

INNER WORLDS OUTSIDE

Since the mid 1900s, terms such as *Art Brut* and Outsider Art have encouraged a problematic distinction between established, mainstream artists and individuals producing art from the 'fringes of society', who typically included psychiatric patients, criminal offenders, self-taught visionaries and mediums, amongst other so-called 'eccentric' individuals.

This publication and the accompanying exhibition aim to explode these myths by seeking out the parallels between Insider and Outsider art, and the impact of unknown Outsiders on some of the greatest names of twentieth century art. The exhibition considers Insiders (such as James Ensor, Philip Guston and Henri Rousseau) and Outsiders (such as Henry Darger, Madge Gill and Adolf Wölfli) as the two sides of the same 'modernist' tendency that share a common discourse, connecting the visual arts to the social sciences, including anthropology, sociology, psychology and psychoanalysis.

INNER WORLDS OUTSIDE

INNER WORLDS OUTSIDE

27 JANUARY - 2 APRIL 2006

SALA DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN "LA CAIXA", MADRID

26 APRIL - 2 JULY 2006

WHITECHAPEL GALLERY, LONDON

25 JULY - 15 OCTOBER 2006

IRISH MUSEUM OF MODERN ART, DUBLIN



Áras
nua:
Ealaine
na
hÉireann

Whitechapel



Obra Social
Fundación "la Caixa"



Contents

Inner Worlds Outside: An Introduction	9
Worlds Within Roger Cardinal	15
The Other Side of the Avant-Garde Ángel González García	29
The Mad, the 'Brut', the 'Primitive' and the Modern A Discursive History Jon Thompson	51
Naïfs, Faux-Naïfs, Faux Faux-Naïfs, Would-Be Faux-Naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art James Elkins	71
Catalogue	
Imaginary Landscapes and Fantastic Cities	80
Fantastic Dreams and Haunting Tales	110
The Erotic Body	148
Faces and Masks	168
The Allure of Language	198
Appendices	215

Project organisers

Anthony Spira CURATOR

Soledad Gutiérrez EXHIBITIONS ORGANISER

Chris Aldgate GALLERY MANAGER

Whitechapel Gallery

Whitechapel High Street, London E1 7QX

Tel: +44 (0) 20 7522 7888 Fax: +44 (0) 20 7377 1685

Email: info@whitechapel.org Website: www.whitechapel.org

The Fundación "la Caixa", Whitechapel Gallery and Irish Museum of Modern Art would like to thank the following lenders and individuals for their generosity and assistance:

American Folk Art Museum, New York; Anthony Reynolds Gallery, London; Centre d'Étude de l'Expression, Paris; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundación Joan Miró, Barcelona; Galerie Ronny Van de Velde, Antwerp; Irish Museum of Modern Art, Dublin; Kiyoko Lerner, Chicago; Kunstmuseum Bern; Louise Bourgeois, New York; The Mayor Gallery, London; Monika Kinley, London; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro; National Museum & Galleries of Wales, Cardiff; Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum, Heidelberg; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh; Tate, London; Timothy Taylor Gallery, London; Zentrum Paul Klee, Bern; and Maria Helena Araújo Leitão, Madrid; Matthias Frehner, Bern; David McKee, Chicago; Ivo Mesquita, São Paulo; Joaquim Paiva, Madrid.

© 2006, Fundación "la Caixa"; Irish Museum of Modern Art; Whitechapel Gallery, London.

Texts © the authors

Images © the artists. Every effort has been made to trace copyright holders of works reproduced. Interested parties should contact the Fundación "la Caixa".

ISBN: 085488-146-8

Printed in Spain

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical, mechanical or otherwise, without first seeking the written permission of the copyright owners and of the publishers.

Exhibition

CURATOR Jon Thompson

DEPUTY CURATOR Monika Kinley

Catalogue

AUTHORS Roger Cardinal, James Elkins, Ángel González, Jon Thompson

EDITORS Félix Andrada, Eimear Martin, Anthony Spira

TRANSLATION Jenny Dodman (A. González, 'Catalogue', 'Museu Bispo do Rosário, the Sainte-Anne Collection and the Prinzhorn Collection'); María Luisa Balseiro ('Introducción', R. Cardinal, J. Elkins, J. Thompson, 'Catálogo', 'Biografías de los artistas'); Rafael Aburto ('La Colección Prinzhorn'); Ana Geraldes ('Museu Bispo do Rosário'); Sirk traducciones ('La colección Sainte-Anne')

PRODUCTION Ediciones El Viso, Madrid

DESIGN Subiela

TYPESETTING AND COLOUR SEPARATION Lucam, Madrid

PRINTING Brizzolis, Madrid

BINDING Ramos, Madrid

IMAGES Cat. 1, 88, © VEGAP, 2006, photo: Tate, London 2006; cat. 2, 3, 146, © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, photo: J.-C. Ducret; cat. 4, 35, 39, 42, 78, 85, London, The Mayor Gallery; cat. 5, 38, 79, 129, 130, photo: Fernando Chaves; cat. 6, 7, 142, © Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern; cat. 8, 43, 74, 95, 107, © VEGAP, 2006; cat. 9, 10, Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern; cat. 11, 36, 40, 41, 83, Paris, Centre d'Étude de l'Expression; cat. 12, 25, 45, 49, 81, 136, photo: Zentsch; cat. 13, © Roland Penrose Estate, England, 2006, all rights reserved; cat. 14, © VEGAP, 2006, photo: John Webb, Tate, London 2006; cat. 15, 118, © Estate of Eileen Agar, photo: Tate, London 2006; cat. 16-18, 24, 29-31, 59-63, 69, 73, 84, 92, 115, Dublin, Irish Museum of Modern Art; cat. 19-23, 27, 32, 54-58, 65, 66, 68, 90, 94, 96, 98, 102-106, 108, 113, 116, 120, 122-125, 127, 140, 141, 144, 145, photo: Denis Mortell; cat. 26, 28, 44, 46, 48, 50, 67, 80, 91, 110, 117, 132-135, 143, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn; cat. 33, 87, 121, 138, photo: Tate, London 2006; cat. 34, © VEGAP, 2006, photo: Christopher Burke; cat. 37, 100, © Scottish National Gallery of Modern Art/VEGAP, 2006, photo: Antonia Reeve; cat. 47, © Kunstmuseum Bern, photo: Peter Lauri; cat. 51, 119, © Estate of Philip Guston, photo: Tate, London 2006; cat. 52, © Estate of Philip Guston, Courtesy Timothy Taylor Gallery, London; cat. 53, 89, 114, 126, © Haus der Künstler, Gugging, photo: Denis Mortell; cat. 64, 93, © Haus der Künstler, Gugging; cat. 70, 72, © Kiyoko Lerner/VEGAP 2006; cat. 71, © Kiyoko Lerner /VEGAP 2006, photo: Gavin Ashworth; cat. 75 © Scottish National Gallery of Modern Art/VEGAP, 2006; cat. 82, 101, © Scottish National Gallery of Modern Art, photo: Antonia Reeve; cat. 86, © SABAM; cat. 97, © Successió Miró, 2006; cat. 99, © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona/VEGAP 2006; cat. 109, © Georg Baselitz, photo: Tate, London 2006; cat. 111, 112, photo: Mark Fiennes; cat. 128, © National Museums & Galleries of Wales; cat. 131, © The Estate of Ian Breakwell, Courtesy Anthony Reynolds Gallery; cat. 137, © Man Ray/VEGAP, 2006, Courtesy of the Penrose Collection, England, all rights reserved; cat. 139, © VEGAP, 2006, photo: Denis Mortell. We apologise, if due to reasons totally beyond our control, some of the photo sources have not been listed.

Chairman of the Trustees

Robert Taylor

Whitechapel Trustees

Duncan Ackery, Rammya Rahim Choudray, Sadie Coles, Jan Debbaut, Michael Keith, Keir McGuinness, John Newbigin, Dominic Palfreyman, Alice Rawsthorn, Andrea Rose, Rachel Whiteread

Director

Iwona Blazwick

The Whitechapel Development Council

John Newbigin (Chair), Erica Bolton, Brian Boylan, Swantje Conrad, Anthony Fawcett, Mark Hix, Dominic Palfreyman

The Whitechapel Project Supporters

Supported by:

Heritage Lottery Fund

Arts Council England, The Garfield Weston Foundation

Cityside Regeneration, Stavros Niarchos Foundation, The Clothworkers' Foundation, The 29th May 1961 Charitable Trust, The Vivienne and Sam Cohen Charitable Trust, The Mercers' Company, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, The Pilgrim Trust, The Rayne Foundation

The Whitechapel Project Founding Partners

Brian Boylan, Antje & Andrew Geczy, The Glass-House Trust, Richard & Janeen Haythornthwaite, Brian & Lesley Knox, Keir McGuinness, Dasha Shenkman, Tishman Speyer Properties

Whitechapel Corporate Supporters

The BOC Group, Coppermill Ltd, Deutsche Bank, Kleinwort Benson Private Bank Ltd, MaxMara, SPIRIT Advertising Ltd

Exhibition Patrons

William and Donna Acquavella, Shane Akeroyd, American Center Foundation, Baltic, Bonhams, Bona Colonna Montagu, Fondation Nestlé pour l'Art, FRED (Fred-London LTD), Antje & Andrew Geczy, Goethe-Institut Inter Nationes, Gurr Johns Valuers & Fine Art Consultants/Haunch of Venison, Hauser & Wirth, Zürich London, Stanley Thomas Johnson Foundation, Nicholas Logsdail, Luhring Augustine Gallery, Mark Hix, Adam Mickiewicz Institute, The Moose Foundation for the Arts, Peter Nahum At The Leicester Galleries, Bob Pain Omni Colour, The Henry Moore Foundation, Norton Family Foundation, The Piccadilly Gallery, Polish Cultural Institute, Presence Switzerland, Pro Helvetia, The Arts Council of Switzerland, twentytwentyone, Mr & Mrs Vandermolen, The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Eric Wear

Whitechapel Patrons

Heinz & Simone Ackermans, Charlotte & Alan Artus, Anthony and Gisela Bloom, Ariane M. Brailard, Ivor Braka, Emanuel Brefin, Alastair Cookson & Vita Zaman, Sadie Coles HQ, Kate Crane & Guy Briggs, Ben & Caroline Craze, Glen Davis & Mary Jane Aladren, William de Quetteville, Pierre & Ziba de Weck, Robert Graham, Louise Hallett, Hess Collection, Vicky Hughes & John A. Smith, Richard Kramer, Muriel Lambert, Britt Lintner, Sir Stuart and Lady Lipton, Barbara Lloyd

& Judy Collins, Curt Marcus, Matthew Marks, Penny Mason & Richard Sykes, Keir McGuinness, Andrew Mummery, Gregor Muir, Maureen Paley, Dominic Palfreyman, Geoffrey Parton, Richard Pusey, Judith Ritchie, Alex Sainsbury & Elinor Jansz/Richard Schlagman, Peter & Flora Soros, Bina & Philippe von Stauffenberg, Hugh & Catherine Stevenson, Christoph & Marion Trestler, Dr Marjorie G. Walker, Anthony Wilkinson & Amanda Knight Adams, Iwan and Manuela Wirth, Anita & Poju Zabłudowicz

The American Friends of the Whitechapel Foundation

Lucy Mitchell-Innes (Chair)

Lawrence Luhring & Roland Augustine, Barbara Gladstone, Marian Goodman, Robin Heller Moss, Alan Hergott & Curt Shepard, Horace W. Goldsmith Foundation, Noam & Geraldine Gottesman, Peter & Maria Kellner, Joshua Mack, William Palmer, Harry Pollak, Julie Reid, Audrey Wallrock, Cecilia Wong, Michael & Nina Zilkha

Whitechapel Associates

Richard Attenborough, John Ballington, Jim Bartos, David & Janice Blackburn, Evelyn Carpenter, John & Tina Chandris, Swantje Conrad, Crane Kalman Gallery, Louise Emerson, Bryan Ferry, Winston & Jean Fletcher, Eric & Louise Franck, Nicholas Fraser, Edward L. Gardner, David Gill, Michael Godbee, Piers Gough, Gavin Graham, Richard & Judith Greer, Walter Griessman, Lotta Hammer, Susan Harris, Christoph Henkel, Jennifer Hirschl & Andrew Green, Pippy Houldsworth, Stephen Keynes, Jeremy King, Antony Langdon Down, Jeremy Levison, George & Angie Loudon, Richard MacCormac & Jocasta Innes, Andrew Marritt, James & Viviane Mayor, Basil Middleton, Norma Miller, Warren & Victoria Miro, Dominic Morris & Sarah Cargan, Frances Mossman, Guy & Marion Naggar, John Newbigin, William Norman & Katie Harding, Carlos Oyarbide, Chandrakant Patel, Yana & Steven Peel, Alice Rawsthorn, Michael Richardson, Karel Roell, Leslie Ross, David Ryder, Cherrill & Ian Scheer, Kaveh & Cora Sheibani, Monika Sprüth, Ian & Mercedes Stoutzker, Eddie & Euzi Topik, Helen van der Meij, Darren Walker, Kevin Walters, Wayne Warren, Andrew Withey

Whitechapel Education & Public Events Programme

Department for Education and Skills London Challenge, The Lord Mayor's Appeal, Morgan Stanley International Foundation, The Paul Hamlyn Foundation

The Jack Petchey Foundation, Man Group plc Charitable Trust, Merchant Taylors' Company, R & S Cohen Foundation

Philip Adey, The D'Oyly Carte Charitable Trust, Drapers Charitable Trust, Gulbenkian Foundation, JP Morgan Fleming Foundation, The Kobler Trust, St Katharine & Shadwell Trust, Stanley Picker Trust, Thistle Trust, William Wates Memorial Trust

The ADAPT Trust, The Bawden Fund, The David Lean Foundation, Dischma Charitable Trust The Goldsmiths' Company, Help A London Child, Robert and Lisa Sainsbury Charitable Trust

And those who wish to remain anonymous

The Whitechapel is grateful for the ongoing support of Whitechapel Members and





MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO: INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo xx, expresiones como *art brut* y *outsider art* han alentado una distinción problemática entre el arte realizado por artistas profesionales y acreditados y el hecho por personas «al margen de la sociedad», en muchos casos enfermos mentales, delincuentes, visionarios autodidactas y médiums, entre otros individuos presuntamente «excéntricos».

El interés por el arte marginal, o *outsider art*, ha seguido de cerca la evolución de la psiquiatría y los esfuerzos por comprender los misterios de la mente humana a finales del siglo xix y comienzos del xx. Dentro de los círculos artísticos, artistas como Paul Klee y Pablo Picasso buscaron un arte espontáneo, no adulterado por el saber, en contraste con lo que para ellos era una tradición occidental excesivamente sofisticada y centrada en sí misma. Su interés creciente por el arte de los enfermos mentales coincidió con los «redescubrimientos» del arte tribal, el arte popular y los dibujos infantiles. Los expresionistas dieron prioridad a la intuición y la espontaneidad sobre la razón y el conocimiento, explorando las profundidades de la psique para la creatividad autónoma.

