. Desde el momento en que las realidades de la vida social padecen la reificación, ya no parecen ofrecer un punto de arranque adecuado para discursos valorativos, que coherentemente pasan ahora a flotar a la deriva en su propio espacio idealista. Mientras el valor ha de fundamentarse a sí mismo o bien fundarse en la intuición, la estética, como hemos visto, brinda un

modelo para ambas estrategias. Surgidos de algún espacio afectivo o metafísico, los valores no pueden ya seguir estando sometidos a la investigación y argumentación racional; se hace difícil, por ejemplo, decir de mis deseos que son “irracionales”, en el sentido, tal vez, de que obstaculizan ilícitamente los derechos justos de otros. Es justo esta estetización del valor la que ha sido heredada por las corrientes contemporáneas del posmodernismo y el posestructuralismo (EAGLETON, 2011, p. 464).

Cuando se da esta estetización del valor “surge una nueva clase de trascendentalismo en el que «los deseos, las creencias y los intereses» ocupan los espacios otrora destinados al *weltgeist*, al *zeitgeist*, o al «yo absoluto»” (EAGLETON, 2011, p. 464). La ética se vuelve estética y la estética puede volverse por sí misma ¿ética? La política pasa a concebirse como “una fuerza que se genera y legitima a sí misma” (EAGLETON, 2011, p. 465). Se produce una estetización compleja del poder y una desideologización de esa misma estética. Entonces, la “crítica ideológica” deja de tener sentido práctico y puede desaparecer. Esta lógica la podemos observar en los análisis críticos que Eagleton hace de las teorías de Foucault o Lyotard. Este mismo autor nos recuerda que, en los últimos escritos de Foucault, la idea de la “estetización (política) de la vida” emerge de una forma tremendamente explícita. Eagleton señala que, según Foucault, “vivir bien es transfigurarse a uno mismo en una obra de arte a través de un intenso proceso de autodisciplina” (EAGLETON, 2011, p. 474). Así, con la resurrección de esta fórmula nietzscheana, Foucault consigue que “este trabajo estético con uno mismo” sea “una especie de hegemonía de sí”, que “permite a uno darse a sí mismo la ley, en lugar de someterse dócilmente al dominio de un decreto heterónimo” (EAGLETON, 2011, p. 474).

Aunque actualmente algunos teóricos marxistas, como Eagleton, recuperen la llamada teoría crítica para hacer frente a la hegemonía de las teorías filosóficas posestructuralistas, esto,

efectivamente, no supone una gran solución a los dilemas derivados de la Ilustración. La reacción marxista ha tendido a oscilar entre su rechazo (Althusser), el reilustracionismo posmarxista (Habermas) o la vuelta a una ortodoxia marxista, que honestamente ya convence a muy pocos.

Debemos reconocer que, si bien no nos convence la idealización abstracta de la idea de esquizofrenia por parte de los posestructuralistas, aún menos nos satisface la concepción totalmente prejuiciosa y negativa de la locura que se desprende de estas nuevas teorías críticas marxistas. Creemos que, tanto unos como otros, se apropian de los procesos delirantes de los esquizofrénicos, enunciados por las teorías psiquiátricas o antipsiquiátricas, para fundamentar sus posiciones filosóficas, sin importarles mucho las vidas de esas personas que se denominan enfermas. Quizás razón y pasión (sinrazón), paranoia y esquizofrenia sean tensiones contradictorias, fundadoras y constituyentes del proyecto moderno, que no pueden ser fácilmente sintetizadas o superadas. Creemos que es realmente problemático llegar a afirmar que en la modernidad simplemente se ha producido el dominio capitalista de la locura (o sinrazón) por parte de la razón. Ya que, de alguna forma, la locura también ha sido un factor dominante, colonizador y hasta capitalista, clave en todo este proyecto.

De este modo, creemos que el sistema adorniano de *La dialéctica negativa* y la *Mínima moralía* sigue siendo aún una de las teorías marxistas heterodoxas más firmes que existen como crítica respecto al proyecto ilustrado. Esta teoría implica que no puede haber un rechazo total a la Ilustración. Implica reincidir en una fórmula renovada de la dialéctica como crítica ideológica. Pero el peso y firmeza de esta teoría también ha perdido vigencia en la actualidad, sobre todo en cuanto a las posibles e improbables soluciones propuestas. A la fe de Adorno en el poder transformador de la crítica (filosófica) le cuesta mucho sostenerse actualmente. La crítica se ha mercantilizado casi tanto como el arte o la cultura. Más

específicamente, la crítica marxista, en su aburguesamiento total dentro de la academia, se ha vuelto también espectacular hasta no suponer ya ninguna forma de oposición ideológica real al sistema capitalista. Está totalmente insertada en él y lo que es peor, llega hasta a ser superflua.

De un modo totalmente paradójico, las predicciones de Deleuze y Guattari se están cumpliendo y el sistema capitalista se encuentra, según varios sociólogos *mainstream*, en un estado terminal de descomposición. El capitalismo está decayendo, pero su fin no será un acontecimiento revolucionario (leninista) sino un proceso de derrumbamiento sistémico suicida, sin que, de momento, otro orden lo pueda sustituir (STREECK, 2017, p. 77). Sobre este presunto estado moribundo del capitalismo, observemos detenidamente las palabras del sociólogo polanyano alemán Wolfgang Streeck (1946): “La imagen que tengo del final del capitalismo (un final que creo que ya está de camino) es la de un sistema social con un fallo crónico, por sus propias causas y al margen de la ausencia de una alternativa viable” (STREECK, 2017, p. 78).

Lo que tenemos aquí no es otra cosa, que el análisis sociológico del sistema capitalista como un sistema enfermo y sin cura posible. No es de extrañar entonces que, al mismo tiempo, se pongan de moda las teorías de algunos filósofos “estéticos” neoliberales, que vuelven a reivindicar los valores del arte como terapia.

El auténtico acto de veneración del arte no es necesariamente estudiarlo sin descanso, sino difundir de manera activa lo bueno que se muestra en una obra. La fascinación por el arte ha llevado a la gente a ser artista o investigador académico, cuando deberían dedicarse mejor a los negocios, la asesoría y la contratación de personal, al gobierno, a una agencia matrimonial, a la publicidad o a la terapia de parejas. [...] En realidad, son los lugares donde, en teoría, se pueden tomar en serio y hacer realidad

los valores que tradicionalmente ha explorado y desarrollado el arte. Las verdaderas obras de arte son las buenas relaciones personales, las ciudades apacibles o el trabajo digno y satisfactorio desde el punto de vista emocional y gratificante en lo económico, de las que los objetos que llamamos arte no son más que pistas y guías parciales (DE BOTTON y ARMSTRONG, 2017, p. 225).

Lo más triste de las palabras de estos dos estetas británicos es que no están concibiendo ninguna nueva utopía artística, sino que simplemente reflejan la realidad de lo que es el arte contemporáneo. La privatización de la cultura y, más específicamente, la privatización de las instituciones artísticas, lleva efectuándose a un ritmo vertiginoso desde inicios de la década de 1980. Por otro lado, los valores del arte ya han penetrado totalmente en el sector financiero y empresarial, y en el resto de los negocios. Al mismo tiempo, los valores capitalistas neoliberales han sido asimilados radicalmente por los administradores y curadores del arte. El sistema cultural y artístico se administra exclusivamente desde los paradigmas ideológicos neoliberales que anteriormente surgieron, y fueron apropiados, del sector artístico.

Incluso los llamados activismos políticos contemporáneos, que básicamente producen y reproducen unos discursos alrededor de lo que podríamos llamar políticas identitarias (feminismos, negritudes, identidades LGBT, y un largo etcétera), en las cuales, evidentemente, también deberíamos incluir nuestro propio activismo en defensa de los derechos de los enfermos mentales, están siendo, hoy en día, totalmente integrados en el mercado capitalista. Claro está que una de las formas en que estos activismos políticos se introducirán en el circuito mercantil será en forma de exposiciones de arte contemporáneo. Convirtiéndose, por lo tanto, este nuevo arte político (en auge después de la crisis financiera del 2008) en una moda, o renovación del género, dentro de la industria cultural elitista de las artes visuales.

Una prueba evidente de esta mercantilización del activismo político la podemos encontrar por ejemplo en la realización de macroeventos como el Lush Summit 2018²⁶, una feria que reúne activismo e innovación, realizada en Londres. En ella, se da visibilidad a una enorme multitud de luchas políticas, que van desde el ecologismo, el veganismo o el antiespecismo, hasta la defensa de los derechos de los pueblos indígenas, los marginados o los más pobres, pasando por posicionamientos antimachistas, antiracistas, antihomófobos, antigordófobos o anti-islamófobos y, por supuesto, anticapitalistas. De una forma claramente contradictoria se da visibilidad a estas luchas mediante sucedáneos de lo que podríamos calificar de videoinstalaciones artísticas, que en este caso parecen escaparates comerciales. Los organizadores y patrocinadores del evento, provenientes de la empresa ética Lush, invitan a *youtubers*-activistas exitosos (con muchos seguidores), considerados el nuevo paradigma de la intelectualidad político-cultural contemporánea, para que asistan, produzcan y difundan las actividades del evento. Definitivamente, el Lush Summit 2018, simboliza perfectamente el progreso de lo que Adorno y Horkheimer calificaron como la mercantilización de la cultura y que, hoy más que nunca, deviene imagen de la mercantilización total del sufrimiento humano. Es decir, la cultura (también la de izquierdas) ya no es otra cosa que una mercancía para ser consumida.

Finalmente, las utopías artísticas se realizan absolutamente cuando “la tierra se convierte en un lugar de curación” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 392), es decir cuando se produce la tan ansiada emancipación individualista de la humanidad. Destruídas las sujeciones históricas y olvidadas, y pasadas de moda, las desigualdades sociales entendidas como producto de las relaciones sociales, la sociedad desaparece y podemos afirmar que, desde luego, vivimos en un régimen post-social, en el que todos, sin excepción, podemos llegar a ser considerados artistas de una forma absolutamente siniestra.

²⁶ Para más información del evento, ver <<https://summit.lush.com/es>>

Los prestidigitadores y el arte *outsider* posmoderno

(Harald Szeemann y Roger Cardinal)

Hoy, que llegamos al fin de lo que se llamó arte moderno [...] los criterios de juicio para su apreciación ya no son los mismos [...] fundados en la experiencia del cubismo. Estamos ahora en otro ciclo, que ya no es solamente artístico, sino cultural, radicalmente diferente del anterior e iniciado, digamos, por el *pop art*. A ese nuevo ciclo de vocación antiarte, lo llamaría arte posmoderno.

Mário Pedrosa (1966)²⁷

Podemos afirmar que las dos nociones centrales que intentamos analizar y relacionar en este estudio, es decir, la curaduría artística y el arte marginal (*outsider art*), fueron definitivamente construidas dentro de la llamada cultura posmoderna. Por otro lado, si intentamos abordarlas desde perspectivas históricas e ideológicas, tampoco podremos dejar de situarlas dentro de las relaciones económicas y de poder provenientes de las corrientes neoliberales. Del mismo modo, creemos que es de suma importancia tratar el desarrollo de la psiquiatría basada en la industria psicofarmacológica y la creación de los manuales de diagnóstico DSM y CIE. Apostamos a que todas estas especies de marcos contextuales nos pueden ayudar a mapear de algún modo el origen reciente del paradigma curatorial que se ha ido desarrollando hegemónicamente hasta nuestros días.

Como hilo conductor de este análisis, seguiremos la figura del curador *superstar* Harald Szeemann (1933-2005), de quien analizaremos algunos textos sobre el *art brut* y sus

²⁷ Traducción mía del portugués: “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna [...], os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos [...] fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna”. Ver PEDROSA, 2004, p. 355.

proyectos expositivos. Paralelamente, abordaremos algunos textos sobre la posmodernidad, aunque sobre todo nos centraremos en el pensamiento de Jean-François Lyotard (1924-1998). En cuanto al análisis del marco económico y político del neoliberalismo, nos apoyaremos en los trabajos del geógrafo David Harvey (1935) y los complementaremos con los estudios de la historiadora de la cultura Chin-Tao Wu. Por otro lado, intentaremos relacionar el funcionamiento de la psiquiatría contemporánea con las ideas surgidas en “La ética del cuidado” de Carol Gilligan (1936). Para concluir, reflexionaremos alrededor de la figura del curador, entendido como representante del paradigma autorial contemporáneo, dentro de un marco cultural general consensuado y favorable a la aceptación total de la idea de la autonomía del arte.

Para preludear todo este análisis, nos centraremos en el mayo francés, el situacionismo y sus más contemporáneas reverberaciones ideológicas, en forma de activismos político-culturales.

De la Internacional Situacionista al Comité Invisible (Tiqqun)

Ahora que se cumplen cincuenta años de las revueltas del Mayo de 68, podemos tener acceso a una gran cantidad de estudios teóricos sobre el tema. Vemos algunos libros que han sido reeditados, pero, sobre todo, debido a que las editoriales previeron que hay bastante interés y demanda, se han publicado más de una docena de estudios recientes sobre el 68²⁸, casi todos ellos centrados en los hechos de París. Quizás lo más curioso de este quincuagésimo aniversario de la “insurgencia” hayan sido precisamente algunas relecturas excesivamente optimistas sobre esos acontecimientos y su repercusión histórica. Podemos observarlo en *Mai*

²⁸ Ver algunos libros publicados o reeditados en 2018, en España, sobre los acontecimientos del Mayo francés: GONZÁLEZ FÉRRIZ, R. (2018); GONZÁLEZ FÉRRIZ, R. (2012); VINEN, R. (2018); GLUCKSMANN, A. y GLUCKSMANN, R. (2018); ELORZA, A. (2018); RUBIN, J. (2018); ARON, R. (2018); BAYNAC, J. (2016); ESTEFANÍA, J. (2018); NOYA, J. (2018).

68 par celles et ceux qui l'ont vécu (2018), del politólogo francés Boris Gobille, que afirma que:

La etiqueta de que el Mayo del 68 fue un movimiento liberal-libertario [...] daba a entender que [...] sólo fue una revolución de las costumbres y a favor de la liberación sexual, pero ignoraba el gran impacto que tuvo entonces la movilización social más importante en la historia del siglo XX en Francia (BONET, 2018).

Siguiendo una línea parecida a la de Gobille, y desmintiendo la relación entre el 68 y la posterior ola neoliberal, el profesor François Cusset apunta lo siguiente:

No es cierto que la Revolución del 68 favoreciera la ola neoliberal. En realidad, lo que sucedió es que el nuevo capitalismo del espíritu emprendedor y de Silicon Valley se reapropió de los logros culturales de esa revuelta, como la revolución sexual y la exaltación de la juventud y de la creatividad. [...] Las autoridades han hecho todo lo posible para separar la dimensión cultural de la política de esa revolución, y así hacerla inofensiva. Pero en realidad no se trató de un movimiento liberal-libertario, sino anarquista-libertario (BONET, 2018).

Las nuevas relecturas de estos autores se oponen a un relato, construido básicamente a partir de las trayectorias de algunos *soixante-huitards* como Daniel Cohn Bendit, Denis Kessler, André Glucksmann, Alain Finkielkraut o Bernard-Henri Levy, intelectuales franceses, que efectivamente dieron el giro ideológico del movimiento libertario al neoliberal o, incluso, al neoconservadurismo.

A pesar de las disputas ideológicas por la construcción de las herencias del mayo del 68, lo que sí nos queda bastante claro hoy en día es su enorme relevancia histórica. Esas insurgencias funcionaron como un divisor de aguas, simbolizaron un cambio de época y supusieron una especie de revolución cultural y política, cuyos efectos llegan hasta la

actualidad. Además, hay un aspecto del mayo francés que pocos se atreven a discutir, y es la importancia del movimiento situacionista, cuyos miembros fueron considerados como los “escenógrafos de la revolución” del 68 (PARDO, 2008, p. 10).

Una década antes de las revueltas de mayo, se fundó la Internacional Situacionista, una organización de intelectuales y artistas formada por Guy Debord (1931-1994), Raoul Vaneigem (1934), Gianfranco Sanguinetti (1948) o Asger Jorn (1914-1973), entre otros. La mayoría de ellos procedían de otras pequeñas organizaciones artísticas, como la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista (MIBI), el grupo CoBrA, o el Psychogeographic Comité de Londres. Las ideas de esta nueva organización se concretaron en la publicación de la revista *Internationale situationniste*, que permaneció activa de 1957 a 1969. Alrededor de dicha revista se construyó un movimiento artístico radical, y con aspiraciones sociales revolucionarias, que fue conocido popularmente como situacionismo.

Teórica e ideológicamente, el situacionismo estaba influenciado en gran medida por el marxismo, tanto por la vertiente más heterodoxa de la escuela de Frankfurt (Marcuse, Adorno y Horkheimer), como por la vertiente más conservadora de György Lukács (1885-1971). Además del marxismo, el situacionismo recibía influencias de la “tradición de agitación artística vanguardista” de algunos movimientos como el dadaísmo y el surrealismo. Al mismo tiempo, el movimiento “también se inscribe en una corriente menos clara de hedonismo libertario, resistencia popular y lucha autónoma” (PLANT, 2008, p. 13). Política y organizativamente, el situacionismo se sentía próximo de las bases del comunismo de consejos o “consejismo”, y a las ideas de militantes marxistas históricos como Anton Pannekoek (1873-1960) o Rosa Luxemburg. La multiplicidad de los orígenes teóricos, estéticos, políticos e ideológicos de este movimiento hicieron que rápidamente fuera comprendido dentro de una “tradición de rebelión heterodoxa”. Seguramente por eso, la

influencia del situacionismo traspasó las fronteras del ámbito artístico para conquistar el territorio del activismo político y la insurrección ciudadana.

Guy Debord, el director de la revista *Internationale situationniste*, publicó en 1967 su libro más conocido, *La sociedad del espectáculo* (2008), en las páginas del cual se describe la noción de espectáculo, uno de los conceptos más icónicos del movimiento situacionista.

Debord definiría el espectáculo como “una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (DEBORD, 2008, p. 38). O como “el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen” (DEBORD, 2008, p. 50). Además, la noción de espectáculo también se relacionó con las nociones marxistas de reificación o alienación: “El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad” (DEBORD, 2008, p. 50).

Respecto a la concepción de dicha noción, la filósofa Sadie Plant afirma:

Los situacionistas definieron la sociedad capitalista moderna como organización de espectáculos: un momento congelado de la historia en el cual es imposible tanto experimentar la vida real como participar activamente en la construcción del mundo vivido. [...] La gente es espectadora de su propia vida, e incluso los gestos más personales se experimentan con distanciamiento (PLANT, 2008, p. 14).

En resumidas cuentas, *La sociedad del espectáculo* consta de docientas ventitres tesis que tratan de definir filosóficamente la sociedad capitalista de los años sesenta. Una sociedad que, a pesar de haber alcanzado un progreso económico histórico y de haber conquistado importantes derechos de los trabajadores, “seguía resultando miserable como consecuencia de la extensión de unas relaciones sociales alienadas del lugar de trabajo a todos los aspectos de la experiencia vivida” (PLANT, 2008, p. 15). En definitiva, esta era una sociedad mercantil, consumista e individualista, en la cual la alienación no hacía más que aumentar, en vez de disminuir.

A pesar de tener esta visión social aparentemente desesperanzadora, el situacionismo se construyó como un movimiento optimista:

Aunque la capacidad de controlar la vida propia se pierde en el seno de las omnipresentes relaciones capitalistas, la necesidad de hacerlo sigue afirmándose, y los situacionistas estaban convencidos de que esa necesidad la fomenta la cada vez más obvia discrepancia entre las posibilidades abiertas por el desarrollo capitalista y la pobreza de su uso real [...] Tras un largo periodo en el que fue un sueño tan sólo realizable sobre el lienzo o en un poema, el desarrollo capitalista nos ha llevado a un punto en el que el final de la experiencia alienada es una posibilidad real (PLANT, 2008, pp. 14-15).

Siguiendo estas palabras, deducimos que, para los situacionistas, la revolución era, entre otras cosas, una cuestión de efectividad. Su proyecto de revolución pasaba por introducir “las demandas radicales de la imaginación, la creatividad, el deseo y el placer” (PLANT, 2008, p. 16). También planteaban que el arte y la poesía no debían separarse de la vida cotidiana, ya que consideraban que “el lenguaje y la expresión artísticas estaban conectados con todas las demás relaciones sociales” (PLANT, 2008, p. 16). Además, para huir de la jerarquía de los partidos políticos y de la burocracia organizativa típica de los comunismos, los situacionistas se mantuvieron en ejercicio más del rol “de propagandistas y provocadores que el de líderes u organizadores” (PLANT, 2008, p. 17). Fue seguramente por estos motivos que los situacionistas decidieron mantenerse “al margen de la historia intelectual”, menospreciando el arte oficial, la academia y los medios de comunicación. No obstante, el situacionismo se erigió como un movimiento ambicioso y creado para lograr la victoria final:

Los situacionistas se definieron como los últimos especialistas: en el mundo postrevolucionario, no habría necesidad de grupos de elite revolucionarios, y el arte,

la política y todas las demás disciplinas dejarían de existir como áreas de pensamiento separadas. La teoría situacionista, el estudio unificado de la sociedad espectacular, estaba por lo tanto destinada a ser también la última disciplina, el último gran proyecto, el empujón final hacia la transformación de la vida cotidiana, de un ámbito de consumo banal en uno de creación libre (PLANT, 2008, p. 18).

Como no es difícil de imaginar, finalmente, y a pesar del revuelo causado por los hechos de Mayo del 68, el proyecto revolucionario situacionista finalmente fracasó. No obstante, las características ideológicas del movimiento, así como sus intenciones transformadoras presentistas, calaron hondo en la sociedad francesa y, aún más, en el arte y la filosofía posmodernos. En este caso, podemos afirmar que el situacionismo se anticipó teóricamente a los cambios que se avecinaban en la sociedad capitalista. De algún modo, se trató de un movimiento intelectual visionario.

Como una especie de heredera tardía de la Internacional Situacionista, fue fundada la revista *Tiqqun* en el año 1999. Dicha revista fue supuestamente cofundada por el activista político Julien Coupat (1974), entre otros varios autores, aunque sus ediciones nunca fueron firmadas por ningún autor en particular. Poco después, en el año 2001, el comité organizador de dicha revista se disolvió, habiendo publicado hasta entonces dos volúmenes. En los años siguientes, bajo la firma de *Tiqqun*, también se publicaron algunos libros como *Teoría del Bloom* (2005), *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita* (2015) o *Introducción a la guerra civil* (2008). En el año 2008, Coupat fue encarcelado acusado de terrorismo y, a raíz de ello, el grupo de los *Tiqqun* obtuvo una mayor atención mediática.

En los últimos años han aparecido nuevas publicaciones, atribuidas al mismo grupo autoral, aunque en esta ocasión los libros han venido firmados por nombres como Comité Invisible o

Consejo Nocturno. Bajo la firma del Comité Invisible se han publicado los libros *La insurrección que viene* (2007), *A nuestros amigos* (2011), o *Ahora* (2017).

De estos tres últimos libros es interesante constatar cómo está de vivo aún el discurso radical de los situacionistas y, al mismo tiempo, cómo no hemos conseguido cambiar las cosas para mejor, ni siquiera levemente.

Lo que pasó en la primavera de 2016 en Francia no fue un movimiento social, sino un conflicto político, de la misma forma que en 1968. Esto se nota en sus efectos, en las irreversibilidades que produjo, en las vidas que hizo bifurcarse, en las deserciones que determinó, en la sensibilidad en común que se afirma desde entonces en toda una parte de la juventud y más allá. Definitivamente, toda una generación podría volverse ingobernable.

Comité Invisible, *Ahora* (2017)²⁹

La solución neoliberal y la privatización de la cultura

Nosotros los fascistas somos los únicos verdaderos anarquistas, una vez, naturalmente, que nos hemos adueñado del Estado. De hecho, la única verdadera anarquía es la del poder.

Pier Paolo Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975)

Nada es tan anárquico como el poder.

Marqués de Sade, *Los 120 días de Sodoma* (1785)

²⁹ Ver COMITÉ INVISIBLE, 2017, p. 67.

Son numerosos los diagnósticos que pensadoras y pensadores han hecho de la sociedad, política, ética, y cultura actuales. Pasamos por la “biopolítica” de Foucault, la “psicopolítica” de Byung-Chul Han, la definición del “régimen fármaco-pornográfico” de Paul B. Preciado, la “era del vacío” de Gilles Lipovetsky, la “razón cínica” de Peter Sloterdijk, la “doctrina del shock” de Naomi Klein, el “interregno” de Wolfgang Streeck, la “modernidad líquida” de Zygmund Bauman o, ya desde perspectivas históricas, “la era de la emergencia” de Paulo Arantes o la “era de los genocidios” de Luiz Renato Martins. Todas ellas intentaron e intentan definir, desde distintas corrientes de las ciencias humanas, la situación del mundo actual, teniendo más o menos en cuenta la globalización económica, la crisis de la modernidad y la hegemonía de la ideología neoliberal. Lo que parece evidente es que la consumación de la crisis financiera del 2008 y el posterior “gran retroceso” político de 2016 han ayudado a determinar lo que se supone puede ser esta era neoliberal, comprendida ahora dentro de un marco de crisis del propio sistema capitalista.

Desde una óptica radical, las reflexiones de Pasolini sobre el consumismo y los “genocidios culturales” relacionarían la ideología neoliberal con la concepción gramsciana del fascismo, entendido como una “revolución pasiva”. Podemos encontrar dichas reflexiones por escrito en las llamadas *Cartas luteranas*, pero sobre todo es posible escucharlas en los diálogos de la película *Saló*. Según el historiador del arte Luiz Renato Martins (1953), con la concepción de esta película, Pasolini estaría reaccionando a los hechos políticos ocurridos desde finales de los años sesenta hasta el golpe de estado de Pinochet de 1973. Entonces, según este autor, lo que Pasolini intentaría definir con *Saló* no sería otra cosa que el neoliberalismo en comparación con el fascismo, o lo que es lo mismo, el neoliberalismo comprendido como el nuevo fascismo.

Desde una perspectiva posfoucaultiana, los franceses Dardot y Laval no comprenden el neoliberalismo como una ideología sino como una “racionalidad”. Más concretamente, en su estudio “La nueva razón del mundo”, dichos filósofos afirman que:

La tesis que defiende este libro es precisamente que el neoliberalismo, antes que una ideología o una política económica es, de entrada y, ante todo, una *racionalidad*; y que, en consecuencia, tiende a estructurar y a organizar, no sólo la acción de los gobernantes, sino también la conducta de los propios gobernados. La racionalidad neoliberal tiene como característica principal la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación. El término “racionalidad” no se emplea aquí como un eufemismo que permite evitar pronunciar la palabra “capitalismo”. El neoliberalismo es la *razón del capitalismo contemporáneo*, un capitalismo sin el lastre de sus referencias arcaizantes y plenamente asumido como construcción histórica y norma general de la vida. El neoliberalismo se puede definir como el conjunto de los discursos, de las prácticas, de los dispositivos que determinan un nuevo modo de gobierno de los hombres según el principio universal de la competencia (DARDOT Y LAVAL, 2013, pos. 215 de 9250).

Por lo que vemos, para Dardot y Laval, la racionalidad neoliberal se formularía a partir de la cuestión “¿cómo hacer del mercado el principio del gobierno de sí?” (DARDOT Y LAVAL, 2013, pos. 410 de 9250). Además, esta se basaría en la ideología del libre mercado y del *laissez-faire*, la creación de un nuevo orden de “competencialismo”, en una forma de gobierno de sí basada en el emprendimiento individual, y, en definitiva, en la hegemonía de la cultura empresarial. Según estos autores, la forma gubernamental del neoliberalismo se basaría en la oposición “a toda acción que obstaculice el juego de la competencia entre

intereses privados” (DARDOT y LAVAL, 2013, pos. 1086 de 9250). Por lo tanto, las políticas neoliberales, que seguirían algunas doctrinas del spencerismo de la segunda mitad del siglo XIX, favorecerían las intervenciones del Estado para, teóricamente, “producir las condiciones óptimas para que el juego de la rivalidad satisfaga el interés colectivo” (DARDOT y LAVAL, 2013, pos. 1097 de 9250). Lo que terminaría convirtiendo al Estado en un rehén “necesario” para el mercado.

Para el geógrafo marxista David Harvey, el neoliberalismo es, ante todo:

Una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio (HARVEY, 2013, p. 6).

Harvey identifica el nacimiento de la puesta en práctica de las teorías neoliberales en el período que va de 1978 a 1980. Durante esos años, diferentes actores económico-políticos propiciaron un cambio de paradigma en las formas de gobierno estatales y, posteriormente, mundiales. Uno de ellos sería Deng Xiaoping, el responsable de la liberalización de la economía china; otro sería Paul Volcker que, al mando de la Reserva Federal de Estados Unidos, hizo unas drásticas transformaciones en la política monetaria para acabar con la inflación. Otros actores, aún más famosos por su protagonismo en la implementación de las políticas neoliberales, fueron Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Estos últimos consiguieron revitalizar la economía al “socavar el poder de los trabajadores, desregular la industria, la agricultura y la extracción de recursos, y suprimir las trabas que pesaban sobre los poderes financieros tanto internamente como a escala mundial” (HARVEY, 2013, p. 5). Como vemos, una de las claves más significativas de las políticas neoliberales es la

privatización y financierización de la gran mayoría de los sectores estratégicos. Del sector energético a la industria, la sanidad o la educación y, por supuesto, también la cultura.

Respecto a la privatización de la cultura, la investigadora taiwanesa Chin-tao Wu publicó un estudio minucioso en 2006 titulado *La privatización de la cultura: la intervención corporativa en el arte desde los años 80* (WU, 2006). Allí, la autora nos explica el proceso de cómo, a partir de los años ochenta, se han estado creando colecciones corporativas en ambos lados del Atlántico.

Usando su poder económico, las empresas modernas, armadas con sus propios curadores y departamentos de arte, emularon activamente las prerrogativas anteriores de museos y galerías de arte públicos, organizando y presentando colecciones propias en sus países y en el extranjero. También transformaron las galerías y los museos de arte en vehículos de relaciones públicas, asumiendo las funciones y explotando el estatus social de que disfrutaban las instituciones culturales en nuestra sociedad. La extensión de su ambición es más claramente ilustrada por las galerías de arte y las filiales de los museos públicos instalados en sus sedes y por las exposiciones de arte que organizan allí o que hicieron recorrer por todo el país, como si el arte estuviese de hecho volviéndose parte de las actividades normales de sus negocios. No menos agresivas son los premios organizados por empresas, en particular en Gran Bretaña. Al premiar el trabajo artístico, las corporaciones están intentando ponerse directamente en el centro del escenario y erigirse en la condición de árbitros del buen gusto de la cultura de nuestros días. En resumen, la influencia empresarial es hoy en

día mucho más grande en todas las fases del arte contemporáneo -producción, diseminación y recepción (WU, 2006, p. 26).³⁰

Del mismo modo, en los últimos años se han creado numerosas fundaciones y museos, administrados por patronatos financieros, que, sobre todo mediante donaciones “filantrópicas” de grandes coleccionadores privados, normalmente provenientes del patrimonio de las élites mundiales, han ampliado su presencia en los circuitos culturales globales del arte contemporáneo. No sobra mencionar que, en dichas transacciones, ha existido una absoluta cooperación entre el capital público y el privado, entre las políticas públicas y las empresariales, que han favorecido y posibilitado el intercambio entre obras de arte y desgravaciones de impuestos. El sistema del arte ha devenido un negocio más, con la formación de multinacionales apoyadas por el capital financiero, y dedicadas a extraer plusvalía de la circulación y el consumo del arte y la alta cultura.

Respecto a ello, los museos y otras instituciones dedicadas a la colección y exhibición del arte marginal no han sido una excepción. Si bien tenemos que reconocer que la mayoría de estas instituciones aún ostentan un carácter público, como por ejemplo el Museo de l’art brut Lausanne, que pertenece a la misma ciudad, o la Colección Prinzhorn, que pertenece a la universidad de dicha ciudad, hay otros museos, también nacidos de colecciones privadas, como por ejemplo el American Folk Art Museum, que ha sido financiado por el capital

³⁰ Traducción mía del portugués: “Com frequência cada vez maior, criaram-se, a partir dos anos 1980, coleções corporativas nos dois lados do Atlântico. Usando seu poder econômico, as empresas modernas, armadas com seus próprios curadores e departamentos de arte, emularam ativamente as prerrogativas anteriores de museus e galerias de arte públicos, organizando e apresentando coleções próprias em seus países e no exterior. Também transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas, assumindo as funções e explorando o *status* social de que desfrutavam as instituições culturais em nossa sociedade. A extensão de sua ambição é mais claramente ilustrada pelas galerias de arte e filiais de museus públicos instalados em suas sedes e pelas exposições de arte que organizaram ali ou fizeram percorrer o país, como se a arte tivesse de fato se tornado parte das atividades normais de seus negócios. Não menos agressivas são as premiações organizadas por empresas, em particular na Grã-Bretanha. Ao premiar o trabalho artístico, as corporações vêm tentando se colocar diretamente no centro do palco e elevar-se à condição de árbitros do bom gosto da cultura de nossos dias. Em suma, a influência empresarial é hoje muito grande em todas as fases da arte contemporânea - produção, disseminação e recepção.”

proveniente de varias corporaciones, como la Carnegie Corporation of New York en 2007, previa intermediación del, por aquel entonces, alcalde de Nueva York, Michael Bloomberg. En estos casos, los actos de filantropía hacia estos tipos de instituciones suelen ser habituales, así como las colaboraciones con otras empresas de servicios.

Otro ejemplo claro de la neoliberalización de las instituciones dedicadas al arte marginal fue la creación, en 1974, de Creative Growth, un famoso centro de creación artística para discapacitados, que en el año 2003 participó en la feria NADA, un evento paralelo a la Art Basel de Miami (ORTEGA, 2013, p. 290). O incluso, el más reciente Museum of Everything (2009), un proyecto del coleccionador de arte James Brett que se ha materializado en un museo con sede cambiante, y con firmes vínculos comerciales con otros macroeventos artísticos como la Bienal de Venecia (2013). Estas últimas instituciones acaban ejerciendo más directamente las funciones de difusión y comercialización del arte marginal en vez de limitarse a su estudio y exposición. Para rizar el rizo de este cinismo emprendedor, solo faltaría que dichas exposiciones fuesen patrocinadas por la industria farmacéutica.

La psicofarmacología y la ética del cuidado

La paranoia es, en el sentido literal de la palabra, una enfermedad del poder.

Elias Canetti, *El caso Schreber* (1960)

A lo largo del tiempo y en las distintas culturas, la respuesta de la psique a la traición, a lo que está bien, ha sido ira y aislamiento social, y también [...] volverse loco, perder la cabeza, porque algo ha ocurrido que, psicológicamente, carece de sentido.

Carol Gilligan, *El daño moral y la ética del cuidado* (2013)

Si repasamos brevemente la historia visual de la psiquiatría de la década de 1960, es fácil depararse con un anuncio publicitario del antipsicótico Thorazine, que muestra explícitamente a un hombre que está agrediendo (o a punto de agredir) a una mujer. Al pie de esta violenta y trágica escena, y más concretamente en el *body text* del comercial, podemos leer las siguientes sentencias:

Thorazine es una droga fundamental en la psiquiatría, porque produce un efecto sedativo. Thorazine está especialmente indicado para controlar la hiperactividad, irritabilidad y hostilidad. Thorazine consigue calmar sin nublar la consciencia. El paciente que consuma Thorazine generalmente se volverá más sociable y receptivo a la psicoterapia (SCULL, 2013, p. 158).³¹

Esta combinación de imagen y texto evidencia el vínculo estrecho entre, por lo menos, dos pares de nociones: la psicopatía y la violencia de género, la enfermedad mental y el crimen. En este caso específico, la revolucionaria solución a dichos problemas sociales sería ofrecida por la psicofarmacología. Aunque, como veremos más tarde, esta no sería la única propuesta “terapéutica” para intentar combatir y erradicar la violencia humana. Pero de momento no vayamos muy lejos, y analicemos esta primera solución, la de los psicofármacos.

Los historiadores de la psiquiatría nos han contado que los psicofármacos, y más específicamente los antipsicóticos, fueron descubiertos “involuntariamente” a finales de la década de 1950, por los investigadores de la desconocida compañía francesa Rhône Poulenc. Al comienzo, estos farmacéuticos habían estado experimentando con un compuesto químico llamado clorpromazina, un antihistamínico que, entre otras propiedades, producía efectos sedantes. En un primer momento, pensaron que dicho producto podría ser vendido como un

³¹ Traducción mía del inglés: “Thorazine, a fundamental drug in psychiatry –because of its sedative effect, Thorazine is especially useful in controlling hyperactivity, irritability and hostility. And because Thorazine calms without clouding consciousness, the patient on Thorazine usually becomes more sociable and more receptive to psychotherapy”.

potenciador anestésico, pero esta hipótesis resultó ser clínicamente un fracaso. Entonces, Rhône Poulenc decidió suministrar su fármaco a un gran número de médicos que quisieran experimentar con sus propiedades. En una de esas múltiples pruebas, casualmente, la clorpromazina resultó aportar unos efectos “estabilizadores” y “calmantes” a los enfermos psicóticos, que por otro lado ya tenían un largo historial como cobayas de las investigaciones médicas. Así, de un modo totalmente fortuito, y mediante la experimentación farmacológica dentro de las instituciones psiquiátricas, se descubrió el que sería el primer psicofármaco moderno “patentado”: la clorpromazina, más conocido en Estados Unidos con el nombre de Thorazine.

Durante las décadas siguientes, el descubrimiento revolucionario de los antipsicóticos, juntamente con la progresiva americanización de la psiquiatría (su privatización), y la enorme acumulación de poder por parte de la industria farmacéutica, permitieron constituir el que sería el nuevo orden psiquiátrico mundial, que podríamos calificar simple y llanamente de “psiquiatría neoliberal”.

Además de estos hechos causales que acabamos de mencionar, podríamos añadir que el auge y la posterior hegemonía ideológica del nuevo orden psiquiátrico, también se fundamentó en una revolución gramatical de los discursos psiquiátricos sobre la locura. Ahora, la locura ya no sería explicada desde la nomenclatura psicoanalítica, sino que esta sería aportada, fundamentalmente, por la neurociencia y la farmacología. Ahora la locura dependería de una “bioquímica cerebral defectuosa, malos genes o neurotransmisores descontrolados” (SCULL, 2013, p. 150).

Obviamente, dicho giro discursivo e ideológico nos remite directamente a la psiquiatría “orgánica” de principios del siglo XX, rezumando un fuerte hedor “kraepeliniano” a darwinismo social y a eugenesia nazi. Aunque, si somos justos, debemos apuntar algunas

notables distinciones entre la psiquiatría nazi y la neoliberal. Por un lado, en la segunda mitad del siglo XX, las teorías raciales ya habían perdido todo el crédito científico que se había invertido en los años treinta. Por lo tanto, los argumentos dados para el exterminio de los enfermos mentales ya no eran válidos. De hecho, el exterminio como solución ya no gozaba de ninguna popularidad. Ahora las metas eran distintas. Los intereses políticos, estatales y empresariales eran otros. En teoría, los encarcelamientos físicos (manicomios) fueron paulatinamente sustituidos por los encarcelamientos químicos (psicofármacos). En la práctica, se procedió a la integración sistémica de los enfermos mentales “crónicos”, mediante el consumo de “venenos” que tendrían que tomar de por vida, ya que en ningún momento llegarían a “curarse”. Los beneficiados de toda esta “revolución” serían los mismos de siempre: los grandes empresarios del capital monopolista.

Entonces ¿Cómo consiguió estandarizarse e imponerse dicho orden psiquiátrico?

Supuestamente, por una combinación de factores locales y globales, científicos, políticos y culturales. Aunque todos ellos, en últimas, derivados del aspecto económico. Por un lado, la hegemonía psicoanalítica de la psiquiatría norteamericana habría favorecido, paradójicamente, la privatización del sector que, por ejemplo, en los años cuarenta aún estaba dominado casi totalmente por el estado. Por otro lado, la *American Psychiatric Association* consiguió estandarizar la clasificación psiquiátrica con la creación del manual de diagnóstico DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), que salió a la luz en 1952. En Europa se siguió un modelo similar, a partir del manual CIE (Clasificación Internacional y Estadística de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud) creado por la OMS (Organización Mundial de la Salud), cuya sexta versión data de 1949. Entonces, esta psiquiatría basada fundamentalmente en los diagnósticos clínicos y, dentro de ellos, en el

trazado de los distintos perfiles psicopatológicos, se vio enormemente impulsada por el financiamiento de la multinacional farmacéutica *Big Pharma*, entre otras.

Con la entrada en escena de las grandes farmacéuticas, se produjo un cambio radical en la lógica de la psiquiatría. Ahora, se invirtió el orden de la relación diagnóstico-cura y se le dio prioridad, sobre todo, a la investigación de nuevos fármacos que, a su vez, provocasen la invención de nuevas enfermedades y la creación de nuevos diagnósticos y perfiles. De este modo, las instituciones y corporaciones de la salud fueron convirtiéndose progresivamente en un negocio mucho más lucrativo que “saludable”. Como podemos observar, esta lógica parte de una base profundamente contradictoria.

Estas incoherencias se ven reflejadas en los distintos discursos médicos sobre la locura.

Mientras unos afirman que las personas “genéticamente” psicóticas no superarían el 3% de la población mundial, se habla de la existencia de más de doscientos tipos (o perfiles) de locuras. Con este discurso totalmente confuso, se justifica científicamente el hecho de que hubiera casi dos terceras partes, de esta misma población mundial, consumiendo psicofármacos en la actualidad sin, por ello, negar el supuesto origen genético de la locura. Aquí es donde recordamos aquel concepto de “la mayoría marginada”, esa supuesta población ¿ociosa? que ahora es integrada a la sociedad, no solamente mediante el consumo voluntario de *commodities*, bienes y servicios, sino también con el consumo forzado de drogas legales provenientes de la industria psicofarmacológica. Definitivamente, ese consumo fue el último clavo ardiendo en que se intentó sostener una sociedad ultracapitalista en pleno proceso de desintegración.

Si quisiésemos ahondar en lo que se desprendió del famoso anuncio del Thorazine, es decir, rastrear la herencia de esos discursos demonizadores que relacionaron locura y violencia de género, podríamos, por ejemplo, analizar las posturas de algunas teóricas feministas.

Quizás el ejemplo más obvio, y que sigue estos discursos prejuiciosos contra los enfermos mentales, sea el de la estadounidense Camille Paglia (1947). Esta controvertida teórica y crítica del feminismo, ha sido considerada en múltiples ocasiones como aquella feminista que es odiada por la gran mayoría de feministas (LANDALUCE, 2018). Y no es de extrañar que Paglia provoque dicha animadversión, ya que, por ejemplo, en una reciente entrevista se atreve a negar, rotundamente, la existencia del heteropatriarcado, al que incluso considera “una estupidez” (PAGLIA, 2018). Otros motivos que podrían alimentar la polémica entre Paglia y muchas otras feministas son debidos, seguramente, a sus posturas ideológicas. Por ejemplo, la misma Paglia, que se define a sí misma como “siempre libertaria”, frecuentemente adopta posturas neoliberal-conservadoras, cuando nos recuerda “los peligros del mundo” para las mujeres y, de algún modo, hace referencia a la concepción hobbesiana de la sociedad, en la cual el miedo sería su principal efecto cohesionador. Dentro de esta lógica, Paglia responsabiliza básicamente a los enfermos mentales, y a las propias mujeres “ingenuas”, de los abusos, agresiones y violaciones que estas últimas pudieran sufrir:

La cosa es que las chicas creen que se pueden vestir como Madonna (en los 80) para ir por una calle oscura en mitad de la noche y que no les va a pasar nada. Y tienen perfecto derecho a creerlo, pero yo les advierto que si lo hacen tienen que estar preparadas para todos los peligros a los que puedan enfrentarse. Entre ellos, los que representan unos pocos hombres que no sólo son abusivos sino psicóticos. Pero a los chicos de hoy en día les han enseñado que todo el mundo es bueno y que la única forma en la que te conviertes en malo es mediante la injusticia social (PAGLIA, 2018).

Al mismo tiempo que Paglia acusó al feminismo de la segunda ola de burgués, y de estar alejado de “las mujeres trabajadoras que dice representar”, se posicionó totalmente en contra

de algunos “dogmas” tanto marxistas como posestructuralistas. Por ejemplo, Paglia defiende una separación clara entre vida pública y vida privada, es decir, que se posiciona a favor de un nítido individualismo afirmando:

No creo que la carrera laboral deba ser lo más importante de la vida de una persona. Si permites que tu trabajo defina tu personalidad, es que eres un enfermo. La vida humana está dividida en la vida privada y en la pública. Y es muy importante desarrollar la vida familiar, afectiva... Centrarse sólo en la vida pública puede ser propio de personalidades distorsionadas (PAGLIA, 2018).

Como vemos, la retórica de Paglia está plagada de menciones despectivas relativas a lo patológico, la enfermedad o la locura. Además, por supuesto, dicha teórica apuesta por la inclusión de la biología en los estudios de género, rezumando todo ello un hedor a darwinismo neoliberal.

Por otro lado, Paglia identificaría la “tensión identitaria” como uno de los graves problemas de la política actual, criticando duramente las teorías feministas de tenor más político: “El sexo no se puede explicar con política” (PAGLIA, 2018). Dichas políticas identitarias (feminismos, políticas LGBT, negritudes, etc.) son consideradas por la autora como aquellas tendencias intelectuales surgidas a finales de los años setenta, que fueron más perjudiciales que beneficiosas para la universidad y para las vidas de las mujeres. Evidentemente, Paglia, una vez más, relaciona el “identitarismo” con lo “enfermizo”; y como solución a ello propone un regreso al “verdadero multiculturalismo” de los años sesenta.

Finalmente, Paglia, para hacer frente a “los peligros del mundo”, apuesta por una “autodefensa feminista” (e individualista), inspirada en los valores familiares de las mujeres del mundo rural, muy distintos, por no decir antagónicos, de aquellos de las burguesas “sumisas”, que habitan en las grandes ciudades. En definitiva, un regreso a los valores

tradicionales, que por otro lado combinan perfectamente con el modelo “social” de Margaret Thatcher.

La teoría filosófica de Carol Gilligan sobre la “ética del cuidado” es formulada desde una óptica muy distinta a la de Paglia, . Podemos afirmar que dicha formulación, aunque no sea precisamente contemporánea, en la actualidad, goza de una gran aceptación entre muchas de las feministas. Por lo cual, de entrada, analizaremos las bases de la “ética del cuidado”, teniendo en cuenta su vigencia y éxito dentro del feminismo (tanto filosófico como psicoterapéutico).

La famosa teoría de Gilligan se desarrolló, principalmente, en las páginas del libro “*In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*” de 1982. Allí, básicamente, la autora propone centrarse en el valor del cuidado. Un valor ético que según Victòria Camps “debiera ser tan importante como la justicia, pero que no lo era porque se desarrollaba sólo en la vida privada y doméstica protagonizada por las mujeres” (CAMPS, 2013, p. 7).

Gilligan llegó a su célebre formulación filosófica a partir de su propia experiencia como psicóloga, en un “estudio sobre el desarrollo” centrado en la adolescencia. Allí identificó, sobre todo en las chicas, un enorme estado de confusión y aporía, producido en el momento de su forzada adaptación a las normas de género (o moralidad) de la vida adulta.

En la adolescencia [...] las niñas llegan a una encrucijada en la que su brújula interior apunta en una dirección y la autopista señala la opuesta. Las chicas tienen que desprenderse de sus brújulas o ignorarlas para seguir la ruta marcada con decisión. En su reticencia a hacerlo, mi equipo de investigación y yo vimos una resistencia asociada a indicios de resiliencia y fortaleza psicológica. Pero la encrucijada se

caracteriza por la confusión, ya que, en este momento del desarrollo, el buen camino no es el buen camino (GILLIGAN, 2013, p 17).

Esta situación “confusa”, dada en la adolescencia de las niñas, estaba indudablemente producida por el patriarcado. Por ejemplo, en el caso de una de ellas, la chica termina “silenciando su propia voz” para privilegiar el “relacionarse con otra gente”. Ese silenciamiento se trata entonces de una “medida adaptativa” de autocensura, adoptada por ella como una vía para recibir una “recompensa social”. Entonces, podríamos afirmar que este podría ser, en abstracto, uno de los procesos psicológicos de sumisión más comúnmente vivenciados por las mujeres en el régimen heteropatriarcal. La respuesta, con la función de resistencia a esos procesos represores, se encuentra precisamente en la exportación del valor del cuidado a las relaciones humanas.

La propia Gilligan, cuando reflexiona sobre la incidencia de su propuesta respecto a las teorías psicológicas tradicionales, y con prejuicios de género, argumenta:

Las que se consideraban limitaciones en el desarrollo de las mujeres (la preocupación por los sentimientos y las relaciones, una inteligencia emocional además de racional) son en realidad ventajas humanas. Al nombrar la voz en la teoría psicológica y moral y al cambiarla, *In a different voice* provocó un desplazamiento del modelo cognitivo, a raíz del cual la voz “diferente” de la mujer dejó de percibirse como tal para reconocerse simplemente como voz humana (GILLIGAN, 2013, p. 13).

Aquí, al remarcar el descubrimiento del valor del cuidado dentro de la experiencia de escuchar atentamente a las niñas, deducimos que Gilligan podría querer resaltar tanto el valor de las mujeres, como el de la feminidad. Es decir que la autora estaría sobre todo queriendo “dar voz” a las mujeres. Para Gilligan, esta era una voz “diferente” y “transgresora”, que “compaginaba razón y emoción, individuo y relaciones”, que “era personal en vez de

impersonal y estaba inserta en un contexto espacial y temporal” (GILLIGAN, 2013, p. 13).

Una voz que, histórica y sistemáticamente, había sido reprimida y olvidada por el patriarcado.

Una voz a la que la autora quisiera dar definitivamente carácter universal.

Entonces, con la “ética del cuidado” nos deparamos con una comprensión ética “femenina”, que es completamente diferente de la llamada “ética de la justicia”, que es patriarcal y está supuestamente relacionada con el género masculino. Así de primeras, y de un modo bastante superficial, podríamos intuir que la primera voluntad, por parte de Gilligan, es la de construir un feminismo quizás más diferenciado que igualitario (por lo menos en lo que a identidad de género se refiere). Es decir, como una teoría filosófica de género que tendría en cuenta un cierto esencialismo ético femenino o propio de las mujeres.

Pero nada más lejos de la realidad. Gilligan no se considera en ningún caso una feminista esencialista, sino todo lo contrario, universalista. Por ejemplo, según la filósofa Victòria Camps, Gilligan, mediante la “ética del cuidado”, sostiene la idea de que “el cuidado y la asistencia no son asuntos de mujeres, sino intereses humanos” (CAMPS, 2013, p. 8).

De este modo, Gilligan asocia la noción del “cuidado” con la de la “empatía” o la de la “cooperación”, vinculando entre sí las distintas capacidades relacionales básicas para la “supervivencia de la especie humana” (GILLIGAN, 2013, p. 12). Siguiendo las palabras de la autora, podemos llegar a unir todas estas capacidades y sintetizarlas en una sola noción: la “capacidad de amar”. Finalmente, es posible afirmar que la “ética del cuidado” podría ser equivalente a la noción de un “amor no patriarcal”, o quizás a una especie de “amor mamífero” (TIBURI, 2016).

En resumidas cuentas, concluimos que la “ética del cuidado” consiste, por un lado, en la valoración de la empatía y el amor existentes en las relaciones humanas, y por otro, con las acciones de escucha y valoración de las voces silenciadas por el patriarcado. Finalmente, la

“ética del cuidado” radicaría en seguir el buen camino en contra de lo que dictasen las “leyes del amor” patriarcales. De este modo, podría ser calificada como “la mayor liberación de la historia de la humanidad” (CAMPS, 2013, p. 8).

Vista desde una perspectiva histórica, esta afamada “ética del cuidado” de Gilligan nos recuerda las teorías del “apoyo mutuo” y la “moral anarquista” de Piotr Kropotkin (1842-1921) de finales del siglo XIX. Todas estas teorías parten de una comprensión biológico-evolutiva de las relaciones humanas (o de los seres vivos), en las que los afectos dominantes son la “empatía”, la “cooperación”, el “apoyo mutuo” o el “cuidado”. Además, ambos autores defienden de algún modo la existencia de una ética biológica o “natural”, que está siendo sofocada por la moral religiosa o patriarcal. Ambas teorías son muy parecidas, aunque difieren en sus resoluciones o puestas en práctica. Mientras la vía “revolucionaria” propuesta por Kropotkin recae fundamentalmente en la educación, la de Gilligan, no menos “revolucionaria”, se enfoca más en la comunicación. Definitivamente, ambas teorías pueden ser consideradas como propuestas políticas libertarias “universalistas”.

En el año 2013, Gilligan impartió unas conferencias en la ciudad de Barcelona en la *Fundació Víctor Grífols i Lucas*, especializada en bioética, y estrechamente vinculada con la multinacional farmacéutica catalana *Grífols*. En dichas ponencias, la filósofa estadounidense abordó la cuestión de la “ética del cuidado”, entendida como “resistencia” a ciertas circunstancias o imposiciones: la del “daño moral” y la de la “injusticia”.

La primera de ellas, el “daño moral”, es un concepto que Gilligan explica a partir de las investigaciones del psiquiatra Jonathan Shay con veteranos de guerra. Exactamente, el daño moral consiste en “la destrucción de la confianza tras producirse una traición a ‘lo que está bien’ en una situación donde hay mucho en juego, estando dicha traición sancionada por las autoridades” (GILLIGAN, 2013, p. 16). Como vimos en el segundo epígrafe de este apartado,

es precisamente este “daño moral” el que provoca, entre otros factores, la aparición de la locura o las enfermedades mentales. De este modo, tenemos aquí formulada una explicación psicológica (y con un trasfondo moral) de la locura, que la vincularía una vez más con la guerra y la violencia y, al mismo tiempo, la desvincula de la capacidad de amar o de cuidar. Además, Gilligan argumenta que esta desconfianza generada por el “daño moral”, y esta incapacidad de valorar la “ética del cuidado” están siendo causadas básicamente por el patriarcado. Por lo tanto, siguiendo los razonamientos de la autora, podríamos incluso afirmar que la locura es una enfermedad patriarcal.

Como orden vital basado en la edad y el sexo, donde la autoridad y el poder emanan de un padre o unos padres en la cumbre, el patriarcado es incompatible con la democracia, la cual se sustenta en la igualdad de la voz y en una presunción de equidad. Pero también se encuentra en conflicto con la misma naturaleza humana. En el patriarcado, al bifurcarse las cualidades humanas en “masculinas” o “femeninas”, se producen cismas en la psique, pues se separa a todos los individuos de partes de sí mismos y se socavan sus capacidades humanas básicas. El proceso de iniciación a las normas y los valores del patriarcado prepara el terreno para la traición de “lo que está bien” (GILLIGAN, 2013, p. 21).

Entonces, después de este diagnóstico, ¿cuál sería exactamente la propuesta revolucionaria de Gilligan para poder superar la locura y el patriarcado?

Dos conceptos: amor y arte.

Respecto al primero, Gilligan afirma que “el amor es la fuerza con el poder de desequilibrar el orden patriarcal” (GILLIGAN, 2013, p. 29). Es decir, que el “verdadero” y “liberador” amor surge al romper o “violar” las leyes del amor patriarcal. Esta ruptura con las reglas patriarcales provendría desde dentro del sistema y en forma de resistencia. Esta acción

emancipadora sería liderada por las mujeres y fundamentada en la ética del cuidado: la ética feminista. Este feminismo guiado por la ética del cuidado sería “el movimiento que liberará a la democracia del patriarcado” (GILLIGAN, 2013, p. 31).

Respecto al segundo, la propia Gilligan afirmaría:

Del mismo modo que el amor, el arte es capaz de traspasar fronteras y abrir puertas que parecían selladas. ¿Qué sucede cuando sustituimos el juicio crítico por la curiosidad? En vez de ponernos en lugar del otro, mejor nos vendría ponernos en nuestro propio lugar y dirigirnos al otro para que nos enseñe el suyo (GILLIGAN, 2013, p. 34).

La autora estaría otorgando al arte la capacidad para cuestionar el espíritu crítico y la noción de empatía. La capacidad de acercar unas posiciones subjetivas muy distintas y que nunca acabasen reducidas a una sola y única voz. Por lo tanto, el arte sería un medio por el cual podríamos escuchar muchas, sino todas, las voces existentes, sin jerarquías ni centros. El arte podría generar los espacios en los cuales sea posible escuchar y dar voz al otro, un espacio para el diálogo, la libertad y la democracia.

Una de las posibles críticas que podríamos hacerle a esta teoría de Gilligan sería que se estarían enfrentando dos grupos de conceptos asociados. Por un lado, tendríamos el cuidado, lo que está bien, el amor, el arte, la experiencia, la democracia y la libertad de expresión; y por otro lado tendríamos el daño moral, el patriarcado, las leyes del amor, la opresión, la traición a lo que está bien, el trauma, la autoridad y la locura. Las nociones del primer grupo podríamos sintetizarlas *grosso modo* con la concepción de la “ética del cuidado”; mientras que las del segundo grupo las podríamos englobar dentro del concepto de “injusticia”. Así, por muy “posmoderna” que se pueda considerar la autora, no estaría sino usando una especie de pseudodialéctica para quizás crear un nuevo tipo de metarrelato: una teoría feminista

blanca y burguesa universal. Por lo tanto, podríamos decir que este feminismo libertario también permanecería, de algún modo, encastado en la lógica moderna de las políticas emancipatorias del siglo XX.

Otra de las posibles críticas a la “ética del cuidado” surgiría al inscribirla dentro de unos contextos histórico (años ochenta), político y económico (neoliberalismo) concretos. Por ejemplo, se nos ocurre ahora mismo crear una breve comparativa entre la propuesta de la “ética del cuidado” de Gilligan y propuesta de la “ética de la lucha (armada) de clases” de Ulrike Meinhof (1934-1976).

Ambas propuestas políticas parten de unos mismos ideales libertarios (o incluso anarco-comunistas), pero en la práctica acabarían adoptando unos posicionamientos éticos absolutamente antagónicos. Cabría remarcar que dichas propuestas no llegaron a ser en ningún caso contemporáneas, sino que se habrían teorizado (o llevado a la práctica) más o menos con una década de diferencia. Mientras que Ulrike Meinhof desarrolló sus acciones como guerrillera urbana en la década de 1970, Carol Gilligan puso en práctica sus teorías psicoterapéuticas a partir de la década de 1980.

No es necesario analizar detenidamente todas las diferencias estratégicas entre estas dos propuestas emancipatorias, ya que sin duda son enormes y muy numerosas. En este momento, solamente nos detendremos en su relación con el sistema. Mientras ambas afirman defender la libertad, la democracia, la igualdad y la lucha contra el sistema (fuese este capitalista o patriarcal), cada una de ellas toma posiciones radicalmente distintas para llevar a cabo dicha lucha. Mientras Meinhof apuesta por un enfrentamiento inmediato, directo (desde fuera) y armado contra el sistema, entendiéndolo junto con sus defensores como los enemigos a batir; Gilligan apuesta por un desgaste y ruptura de reglas a un ritmo más pausado. Mientras la de Meinhof representaría uno de los últimos movimientos guerrilleros partidarios de la lucha de

clases “moderna”, y considerada actualmente como inviable y fracasada, el feminismo de Gilligan representaría una lucha “posmoderna” aún en vigor, aunque todavía sin muchísimos logros conseguidos.

Lo curioso, y quizás anecdótico, del vínculo entre estos dos movimientos “revolucionarios”, sería su particular relación con la psicofarmacología. Mientras, después de su polémico “suicidio” en prisión, el cerebro de Meinhof fue extraído e investigado por la psiquiatría estatal alemana, supuestamente, en busca de indicios que explicasen biológicamente su conducta “terrorista”; las teorías sobre el cuidado formuladas por Gilligan se acabaron integrando plenamente en los discursos del nuevo orden psiquiátrico neoliberal. Al final, la lógica del cuidado y la de la “curación” serían perfectamente compatibles con la cultura posmoderna.

Liotard y la esquizocultura posmoderna

Se apunta una política en la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido.

Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna* (1979)³²

Con este optimista y breve pronóstico, Lyotard concluye en 1979 el que seguramente sea el ensayo filosófico más relevante de su carrera: *La condición posmoderna*, cuyo éxito reivindicará definitivamente a su autor como el progenitor más célebre de la noción de posmodernidad. De hecho, dicha frase apunta a una idea de lo político, fundada en la noción del deseo (al igual que en Deleuze), pero en este caso, se intuiría como equitativo entre la construcción de la justicia y la construcción de lo desconocido (¿“deconstrucción” del

³² Ver LYOTARD, 1993, p. 137.

conocimiento?). Además, en el mismo texto, Lyotard también apuntaba proféticamente que en un futuro próximo “la línea a seguir” consistiría en que “el público tenga acceso libremente a las memorias y a los bancos de datos” (LYOTARD, 1993, p. 137). De este modo, el filósofo francés se anticipó a lo que hoy en día conocemos como *internet*, la tecnología global de información que marca profundamente nuestros deseos e intereses, nuestras necesidades y vidas.

Señalada de entrada la conclusión a la que llega Lyotard, deberemos ahora distanciamos un poco de sus predicciones futuras, sin duda acertadas, para poder analizar con cierto detenimiento de qué trataban exactamente estos condicionantes de la posmodernidad. Aclarando que, si aquí y ahora osamos conjugar la existencia de la posmodernidad en un tiempo pasado es porque, desde hace casi una década, los debates alrededor de dicha noción han ido perdiendo interés progresivamente entre los intelectuales, hasta agotarse por completo.

Si seguimos las propias palabras de Lyotard, podemos afirmar que la “condición posmoderna” se fundamenta indudablemente en la existencia de la “sociedad postindustrial”, que dicho autor identifica como propia de los países centrales, cuyas economías capitalistas están en un estadio superior de desarrollo. Por otro lado, autores como Jameson prefieren llamar a este tipo de “formación social” “capitalismo multinacional” en vez de “postindustrial”; y otros, como Callinicos, simplemente considerarán que dicha noción es “una idea absurda” (CALLINICOS, 2011, p. 247). Es precisamente aquí, en el terreno de lo social, donde tendríamos el primer punto de discusión sobre el debate posmoderno.

Entonces, ¿qué sería exactamente la sociedad postindustrial para Lyotard?

La sociedad postindustrial, según Lyotard, habría tenido comienzo a finales de los años cincuenta, con la reconstrucción de Europa. Se trata de una sociedad “informatizada” en la

que “el saber se ha convertido en la principal fuerza de producción” (LYOTARD, 1993, p. 16). Este saber “científico” es entendido por Lyotard básicamente como una “clase de discurso”, ya que las ciencias y las técnicas punteras se apoyan fundamentalmente en el lenguaje y en las “teorías lingüísticas” (LYOTARD, 1993, p. 14). Además, el saber se ve plenamente afectado por las transformaciones tecnológicas, como la genética o la hegemonía de la informática. Estas transformaciones afectarían la circulación de los conocimientos”; y las relaciones entre el saber y el sabiente y entre los proveedores y los usuarios del conocimiento tenderían a parecerse cada vez más a la relación existente entre los productores y consumidores de mercancías. Al respecto, Lyotard afirma: “El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su «valor de uso»” (LYOTARD, 1993, p. 16).

Esto provocaría que el saber se convirtiese en el “envite mayor” y más importante “en la competición mundial por el poder” (LYOTARD, 1993, p. 17). Este cambio socioproductivo afectaría las relaciones entre la economía y los Estados nación, poniendo las exigencias de estos últimos en peligro. Entonces, la balanza de las relaciones de poder entre las empresas multinacionales y los Estados se decantaría por las primeras. Por lo tanto, es de este razonamiento concreto, compartido con Lyotard, que proviene el concepto anteriormente citado de Jameson de “capitalismo multinacional”.