Influido por esas teorías expresionistas, Hans Prinzhorn, historiador del arte austriaco convertido en psiquiatra, reunió una enorme y ahora

INNER WORLDS OUTSIDE: AN INTRODUCTION

Since the mid 1900s, terms such as *Art Brut* and *Outsider Art* have encouraged a problematic distinction between established, mainstream artists and individuals producing art from the 'fringes of society', who typically included psychiatric patients, criminal offenders, self-taught visionaries and mediums, amongst other so-called 'eccentric' individuals.

Interest in *Outsider Art* has closely paralleled the evolution of psychiatry and the struggle to understand the mysteries of the human mind during the late nineteenth and early twentieth centuries. In artistic circles, artists like Paul Klee and Pablo Picasso sought art that was spontaneous and unadulterated by knowledge in contrast to what they considered an over sophisticated and self-conscious western tradition. Their growing interest in art by psychiatric patients coincided with the 're-discoveries' of Tribal Art, Folk Art and children's drawings. The Expressionists prioritised intuition and spontaneity over reason and knowledge, exploring the depths of the psyche for autonomous creativity.

famosa colección de arte marginal en Heidelberg (Alemania). Junto con el psiquiatra suizo Walter Morgenthaler, descubridor de uno de los más famosos marginales, el artista Adolf Wölfli, Prinzhorn fue un personaje decisivo en el despertar del interés de los surrealistas, atraídos tanto por la infantil inocencia del arte marginal como por la inmersión freudiana en lo subconsciente como parte de su búsqueda de una práctica antirracional y antiburguesa.

El artista francés Jean Dubuffet, igualmente inspirado por esas tendencias paralelas, reunió una colección de arte infantil en torno a 1940, y más tarde obras de enfermos mentales, médiums y otros autodidactas. A pesar de su heterogeneidad, Dubuffet identificó características comunes en un estilo crudo, espontáneo e individualista a ultranza que bautizó con el nombre de *art brut*. Hoy, sin embargo, hay quien sostiene que su autodesignación como regulador de todo lo «marginal» respecto de la *mainstream* precipitó una ortodoxia «alternativa» que exigiría el aislamiento social y la creatividad autónoma, libre de influencias externas.

A esas reservas han acompañado en los últimos tiempos avances paralelos en la comprensión de los trastornos psicológicos. Las descripciones del arte marginal han tendido a basarse en factores sociológicos y psicológicos, y en la diferencia fundamental de los artistas respecto de una «norma» cultural dominante. Ese tipo de categorización parece cada vez más discordante con la sensibilidad posmoderna.

El título de esta exposición, *Mundos interiores al descubierto*, está tomado de una frase del poeta Rainer Maria Rilke, que preconizó la intuición

Influenced by such expressionist theories, Hans Prinzhorn, the Austrian art historian turned psychiatrist built an enormous and now famous collection of Outsider Art in Heidelberg, Germany. Along with the work of Swiss psychiatrist Walter Morgenthaler who discovered one of the most famous Outsiders, artist Adolf Wölfli, Prinzhorn played a crucial role in fuelling the interests of the Surrealists, who were drawn by both its childlike innocence and Freudian excavation of the subconscious as part of their quest for an anti-rational and anti-bourgeois practice.

The French artist Jean Dubuffet was equally inspired by these parallel tendencies, building a collection of children's art around 1940 and then assembling work by psychiatric patients, mediums and other self-taught artists. Despite their diversity, Dubuffet identified shared traits in a raw, spontaneous and deeply individualistic style that he labelled *Art Brut*. However, his self-appointment as regulator of all things 'outside' the mainstream is now often perceived as precipitating an 'alternative' orthodoxy that is insistent on social isolation and autonomous creativity, devoid of external influences.

These misapprehensions have been redressed in recent times paralleling advances in the understanding of psychological disorders. Descriptions of Outsider Art have tended to be based on sociological and psychological factors and the artists' fundamental difference from a dominant cultural 'norm'. Increasingly this kind of categorisation has seemed out of step with a postmodernist sensibility.

frente a lo racional y el romanticismo frente al clasicismo. Esta exposición pretende desmontar muchos de los mitos que rodean a los marginales, sacando a la luz las afinidades entre arte marginal y no marginal y el impacto de marginales desconocidos en algunos de los mayores nombres del arte del siglo xx. La exposición considera que *insiders* y *outsiders* son las dos caras de la misma tendencia «moderna», partícipes de un discurso común que enlaza las artes visuales con las ciencias sociales, incluidas la antropología, la sociología, la psicología y el psicoanálisis.

Entre los precedentes de esta clase de exposición hay que citar la instigada por los nacional-socialistas en Alemania en 1937, *Entartete Kunst* («Arte degenerado»), que presentaba obras de artistas conocidos, como Paul Klee, Oskar Kokoschka y Wassily Kandinsky, junto a otras de enfermos mentales tomadas de la Colección Prinzhorn de Heidelberg. La intención era desacreditar a la vanguardia llamando la atención sobre sus similitudes con el arte de los «locos». Irónicamente –y aunque sea por razones ideológicas dudosas–, se puede ver en aquella muestra el primer ejemplo de la práctica comisarial de asociar el arte profesional con el arte marginal. Ejemplos más recientes han sido, en 1972, la Documenta 5 de Kassel, donde se exhibió a Wölfli al lado de Georg Baselitz, Joseph Beuys y A. R. Penck; en 1980, *Paris-Paris, 1937-1957* en el Centro Pompidou de París, y en 1992 *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, en el Los Angeles County Museum of Art y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Bajo distintas ópticas, todas estas exposiciones planteaban el estatuto del arte marginal y su interés para la práctica artística profesional, y son otros tantos testimonios de la intensidad del debate que ha rodeado a las formas marginales del arte.

The title of this exhibition – *Inner Worlds Outside* – is taken from a phrase by the poet Rainer Maria Rilke, who championed intuition over the rational, and romanticism over classicism. This exhibition aims to explode many of the myths surrounding Outsiders; to seek out the parallels between Insider and Outsider Art and the impact of unknown Outsiders on some of the greatest names of twentieth century art. The exhibition considers Insiders and Outsiders as the two sides of the same ‘modernist’ tendency that share a common discourse, connecting the visual arts to social sciences, including anthropology, sociology, psychology and psychoanalysis.

Precedents for such exhibitions include *Entartete Kunst* (*Degenerate art*), an exhibition instigated by the National Socialists in Germany, in 1937, which presented the work of established artists, such as Paul Klee, Oskar Kokoschka and Wassily Kandinsky alongside work by psychiatric patients drawn from the Prinzhorn Collection in Heidelberg. The exhibition aimed to discredit the avant-garde by drawing attention to its similarities with the art of the ‘insane’. Ironically – and albeit for ideologically dubious reasons – this can be seen as the first example of curatorial practice associating mainstream and Outsider Art. More recent examples include *Documenta 5* in Kassel in 1972, where work by Wölfli was presented alongside works by Georg Baselitz, Joseph Beuys and A. R. Penck, *Paris-Paris, 1937-1957* in 1980 at the Pompidou Centre in Paris and *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* at the Los Angeles County Museum of Art and in the Museo Nacional Centro de

El núcleo de esta exposición lo constituye una selección de obras de la Musgrave Kinley Collection of Outsider Art, colección iniciada por el escritor, cineasta y galerista Victor Musgrave. Musgrave fue también miembro de la *Compagnie de l'Art Brut* de Dubuffet, y organizador de la ya legendaria exposición *Outsiders* en la Hayward Gallery de Londres en 1979. El éxito de aquella muestra le alentó a fundar el Outsider Archive y reunir una colección que fuera accesible al público. Desde la prematura muerte de Musgrave en 1984, su compañera Monika Kinley ha seguido acrecentando la colección, ampliando nuestro conocimiento y comprensión del arte marginal. A las obras de la Musgrave Kinley Collection, que se encuentra en depósito permanente en el Irish Museum of Modern Art de Dublín, se han añadido aquí otras pertenecientes a colecciones públicas y privadas de Europa y América, seleccionadas por Jon Thompson con Monika Kinley. Las obras se organizan en cinco secciones: *Paisajes imaginarios y ciudades fantásticas*, *Sueños fantásticos y cuentos obsesionantes*, *El cuerpo erótico*, *Rostros y máscaras* y *La seducción del lenguaje*, descritas más adelante en esta publicación.

Tenemos una especial deuda de gratitud hacia Jon Thompson por la energía y la visión con que ha preparado esta exposición y su catálogo, y hacia Monika Kinley por su apoyo constante a todos los aspectos del proyecto y su generosidad en el préstamo de obras. También estamos en deuda con todos los demás prestadores, que aparecen enumerados al principio de este catálogo y sin los cuales esta ambiciosa exposición no habría sido posible.

Deseamos hacer extensivo nuestro agradecimiento a los autores de los textos, que han enriquecido el estudio del arte marginal aportando

Arte Reina Sofía, Madrid in 1992. In various different ways, these exhibitions sought to address the status of Outsider Art, and its relevance to mainstream arts practice. They testify to the intensity of the debate surrounding marginal forms of art.

This exhibition is built around selected work from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection, which was started by the writer, filmmaker and gallerist Victor Musgrave. Musgrave was also a member of Dubuffet's *compagnie de l'Art Brut* and organised the now legendary *Outsiders* exhibition at the Hayward Gallery, London in 1979. The success of the exhibition encouraged him to establish the Outsider Archive and to build a collection that could be accessible to the public. Since Victor Musgrave's untimely death in 1984, his companion, Monika Kinley, has continued to add to the Collection, expanding our knowledge and understanding of Outsider Art. Works from the Collection, which is now on long-term loan to the Irish Museum of Modern Art, Dublin, were supplemented with works from public and private collections in Europe and America selected by Jon Thompson with Monika Kinley. The works are organised in five sections: *Imaginary Landscapes and Fantastic Cities*, *Fantastic Dreams and Haunting Tales*, *The Erotic Body*, *Faces and Masks*, *The Allure of Language*, all of which are described later in this publication.

We are particularly indebted to Jon Thompson for his energy and vision in forming this exhibition and publication and to Monika Kinley for her thorough involvement in every aspect of the project and her generosity

nuevas perspectivas a esta forma de arte a menudo incomprendida. En su contribución al catálogo, Roger Cardinal ofrece una crónica histórica de las relaciones, ahora muy discutibles, entre la enfermedad mental y la creatividad que establecieron los románticos en la Europa del siglo XIX. Ángel González García nos guía en pos de esa pulsión de crear primigenia que es común a los expresionistas y a los artistas llamados «degenerados». Jon Thompson examina definiciones de una «mente universal» del psicoanálisis a la semiótica, en tanto que James Elkins evoca la posibilidad de prescindir directamente de la categoría de «marginal». Estamos asimismo sumamente agradecidos a El Viso por la paciencia y la elegancia con que han reunido todos estos ingredientes dispares en un conjunto bellamente diseñado.

José F. Conrado de Villalonga, Director General de la Fundación 'la Caixa'

Iwona Blazwick, Directora de la Whitechapel Gallery

Enrique Juncosa, Director del Irish Museum of Modern Art

in lending works. We are also indebted to all the other lenders to the exhibition who are listed at the front of the catalogue and without whom this ambitious exhibition would never have been possible.

We would like to extend our thanks to the authors for furthering the existing scholarship around Outsider Art and for bringing new perspectives to this often misunderstood art form. In his contribution to the catalogue, Roger Cardinal provides a historical account of the now highly contentious connections between mental illness and creativity as propounded by the Romantics in Europe in the nineteenth century. Ángel González García guides us on a quest for the primeval 'urge to create' that is common in both the Expressionists and so-called 'degenerate' artists. Jon Thompson looks at definitions of a 'universal mind' from psychoanalysis to semiotics while James Elkins evokes the possibility of dispensing altogether with the term 'Outsider'. We are also extremely grateful to El Viso for patiently and elegantly bringing together all these disparate parts into a beautifully designed whole.

José F. Conrado de Villalonga, Director, Fundación 'La Caixa'

Iwona Blazwick, Director, Whitechapel Gallery

Enrique Juncosa, Director, Irish Museum of Modern Art



MUNDOS DE DENTRO

Roger Cardinal

La idea de que la desviación pudiera ser portadora de algún atractivo, a modo de fruta prohibida, parece haberse implantado como un vistoso mito cultural en la corriente general de las ideas emanadas de la Ilustración. En el curso de los siglos XVIII y XIX, la locura ejerció una fascinación perversa en Europa por lo que tenía de desafío subversivo a los principios de la razón. Con el tiempo adquiriría un valor paradójico como sinónimo del genio creador, e incluso pasaría por ser piedra de toque de la originalidad artística. Muchos escritores y artistas ilustres del siglo XIX, entre ellos Gérard de Nerval, Friedrich Nietzsche, August Strindberg y Edvard Munch, o literalmente perdieron la razón o adoptaron actitudes extravagantes que eran una manera indirecta de reclamar una licencia ilimitada para sus fantasías en la palestra del arte. Vida fantástica, conviene añadir, que no se reducía a consoladoras ensoñaciones, sino que también podía entrañar visiones dolorosas. Entre las variantes de anomalía psíquica que parecían informar el proceso artístico se enumeraron entonces la melancolía, el desasosiego, el hastío, la disociación emocional, el delirio y la tendencia al suicidio.

En 2005 el crítico y comisario de arte Jean Clair agrupó obras de arte eminentes de varios siglos en una gran exposición presentada en París bajo el título «*Mélancolie*»¹. Uno de los focos de su selección era el clásico buril de Alberto Durero *Melencolia I* (1513-1514), con su radiante sol negro y un Ángel reconcentrado con la mejilla apoyada en el puño, entre utensilios misteriosos y objetos simbólicos vinculados a la astrología y las artes ocultas. El propósito de Clair era poner de relieve un estado de ánimo o «humor» sintomático, que provoca una sucesión de obras de arte a lo largo de la cultura occidental, desde la

WORLDS WITHIN

Roger Cardinal

The sense that deviance might have something attractive about it, like a forbidden fruit, seems to have asserted itself as a gaudy cultural myth in the general flux of ideas that ensued after the Enlightenment. In the course of the eighteenth and nineteenth centuries in Europe, madness exerted a perverse fascination because of its subversive challenge to the tenets of reason. It would, in time, acquire a paradoxical value as a synonym for creative genius and some would even vouch for its being a touchstone of artistic originality. Many publicly acclaimed writers and artists of the nineteenth century, among them Gérard de Nerval, Friedrich Nietzsche, August Strindberg and Edvard Munch, either literally lost their reason or adopted preposterous attitudes which were an indirect plea to be allowed the fullest licence to indulge their fantasies within the arena of art. Their fantasy life was, moreover, not restricted to comforting daydreams but could involve painful visions. Various kinds of psychic anomaly were seen to inform the artistic process, among them melancholia, listlessness, ennui, emotional dissociation, delirium and a tendency to suicide.

In 2005, the critic and curator Jean Clair grouped together prominent artworks from several centuries in a large Paris exhibition called *Mélancolie*.¹ One of his focal choices was Albrecht Dürer's classic engraving *Melencolia I* (1513-1514), with its glittering black sun and a brooding angel sitting head in hand amid mysterious gadgets and symbolic objects related to astrology and the occult arts. Clair's aim

era clásica pasando por la Edad Media hasta la época moderna. Ese estado de ánimo se manifiesta como un anhelo de soledad y un cansancio de vivir (*tedium vitae*), aunque también se acompañe de fogonazos positivos de creatividad original, que dan pie a equiparar la aberración mental con el genio creador. Se nos dice que durante bastante tiempo el sencillo gesto de apoyar la cabeza en la mano con mirada pensativa representó una alusión cifrada al humor saturnino o melancólico; en otros casos, representaciones sensacionalistas de las tentaciones sufridas por San Antonio, obra de artistas que van del renacentista Martin Schongauer al surrealista Max Ernst, llamaron la atención sobre los supuestos peligros de la fantasía desbocada. Gracias al eclecticismo de Clair, incluso paisajes pintados como la vacía costa báltica evocada en el trascendental *Monje junto al mar* de Caspar David Friedrich (1809-1810) o la *Isla de los muertos* de Arnold Böcklin (1880) se ofrecían como representaciones simbólicas de estados psíquicos, y por lo tanto, de hecho, como muestras de «espacio interior». La inclusión por parte de Clair de artistas posrománticos y contemporáneos como Odilon Redon, Giorgio de Chirico, Otto Dix, Edward Hopper, Zoran Music y Anselm Kiefer da prueba de la persistencia de un mito cultural de fuerza demostrada.

En el curso del pasado siglo, más o menos, el vocabulario de la melancolía y el cliché «genio y locura», que Cesare Lombroso popularizó en su libro *Genio e follia* (1882), han sido complementados (aunque no desbancados) por la jerga del análisis científico, y el psicoanálisis y la psiquiatría han puesto en circulación conceptos tales como neurastenia, neurosis, psicosis, maniaco-depresión y esquizofrenia. Esas etiquetas, muchas veces aplicadas a la ligera, han servido de poco a la hora de explicar la creatividad real de ciertos individuos singulares en condiciones de desorientación mental, aunque teorizadores y comentaristas de la talla de Karl Jaspers, Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler, Ernst Kris, Leo Navratil, Peter Gorsen, Michel Thévoz y John M. MacGregor se hayan esforzado por arrojar luz sobre las manifestaciones de matices artísticos, ora muy condicionadas por el déficit

was to pinpoint a symptomatic mood or 'humour' which informs a cycle of artworks across Western culture, from Classical times and through the Middle Ages to the modern period. This mood is manifested as a yearning for solitude and a weariness with life, though it is equally accompanied by positive shafts of original creativity which conduce to the equation of mental illness with creative genius. For some while, it would seem, the simple gesture of leaning one's head against one's hand and looking pensive represented a coded allusion to the saturnine or melancholic humour; elsewhere, lurid depictions of the temptations vested upon Saint Anthony, devised by artists ranging from the Renaissance painter Martin Schongauer to the Surrealist Max Ernst, drew attention to the supposed perils of unregulated fantasy. Clair's eclecticism meant that even painted landscapes, such as the barren Baltic coast invoked in Caspar David Friedrich's momentous *Monk by the Sea* (1809-1810), or Arnold Böcklin's *Isle of the Dead* (1880), were offered as symbolic representations of psychic states and thus, in effect, as samplings of 'inner space'. Clair's inclusion of work by post-Romantic and contemporary artists, including Odilon Redon, Giorgio de Chirico, Otto Dix, Edward Hopper, Zoran Music and Anselm Kiefer, is testimony to the persistence of a cultural myth of proven potency.

In the course of the past century or so, the vocabulary of melancholia and the tag 'genius and madness', popularised by Cesare Lombroso's book *Genio e follia* (1882), have been supplemented (though not superseded) by the jargon of scientific analysis, with psychoanalysis and psychiatry releasing into circulation such concepts as neurasthenia, neurosis, psychosis, manic-depression and schizophrenia. These labels, often invoked haphazardly, have done little to explain the actual creativity of certain individuals working within a context of mental disorientation, although major theorists and commentators, such as Karl Jaspers, Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler, Ernst Kris, Leo Navratil, Peter Gorsen, Michel Thévoz and John M. MacGregor,

psicológico del individuo, ora independientes de él. Aquí no podemos resumir los perfiles de sus análisis: baste decir que aún son muchos los misterios, y que todavía no hay respuesta fácil a la vieja pregunta de si la locura y la genialidad comparten un mismo perfil genético.

En cualquier caso, nuestra cultura contemporánea parece seguir dispuesta a vincular el colapso trágico de la estabilidad psíquica normal con la liberación de facultades artísticas o visionarias, y hasta se apoya la idea espúrea de que la disociación mental y emocional sea requisito previo de la creatividad original. Cualquier asociación del arte con la locura es, huelga decirlo, sumamente problemática, pues no cabe duda de que el acceso psicótico puede ser una experiencia absolutamente perturbadora y extenuante; además, es de todo punto falso que la locura de por sí confiera talento artístico. Lo que vale la pena observar es que el nexo metafórico entre esas dos clases de «posesión», la condición psicótica y el trance creativo, ha sido tomado muy en serio por muchos practicantes del arte, así como por críticos de sus obras, y por lo tanto es un hecho cultural que no se puede soslayar.

El celebrado neologismo *Weltinnenraum* se encuentra en un poema de Rainer Maria Rilke que habla del peso emotivo de los objetos naturales: éstos, sostiene, parecen impeler a la conciencia del poeta a tomar nota de ellos como mensajes urgentes de reconciliación, que enlazan la vida de la psique con la vida de las cosas externas:

Durch all Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
Durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
Ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.²

[A través de todos los seres pasa el espacio único; / espacio interior del mundo. En silencio los pájaros / vuelan a través de nosotros. Y yo que quiero crecer, / yo miro hacia fuera y es en mí que el árbol crece.]

have taken pains to shed light on the manifestations of artistic nuance, either strongly conditioned by or independent of, the individual's psychological illness.

Our contemporary culture still seems prepared to link the collapse of psychic stability with the release of artistic or visionary powers and there is even support for the spurious idea that mental and emotional dissociation are a prerequisite of original creativity. Any association of art with madness is, of course, highly problematic, for there is no doubt that the onset of psychosis can be an utterly disturbing and depleting experience; moreover, it is emphatically not the case that mental illness automatically confers artistic talent. What is worth observing is that the metaphoric link between two sorts of 'possession' – the psychotic condition and the creative trance – has been taken very seriously by many practitioners of art, as well as by critics of their work, and is thus an unavoidable cultural fact.

The celebrated coinage *Weltinnenraum* occurs in a poem by Rainer Maria Rilke which deals with the emotive import of natural objects. These, he contends, appear to impel the poet's consciousness to take note of them as urgent messages of reconciliation, linking the life of the psyche with the life of external things:

Through all beings stretches the *one* space:
world-inner-space. The birds silently fly
right through us. O, I who wish to grow,
I look outside, and the tree grows *inside* me.²

Rilke's claim might sound like the ravings of a madman trapped in the so-called 'delirium of interpretation'. Nevertheless, however outrageous, his vision needs to be taken seriously. This ecstatic outcry voices an ancient desire to reconcile inner and outer reality, or in other words to

La afirmación de Rilke podría sonar a desvarío de un demente presa del llamado «delirio de interpretación». Pero su visión, por escandalosa que resulte, ha de ser tomada en serio. Ese extático grito expresa un deseo antiguo de reconciliar la realidad interior y exterior, o, en otras palabras, de poner la interioridad y el impulso subjetivo en pie de igualdad con la percepción pragmática. He aquí la postura clásica del poeta extático u órfico, que aboga por el reconocimiento de una aproximación especial a la realidad, en la que la imaginación desempeña un papel central para la construcción de una visión del mundo, de una manera de vivir. Desde esta perspectiva, la poesía y el arte en general se aparecen como las actividades humanas más sensibles y versátiles, y el poeta y artista es un médium privilegiado de la iluminación universal.

En la época moderna, los movimientos expresionista y surrealista, entre otros, contribuyeron a allanar el camino hacia el reconocimiento de esa categoría singular de la producción artística que se ha venido a conocer como arte marginal (*outsider art*) o *art brut*. Los sorprendentes productos del arte marginal han situado la desviación y el solipsismo en el centro de un nuevo modelo de expresión. Además, y como pone de manifiesto esta exposición, los artistas marginales no son los únicos que muestran síntomas de ensimismamiento íntimo e idiosincrasia, porque son muchos los artistas valorados por nuestra cultura que han subvertido deliberadamente la ideología de la razón y el comportamiento sensato. Unos se han drogado en busca del delirio o la alucinación, otros han emitido señales de redefinición personal cada vez más radicales. Cultivar un desenfreno salvaje de los sentidos para escribir poemas iluminantes (Arthur Rimbaud); hacer un arte que transmita directamente el propio dolor físico y psíquico (Egon Schiele, Antonin Artaud); crear bajo los efectos de la mescalina (Henri Michaux); estimular la imaginación por procedimientos de improvisación errática (Max Ernst y los surrealistas); imitar las configuraciones pictóricas de los locos (Paul Klee) o reproducir minuciosamente la caja que inventó un esquizofrénico (George Herms); garabatear dibujos en estilo psicótico dentro de un catálogo titulado *Arte*

set interiority and subjective impulse on the same footing as pragmatic perception. Here is the classic stance of the ecstatic or orphic poet, one who campaigns for the recognition of a special approach to reality in which imagination plays a central part in the construction of a world-view, a way of living. In this view, poetry and art at large are seen as the most sensitive and versatile of human activities, the poet and artist being a privileged medium of universal insight.

In modern times, the movements of Expressionism and Surrealism, among others, helped pave the way for the recognition of that category of art making which has come to be known as Outsider Art, or *Art Brut*. The startling products of Outsider Art have placed 'deviance' and self-engrossment at the centre of a new model of expression. Moreover, as this exhibition acknowledges, Outsider artists are not alone in exhibiting symptoms of intimate self-concern and idiosyncrasy, for a good many culturally acknowledged artists have deliberately subverted the ideology of reason and 'sensible' behaviour. Some have taken drugs that induce delusions or hallucinations, others have sent out ever more radical signals of self-redefinition. To cultivate a savage derangement of the senses in order to write illuminating poems (Arthur Rimbaud); to make art that directly voices one's physical and psychic pain (Egon Schiele, Antonin Artaud); to create while high on mescaline (Henri Michaux); to provoke the imagination through procedures of erratic improvisation (Max Ernst and the Surrealists); to mimic the pictorial configurations of mentally ill people (Paul Klee) or to make a painstaking replica of a box fashioned by a person with schizophrenia (George Herms); to scrawl drawings in a psychotic style inside a catalogue entitled *Psychopathological Art* (Karel Appel) or to collaborate directly with artists with psychosis (Arnulf Rainer) – these are but some of the anti-conformist strategies of the avant-garde.³ We may want to envisage the Outsider artists themselves – those non-aligned creators who lack institutional training and know nothing of the disciplines deemed

psicopatológico (Karel Appel), o colaborar directamente con artistas diagnosticados de psicosis (Arnulf Rainer), no son sino algunas de las estrategias anticonformistas de la vanguardia³. Quizá queramos ver en los propios artistas marginales —esos creadores no alineados que carecen de formación académica y no saben nada de las disciplinas que se consideran esenciales para hacer carrera en el arte— simplemente un caso extremo de esta tendencia general a justificarse a través de la búsqueda de un estilo o estrategia de expresión inconfundible, por distintivo y personalizado.

La entera concepción de un *art brut* o arte marginal descansa, en efecto, sobre la premisa de un individuo creador que opera en gran medida despreocupado (e idealmente desinformado) de las expectativas de los demás. En palabras de Jean Dubuffet, primer teorizador y codificador del *art brut*:

Es cuando un hombre está solo, aburriéndose mucho, sin poder contar con ninguna clase de distracciones ni alegrías procedentes del exterior [...], cuando mejor se cumplen las condiciones para que nazca en él una necesidad de fabricarse con sus propios medios, él solo y para su uso propio, un teatro de fiestas y encantamientos.⁴

La interioridad es, en efecto, la clave de la mentalidad del auténtico marginal, cuya obra surge principalmente de imaginar y elucubrar. Navegando a golpe de intuición, el creador espontáneo sólo atiende a su rumbo particular, y zarpa sin piloto en una dirección que prescinde alegremente de convencionalismos tales como las reglas de la perspectiva, la técnica «correcta» o los materiales tradicionales. Asumiendo el pleno control del proyecto formativo, el sujeto creador orquesta los contenidos psíquicos del mismo con arreglo a sus diseños personales, desarrollando un repertorio característico de motivos y elementos que pasan a ser los componentes de una arquitectura cerrada⁵. Esa actividad autónoma y

essential to a public art career – as simply an extreme case of this general trend to self-justification through the pursuit of a distinctively personalised style or strategy of expression.

| 19

The whole conception of an *Art Brut* or Outsider Art is indeed premised on the notion that the creative individual is to a large degree detached from (and ideally unaware of) the expectations of other people. As Jean Dubuffet, the first theorist and codifier of *Art Brut*, puts it,

It's when a man finds himself alone, sinking into boredom, when he cannot count on any sort of distraction or pleasure coming from outside himself, that the conditions are ripe for the emergence within him of an impulse to construct – entirely independently and exploiting his own resources for his own personal use – a whole theatre of festivities and enchantments.⁴

Interiority is indeed the key to the mentality of the authentic Outsider, whose work is predominantly shaped by musing and imagining. Navigating by intuition, the 'maverick' creator honours only a private compass bearing and heads off, unpiloted, in a direction that blithely dispenses with such conventions as the rules of perspective, 'correct' technique or traditional materials. Assuming full control of the formative project, the creative subject orchestrates its psychic contents in accordance with its own designs, developing a distinctive repertoire of motifs and devices, which become the components of a closed architecture.⁵ Such autonomous and passionate activity also implies a sustained effort of self-constitution and self-consolidation which is tantamount to an effort of therapeutic self-stabilisation.⁶ It is in this sense that the artwork asserts its existence, first and foremost, as a refuge, a defensive citadel, an intimate nest. Further, it may involve a quasi-autistic accentuation of the private over the

apasionada implica también un esfuerzo sostenido de autoconstitución y autoconsolidación, que equivale a un esfuerzo de autoestabilización terapéutica⁶. Ése es el sentido en el que la obra de arte afirma su existencia ante todo como refugio, ciudadela defensiva, nido íntimo. Más aún, puede entrañar una acentuación casi autista de lo privado sobre lo comunicativo, de suerte que el ocultamiento y los códigos secretos vengan a ser marcadores añadidos de un compromiso creativo intenso. Ese afán hermético puede alimentar un lenguaje acusadamente idiosincrático, que haga que todas las obras de un artista se vean como algo *de una pieza*, casi invariablemente reconocible como hecho por esa persona y constitutivo en su totalidad de un *mundo privado* o microcosmos personal. El estudioso de la estética Henri Focillon escribió (en el contexto de un análisis general de la forma artística) que «las relaciones formales que existen dentro de una obra y entre obras distintas componen un orden, una metáfora del universo»⁷. La característica inequívoca de los mejores artistas marginales estriba en estructurar un mundo alternativo integral, por así decirlo una cosmología propia.

En su forma extrema, es probable que esas construcciones densas y centrípetas parezcan impenetrables a los demás, y de puro repulsivas pueden correr el riesgo de ser despreciadas o destruidas. Seguramente habrá sido considerable el porcentaje de escritos e imágenes privadas desechado y perdido a lo largo del tiempo, dado que por su propia naturaleza el arte marginal no aspira al reconocimiento. Un arte que ni siquiera parece arte es muy vulnerable. Hay muchos ejemplos de obras maestras autodidactas que se libraron por muy poco de perecer a manos de cuidadores o parientes puestos a «hacer limpieza».