Sin embargo, en contradicción con Lyotard y a Jameson, Callinicos argumenta que, a pesar del crecimiento del sector servicios en el siglo XX, la economía dominante continuaría siendo universalmente la industrial, ya que no se puede afirmar que “exista una tendencia inevitable a sustituir la manufactura por los servicios”. También afirma que, si bien la desindustrialización “ha sido un doloroso proceso, de resultados socialmente regresivos”

(CALLINICOS, 2011, p. 253) que se ha dado en los países centrales, y de forma ejemplar en regiones como California, esto no se ha producido de manera total, porque al mismo tiempo se habría desarrollado la industrialización del “tercer mundo” y un “considerable crecimiento de la clase industrial a escala global” (CALLINICOS, 2011, p. 254).

Por increíble que parezca, los planteamientos sobre la “sociedad postindustrial” de Habermas, que en esa época estaba casi en la categoría de archienemigo de Lyotard, coincidían bastante más de lo esperado con los del posestructuralista. A su respecto, y renunciando a los dogmas del marxismo clásico, el filósofo alemán argumentó que el “paradigma de la producción” cada vez era menos aplicable a la sociedad contemporánea; hasta augurar “el final, históricamente previsible, de la sociedad basada en el trabajo” (CALLINICOS, 2011, p. 257).

Como podemos observar, aparentemente, la discusión sobre las características de la nueva “sociedad postindustrial” acabó decantándose del lado de Lyotard y de sus partidarios, en detrimento de los marxistas más tradicionales. El final (o la crisis) de los condicionamientos sociales de la modernidad, e incluso de la propia sociedad, llegaron a gozar de un amplio consenso.

Cambiando de tercio, aunque volviendo a la cuestión del saber entendido como fuerza productiva, Lyotard nos habla de sus principales agentes, es decir de los arquetipos de los productores de conocimientos. Lyotard destaca sobre todo dos de ellos. Por un lado, están los llamados “decididores” o expertos y, por otro, los *savants* o inventores.

Los “decididores” serían aquellos “expertos de todo tipo” que acabarían constituyendo la “clase dirigente” (LYOTARD, 1993, p. 41) y que, en su poder, tendrían reservados los “flujos de conocimientos” que pasasen por los mismos canales que los “flujos de dinero” (LYOTARD, 1993, p. 19). Cargos ejemplares de los “decididores” serían los “jefes de empresa, altos funcionarios, dirigentes de los grandes organismos profesionales, sindicales,

políticos, confesionales” (LYOTARD, 1993, pp. 41-42). Mediante estos ejemplos, Lyotard reafirma el hecho de que “la cuestión del Saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno” (LYOTARD, 1993, p. 24). Es decir, la cuestión de su administración.

Según Lyotard, estos “decididores” o tecnócratas, que dentro del ámbito propiamente científico equivaldrían a los investigadores más poderosos, estarían fuertemente caracterizados por su orgullo y ceguera. Estas características se originarían principalmente en su identificación con “el sistema social concebido como una totalidad a la búsqueda de su unidad más performativa posible” (LYOTARD, 1993, p. 131). Es decir que estos investigadores con un cierto “poder” buscarían sacar la máxima efectividad y rendimiento de los conocimientos científicos, sin tener en cuenta a aquellos investigadores que no generasen amplios consensos (que no estarían basados en las necesidades de los más desfavorecidos). En consecuencia, estos últimos “otros” investigadores serían menospreciados, reprimidos y finalmente eliminados del sistema por los “decididores” que, entonces pasarían a ejercer también el rol de “ejecutores”. A esta acción, Lyotard la llamará “terror” o “comportamiento terrorista” (LYOTARD, 1993, p. 132).

Por lo que respecta a los *savants* o inventores, Lyotard los asocia al saber posmoderno y a la paralogía (que más tarde explicaremos con profundidad). Un *savant* sería ante todo alguien que crea y tiene ideas, alguien que “cuenta historias y está obligado a verificarlas” (LYOTARD, 1993, p. 124). Serían aquellos investigadores cuyas “jugadas desestabilizarían demasiado violentamente posiciones adquiridas” (LYOTARD, 1993, p. 132), tanto en la “problemática” como en la jerarquía universitaria y científica. Estos “inventores”, de algún modo, comparten ciertos rasgos característicos con esos “otros” investigadores que corren cierto riesgo de eliminación, en el caso que mencionamos hace poco.

No podemos afirmar que decididores y *savants* sean categorías de agentes antagónicas, ya que ambos, podrían ser productores de “innovaciones” o “disrupciones”, usando un vocabulario más actualizado. Si bien los *savants* innovarían o disrumpirían al crear nuevas “jugadas” o “reglas de juego”; los decididores disrumpirían o innovarían para conseguir una mayor eficiencia y rendimiento sistémicos. Las relaciones de poder entre *savants* y decididores, o lo que permitiría que unos u otros pudieran ejercer el rol de “ejecutores”, dependería según Lyotard del “sistema socioeconómico” (LYOTARD, 1993, p. 133). Mientras unos se identificarían plenamente con el sistema, los otros preferirían un modelo de “sistema abierto” o, dicho de otro modo, cuestionarían radicalmente la noción de sistema. En últimas, la imposición de una u otra forma de concebir el sistema o no-sistema dependería de sus formas de legitimación o deslegitimación.

Según las propias palabras de Lyotard, la legitimación sería:

El proceso por el cual un legislador se encuentra autorizado a promulgar esa ley como una norma. Sea un enunciado científico; está sometido a la regla: un enunciado debe presentar tal conjunto de condiciones para ser aceptado como científico. Aquí, la legitimación es el proceso por el cual un “legislador” que se ocupa del discurso científico está autorizado a prescribir las condiciones convenidas (en general, condiciones de consistencia interna y de verificación experimental) para que un enunciado forme parte de ese discurso, y pueda ser tenido en cuenta por la comunidad científica (LYOTARD, 1993, p. 23).

Para Lyotard la legitimación no es nada más que una cuestión (o problema) fundada en los “relatos”, y más recientemente, en los “metarelatos” modernos. Entonces, argumenta que la legitimación del saber científico tiene un fundamento histórico en el saber narrativo, y que se habría sostenido de alguna forma en el “saber popular”, contándose de un modo casi épico,

para así resultar más creíble. De este modo, la legitimación encontraría su origen, por ejemplo, en la dialéctica de Platón; en la búsqueda del consenso y en la aceptación de unas mismas reglas entre los compañeros del saber. Aquí, Lyotard enfatiza en el hecho de que el propio saber científico no es propiamente “científico”, ya que tendría que basarse en otro saber, el relato, para poder legitimarse. De ahí provendría su ilegitimidad como discurso.

A partir de este razonamiento, Lyotard distingue dos tipos de metarrelatos modernos, uno más político y otro más filosófico. El primero de ellos, originario de la Revolución francesa, parte de un sujeto práctico, “el pueblo”, y que concretamente tendría por sujeto a la “humanidad” (o nación) “como héroe de la libertad” (LYOTARD, 1993, p. 73). El segundo, en cambio, encuentra su origen en el idealismo alemán y parte de un sujeto cognitivo: “el espíritu especulativo”. Tendría por sujeto al “sistema” como “héroe del conocimiento” (LYOTARD, 1993, p. 76). Según Lyotard, ambos metarrelatos, constitutivos del relato moderno, terminan revelándose insuficientes en su propósito de producir una legitimación completa y universal del saber.

Lyotard sitúa al marxismo oscilando entre estos dos metarrelatos de la modernidad, , tanto en su versión estalinista (Lukács) como frankfurtiana (Adorno, Habermas, etcétera). Por otro lado, también situaría entre la misma oscilación la filosofía de Heidegger, cuando este relaciona los conceptos de espíritu, raza y sangre, afirmando cosas como que “el sujeto-pueblo no tiene vocación de emancipar a la humanidad, sino de realizar su auténtico mundo del espíritu” (LYOTARD, 1993, p. 81). Lyotard incluye todos estos discursos filosóficos (científicos) dentro de los metarrelatos modernos con un solo objetivo, el de deslegitimarlos.

Para Lyotard, en la cultura posmoderna “los grandes relatos han perdido su credibilidad” (LYOTARD, 1993, p. 83). Y paradójicamente, esa pérdida de fe en los metarelatos (del siglo XIX) es inherente a ellos mismos. Los gérmenes de ese escepticismo están ya en el propio

nihilismo nietzscheano. Según el filósofo francés, los discursos especulativos y denotativos del saber positivista “no saben en realidad lo que creen saber” (LYOTARD, 1993, p. 84). Se trataría, por lo tanto, de relatos de una ciencia “ideológica” que no estaría verdaderamente legitimada.

Una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento de poder, si el discurso que debía legitimarla aparece en sí mismo como referido a un saber precientífico, al mismo título que un “vulgar” relato. Lo que no deja de producirse si se vuelven contra él las reglas de juego de la ciencia que ese saber denuncia como empírica (LYOTARD, 1993, p. 84).

En la cultura posmoderna, por lo tanto, habríamos entrado finalmente en una “crisis del saber”, en la cual se pondría en marcha “un proceso de deslegitimación que tiene como motor la exigencia de legitimación” (LYOTARD, 1993, p. 85). Esta crisis posmoderna del saber sería según Lyotard una especie de crisis “emancipatoria”. La crisis definitiva del saber enciclopédico.

Además de encontrar ejemplos del proceso de deslegitimación “posmoderna” en Nietzsche, Lyotard los encuentra en la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, y en las teorías de Martin Buber o Emmanuel Lévinas. Ahí encontró la concepción de una ciencia ajena al concepto de sujeto social: “el lazo social es lingüístico, pero no está hecho de una sola fibra” (LYOTARD, 1993, p. 87); y evidentemente, alejada del concepto de historia. Entonces, esto supone el fracaso definitivo del “sistema-sujeto” moderno. Dicho en otras palabras, para la concepción de la posmodernidad, Lyotard se habría inspirado en los procesos de deslegitimación del “pesimismo” filosófico y estético de la cultura vienesa de comienzos del siglo XX. Ese pesimismo teórico y artístico produciría, en la mayoría de la gente, la

desaparición de “la nostalgia del relato perdido” (LYOTARD, 1993, p. 88). Esto significa que mostraría el camino de la deslegitimación de los metarelatos, mediante una exigencia de legitimación no performativa, sino lingüística y comunicacional. Es decir, mediante los “juegos de lenguaje”.

Para Lyotard, las relaciones sociales pueden ser explicadas mediante la idea de “juego”. O de manera aún más concreta, para Lyotard “el lazo social está hecho de ‘jugadas’ de lenguaje” (LYOTARD, 1993, p. 30). A partir de esta idea, el autor hace tres observaciones: 1- “las reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre jugadores”; 2- sin reglas no hay juego, y por lo tanto “una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego”; y, 3- “todo enunciado debe ser considerado como una ‘jugada’ hecha en un juego”. Concluyendo estas puntualizaciones, lo que Lyotard iguala son las acciones de hablar y jugar, como constitutivas de lo social. En sus propias palabras:

Los juegos de lenguaje son, por una parte, el mínimo de relación exigido para que haya sociedad, y no es preciso recurrir a una robinsonada para hacer que esto se admita: desde antes de su nacimiento, el ser humano está ya situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual tendrá posteriormente que conducirse. [...] Por otra parte, en una sociedad donde el componente comunicacional se hace cada día más evidente a la vez como realidad y como problema, es seguro que el aspecto lingüístico adquiere nueva importancia (LYOTARD, 1993, pp. 43-44).

A partir de aquí, Lyotard observa distintos tipos de juegos de lenguaje y “lazos sociales” (saberes) entre lo moderno y lo posmoderno. Si en el primero, los saberes (metarelatos) oscilarían entre el positivismo (homogéneo y funcional) y el pensamiento crítico (dualista y reflexivo); en el segundo, estos saberes se desprenderían de los metarelatos y se crearían

nuevas jugadas, basadas en los pequeños relatos (que permanecerían vigentes). Esto daría paso a la disolución del lazo social, donde “cada uno se ve remitido a sí mismo” (LYOTARD, 1993, p. 42). ¿Podría ser esta una constatación del individualismo? Entonces, el consenso entre los productores de saber se rompería, al percibirse insuficiente en la construcción de un relato de emancipación, ya que en últimas este estaría legitimando al propio sistema. Según Lyotard, esta condición social posmoderna produce una mayor discusión respecto de las instituciones del saber, porque las flexibiliza y desplaza sus límites, hasta llegar a crear nuevas instituciones.

Ahora, si volvemos a fijarnos en la cuestión de la legitimación del saber, pero dentro de la cultura posmoderna, nos depararemos con un concepto importantísimo para Lyotard, el de *performatividad*. Recordemos que ya lo habíamos mencionado de pasada cuando analizábamos el caso de los decididores. Como ya dejamos insinuado, la performatividad sería “la mejor relación *input/output*” entre el saber y el poder. Es decir, que equivaldría a su potencialidad u optimización. Además, la performatividad estaría vinculada al “juego técnico, donde el criterio es eficiente/ineficiente”, y a la “fuerza”. En relación con su optimización administrativa y legitimadora, se podría afirmar que “la performatividad, al aumentar la capacidad de administrar la prueba, aumenta la de tener razón” (LYOTARD, 1993, p. 98). Para corroborar su argumentación, Lyotard cita a Luhman que constata que: “en las sociedades postindustriales (se produce) el reemplazamiento de la normatividad de las leyes por la performatividad de procedimientos” (LYOTARD, 1993, pp. 98-99). De este modo, la performatividad se convierte principalmente en “la forma de legitimación por el poder” (LYOTARD, 1993, p. 99).

Pero Lyotard, anticipándose a que la legitimación por performatividad pudiera desembocar perfectamente en el “terror” y provocar la eliminación de algunos participantes de los juegos

del saber, propuso una forma de legitimación alternativa, basada en el concepto de “paralogía”. En su definición específica, esta no es nada más que un falso razonamiento: “un método o proceso de razonamiento que entra en contradicción con las reglas establecidas. Etimológicamente, significa más allá (para) de la razón (logos)”³³.

Recordemos, que este concepto ya lo habíamos mencionado antes, relacionado a los *savants*. Como pudimos ver, la paralogía es una noción que guarda cierto parecido con el de “innovación”. La diferencia entre ambas, según Lyotard, recae en el hecho de que, mientras la innovación “sería controlada, o utilizada por el sistema para mejorar su eficiencia”, la paralogía sería “aquella ‘jugada’ de una importancia no apreciada” y “hecha en la pragmática de los saberes” (LYOTARD, 1993, p. 128). No obstante, la transformación (y confusión) de una y otra (y entre ellas) sería más que frecuente.

En sí misma, la legitimación por paralogía viene a ser la legitimación de la diferencia, la legitimación en la producción de lo desconocido. Dicha acción es descrita por Lyotard de la siguiente forma:

La actividad diferenciadora, o de imaginación, o de paralogía en la pragmática científica actual, tiene por función el hacer aparecer esos metaprescriptivos (los presupuestos), y exigir que los ‘compañeros’ acepten otros. La única legitimación que hace concebible, a fin de cuentas, una demanda tal es: dará nacimiento a ideas, es decir, a nuevos enunciados (LYOTARD, 1993, p. 134).

Con esos “metaprescriptivos o presupuestos” Lyotard se refiere a aquellas demandas de poder hechas a través de “enunciados denotativos que exigen reglas” dentro de la “pragmática científica”. En otras palabras, serían aquel tipo de “reglas” que “prescriben lo que deben ser las ‘jugadas’ de los juegos de lenguaje para ser admisibles” (LYOTARD, 1993, p. 134).

³³ Ver < <http://www.matetam.com/glosario/definicion/paralogia> >

Lyotard consideraría que dichas “reglas” se quedarían fuera de la lógica del “consenso universal”, debido a su procedencia “heterogénea”. En consecuencia, Lyotard plantea la necesidad de disociar la idea de la “justicia” de la idea de “consenso”, ya que este se habría vuelto “un valor anticuado y sospechoso” (LYOTARD, 1993, p. 135).

En definitiva, la “paralogía” es para Lyotard el medio y el fin de la producción de conocimientos. El método mediante el cual la ciencia y el conocimiento consiguen progresar. Además, por medio de la búsqueda de la paralogía se conseguiría al fin la producción de nuevos significados, que obligasen a desplazar los límites de nuestro conocimiento individual. La paralogía, en últimas, no es nada más que el efecto principal de la condición posmoderna.

Si nos alejamos un instante de estas argumentaciones lingüísticas tan complejas, y nos fijamos ahora en los razonamientos contenidos en *La posmodernidad explicada a los niños*, de 1986 (LYOTARD, 2001), tal vez podamos comprender mejor de qué se trata exactamente el llamado saber posmoderno, esta vez desde una óptica más artística y cultural.

Para empezar, analicemos el modo como Lyotard describe las características de lo posmoderno:

¿Qué es pues lo posmoderno? Con seguridad, forma parte de lo moderno. [...] Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante. [...] La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer. [...] Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la

presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. [...] Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo) (LYOTARD, 2001, pp. 23-25).

A primera vista, podemos deducir que lo posmoderno se basa, fundamentalmente, en la cualidad de lo “impresentable”. Y aún más, se basa en aquello que hay de “novedoso”. Es decir, en las presentaciones impresentables y nuevas. Lo posmoderno sería fruto de las indagaciones en el arte, la estética, y la cultura, experimentales. Es decir, comprendidas y practicadas como pura experimentación. Son estas prácticas las que permitirían quebrar los límites de aquello que conocemos como sistema. Además, con la construcción de lo posmoderno se intentaría huir de todo fundamentalismo, de toda idea de totalización. El posmodernismo sería en definitiva un rechazo absoluto al “terror”, autoritario y reduccionista, de la representatividad moderna.

Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos mascullar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre (LYOTARD, 2001, p. 26).

Sin embargo, ese rechazo al fundamentalismo o esa radical huida de la totalidad parece haberse convertido, paradójicamente, en una nueva amalgama de fundamentaciones

dogmáticas. Por ejemplo, según Terry Eagleton, el posmodernismo está sustituyendo simplemente “ciertos fundamentos tradicionales por uno nuevo: concretamente, la cultura” (EAGLETON, 2013). Otras fundamentaciones, como ya comentamos en capítulos anteriores, las encontramos por ejemplo en unas concepciones idealizadas, tanto de la “estética”, como de la “pragmática” o el “nihilismo”. En conclusión, podríamos afirmar que lo posmoderno se construye como contrario a lo moderno, pero aún dentro de él. Sería algo así como una oposición interna, que, si bien conseguiría deslegitimarlo casi por completo, en ningún caso alcanzaría a romper con sus lógicas más profundas. Dicho de otra forma, lo posmoderno no conseguiría eliminar los metarrelatos. Estos regresarían una y otra vez.

Si pretendemos ser justos, no podemos olvidarnos de que Lyotard también hace una especie de “autocrítica” a la condición artística de la posmodernidad. En ella identifica algunos conceptos clave, como el eclecticismo, el *kitsch*, o el regreso del valor artístico a una forma de realismo:

El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un McDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hon Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el ‘gusto’ del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta

al capital de todas las ‘necesidades’, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra (LYOTARD, 2001, pp. 17-18).

No obstante, y a pesar de la gran probabilidad de sucumbir ante todos estos peligros, Lyotard confía plenamente en el arte experimental como la vía más genuina para lograr producir aquello que podríamos calificar de conocimientos verdaderos. Por lo tanto, Lyotard critica aún con más dureza a todos aquellos que pretenden un regreso al sometimiento del arte a las leyes de la modernidad:

en las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de la *Deffentlichkeit*, de ‘encontrar un público’). Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad, o por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla. [...] el pintor y el novelista deben negarse a ejercer estos empleos terapéuticos. Es preciso que se interroguen acerca de las reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores. Estas reglas por momentos se les aparecen como medios de engañar, de seducir y resguardar, medios que les impiden ser ‘verdaderos (LYOTARD, 2001, pp. 14-16).

Como podemos observar, aquí Lyotard relaciona directamente la comprensión “terapéutica” del arte con el presunto restablecimiento del sistema “moderno”. Al mismo tiempo, el hecho de que los artistas sigan (o vuelvan a seguir) las reglas o leyes del arte es visto por Lyotard como una farsa o engaño. Es decir, como una actividad “terapéutica” de los lazos sociales de la modernidad, que a su vez traicionaría la esencia de la propia actividad artística. En este caso específico, el engaño terapéutico consiste en el restablecimiento de los vínculos entre el arte y su público. Es decir, que lo *farsesco* lo encontramos en una especie de tentativa de

regreso al llamado “encargo social”. En oposición a ello, Lyotard apuesta contundentemente por la plena “autonomía del arte” y por una agudizada separación entre la “esfera artística” y su público. Lamentablemente, al seguir la tendencia contradictoria de dichas proposiciones, la autonomía del arte devendría inevitablemente la autonomía de las leyes del mercado capitalista; y finalmente se terminaría entregando el arte “en bandeja” a las manos de los llamados “expertos”, que por otro lado, tanto Lyotard había criticado.

Hoy en día, más de tres décadas después de que Lyotard explicase la posmodernidad (a los niños), podemos confirmar con toda certeza que conocemos muy bien a estos expertos del arte. En realidad, no nos debería importar mucho si estos son definidos como “decididores” o *savants*, ya que tenemos bastante claro que son precisamente ellos los agentes “administradores”, “ejecutores”, “mediadores” e, incluso, “terroristas” del arte contemporáneo. Dichos expertos son nada más y nada menos que aquellos que dictan las leyes y las tendencias en la industria cultural; aquellos que seleccionan, clasifican, y al mismo tiempo descartan y eliminan, los distintos productos artísticos, culturales y mediáticos; aquellos que innovan y al mismo tiempo salvaguardan los intereses del mercado del arte. Estos expertos del arte contemporáneo y “posmoderno”, paradójicamente y en contradirección a las teorías posmodernas, acabarían aunándose en una única profesión de tendencias “totalizantes”. Ya sea por casualidad, o como una fina ironía del destino, el nombre dado a estos “administradores” del arte contemporáneo, terminaría negando “simbólicamente” las argumentaciones “antiterapéuticas” de Lyotard. Al fin, estos “expertos” serían llamados simplemente “curadores”.

Centrémonos ahora en nuestro otro tema de estudio, en la búsqueda de las posibles referencias específicas de Lyotard a la locura y al arte *outsider*.

Por un lado, en toda *La condición posmoderna* solo encontraremos una mención específica a la esquizofrenia, y esta es relativa a sus investigaciones teóricas desde la psicología y las ciencias de la comunicación. Más concretamente, Lyotard cita la *Double Blind Theory* de Watzlawick, que compara las investigaciones realizadas por René Thom en Palo Alto, a propósito de “las singularidades y las ‘incommensurabilidades’” en el “dominio de la pragmática” hasta en “las dificultades más cotidianas” (LYOTARD, 1993, p. 123). Con dichas citas, Lyotard pretendió demostrar, una vez más, que la noción de sistema ya no sirve y que el determinismo científico ha quebrado. Como salida de ello, Lyotard defendió el “modelo de las catástrofes” y la “justificación intuitiva” como único “proceso causativo” (LYOTARD, 1993, p. 123). Podemos afirmar incluso que en la teoría posmoderna de Lyotard encontramos cierto paralelismo, aunque solo sea intuitivo, entre la paralogía y la esquizofrenia, entendidos aquí como procesos de comunicación y de producción de nuevos conocimientos, o en otras palabras como procesos de producción de lo desconocido.

En cuanto al *art brut* o al *outsider art* no hemos encontrado menciones explícitas o directas, sino más bien unas “casi-referencias” fragmentadas, que podríamos interrelacionar con el arte marginal, máximo, de forma simbólica o metafórica. Por ejemplo, podríamos observar la insistencia de Lyotard en darle validez e importancia a los pequeños relatos: “El pequeño relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (LYOTARD, 1993, p. 127). La ciencia junto con la voluntad de valorar la “fuerza de los débiles” y la concepción idealizada de la producción artística como una práctica antisistémica. Ingenuamente Lyotard cree que “la escritura artística no puede cooperar, ni siquiera involuntariamente, con un proyecto de dominación o de transparencia integral” (LYOTARD, 2001, p. 103). Siguiendo estas reflexiones, Lyotard podría hacernos considerar el arte marginal como un posible ejemplo de aquel arte “inventivo” y de algún

modo “antisistémico” y hasta revolucionario. En otras palabras, podríamos empezar a considerar el *outsider art* como un arte posmoderno.

Harald Szeemann, Roger Cardinal y el *outsider art*

Por supuesto, también quería abolir la barrera entre el arte culto y el arte marginal. Con el Museo de las Obsesiones, la palabra “obsesión”, que desde la Edad Media hasta el “proceso de individuación” de Jung tuvo connotaciones negativas, vino a representar un tipo positivo de energía.

Harald Szeemann, “Mind Over Matter”, *Artforum* (1996)³⁴

Muchos estudiosos del arte, cuando quieren rastrear los orígenes del paradigma curatorial contemporáneo, casi siempre se remontan a lo ocurrido en la *Documenta 5* de Kassel de 1972. Principalmente, esta edición suele ser reconocida por dos hitos históricos: consolidar “el arte conceptual en el mundo del arte” y, sobre todo, de permitir “la emergencia de la figura del comisario independiente” (FONTDEVILA, 2018, p. 123). Nosotros añadiríamos un tercer hito de gran trascendencia, exponer por primera vez, y entremezclados, a artistas emergentes y a artistas marginales en un megaevento de arte contemporáneo.

A diferencia de las cuatro ediciones anteriores, que habían sido dirigidas por un comité organizador liderado por Arnold Bode, en la *Documenta 5* se nombró a un único agente “secretario general” y “máximo responsable de la exposición” (FONTDEVILA, 2018, p. 124). Este sería el comisario suizo Harald Szeemann, que gozó de una enorme autonomía administrativa y plenos poderes en el diseño y la construcción temática del evento.

³⁴ Ver OBRIST, 2009, p. 104.

Once años antes, Szeemann había aceptado el cargo de director de la *Kunsthalle* de Berna, la cual condujo exitosamente como un “laboratorio” hasta 1969 (OBRIST, 2009, p. 92).

Durante esos ocho años, Szeemann, además de organizar exposiciones individuales de artistas suizos e internacionales, se ganó una cierta fama con el montaje de distintas exposiciones colectivas y temáticas. La más recordada (y polémica) de todas ellas fue *When Attitudes Become Form* (1969). Dicha exposición fue financiada por las empresas Philip Morris (tabacalera) y Rudder and Finn (relaciones públicas), y según el propio Szeemann, además del dinero, le habrían ofrecido una “total libertad” (OBRIST, 2009, p. 96-97). Como resultado, 69 artistas posminimalistas tomaron la *Kunsthalle*, y provocaron el nacimiento de un “nuevo estilo de exposición –un estilo basado en el caos estructurado” (OBRIST, 2009, p. 98). Dicha exposición y la siguiente, *Friends and their Friends*, acabaron provocando un escándalo en la ciudad de Berna y, poco tiempo después, la dimisión de Szeemann de su cargo. A partir de ese momento, nació una nueva profesión, la de ‘comisario *freelance*’, con Szeemann como abanderado y pionero. Todo un ejemplo de emprendimiento.

El primer proyecto de Szeemann, después de que presentase su dimisión, fue fundar la *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agencia para el trabajo espiritual de los invitados). Esta fue, unos años más tarde, definida por su autor en los siguientes términos:

La agencia era una iniciativa unipersonal, una especie de institucionalización de mí mismo, y sus eslóganes eran tanto ideológicos (“Sustituye la propiedad por la actividad libre”) como prácticos (“De la idea al clavo” –lo cual significaba que yo lo hacía todo, desde conceptualizar el proyecto a colgar obras). Era el espíritu de 1968 (OBRIST, 2009, p. 99).

A dicha “agencia”, es decir al propio Szeemann, pronto le llegaron ofertas para hacer varias exposiciones internacionales, tanto en Alemania como en Australia. La más relevante de ellas fue evidentemente la *Documenta* de Kassel.

Sobre las intenciones y resultados en la concepción de la *Documenta 5*, Szeemann recordaría unos años más tarde:

Con Documenta yo quería trazar una trayectoria de la mimesis, recurriendo al análisis de Hegel de la realidad de la imagen (*Abbildung*) versus la realidad de lo imaginado (*Abgebildetes*). Empezabas con “imágenes que mienten” (como la publicidad, la propaganda y el *kitsch*), pasabas por la arquitectura utópica, la imaginería religiosa y el *art brut*, después ibas al despacho de Beuys y luego a magníficas instalaciones como *Circuit*, de Serra (1972). Te podías tumbar bajo el tejado y soñar al compás de un sonido continuo de la Monte Young. Todos los artistas emergentes de finales de los sesenta estaban presentes (OBRIST, 2009, pp. 101-102).

Con este planteamiento, la *Documenta 5* significó un antes y un después en la historia del arte. No solamente por los hitos que explicamos antes ni tampoco por su firme postura interdisciplinaria (con la muestra de instalaciones, *happenings* y *performances*, juntamente con otras piezas de los géneros más clásicos), sino sobre todo por su postura filosófica e ideológica. Sobre ello, en 1995 el propio Szeemann recordó que: “Después del verano de 1968, teorizar en el mundo del arte estaba a la orden del día, y para la gente fue un shock que yo pusiese fin a todos los debates hegelianos y marxistas” (OBRIST, 2009, p. 101).

Otro aspecto discursivo rompedor de *Documenta 5* radicó en la voluntad de “evitar la eterna batalla entre dos estilos”, que caracteriza la historia del arte, y en la acuñación del término “mitologías individuales”. Con la aplicación de estos conceptos, Szeemann acabó definiendo el arte como “una cuestión de actitud y no de estilo” (OBRIST, 2009, p. 102). Por un lado,

esta remarcación de la importancia de la actitud en el arte, y en definitiva de la actitud del propio artista, termina incidiendo fuertemente en los discursos estéticos de las décadas siguientes, especialmente en el arte alemán (neoexpresionismo) de los años ochenta. Por otro lado, Szeemann afirmó que la mitología individual “consistía en postular una historia del arte de intenciones intensas que pueden adoptar diversas formas: la gente crea sus propios sistemas de signos, que tardan en ser descifrados” (OBRIST, 2009, p. 102). Esta es una noción que nos remetería claramente a la filosofía deleuziana aunque, sobre dicha conexión conceptual con *El anti Edipo*, Szeemann afirma solo haberlo leído más tarde, para la creación de las exposiciones *Bachelor Machines*, de 1975.

Si nos alejamos momentáneamente de estas cuestiones conceptuales y pasamos a abordar los procesos y prácticas expositivas, deberemos mencionar que *Documenta*, hubo numerosos conflictos entre el comisario y los artistas participantes. Aunque el suizo Hans Ulrich Obrist afirme en su libro *Breve historia del comisariado* que “los artistas siempre han respondido bien a Szeemann y a su planteamiento del comisariado” (OBRIST, 2009, p. 90); lo cierto es que otras fuentes apuntan hacia lo contrario. Por ejemplo, el catalán Oriol Fontdevila apunta sobre el comisariado de la *Documenta 5* que:

Jean-Christophe Ammann y Johannes Cladders, entonces miembros de su equipo han confirmado retrospectivamente a través de entrevistas la idea de que Szeemann se comportó allí como “un artista entre artistas”. Si bien, durante el transcurso de la misma *Documenta*, los que protestaron enérgicamente debido a ello fueron los artistas. Algunos publicaron sus objeciones en *Artforum* y en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, donde manifestaron su disgusto por la clasificación temática en la cual se habían visto insertados sin previo aviso, así como por el gesto

subjetivo de Szeemann a la hora exponer a un mismo nivel materiales artísticos y no artísticos (FONTDEVILA, 2018, p. 124).

Una vez definido el concepto más paradigmático del ideario de *Documenta 5*, las “mitologías individuales”, y algunas de las críticas recibidas por su puesta en práctica, centrémonos ahora en la cuestión que más nos interesa. En la visión específica que Szeemann quiso mostrar allí del *art brut*. Para empezar, el comisario suizo interpretó la concepción artística de Dubuffet como una “expresión opuesta a la cultura del arte, de ahí que sea un arte en su estado original en oposición a un arte condicionado por la historia y la civilización de la cultura” (SZEEMANN, 2018, p. 217)³⁵. Afirmó también que Dubuffet había concebido el término de *art brut* como “panetnológico”, y que no aceptaba “distinciones tales como ‘patológico’ o ‘saludable’” (SZEEMANN, 2018, p. 217)³⁶. Intuitivamente, creeríamos que la de Szeemann podría coincidir con aquella interpretación más “posmoderna” del *art brut*, la cual lo usaría como un ejemplo del cuestionamiento de la historia del arte, no solamente de sus supuestas reglas internas sino también de su sentido y utilidad como disciplina dentro de las humanidades; y también como un tipo de producción artística que propició la ruptura de barreras culturales y de algunas tradiciones filosóficas académicas, como, por ejemplo, las interpretaciones psicoanalíticas o marxistas del arte.

Para reafirmar nuestra interpretación sería bueno dirigirnos a un escrito anterior de Szeemann sobre el mismo tema: “(Dis-)Ordered World Picture - Can the mentally ill be artists?”, publicado en la revista suiza *Sie Und Er* en octubre de 1963. Allí, el aún director de la *Kunsthalle Bern* describió y justificó sus propios criterios curatoriales en la re-exhibición de las “obras de diecisiete artistas esquizofrénicos de las colecciones de las clínicas psiquiátricas

³⁵ “What is Art Brut? The expression was coined by Jean Dubuffet and he uses it as the oposite of art cultural, hence in art in its original State as opposed to art conditioned by cultural and history civilization.”

³⁶ “Dubuffet conceived the term as pan-ethnological. [...] He did not accept distinctions such as ‘pathological’ or ‘healthy’.”

de Heidelberg, Lausana, París y Waldau-Berna” (SZEEMANN, 2018, p. 203).³⁷ Al comienzo del texto, Szeemann cita al historiador del arte Georg Schmidt (1896-1965), que afirmaría que:

en el transcurso del siglo XIX, el colapso de la estética clásica como medida más elevada del valor artístico llevó a una expansión del horizonte espacial y temporal de nuestra capacidad de experimentar y comprender el arte. Tres áreas marginales de la actividad artística se trajeron a la luz de nuestra apreciación y comprensión artística: el arte popular de la pintura *naïf*, los dibujos de los niños y el arte de los enfermos mentales (SZEEMANN, 2018, p. 203).³⁸

Siguiendo el razonamiento de esta cita, podemos empezar a confirmar que Szeemann concibió el arte *outsider* como la suma de estas “tres áreas marginales de la producción artística” juntamente con el arte mediúmnico, el arte involuntario o autodidacta, etcétera. O dicho en otras palabras lo comprendió como la noción del *art brut* en su versión más amplia. Para Szeemann, esta sería una categoría que tendría su origen en los años veinte, a partir de la conjunción de diferentes investigaciones médicas y artísticas. Es decir, a partir de las asociaciones conceptuales realizadas entre las producciones intelectuales y expositivas de figuras como Morgenthaler, Prinzhorn, Ernst, Breton y otros.

Sobre su curaduría de la exposición “*Bildneri der Geisteskranken/ Art Brut/ Insania pingens*”, hecha en el verano de 1963, Szeemann sostuvo que consiguió ofrecer “una visión general del tema” (SZEEMANN, 2018, p. 203). El curador describe la exposición en los siguientes términos:

³⁷ SZEEMANN, Harald, “Bildneri der Geisteskranken”, Kunsthalle Bern, 12. Juli – 18. August 1963.

³⁸ “In the course of the nineteenth century, the collapse of classical aesthetics as the highest measure of artistic value led to an ‘expansion of the spatial and temporal horizon of our capacity to experience and understand art. Three marginal areas of artistic activity were thereby brought into the light of our artistic appreciation and understanding: the folk art of the peintre naïf, children’s drawings, and the art of the mentally ill”.

La exposición no se concibió como una ilustración de historias de casos, sino que se diseñó con la imagen, y la intensidad de la expresión, como punto de partida. Una característica común de todos los artistas exhibidos —con la excepción de Louis Soutter— es el haber logrado del don de la creatividad pictórica una vez iniciada su enfermedad mental. Son pintores amateurs sin educación artística; sus obras, libres de influencias externas, se crean en la reclusión en asilos y celdas, y no deben juzgarse como el resultado de la terapia artística sino como el producto de una compulsión pictórica creativa alimentada por la superabundancia de imágenes en sus particulares estados esquizofrénicos. La mayoría de los trabajos fueron realizados por esquizofrénicos crónicos —cuyos números han disminuido enormemente hoy debido a la disponibilidad de un tratamiento más efectivo— que durante el período anterior a la Segunda Guerra Mundial (SZEEMANN, 2018, p. 203).³⁹

En este primer discurso es palpable la voluntad del comisario de rescatar tanto el proyecto como el ideario de Prinzhorn, centrándose en la visión formalista de los trabajos artísticos y, sobre todo, en el análisis de los procesos creativos “compulsivos” de los esquizofrénicos. Szeemann recalca, una vez más, la inscripción del arte de los enfermos mentales en un contexto histórico específico (años veinte), alejándolo de este modo de la posterior concepción más “popularizada” del *art brut*, que se emparentaba con las terapias artísticas, practicadas en las instituciones psiquiátricas. Recordemos también que esta misma postura, diferenciadora del *art brut* y la arteterapia, era también sostenida por el propio Dubuffet en esos mismos años sesenta. En definitiva, a partir de estos principios, creemos que Szeemann

³⁹ “The exhibition was not conceived as an illustration of case histories but was designed with the image, the intensity of expression, as the starting point. A commonality of all the exhibited artists -with the exception of Louis Soutter- is their attainment of the gift of pictorial creativity only with the onset of mental illness. They are amateur painters without artistic education; their works, unencumbered by external influences, are created in the seclusion of asylums and cells, and should not be judged as the results of art therapy but as the products of a creative pictorial compulsion that is fed by the superabundance of images in their particular schizophrenic states. The majority of works were made by chronic schizophrenics -whose numbers have greatly diminished today because of the availability of more effective treatment- during the period before the Second World War”.

quisiera visitar el proyecto de Prinzhorn, alejándolo de la institución psiquiátrica, aún más lejos de lo que lo había hecho Dubuffet, ya que en aquellos años aún no se había procedido a la museificación del *art brut*, para acercarlo definitivamente a la institución museística y al arte contemporáneo.

Sobre la creación y recepción de las obras expuestas, el comisario reflexiona:

Lo que nos asombra al mirar estas imágenes es, sin duda, la ausencia de un caos de formas, como podría esperarse, y en su lugar, el establecimiento de un orden irreal y desordenado con distintos principios de diseño. Si examinamos el catálogo de Renner de las características del arte esquizofrénico, notamos que, en realidad, ninguna de estas formas de diseño es ajena al arte actual. Pero en la obra de arte de los enfermos mentales, su aplicación se produce bajo la compulsión de formular los rostros y las visiones de una imagen trastornada del mundo; en el arte moderno, por el contrario, son medios creativos diseñados o elegidos en libertad, y pueden superarse o abandonarse en cualquier momento. Para el espectador familiarizado con el arte moderno, las imágenes de los esquizofrénicos son muy accesibles para la apreciación estética. Mientras tanto, su aspecto verdaderamente loco y fascinante reside en la compulsión palpable a la creación visual y en la invención tangible de las formas individuales (SZEEMANN, 2018, p. 204).⁴⁰

En este párrafo queda clara, una vez más, la asociación entre el arte esquizofrénico y el arte moderno. O lo que es lo mismo, la integración del arte esquizofrénico, entendido como un

⁴⁰ “What astonishes us in looking at these pictures is without a doubt the absence of a chaos of forms -as might be expected- and in its place the establishment of an unreal, disordered order with distinct principles of design. If we go through Renner’s catalog of the characteristics of schizophrenic art, we notice that actually, none of these forms of design is foreign to the art of today. But in the artwork of the mentally ill, their application occurs under the compulsion to formulate the faces and the visions of a deranged world picture; in modern art, by contrast, they are creative means designed or chosen at liberty, and can be overcome or given up at any time. For the viewer familiar with modern art, pictures by schizophrenics are very accessible to aesthetic appreciation. Meanwhile, their truly crazy and fascinating aspect lies in the palpable compulsion to visual creation and in the tangibly driven invention of individual forms”.

género artístico propio, dentro del arte moderno. La única diferencia entre ellos radica en su modo de producción. Mientras los enfermos mentales se ven abocados a un proceso “compulsivo” provocado por los trastornos psíquicos; los artistas modernos gozan de “libertad” de elección de sus propios procesos de producción. Es decir, que mientras unas se tratan de producciones alienadas; las otras gozan de cierta autonomía productiva. Aunque, paradójicamente, al mismo tiempo que las producciones de los artistas modernos se consideran más autónomas, se ven enormemente afectadas también por los medios expositivos y comerciales, lo que las convierte en producciones no más autónomas que heterónomas. Evidentemente, son estas mediaciones artísticas las que también afectan y definen, quizás aún en mayor escala, al arte esquizofrénico, a pesar de ser considerado como el “producto de una introversión pictórica que se estira hasta reventar” o como un “refugio creativo” (SZEEMANN, 2018, p. 204).

Como conclusión de este texto de los años sesenta, Szeemann considera que, aunque hubiera muchas similitudes formales entre el arte esquizofrénico y el arte moderno, no deberían ser expuestos de la misma forma:

En la exposición de Berna, a pesar de su aspecto expresivo y moderno, las imágenes no se podían colgar como obras de arte contemporáneo muy separadas entre sí y comunicándose espacialmente a través de las paredes, sino que cada una se completaba por sí sola; ya que, en cada obra, todos los elementos de diseño, todas las concepciones, todos los símbolos, todos los atributos mágicos se unifican y tienden juntos hacia un centro. El carácter hermético de las imágenes también se basa en su contenido. La exposición demostró claramente que los esquizofrénicos con los sistemas delirantes más ricos y complejos y un mayor alejamiento de la realidad eran los artistas más sobresalientes. Solo en sus trabajos se alinean la técnica, el diseño y el

contenido. Por lo tanto, se puede concluir que, entre los innumerables dibujantes y pintores enfermos mentales, hay pocos artistas verdaderos, y solo en sus obras percibimos un logro artístico formulado por Jean Dubuffet: "funcionamiento artístico puro y puro, reinventado en la totalidad de todas sus fases por el autor, comenzando solo por sus propios impulsos" (SZEEMANN, 2018, p. 204).⁴¹

Como hemos podido observar anteriormente, queda claro que Szeemann, en el momento de diseñar la *Documenta 5*, coincidió en gran parte con la formulación conceptual más difundida del *art brut* de Dubuffet. A pesar de ello, el comisario suizo estaría totalmente en desacuerdo con las propuestas y soluciones expositivas realizadas en el museo de Lausanne. Podemos apreciar este posicionamiento crítico en un texto escrito supuestamente en los años setenta, pero del cual desconocemos su fecha específica de publicación, en el que Szeemann ataca fuertemente las decisiones curatoriales emprendidas por los responsables del nuevo museo de *La Collection de l'Art Brut*. Para poder dar cuenta de sus numerosas críticas, sobre todo vertidas respecto al diseño del espacio expositivo, lo mejor será remitirnos a las propias palabras de Szeemann:

Todo el espacio interior no tiene ventanas y está pintado de negro, las obras están iluminadas solo por focos. Es un intento bastante torpe de cultivar un sentimiento extraño en el espectador, lo que se contradice con la agrupación de los trabajos pertenecientes a artistas individuales. La oportunidad, que en un museo cultural es casi imposible, de visualizar el grado de obsesión con referencia a los originales,

⁴¹ "In the Bern exhibition, despite their expressive, modern aspect, the pictures could not be hung like contemporary artworks far apart and communicating spatially on the walls but instead, each one for itself alone packed close together; since in every work, all the design elements, all the conceptions, all the symbols, all the magical attributes are unified and pressed together toward a center. The hermetic character of the pictures is also grounded in their content. The exhibition clearly showed that the schizophrenics with the richest and most complex delusional systems and a heightened estrangement from reality were the most outstanding artists. Only in their works do technique, design, and content come into alignment. Thus it can be concluded that among the countless mentally ill drawers and painters, there are few true artists, and only in their works do we sense an artistic achievement as formulated by Jean Dubuffet: "pure, raw artistic functioning, reinvented in the entirety of all its phases by the author, starting only from his or her own impulses".

desafortunadamente ha desaparecido una vez más. Cada artista está representado por las obras que Dubuffet fue capaz de reunir, pero el intento de completar la imagen, como podría hacerse con fotografías, por ejemplo, como las máquinas destruidas de Anton Müller, no se ha realizado. Es una lástima, pero a pesar de todas las reservas de Dubuffet sobre el museo como espacio cultural, esta idea parece haber ganado. Las razones son muchas. Una de ellas es nombrada por Michel Thévoz, el curador: él está convencido de que los artistas brutos trabajan sin modelos y en un espléndido aislamiento. Precisamente, esta suposición es falsa, como revela un estudio más detallado (SZEEMANN, 2018, p. 217-218).⁴²

Como vemos, en el transcurso del tiempo que va desde la exposición *Bildnerrei der Geisterkranken*, realizada en Berna (1963), pasando por la *Documenta 5* de Kassel (1972), hasta llegar a la inauguración de *La Collection de l'Art Brut* en Lausanne (1976), Szeemann habría confeccionado sus propios criterios expositivos del arte de los enfermos mentales. El comisario independiente, como hemos podido leer, era partidario de “completar” la exposición de los dibujos y pinturas con documentos fotográficos de los propios artistas/enfermos mentales. Uno de sus principales intereses era que el espectador pudiera sentir, y ser partícipe, de la ‘obsesión creativa’ de la cual partían los artistas (y también sus coleccionadores), al producir este tipo de arte. Esta sensación o “actitud” fue la que Szeemann echó de menos en la muestra del Museo de Lausanne, cuando, siendo

⁴² “The whole interior space is windowless and painted Black, the Works lit only by spotlights. It is a rather heavy-handed attempt an outsider feeling in the viewer, which is contradicted by the hanging in work groups by the individual artists. The opportunity, which in a cultural museum is hardly possible, to visualize the degree of obsession with reference to the originals has unfortunately been passed up once again. Each artist is represented by the works that Dubuffet was able to pull together, but the attempt to round out the image –as could be done with photographs, for example, as of the destroyed machines of Anton Müller- has not been made. It’s a pity, but in spite of all Dubuffet’s reservations about the museum as cultural site, it seems to have won. The reasons are many. One of them is named by Michel Thévoz, the curator: he is convinced that *artistes bruts* work without models and in splendid isolation. Precisely this assumption is false, as closer study reveals”.

especialmente crítico, remató su texto con expresiones del tipo: “La obsesión del coleccionista ya no se siente en esta boutique” (SZEEMANN, 2018, p. 218).⁴³

Tal hostilidad era debida seguramente a la admiración que el comisario independiente sentía hacia el altísimo valor de *La Collection de L’Art Bru*, y al presentimiento de que esta estuviera siendo rehén de perspectivas demasiado historicistas y psicoanalíticas (modernas). Suponemos entonces que Szeemann, teóricamente influido por la filosofía kierkegaardiana y (tal vez) posestructuralista, consideró que estas visiones sistemáticas del mundo y del arte estaban ya totalmente invalidadas, además de pasadas de moda.

No hay suficiente espacio aquí para todos estos artistas, que a través de su alteridad archivaron una franqueza de expresión que casi nadie puede resistir, a quien, a pesar de la esquizofrenia, quiere encontrar en el arte las imágenes especulares extremas de nuestro mundo en forma de vuelo, en la forma de una apropiación sobredimensionada. En este sentido, debido a la riqueza del material y a la selección, la *Collection de l’Art Brut* en Lausana es ejemplar, si bien también de interés principalmente histórico, desde la continuación en los ámbitos del lenguaje corporal y el arte conductual, donde las fronteras entre la locura subjetiva y objetiva se han vuelto fluidas, ha desaparecido (SZEEMANN, 2018, p. 218).⁴⁴

Para Szeemann, el Museo de Lausanne no fue fiel a la actitud inicial de su coleccionador (Dubuffet). Hecho por el cual no vio la propuesta expositiva de esta institución como la solución permanente y definitiva al modo de exposición del *art brut*:

⁴³ “The obsession of the collector can no longer be felt in this boutique”.

⁴⁴ “There is not enough space here for all these artists, who through their otherness archived a directness of utterance that hardly anyone can resist, who -schizophrenia notwithstanding- want to find in art the extreme mirror images of our world in the form of flight, in the form of an oversized appropriation. In this respect, because of the wealth of material and the selection, the Collection de l’Art Brut in Lausanne is exemplary, if also already of a chiefly historical interest, since the continuation into the realms of body language and behavior art, where the boundaries between subjective and objective insanity have become fluid, is missing”.

Jean Dubuffet se limitó a lo otro en la pintura, la imagen y la escultura tradicionales. Batalló por liberar el potencial creativo en obras de arte visual de su robo por parte de exegetas, psiquiatras y psicólogos. Y él se retiró. Pero ahora debemos construir el Museo de Obsesiones de nuestro propio tiempo (SZEEMANN, 2018, 218).⁴⁵

Consecuentemente, en 1974, dos años después de la *Documenta*, Szeemann se embarcó en un nuevo proyecto e inventó el llamado Museo de

Obsesiones. El mismo comisario independiente describió la génesis de esa idea de la siguiente forma:

El Museo de Obsesiones no es una institución. Ha sido el trabajo de mi vida desde cierto paseo en Loreo en Pascua en 1973. Por el momento, solo existe en mi cabeza. Por supuesto, partes de él pueden recuperarse en cualquier momento, y ya lo han sido, pero su destino ya no está ligado a una institución establecida como lo fue en el pasado (Berna, *Documenta*) (SZEEMANN, 2018, p. 91).⁴⁶

Este ambicioso proyecto expositivo, según Szeemann, habría nacido como reacción a la “brutalidad” expositiva (en tiempo y número de obras) que había supuesto la *Documenta*. Ante tal espectacularidad, y tantas críticas recibidas por parte de los artistas, el comisario independiente quiso distanciarse de la institucionalización museística y refugiarse en un espacio más íntimo. Por eso, decidió organizar una pequeña exposición en un apartamento titulada *Grandfather: A Pioneer Like Us* (1974). Allí, Szeemann expuso los objetos personales y herramientas de trabajo de su propio abuelo, que había fallecido hacía poco

⁴⁵ “Jean Dubuffet restricted himself to the other in traditional painting, image, and sculpture. He struggled to liberate the creative potential in visual artworks from its theft by exegetes, psychiatrists, and psychologists. And he succeeded. But now we must build the Museum of Obsessions of our own time”.

⁴⁶ “The Museum of Obsessions is not an institution. It has been my life’s work ever since a certain walk in Loreo at Easter in 1973. For the time being it only exists in my head. Of course, parts of it can be retrieved at any time, and already have been, but its fate is no longer bound up with an established institution as it was in the past (Bern, *documenta*)”.

(1971). De este modo, Szeemann se reafirmó en su postura, tan criticada en la *Documenta*, de dar tratamiento de arte a materiales extra-artísticos, al mismo tiempo que, mediante su autorización, le estaba otorgando estatus de artista a su propio abuelo. En esta exposición, la figura del autor se veía estrechamente vinculada a la figura del inventor, el pionero o el innovador y, aunque mediante su título se insinuara la ampliación beuysiana del concepto de arte y artista (BEUYS, 2006, p. 20), por regla general, estas posibles figuras artísticas/autorales se mantuvieron siempre bajo la supervisión del comisario, el auténtico “creador”.

Tal y como su nombre indica, con el proyecto del Museo de Obsesiones, Szeemann pretendía redefinir, relacionar y “visualizar” los conceptos de *museo* y de *obsesión*:

En términos físicos, el museo para mí ya no es el lugar ambivalente que era a fines de la década de 1960. Es un lugar donde se puede preservar la fragilidad y donde se pueden experimentar nuevas conexiones. En mi cabeza, es un lugar donde una suma siempre cambiante de especulaciones con varias fuentes de alimento lucha por la visualización. Y la "obsesión" ya no es algo que la sociedad consideraría negativo, un demonio expulsado de la mente y el cuerpo del poseído por un sacerdote, o la presencia acechante de fijación y concreción en un proceso junguiano de individuación. Es una unidad de energía bienvenida, aunque prefreudiana, que no podría importar menos si la sociedad considera o no sus expresiones y aplicaciones como positivas o negativas, beneficiosas o perjudiciales. En mi caso, esta unidad primaria de energía ha tomado una dirección determinada que es perceptible para los demás; la visualización de la palabra lo aclara mucho. Algunas personas entran en política, otras pintan, otras escriben; yo solo he hecho exposiciones. Esta, mi marca "ocupacional", es lo único que limita el Museo de las Obsesiones como un lugar en

términos de recepción, principalmente el mío. La exposición es una amalgama compleja de audacia, burocracia, gestión, presentación, tiempo, espacio, conocimiento y dinero (SZEEMANN, 2018, p. 91).⁴⁷

Mediante el concepto de Museo de Obsesiones, creemos que Szeemann quiere acercarse al concepto de “producción deseante” de Deleuze y Guattari. Además de querer revalorizar la idea de innovación, aludiendo, en este caso específico, a la denominada “verdadera conducta pionera” (*truly pioneering form of conduct*), comprendida como un posicionamiento, o actitud, con claras aspiraciones políticas o de poder (SZEEMANN, 2018, p. 92). Esta comprensión “deleuziana” del poder, vinculada aquí con el hecho expositivo, para Szeemann, está muy próxima de la idea de medio o “proceso productivo”, y lógicamente no tiene tanto en cuenta los fines o resultados obtenidos. El propio Szeemann describe la noción de poder de la siguiente forma:

El poder significa principalmente la capacidad de hacer las cosas posibles para los demás. Solo haciendo que las cosas sean posibles para los demás, uno obtiene el tipo de prestigio que hace posible hacer aún más cosas posibles. Por lo tanto, en la terminología actual de nuestra sociedad consumista de libre mercado y abrazo al

⁴⁷ “In physical terms the museum for me is no longer the ambivalent place that it was in the late 1960s. It is a place where fragility can be preserved and where new connections can be experimented with. In my head it is a place where an ever-changing sum of speculations with various sources of nourishment struggle for visualization. And the “obsession” is of course no longer something that society would regard as a negative, a demon to be driven from the mind and body of the possessed by a priest, or the lurking presence of fixation and concreteness in a Jungian process of individuation. It is a welcome, albeit pre-Freudian, unit of energy that couldn’t care less whether or not society regards its expressions and applications as positive or negative, beneficial or detrimental. In my case this primal unit of energy has taken a certain direction that is noticeable to others -the word visualization makes that much clear. Some people go into politics, others paint, others write; I have only ever made exhibitions. This, my «occupational» marking, is the only thing that limits the Museum of Obsessions as a place in terms of reception, primarily my own. The exhibition is a complex amalgam of adventurousness, bureaucracy, management, presentation, time, space, knowledge, and money”.

cambio, la definición de poder político del Museo de Obsesiones es "aún más cosas" (SZEEMANN, 2018, p. 92).⁴⁸

En resumidas cuentas, podríamos afirmar que el funcionamiento político "ambivalente" (teóricamente democrático y dictatorial en la práctica)⁴⁹ del Museo de Obsesiones consistiría en hacer que la producción artística deviniera una especie de "servicio". Se trataría entonces de un servicio artístico transformador y "liberador", destinado a transformar la impotencia y la imposibilidad en lo posible. En definitiva, un servicio democratizador, que tendría por lema "[...] reemplazar la propiedad por acciones gratuitas" (SZEEMANN, 2018, p. 92).⁵⁰ O lo que sería lo mismo, transformar las mercancías en experiencias y desplazar la noción de producción artística, para que su lugar central lo ocuparan los principios de suministro y circulación del arte, que el propio Szeemann sintetiza en el concepto místico de energía, o incluso, a veces, en el de maná:

Ya no se trata de arte. Se trata del movimiento perpetuo y convincente de las personas que son autosuficientes porque constantemente recrean sus propios mundos sin tener en cuenta la edad, el género, la profesión o la educación. La mitología individual asegura que el maná se devuelve a sí mismo y se puede encontrar en todas partes nuevamente [...] Y si las mitologías individuales todavía eran lenguas simbólicas en *Documenta 5*, las obsesiones son las energías que funcionan, conducen y se infectan detrás de esos idiomas. Si las mitologías individuales aún permiten una selección de símbolos intrínseca y externamente justificable que representan esos lenguajes, en el

⁴⁸ "Power primarily means the ability to make things possible for others. Only by consistently making things possible for others does one obtain the sort of prestige that makes it possible to make even more things possible. So in the current terminology of our free-market, change-embracing, consumerist society, the power-political definition of the Museum of Obsessions is «even more things»".

⁴⁹ "Indeed, finding an organizational form at once democratic in essence -in the sum of its ideas- dictatorial in practice, and ambivalent in appearance was no mean feat".

⁵⁰ Traducción mía mía del inglés: "[...] replace property with free actions".

Museo de Obsesiones el esfuerzo involucrado en este examen se convierte en un respeto duradero por la fuente de energía (SZEEMANN, 2018, p. 84).⁵¹

Un año después de *Grandfather*, Szeemann emprendería un nuevo proyecto expositivo titulado *Bachelor Machines* (Máquinas célibes). La elección del título de dicha exposición provendría de la parte inferior de la obra *El gran vidrio* (1915-23) de Marcel Duchamp, donde estarían representados simbólicamente los solteros. Szeemann también se habría inspirado en el libro del escritor francés Michel Carrouges (1910-88), en el cual, a partir de su interpretación, encontró paralelismos entre la obra de Kafka y la de Duchamp y rescató el concepto que Szeemann llamaría “mito del soltero”. Otras influencias están en las obras de Edgar Allan Poe, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Alfred Jarry y Raymond Roussel. Según el curador, todos ellos tienen una serie de cosas en común:

su renuncia a la procreación abre nuevos mundos mentales para ellos; generalmente recurren a la máquina como una simple analogía mecánica para las relaciones complejas del hombre con los hombres y las potencias superiores, y su soltería abarca una ironía distanciada que puede expresarse en sintaxis o en conducta hacia el sexo opuesto y la máquina; y pertenecen a la categoría de *Gesamtkunstwerke*, que funcionan como circuitos cerrados y personifican el incumplimiento frente a la sociedad moderna (SZEEMANN, 2018, p. 96).⁵²

⁵¹ Traducción mía del inglés: “Is no longer about art. It’s about the convincing perpetual motion of people who are self-sufficient in that they constantly re-create their own worlds without consideration for age, gender, profession, or education. The individual mythology ensures that the manna is returned to itself and can be found everywhere again. And if the individual mythologies were still symbolic languages at documenta 5, the obsessions are the energies that work, drive, and fester behind those languages. If the individual mythologies still allow for an intrinsically and outwardly justifiable selection of symbols that represent those languages, in the Museum of Obsessions the effort involved in this examination turns into lasting respect for the energy source”.

⁵² Traducción mía del inglés: “Their eschewing of procreation opens up new mental worlds for them; they generally draw on the machine as a simple mechanical analogy for the complex relationships of man to men and to higher powers, their bachelorhood encompassing a distanced irony that might be expressed either in syntax or in behavior toward the opposite sex and the machine; and they belong to the category of *Gesamtkunstwerke*, which function as closed circuits and epitomize noncompliance vis-à-vis modern society”.

De este modo, con *Bachelor Machines*, no solamente tenemos una exposición de fuerte inspiración filosófica deleuziana, sino también artísticamente vanguardista e interdisciplinaria (¿posmoderna?). En su formalización, se trata de una exposición itinerante y cambiante.

Bachelor Machines circuló por las ciudades de Berna, Venecia, Bruselas, Düsseldorf, París, Malmö, Amsterdam y Viena; y se fueron añadiendo obras específicas en relación con cada sede. En ellas se combinarían la exposición de obras de artistas “que crean símbolos que habrán de sobrevivirles —como Duchamp—”, con la exposición de obras de aquellos artistas que, según el curador, “poseen lo que me gusta llamar obsesiones primarias, cuyas vidas se organizan en torno a sus obsesiones, como Heinrich Anton Müller” (OBRIST, 2009, p. 104). De esta forma, en este proyecto específico, Szeemann consigue eliminar las barreras existentes entre arte culto y arte marginal.

Si queremos abordar nuevamente el sentido discursivo de *Bachelor Machines*, deberemos detenernos en una entrevista de Szeemann, hecha en la década de 1990, en la que afirmaba que la exposición “tenía que ver con una creencia en el flujo de la energía eterna como modo de evitar la muerte, como erótica de la vida: el soltero como modelo de rebeldía, como anti-procreación” (OBRIST, 2009, p. 103). Mediante estas expresiones, quedó, una vez más, perfilada la idea política del Museo de Obsesiones y de *Bachelor Machines*, considerados como mucho más que una “alternativa al sistema museístico actual”. En definitiva, como una alternativa mental, rebelde, simbólica y mítica que intentó resolver “todas las dialécticas en la intención y su intensidad” (SZEEMANN, 2018, p. 97). Lo que también podemos observar aquí, es la estrecha relación entre las concepciones del *art brut* de Dubuffet y de Szeemann. Ambas evocan la transgresión y la rebeldía. Sin embargo, mientras en el primero la cualidad transgresora está presente en las propias obras de los artistas brutos, en el segundo, es la exposición en su conjunto la que sirve como modelo de rebelión (por lo menos en un sentido estético, conceptual y filosófico).

Tres años antes de *Bachelor Machines*, y en el mismo año en que Szeemann dirigió la *Documenta* de Kassel, el ensayista y comisario británico Roger Cardinal (1940) escribió el primer libro sobre el *art brut* en lengua inglesa: *Outsider art* (1972). Dicho concepto no supuso únicamente una traducción de la noción acuñada por Dubuffet, sino que, lógicamente, le otorgó un sentido distinto. Al igual que Szeemann, Cardinal comprendió al *art brut* en su sentido más amplio y democrático, sin aquella jerarquización que situaba por delante el arte de los enfermos mentales respecto a los otros tipos de arte marginal. Cardinal encontró un origen común, que unía las distintas vertientes de la visión marginal del arte en los años veinte, y con el movimiento surrealista como protagonista. En esta teoría, serían consideradas figuras clave André Breton y Max Ernst, entre otros. De hecho, como orígenes expositivos del arte marginal, se mencionan unas muestras comerciales de arte psicótico, realizadas en París en 1928 y 1929, y a las que asistió Breton. Anterior a estas, hace referencia a una exposición dadaísta a la que asistió Max Ernst, hecha en Colonia en 1919, y en la que las obras vanguardistas se reunieron con “tallas africanas, pinturas de aficionados, dibujos de niños, objetos encontrados y obras de psicóticos” (CARDINAL, 1992, p. 104). De este modo, y dejando de lado la aparente actitud provocadora de los dadaístas, hay evidencias claras de que esa concepción ampliada del *art brut* fue anterior a la concepción de las expresiones de la locura de Prinzhorn. Dicho de otro modo, el arte marginal es una categoría anterior a la del *art brut*. O lo que es lo mismo, este argumento subraya que el *outsider art* es una concepción, más que moderna, posmoderna.

En un texto redactado veinte años después de su célebre libro, Cardinal vincula a la visión surrealista del arte vanguardista, influenciado por el arte marginal, el establecimiento del “paradigma del sujeto creador” que, efectivamente, recordaría la hipótesis que formulé en el primer capítulo de esta tesis. Sobre el sujeto del surrealismo, el propio Cardinal afirmaría:

La esencia del movimiento surrealista se refirió desde el primer momento a la inducción de un nivel desusado de ensimismamiento psíquico, que conduce a una creatividad no programada. Todavía hoy, calificar una obra de “surrealista” debería implicar estrictamente que esa ambición, ha mucho consagrada, sigue viva; aunque a la vista está la existencia de un sucedáneo de surrealismo pergeñado por ciertos practicantes de última hora que, en lugar de enfrentarse al auténtico “allende psíquico”, se limitan a manejar artilugios y pistas calculadas para sorprender al contemplador, remedando así sin compromiso, y desde luego sin riesgo, ciertos presuntos caracteres de la expresión perturbada. [...] Lo que realmente importa en esto es cómo experimentan los artistas el incentivo a crear, o, más exactamente, en qué estado está su mente cuando se debate con el impulso de la expresividad primaria. Aunque ese impulso tenga su origen en el exterior, siempre, por muy ilógico que ello pueda ser, se experimenta como un hecho subjetivo. Por eso yo no he subrayado apropiaciones formales, sino una congruencia de actitudes mentales; de suerte que el paradigma del sujeto creador en el surrealismo se entienda como algo postulado, corroborado y refinado a lo largo del tiempo mediante consultas repetidas al modelo del visionario compulsivo, dentro de una dialéctica de versiones recíprocas (CARDINAL, 1992, pp. 114-115).