Todo lo cual corrobora que el arte marginal tiene una resistencia congénita a la codificación. Lo único que podemos decir de él es que sus practicantes tienden a ser ferozmente independientes, y que el trabajo de su vida impresiona por su amplitud y su consistencia. En otros aspectos la historia del sector es una continua sorpresa, pues tan pronto

communicative, so that occultation and secret codes become further markers of intense creative engagement. This hermetic drive can nurture an acutely idiosyncratic idiom such that all works by an artist are seen to be *of a piece*, almost invariably recognisable as that person's work, and constituting, in their totality, a *private world* or personal microcosm. The aesthetician Henri Focillon once wrote (in the context of a general discussion of artistic form) that 'the formal relations within a work and between works constitute an order, a metaphor of the universe'.⁷ The unmistakable characteristic of the best Outsider artists is that they structure an integral alternative world, as it were, their own cosmology.

At the extreme, such dense and centripetal constructions are likely to seem impenetrable to others and may indeed be so rebarbative as to risk being neglected or destroyed. It seems more than likely that a considerable percentage of private writings and pictures have, in the course of time, been cast aside and lost, given that it is in the nature of Outsider Art not to seek recognition. Art which doesn't even look like art is very vulnerable. There are many instances of untutored master-works which only narrowly escaped being destroyed by thoughtless attendants or relatives bent on 'clearing up'.

All of which underlines the fact that Outsider Art is congenitally resistant to codification. All we can say about it is that its practitioners tend to be ferociously independent and that their life-work takes on an impressive amplitude and consistency. In other respects, the history of the field is one of continual surprise. We are constantly finding new art which undeniably deserves to be included in the canon, yet which is awkward, ambiguous, or downright indigestible. The crammed miniaturism of the pencil drawings of Edmund Monsiel is stylistically (and perhaps psychologically) a million miles away from the carefree *largesse* of the wood assemblages of Arthur Bispo do Rosário; while the

como afloran obras desconocidas ya contradicen o chocan con lo anterior: cada día encontramos arte nuevo que sin duda merece ser incluido en el canon, y que sin embargo es torpe, ambiguo o rotundamente indigerible. El atiborrado miniaturismo de los dibujos a lápiz de Edmund Monsiel está estilísticamente (y quizá psicológicamente) a años luz de la generosa despreocupación de las maderas ensambladas de Arthur Bispo do Rosário; la melindrosa ornamentación y anotación de los diseños arquitectónicos de Achilles Rizzoli no podría ser más opuesta al despoblado minimalismo de los apuntes de Oswald Tschirtner o a las asimetrías desflecadas pero incisivas de las figuras de Philipp Schöpke. No cabe nada menos parecido a un movimiento disciplinado o un estilo de grupo que el arte marginal.

La producción obstinada de obras *en series* es un aspecto recurrente, como en el caso de Madge Gill, que compraba cien hojas de cartulina en blanco y procedía a llenarlas dibujo tras dibujo, a menudo de noche, como si le urgiera completar el lote cuanto antes. Las pequeñas variaciones dentro de un marco repetitivo son típicas de los dibujos de Oskar Voll, que en sus cuadernos reproducía una y otra vez la misma escena nocturna obsesiva, al igual que Theo (Theodor Wagemann) o Paul Duhem se empeñaban en repetir o revisar el mismo retrato desconcertante. Adolf Wölfli vuelve insistentemente a un repertorio seguro de fórmulas en dibujos que con frecuencia reiteran la misma anécdota fantástica, como en las múltiples versiones del encuentro de San Adolfo con una serpiente gigante, siempre representada como una espiral marcada con círculos concéntricos de espléndidos colores. Las fantasías de viaje de Joseph Yoakum toman la forma de cientos de vistas sensiblemente parecidas de lugares esparcidos por todo el mundo, pocos de los cuales pudo visitar en la realidad. Como tantos marginales, Yoakum creó un conjunto de obra que es importante por su cohesión como producto de toda una vida. La dispersión de una producción de esa índole, su reparto entre distintos museos y colecciones, marca el tránsito de una actitud creadora de solipsismo a

finicky ornamentation and annotation of Achilles Rizzoli's architectural designs could not be more different from the sparse minimalism of Oswald Tschirtner's sketches, nor from the ragged yet poignant assymetries of Philipp Schöpke's figures. Nothing could less resemble a disciplined movement or group style than Outsider Art.

The obstinate production of works *in series* is one recurrent feature, as in the case of Madge Gill, who would buy up a hundred blank sheets of card and work her way through them, often at night, producing drawing after drawing, as though compelled to complete the set in the shortest possible time. Tiny variations within a repetitive framework characterise the drawings of Oskar Voll, who reproduced the same haunting nocturnal scene time and again in his notebooks, much as Theo (Theodor Wagemann) or Paul Duhem insist upon repeating or revising the same baffling portrait. Adolf Wölfli returns again and again to a trusted repertoire of devices in drawings which frequently reiterate the same fanciful anecdote, as with the several versions of Saint Adolf's encounter with a giant snake, each time depicted as a spiral imprinted with concentric circles in gorgeous colour. The travel fantasies of Joseph Yoakum take the form of hundreds of noticeably similar views of entirely different sites across the globe, few of which he could ever have visited. Like so many Outsiders, he created an *oeuvre* whose import rests upon its cohesion as the output of a lifetime. The dispersal of such an output – its scattering across different museums and collections – marks the transition from an originative rationale of self-containment to a market-oriented situation in which public appreciation and the zeal of collectors tend, as is perhaps inevitable, to destroy the intimate oneness of the egocentric whole.

One reason why Outsider Art is characterised by proliferation and abundance is that its metaphoric co-ordinates are so versatile. Whereas the clichés of commonplace thinking are no more than conditioned

una situación mercantil en la que el aprecio del público y el entusiasmo de los coleccionistas tienden, como quizá sea inevitable, a destruir la íntima unidad del todo egocéntrico.

Una de las razones de que el arte marginal se caracterice por la proliferación y la abundancia es la gran versatilidad de sus coordenadas metafóricas. Mientras que los clichés del pensamiento común no son sino reflejos condicionados puestos en marcha por típicas causas externas, el verdadero pensamiento imaginativo es incomparablemente más inventivo y fecundo, porque florece dentro de ese espacio interior del que he hablado, donde reina un hambre infinita de referencias cruzadas, o de lo que el poeta Charles Baudelaire llamó *correspondances*. En la formación de la obra de arte, es la resonancia metafórica lo que ofrece la máxima latitud para la significación simbólica o alegórica. Lo que podríamos denominar imaginación panóptica es la clave del trabajo original en toda la poesía y las artes visuales. Los surrealistas iban por buen camino cuando quisieron codificar los procedimientos que podían dar acceso a esa clave; su teoría del automatismo (expresión emanada de la gesticulación espontánea, no racionalizada) descansa en una demostración de la *versatilidad metamórfica* de la expresión pictórica o verbal, una vez liberada de los quehaceres mundanos de describir situaciones externas o articular un consenso. Cualesquiera que sean las formas de represión que perduren en nuestro mundo (y son muchas), hay que seguir contando la libertad de expresión como el *sine qua non* de la autenticidad y la dignidad, y muy particularmente en el especialísimo contexto de la producción artística.

Pues dedicarse al arte significa lanzarse a una aventura en la que no todos los resultados son previsibles, pero gracias a la cual se pueden revelar y explorar horizontes nuevos. El artista absorto en la hoja de papel o en el lienzo está viajando al *hinterland* de la interioridad.

Ensimismamiento, trance y locura son otros tantos análogos del estado de euforia creativa en el que se olvidan las prioridades sociales y hasta se trascienden la fatiga y el hambre corporales. Algunos creadores

reflexes set off by standard external prompts, true imaginative thinking is incomparably more inventive and fecund, for it flourishes within an inner space within which reigns an infinite zest for cross-references, or what the poet Charles Baudelaire calls *correspondances*. In the formation of the artwork, metaphoric resonance offers the widest latitude for symbolic or allegorical signification. What might be termed panoptic imagining is the key to original work in all poetry and the visual arts. The Surrealists were on the right track when they sought to codify the procedures through which one might gain access to this key; their theory of automatism (expression emanating from spontaneous, non-rationalised gesturing) rests upon a demonstration of the *metamorphic versatility* of pictorial or verbal expression, once it is released from the mundane chores of describing external situations or articulating a consensus. Whatever forms of repression continue to exist in our world (and there are many), freedom of expression must still be counted the *sine qua non* of authenticity and dignity, most particularly within the very special context of art making.

For to engage in art represents a commitment to an adventure in which not every outcome can be predicted, yet thanks to which new horizons can be revealed and explored. The engrossed artist, bent over the sheet of paper or the canvas, is travelling into the hinterland of interiority. Bemusement, trance and mental illness are all analogues of the state of creative euphoria in which social priorities are ignored and even the body's fatigue and hunger are transcended. Some creators may remain permanently in exile from the realm of social interaction and commonsense, yet all true artists will at some time succumb to at least a temporary alienation.

My foregrounding of the metaphor of inner space allows us to envisage the splendours of imaginary fabrication as metaphors of interiority and ways of expressing or configuring the impulses which inhabit psychic

quizá vivan permanentemente exiliados del ámbito de la interacción social y el sentido común, pero no hay verdadero artista que no sucumba en algún momento a una alienación cuando menos pasajera.

Este poner en primer plano la metáfora del espacio interior nos permite visualizar los esplendores de la construcción imaginaria como metáforas de la interioridad, maneras de expresar o configurar los impulsos que habitan el espacio psíquico, lo *encarnan*, como una gran red de pulsaciones interdependientes. Pero es evidente que el modelo de espacio interior exige ser refinado, porque más que de un contenedor inerte o almacén de material psíquico hablamos de una orquestación compleja de fuerzas móviles, algo asombrosamente activo y asombrosamente fértil. Ésa sería, sugiero, una aproximación plausible de lo que acontece dentro de la sensibilidad creativa; y, dado que sus energías formativas se proyectan en las figuras externas del dibujo y la pintura, es lícito y útil leer éstas como descripciones pictóricas de procesos interiores. Las arquitecturas vertiginosas de Madge Gill, las payasadas incongruentes de las figuras de Guillaume Pujolle, las corrupciones obsesivas de rasgos faciales en los dibujos de Rudolf Horacek, las configuraciones densamente texturadas de Pearl Alcock, las hormigueantes cabalgatas de figuras numéricas en la obra de Carlo Zinelli, hasta el dibujo antiidílico de un estanque lleno de sapos bajo la luna de Adolf Schudel, son obras todas que se pueden interpretar como informes peculiares sobre la vida psíquica, como otros tantos retratos alegóricos del espacio interior. Participan igualmente de la experiencia visionaria, emitiendo efectos llamativos, capaces de sobresaltar y a veces espantar nuestra sensibilidad. Estas imaginaciones heterogéneas se caracterizan por la compulsión, la urgencia, el exceso, la extravagancia y el enigma, y nunca son amables para la vista.

En el desarrollo de este comentario sobre el arte marginal he subrayado la importancia de la interioridad y el eludir de forma concomitante las referencias externas. Queda por señalar, sin embargo, un corolario

space and ‘embody’ it as a great network of interdependent pulsations. But it is clear that the model of inner space needs to be refined, for it is not so much an inert container or storehouse of psychic material than a complex orchestration of mobile forces, something amazingly active and amazingly fertile. Such is, I suggest, a plausible approximation of what occurs within the creative sensibility and, given that its formative energies are projected into the external shapes of drawing and painting, these latter may usefully be read as pictorial accounts of inner processes. The giddy architectures of Madge Gill, the incongruous antics of Guillaume Pujolle’s figures, the haunting corruptions of facial features in the drawings of Rudolf Horacek, the heavily textured configurations of Pearl Alcock, the teeming cavalcades of cipher-like figures in the work of Carlo Zinelli, even Adolf Schudel’s anti-idyllic drawing of a pond under moonlight teeming with toads – all these can be construed as distinctive reports on psychic life, as so many allegorical portrayals of inner space. Equally, they partake of visionary experience, emitting striking effects that can startle and sometimes chill our sensibilities. These diverse imaginings are characterised by compulsion, urgency, excess, extravagance and enigma and they are never easy on the eye.

In developing this commentary on Outsider Art, I have stressed the importance of interiority and a concomitant shunning of external reference. However, it remains to voice a significant and perhaps obvious rider to my thesis. Self-engrossed art making does involve in large part an accentuation of subjectivity tantamount to the establishment of an exclusive private domain. But it has to be remembered that this domain would remain entirely hermetic, impenetrable to our understanding if we did not, first, approach the work in an empathetic manner; and, second, extract something recognisable from within the bewildering cascade of novelties. A completely self-sufficient artwork, nourished by unadulterated internal resources and bearing not the slightest imprint of

importante y quizá obvio de mi tesis. Es verdad que la producción de un arte ensimismado implica en gran medida una acentuación de la subjetividad que equivale al establecimiento de un ámbito privado y exclusivo. Pero hay que recordar que ese ámbito permanecería totalmente hermético, impenetrable para nuestro entendimiento, si, en primer lugar, no nos aproximáramos a la obra con empatía, y, en segundo, no extrajéramos algo reconocible de la desconcertante cascada de novedades. Una obra de arte que fuera autosuficiente por completo, nutrida de recursos internos no adulterados y sin la menor impronta de externalidad, sería sin duda un ideal improbable, pero también algo que no podríamos aspirar a apreciar. El hecho cierto es que, por muy alejado que esté el marginal de la realidad y de la cultura dominante, su obra siempre concederá algo a lo que no lo está, como diciendo que hasta el enclave más independiente y celosamente guardado ha de ceder en algo a la influencia externa. O dicho en otras palabras, enlazando con una idea de Randall Morris en su ensayo sobre el impacto de la cultura mexicana en aquel maestro psicótico clásico que fue Martín Ramírez, y confirmando una tesis más generalizada sobre las evidencias de reciclaje en la iconografía marginal que Lyle Rexer ha expuesto recientemente⁸: el arte hasta del más autárquico de los creadores por fuerza incluirá alusiones a la cultura ambiente, reflejos del impacto de una era y un entorno sobre la conciencia individual⁹. Es muy posible que en el repertorio de motivos de un marginal rotundamente independiente haya préstamos de la iconografía establecida, como ocurre con las campanas decorativas y las cimas alpinas de Adolf Wölfli o su interpolación de recortes de revistas en sus textos y dibujos¹⁰. Aún más flagrante es la deuda con fuentes exteriores en el tumulto visionario de Willem van Genk, que transmite una obsesión por las ciudades europeas y los viajes, especialmente los viajes en tren. En los ambiciosos montajes de este artista, los elementos dibujados y pintados (en algunos casos copiados de fuentes impresas) se combinan con material primario pegado, extraído de carteles, revistas y folletos turísticos¹¹.

externality, would in truth be both an improbable ideal and something we could never hope to appreciate. The plain fact is that, however distant the Outsider may be from reality and the dominant culture, his or her work will always concede something to that which it is not, as if to say that even the most independent and fiercely guarded enclave must yield to external influence in some degree. In other words – to take up a point pursued by Randall Morris in his essay on the impact of Mexican culture on that classic psychotic master Martín Ramírez and to confirm a more generalised thesis about the evidence of scavenging within Outsider iconography which Lyle Rexer has recently put forward⁸ – the art of even the most doggedly self-reliant creator is likely to include allusions to the ambient culture, reflecting the impact of an era and an environment upon the individual consciousness.⁹ The stock of motifs of a trenchantly independent Outsider may very well betray borrowings from established iconography, as is the case with Adolf Wölfli's decorative bells and alpine mountain-tops, or his interpolation of magazine cuttings into his texts and drawings.¹⁰ The visionary tumult of Willem van Genk's imagery is even more blatantly indebted to outside sources, communicating as it does an obsession with European cities and travel, especially rail travel. This artist's ambitious montages combine drawn and painted elements (some of them copied from print sources) with glued-on primary material lifted from posters, magazines and travel brochures.¹¹

Nonetheless, having conceded that Outsiders do not invent everything *ex nihilo*, I must return to my theme with vigour, stressing that it is the *use* made of the material that matters, and not the source *per se*. Imagining means taking hold of certain perceptions, images or ideas that have entered consciousness from outside and recycling them in original patterns and juxtapositions. By definition, no Outsider of stature will wish to bow to an external authority. Having once adopted a motif, he or she will want to implement it within their personal scheme, stripping it of its old associations and investing it with fresh meaning. In the end, Willem

De todos modos, una vez concedido que los marginales no inventan nada *ex nihilo*, tengo que retomar mi tema con energía y recalcar que lo que importa es el *uso* que se hace del material, y no la fuente en sí. Imaginar significa retener ciertas percepciones, imágenes o ideas que han entrado en la conciencia del exterior y reciclarlas en patrones y yuxtaposiciones originales. Por definición, un marginal de talla no se doblega ante una autoridad externa. Una vez que ha adoptado un motivo, querrá aplicarlo dentro de su personal esquema, despojándolo de sus asociaciones anteriores e infundiéndole un significado inédito. Al final, las estimulantes visiones multiperspectivas de Amsterdam, Nueva York o Moscú que hace Willem van Genk encierran tanto valor documental como las fantásticas estampas de los Andes o Tierra Santa de Yoakum. En un sentido superficial se podría decir que su iconografía está en deuda con la realidad, pero es más justo decir que lo real ha sido confiscado y convertido en propiedad de la imaginación, en línea con la idea de Maurice Merleau-Ponty sobre la pintura que permite entrever «lo que está tejido en la interioridad, la textura imaginaria de lo real»¹².

Queda por aclarar de qué manera nosotros, los espectadores, podríamos aspirar a digerir el subjetivismo de alto octanaje del arte marginal. Como ciudadanos de la presunta normalidad, ¿nos sentimos cómodos atisbando en esos espacios ultramundanos? ¿Cómo tendríamos que colocarnos en esos anfiteatros de soledad? ¿Podemos ajustar nuestras sensibilidades a sus extraños ritmos y cánones hasta el punto de obtener placer estético? ¿Se encuentra ahí belleza?

Para las ideas académicas tradicionales de lo bello, Jean Dubuffet fue implacable en su desdén. Rebelde inveterado, fustigó la idea de belleza por ser la antítesis de todo lo vital y estimulante. «La belleza es pura secreción de la cultura como los cálculos lo son del riñón», clama en su opúsculo de 1968 sobre lo que califica de «cultura asfixiante». La cultura oficial, sostiene, establece condiciones tan rígidas de apreciación y evaluación que sencillamente ahoga la invención y estigmatiza como

van Genk's exhilarating multi-perspectival renderings of Amsterdam, New York or Moscow have as much documentary value as Yoakum's fanciful renderings of the Andes or the Holy Land. In a superficial sense, their iconography could be said to be indebted to reality; but it is more pertinent to say that the real has been appropriated and converted into a property of the imagination, equating to Maurice Merleau-Ponty's idea of the painting which offers us a glimpse 'of what is woven within interiority, the imaginary texture of the real'.¹²

It remains to clarify how we, as viewers, might hope to cope with the high-octane subjectivism of Outsider Art. As citizens of a so-called normality, do we feel comfortable peering into these otherworldly spaces? How should we try to settle ourselves within these amphitheatres of solitude? Can we adjust our sensibilities to their bizarre rhythms and patterns to the extent of deriving aesthetic pleasure? Is there beauty to be found here?

Of traditional academic notions of the beautiful, Jean Dubuffet was unsparing in his scorn. An inveterate rebel, he castigated the idea of beauty as being the antithesis of all that is vital and stimulating. 'Beauty is a pure secretion of culture, just as stones are produced by the kidneys', he raves in his 1968 tract on what he dubs 'asphyxiating culture'. Establishment culture, he contends, lays down such rigid conditions for appreciation and evaluation that it simply stifles invention and brands as worthless anything which lies outside its exclusive bounds. It is far healthier, he insists, to dispense with the dictatorial concept of beauty and instead to speak of art as 'interesting, passionately engaging, capable of gripping our minds'.¹³

Whether or not they adopt Dubuffet's semantic preferences, many commentators on Outsider Art agree that it summons up a different quality of emotion to the one we are used to experiencing in galleries

carente de valor todo lo que no entre dentro de sus excluyentes límites. Es mucho más sano, insiste, prescindir del concepto dictatorial de belleza, y en su lugar hablar del arte como algo «interesante, apasionante, capaz de sacudir el espíritu»¹³.

Adopten o no las preferencias semánticas de Dubuffet, muchos analistas están de acuerdo en que el arte marginal despierta una clase de emoción distinta de la que estamos acostumbrados a experimentar en galerías y museos. El que a menudo sintamos la presencia del artista en la obra aun antes de saber nada acerca de su persona es un índice de la centralidad del sujeto creativo, a la vez sustancia, hacedor y comunicador. Biografía y valoraciones psicológicas aparte, es la impronta idiosincrática del creador lo que nos impacta con tan inmediata fuerza. Bien es verdad que también se encuentra una impronta individual infalseable en la obra de no marginales de categoría: en los dibujos de Vincent van Gogh y Paul Klee, en las xilografías de Paul Gauguin y Edvard Munch o en las esculturas de Alberto Giacometti y Eduardo Chillida, por citar sólo un puñado de ejemplos. Tal vez una de las funciones de una exposición que coloca las obras de artistas marginales al lado de las de «normales» —escogidas éstas, no hay que negarlo, sobre la base de cierta afinidad— sea la de servir de ocasión para que el espectador ponga a prueba esta tesis y decida si ambos tipos de creador se caracterizan por el mismo grado de interioridad y subjetivismo.

NOTAS

- 1 El catálogo, muy sustancial, es Jean Clair (ed.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París: Gallimard y Réunion des Musées nationaux, 2005.
- 2 Rainer Maria Rilke, «Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen», en *Sämtliche Werke*, vol. II, Fráncfort, Insel, 1957, p. 93. La versión en español es la que aparece sin referenciar en Alberto Constante, «Rainer Maria Rilke, la poesía en la edad moderna», <http://observaciones.sitesled.com/poesiamod.html>.
- 3 Los paralelismos entre artistas modernos del siglo xx y sus homólogos los «visionarios compulsivos» están estudiados en Maurice Tuchman y Carol S. Eliel, *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1992; edición en español: *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

and museums. That we often sense the presence of the artist within the work, even before we have been told anything about that person, is an index of the centrality of the creative subject, at once substance, maker and communicator. Biography and psychological appraisals aside, it is the idiosyncratic imprint of the creator which strikes us with such immediate force. Admittedly, an unfalsifiable individual imprint is also to be found in the work of non-Outsiders of stature, in the drawings of Vincent van Gogh and Paul Klee, in the woodcuts of Paul Gauguin and Edvard Munch, or in the sculptures of Alberto Giacometti and Eduardo Chillida, to cite but a very few examples. Perhaps it is one of the functions of an exhibition which sets the work of Outsider artists alongside that of 'insiders' – selected, it is true, on the basis of a certain affinity – that it should offer the viewer the opportunity to test this thesis and to ascertain whether the same order of interiority and subjective investment characterises both types of creator.

NOTES

- 1 The very substantial catalogue is Jean Clair (ed.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard & Réunion des Musées nationaux, 2005.
- 2 Rainer Maria Rilke, 'Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen', in *Sämtliche Werke*, vol. II, Frankfurt: Insel Verlag, 1957, p. 93.
- 3 The parallels between twentieth century modernists and their counterparts, the 'compulsive visionaries', are studied in Maurice Tuchman & Carol S. Eliel, *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1992.
- 4 Jean Dubuffet, 'Honneur aux valeurs sauvages', in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard, 1973, p. 105.
- 5 Ellen Dissanayake makes the point that the formalities of both art making and ritual ceremony have the effect of bracketing those activities off from ordinary, profane life. See her *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and Why*, New York: The Free Press, 1992, p. 48.
- 6 See my article 'The Self in Self-Taught Art', in Charles Russell, *Self-Taught Art. The Culture and Aesthetics of American Vernacular Art*, Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 68-80. The intensity which I regard as characteristic of the best Outsider Art may also be traced to other spheres of Self-taught Art, as witness Howard Rose's observation of 'the compulsive self-investment, edge to edge, of the smallest embroideries and carvings, the dense formal saturation of quilts and rugs' in traditional American Folk Art. (See Howard Rose, *Unexpected Eloquence. The Art in American Folk Art*, New York: Raymond Saroff, 1990, p. 128). No doubt similar remarks could be legitimately applied to the work of such professional artists as Jean-

- 4 Jean Dubuffet, «Honneur aux valeurs sauvages», en *L'Homme du commun à l'ouvrage*, París, Gallimard, 1973, p. 105.
- 5 Ellen Dissanayake pone de relieve que las formalidades de la producción artística y de la ceremonia ritual tienen el efecto de situar esas actividades en un nicho separado de la vida corriente y profana; véase su *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and Why*, Nueva York: The Free Press, 1992, p. 48.
- 6 Véase mi artículo «The Self in Self-Taught Art», en Charles Russell, *Self-Taught Art. The Culture and Aesthetics of American Vernacular Art*, Jackson: University Press of Mississippi, 2001, pp. 68-80. La intensidad que considero característica del mejor arte marginal también se detecta en otras esferas de arte autodidacta, como atestigua la observación de Howard Rose acerca de «la investidura personal compulsiva, de principio a fin, en los mínimos bordados y tallas, la densa saturación formal de colchas y esteras» que se encuentra en el arte popular tradicional americano (véase Howard Rose, *Unexpected Eloquence. The Art in American Folk Art*, Nueva York: Raymond Saroff, 1990, p. 128). Sin duda sería legítimo aplicar comentarios similares a la obra de artistas profesionales como Jean-Paul Riopelle, Mark Tobey y Agnes Martin, cuya expresividad se extiende hasta el último centímetro del lienzo.
- 7 Henri Focillon, *Vie des formes*, París: Presses Universitaires de France, 1964, p. 3.
- 8 Véase Randall Morris, «Martín Ramírez. Master of Los Altos», en Annie Carlano (ed.), *Vernacular Visionaries. International Outsider Art*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2003, pp. 48-63, y Lyle Rexer, «Outside In: The End of Outsider Art», en *How to Look at Outsider Art*, Nueva York: Harry N. Abrams, 2005, pp. 152-171.
- 9 Lógicamente debe haber un límite pasado el cual los préstamos de la cultura ambiente dominen de tal modo en un conjunto de obra que ya no sea posible catalogarlo como marginal y haya que ubicarlo en otro sitio, por ejemplo en el ámbito del arte popular. A pesar de mi gran admiración por su pericia de dibujante, yo diría que los dibujos de Bill Traylor, uno de los descubrimientos sobresalientes de los últimos tiempos, pertenecen con mayor derecho al arte popular que al arte marginal. En la medida en que sus reminiscencias pictóricas de la cultura esclavista de su juventud hablan a una experiencia social compartida y suponen la existencia de un público plenamente sintonizado con lo que está pasando, no parece que en su visión haya indicio alguno de ocultamiento ni secretismo antisocial. De hecho sabemos que Traylor trabajaba en la calle, a menudo rodeado de un público de chiquillos curiosos. Su estilo de caricatura chispeante está lejos de insinuar la retirada a un mundo interior.
- 10 Sobre la influencia de las revistas de viajes en la obra de Wölfli véase Ralph Schröder, «Adolf Wölfli als Leser», en Bettina Hunger *et al.*, *Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölfli*, Basilea y Fráncfort del Meno: Strömfeld/Nexus, 1993, pp. 213-286.
- 11 Véase Ans van Berkum, *Willem van Genk. A Marked Man and his World*, Zwolle: Museum de Stadshof, 1998.
- 12 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1985, p. 24.
- 13 Véase Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1968, pp. 124-128.

Paul Riopelle, Mark Tobey and Agnes Martin, whose expressivity extends to every inch of the canvas.

- 7 Henri Focillon, *Vie des Formes*, París: Presses Universitaires de France, 1964, p. 3.
- 8 See Randall Morris, 'Martin Ramirez. Master of Los Altos', in Annie Carlano (ed.), *Vernacular Visionaries. International Outsider Art*, New Haven & London: Yale University Press, 2003, pp. 48-63; and Lyle Rexer, 'Outside In: The End of Outsider Art', in *How to look at Outsider Art*, New York: Harry N. Abrams, 2005, pp. 152-171.
- 9 There is, arguably, a limit at which borrowings from the ambient culture must be judged so dominant that a given *oeuvre* cannot be confined within the Outsider category and should more sensibly be located elsewhere, for instance within Popular Art or Folk Art. Despite my great admiration for his deftness as a draftsman, I would see the drawings of Bill Traylor, one of the outstanding discoveries of recent times, as belonging more logically to Folk Art than to Outsider Art. In so far as his pictorial reminiscences of the slave culture of his youth speak to a shared social experience and imply a public fully attuned to what is going on, there seems no hint of occultation or anti-social secrecy about his vision. Indeed, we know that Traylor went about his work on the street, often surrounded by an audience of curious children. His style of catchy caricature is far from implying a retreat into an inner world.
- 10 On the influence of travel magazines on Wölfli's work, see Ralph Schröder, 'Adolf Wölfli als Leser', in Bettina Hunger *et al.*, *Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölfli*, Basel & Frankfurt am Main: Strömfeld/ Nexus, 1993, pp. 213-286.
- 11 See Ans van Berkum, *Willem van Genk. A Marked Man and his World*, Zwolle: Museum de Stadshof, 1998.
- 12 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, París: Gallimard, 1985, p. 24.
- 13 See Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1968, pp. 124-128.