Este artículo de Cardinal termina con unas reflexiones que nos suscitan un enorme interés. En ellas, el historiador y comisario se cuestiona ética y socialmente la exposición del sufrimiento de los enfermos mentales, aunque este fuese catalogado como arte. Además, implícitamente, el autor también está cuestionando la autoridad de aquellos artistas y curadores que, al apropiarse, coleccionar y exponer estas producciones, anteponen su admiración por el arte “puro” a su empatía por los problemas vitales de esas personas. Cardinal sentencia: “Por

cuánto tiempo la apreciación estética puede retrasar legítimamente el reflejo de la compasión humana” (CARDINAL, 1992, p. 117).

A pesar de sus antagónicas posturas éticas, ambos comisarios, Szeemann y Cardinal apuestan por aceptar la fórmula de exponer conjuntamente obras de arte marginal y arte contemporáneo. Contrariamente a ellos, la comisaria Joëlle Pijaudier-Cabot apuesta por una comprensión histórica del *art brut*, que ella misma considera como un “un arte moderno europeo”. Siguiendo esta idea, la comisaria realiza el proyecto para el nuevo Museo de Arte Moderno de Lille Métropole (2008), en el cual habría unas salas específicas para la exposición del *art brut*. De esta forma, este tipo de arte queda museísticamente integrado al arte moderno, sin tener que pagar el precio de la disolución dentro de él. De todos modos, si hay algo que se manifiesta en estas tres distintas posturas curatoriales respecto al *art brut* o al arte marginal, es el valor de su integración en la esfera artística oficial.

El curador como autor: la integración cultural y la autonomía del arte

Con estas exposiciones he procedido a fabricar mi propio mito.

Harald Szeemann, *Écrire les expositions* (1996)

Según nos cuenta la socióloga del arte Nathalie Heinich, en los últimos años se ha producido (por ejemplo, en Francia) “un cambio sutil en la terminología del mundo del arte contemporáneo”, y ya no se habla tanto de comisarios como de curadores, que es un neologismo importado del inglés *curators* (HEINICH, 2017, p. 201). Este cambio gramatical responde seguramente a la creciente profesionalización (ascenso jerárquico y autonomización) de esta profesión. Según esta autora, Harald Szeemann habría sido el “Papa” y referente de esta “nueva clase de curadores”, muy influyentes en la promoción de los artistas

y en las redefiniciones del arte, y “más duchos en entablar relaciones sociales que en historia del arte” (HEINICH, 2017, p. 203). En otras palabras, Heinich y otros analistas del arte consideran que Szeemann encarna como nadie la figura del “curador con vocación autorial”.

Al respecto de ese cambio de paradigma iniciado por Szeemann en la *Documenta 5*, el comisario catalán Oriol Fontdevila afirma:

Cuando se apela a este pasaje de la historia del arte se hace generalmente para señalar el inicio de la tendencia comisarial de identificarse con el acto creativo y su proceder hacia la asunción autorial. Pero, si nos fijamos bien, lo que se descubre es que el lugar que el comisario se planteaba como punto de llegada no era propiamente la posición del artista conceptual, sino que precisamente se trataba de un lugar que el artista conceptual rehuía y estaría intentando dejar vacío (FONTDEVILA, 2017, p. 126).

Lo que ocurrió a finales de la década de 1960 y comienzos de los setenta, según Fontdevila, es que la dirección emprendida por los artistas conceptuales hacia la desmitificación del arte y la muerte del autor, habría propiciado, paradójicamente, la expansión y diversificación de la noción de autoría.

Antes de llegar a esta conclusión, el comisario catalán trazó un relato, claramente bifurcado, de la génesis del comisariado. Por un lado, está Harald Szeemann, quien construyó una visión “romántica” del arte conceptual, y que no se cuestionó realmente “ni la autonomía de la obra artística, ni la mitología autoral moderna” (FONTDEVILA, 2017, pp146-147). Por otro lado, tenemos a la pareja formada por el galerista Seth Siegelau (1941-2013) y la crítica Lucy R. Lippard (1937), a la que podríamos sumar al artista y crítico Brian O’Doherty (1928). Este último se muestra como uno de los pioneros en la lucha contra la mitificación del arte, a partir de la edición de la revista *Aspen 5+6*, en 1967, en la cual, además, se publicó el famoso ensayo de Barthes sobre la muerte del autor. Por su parte, Siegelau fue reconocido como

aquel galerista que comprende la desmitificación desde la práctica artística, y la lleva hasta sus últimas consecuencias en su “relación con la mediación” (FONTDEVILA, 2017, p. 132). Como ejemplo de ello, Siegelaub tiende a prescindir del espacio físico expositivo para priorizar la circulación del arte a partir de medios más propios de la comunicación (radio, correo postal, teléfono, etcétera), y a crear el “catálogo-como-exposición” (FONTDEVILA, 2017, pp. 133-134). Al mismo tiempo, Lippard apuesta por la “transparencia de los procesos de trabajo” para alcanzar la desmitificación del arte. De este modo, hace confluir la creación y la mediación artísticas como “una sola entidad holística” (FONTDEVILA, 2017, p. 139).

Los proyectos expositivos de todos ellos finalmente adoptaron una estética burocrática, próxima de la estética conceptual de la época y, aunque con intensidades distintas, todos ellos fueron criticados por estar ocupando una posición protagónica dentro de la producción artística. Si bien Szeemann no tardó en admitir orgullosamente el alcance de su nuevo estatus como autor (*exhibition maker*); los otros mediadores artísticos pioneros, como Siegelaub, y Lippard, negaron rotundamente el estatus de “artistas”, con el que los habían etiquetado. Aunque eso sí, admitieron haber estado interesados en la disolución del arte, y en generar confusión entre las distintas categorías artísticas, que, por ejemplo, separaban al arte de la crítica. De este modo, fueron trazadas dos líneas curatoriales, la romántica de Szeemann y la deconstruccionista de Siegelaub y Lippard. Ambas, lejos de devaluar el arte, favorecieron su difusión y expansión y, al mismo tiempo, esto estimuló la creación de unos nuevos consensos sobre la autonomía del arte y la integración cultural.

Más o menos una década después de iniciarse el paradigma curatorial en el arte contemporáneo, se empezó a construir lo que algunos han considerado un “nuevo régimen artístico”, promovido por las políticas económicas y empresariales neoliberales. Dicho régimen se basó, entre otras cosas, en la privatización del sector y en el fomento del

emprendimiento artístico, además de propiciar el consenso alrededor de una nueva visión de la autonomía del arte:

La noción de autonomía posmoderna, “sin metafísica” aparente. Ecléctica, en cuanto a la forma de los objetos de arte que la constituyen, e indeterminada en varios otros aspectos, sus características más nítidas, la desregulación y la gran escala, pueden ser determinadas en la esfera de la circulación. La forma de autonomía estética posmoderna se reproduce en la circulación desregulada, intensa y sin trabas, y, conforme se indicó, se asocia a menudo al capital monopolista. [...] La nueva autonomía nació sin luchas, en “cuna de oro” y acuñada por los mantras: “limitación del gobierno”, “desregulación”, “privatización” y “cultura empresarial” (MARTINS, 2011, p. 5).

La implantación de dicha visión contemporánea de la autonomía del arte, también llamada por Martins “autonomía *prêt-à-porter*”, supone la solución perfecta para la legitimación de la ideología neoliberal y del capital monopolista. En ella se vuelven a exaltar, de una forma renovada, las características de “la innovación, la singularidad, la autenticidad y la peculiaridad”, como propias de los individuos exitosos en un mundo donde reina la libre competición del mercado (MARTINS, 2011, pp. 8-9). No es de extrañar entonces que se produzca también un renovado interés en el arte marginal, un tipo de arte al que se le suelen atribuir todas estas características y valores individuales.

Esta simple axiología podría bastarnos para explicar por qué se produce la integración del arte marginal en el arte contemporáneo. Otra explicación posible la encontramos en el reverso del razonamiento que acabamos de emplear. En este otro caso, el arte marginal representa simbólicamente la figura del perdedor social. Entonces, el interés y la revaloración de este tipo de arte se debe a la necesidad de una vuelta a lo humano y de una huida nostálgica de lo

mecánico o tecnológico. Es decir, que parte de una voluntad de renovación de la vida y de un regreso a una visión idealizada de la autonomía. O incluso, procede de un último deseo de integración cultural, y de revalorización de las potencialidades creativas ocultas ante un inminente horizonte de desintegración. O tal vez, simplemente sea un engranaje más que permite, en últimas, la construcción de unos “nuevos” mitos. Aunque de nuevos no tengan nada. De ahí proviene quizás la razón por la cual estos primeros comisarios independientes, los grandes autorizados del arte marginal y del arte contemporáneo, son considerados los ilusionistas del arte. Es decir, unos prestidigitadores.

Curadoras y curadores:

Las políticas de los cuerpos y el reconocimiento actualizado de la marginalidad

(P. B. Preciado, Robert Gober, Luís Pérez-Oramas)

Tal y como nos lo recuerda Nathalie Heinich, en las últimas décadas se ha consumado la profesionalización de la curaduría artística. El curador profesional es cada vez más independiente de las instituciones museísticas, más autónomo en sus decisiones, al mismo tiempo que la curaduría se ha convertido en una ocupación a tiempo completo. Dicha profesión es “relativamente joven (en su mayoría son menores de cuarenta y cinco años), a menudo de origen provincial, muy feminizada, y por supuesto dotada de un gran capital cultural” (HEINICH, 2017, pp. 201-202). Según esta autora, los que se identifican exclusivamente como curadores son una minoría. La mayor parte de los que ejercen esa profesión se consideran, además, artistas, profesores, investigadores o directores de un centro artístico.

Heinich identifica que las personas que ejercen la curaduría artística profesional se pueden dividir entre tres “tipos-ideales” o clases sociales distintas. Por un lado, estarían los comisarios asalariados “vinculados a una estructura” de más edad y más internacionalizados. Por otro lado, estarían los comisarios independientes con contratos temporales, frecuentemente “precarios”. Y, finalmente, tendríamos a los “artistas-comisarios” vinculados a asociaciones provincianas, y con contratos aún más precarios (HEINICH, 2017, p. 202). Estas diferencias sociales podrían deberse a “la expansión de esta función, que hace que sea lo suficientemente gratificante para atraer a muchos aspirantes, induciendo así una considerable inflación en el número de estos intermediarios” (HEINICH, 2017, p. 202). La curaduría artística es, por lo tanto, una profesión en auge desde la década de 1980 y, como el

resto de los empleos del sector de la cultura, se ve afectada por el competencialismo favorecido por las políticas neoliberales.

En el circuito del arte contemporáneo, especialmente durante estos últimos diez años, se ha producido una especie de redescubrimiento del arte marginal. No solamente porque se haya renovado el interés en este tipo de arte sino porque, una vez más, las fronteras que delimitan el *outsider art* y el arte oficial se han estrechado o, incluso, se han diluido (sino es que han desaparecido del todo). Por otro lado, paradójicamente, la vieja estética estereotipada del *art brut* y de las expresiones de la locura continua vigente, como un género artístico más, dentro del arte contemporáneo.

Evidentemente, no es que se haya redescubierto o renovado formalmente el arte marginal, sino que el interés respecto a él ha sido propiciado por sus relecturas y revisiones discursivas, filosóficas y políticas. En otras palabras, las nuevas tendencias del arte marginal del siglo XXI han surgido paralelamente al desarrollo de las políticas identitarias o, como vulgarmente lo llaman sus detractores, el identitarismo.

Los curadores y las curadoras de hoy en día rara vez califican de “arte marginal” las producciones artísticas realizadas por los marginados sociales. En cambio, esta categoría continúa siendo usada mayoritariamente por los historiadores y teóricos del arte. Tomando la dirección contraria, los curadores tienden a emplear numerosas expresiones eufemísticas de nuevo cuño, como “arte de solitarios” o incluso “arte de todo”. Actualmente, el viejo concepto de *art brut* ha devenido una categoría obsoleta, anclada en el arte moderno, utópica y, seguramente, hasta estigmatizadora. No obstante, los valores transgresores asociados a él continúan siendo vendidos bajo una gran demanda de consumidores. A estos valores rebeldes, asociados a la quiebra de convenciones y normas estéticas y políticas, podemos asociarles otros de carácter más vanguardista, como la autenticidad, la singularidad, la

autonomía creativa, la ética no comercial y, sobre todo, la tan criticada, y pasada de moda, originalidad.

Aparentemente, en este aspecto nada ha cambiado en cien años. Sin embargo, se han producido cambios en otras cuestiones, como, por ejemplo, el renovado interés por la autoría y el reconocimiento, una vez superada la fiebre textualista del período barthesiano (de la muerte del autor). Otro cambio no menos importante se ha producido con respecto a la identidad y procedencia de los propios artistas marginales. Estos ya no son ni se parecen mucho a aquellos esquizofrénicos europeos de los años veinte, como Wölfli o Pohl, ni tampoco a los artistas expuestos en museos de arte, a finales de los sesenta, por Dubuffet o Szeemann.

Los artistas “marginales” cuyas obras han sido redescubiertas y publicitadas en estos últimos años pertenecen a otra generación. La mayoría de ellos produjeron sus obras artísticas en la segunda mitad del siglo XX, al mismo tiempo que el arte moderno vivía su etapa de esplendor universalista, y curiosamente, en los mismos años en que se desarrollaba, y se ponía en práctica, la conceptualización de *l'art brut*. Por varias razones, estos artistas serían, o bien no descubiertos durante esos años, o bien no reconocidos como artistas importantes. La gran mayoría de ellos tampoco fueron considerados como artistas brutos. Como mucho, algunos de ellos fueron encasillados en la categoría de artistas populares (*folk art*). Aunque, repetimos, formalmente, dichas producciones son identificables a simple vista como muy próximas de la estética genérica del *art brut*, aun de las expresiones de la locura.

Dadas estas nuevas características autoriales del arte marginal contemporáneo, podremos distinguir diferentes líneas discursivas en las propuestas curatoriales.

Una de ellas se basa, fundamentalmente, en el rescate de artistas olvidados por la historia, y en lo consiguiente pretende reconocerlos, reivindicarlos y ponerlos en el lugar donde se cree que merecen estar en la actualidad. Esta línea curatorial no aborda propiamente el trabajo de

marginales sociales en su concepción total, ya que dichos creadores, aunque en algunos casos hayan podido vincularse con la enfermedad mental u otros estigmas sociales, sí que se consideran a sí mismos artistas e, incluso entraron en el circuito del arte vanguardista de su época, aunque sin lograr un gran reconocimiento. Son pues, artistas considerados de bajo perfil o “segundones” por la crítica e historia del arte de la época. En este caso, cuestionar el valor histórico del arte y de los artistas se vuelve un cuestionamiento ético, político e identitario.

En el segundo grupo quedan integrados aquellos creadores originariamente marginales pero pertenecientes a una generación distinta de los artistas brutos. Son aquellas personas que, habiendo o no pasado por una experiencia de encarcelamiento psiquiátrico, produjeron una cantidad considerable de obras “artísticas”, sin nunca llegarse a considerar artistas ni mostrar el más mínimo interés por el mundo del arte. En este caso, estos supuestos artistas encajaron más en los estereotipos contruidos por Prinzhorn o Dubuffet, aunque podrían mostrar algunas particularidades nuevas, como sus construcciones identitarias referentes al origen, cultura, clase, género o raza. Es importante recalcar que estos “artistas” fueron descubiertos usualmente en sus últimos años de vida, o después de su fallecimiento, y quedaron también emparentados con aquellos “genios” modernos, considerados unos avanzados a su tiempo. Otra línea es la de los propios artistas marginales contemporáneos. En este caso, se trata de personas consideradas discapacitadas, que habrían sido animadas a producir arte dentro de los programas terapéuticos ofrecidos por las instituciones psiquiátricas o, incluso, en los centros de producción artística para discapacitados. Algunos de estos artistas podrían recibir un reconocimiento por su trabajo en vida, aunque la administración de su carrera sería absolutamente mediada por los agentes e instituciones a las que pertenecerían.

En este capítulo intentaremos abordar las dos primeras líneas, haciendo una crítica de carácter ético-político a sus discursos curatoriales. En el primer caso, analizaremos la exposición de

Carol Rama, realizada en el MACBA de Barcelona en los años 2014 y 2015, y la exposición de Forrest Bess en la Bienal del Whitney de 2012. En lo referente a la segunda línea, analizaremos la exposición de Arthur Bispo do Rosário, en la Bienal de São Paulo de 2012, y la compararemos con otras exposiciones que hayan podido mostrar líneas discursivas semejantes.

El filósofo *queer* y el reconocimiento del arte contrasexual

(Paul B. Preciado y Carol Rama)

Entre el 30 de octubre de 2014 y el 22 de febrero de 2015 se exhibió “La pasión según Carol Rama”, una muestra curada por Beatriz Preciado y Teresa Grandas en el MACBA de Barcelona. Posteriormente, dicha exposición viajó a las ciudades de París, Dublín y Turín (la ciudad natal de la artista exhibida).

Carol Rama (1918-2015) fue una artista italiana autodidacta, hija de una familia de industriales turineses. Su producción artística abarca prácticamente siete décadas, desde los años cuarenta hasta los años 2000. Su primera exposición, realizada en una galería en 1945, fue censurada por las políticas culturales de la Italia fascista. Esta temprana censura propició que en la obra de la artista se produjese el paso de la “figuración” a la “abstracción”. No obstante, dicho paso estético volvió a darse al revés unos años más tarde. Durante los años de posguerra, ni la artista ni su obra fueron relacionados o encajados dentro de los movimientos neovanguardistas dominantes de la Italia de la época. Por lo tanto, de algún modo, se mantiene al margen del mundo del arte, eso sí, sin abandonar la producción en ningún momento. En la década de 1980, la obra de Carol Rama fue descubierta por la curadora Lea Vergine, e incluida dentro de unas exposiciones de artistas mujeres. No fue hasta el año 2003 cuando la artista fue definitivamente reconocida y aceptada en el mundo del arte contemporáneo, cuando fue simbólicamente galardonada con el León de oro en la Bienal de

Venecia. La exposición que comentamos en este texto se inauguró pocos meses antes de la muerte de la artista (septiembre de 2015), y cuando ella estaba sufriendo de demencia senil desde hacía casi una década.

Para el análisis crítico de esta exposición nos centraremos exclusivamente en el discurso realizado por Beatriz Preciado, actualmente conocida como Paul B. Preciado. Este reconocido filósofo transfeminista y *queer*, formado en filosofía y arquitectura en París, Nueva York y Princeton, es profesor de la Universidad de París VIII y del CEA en Madrid (en 2003-2004 lo fue en el PEI en Barcelona) y, actualmente, es comisario de programas públicos de la *Documenta 14* (Kassel y Atenas). Sus teorías parten claramente de la filosofía posestructuralista de Foucault, Deleuze y Derrida; al mismo tiempo que radicaliza las teorías feministas y de género de Judith Butler. Sus concepciones teóricas se imbrican y relacionan constantemente con las prácticas artísticas, culturales y con el activismo político.

La curaduría de la exposición de Rama, le sirvió a Preciado para ejemplificar e ilustrar los conceptos más significativos de sus teorías filosóficas. En este caso, los conceptos más destacados son el de somateca y el de deseo contrasexual. Además de esta importante aportación teórica, son especialmente interesantes las críticas que el filósofo acomete sobre las lógicas curatoriales hechas en la exposición de dicha artista (o de este tipo de arte).

La primera reflexión de Preciado respecto a la obra de Rama versa sobre la posición histórica que esta ocupa y, por lo tanto, sobre su reconocimiento. El filósofo identifica, en la historia del arte, tres operaciones clave de normativización: invisibilizar, descubrir y reducir a una identidad. Según Preciado, estas tres operaciones explican el lugar marginalizado (no-lugar) que ha ocupado, hasta ese momento, la producción artística de Carol Rama.

Para Preciado, la obra de Rama ha sido históricamente invisibilizada y, por lo tanto, considerada como “no-arte”, básicamente porque la artista ocupaba una posición social

subalterna, o perteneciente a las “minorías somatopolíticas”. El filósofo concreta su argumentación definiendo dicho concepto:

Entiendo por minorías somatopolíticas aquellos cuerpos que han sido sometidos con más violencia a la regulación normativa del capitalismo heterocentrado y que ocupan una posición corporal subalterna en relación con los procesos de reproducción/producción: minorías sexuales, raciales, así como de diversidad cognitiva o funcional. Si Spivak afirmaba que “los subalternos no pueden hablar”, podríamos decir que históricamente *la producción de los subalternos no ha podido ser considerada arte* (PRECIADO, 2014, p. 13).

Gracias a esta descripción intuimos que las minorías somatopolíticas podrían ser aquellas cuyos cuerpos son los que más han sufrido lo que Deleuze llamaba “crueldad”, en este caso, proveniente de la cultura heteropatriarcal y capitalista. Es curioso que la primera de estas minorías que se destaca sea precisamente aquella en la que más se identifica el autor, y, dejo, por último, la llamada “diversidad cognitiva o funcional”, o lo que menos técnica y eufemísticamente podríamos denominar cuerpos enfermos. Evidentemente, esta jerarquización no es casual, ya que sigue la lógica de la despatologización, que por otro lado es totalmente comprensible. Debido a que todas estas minorías fueron históricamente patologizadas, y las que menos han conseguido quitarse dicho estigma han sido precisamente los cuerpos discapacitados o los considerados enfermos mentales. Finalmente, al versionar el discurso de Spivak, observamos, por parte de Preciado, una importante idealización del arte y su historia. Como si el hecho de entrar o no en la historia del arte se tratara de una meta ideal social, que puede ser hasta comparada con la simple comunicación o habla. Como si el arte fuera la valoración máxima de un discurso. Por lo contrario, nosotros no creemos que el objetivo social o cultural de las minorías tenga que ser el reconocimiento histórico y artístico. De hecho, la historia del arte hace mucho tiempo que ha cambiado, y el arte de las personas

subalternas es visualizado y comercializado como el de aquellos hombres heterosexuales burgueses de la modernidad. Su valoración económica o monetización ya es otra historia. Creemos que el arte nunca puede ser un fin en sí mismo, y menos si se trata de validar los discursos marginales, que por otro lado siempre han tenido más presencia en las artes visuales (en un principio, más poéticas, abstractas y de recepción subjetiva) que no en la expresión escrita o en el ensayo teórico, donde la persona loca aún sufre el mayor de los descréditos.

A partir de estos principios, según Preciado, la invisibilización de la obra de Rama habría impedido su contemporaneidad, la posibilidad de situarla temporalmente. Por ejemplo, durante los años sesenta, la artista no consiguió integrarse ni en la “industria cultural” ni en el movimiento neovanguardista de resistencia *intellettuali contro*. Carol Rama fue excluida del arte de su época, y no fue de hecho “contemporánea de nadie”. Sin embargo, esto no impide, según Preciado, el hecho de que Rama, actualmente, “desde afuera de la historiografía dominante, se afirme como nuestra más absoluta *extemporánea*” (PRECIADO, 2014, p. 19). La definitiva integración del arte de Rama en la escena contemporánea del arte de los años 2000, debido a la representación de unos valores subversivos, transgresores, provocadores e “inadecuados”, no parece que se haya producido por una mera casualidad. El haber sido marginalizada y, de algún modo, considerada como una artista degenerada por el fascismo, la ha vinculado de lleno con las nuevas políticas feministas y antifascistas. Precisamente desde una óptica de valoración feminista del arte producido por mujeres, Carol Rama fue descubierta en los años ochenta. Este “descubrimiento” y la posterior clasificación, efectuada por Lea Vergine, supusieron las otras dos operaciones necesarias para la normativización del arte de Rama. Las acciones de haberlo vinculado con un arte propio del género femenino, y de haberlo patologizado mediante una lectura abusivamente psicoanalítica de su biografía, terminaron, según Preciado, fetichizando a la artista y su trabajo.

Ya que, para el filósofo, “la noción de fetichismo traduce el intento de patologizar toda práctica religiosa y sexual que exceda los límites de la razón colonial y de la economía libidinal heterocentrada”, considera de enorme importancia “desfetichizar” la obra de la artista. Esta acción deconstructiva implica “sacarla del binarismo de género, sexual y genital. Salvarla de la soberanía conceptual de Edipo” (PRECIADO, 2014, p. 30). En este caso específico de la curaduría de Preciado, desfetichizar y despatologizar son acciones análogas. Razón por la cual el filósofo considera a “la crítica somatopolítica (*crip* y transfeminista) y el esquizoanálisis” como “los marcos más acertados para entender la obra de Carol Rama” (PRECIADO, 2014, p. 30).

Dentro de estos marcos teóricos el filósofo introduce los conceptos de *somateca* y de *deseo contrasexual*.

Respecto del primero, Preciado apunta:

La noción de somateca permite entender el cuerpo como un archivo político vivo: un entramado bio-histórico atravesado por flujos (sangre, semen, leche, pero también glucosa, petróleo, texto, poder, imagen, deseo, electricidad...) que exceden el cuerpo individual y que forman parte de una gestión política y económica más amplia. El cuerpo que Carol Rama construye y representa ya no es un sistema anatómico ni un icono pornográfico, sino un aparato somático político traspasado por deseos, fluidos y energías. Carol Rama muestra que la somateca, a diferencia del cuerpo hipostasiado de la modernidad, es un sistema abierto, un proceso, una práctica, una técnica social y política conectada a los otros sistemas animales o humanos, vivos o muertos, orgánicos o maquínicos (PRECIADO, 2014, p. 28).

En este caso, la concepción del cuerpo como somateca, que Preciado observa en el arte de Rama, nos puede recordar la noción de cuerpo sin órganos, y la relación conflictiva producida entre este, la tierra y las máquinas deseantes en la construcción de las máquinas sociales

como sistemas de flujos, presente en la filosofía de Deleuze y Guattari. De un modo histórico y biopolítico muy elaborado, Preciado amplía la concepción corporal deleuziana y la vincularía con los llamados “regímenes somato políticos”, equivalentes a lo que otros teóricos llamaron otrora “ideologías”, y que el filósofo transfeminista pretendería definitivamente deconstruir, decodificar y desnormalizar. Lo que pretende Preciado es acabar con la “ideología” del capitalismo heteropatriarcal, de alguna forma, hasta destruirlo. Por lo tanto, la crítica somatopolítica adquiere el mismo propósito revolucionario que podía tener el esquizoanálisis, ahora combinado con una fórmula renovada de la crítica ideológica.

Como un posible ejemplo práctico de esta nueva forma de crítica, Preciado lee la obra *Appassionata* de 1940:

Rama dibuja un mapa del inconsciente y de su relación con el aparato de control que al mismo tiempo produce la locura y la reprime. El cuerpo físico, una silueta rosa tendida sobre una superficie blanca, no es aquí sino un plano bidimensional sobre el que se engarza el sistema mecánico y social fascista que construye y controla el aparato somático (PRECIADO, 2014, p. 28).

A partir de aquí, el arte de Rama es entendido por Preciado como “un ejercicio activo de resistencia a la imposición de normas que patologizan y subyugan el cuerpo político disidente” (PRECIADO, 2014, p. 29).

Respecto al segundo concepto, el del deseo (producción deseante) contrasexual, será relacionado con el trabajo de Rama mediante las siguientes reflexiones:

La sexualidad es también una teoría de formas, un régimen visual y perceptivo, un modo de entender el cuerpo y su relación con el objeto, una disposición de adentros y afueras, una instalación espacial. [...] [En la obra de Carol Rama] no hay traducción a la economía de la diferencia sexual. Sino desplazamiento contrasexual: el zapato y la brocha, la pala y la dentadura podrían funcionar como extensiones sintéticas e

inorgánicas del cuerpo, órganos contrasexuales capaces de deshacer los rituales normativos de la sexualidad. Por eso resulta tan amenazante el lenguaje de Rama (PRECIADO, 2014, p. 30).

Según Preciado, las producciones artísticas de Carol Rama (o los objetos que hay en ellas) ponen “en cuestión la estabilidad de las asignaciones sexuales y de género” (PRECIADO, 2014, p. 31). En este caso, la sexualización de estos objetos funcionar de forma totalmente inversa a cómo funcionaba en los objetos dadaístas o surrealistas. Más concretamente, en la obra de Rama, “ni el zapato ni la brocha son penes; sin embargo, el pene podría funcionar como un zapato o una brocha” (PRECIADO, 2014, p. 31). Estos objetos podrían devenir órganos “contrasexuales”, del mismo modo que un pene podría dejar de ser “un órgano (normativamente) genital para volverse un objeto funcional en la vida cotidiana” (PRECIADO, 2014, p. 31). Finalmente, Preciado consideraría que:

Estos objetos y órganos no son metáforas fálicas o desplazamientos fetichistas perversos, sino operadores antipatriarcales que vienen a desgenderizar el cuerpo, a desgenitalizar la sexualidad, a liberar la sexualidad de la autoridad religiosa y estatal (PRECIADO, 2014, p. 30).

Ya dentro de la economía capitalista, para Preciado, todos estos objetos son “apéndices” deseantes intercambiables. Es decir “máquinas deseantes”, productores de deseo, de flujos, de códigos, o según sus propias palabras “de sentido, de flujos-palabra, semen, sangre, leche, velocidad, energía, placer” (PRECIADO, 2014, p. 31).

Dejando de lado estos conceptos filosóficos tan complejos, detengámonos ahora en las críticas que Preciado hace de los discursos curatoriales dominantes, y reduccionistas, vertidos históricamente sobre la figura de Carol Rama. Aquí podremos observar básicamente dos corrientes que el filósofo rechazaría.

La primera de ellas, como vimos anteriormente, es la psicoanalítica o psicopatológica, que es esencialmente fetichizadora y patologizadora. En este caso, “Rama será historizada como ‘pornográfica’, ‘enferma mental’, ‘fetichista’ y ‘sexualmente desviada’” (PRECIADO, 2014, p. 23). Como salida, Preciado aboga por “sobrepasar” esta “lectura clínica” para conseguir que el arte producido por las minorías somatopolíticas pueda liberarse de las categorías “epistémico-políticas” fallidas de, por ejemplo, “arte de locos” o “arte terapia” (PRECIADO, 2014, p. 23). No obstante, el curador no se contiene en el momento de acuñar nuevas categorías (irónicas) para calificar el arte de Rama, como “arte *queer* povera” o “porno brut”. La segunda lectura es la feminista (clásica) que enmarca el arte de Rama dentro de la categoría de arte de mujer. Para Preciado la obra de Rama es feminista, sin embargo, opina que no debe ser encasillada dentro de la “historia de las mujeres artistas” (PRECIADO, 2014, p. 24). Como justificación, el filósofo argumenta que Rama ignoró y fue ignorada por los movimientos feministas italianos de su época (años sesenta y setenta), aunque sus pensamientos estuvieran plenamente sintonizados. Además, apunta que su posición social marginal, en tanto artista y feminista, se debe también a haberse mantenido en un contexto histórico-geográfico local (el italiano) en el cual su producción fue ignorada por carecer de interlocución.

Como una especie de síntesis de estos dos discursos curatoriales dominantes, Preciado acaba criticando a todos aquellos discursos reduccionistas identitarios:

Necesitamos pasar de pensar en el arte de las mujeres, en el arte de los homosexuales, de los pueblos no-occidentales o de los locos a pensar de qué manera el arte funciona histórica y políticamente como una tecnología de producción de subjetividad, de normalización o de resistencia. No abogamos aquí por una metodología posfeminista que haría innecesario u obsoleto pensar la diferencia sexual, sino al contrario por una epistemología somatopolítica que ponga en cuestión que la diferencia sexual

hombre/mujer pueda definir un orden simbólico y político universal y primigenio dejando toda otra diferencia (de clase, racial, de diversidad sexual o funcional, de edad) en segundo plano (PRECIADO, 2014, pp. 24-25).

Creemos que, en el caso de Rama, para Preciado, la necesidad de trascender el identitarismo en el arte va íntimamente asociada a la necesidad de otorgar un reconocimiento a la artista olvidada. Para el filósofo-curador, es precisamente en la obra temática realizada en la última época creativa de la artista (finales de los años noventa), cuando esta superación (o expansión) identitaria toma cuerpo y se hace visible: “La vaca loca ocupa de forma obsesiva el último periodo de su vida” (PRECIADO, 2014, p. 31). Esas obras de “vacas locas” (*mucca pazza*) son vistas por la artista como autorretratos: “la vaca loca soy yo” (RAMA, 2014, p. 227). Frase que Preciado complementa: “No solo Carol Rama es la vaca loca: la humanidad es la vaca loca” (PRECIADO, 2014, p. 32). A su vez, dicha universalización de la locura (animal) nos recuerda aquel enunciado de Deleuze: “¡Todos somos esquizos!” (DELEUZE y GUATTARI, 2016, p. 73). Al sistematizar de este la enfermedad y la locura, Preciado interpreta el espectáculo televisivo de las vacas locas como si de un ritual de autoconsumo suicida se tratara: “Habíamos convertido a los animales vegetarianos en caníbales carnívoros. Y nosotros, «humanos», éramos los últimos invitados a ese banquete sacrificial” (PRECIADO, 2014, p. 32).

Por otro lado, Preciado, que entiende estas obras desde un posicionamiento transfeminista, que va mucho más allá de lo metafórico, afirma: “El cuerpo femenino es carne y la carne animal un cuerpo feminizado a través de la mirada heterosexual normativa. Es a esa cadena caníbal y a los lazos bioculturales de consanguinidad, deseo, poder, y violencia que apunta la obra de Rama” (PRECIADO, 2014, p. 32). El filósofo concluye que *la pasión según Carol Rama* es precisamente esa “ansia de devorar para poseer, sabiendo que nos estamos devorando a nosotros mismos” (PRECIADO, 2014, p. 33). Esa pasión “antropófaga” acaba

deviniendo una característica fundamental de las “sociedades farmacopornográficas” (PRECIADO, 2014, p. 33).

Finalmente, el (merecido) reconocimiento de Carol Rama le es dado por el filósofo-curador Preciado. Un reconocimiento que es al mismo tiempo un reconocimiento de sí mismo. Un reconocimiento que más que artístico es discursivo, filosófico y político. Preciado considera que, con sus últimas obras, Rama “adelanta a Bataille y a Simone de Beauvoir por la izquierda animal” (PRECIADO, 2014, p. 33). Esto significa que Preciado sitúa a Rama en lo más alto de un supuesto podio de radicalidad erótico-feminista-antiespecista, al mismo tiempo que la compara con los filósofos de su época y se sitúa a sí mismo en esa misma posición del podio.

Efectivamente, Preciado construye y articula el “feminismo” y el “animalismo” de Carol Rama a su propia imagen y semejanza: “El animalismo de Rama es un feminismo expandido y no-antropocéntrico” (PRECIADO, 2014, p. 33). Carol Rama es por fin curada (despatologizada) por su curador. Su arte es curado (despatologizado y reconocido) por el museo y por la teoría filosófica de última moda. Con esta exposición, los discursos dominantes de la historia del arte son reemplazados por unos nuevos discursos, que próximamente serán los dominantes, si no es que lo son ya. Mediante el reconocimiento político-filosófico de Preciado, el arte de Rama es definitivamente resituado. Pasa de la fantasmática y supuesta marginalidad (que por cierto ya no tenía) a ocupar la posición de última tendencia (resistencia) dentro de las artes eruditas de la alta cultura. El arte de Rama se revaloriza negando lo que había sido durante sesenta años, arte marginal, para pasar a ser arte contemporáneo *queer povera*, porno *brut*, transfeminista y animalista. Para poder ser históricamente considerado arte.

Tal y como se cuestionaba el propio Preciado, la exposición de Rama ha sido una forma de reconstruir o inventar *su* memoria. Y, al mismo tiempo, una forma genial de olvidar lo que la

propia Rama había opinado sobre su arte: que este dialogaba directamente con aquellas personas que no saben cómo “librarse del sufrimiento” y que se identifican con las experiencias vividas y con los “modos aprendidos” por los marginados y los enfermos mentales.

Corrado Levi: ¿Crees que dentro de cincuenta años tu obra gustará a los jóvenes? ¿A los viejos? ¿A los de edad madura? ¿Qué será, en tu opinión, lo que les guste de tu trabajo?

Carol Rama: Gustará mucho a quienes hayan sufrido y no han sabido cómo librarse del sufrimiento. Eso es porque habiendo tenido a mi madre en una clínica psiquiátrica y habiendo estado yo misma en una, me he sentido cómoda en ese ambiente. Porque allí es donde empecé a adquirir unos modos y una educación sin tener preparación cultural ni etiqueta. Creo que a todo el mundo le gustarán esos modos que, por razones que no me atrevo a decir, pertenecen a todos. Porque la demencia está cercana a todos, y aunque hay quienes rechazan esto por completo, no son más que locos, melancólicos, tristes, inaccesibles. Porque es como la cultura. La cultura es un privilegio. También pude dedicarme a ella, pero siempre me he sentido más atraída por un dibujo, un cuadro, una historia, una composición (RAMA, 2014, p. 232).

No deberíamos olvidar que una despatologización estética e institucional, que nos convierte “gratuitamente” a todos en minorías somatopolíticas, en subjetividades nómadas o en nuevas alteridades, en genios, en locos, en marginados o en identidades subalternas resistentes al sistema, mediante el apropiacionismo artístico y cultural y, sin haber vivido en carne propia el estigma de la patologización, se trata entonces de una falsa despatologización. Y por lo tanto de una falsa rebeldía, liberación y emancipación, como al mismo tiempo, de un falso reconocimiento. No basta con reconocer que la enfermedad no existe, que esta es una ficción. Es necesario reconocer que las personas locas nunca habrán tenido ni tendrán voz, más allá

de la de sus curadores y sus diagnósticos, ya sean estos patologizadores o despatologizadores. Ya sean sus producciones reconocidas o no como arte, por estos y por su historia (presentista) siempre amnésica.

El artista LGBTIQ+ y la reactualización del cuerpo genial

(Robert Gober y Forrest Bess)

Entre el 1 de marzo y el 21 de mayo del 2012 se celebró la Whitney Biennial 2012 en la ciudad de Nueva York. Dicha Bienal fue curada por Elizabeth Sussman y Jay Sanders, y en ella se expusieron obras de tan solo 51 artistas (frente a los 55 artistas de 2010, o los 81 de la edición de 2008). La gran mayoría de estos eran artistas jóvenes y emergentes, inéditos o “que no se habían presentado antes” (ZAMUDIO, 2012, p. 40). Esta edición de la Bienal recibió numerosas críticas y acusaciones, entre las cuales podríamos destacar la presunta omisión “voluntaria” de los acontecimientos políticos más importantes de esos tiempos, como: “la crisis económica mundial, la primavera árabe, el aumento de la agitación en el Medio Oriente, incluidas guerras y ocupación; el ascenso de la derecha política en Occidente y, por supuesto, el movimiento sociopolítico conocido como Occupy Wall Street” (ZAMUDIO, 2012, p. 40).

Además de transmitir una aparente visión apolítica del mundo, esta bienal también destacó por su “estética poco intelectual” y por no tener un tema o una narrativa general. La Whitney Biennial 2012 llegó incluso a ser descrita como “una selección de obras de arte que parecían expresar narrativas personales ejecutadas con un formalismo que no fue del todo exitoso” (ZAMUDIO, 2012, p. 40).

Entre los artistas noveles exhibidos destacó la presencia de Forrest Bess (1911-1977), un artista “marginal” que había fallecido unos 35 años atrás. La obra de dicho artista marginal

fue presentada por el famoso escultor Robert Gober que, en este caso, al cuidarse de su selección de obras, también realizó funciones específicas de curador.

Robert Gober (1954) es un célebre artista residente en Nueva York y vinculado históricamente a la comunidad LGBTQ+ de dicha ciudad. Su producción artística ganó notoriedad a partir de la década de 1980, cuando destacó, sobre todo, por aquellas esculturas hechas a mano que representan partes del cuerpo u objetos cotidianos de aspecto industrial. A veces, estas esculturas forman parte de complejas instalaciones, en las que “se entremezclan referencias a la niñez y a la religión con metáforas arquitectónicas tanto del cautiverio como de la huida” (BONACINA, 2008, p. 188).

Por otro lado, Forrest Bess fue un artista que vivió en un estado de “profunda pobreza y soledad”, trabajando la mayor parte de su vida como pescador en la bahía de Chinquapin, Texas (GOBER, 2011, p. 67). Sorprendentemente, este artista solitario y marginal expuso regularmente durante unos veinte años (de 1947 a 1967) en la galería Betty Parsons de Nueva York. Esta era una famosa y vanguardista galería en la que, durante esos años, también expusieron artistas como Jackson Pollock o Mark Rothko. Más allá de este hecho, la marginalidad de Bess también puede ser puesta en entredicho debido a que mantenía una relación de amistad con el historiador del arte Meyer Schapiro. De este modo, a pesar de que Bess viviera aislado y de que hubiera sufrido de joven un colapso mental (*mental breakdown*), se salió del canon estereotípico de artista bruto o marginal, debido a su activa y constante relación “consciente” con personas e instituciones del mundo artístico.

Durante sus años de actividad artística, Bess produjo unas pinturas “toscas” y de pequeño formato y, por lo tanto, antitéticas a las de los expresionistas abstractos de su generación. En ellas, “trabajó en un tipo de figuración estética deliberadamente marginal con ocasionales desvíos hacia una abstracción plana”, de diseños y de decoración simbólicos (ZAMUDIO, 2012, p. 43). Podríamos considerar estas pinturas como la producción artística “oficial” de

Forrest Bess, ya que fueron precisamente estas obras las que fueron exhibidas en la galería Betty Parsons.

Además de la producción pictórica, Bess se dedicó a la producción “teórica”, de un “álbum de recortes” al que llamó *thesis*. En ella, desarrolló una compleja teoría sobre el hermafroditismo, a partir de “la alquimia, la mitología, la historia del arte, la iconografía, la literatura, la antropología, el psicoanálisis, el misticismo jungiano, Goethe, la Biblia y su experiencia personal” (GOBER, 2011, p. 67).

Pero Bess, que relacionaba el hermafroditismo con la trascendencia y la inmortalidad, no se contentó con esta producción teórica y decidió llevar a la práctica sus descubrimientos, plasmándolos en su propio cuerpo. Se calcula que durante la década de 1950 Bess “realizó al menos dos operaciones en sus genitales que lo convirtieron en un pseudo-hermafrodita autodescrito” (GOBER, 2011, p. 67). El propio artista documentó sus autocirugías mediante fotografías polaroid, y dichas imágenes fueron añadidas al álbum de su *thesis*. Aunque en 1958, Bess “escribió repetidamente a Betty Parsons pidiéndole que exhibiera su tesis junto con sus pinturas” en la siguiente exposición, “Parsons rechazó cortésmente su propuesta”, y su sueño nunca se realizó (GOBER, 2011, p. 68).

Por eso, en la Bienal del Whitney, el proyecto curatorial de Gober tenía el objetivo de “cumplir el deseo” expositivo de Bess. En esta se expusieron conjuntamente las pinturas, algunas páginas de la tesis, cuyo original se perdió en 1961 como consecuencia del huracán Carla, y algunas muestras de la correspondencia entre Bess y otros personajes famosos, como la propia Parsons, el ya mencionado Schapiro e, incluso, con el célebre psicoanalista Carl Gustav Jung.

La exposición de Bess en el Whitney adquirió un fuerte carácter retrospectivo, con un marcado acento en el relato biográfico. En otras palabras, aquello de novedoso sobre Bess, que ofreció la Bienal del Whitney, no fue otra cosa que la espectacularización de su historia

vital. Como ocurre en muchas de las exposiciones de arte marginal, más que venderse un trabajo artístico, se vendieron unas acciones y unas actitudes vitales que surgieron en reacción a unos acontecimientos más o menos trágicos. En resumen, se procedió a la reelaboración de un viejo mito, y a la construcción de un nuevo modelo de héroe (o genio artístico).

Es evidente que las pinturas de Bess habían pasado bastante inadvertidas por la historia hegemónica del arte norteamericano. Una buena forma de “resucitarlas” (y revalorizarlas) era relacionarlas con las demás producciones artísticas que, por ser consideradas quizás demasiado raras, extravagantes o extra-artísticas a finales de la década de 1950, no habían sido consideradas dignas de exposición por su galerista. Por lo tanto, podemos comprender la muestra del 2012 como una importante operación de *marketing*, sobre todo si tenemos en cuenta que, al mismo tiempo que la Whitney Biennial estaba en marcha, se estaba subastando gran parte de la producción pictórica de Bess en Christie's, bajo el título "My painting is tomorrow's painting. Watch and see." Forrest Bess – Including works from the Harry Burkhart Collection (1 March – 11 April 2012).⁵³

No obstante, no dudamos de las buenas intenciones de Gober al curar la exposición del Whitney, como tampoco dudamos de las buenas intenciones de los demás curadores de arte marginal. Ya que, en la mayoría de los casos, suponemos que estos curadores reivindicaban a esos artistas desde la más sincera y pura admiración. De este modo, no creemos que esta exposición significase solamente una operación de revalorización de la obra de este artista marginal olvidado, sino que significó muchas más cosas.

Por un lado, la exposición permitió visibilizar las relaciones personales (e institucionales) entre el artista, su galerista, y otros intelectuales de la época. Lo que, de algún modo, permitía desmarginalizar (y despatologizar) al artista. Por otro lado, la exposición permitió situar el

⁵³ Ver <https://www.christies.com/privatesales/forrest-bess/#about-section>

proyecto vital del artista mucho más allá del propio arte, añadiéndole una voluntad de trascendencia delirante (inmortalidad vía hermafroditismo) que, en consecuencia, lo terminaba insertando dentro de una de aura de genialidad *queer*.

Aquí es importante tener en cuenta que las autocirugías de Bess, dentro del contexto artístico contemporáneo, de comienzos de la segunda década de los años 2000, podían emparentarse perfectamente con las nuevas teorías filosóficas sobre la deconstrucción del género de Judith Butler o Paul B. Preciado. De hecho, las acciones de Bess encarnan, aún más explícitamente que los collages de Rama, la desorganización del cuerpo y la producción deseante, teorizadas por Deleuze y Guattari. No obstante, en su obra permanecería simbólicamente intacto el binarismo genital de la sexualidad, a pesar de los esfuerzos de Bess por crear un único órgano sexual “doble”, y alcanzar un tipo de orgasmo distinto, el “uretral”. Por eso, entendemos perfectamente que Preciado haya preferido reivindicar el trabajo de Rama y no el de Bess, ya que, en este último, no se procede en ningún momento a desgenitalizar la sexualidad, y por lo tanto, no se produce “deseo contrasexual”. Por otro lado, en la totalidad de su producción artística, tampoco se observan rasgos de feminismo ni de transfeminismo. Sino que más bien, teóricamente, se sitúan en un terreno idealista jungiano, más conservador y vinculado con el esoterismo y el misticismo. Por lo tanto, con la obra de Bess nos estaríamos moviendo dentro de una ideología diferente de la del filósofo transfeminista español.

Sin embargo, hay algo en la exhibición de Bess que va más allá y, al mismo tiempo, huye de los procesos de deconstrucción de género y sexualidad, y eso es su carácter heroico, trágico, utópico e incluso místico. Podríamos afirmar que Forrest Bess, dentro del discurso curatorial de Gober, protagoniza una especie de antiguo mito. Evidentemente, este no es el del Edipo freudiano, sino su rival, el del inconsciente colectivo de Jung.

En toda la producción artística de Forrest Bess abundan unas formas esquemáticas que el propio autor llama de “símbolos primordiales”. Estos, en consonancia con la expresión de

Preciado, podrían obedecer básicamente a algo parecido al “sistema tautológico del falo lacaniano”, donde, por ejemplo, las culebras y las iglesias sino son exactamente “falos” son penes (PRECIADO, 2014, p. 30). Además de falos o penes, la simbología creada por Bess incluye representaciones y traducciones de vulvas y anos, que son asociados con ojos, soles o arañas, respectivamente. Esta simbología fue revelada al artista marginal a partir de visiones, que él mismo intentaba plasmar en pequeñas telas tal y como las veía.

Bess creyó con mayor convicción que sus visiones eran una comunicación directa del inconsciente a su mente consciente y que deberían representarse en pintura con la mayor fidelidad posible a la visión inicial. Nunca encontró su imaginería a través del acto de pintar y nunca agregó o restó nada a las visiones que se le aparecieron (GOBER, 2011, p. 67).

Así, al relacionar de algún modo sus visiones con la imaginería del psicoanálisis jungiano, se puede deducir que Bess no trabajaba artísticamente en la búsqueda de la reconstrucción de un supuesto Yo, sino que dicha búsqueda compulsiva pretendía más bien cumplir una especie de profecía ancestral:

Bess creía que los símbolos en sus pinturas eran pistas de antiguas verdades y que podía acceder a estas verdades a través de la comprensión de sus visiones. A medida que se sumergió más en su exploración de este simbolismo, también se obsesionó cada vez más con la idea de unir lo masculino y lo femenino dentro de sí mismo. [...] “[Él] atribuyó a la alquimia el secreto bisexual de los orgasmos uretrales, el cual los hombres ostensiblemente habían estado buscando desde tiempos inmemoriales” (GOBER, 2011, p. 67).

Entonces, nos quedamos con la idea de que Forrest Bess se percibía a sí mismo como una especie de mesías pseudohermafrodita, encargado de revelar a la humanidad el secreto bisexual. Ahí entra el componente narrativo trágico y utópico (romántico) de esta historia.

Cuando el artista marginal, creyéndose en posesión de un importante descubrimiento, se dirigió a “prominentes investigadores sexuales, universidades y posibles editores” y les envió su tesis, e incluso “escribiendo al presidente Eisenhower”, se topó con la más absoluta incredulidad, descrédito o indiferencia (GOBER, 2011, p. 68). Dicho en otras palabras, su descubrimiento no fue valorado ni mucho menos reconocido. Del mismo modo que el hallazgo que, según él, “le daba sentido al arte y a su existencia y creencias” era descartado por los expertos; su proyecto artístico se quedaba incompleto al no poderse realizar una última autocirugía genital (GOBER, 2011, p. 68). Al fin, la profecía que anunciaba “la regeneración y la vida eterna” mediante la unión de los dos sexos resultaba en un fracaso, y el propio Bess no se ganó nada más que un “diagnóstico de esquizofrenia paranoide” (GOBER, 2011, p. 68).

Este desenlace trágico, resaltado por Gober en la biografía de Bess, hace que este se erija como un personaje visionario, avanzado a su tiempo, y con características propias del genio romántico, célibe, que sufre de inadecuación con el mundo en que le ha tocado vivir. Bess es representado “popularmente” como el Van Gogh de Texas, porque es asociado a la enfermedad mental y la automutilación corporal (en su caso, genital). Al mismo tiempo que el curador visibiliza cómo el artista marginal, presuntamente homosexual, es patologizado al pertenecer a las que Preciado llama “minorías somatopolíticas”. O más exactamente, es patologizado tanto por la medicina como por el mercado del arte de los años cincuenta, por sus acciones desnormativizadoras y deconstruccionistas del género y la sexualidad.

Es por aunar todos estos factores que el caso de Forrest Bess es tan representativo del arte *outsider* que se expone en estos últimos años. En él se cumplen las tres visiones “clásicas” del arte de los enfermos mentales: la visionaria, la transgresora y la regresiva. Además, en dicho relato expositivo, ideológicamente, podría combinarse la visión más mística y conservadora del inconsciente colectivo (fetichizadora), con una especie de ética marxista,

“anti-ilusionista”, en las relaciones productivas entre autor-obra y artista-mercado (desfetichizadora); y un posicionamiento liberal-libertario, en cuanto a la desnormativización de género y sexualidad. Sin duda, se erige como un ejemplo claro de un artista a contracorriente del expresionismo abstracto. Como un artista de aquellos que suelen denominar contrahegemónicos y que, sin embargo, sus obras encajan tan bien en el contexto presente. Un artista que podría ser relacionado con un pasado mítico: “el hombre que se escapó”, y al mismo tiempo simbolizar el arte del futuro: “la pintura del mañana”.

A grandes rasgos, podemos afirmar, por ejemplo, que la exposición de Bess en el Whitney consigue romper con dos de las “tres estrategias historiográficas normalizadoras”

(PRECIADO, 2014, p 13). 1- Da visibilidad a una producción censurada o invisibilizada, y 2-

No identifica reduccionistamente, al trabajo ni al artista, como arte homosexual o arte de locos. Sin embargo, dicha exposición efectivamente funciona como un “descubrimiento” o “redescubrimiento” y, de algún modo, resitúa la producción de Bess dentro de las nuevas normas “movedizas” del arte emergente contemporáneo (redefinición del medio pictórico).

Respecto a las cuestiones estigmatizadoras específicas de la marginalidad y la enfermedad mental, aquí no encontramos un posicionamiento claro o coherente. Es evidente que dicha exposición actúa a favor de la despatologización del artista visibilizando su actividad profesional dentro y fuera del mundo del arte, al mismo tiempo que ensalza unas cualidades frecuentemente asociadas al colectivo de los artistas/enfermos mentales, como la capacidad visionaria, el don de la creatividad pura (*art brut*), la transgresión desnormativizadora, la artistificación de la vida, o incluso la genialidad “romántica-utópica”. Todas ellas, son características que deambulan libremente entre los proyectos moderno y posmoderno, llegando incluso a trascenderlos. Son, en definitiva, cualidades necesarias para la idealización de la práctica artística y del propio arte. Un garante en la fundamentación posestructuralista de la cultura como un todo y de la cultura como el nuevo fundamentalismo.

Mientras se invisibiliza la patologización del artista, se visibiliza la ambigüedad de su marginalidad. Mientras se diluyen las fronteras entre arte y vida, se deconstruye la historia hegemónica del arte. Mientras se simula el derrumbe del mito de la autonomía del arte, se revalorizan las producciones artísticas como activos de subasta. Al fin de todas estas operaciones, vida y obra, pueden devenir, al mismo tiempo, espectáculo y capital.

Como apreciación final de esta exposición de Forrest Bess, no quisiéramos dejar escapar la oportunidad de comentarla dentro del contexto discursivo general de la Whitney Biennial 2012. Como apuntamos al comienzo de este apartado, de dicha bienal se desprendía, supuestamente, una fuerte visión apolítica del mundo. No obstante, creemos que se pretendió huir de la opulencia, ostentación y espectacularidad de las ediciones anteriores, mostrando a artistas con producciones más modestas, “poéticas” y personales.

En ese nuevo contexto artístico más pudoroso (presuntamente “invisibilizado”) de poscrisis económica del 2008, encajan perfectamente las pequeñas y torpes pinturas de Forrest Bess (teóricamente, súper ambiciosas y formalmente, hipermodestas). Además, la posición mercantil de dichas obras, insertadas ya en el gran mercado del arte contemporáneo, conseguiría, de algún modo, representar estética y axiológicamente a la nueva clase social, nacida como consecuencia directa de la crisis económica mundial: el precariado. Una clase social condenada a la perpetua marginalidad simbólica y que, sin embargo, constituye una parte fundamental del funcionamiento económico del sistema. Una clase social abocada a un competencialismo feroz, causado por unas ambiciones “profesionales” elevadas, y unas posibilidades reales escasas de conseguir satisfacerlas.

En esta edición de la bienal del Whitney, al mezclar indistintamente arte marginal y arte emergente, se certificó la sensación de volatilidad de las aspiraciones artísticas de las nuevas generaciones. Se procedió, paradójicamente, a banalizar esos discursos artísticos personales “emprendedores”, para pasar a discutir alrededor de los nuevos mantras neoliberales del éxito

y el fracaso. Según la crítica, la curaduría de dicha bienal resultó ser más bien un fracaso, ya que provocó indiferencia a la gran mayoría de espectadores. Por el contrario, y como una simbólica excepción, la obra de Bess consiguió aumentar su valor exponencialmente, así como su visibilidad y su proyección internacional.

El poeta *curator* y el mundo inventariado desde el manicomio

(Luís Pérez-Oramas y Arthur Bispo do Rosário)

Entre el 7 de septiembre y el 7 de diciembre del año 2012, se celebró la 30ª Bienal de São Paulo, titulada “A iminência das poéticas” (que podríamos traducir literalmente como “la inminencia de las poéticas” o con un significado más próximo del lenguaje de los artistas contemporáneos, como “la inminencia de los discursos artísticos”).

Dicha bienal fue curada por el poeta e historiador del arte venezolano Luís Pérez-Oramas (1960). Un curador independiente que reside en Nueva York y que lleva organizando exposiciones, sobre todo de arte latinoamericano, en el MOMA desde el año 2003 hasta la actualidad. Pérez-Oramas está formado en literatura comparada (Caracas), en filosofía y en historia del arte (Toulouse y Paris. Ha trabajado como docente universitario en Nantes y Caracas. Sus teorías del arte podrían ser enmarcadas dentro de la corriente fenomenológica del posestructuralismo francés. En la actualidad, además de dedicarse exitosamente al comisariado de exposiciones internacionales, también escribe frecuentemente sobre la actualidad política venezolana en periódicos antichavistas.

Del mismo modo que la bienal del Whitney, la 30ª bienal de São Paulo se vio enmarcada dentro de un contexto político y económico mundial convulso a raíz de la crisis del 2008. No obstante, a diferencia de Estados Unidos, la economía brasileña aún no se había visto damnificada por dicha crisis, ya que sus efectos tardaron en ser percibidos hasta por lo menos bien entrado el año 2014. Entonces, teniendo en cuenta que Brasil es frecuentemente

analizado por los propios brasileños, desde una posición totalmente aislada de su contexto geopolítico (como si se tratara de “la isla más grande del mundo”), era completamente razonable que dicha bienal no respondiera temática e ideológicamente a los hechos críticos ocurridos en Europa y Estados Unidos. Por lo tanto, el discurso curatorial de la 30ª Bienal de São Paulo tendió más bien a refugiarse en las manifestaciones más personales de los artistas y a “evitar lo espectacular, en el sentido de lo apelativo, para revelar lo espectacular en las acciones cotidianas, recreadas por una intención artística o simplemente paranoica” (CYPRIANO, 2012).⁵⁴

Otras características de esta bienal, identificadas por la crítica, serían el intento de abolición de las clasificaciones o “compartimentaciones” nacionales y de estatus, así como la desjerarquización “histórica y geopolítica de los artistas representados”. Además de mostrar una “obsesión con la catalogación, el registro y la ordenación de la diversidad”, identificada por el curador como “una característica central del arte contemporáneo” (HIRSZMAN, 2012).⁵⁵

Complementando estas ideas salidas de las crónicas de los periódicos brasileños, también podemos leer una definición del discurso de esta bienal, más descriptiva y administrativa, realizada en la propia página web del evento:

esta edición de la Bienal adoptó la metáfora de la constelación como propuesta curatorial y estableció articulaciones discursivas entre pasado y presente; centro y

⁵⁴ Traducción mía del portugués: “Luiz Pérez-Oramas organizou uma Bienal que evita o espetacular, no sentido do apelativo, para revelar o espetacular nas ações cotidianas, recriadas por uma intensão [sic] artística ou simplesmente paranoica”. Ver CYPRIANO, Fabio. “Bienal revela delírios contidos e brilha pelo conjunto da obra”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14 out. 2012. Recuperado de: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

⁵⁵ Traducción mía del portugués: “[...] o projeto desenvolvido pelo curador Luis Pérez-Oramas não apenas abole compartimentações, como as representações nacionais e as salas especiais dedicadas a artistas consagrados. Também procura anular as hierarquias históricas e geopolíticas entre os artistas representados. Quase metade dos selecionados são latino-americanos, incluindo aí os 23 brasileiros convidados. Estes, por sua vez, estão, em sua grande maioria, na Bienal pela primeira vez. [...] A obsessão com a catalogação, registro e ordenação da diversidade é identificada por Oramas como uma característica central da arte contemporânea e constitui um dos mais fortes eixos da exposição”. Ver: HIRSZMAN, Maria. “A arte como sistema visual”. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 02 set. 2012. Recuperado de: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

periferia; objeto y lenguaje. Con un gran número de obras de cada artista, la exposición privilegió a los artistas latinoamericanos y rindió homenajes a Arthur Bispo do Rosário y a Waldemar Cordeiro. El proyecto Mobile Radio montó una estación de radio en el entresuelo del pabellón, con una programación que se extendió durante todo el periodo de la exposición.⁵⁶

A grandes rasgos, el concepto temático de este evento es muy parecido al realizado en el Whitney de Nueva York, pocos meses antes. Se trata de una bienal con un número reducido de artistas, en su gran mayoría locales e inéditos, y que tiene como una de sus grandes estrellas a un artista marginal, fallecido hace ya unas décadas. Una bienal que pretende huir de la espectacularidad y los grandes presupuestos, de la ostentación y del lujo, propio de épocas y contextos artísticos menos concientizados políticamente. No obstante, a diferencia del apoliticismo de la Whitney Biennial, la 30ª de São Paulo se posiciona más o menos políticamente, con un discurso de carácter postcolonial, no del todo identificable a simple vista. Donde sí podemos percibirlo, por ejemplo, es precisamente en el texto teórico de Pérez-Oramas, en el catálogo del evento:

Bienal es Babel. [...] La última tragedia de América, cuando finalmente parece que despierta, continúa imitando a Europa, y la imita también en sus olvidos: así, algunos pretenden que las bienales de América sean hechas mentalmente desde fuera, y que, porque Europa o las naciones dominantes del Atlántico Norte no retrocedieron en su empeño, para su propio beneficio de olvidar el mundo, ahora debemos, como ellos, heredando las culpas de un olvido que no es nuestro, pretender ser globales, también y siempre para su propio beneficio. En compensación, sería importante aprender a ser

⁵⁶ Traducción mía del portugués: “Essa edição da Bienal adotou a metáfora da constelação como proposta curatorial e estabeleceu articulações discursivas entre passado e presente; centro e periferia; objeto e linguagem. Com grande número de obras de cada artista, a exposição privilegiou artistas latino-americanos e prestou homenagens a Arthur Bispo do Rosário e Waldemar Cordeiro. O projeto Mobile Radio montou uma estação de rádio no mezanino do pavilhão, com programação que se estendeu por todo o período da exposição.” Recuperado de: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

locales, a estar situados: a reivindicar un lugar en el mundo, a pensar a partir de un lugar, y no como carnavalescas figuras de la inteligencia, enmascaradas, a partir de todos los lugares: falacia como pocas que nos conduce a la ilusión de creer que vencemos para siempre las distancias, las diferencias y los tiempos (ORAMAS, 2012).⁵⁷

En sus palabras podemos intuir las intenciones del curador. Estas son las de construir una especie de resistencia localista (y culturalista) a la globalización. Una resistencia crítica con el presentismo y el fin de la historia. En otras palabras, se pretende la construcción de un contrapoder a la globalización neocolonial (y neoliberal) a partir del identitarismo y el regreso a la valoración de la autoría. De algún modo, Pérez-Oramas reacciona contra los discursos dominantes justo antes del 2008, en el mundo del arte contemporáneo, como son el multiculturalismo, la estética relacional y el “altermodernismo” (BOURRIAUD, 2009). Como literalmente su título lo indica, en esta bienal reemergen las metáforas, las constelaciones y las demás “articulaciones discursivas” propias de la poética, que hacen posible la (re)construcción de un nuevo mundo. Es dentro de este discurso poético poscolonial, ambiguamente politizado y deconstruccionista, con pretensiones políticas de reconstrucción identitaria de la latinoamericanidad, donde quedan encajadas las producciones artísticas “marginales” de un pobre hombre, negro y loco.

⁵⁷ Traducción mía del portugués: "Bienal é Babel. [...] A última tragédia da América, quando finalmente parece que desperta, seria continuar imitando a Europa, e imitá-la também em seus esquecimentos: assim, alguns pretendem que as bienais da América sejam feitas mentalmente a partir de fora, e que, porque a Europa ou as nações dominantes do Atlântico Norte não recuaram em seu empenho, para seu próprio benefício de esquecer o mundo, agora devemos, como eles, herdando as culpas de um esquecimento que não é nosso, pretender ser globais, também e sempre para seu próprio benefício. Em compensação, seria importante aprender a ser locais, a estar situados: a reivindicar um lugar no mundo, a pensar a partir de um lugar, e não como carnavalescas figuras da inteligência, em mascarada, a partir de todos os lugares: falácia como poucas que nos conduz à ilusão de crer que vencemos para sempre as distâncias, as diferenças e os tempos." Ver ORAMAS, Luis Pérez. "A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três ou mais vozes)". In Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas. Curadores Luis Pérez-Oramas... [et al.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp.27-28. Recuperado de : <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba, Brasil, 1909-1989) fue un artista marginal que desarrolló casi toda su producción artística dentro de la Colônia Juliano Moreira, institución psiquiátrica localizada en Jacarepaguá, Rio de Janeiro, en la que permaneció, intermitentemente, desde su primer ingreso, a la edad de 30 años, hasta su muerte, cinco décadas después.