LA OTRA ORILLA DE LA VANGUARDIA

Ángel González García

PINTAR SIN TENER NI IDEA

«Pinta al óleo, pero sus obras carecen de valor», decía del *aduanero* Rousseau un informe de la policía, que en 1907 tuvo que detenerle por probable complicidad en un delito de falsificación de documentos. ¡Qué tiempos aquellos en que los *maderos* eran capaces de juzgar el valor de una obra de arte...! El que redactó el informe contra Rousseau parecía estar al tanto de que la pintura al óleo es la más difícil, como decía una coplilla que cantaba Cézanne, y suele ser por tanto cosa de profesionales. De ahí que, al ver lo que hacía Rousseau, el policía se haya extrañado de su falta de valor; pues de haber creído que *el aduanero* pintaba sólo por afición, no le hubiera parecido relevante para la investigación en curso, ni obviamente lo hubiera consignado en su informe. Y es que no hay que olvidar que se trataba de un caso de falsificación documental, un delito que requiere precisamente cierto grado de profesionalidad. Dado entonces que Rousseau pintaba al óleo, mientras que los aficionados suelen hacerlo a la acuarela, como en la coplilla, o simplemente dibujar con un lápiz o una pluma, como más adelante veremos en los asilos o en las cárceles, había que pensar que fuera un pintor profesional; pero ¿qué podía pensarse en cambio de que Rousseau pintara tan mal? Nada bueno, desde luego. Allí había algo raro, por no decir que altamente sospechoso. Y en efecto, ¿quién no habría sospechado que Rousseau pudiera pintar tan mal con intención de ocultar o disimular sus criminales habilidades de falsificador profesional...? ¡Qué buena coartada ésta de *hacer como que no sabía pintar*, y qué buen disfraz éste de pintor chapucero y ridículo! No habría sido el primer delincuente en hacerse pasar por tonto o por chiflado; aunque tampoco —la verdad— el primer tonto o el primer chiflado en hacerse pasar por pintor.

THE OTHER SIDE OF THE AVANT-GARDE

Ángel González García

The English version of this text is an abridged version of the Spanish original which is published here in its entirety

PAINTING WITHOUT HAVING A CLUE

‘He paints in oils but his work lacks value’, stated the police report on Henri ‘le douanier’ Rousseau when he was arrested in 1907 for forging documents. According to Paul Cézanne, the policeman who drafted the report seemed to know that oil painting is the most difficult technique and usually a matter for professionals. If he had thought that Rousseau painted merely as a hobby, it would not have been relevant to his investigation and he would not have included it in his report. But the charge was forgery, an offence that calls for a certain amount of expertise and Rousseau painted in oils – like a professional painter – while amateurs paint in watercolours, or, like the inmates of asylums and prisons, draw in crayons or pen. But what was the policeman to make of the fact that he painted so badly? There was something very suspicious about it. Maybe it would have made a great alibi, pretending not to know how to paint and disguising himself as a shoddy, ridiculous painter.

Of course Rousseau was innocent of the offence of forgery even if a certain mystery remains. If it was true that he didn’t know how to

Por más que siempre hayamos sabido que Rousseau era inocente de aquel delito de falsificación, el misterio sigue sin resolver; pues de haber sido verdad que *no sabía pintar*, ¿por qué se habría empeñado en hacerlo al óleo, como un profesional? Por otra parte, si sus cuadros carecían de valor, como dijo la policía, ¿cuál pudo haber sido el que le encontraba tanta gente, y entre ella algún comerciante de arte? Se cuenta que uno destacadísimo, Ambroise Vollard, le firmó a Rousseau un documento en papel timbrado donde certificaba su bondad como pintor, cosa de la que dudaba —y aún más que la policía— el padre de su amada Léonie. El certificado no sirvió para convencerle de que nuestro pintor pudiera ser un buen partido para su hija; así que he de temer que el desconfiado suegro se tomara dicho certificado como una prueba más de las habilidades del novio para falsificar documentos... Ya veis que era una especie de círculo vicioso.

Además de éste que os acabo de decir y tal vez haya despertado las sospechas de la policía, se me ocurren ahora otros motivos, fáciles de entender y perfectamente compatibles entre sí, por los que Rousseau se haya podido empeñar en *pintar sin saber*, siendo el primero, como es lógico, que él no creyera hacerlo tan mal, y el segundo, y aparentemente el más tonto, aunque ya veremos que esencial, el que lo hiciera porque le daba la real gana. Hay otro, desde luego, el más perturbador, y es que Rousseau ya empezara a estar en el secreto —y no como el *madero* que redactó el informe o el puntilloso papá de la ambiciosa Léonie— de que para ser un gran pintor no hacía falta dominar el oficio, bastando incluso con sus rudimentos. En realidad, este último motivo no habría afectado tanto al propio *aduanero*, quien estoy seguro de que pintaba porque le venía en gana, y probablemente creía no hacerlo demasiado mal, sino a quienes le encontraban a sus cuadros *valor* suficiente como para comprárselos. Lo que les movió a ello fue —tuvo que ser— la presunción de que el *valor* de los cuadros de un pintor no dependía de su conocimiento y dominio del oficio, sino de otra cosa que aún seguimos sin saber ni poder determinar; verdaderamente misteriosa. El comisario de esta exposición, Jon Thompson, ha creído encontrarla en un pasaje del *Ulises* de Joyce donde se elogian las «cualidades mágicas de lo vulgar»; aunque por

paint, why did he insist on using oil paints like a professional? And if, as the policeman claimed, his pictures lacked value, what was it that people saw in them, including notable art dealers like Ambroise Vollard who had signed a document on fiscal notepaper certifying Rousseau to be ‘a good painter’? Leaving aside the policeman’s suspicions, there are at least three reasons why Rousseau may have persisted in painting without knowing how. The first is that Rousseau didn’t believe he was so bad at it. The second, as we shall see, is that he did it simply because he had the urge to do so. The third, altogether more disturbing, reason is that Rousseau had discovered the secret that, in order to be a great painter there was no need to master the trade. This last reason would not have applied so much to ‘le douanier’ – as to those who bought his paintings. Their motivation must have been driven by a presumption that the value of a painter’s pictures does not depend on mastery of the trade, but on something that we are still unable to define – something truly mysterious.

The mystery was demonstrated in an amusing essay devoted to Rousseau by Guillaume Apollinaire in 1914, in which he wrote ‘everyone has agreed’ that he (Apollinaire) looked nothing like the poet in Rousseau’s painting, *La Muse inspirant le Poète*, shown at the Salon des Independants of 1909, even though nobody knew that it was a portrait of Apollinaire in the first place. But how could the critics have guessed? The poet’s name did not appear in the catalogue and Apollinaire had expressly forbidden Rousseau from publicising it. It was a mystery but Apollinaire had the explanation. His ‘portrait had such a striking and new likeness’ that the identity of the subject had been evident even to people who did not know who it was supposed to resemble. Did it, then, constitute a new type of likeness in which

tratarse aquí de pintura, tal vez hubiera hecho mejor acordándose de los encantos que Rimbaud había empezado a encontrarle a la que, en forma por ejemplo de carteles y reclamos publicitarios, empezaba a cubrir las ciudades y quizás habría que llamar pintura *popular* más que *vulgar*, aunque de hecho Rimbaud la llamó *pintura idiota*. Yo voy a intentar un diagnóstico algo diferente de *esa cosa tan misteriosa* de que se pueda ser un gran pintor *sin saber pintar*, pero al final coincidiré con Thompson en que es ciertamente *cosa de magia*.

Que se trata de un misterio —y sin dejar todavía al bueno de Rousseau— lo demostró con muchísima gracia Guillaume Apollinaire en el ensayo que le dedicó en 1914, al señalar que «todo el mundo había estado de acuerdo» en que no se parecía nada al poeta del cuadro que Rousseau había expuesto en el *Salon des Indépendants* de 1909 con el título de *La Muse inspirant le Poète*, aun cuando nadie supiera de que se trataba efectivamente de un retrato de Apollinaire. Pero ¿cómo podían los críticos haber adivinado a quién tenía que parecerse, si el nombre del *poeta* no aparecía en el catálogo y el propio Apollinaire le había prohibido expresamente a Rousseau darle publicidad? ¡Misterio! Con todo, Apollinaire tenía una explicación, aunque misteriosísima a su vez, y es que su «retrato era de un parecido tan impactante y tan nuevo», que se les había hecho evidente incluso a los que ignoraban a quién tenía que parecerse... ¿Consistiría pues, esa *nueva* clase de parecido en que los retratos no se parecieran a los retratados? Pero quizás Apollinaire sólo estuviera hablando de un parecido de otra índole, no sé si del todo nueva, pero indudablemente misteriosa, puesto que sin ser «física» tampoco es que fuera «metafísica», sino misteriosamente basada en la exacta transposición al retrato de los datos antropométricos del retratado, como Apollinaire aseguraba que Rousseau había hecho con las dimensiones exactas de su nariz, boca, orejas, frente, manos y cuerpo entero, de modo que «hubiese resultado imposible que el retrato en cuestión no saliera parecidísimo...» Todo esto es como una broma de Apollinaire; pero ¿no sería precisamente una broma *todo eso de lo moderno*? Que yo sepa, nadie ha conseguido todavía demostrar lo contrario... Y en efecto, ¿qué podría pensarse de aquella

portraits no longer resembled the sitters, or was Apollinaire referring to another type of likeness altogether, neither physical nor even metaphysical, but one based mysteriously on an exact transposition of the sitter's anthropometric features? The poet claimed that Rousseau had taken exact measurements of his nose, mouth, ears, forehead, hands and whole body and used them in such a way that 'it would have been impossible for the portrait in question not to resemble [him] greatly...'

All this may well have been one of Apollinaire's jokes but what then should we make of Rousseau's remark to Pablo Picasso during the banquet Picasso organised in his honour in 1908? 'We are the two greatest painters of our time, you in the *genre égyptien*, I in the *genre moderne*...'. These questions are of little importance, particularly in an age where seriousness and jest were easily confused under the now forgotten *avant-garde amusante* or simply *pour rire*. What matters, is the suggestion that the greatest painter in the *genre moderne* did not have a clue about painting, as if the ambiguous status of modern painter might very well consist in not knowing how to paint. Apollinaire said of *The Muse Inspiring the Poet* that it was a 'painting without any literature', which amounts to saying – as Cézanne had already shown – modern painting. In this particular case, it is not so much 'painting without literature' as 'painting without ideas', or with no idea other than a fixation upon the *idea of painting* itself, *without having a clue about painting* as a tradition or a craft. But if the greatest modern painter is clueless about painting, what about Picasso and his mastery of the *genre égyptien*? Judging by what Picasso was painting in 1908, Rousseau may have meant something exotic and perhaps specifically 'African' when he called Picasso 'Egyptian'. It is unlikely that he had

legendaria declaración del *aduanero* Rousseau a Pablo Picasso durante el banquete que éste organizó en su honor en 1908: «Nosotros somos los dos pintores más grandes de estos tiempos: tú en el género egipcio y yo en el género moderno...»? ¿Hablaba en broma o en serio? Y en cuanto al banquete de homenaje, ¿lo hicieron por reírse del pobre Rousseau, como siempre sostuvo André Salmon, o había en ello sincera admiración hacia un humilde ciudadano —un empleadillo municipal— que sin tener ni idea de pintura no se creía menos pintor que Picasso? Pero ¿qué importaba si iban en serio o en broma, y menos aún en una época en la que lo uno se confundía amablemente con lo otro bajo la forma ya olvidada y casi inverosímil de *avant-garde amusante* o francamente *pour rire*, aquella *Époque de los Banquetes* de la que ha hablado Roger Shattuck para hacerlo propiamente de gente de la que nunca hay modo de saber si iba en serio o en broma, como Alfred Jarry y Erik Satie, además de Rousseau y Apollinaire? Lo que importa, y debiera dejarnos pensativos, es que «el más grande pintor en el género moderno» no haya tenido ni idea de pintura, como si esa ambigua condición de *pintor moderno* pudiera incluso consistir en *no saber pintar*, que es por cierto lo que hasta hace cuatro días sospechaba y no tenía empacho alguno en confesar la gente humilde.

De *La Musa inspirando al Poeta* dijo Apollinaire que se trataba de «pintura sin ninguna literatura», lo que vendría a ser como decir —y ciertamente así lo había dicho Cézanne— *pintura moderna*; o para el caso, no tanto *pintura sin literatura*, como *pintura sin ideas*, o ninguna otra que no fuera *la idea fija de pintar*, y bien claro empieza a estar que *sin tener ni idea de pintura*... Pero si el más grande pintor moderno es el que no tiene ni idea, ¿qué pasa con Picasso, o en qué consiste aquel «género egipcio» cuyo dominio le concedió Rousseau con más picardía que ingenuidad? No creo que haya que hacer de ello un misterio. Basta con ver lo que Picasso estaba pintando en 1908 para entender lo que Rousseau pudo querer decir con lo de «egipcio»: seguramente algo exótico, y tal vez en concreto «africano», aunque no sé lo que Rousseau podría haber visto de Picasso en su estudio del Bateau-Lavoir, ni finalmente se entiende, de haber visto allí cosas como *Les Femmes d'Alger*, por qué entonces la pintura de

visited Picasso's Bateau-Lavoir studio and seen works like *Les Femmes d'Alger* which would not have seemed that different to his own, in which exotica and specifically African themes had appeared much sooner. Thus the distinction between *genre moderne* and *genre égyptien* was not based upon what was depicted but on how it was depicted. It was not a question of genre but of style. The term 'Egyptian' suggests a style of painting in which things are depicted full-face and in profile at the same time and an angular tendency towards the flatness that we observe in antiquated or 'primitive' art which are very different to that of Rousseau's more rounded, volumetric and therefore more modern paintings. Paradoxically, it was Rousseau's paintings that some critics compared with those of the 'Sienese, Pisan and Netherlandish primitives'. Even Guilhermet, his lawyer in the forgery suit, pleaded innocence on grounds that the court had 'no right to condemn a primitive...' as if 'primitives' were no more legally responsible for their actions than children or mentally ill people.

There are, of course, two meanings of the word 'primitive': one artistic and the other moral. The first hardly applies to Rousseau's painting which, although 'modern', did not herald modernity but marked its decadence or decline. Rousseau could thus be described as the last of the moderns and as such the immediate predecessor of Picasso who was the first of the contemporaries, the forerunner and 'primitive of painting yet to come'. But Picasso was also a 'primitive' in the more 'repugnant', moral sense; in his taste for the art of 'primitive' cultures, people incapable of governing themselves because they are deemed to be childlike, savage, degenerate or mentally ill.