A finales de 1938, Bispo llegó al Hospital Nacional dos Alienados detenido por la autoridad policial, clasificado como indigente. Unos días después fue transferido a la Colônia, hospital destinado a los pacientes crónicos, donde fue diagnosticado como esquizofrénico. A partir de ese momento, para sobrevivir a las terribles condiciones de aislamiento, comenzó la producción de objetos poéticos valiéndose de los materiales precarios que conseguía recolectar, a pesar de su condición de recluso.

Bispo no se consideraba artista, sino que se sentía un trabajador a las órdenes de Dios que tenía la misión de representar el mundo en que vivía. De las más de ochocientas piezas que creó, destacan sobremanera las realizadas con la técnica del bordado. De este modo, realizó “fardos” y “estandartes”, y también su pieza más emblemática, la titulada “Manto de Apresentação”. Esta pieza es en realidad una especie de mortaja, con bordados tanto en su exterior como en su interior, en la que desarrolló un complejo sistema de simbología e incorporó los nombres de las personas que Bispo quería salvar cuando llegase el día del juicio final (cuando este se presentase ante Dios el día de su muerte).

Si nos distanciamos un poco (pero sin olvidarnos) del delirio místico de Bispo, podemos entrever la carga poética y política, que implica el proceso de realización de las piezas de tejido, como el ya referido “Manto de Apresentação”. Debemos tener en cuenta, en primer lugar, que la institución psiquiátrica donde Bispo fue confinado funcionaba al modo de campo de concentración. Allí sufrió la desposesión de muchos de los rasgos que lo definían como ser humano. Su nombre fue sustituido por un número y le fue asignado un uniforme

azul, como el del resto de internos. Es a partir de la acción de descoser este uniforme que Bispo empezó la producción de sus piezas. Descoser para volver a coser, como acción para recuperar (o recrear) su propia identidad. Obviamente, esta acción metafórica, que Bispo llevó a cabo en su producción artística, puede ser relacionada con la metodología deconstruccionista de los posestructuralistas. Seguramente, este fue uno de los elementos que pudo haber seducido a Pérez-Oramas, en el momento de configurar temáticamente la 30ª Bienal.

Aparte de la lectura poética de sus tejidos y bordados, la obra de Bispo también funciona, según apuntan algunos de sus analistas, como una especie de “inventario del mundo” (GARCÍA, 2015, pp. 206-215). Por lo tanto, del mismo modo que podemos afirmar que Bispo no era un artista, sí podemos remarcar que ha sido considerado como una especie de clasificador, reciclador y organizador (del caos) del mundo. O, en sus propias palabras, un “encargado de la reconstrucción del mundo en miniatura” (HIDALGO, 2011, p. 147).⁵⁸

Muchas de sus obras, en las que eran acumulados y agrupados distintos objetos, como cucharas, tazas o botas, de uso cotidiano en la Colônia, fueron posteriormente llamados, por sus descubridores del mundo del arte, *assemblages*. Por su parecido “conceptual”, estos *assemblages* de Bispo fueron frecuentemente comparados con las obras de algunos célebres artistas contemporáneos suyos, como Duchamp, Manzoni, Arman o Warhol entre otros (HIDALGO, 2011, pp. 83-84). Por ejemplo, la investigadora y comisaria independiente Graciela García afirmarí:

Bispo no se consideró jamás un artista, a pesar de que es capaz de transformar cualquier objeto desechado en una pieza de aspecto estético familiar al lenguaje del arte contemporáneo y también es famosa su creación consistente en una rueda de

⁵⁸ Traducción mía del portugués: “Pouco a pouco, Bispo desfiou o emaranhado de elocubrações místicas, alegando-se um enviado de Deus, encarregado da reconstrução do mundo em miniatura etc.”

bicicleta colocada al revés que llama *Rueda de la fortuna* y que es formalmente similar a la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp (GARCÍA, 2015, p. 212).

A partir de estas conexiones estéticas, hechas por historiadores y teóricos, las obras de Bispo ya podían ser conceptualmente colocadas en el mundo del arte y, a su vez, dotadas de un aire de vanguardismo “posmoderno”, dentro de la contemporaneidad.

Si los movimientos artísticos con los que podían haberse relacionado las obras de Bispo eran numerosos (*new dada*, *art brut*, *arte povera*, *pop art* o arte conceptual), lo que dificulta más su compleja contextualización artística, también era complejo el contexto histórico y político en que podían inscribirse. Históricamente, la dilatada producción de Bispo tuvo lugar durante casi todos los períodos “varguistas” del Estado Novo (1939-1945), y del período democrático posterior a la Segunda Guerra Mundial (1945-1964), así como durante la dictadura militar, instaurada después del golpe del 64 (1964-1985).

Durante esos años, la psiquiatría brasileña seguía las vertientes más ortodoxas de la psiquiatría centroeuropea o norteamericana, eso sí, manteniendo un cierto desfase temporal respecto a estas. En ella, dominaban básicamente las terapias directivo-orgánicas (choques eléctricos, lobotomías y, a partir de los años cincuenta, psicofármacos), a veces combinadas con las versiones más clásicas del psicoanálisis (freudiano o junguiano). La influencia de la antipsiquiatría de Franco Basaglia no llegó a Brasil hasta los años ochenta. En este sentido, fue significativo el proyecto fallido de ley PL-3657/1989, propuesto por el diputado federal Paulo Delgado (1951) para favorecer el cierre progresivo de todos los manicomios del país. Había motivos de peso suficientes que justificaban los posicionamientos del movimiento antimanicomial en Brasil, ya que existía un largo historial de malos tratos hacia los pacientes de dichas instituciones, a veces hasta llegar a extremos inhumanos. Por ejemplo, es célebre el caso de la Colônia de Barbacena, en el estado de Minas Gerais, donde fueron asesinadas por

torturas, o dejadas morir de hambre, más de sesenta mil “enfermos mentales” entre 1930 y 1980 (ARBEX, 2014).

Por suerte, la situación de Bispo en la Colônia Juliano Moreira era un poco distinta de la brutalidad que se vivía en Barbacena. A partir de 1940, los internados en la Colônia de Jacarepaguá eran tratados mediante praxisterapia (terapia por trabajo), haciendo tareas forzadas, principalmente agrarias y pecuarias. A estas labores se podían sumar las artes aplicadas y los deportes. En 1946, la doctora Nise da Silveira (1905-1999) creó la Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) en el Centro Psiquiátrico Nacional, del barrio de Engenho de Dentro en Rio de Janeiro. Esta reconocida psiquiatra y psicoanalista (discípula de Jung), introdujo y estimuló la arteterapia en dicho centro hospitalario donde se inauguró, pocos años después, el Museu das Imagens do inconsciente (1952). Treinta años más tarde, en la propia Colônia Juliano Moreira, fue creado el Museu Nise da Silveira, especializado en arte de enfermos mentales.

En los años de la dictadura militar, la represión y la violencia social se propagaron y naturalizaron hasta límites insospechados. Los encarcelamientos y torturas practicados dentro de las instituciones psiquiátricas no se alejaban tanto de las sufridas por los presos represaliados por el nuevo régimen. La situación de los presos políticos y los enfermos mentales se volvió casi análoga. Al mismo tiempo, la psiquiatría iniciaba un proceso de privatización, que fue convirtiendo poco a poco a la locura en un negocio rentable. Este movimiento psiquiátrico neoliberal brasileño de los años setenta fue conocido como la “indústria da loucura”.

Casi al margen de todos estos cambios políticos y sociales, Bispo siguió produciendo sus bordados y *assemblages*, gracias al espacio privilegiado que se había ganado, por estatus, en la Colônia (una habitación propia donde también podía almacenar sus obras). En general, fue un paciente más o menos respetado por el personal del centro y los demás pacientes. Entre los

años 1981 y 1983, tal y como apunta la biógrafa Luciana Hidalgo, Bispo consiguió mantener una estrecha relación terapéutica con una joven estudiante de psicología llamada Rosangela Maria Grillo. El paciente-artista la consideró muy importante en su vida, ya que, hasta ese momento, había sido una de las pocas personas que se había dignado a escucharle. Bispo agradeció ese interés regalándole algunas de sus pequeñas creaciones (HIDALGO, 2011, pp. 145-153).

Fue en esa misma década de 1980, durante los últimos años del régimen militar y en plena transición democrática, que Arthur Bispo do Rosário fue descubierto como artista. Su primer descubridor fue el psicoanalista y fotógrafo Hugo Denizart que, con permiso del propio paciente, registró fílmicamente su vida y obra en la Colônia, donde realizó un documental titulado *O prisioneiro da passagem – Bispo do Rosário*, filmado en 1980 y editado dos años más tarde. Este fue el primero de varios vídeo-reportajes que se hicieron de Bispo durante aquellos años. Seguramente, el más popular de todos fue un reportaje periodístico de 1980, en el que se denunciaban las penosas condiciones de los pacientes de la Colônia, emitido en *prime time* por la TV Globo (el grupo mediático más poderoso del país). En la mayoría de los relatos periodísticos de los años ochenta, la historia de Bispo fue valorada por su excepcionalidad y genialidad, hasta llegar a considerar su obra como una especie de milagro extraordinario producido dentro del mismo infierno. De alguna forma, los mismos valores místicos y míticos que eran defendidos en dichos relatos, continúan vigentes para el análisis de las obras de Bispo en la actualidad.

Ese mismo año de 1982, “algunos ejemplares de su universo” fueron expuestos en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como parte de una exposición colectiva titulada *À margem da vida*, que reunía “un conglomerado de obras firmadas por presidiarios, menores infractores, ancianos y pacientes psiquiátricos” (HIDALGO, 2011, p. 136). Según su biógrafa, fue el propio Bispo quien habría “asumido la curaduría de su obra, determinando lo

que podía salir al mundo” y ser expuesto (HIDALGO, 2011, p. 137). No obstante, también comenta que “convencerlo a exponer, exigió un esfuerzo extraordinario” por parte de Hugo Denizart y de la artista Maria Amélia Mattei que, en ese mismo momento, estaba montando el Museu Nise da Silveira (HIDALGO, 2011, p. 136). Tal y como lo cuenta la biógrafa, Bispo se negó muchas veces a exponer sus objetos, pero después de dos meses de insistencia de los curadores, acabó cediendo. Eso sí, se negó a visitar la exposición del MAM, afirmando: “mis ojos no están preparados para ver eso” (HIDALGO, 2011, p. 137).⁵⁹

Las obras de Bispo, expuestas en el MAM de Rio, fascinaron al crítico de arte Frederico Morais, que no tardó en visitarlo en la Colônia. Unos años más tarde, en 1989, y poco después de la muerte de Bispo, Morais organizó su primera exposición individual, titulada *Registros de mina passagem pela Terra*. Allí, de forma póstuma, el trabajo del artista-paciente fue definitivamente clasificado y contemporaneizado por su curador:

Arthur Bispo se distingue de los artistas del Engenho de Dentro por actuar en el campo tridimensional. Él no produjo imágenes dibujadas o pintadas. Y, aunque esculpió en los primeros tiempos algunas figuras de animales, nunca ha sido un escultor. Lo que él siempre hizo fueron objetos. Y textos. En este sentido, se puede decir que los artistas del Engenho de Dentro están para el impresionismo, el cubismo, el expresionismo y para el arte abstracto, así como Arthur Bispo está para el *pop art*, el nuevo realismo, las tendencias arqueológicas, la nueva escultura y hasta para el arte conceptual. Si los primeros son modernos, Bispo es posmoderno (HIDALGO, 2011, p. 138).⁶⁰

⁵⁹ Traducción mía del portugués: “Convidado para visitar a mostra no MAM, foi enfático: -Meus olhos não estão preparados para ver aquilo”.

⁶⁰ Traducción mía del portugués: “Arthur Bispo distingue-se dos artistas do Engenho de Dentro por atuar no campo tridimensional. Ele não produziu imagens desenhadas ou pintadas. E, mesmo tendo esculpido nos primeiros tempos algumas figuras de animais, nunca foi um escultor. O que ele sempre fez foram objetos. E textos. Neste sentido, pode-se dizer que os artistas do Engenho de Dentro estão para o impressionismo, o cubismo, o expressionismo e para a arte abstrata assim como Arthur Bispo está para a *pop art*, o novo realismo,

Además, Morais fue el primero en resaltar las analogías existentes entre el trabajo de Bispo y el de Duchamp. De este modo, el relato épico y de supervivencia, difundido por la tele, se sumaba ahora al reconocimiento de la crítica e historia del arte. Bispo pasó a ser considerado, no solamente el artista marginal brasileño más interesante, sino uno de los mayores artistas brasileños de la historia.

En la actualidad, sus obras están almacenadas y conservadas en el *Museu Bispo do Rosário – arte contemporânea*, situado en la antigua Colônia. Dicho museo no es otro que el mismo *Museu Nise da Silveira*, solo que desde el año 2000 se cambió el nombre de la institución, sustituyendo el nombre de la psiquiatra por el del paciente (y artista) estrella. De este modo, los trabajos de Bispo no han sido alejados del lugar físico de su producción. Simplemente se procedió a convertir el psiquiátrico (o una parte de él) en museo. En el programa expositivo de dicha institución podemos observar una voluntad expresa de unir psiquiatría, arteterapia, educación, arte contemporáneo y estudios culturales, lo que lo convierte de alguna manera en un museo expandido. Además de realizarse muestras periódicamente, esta institución también ha iniciado recientemente un programa de residencias de artistas que tienen la posibilidad de alojarse en un espacio dentro de la Colônia y de relacionarse circunstancialmente con los propios pacientes.

Teniendo en cuenta que la directora del museo (hasta el año de realización de esta tesis, 2018) sigue siendo una persona proveniente del área de la salud mental, más concretamente la psiquiatra Raquel Fernandes, podemos afirmar que, a pesar de todos los emprendimientos e innovaciones, no se ha procedido a despatologizar totalmente la figura de Bispo. Tarea difícil después de cinco décadas de confinamiento. En lugar de esto, se ha procedido a crear un espacio “interseccional” atractivo, donde la cultura y el turismo se dan de la mano.

as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual. Se os primeiros são modernos, Bispo é pós-moderno”.

Definitivamente, en la 30ª Bienal de São Paulo, el trabajo de Bispo do Rosário fue nuevamente contemporaneizado y destacado entre las producciones de jóvenes promesas del arte latinoamericano. Finalmente, ha entrado en el circuito de los mega-eventos artísticos para no volver a salir. La genialidad y heroicidad que resaltan los relatos de la figura de Bispo, simbolizan ahora la exclusividad del estatus soñado por los artistas emergentes, que sueñan con ser “los próximos elegidos”, para no desaparecer en el olvido. De algún modo, el mito de Bispo simboliza también la tragedia que deben enfrentar los jóvenes integrantes del precariado para ser escuchados. Al fin, aquel ícono marginal de la redemocratización brasileña de la década de 1980 se convierte ahora en un corto horizonte de expectativas. Se erige en un trágico estandarte para el futuro. Un futuro que seguramente volverá a ser olvidado, como también lo fue la voluntad del propio Bispo, que quería ser enterrado con ese Manto da Apresentação que ahora cuelga de un hilo, en las salas de los museos de arte contemporáneo por donde viaja. Si algo demostró Pérez-Oramas es que, una vez más, el arte pasó por delante del ser humano, y que la trascendencia y el reconocimiento no son ni significan nada fuera del campo social.

Otros casos de curación contemporánea

(Arte mediúmnico, arteterapia e injusticia social)

Existen otros ejemplos de exposiciones recientes que, de algún modo, reactualizan lo que conocemos como arte marginal. Hoy en día, más que nunca, la exhibición de este tipo de arte suele cosechar exitosos resultados de crítica y asistencia de público. Los motivos del éxito suelen ser varios: su fácil y directa comprensión, su inusitada y espectacular formalización y, creemos que, principalmente, funciona por ser capaz ideológica y axiológicamente de amoldarse a múltiples discursos curatoriales.

Uno de esos discursos es por ejemplo el que construye Pilar Bonet sobre el trabajo de la médium Josefa Tolrà en una exposición realizada en el año 2014. Allí, la despatologización de la médium, descubierta artísticamente por Joan Brossa y los miembros de Dau al set, se produce a partir del distanciamiento de las categorías del *art brut* y del movimiento surrealista, para acercarla de las teorías feministas del cuidado y la arteterapia. Finalmente, los dibujos de Tolrà son autorizados por la curadora como un ejemplo de arte contemporáneo contrahegemónico y “no marginal”, a pesar de que exista la evidente contradicción de que la propia autora no pretenda exponer ni relacionarse con el mundo del arte. De este modo, despatologización y reconocimiento van juntos de la mano del feminismo posfoucaultiano, con lo cual reafirman, quizás involuntariamente, la categoría del arte contemporáneo al mismo tiempo que se semi-invisibiliza la condición de marginalidad de Tolrà.

Como resultado aparente, el conflicto entre las formas categóricas de poder y de contrapoder terminan anulándose dentro del espacio expositivo. Porque si bien era absolutamente justo y de enorme importancia rescatar al arte mediúmnic de los discursos machistas y misóginos de los surrealistas, creemos que también lo era mantener los vínculos simbólicos con aquellas personas pertenecientes a las minorías cognitivas que, aunque no sean consideradas “enfermas mentales”, sí viven en condiciones de aislamiento o reclusión en un espacio cerrado. Creemos que aquí la curadora estuvo más atenta al distanciamiento de las categorías modernas de la historia del arte, que a resolver las contradicciones existentes en la sintetización de las nociones de arteterapia o autocuración y de contrahegemonía o contrapoder.

Ya que las propiedades sanadoras de la práctica artística suelen ser defendidas, actualmente, por intelectuales de una ideología más bien conservadora o neoliberal (como, por ejemplo, Donald Kuspit o Alain de Botton), el feminismo “libertario” gilliganiano, atribuido a los dibujos de Tolrà, queda de algún modo en entredicho.

Otro discurso curatorial reseñable es el de Josep Casamartina a propósito de la obra de Ismael Smith, en una exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en 2017. En este caso, la supuesta marginalidad del artista, acusado de judío, gay o enfermo mental, dialoga explícitamente con las nociones de éxito, fracaso y reconocimiento social. Contrariamente a los casos de Bispo o Tolrà, Smith puede ser considerado absolutamente como un artista, aunque sin demasiado reconocimiento histórico.

En la exposición se muestran retrospectivamente todas las facetas y épocas creativas del artista que, a pesar de los múltiples intentos, no consigue integrarse plenamente en ningún movimiento. Smith es descrito como un artista expresionista catalán, representante de un movimiento minoritario e irrelevante en Cataluña. A pesar de posibles semejanzas formales, la marginalidad de Smith es casi inexistente. Solo se menciona biográficamente un caso anecdótico de ingreso en un manicomio, a raíz de una práctica nudista en plena ancianidad del artista. Creemos que, en este caso, muy claramente, el discurso curatorial se beneficia del aura exitosa que rodea al arte *outsider* para intentar revalorizar la obra de un artista “fracasado” a partir del identitarismo y las políticas del cuerpo. En definitiva, se termina otorgando más protagonismo a valores propios de la racionalidad neoliberal (el éxito) que a los valores derivados de la redemocratización que pretende resistírsele. De algún modo, aquí el discurso del reconocimiento y de la justicia social son absorbidos y reapropiados por el discurso hegemónico de la historia del arte. El discurso del capital, que valora todo lo que puede ser vendible y que, de ser necesario, otorga a lo superficialmente marginal un supuesto valor (o activo) nacional.

Sobre este aspecto puramente bursátil (artfacts.net) del arte marginal, es necesario mencionar que, a raíz de todas las exposiciones reseñadas en este capítulo, las obras de estos artistas se han visto económicamente revalorizadas. Prueba de ello es que en el mismo año en que se realizaron esas muestras, se produjeron importantes ventas de esas obras en reconocidas casas

de subastas. Esto no ha sucedido solamente en el caso (descarado) de Forrest Bess, sino que ha ocurrido también, por ejemplo, en los casos de Carol Rama y Josefa Tolrà. Habrá quién, con razón, afirme que los criterios expositivos de los curadores han sido aplicados ajenamente a los movimientos monetarios del mercado del arte. Habrá quien afirme también que estos mismos curadores han ocultado la especulación capitalista ejercida sobre objetos producidos por personas “no artistas”, bajo unos discursos contrahegemónicos o de resistencia democrática al sistema. No obstante, siempre habrá quien los alabe por convertir en plusvalor las producciones de los otrora menos valorados por la sociedad, aunque por norma, los beneficios se los lleven los de siempre.

En consecuencia, se demuestra que no hay excepcionalidad en las ganancias sobre la producción artística, y que la marginalidad es, como afirma Natalie Heinrich, desde hace mucho, un discurso buscado, sinónimo de la “desmaterialización de la noción de éxito mediante su desplazamiento desde la prosperidad [...] hasta la posteridad”, al que creemos que se ha añadido, recientemente, el mismo desplazamiento pero en sentido contrario (PÉREZ y TORRAS, 2016, p. 35). Convirtiéndose en un discurso hegemónico más, donde patologización y despatologización navegan banalmente próximas de la psicología de los consumidores, las cotizaciones bursátiles y las operaciones de *marketing*.

Conclusiones

(¿Puede salirse la curaduría del arte marginal de la ideología de la curación?)

Si hace ya bastantes años, Terry Eagleton afirmaba que la teoría literaria era fundamentalmente “política”, creemos que podemos decir lo mismo sobre la curaduría artística (EAGLETON, 1998, p. 119). Un buen ejemplo de ello, pudimos leerlo en junio de 2017, en el artículo, del artista Stefan Heidenreich (1965), “Against curating”, publicado por primera vez en el periódico alemán *German Daily Zeit*. Allí, la curaduría es políticamente considerada como una práctica “antidemocrática, autoritaria, opaca y corruptible” (HEIDENREICH, 2017). El autor define a los curadores como los “autócratas de la exposición”, aquellos que “sin dar razones, sin discusión, eligen a sus artistas y deciden dónde, cómo y qué tipo de trabajo exponer” (HEIDENREICH, 2017). Este autor también afirma que los efectos de la curaduría no han afectado solamente a la exposición, sino que han conseguido generar un enorme “impacto en todo el mundo del arte”. Por ejemplo, los artistas contemporáneos se “han adaptado” a la lógica de la curaduría, produciendo obras “sobre todo tipo de temáticas, ya que a los curadores a menudo les gusta elegir un tema para su exposición” (HEIDENREICH, 2017). El resultado de esta adherencia a la lógica curatorial, por parte de los artistas ha sido:

la producción y exposición de arte "sobre algo". [...] Formalmente, los artistas son autónomos, pueden hacer lo que quieren. Pero los curadores pueden hacer lo mismo. Con la sutil diferencia de que estos últimos deciden lo que realmente se expone. Los curadores no son responsables de lo que hacen, ciertamente no para el público. Sin embargo, [...] muchas exposiciones se reducen a actividades de marketing en favor del mercado del arte. [...] Por lo menos, las obras de arte "sobre algo" tienen la ventaja de no alejarse completamente del resto del mundo y de distanciarse de las

juergas abstractas, propias del último arte moderno. Al final, esto conduce a una gran cantidad de exposiciones llenas de arte tratando con inmigrantes, grupos marginados, condiciones de vida precarias, relaciones de género, pueblos oprimidos o problemas ambientales. Por supuesto, todos estos son temas honorables e importantes, pero el arte, como siempre, es curado y servido sin que nadie, excepto el curador, tenga voz en la selección. ¿No podríamos poner la actitud humanitaria y progresista del contenido del arte hacia adentro y usarla para democratizar el negocio del arte? (HEIDENREICH, 2017).

Para este autor, la curaduría es definida como un “régimen”, y sus efectos son incluso tildados de epidémicos. Considera que tanto, las políticas públicas culturales, como la crítica de arte apoyan airadamente “el culto a la mediación” que, para los curadores, es la cuestión más importante a ser tratada: “¿Cómo se puede llevar al público, en su mayoría desinformado, a aceptar las decisiones bien intencionadas del déspota? Por supuesto, sólo a través de la mediación”. Añade que ha sido precisamente este culto a la mediación, propio de la curaduría, el que ha convertido a la crítica en un “ornamento puro” y al espectador en un “simple objeto” (HEIDENREICH, 2017).

Para reforzar su crítica a la curaduría, nos recuerda una reflexión de Robert Smithson sobre el concepto de confinamiento cultural:

El confinamiento cultural tiene lugar cuando un curador impone sus propios límites a una exposición de arte, en lugar de pedirle a un artista que establezca sus límites. Se espera que los artistas encajen en categorías fraudulentas. Algunos artistas imaginan que tienen algún control sobre este aparato, que de hecho se ha apoderado de ellos. Como resultado, terminan apoyando una prisión cultural que está fuera de su control (HEIDENREICH, 2017).

Con todas estas argumentaciones, Heidenreich considera urgente la superación del régimen curatorial. Un régimen autoritario y opresor, del cual no hay vuelta atrás, porque está totalmente enraizado con la privatización de la cultura y las políticas públicas neoliberales, favorecedoras de los intereses del capital monopolista. Por ejemplo, actualmente, no es posible descapitalizar los museos. Reconceptualizar su funcionamiento, regresando al modelo de museo que había existido hasta comienzos del siglo XX (antes de que se convirtieran en instituciones económicas puras). Tampoco es posible, o por lo menos es muy improbable, que las asociaciones de artistas puedan recuperar el control de sus medios de producción, en los niveles alcanzados antes de la Segunda Guerra Mundial. En este caso, como en otros varios, la hipótesis comunista parece ser bastante utópica.

Heidenreich propone superar la curaduría a partir del uso de los nuevos medios de comunicación social:

En todas las plataformas en línea, las personas se han acostumbrado a crear sus propias listas de reproducción, decidir qué amigos seguir, qué imágenes publicar y qué decir. Nadie se siente satisfecho con el contenido curado. Por lo tanto, aquí está nuestra demanda a los museos, asociaciones de arte y al curador: ¡superar la curaduría, involucrar al espectador, democratizar la realización de la exposición!

(HEIDENREICH, 2017).

Podemos llamar a esta fórmula que, según este autor, nos permitiría escapar de la lógica de la curaduría, como la “salida democrática”. Realmente, no se trata de un planteamiento demasiado original, ya que suelen ser bastante habituales aquellas teorías políticas que oponen democracia y neoliberalismo. Varios analistas han señalado los conflictos existentes entre las políticas neoliberales y los estados democráticos occidentales, sobre todo, cuando el crecimiento económico de estos es comparado con el de los estados del sudeste asiático, que

como bien sabemos, son dirigidos por políticas más autoritarias. Si resulta evidente que existe una enorme contradicción, entre seguir las políticas más beneficiosas para el capital monopolista y buscar el buen funcionamiento de los sistemas democráticos parlamentarios, esto no supone que más democratización, o redemocratización, vaya a derrocar definitivamente las políticas neoliberales. Sobre todo, si la concepción de la democracia social que se pretende promover es la fomentada por el internet y las redes sociales. Como ya apuntamos en la introducción, la curaduría, o más bien, la curación de contenidos, ya se ha impuesto en los medios digitales. Contrariamente a lo que opina Heidenreich, la salida democrática no nos parece demasiado esperanzadora. Por otro lado, ¿Sería esta superación democrática de la curaduría posible en el caso de la curaduría del arte marginal?

Para saberlo, deberíamos aclarar cuáles son sus especificidades respecto a la curaduría artística en general.

Según nuestra hipótesis, la lógica “autoritaria” de la curaduría en el arte marginal, es decir: el descubrimiento, la selección, la colección, la definición y la identificación, del arte de los marginados (o personas pertenecientes a las minorías somatopolíticas, según el término de Preciado), es históricamente muy anterior a la curaduría artística “posmoderna”, aplicada a los artistas profesionales vivos. De algún modo, podríamos llegar a afirmar que esta lógica curatorial se ha desplazado del arte marginal hacia el arte contemporáneo, precisamente cuando ha aumentado considerablemente el número de artistas, o de aspirantes a artistas. Al representar estos una población excedente, su estatus y su relación con los medios de exhibición se ha visto degradado. No olvidemos que, en el fondo, la curaduría es una forma de “administración del exceso” (BHASKAR, 2017), y las minorías cognitivas (o personas enfermas) han sido históricamente consideradas, más que cualquier otro colectivo, como población excedente (y en algunos períodos históricos, incluso como población

exterminable). Parece evidente pues, que las relaciones desiguales de poder, dentro de la lógica curatorial, sean mostradas, de una forma mucho más evidente, en el caso del arte marginal.

Creemos que esta lógica de la curaduría del arte marginal, que nosotros hemos convenido en llamar “curación”, podría considerarse incluso como una ideología. El concepto de ideología es un concepto supremamente complejo, contradictorio y controvertido, que además ha sido fuertemente atacado y rechazado por los pensadores posmodernos y posestructuralistas. En este caso concreto, lo usaremos, siguiendo la teoría de Terry Eagleton, a partir de su interpretación, histórica y filosófica, más cercana al concepto de cosmovisión o visión de mundo (*Weltanschauung*).⁶¹ Además, esta interpretación, casi goldmanniana, del concepto de ideología también la relacionaremos con otra interpretación, de carácter más conflictivo o político, relativa a la promoción y legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos.⁶²

⁶¹ “Un segundo sentido de ideología, ligeramente menos global, gira en torno a las ideas y creencias (tanto verdaderas como falsas) que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo. La cualificación «socialmente significativo» es necesaria, pues sería extraño hablar de las ideas y creencias de cuatro compañeros habituales de copas o del sexto curso de la Manchester Grammar School como grupos de ideología. Aquí, el concepto de «ideología» está muy cerca de la idea de «cosmovisión», aunque puede afirmarse que las cosmovisiones suelen interesarse por cuestiones fundamentales como el significado de la muerte o el lugar de la humanidad en el universo, mientras que la ideología se puede extender a cuestiones como el color de los buzones”. Ver EAGLETON, 1997, pp. 52-53.

⁶² “Concebir la ideología como una suerte de autoexpresión simbólica colectiva no es aún considerarla en términos relacionales o conflictivos; así, parece que exista la necesidad de una tercera definición del término, que atienda a la promoción y legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses opuestos. No todas estas promociones de intereses grupales suelen denominarse ideológicas: no es particularmente ideológico pedir al Ministerio de Defensa que se abastezca de pantalones estampados en vez de lisos, por razones estéticas. Los intereses en cuestión deben tener alguna relevancia para el sostenimiento o puesta en cuestión de toda una forma de vida política. Aquí, la ideología puede contemplarse como un campo discursivo en el que poderes sociales que se promueven a sí mismos entran en conflicto o chocan por cuestiones centrales para la reproducción del conjunto del poder social. Esta definición puede entrañar el supuesto de que la ideología es un tipo de discurso particular «orientado a la acción», en el que el conocimiento contemplativo está generalmente subordinado al fomento de intereses y deseos «arracionales». Sin duda por esta razón, hablar «ideológicamente» conlleva en ocasiones, en la cultura popular, un aire de desagradable oportunismo, sugiriendo la disposición a sacrificar la verdad a fines menos presentables. Aquí, la ideología aparece como un tipo de discurso disuasorio o retórico más que verídico, menos interesado por la situación «tal como es» que por la producción de ciertos efectos útiles para fines políticos. Así pues, es irónico que algunos consideren la ideología demasiado pragmática y otros insuficientemente pragmática, demasiado absolutista, ultramundana e inflexible”. Ver EAGLETON, 1997, p. 53.

¿En qué puede consistir la ideología de la curación?

Situamos su origen en el terreno médico que, obviamente, es el área del saber que más ha interferido en la distinción entre lo que son un cuerpo y una mente sanos, y lo que es un cuerpo y una mente enfermos. Por ejemplo, a lo largo de la historia, la concepción de lo que es y no es una enfermedad mental, desde su creación (Charcot) hasta la actualidad (psiquiatría neoliberal), ha ido variando, pero, sobre todo, se ha ido reafirmando cada vez más. A pesar del movimiento antipsiquiátrico y de propuestas intelectuales como el esquizoanálisis, la psiquiatría (y el psicoanálisis), en vez de desaparecer, se han ido ensamblando, cada vez de una mejor forma, con las ideologías dominantes en el capitalismo globalizado. Es por esta razón, que, en estos casos concretos, tanto en el clínico como en el artístico, el diagnóstico continúa siendo fundamental. Sobre ello, debemos recordar, que los cuerpos de las personas enfermas mentales han sido histórica y políticamente infantilizados, feminizados, animalizados, demonizados, etc. Pero también, por otro lado, desde el terreno cultural, estos mismos cuerpos han sido histórica y políticamente mitificados, idolatrados o divinizados como cuerpos y mentes excepcionales o geniales.

Respecto a la aplicación de la lógica de la curación en la “gestión” del arte producido por los enfermos mentales, ésta se ha mostrado de un modo ambivalente y especialmente binario.

Históricamente, se han alternado fases de valoración/devaluación, patologización/despatologización, fetichización/desfetichización o normativización/desnormativización de este tipo de arte. Eso sí, el arte marginal siempre ha funcionado, simbólicamente para sus curadores, como una especie de material bruto que, al no ser, en principio propiedad privada ni autoral de nadie, ha sido fácilmente apropiable para ser usado en beneficio de sus propios intereses. Es por este motivo, que interpretaremos el

conjunto de estas acciones como propias de una misma, aunque absolutamente contradictoria, ideología política.

Como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, la ideología de la curación ha procedido, históricamente, a subjetivar al colectivo de los enfermos mentales, mediante su asimilación con la figura del artista y, con la concepción idealizada de un supuesto “sujeto creador”, que puede incluso emparentarse con una especie de sujeto político revolucionario (Prinzhorn/Surrealismo).

En su implementación ideológica más reaccionaria, se ha usado la lógica de la curación como herramienta propagandística bélica, para la construcción de un enemigo o, en otras palabras, para la construcción de lo “político” (Rosenberg/Schmitt).

En su formalización más exitosa, la ideología de la curación se ha consolidado como un mito o una utopía modernos. En ella, los conceptos de genio, libertad, alienación social y revolución anticapitalista, entre otros, han actuado como una forma de crítica desnormativizadora y deconstruccionista de la idea de cultura y sociedad. Para lograrlo, se ha pagado el precio de la estetización y artistificación del mundo, además de, paradójicamente, elevar a la categoría de fundamento esencial a la propia cultura, en el sentido más posestructuralista del término (Dubuffet/Szeemann).

Este uso deconstruccionista de la lógica de la curación se ha desarrollado en paralelo a algunos de los intereses políticos de las clases dominantes. Nos referimos aquí, sobre todo, a la universalización de las ideas de la autonomía del arte y de la integración cultural. Es decir, que la puesta en práctica de esta lógica de la curación ha actuado en favor de los intereses del capital monopolista. Es verdad, que muchas veces lo ha hecho en forma de crítica al poder establecido, pero siempre como una crítica inefectiva y hasta cierto punto “romántica”.

Si tuviéramos que relacionar la curación con alguna cosmovisión o visión de mundo, esta sería sin duda la del “romanticismo anticapitalista” (SAYRE y LÖWY, 2008). Este sería un concepto acuñado y definido por Lukacs, para intentar reflejar el contenido contradictorio del romanticismo.

Lukacs es también uno de esos pensadores marxistas que consideran el romanticismo anti-capitalista sobre todo como una corriente reaccionaria, que tiende a la derecha y al fascismo. Sin embargo, tiene el mérito de haber creado el concepto de romanticismo anti-capitalista para designar el conjunto de formas de pensamiento donde la crítica a la sociedad burguesa se inspira en una referencia al pasado pre-capitalista (SAYRE y LÖWY, 2008, p. 3).

Esta cosmovisión podría extenderse, ideológicamente, desde el fascismo al libertarismo y desde el socio-liberalismo al socialismo utópico. Además, también podríamos relacionarlo con algunas posturas dentro del feminismo y con otras posturas heterodoxas dentro del propio marxismo. Se trataría pues de una cosmovisión o ideología que se habría mantenido durante los últimos siglos, pudiendo ser adoptada, al mismo tiempo que otras cosmovisiones, por grupos sociales muy distintos, e incluso con intereses políticos antagónicos.

Políticamente, la ideología de la curación puede mostrarse como una ideología fundamentalmente burguesa, que cree encontrar en el lumpenproletariado o en las clases marginadas un ejemplo de un pasado ideal que, al mismo tiempo, en la apropiación de sus experiencias “trágicas”, puede proporcionar la creación de un horizonte de expectativas “mitificado” más o menos esperanzador. Es decir que la ideología de la curación funciona básicamente como una utopía. Por ejemplo, ya existe un cierto componente utópico en el mismo sentido de finalidad, que se le ha dado al concepto “médico” de curación, cuando todos sabemos que las enfermedades mentales graves, continúan siendo consideradas como

enfermedades crónicas e incurables. Ya en el sentido administrativo y artístico, que le hemos atribuido al término, su carga utópica reside en fomentar, a partir de la interpretación de unas producciones extra-artísticas, la creencia (o descreencia) en unos valores precapitalistas, que simbolizan una especie de dirección hacia un futuro (pasado) totalmente utópico.

Si anteriormente, una salida del régimen curatorial se nos mostraba complicada en el contexto sociopolítico y económico actual, no podemos casi ni imaginarnos que algún día, la ideología de la curación, pueda llegar a su fin.

No obstante, propondremos aquí, en forma de bosquejo, dos salidas de la ideología de la curación, a partir de la hipotética y, quizás aún más “romántica”, idea de la emancipación de los locos y los marginados, así como de las producciones artísticas, y del saber, marginales, respecto de sus curadores, de las instituciones disciplinarias y del mercado capitalista del arte. Estas salidas no serán salidas prácticas ni utópicas, sino que serán posibles salidas que ya se dieron, de forma excepcional, en el pasado.

La primera de ellas sería la salida “picaresca”, en la cual el marginado, a partir de su propio relato biográfico consigue alcanzar una cierta dignidad social. En esta hipotética salida “literaria”, la voz del marginado se expresaría directamente, y sin intermediarios, con el público.

Otra sería la salida del “teatro de la crueldad”:

Y dios quiso hacer que el hombre creyera en la realidad del mundo de los demonios.

Pero el mundo de los demonios está ausente. Nunca alcanzará la evidencia. El mejor medio de curarse de eso y destruirlo es terminar de construir la realidad. Porque la realidad no está terminada, todavía no está construida. De su acabamiento dependerá en el mundo de la vida eterna el retorno de una eterna salud (ARTAUD, 2015, p. 57).

Esta salida, de pretensiones manifiestamente “extra-artísticas”, supondría, entre otras cosas, la destrucción conceptual definitiva del binomio salud/enfermedad.

Para concluir, relacionada a estas dos alternativas históricas a la lógica de la curaduría del arte marginal o de los enfermos mentales, mencionaremos otra posible salida, ésta sí proyectada en un futuro y con cierta carga utópica. Esta sería la salida feminista de “la lógica de los cuidados”, planteada como una nueva forma de resistencia a la “precarización”, en la cual se propone centralizar políticamente la noción del cuidado. Tiene básicamente una voluntad de transformación social:

Poner en el centro los cuidados contiene, ante todo, dos componentes estratégicos: por un lado, pretende reevaluar el trabajo de cuidados bajo una nueva concepción y convertirlo en el punto de partida de consideraciones político-económicas. [...] Por otra parte, poner en el centro los cuidados pretende “volver al momento inicial de ansiedad” y reconocer la relacionalidad con los otros, también “nuestra vulnerabilidad y [...] nuestra constitución situada, parcial e inacabada dentro de la malla de relaciones en la que vivimos” (LOREY, 2016, pp. 100-101).

Creemos simplemente que, si esta lógica de los cuidados sustituyera a la lógica de la curación, en la forma de relacionarse socialmente con las personas con enfermedades mentales y sus producciones, tal vez no llegaríamos a huir completamente de la cosmovisión del romanticismo anticapitalista, pero sí se conseguiría al fin des-jerarquizar, y hacer un poco más de justicia práctica, en el trato social respecto a las minorías. Esta sería una posible salida democrática del régimen curatorial, eso sí, solamente si se diera el caso de que, los curadores afirmasen, mostrasen y visibilizasen su propia vulnerabilidad.

En caso contrario, sin una devaluación, o renuncia de poder, por parte de los curadores, no habría salida posible a la ideología autoritaria de la curación. Solamente nos quedaría la posibilidad, seguramente impotente, de criticarla.

Bibliografía

- ADAMS, P. (1992). *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona, España: Tusquets.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, M. (2013). *La Industria Cultural*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, M. (2016). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- ARANTES, O. B. (org.). (2004). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos*, vol. 3. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.
- ARANTES, P. (2014). Sale Boulot: Uma janela sobre o mais colossal trabalho sujo da história (uma visão no laboratório francês do sofrimento social). *O Novo Tempo do Mundo*. Sao Paulo, Brasil: Boitempo.
- ARANTES, P. (2017). “Paulo Arantes: Sobre a era de emergência em que vivemos”. São Paulo, Brasil: Escola da Cidade. Rescatado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=WzFmslF0ROk&t=3s>
- ARBEX, D. (2014). *O holocausto brasileiro: Vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*. São Paulo, Brasil: Geração Editorial.
- ARON, R. (2018). *La libertad ¿Liberal o libertaria?: La nueva izquierda y las revueltas del 68*. Barcelona, España: Página Indómita.
- ARTAUD, A. (1977). *Cartas a André Breton*. Barcelona, España: Pequeña biblioteca Calamvs Scriptorivs.
- ARTAUD, A. (2015). *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.

- BAJOHR, J. (2015) Introducción, Alfred Rosenberg: esbozo biográfico. ROSENBERG, A. (2015) *Diarios 1934-1944*, Barcelona, España: Editorial Crítica. Formato ebook.
- BASAGLIA, F. ONGARO, F. (1977). *La mayoría marginada. La ideología del control social*. Barcelona, España: Editorial Laia.
- BASAGLIA, F. (2008). *La condena de ser loco y pobre: Alternativas al manicomio*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tropía.
- BASAGLIA, F. (2015). “El manicomio liberado”. *Esquerra anticapitalista*. Recuperado de: <http://www.anticapitalistes.net/spip.php?article4727>.
- BAYNAC, J. (2016). *Mayo del 68: La revolución de la revolución*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- BENJAMIN, W. (2012). “El surrealismo” USEROS, A. RENDUELLES, C. (Selec.) *Walter Benjamin: Escritos políticos*. Madrid, España: Abada Editores. pp.61-76.
- BEUYS, J. (2016). *Ensayos y Entrevistas*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- BHASKAR, M. (2017). *Curaduría: El poder de la selección en un mundo de excesos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- BLOM, P. (2016). *La fractura. Vida y cultura en occidente 1918-1938*. Barcelona, España: Anagrama.
- BONACINA, A. (2008). Robert Gober. HOLZWARTH, H. W. (2008). *Art now Vol 3*. Cologne, Germany: Taschen.
- BONET, E. (2018). “La Revolución de Mayo del 68 no fue neoliberal: era marxista, radical y libertaria”. *Público*. Rescatado de: <http://www.publico.es/sociedad/50-aniversario-mayo-68-revolucion-mayo-68-no-neoliberal-marxista-radical-libertaria.html>.

- BONET, P. (2014). Josefa Tolrà, mèdium i artista. BONET, P. (2014). *Josefa Tolrà. Dibujo fuerza fluídica*. Mataró, España: Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani Ajuntament de Mataró.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- BRETON, A. (1948). *L'Art des Fous: La clé des champs*, carta manuscrita dirigida a Jean Dubuffet. Recuperado de: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100974830>.
- BRETON, A. (1973). *Documentos políticos del surrealismo*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- BRETON, A. (2009). *Manifiestos Surrealistas*. Madrid, España: Verso Libros.
- BRETON, A. RIVERA, D. TROTSKI, L. (2015). *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente (1938)*. Recuperado de: <http://www.aporrea.org/ideologia/a214701.html>.
- BUTLER, J. (2017). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, España: Cátedra.
- CALLINICOS, A. (2011). *Contra el posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: RyR.
- CAMPS, V. (2013). "Presentación". GILLIGAN, C. (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona, España: Fundació Víctor Grífols i Lucas. Rescatado de: <http://www.secpal.com/%5CDocumentos%5CBlog%5Ccuaderno30.pdf>.
- CANETTI, E. (2016). "El Caso Schreber". CANETTI, E. (2016). *Masa y poder*. Madrid, España: Alianza Editorial. pp.613-654.

CARDINAL, R. (1992). “El surrealismo y el paradigma del sujeto creador”. TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S. (1992). *Visiones paralelas: Artistas modernos y arte marginal*.

Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CASALS, J. (1988). *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*.

Barcelona, España: Montesinos.

CASALS, J (2015). *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona, España:

Anagrama.

CASAMARTINA, J. (2017). *Ismael Smith: La belleza i els monstres*. Barcelona, España.

Museu Nacional d'Art de Catalunya.

COMITÉ INVISIBLE. (2017). *Ahora*. Logroño, España. Pepitas de calabaza.

CYPRIANO, F. (2012) Bienal revela delírios contidos e brilha pelo conjunto da obra. *Folha*

de S. Paulo. Ilustrada. 14 out. 2012. Recuperado de:

<http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

DA COSTA, V. HERGOTT, F. (2006). *Jean Dubuffet: Obras, escritos y entrevistas*.

Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.

DANCEL, L. (2016). “Solo cinco obras del legado Gurlitt se identifican como fruto del

expolio nazi”. *El País*. Recuperado de

https://elpais.com/cultura/2016/01/14/actualidad/1452786549_972065.html

DARDOT, P. LAVAL, C. (2013). *La Nueva Razón del Mundo*. Barcelona, España: Gedisa

Editorial. Formato ebook.

DÁVILA, M. (Ed.). (2001). *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*.

Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar.

- DEBORD, G. (2008). *La Sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos. pp.9-31.
- DE BOTTON, A. ARMSTRONG, J. (2017). *El arte como terapia*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon Press Inc.
- DELEUZE, G. (2001). *Spinoza. filosofía práctica*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- DELEUZE, G. (2015). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. (2015). “Micropolítica y segmentaridad [extracto]”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos. Recuperado de: <http://truenasmoroi.blogspot.com/2011/06/micropolitica-y-segmentaridad-extracto.html>.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. (2016). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, España: Espasa Libros.
- DEL POZO, A. (2013). Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura de fin de siglo XIX-XX. *Lectora: Revista de dones i textualitat. volumen (19)*, Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- DE MIJOLLA, A. (2007). *Diccionario Internacional de psicoanálisis*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- DE SADE, M. (1991). *Las 120 jornadas de Sodoma*. Barcelona, España: Tusquets Ediciones.
- DÍAZ, A. (2017). “Arte y capitalismo: la excepción como norma”. *La Izquierda Diario*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: www.laizquierdadiario.com/ideasdeizquierda/arte-y-capitalismo-la-excepcion-como-norma/

- DREYFUS, J. M. (2015). *Le Catalogue Goering: le grand pillage des oeuvres d'art par les Nazis*. Paris, France: Flammarion.
- DUBUFFET, J. (1949) *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris, Francia: Fondation Jean Dubuffet. Rescatado de: <http://www.dubuffetfondation.com/>
- DUBUFFET, J. (1975). *Escritos sobre arte*. Barcelona, España: Barral Editores.
- DUBUFFET, J. (2006a) “Demos paso a la falta de civismo”. DA COSTA, V. HERGOTT, F. (2006). *Jean Dubuffet: Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa. pp.103-108.
- DUBUFFET, J. (2006b) “Posturas anticulturales”. DA COSTA, V. HERGOTT, F. (2006). *Jean Dubuffet: Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa. pp.114-119.
- DURÁN ÚCAR, D. (2007). “La estética del exceso. Consideraciones en torno al art brut” FAUCHEREAU, S. (ed.). *En torno al art brut*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes. pp.25-40.
- EAGLETON, T. (1997). *La ideología: Una introducción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- EAGLETON, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- EAGLETON, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- EAGLETON, T. (2013). *The event of literature*. New Haven, USA: Yale University Press. Rescatado de: <http://www.tercerainformacion.es/opinion/entrevistas/2016/09/28/terry-eagleton-el-discurso-posmoderno-pasa-el-marxismo-queda>.

- ECO, U. (2017) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- ECU RED. (2018). “Curaduría”. *EcuRed*. Recuperado de: <https://www.ecured.cu/Curaduría>.
- ELLIOT, C. (2014). *Forrest Bess: Seeing things invisible*. Houston, United States: Menil Foundation.
- ELORZA, A. (2018). *Utopías del 68: De París y Praga a China y México*. Barcelona, España: Pasado & Presente.
- ENCICLOPEDIA JURÍDICA. (2014). *Diccionario de derecho*. (ed. 2014). Consultado en: <http://enciclopedia-juridica.biz14.com>.
- ESTEFANÍA, J. (2018). *Revoluciones: Cincuenta años de rebeldía: (1968-2018)*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- FAUCHEREAU, S. (ed.). *En torno al art brut*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- FOL, C. (2015). *De l’Art des Fous à l’Art sans Marges*. Paris, Francia: Skira Editore.
- FONTANA, J. (2017). *El siglo de la revolución*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- FONTDEVILA, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao, España: Consonni.
- FORD, H. (2016). *El juicio internacional*. Createspace Independent Publishing Platform.
- FOSTER, H. (2001). “Tierra de nadie. Sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales” DÁVILA, M. (ed.). (2001). *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*. Barcelona, España: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Actar.
- FOUCAULT, M. (1999). *Los anormales*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- FOUCAULT, M. (2005). *El poder psiquiátrico*. Madrid, España: Akal.
- FOUCAULT, M. (2016). *Historia de la locura en la época clásica, I y II*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- FOURASTIÉ, J. (2015). *Les Trente Glorieuses*. Paris, Francia: Enciclopedia Universalis.
- FREUD, S. (1970). "Moisés y la religión monoteísta" *Escritos sobre Judaísmo y Antisemitismo*. Madrid, España: Alianza.
- FREUD, S. (2008). "Observaciones psicoanalíticas de un caso de paranoia" SCHREBER, D. P. (2008) *Memorias de un enfermo de nervios*. Madrid, España: Sexto Piso.
- FREUD, S. (2010). *El malestar en la cultura*. Madrid, España: Alianza.
- FREUD, S. (2011). *La interpretación de los sueños*. Madrid, España: Alianza.
- FREUD, S. (2013). *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Sao Paulo, Brasil: Editora Schwarz.
- FREUD, S. (2013) *As pulsoes e seus destinos*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica Editora.
- FREUD, S. (2018). *Tótem y tabú*. Madrid, España: Akal.
- GARCÍA, G. (2015). *Arte outsider: La pulsión creativa al desnudo*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.
- GARCÍA, L. I. (2013) "Apostilla a 'La industria cultural'". ADORNO, T. HORKHEIMER, M. (2013). *La Industria Cultural*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- GARCÍA PÉREZ, A. (1978). Franco Basaglia: "Debajo de toda enfermedad psíquica hay un conflicto social". *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/1978/02/05/sociedad/255481207_850215.html.

- GILLIGAN, C. (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona, España: Fundació Víctor Grífols i Lucas. Rescatado de:
<http://www.secpal.com/%5CDocumentos%5CBlog%5CCuaderno30.pdf>.
- GILMAN, S. L. (2001). “Los locos como artistas” DÁVILA, M. (Ed.). (2001) *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*. Barcelona, España: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Actar.
- GLUCKSMANN, A. GLUCKSMANN, R. (2018). *Mayo del 68: Por la subversión permanente (Mai 68 expliqué à Nicolas Sarkozy “2008”)*. Barcelona, España: Taurus.
- GOBER, R. (2011). *The man that got away*. SUSSMAN, E. (2012). *Whitney Biennial 2012*. New York, United States: Whitney Museum of American Art.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, R. (2012). *La revolución divertida*. Madrid, España: Debate, 2012.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, R. (2018). *1968: El nacimiento de un mundo nuevo*. Madrid, España: Debate.
- GRIMALDI, A. (productor) y PASOLINI, P. P. (director). (1975). *Saló o los 120 días de Sodoma* [cinta cinematográfica]. Italia: Produzioni Europee Associate Les Productions Artistes Associés.
- GROYS, B. (2011). “O universalismo Fraco”. PIRES, R. (Ed.). *Serrote. Volumen (9)*. Sao Paulo, Brasil: IMS.
- GUALLAR, J. LEIVA-AGUILERA, J. (2013). *El content curator. Guía básica para el nuevo profesional de internet*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- HARVEY, D. (2012). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

HARVEY, D. (2013). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, España: Ediciones Akal.

HEIDENREICH, S. (2017). "Against curating". &&& Journal. Recuperado de:

<http://tripleampersand.org/against-curating>.

HEINICH, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Madrid, España: Casimiro Libros.

HIDALGO, L. (2011). *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco, 2011.

HICKLEY, C. (2015). *The Munich Art Hoard: Hitler's Dealer and His Secret Legacy*.

London, Great Britain: Thames and Hudson Ltd.

HIRSZMAN, M. (2012). A arte como sistema visual. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 02 set. 2012. Recuperado de: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

HITLER, A. (2015). *Mein Kampf*. Munich, Alemania: Instituto de Historia Contemporánea de Munich.

JASPERS, K. (2001) *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Barcelona, España: Acantilado.

JUNG, C. G. (2014). "Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética". *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid, España: Trotta.

KLEMPERER, V. (2014). *LTI: La lengua del Tercer Reich*. Barcelona, España: Editorial Minúscula.

KUSPIT, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, España: Editorial Akal.

- LAING, R. D. (2013). *El yo y los otros*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- LAING, R. D. (2014). *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- LANDALUCE, E. (2018). "Camille Paglia: «Sin el hombre, la mujer nunca hubiera salido de la cueva»". *El Mundo*. Rescatado de:
<http://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/04/09/5ac7599d22601dd71d8b45d5.html>
- LOMBROSO, C. (1978). *Los anarquistas*. Madrid, España: Ediciones Júcar.
- LOMBROSO, C. (2008). Arte genio y locura. *Minerva. Volumen (11)*. Recuperado de
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=337>.
- LOREY, I. (2016). *Estado de inseguridad: Gobernar la precariedad*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- LÜTTICKEN, S. (2016). "La prometidora excepción: El arte y la crisis del valor". *New Left Review*. Volumen (99). Barcelona, España: Traficantes de sueños. pp.118-145.
- LYOTARD, J.-F. (1993). *La condición posmoderna*. Barcelona, España: Planeta de Agostini.
- LYOTARD, J.-F. (2001). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- MARCUSE, H. (2016). *El Hombre Unidimensional*. Barcelona, España: Editorial Austral.
- MARTINS, L. R. (2011). "¿A quién y para qué sirve la autonomía del arte hoy?". *Arte y Sociedad Revista de Investigación* (vol. 0). Málaga, España: EUMEDNET.
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3792165>.
- MARTINS, L. R. (2015). "La Era de los Genocidios". *IX Escuela Chile – Francia – Cátedra Michel Foucault*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

- MARX, K, ENGELS, F. (2009). *El manifiesto comunista*. Madrid, España: Diario Público.
- MAUPASSANT G. (2015). *El Horla*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Argonauta.
- MAZOWER, M. (2008). *El Imperio de Hitler*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- MOREL, B. A. (2012). *Traité des Dégénérescences de l'Espèce Humaine*. Paris, France: Ulan Press.
- MORGENTHAUER, W. (1992). *Madness and art: The life and works of Adolf Wölfli*. Lincoln, Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- MOREY, M. (1977). “Antonin Artaud: El cuerpo y la gramática” (Intro.) ARTAUD, A. (1977) *Cartas a André Breton*. Barcelona, España: Pequeña biblioteca Calamvs Scriptorivs. pp.11-37.
- MÜLLER-HILL, B. (2016). *La ciencia del exterminio: psiquiatría y antropología nazis (1933-1945)*. Barcelona, España: Dirección Única.
- NORDAU, M. (2010). *Degeneration*. Whitefish (Montana), USA: Kessinger Publishing.
- NOYA, J. (2018). *Mayo del 68: Barricadas misteriosas: La izquierda crítica y la actualidad*. Madrid, España: Catarata.
- OBRIST, H. U. (2009). *Breve Historia del Comisariado*. Madrid, España: EXIT Publicaciones.
- ORAMAS, L. P. (2012). A iminência das poéticas (ensaio polifônico a três ou mais vozes).
- ORAMAS, L. P. (2012). *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo. pp.27-28. Recuperado de: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>.

- ORTEGA, I. (2013). "Nuevas visiones del arte outsider". HERNÁNDEZ BELVER, M. (editor). (2014). *Arte, individuo y sociedad* (26). pp.287-299.
- PAGLIA, C. (2018). "Camille Paglia: «Sin el hombre, la mujer nunca hubiera salido de la cueva»". *El Mundo*. Rescatado de:
<http://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/04/09/5ac7599d22601dd71d8b45d5.html>
- PARDO, J. (2008). "Prólogo" DEBORD, G. (2008). *La Sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos. pp.9-31.
- PEDROSA, M. (2004). "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". ARANTES, O. B. (org.). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos*, vol. 3. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.
- PEIRY, L. (2006). *Art Brut: The origins of outsider art*. Paris, Francia: Flammarion.
- PEIRY, L. (2007). "La aventura del *art brut*" FAUCHEREAU, S. (ed.). *En torno al art brut*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes. pp.67-80.
- PÉREZ, A. TORRAS, M. (2016). *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, España: Arco libros.
- PETERS, O. (2014). *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*. New York, USA: Neue Galerie.
- PETROPOULOS, J. (2014). *Artists under Hitler: Collaboration and survival in Nazi Germany*. New Haven, USA: Yale University Press.
- PIJAUDIER-CABOT, J. (2007). "El *art brut*, ¿un arte moderno europeo?" FAUCHEREAU, S. (ed.). *En torno al art brut*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes. pp.41-66.

- PLANT, S. (2008). *El gesto más radical: La internacional situacionista en una época postmoderna*. Madrid, España: Errata naturae editores.
- PLASENCIA, C. (responsable). (2014). *La pasión según Carol Rama*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- PRECIADO, B. (2014). El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte.
- PLASENCIA, C. (responsable). (2014). *La pasión según Carol Rama*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- PRINZHORN, H. (2012). *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid, España: Cátedra.
- RAMA, C. LEVI, C. FOSSATI, P. (2014). Entrevista a Carol Rama. PLASENCIA, C. (responsable). (2014). *La pasión según Carol Rama*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RAMÍREZ, J. (2012). Introducción. PRINZHORN, H. *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*, Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- ROSENBERG, A. (1976) El fascismo como movimiento de masas: su auge y decadencia. VV. AA. *Fascismo y capitalismo*. Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca.
- ROSENBERG, A. (2006). *El mito del siglo XX: Una valoración de las luchas anímico-espirituales de las formas de nuestro tiempo*, Barcelona, España: Editorial Retorno.
- ROSENBERG, A. (2015) *Diarios 1934-1944*, Barcelona, España: Editorial Crítica. Formato ebook.

- ROUDINESCO, E. (1999). *La batalla de Cien Años. Historia del psicoanálisis en Francia (1885-1939)*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- RUBIN, J. (2018). *¡Hazlo!: Escenarios de la revolución del 68*. Barcelona, España: Blackie Books.
- SAFATLE, V. (2015). *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Sao Paulo, Brasil: Autêntica.
- SALA ROSE, R. (2009). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, España: Acantilado.
- SAYRE, R. LÖWY, M. (2008). Figuras del romanticismo anti-capitalista. *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión. Recuperado de:
https://sindominio.net/etcetera/PUBLICACIONES/PUBLICACIONES/minimas/72_Romanticismo.pdf
- SCHREBER, D. P. (2008). *Memorias de un enfermo de nervios*. Madrid, España: Sexto Piso
- SCULL, A. (2013). *La locura. Una breve introducción*. Madrid, España: Alianza.
- SHOWALTER, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London, United Kingdom: Virago Press.
- SMITH, C. (2013). *Forrest Bess: The key to the riddle*. New York, United States: powerHouse Books.
- SPIVAK, G. CH. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?.* Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.

- STREECK, W. (2017). *¿Cómo terminará el capitalismo? Ensayos sobre un sistema en decadencia*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- SZASZ, T. (2008). *El mito de la enfermedad mental: bases para una teoría de la conducta personal*. Madrid, España: Amorrortu Editores.
- SZASZ, T. (2010). *La fabricación de la locura: estudio comparativo de la inquisición y el movimiento en defensa de la salud mental*. Barcelona, España: Kairós Editorial.
- SZEEMANN, H. (2018). *Selected writings*. Los Angeles, USA: Getty Research Institute.
- THÉVOZ, M. (2016). *L'Art Brut*. Paris, Francia: Différence.
- TIBURI, M. (2016). "Recalculando Rotas - Márcia Tiburi: Amor mamífero". Recalculando Rotas. São Paulo, Brasil. Rescatado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1yy4UisnVks>
- TOSAS, G. (2016). Un Obama emocionado desafía al Congreso en el control de las armas. *La Vanguardia*. Recuperado de
<https://www.lavanguardia.com/internacional/20160105/301212395128/obama-congreso-control-armas.html>.
- TROTSKY, L. (2009) *Terrorismo y comunismo: réplica a Karl Kautsky*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- VALERO, C. (2015). El libro de Hitler, 'Mein Kampf', se agota. *El Mundo*. Recuperado de
<http://www.elmundo.es/internacional/2016/01/14/5697de98e2704e1f368b4603.html>.
- VIANA, S. (2013). *Rituais de Sofrimento*. Sao Paulo, Brasil: Editora Boitempo.
- VIENA EFE. (13-06.2016) El Govern austríac expropiarà la casa natal de Hitler per demolir-la". *La Vanguardia*. Barcelona, España. p.11.

VINEN, R. (2018). *1968: El año en que el mundo pudo cambiar*. Barcelona, España: Crítica.

WALLER, D. (2013). *Becoming a Profession: The history of art therapy in Britain 1940-82*. London, Great Britain: Routledge.

WEITZ, E. D. (2009). *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid, España: Turner Publicaciones. ISBN EPUB: 978-84-15427-27-8.

WU, C.-T. (2006). *Privatização da cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo, Brasil: Editora Boitempo.

ZAMUDIO, R. (2012). La Bienal del Whitney, 2012. *Art Nexus. Volumen (85)*. Bogotá, Colombia: Art Nexus/ Arte en Colombia.

Agradecimientos

Esta tesis es primero de Pilar y de Josep Enric, quienes siempre (siempre) me han apoyado, a pesar de todas las dificultades. También le pertenece a la iaia Maria, de quién aprendí a desconfiar de los tratamientos médicos. Esta tesis es de Enric, con quién pretendo compartirla, discutirla y aceptar sus bromas al respecto y, sobre todo, es de Mar Estela, que me enseña cada día a crecer intelectualmente y a confiar en mí mismo, aunque esto último parezca una quimera. Esta tesis es para todas aquellas personas que me han sufrido algún día, para ellas va mi sincera gratitud.

Agradezco especialmente la dirección y los siempre acertados consejos al Dr. Joaquim Cantalozella y a la tutora Dra. Marta Negre. Agradezco también a todos los compañeros del programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, por los intensos debates entorno a las cuestiones del arte, la identidad y el activismo político.

Estoy agradecido también a todos aquellos con los que he compartido lugar de trabajo durante estos últimos cuatro años, tanto en la beca de colaboración de los CCiTUB como en la Facultad de Bellas Artes de la UB.

Reitero una vez más mi enorme gratitud a Mar Estela Ortega por la incidencia que han tenido sus correcciones y revisiones en el resultado final de esta tesis. También agradezco el laborioso trabajo de corrección de estilo y de formato a Ana María Serna.

Finalmente, le agradezco esta tesis a todos aquellos curadores que alguna vez se han cruzado en mi camino. Sin teneros como referentes, la crítica de esta tesis no habría sido posible.