Picasso le habría parecido tan distinta de la suya, donde lo exótico, e incluso concretamente «lo negro», había aparecido mucho antes que en Picasso. De manera que esa distinción entre un «género moderno» y otro «egipcio» no sería por causa de lo representado, sino de su representación, no consistiendo pues en *géneros* distintos, sino en distintos *estilos*, y en el caso del «egipcio», probablemente un estilo de pintura en el que las cosas pudieran verse al mismo tiempo de frente y de perfil; un estilo de pintura angulosa y tirando a plana, efectivamente muy distinta de la que hacía Rousseau, más redondeada y volumétrica, y según él, más «moderna» que la de Picasso, que habría que calificar no sé si de *anticuada* o *primitiva*. Paradójicamente, algunos críticos no dudaron en comparar la pintura de Rousseau con la de los «primitivos sieneses, pisanos y holandeses», y hasta su propio abogado en aquel proceso por falsificación, un tal Guilhermet, reclamó su absolución por el mismo extravagante motivo: «No teneis derecho a condenar a un primitivo», dijo ante el tribunal, como si los primitivos no fueran legalmente más responsables de sus actos que los niños, los locos o los idiotas. Son dos acepciones diferentes de la palabra *primitivo*: una de orden artístico y otra de orden moral. En cuanto a la primera, que ciertamente nada tiene que ver con la responsabilidad ante la ley, y seguramente ningún tribunal hubiera dispensado de la suya a un pintor sienés del siglo XIII, no creo que pueda aplicarse a la pintura de Rousseau, que sin dejar de ser «moderna», obviamente no la estaba anunciando, como podría decirse de la de los primitivos italianos y flamencos, sino que más bien estaba señalando su decadencia o degeneración. Rousseau habría sido, pues, el último de los modernos, y como tal, inmediatamente anterior y contiguo a Picasso, el primero de los contemporáneos: su precursor, y por lo tanto «el primitivo de la pintura por venir», aunque primitivo también por su afición al arte de los pueblos primitivos en la acepción segunda y repugnante de pueblos irresponsables e incapaces de gobernarse a sí mismos, bien por ser aún menores de edad, como los niños, bien por haber degenerado, como los locos y los idiotas. Ambos argumentos —la minoría de edad y la degeneración— fueron utilizados contra esos pueblos tanto por quienes los colonizaron como por quienes empezaron a estudiarlos. Fuera *el aduanero* lo que fuera, y parece

Whatever 'le douanier' may have been, there is little doubt that his lawyer, Guilhermet knew how to spare him from prison: 'Surely they would not condemn a man who claimed to be a painter despite not having a clue about painting'? But Rousseau was much luckier than even his lawyer might have imagined. Not only was he spared prison but also being interned in a psychiatric hospital, the place where those who insisted on *painting without having a clue* were already beginning to be sent.

'PRIMITIVES' AND 'DEGENERATES'

Where did the early twentieth century artists' interest in the 'primitives' spring from? Was it from the things they made, or was it, as Kandinsky claimed, from their secret knowledge of that hidden thing – whatever it is – which governs how the world works? In *Concerning the Spiritual in Art*, Wassily Kandinsky stated that what mattered about the 'primitives' was not the external appearance of their art but their 'magic'. Perhaps, then, we have been focussing for too long on the formal influence of 'primitive art' on the avant-garde. Perhaps we are incapable of accepting the kind of statement made by Henri-Charles Puech in 1930 when he said of Picasso – to cite a 'formalist' artist – that his pictures were 'objects steeped in unknown powers, in violent obsessions...' that they were 'in short: magical objects...'. Should we not then speak of powers, forces or energies, instead of forms as is usually the case?

For many years Carl Einstein insisted that 'Negro sculpture' should be studied not in connection with its influence on avant-garde art – 'from the point of view of taste and aesthetics' – but as the expression of a culture that is still alive. 'It is not possible to assess

evidente que un imitador no demasiado torpe de *la grande peinture*, no cabe duda de que su abogado Guilhermet supo muy bien cómo librarlo de la cárcel: *¿Acaso iban a condenar a un hombre que decía ser pintor sin tener ni idea de pintura?* Pero Rousseau tuvo mucha más suerte de lo que os habeis imaginado, ya que no sólo se libró de la cárcel, sino también del manicomio, que es a donde empezaban a llevar a quienes se empecinaban en *pintar sin saber*.

PRIMITIVOS Y DEGENERADOS

¿Sabeis..., esas viejas películas de exploradores en África, a los que veíamos subiendo por un enorme río desconocido, y de pronto pasaban por delante de un poblado cuyos habitantes se apretaban en la orilla y hacían gestos muy poco amistosos...? Como es lógico, la escena se hacía aún más inquietante y memorable cuando los intrusos se iban echando a un lado con el fin de atracar y salir a averiguar si aquellos negros presumiblemente hostiles podían decirles algo de otro explorador amigo suyo extraviado desde hacía mucho tiempo... ¿No os acordais de la oscura masa de guerreros que formaban entre el río y las cabañas; y del oscuro espesor de la vegetación en el borde mismo de la orilla; y del amenazador reflejo de todo ello en el agua de aquel río oscurísimo; y de nuestro corazón desbocado en medio de la oscuridad del cine...? Pues bien: la *orilla* de la que he prometido hablaros, *la otra orilla de la vanguardia*, es más o menos como ésa, sin que falten en ella los salvajes, entre otros habitantes de oscura reputación, como los dementes o los presidiarios... Para seros sincero, todo *esto del arte moderno* a menudo se me antoja como un viaje de exploración al corazón de las tinieblas, pero precisamente de la clase que se veía en aquellas películas un tanto pueriles. Quiero decir que eso del arte moderno se me presenta a mí como «*un instante peligroso*» que hace que el corazón se me salga por la boca, y no como un inmenso almacén de «*monstruosidades*» artísticas donde cualquiera puede entrar y llevarse tranquilamente lo que le venga bien o más le apetezca, que es como mucha gente suele representarse la influencia del arte primitivo en el de comienzos del siglo xx, y como se comportaron además muchos de los artistas que se dejaron influir por él¹.

the skill of African art on the basis of a stale and boring Expressionism', he wrote in his book on *African Sculpture*, published in 1921. He continued, 'with a few fashionable concepts, or set formulas, one cannot go much further. Fortunately African art is stronger than the fashion for Africa...' This seminal book begins with another provocative statement directed at the German Expressionists (or at avant-garde artists in general): 'Exoticism is often no more than an unproductive romanticism, a geographic Byzantinism. Negro art is the last resort of artists short of new ideas...' If this statement was directed at the Brücke group, then Einstein was in agreement with Kandinsky's somewhat malicious comment that their works were only modern in form. This accusation is ungrounded. In this respect, it is worth noting that although historians have never failed to recognise the influence of 'primitive' art on members of the Brücke – 'the centrality of the primitive', as Reinhold Heller aptly wrote – they have almost always fought shy of discussing the 'savage life' that these artists claimed to wish to put into practice. They were convinced that true 'savages', particularly those of Melanesia and Polynesia, were at it like rabbits all day. This conviction probably stemmed less from Paul Gauguin's pictures and prints, as has been suggested, and more from artefacts of mysterious sexual paradises like the famous carved wooden beam which once supported a 'house of men' on the Palau Islands and was easily accessible in their city's Anthropological Museum.

Unlike the German *neo-pagans*, with whom they shared the same obsession with sexual magic, the Expressionists did not fare well under the new National Socialist regime, even though some tried to join the party and others were sympathetic to its programme. It is

Me pregunto de dónde habrá venido ese interés por los primitivos entre los grupos artísticos de comienzos del siglo xx: si de las cosas que hacían, y concretamente de su *arte*, o de su conocimiento secreto de aquello —lo que sea— que secretamente gobierna la marcha del mundo, como aseguraba Kandinsky. Y Kandinsky, en efecto, dijo en su libro *Sobre lo espiritual en el arte* que lo que importaba de los primitivos no era el aspecto exterior de su *arte*, sino su magia... Llevamos tanto tiempo insistiendo en la influencia formal del «arte primitivo» en el arte de vanguardia, y estamos tan convencidos de que todo pasa por ahí, que no somos capaces de aceptar algo como lo que Henri-Charles Puech dijo en 1930 de Picasso, por poner un ejemplo de artista «formalista»: que sus cuadros eran «objetos cargados de poderes desconocidos, de obsesiones violentas [...] En una palabra: *objetos mágicos*...» ¿No deberíamos, pues, hablar de poderes, fuerzas o energías, en vez de hablar de formas, como solemos hacer en estos casos? Durante años Carl Einstein insistió en que «la escultura negra» tenía que ser estudiada, no desde el punto de vista de su influencia en el arte de vanguardia, «desde el punto de vista del gusto y la estética», sino como expresión de una cultura aún viva, aunque tal vez no por mucho tiempo. «A partir de un expresionismo rancio y aburrido», escribió en su libro sobre *La escultura africana* de 1921, «no es posible ponderar la destreza del arte africano; y con unos cuantos conceptos que están de moda, o de fórmulas hechas, no se va muy lejos. Por fortuna, el arte africano es más fuerte que la moda africana...» Y para comenzar el libro, esto otro que no sé si estaba destinado a los expresionistas alemanes o a los artistas de vanguardia en general: «El exotismo no es a menudo más que un romanticismo improductivo, un bizantinismo geográfico. El arte negro es el último e inútil recurso de los artistas que andan cortos de ideas nuevas...» De haberles estado destinado a los del grupo El Puente, este juicio de Einstein habría coincido con el que maliciosamente les dedicó Kandinsky: que sus obras sólo eran *modernas* formalmente; que lo eran superficialmente, pero no *en el fondo*. O sea: que algo sabían ellos del arte de los negros, pero nada de su magia... Creo que era una acusación infundada. Y a este respecto, quisiera yo decir que, sin haber dejado nunca de reconocer la influencia del arte primitivo en los miembros de ese grupo

argued that the campaign launched against the ‘new art’ by the Nazis stemmed from their racism: that they found ‘degenerate art’ to be so for genetic reasons, such as ‘racial crossing’. But the fact is that unlike the Nazi crackdown on ‘degenerate music’ which centred on the influence of ‘Negro’ music, the suppression of ‘degenerate art’ scarcely bothered with the obvious influence of Tribal art on the ‘new’ German art. To cite such an influence would not have served to justify the inclusion of paintings by artists like Mondrian or Schlemmer. Given that the exhibitions against ‘degenerate art’ mostly consisted of works by the Dresden Expressionists, it is certainly surprising that the Nazis did not select works with a more explicitly ‘Negroid’ air about them, which suggests that the selection criteria were more artistic than racial. The main purpose of these exhibitions was probably not to draw attention to the racially incorrect aspect of the ‘new art’ but to bring public ridicule upon it, as can be seen in this strange photograph [il.2]. However, perhaps they were using other criteria too; political, moral and philosophical as the catalogue states and reducing them to an overarching cultural criterion. After all, what was being staged was the struggle between the culture the Nazis believed to be genuinely German and a certain Bolshevik, though basically Jewish, culture. The catalogue states that the aim of this struggle was ‘the systematic eradication of the last remnant of racial consciousness’ and it went on to complain that in the ‘new art’ only ‘the Negro and the South Sea Islander appear as obvious racial ideals’.

All this suggests that the Nazis were not so much bothered that ‘savages’ did what they did, as by the other scandalous fact that a German artist should embrace them as racial ideals; meaning not only

de artistas, la «centralidad de lo primitivo», como ha escrito justamente Reinhold Heller, los historiadores han pecado casi siempre de pudibundos al hablar de la «vida salvaje» que manifestaron querer poner en práctica, convencidos de que los verdaderos salvajes, y sobre todo los de Melanesia y Polinesia, *estaban todo el día dándole que te pego*, convicción que probablemente les vendría menos de los cuadros y estampas de Gauguin que de algunos artefactos procedentes de aquellos inciertos paraísos sexuales, como una famosa viga de madera que sostenía una «casa de hombres» de las Islas Palao y que tuvieron ocasión de ver a cualquier hora en el Museo Antropológico de su ciudad. Nada nuevo tengo que decir sobre esta viga tallada con escenas de sexo, salvo que a los expresionistas de Dresde les sirvieron para decorar sus propias *casas de hombres*, que en su caso no serían lugares prohibidos a las mujeres, sino dedicados por el contrario a provocar y celebrar toda clase de intercambios sexuales con ellas; algo así como arcaicos templos del sexo, además de picaderos modernos; aunque la palabra adecuada sería *capillas*, pues las vemos abriéndose dentro de sus estudios, con un aire también de apartado de bar canalla o de prostíbulo fantasioso. En Dresde primero y más tarde en Berlín encontramos casi las mismas «capillas» adornadas con casi las mismas escenas e imágenes sexuales, reproducidas luego en los cuadros, lo que sugiere alguna clase de magia sexual *por semejanza* [il. 1]. El sexo llama al sexo; lo solicita mágicamente. Así que no es extraño ver dentro de esas «capillas» y dentro de esos cuadros a los agentes e instrumentos de una vida sexual incesante y deliberadamente provocada y celebrada, verdaderamente *salvaje*, como son niñas impúberes e inequívocamente perversas, o negros y negras de llamativos atributos físicos: Sam, Nelly y Milly. Lo extraño en cambio es que apenas ningún historiador haya hablado francamente de pederastia, y sólo alguno se haya atrevido a hacerlo de *lo grande que la tiene* el mencionado Sam en un retrato de Kirchner ahora pudorosamente desaparecido; desde luego, mucho más grande de lo que se ve en una famosa foto. Su crecimiento es un caso evidente de magia sexual; aunque no sé si lo es también esa chocante exhibición de niñas: Marcella, Senta y Fränzi. Se ha dicho que el cuerpo anguloso —«geometrizado»— de esta última les traía a los expresionistas de Dresde



II. 1. Fotografía tomada en 1910 por Ernst Ludwig Kirchner de su taller en la Berliner Strasse, 80

II. 1. Photograph taken by Ernst Ludwig Kirchner of his studio at no. 80 Berliner Strasse in 1910

el recuerdo de las tallas africanas. Por otra parte, está bastante claro que de Nelly y Milly les interesaron sus prominentes cadêras y nalgas curvilíneas... ¡Quién sabe! Tal vez la atracción que sintieron por el cuerpo de la pequeña Fränzi fuera artística, no sexual; pero esa mezcla de cuerpos de madera y cuerpos de carne y hueso, que no se hizo visible en otros grupos artísticos tan interesados por los primitivos como los expresionistas de Dresde, resultaba muy poco inocente, y con el tiempo les traería la ruina.

Contrariamente a los *neo-paganos* alemanes, con quien los expresionistas compartieron la misma obsesión por la magia sexual, a estos no les fue muy bien con el nuevo régimen nacional-socialista, y eso que algunos de ellos intentaron ingresar en el partido o simpatizaron vivamente con su programa. La cosa, sin embargo, quedó prácticamente en nada; pero para mí que, de no haber tenido Adolf Hitler gustos tan firmes y conservadores en materia de arte, y de no haber sido él mismo un artista, las relaciones del nuevo régimen con el nuevo arte no hubieran sido mucho más difíciles que en la Italia fascista, donde los futuristas fueron tratados con cierta benevolencia. Indudablemente, había una enorme diferencia entre el totalitarismo italiano y el alemán: las fuertes y decisivas convicciones racistas del segundo. Lo digo porque hay quienes piensan que la campaña emprendida por los nazis contra el nuevo arte tiene en ellas su origen o causa, y que el «*arte degenerado*» se lo parecía por motivos de orden genético, tales como el cruce entre razas. Pero el caso es que, a diferencia de la campaña nazi contra la «*música degenerada*» que hizo énfasis en la influencia de la música negra, ésta que se emprendió contra el «*arte degenerado*» apenas se ocupó de la correspondiente y evidente influencia del *arte negro*, o de otros pueblos primitivos y presuntamente inferiores, en el nuevo arte alemán. Obviamente, esa influencia no habría servido para justificar la inclusión de cuadros de Mondrian o Schlemmer; pero dado que el grueso de las exposiciones contra el «*arte degenerado*» estaba constituido por obras de los expresionistas de Dresde, me sorprende que los nazis no hayan seleccionado las de aire más primitivo o explícitamente «negroide». Todo lo cual me lleva a sospechar que los criterios de selección fueron de orden *artístico* más que *racial*. Más aún: tengo la fuerte sospecha de que el

their modes of artistic expression, but also – and perhaps above all – the physical characteristics of their race. It follows, then, that for the Nazis, what I have naively called artistic criteria is no different to their presumed genetic criteria. What is one to think about somebody who, despite belonging to a ‘superior’ race, is physically attracted to beings who belong to ‘inferior’ races, other than that they are a genetic failure or mistake and a danger to their own race? They are true ‘degenerates’; as dangerous as ‘madmen’, the mentally ‘retarded’, homosexuals or the carriers of genetic diseases! Regardless of their race, such individuals, were to be persecuted in order to preserve the ‘genetic capital’ of the ‘superior’ race to which they belonged by birth. They were placed behind bars and exterminated for the sake of something called eugenics before even the Jews. In the absence of pictures of these ‘savages’, be they black or *kanakas* (‘Poles and *kanakas*’ as was said in Nazi Germany), the catalogue contains a half-hidden picture that takes us in another sinister direction: a small head [il. 3] that is attributed to ‘an incurable patient of the Heidelberg Psychiatric Clinic’, Karl Brendel. Thanks to Dr Hans Prinzhorn who compared some of Brendel’s carvings with those of the ‘savages’ in his book *The Artistry of the Mentally Ill* published in 1922, we know something about his life and work.

The pursuit of symptoms of ‘degeneration’ in art dates back some considerable time, having already travelled some distance by 1937 when the Nazis organised their exhibition, *Der Entartete Kunst*. It has its origin in certain psychiatric literature, painstakingly gathered and amassed by Max Nordau, a follower of Lombroso (who was unrelated to the profession of psychiatry) in a hefty volume with an imposing title that enjoyed huge success: *Entartung (Degeneration)*. For some

objetivo principal de aquellas exposiciones no fue tanto llamar la atención del público sobre los aspectos racialmente incorrectos del nuevo arte, como provocar sus risas y sus burlas, según se puede ver en esta extraña foto [il. 2]. Pero tal vez esté exagerando y se dieran algunos otros criterios: políticos, raciales, morales y filosóficos, como se decía en el catálogo, aunque ciertamente todos podían reducirse a uno superior de naturaleza *cultural*, pues al fin y al cabo, lo que allí se estaba poniendo en escena era la lucha entre la cultura que los nazis creían genuinamente alemana y determinada *cultura bolchevique*, aunque en el fondo *judía*, cuyo objetivo era «la sistemática erradicación del último vestigio de la conciencia racial», como se decía a su vez en ese mismo catálogo, para concluir de inmediato que en el nuevo arte «el *negro* y el *habitante de las islas de los Mares del Sur* aparecen como evidentes *ideales raciales*...» Todo hace pensar que a los nazis nos les molestaba tanto el hecho de que «los salvajes» hicieran lo que hacían (¿y qué otra cosa podrían hacer sino salvajadas?) como éste otro, cercanísimo y escandaloso, de que un artista alemán los tuviera por «ideales raciales», y entiendo que no sólo sus expresiones artísticas, sino también y quizás sobre todo sus cuerpos; esto es: los caracteres físicos de su raza. De manera que los que yo he llamado ingenuamente criterios *artísticos* no eran para los nazis distintos de los presuntamente *genéticos*. Y es que, según ellos, ¿qué podría pensarse de alguien que perteneciendo a una raza «superior» se sentía atraído físicamente por seres pertenecientes a razas «inferiores», sino que era genéticamente un fracaso o un error, además de un peligro para su propia raza? Se trataba pues, de auténticos *degenerados*, y tan peligrosos como los locos, los retrasados mentales, los homosexuales o los portadores de enfermedades hereditarias. Con independencia de su raza, y con el fin de preservar el «capital genético» de aquella «superior» a la que pertenecían por nacimiento, serían buscados, encerrados y exterminados en nombre de algo llamado *eugenesia* antes incluso de que se hiciera con los judíos. A falta de imágenes de «los salvajes», fueran negros o *canacos*, como se decía en la Alemania nazi: «Polacos y canacos», hay en el catálogo de marras una medio escondida que lleva en esta otra y siniestra dirección: una cabecita [il. 3] que ahí se atribuye a «un enfermo incurable de la clínica psiquiátrica de Heidelberg»,



Il. 2. Miembros del partido nazi visitan la exposición *Entartete Kunst* guiados por Hartmut Pistauer su coordinador. Düsseldorf, 1938

Il. 2. Members of the Nazi party visit the *Entartete Kunst* exhibition guided by Hartmut Pistauer, its coordinator. Düsseldorf, 1938

pero cuyo nombre —imira por dónde!— conocemos: Karl Brendel; y también un poco de su vida y casi todo de su obra, gracias a Hans Prinzhorn, que comparó algunos de sus trabajos de talla con los de los «salvajes» en un libro publicado en 1922 sobre «las expresiones artísticas de los enfermos mentales», del que hablaré enseguida, no sin antes decir cuatro palabras sobre una con la que nos hemos ido encontrando: *degeneración*, que acabaría dando pie a cosas mucho peores que la campaña emprendida por los nazis contra el arte de algunos de sus contemporáneos.

Lo cierto es que la búsqueda de síntomas de *degeneración* en el arte venía de lejos, y ya había hecho todo el camino en 1937, cuando los nazis organizaron su exposición sobre *Der Entartete Kunst*. Venía de cierta literatura psiquiátrica que Max Nordau, un secuaz de Lombroso ajeno a la profesión, recogió y amasó concienzudamente en un mamotreto de enorme éxito editorial y título imponente: *Entartung* (Degeneración). Por razones que se me escapan, Nordau buscó sus señales en el arte, la literatura, la música o la filosofía del *fin de siglo*, y no, por ejemplo, en las altas tasas de alcoholismo entre los obreros o de histerismo entre las mujeres. En realidad, todo lo que hubo *ahí y entonces* de nuevo o de excéntrico le parecía a Nordau sencillamente *enfermizo* y *degenerativo*; algo que podría detectarse hasta en el perfil de las orejas de los artistas, si estos se dejaran estudiar y en los periódicos dejaran publicar los resultados de dichos estudios; a saber: «que los autores de *todos* los movimientos *fin de siècle* en arte y literatura *son unos degenerados...*». En favor de esta hipótesis tremenda Nordau sacaba toda la artillería científica: los juicios y opiniones de muchos de los más grandes alienistas de la época, como su admirado Lombroso, el gran experto en «criminales natos» y coleccionista de «arte de locos», el viejo Morel, Kraft-Ebing, Legrain, Magnan, o los dos grandes especialistas en *histéricas*: Féré y Charcot. De este último cita Nordau un pasaje de sus célebres *Lecciones de los martes en la Salpêtrière* que no puedo resistirme a repetir y me dispensará de hacerlo del resto de las barbaridades reunidas o maquinadas por Nordau a lo largo de casi mil páginas: «Uno que es un saltimbanqui se llama a sí mismo artista. La verdad es que su arte consiste en hacer de *hombre salvaje* en las barracas de feria...» ¡Qué

reason, Nordau sought the signs of degeneration in the art of the *fin de siècle* (literature, music and philosophy) and not, for example, in the high rates of alcoholism amongst workers or hysteria amongst women. Everything that was new or eccentric seemed to Nordau to be quite simply sick and degenerate. This could be detected even in the profile of the artist's ears, if they would allow themselves to be studied. And newspapers published the results of these studies concluding that 'the authors of all the *fin de siècle* movements in the arts are degenerates'. Nordau deployed the full range of scientific artillery to support this preposterous hypothesis: the judgements and opinions of many of the great alienists of the time such as his admired Lombroso, the major expert on 'born criminals' and collector of 'madmen's art'; the old Morel; Kraft-Ebing; Legrain; Magnan; and two of the leading specialists in women's 'hysteria', Féré and Charcot. Nordau quotes a passage from the latter's celebrated *Tuesday Lectures at the Salpêtrière* which encapsulates the string of fabricated atrocities gathered by Nordau throughout nearly a thousand pages, 'One who is a tumbler calls himself an artist. The truth is that his art consists of acting like a savage at the fair stalls...' It is certainly interesting to see how modern artists and timeless 'savages' were often lumped together with all kinds of 'physical, intellectual and moral' degenerates to cite the categories into which Morel had divided them in 1857. If modern artists are indeed mad, perhaps the best place to find them is in psychiatric hospitals.

ARTISTS 'NOT RIGHT IN THE HEAD'

The physical, intellectual and moral 'degenerates' interned in those places that used to be called asylums are missing from the other side of the avant-garde. They are its most obscure inhabitants.

interesante ver reunidos de nuevo a los artistas modernos y a los salvajes intemporales! Aunque lo más interesante es, sin duda, ver reunidos a esos mismos artistas con toda clase de degenerados «físicos, intelectuales y morales», como Morel los había dividido en 1857. Para abreviar, vamos a llamarles enfermos mentales... Pues bien: si los artistas modernos están locos, ¿dónde demonios los buscaríamos, sino en los lugares donde se los tiene encerrados? Y aquí damos ya con la especialidad de Hans Prinzhorn: los dementes que *hacen* arte; y quiero subrayar esto de hacen para distinguirlos de muchos de los artistas de los que se hablaba en el libro de Nordau: que *se hacían* los artistas en vez de hacer arte².

ARTISTAS MAL DE LA CABEZA

Ellos son los que faltaban en *la otra orilla de la vanguardia*; sus principales y más oscuros habitantes. No pretendo decir con esto que al otro lado de la vanguardia se levante un manicomio, ni que los expresionistas y otros artistas modernos hayan ido derechos a él para reunirse con los de su especie: toda clase de degenerados. No; no es tan sencillo; o no es tan blanco y negro como lo vieron los nazis. Por otra parte, de levantarse ahí un edificio, no sería exactamente una casa de locos, sino otra más holgada, residencia también de retrasados o deficientes mentales, paralíticos cerebrales y mendigos seniles o simplemente inútiles; eso que en otro tiempo se llamaban *asilos*, y que efectivamente acogían a toda clase de «degenerados físicos, intelectuales y morales»; o por decirlo de un modo folletinesco: a toda clase de *despojos humanos*, cuyo único y fuerte vínculo no era en realidad otro que el de ser rematadamente pobres... Aparte de eso, cada uno era, como suele decirse, hijo de su padre y de su madre; y cada asilo, una *república de excéntricos* o un cúmulo de rarezas y caprichos, por hablar de cosas que Nordau achacaba a los artistas con el fin de demostrar su degeneración. Pero no tenemos que imaginarnos ese lugar provisto de paredes, un tejado y un jardincillo cercado por un altísimo muro, aunque tal vez un poco como una especie de ciudad a la manera del *Steinhof* de Viena, con su catedral y todo... Un expresionista excéntrico en todos los sentidos de la palabra, Alfred Kubin, se imaginó ese otro lado o —literalmente— esa *otra parte*, en forma de pequeño reino, un «Reino de los Sueños», cuya



II. 3. Catálogo de la exposición *Entartete Kunst*. Múnich, 1937

II. 3. Catalogue of the *Entartete Kunst* exhibition. Munich, 1937

extensión y población, costumbres y manías, auge y caída, Kubin da a conocer pormenorizadamente *en La otra parte: Una novela fantástica*, dentro de la cual se anuncia y entra casi *toda la experiencia moderna*. A medida que avanza el relato de Kubin, todo nos va llevando a pensar que se trata de un enorme manicomio sin muros; lo remoto del lugar y los pantanos que lo rodean bastarían para mantenerlo aislado. ¿Y qué otra cosa, sino un lugar de locos, sería ese «Reino de los Sueños» donde, como es lógico, reinan la arbitrariedad e inestabilidad más extremas, como en los sueños precisamente...? Con sus callejuelas sombrías y sus casas decrepitas, su traza medieval y un tanto laberíntica, *Perla*, la capital del reino, no sólo prefigura las ominosas ciudades de las películas expresionistas, como *El estudiante de Praga*, *El Golem* o *El Gabinete del Doctor Caligari*, otro manicomio mal disimulado³, sino también las *vistas* de ciudades modernas que pintaron los miembros del grupo El Puente y que tienen siempre un aire decrepito más que frenético, y casi diría que vagamente *gótico*. En realidad, casi todo lo que ellos hicieron tiene fatalmente un no sé qué de trasto viejo; de estructura en ruinas... Y quizás también el propio *puente* con el que soñaban cruzar *al otro lado*, ruinoso o inestable, como los que aparecen en algunos cuentos fantásticos y llevan a castillos encantados o declaradamente malditos.

Yo mismo —lo reconozco— siento crujir bajo mis pies el que lleva a la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg, cuya colección de «obras de arte» de enfermos mentales Prinzhorn empezó a estudiar en 1919, y cuya ampliación puso como condición para aceptar el trabajo. La condición fue respetada por la dirección de la clínica, de manera que durante los dos años y medio que Prinzhorn se ocupó de la colección ésta creció considerablemente, dejando, pues, de ser el equivalente de «los tarros de cristal de los museos patológicos del siglo XIX», como ha dicho Starobinski, aunque eventualmente fuera también un instrumento de análisis y tratamiento de los enfermos, para transformarse en algo cada vez más parecido a una colección de arte convencional, donde el vínculo analítico entre los enfermos y sus obras se habría ido aflojando hasta desaparecer del todo en muchísimos casos; porque, obviamente, el incremento de la

The Expressionist, Alfred Kubin, an eccentric in every sense of the word, imagined the other side to be like a mini-kingdom, a 'Dream Realm', where the population, customs and tastes he describes in detail in *The Other Side: a Fantastic Novel*, foreshadow and embrace the whole of the modern experience. As Kubin's tale unfolds, everything leads the reader to a huge psychiatric hospital without walls, the surrounding marshlands sufficient to isolate it. What else but a place for mentally ill people might the 'Dream Realm' be, governed as it is by the most extreme arbitrariness and instability, just as in dreams. With its dark alleyways and decrepit houses, its medieval and somewhat labyrinthine layout, Pearl, the capital of the 'Realm', not only foreshadows the ominous cities in expressionist films like, *The Student of Prague*, *Golem* and *The Cabinet of Dr. Caligari* – another barely disguised psychiatric hospital – but also the views of modern cities painted by members of the Brücke group. Their cityscapes too had a decrepit rather than frenetic look about them. Indeed, everything they produced smacks of a structure in ruins. Even the very bridge that they dreamed would take them 'to the other side', was rickety and dilapidated, like those described in fantastic tales leading to enchanted or haunted castles.

In 1919, Prinzhorn began to study at the Heidelberg University Psychiatric Clinic which held a collection of works of art by mentally ill patients. As a condition for accepting the job, he insisted that the clinic's holdings should be enlarged and during the two and a half years that he was in charge the collection grew considerably. As Starobinski stated, it ceased to be the equivalent of 'the glass jars of the nineteenth century Pathological Museum'. Even though it was still used as an instrument for analysing and treating patients, it increasingly resembled a conventional art collection where the

colección no se hizo a costa de obligar a dibujar noche y día a los enfermos que había en la clínica, sino mediante préstamo o donaciones de otras instituciones psiquiátricas, que no siempre harían llegar esas «obras de arte» junto con los historiales clínicos de sus autores... Y en verdad, ¿para qué habría querido Prinzhorn esos historiales, si él no era psiquiatra, sino historiador del arte y psicólogo de la forma? Su interés por las «obras de arte» de los enfermos mentales estaba mucho más determinado por lo que en ellas había de artístico precisamente, que de enfermizo. O dicho de otro modo, y tal y como se pone de manifiesto en el título del libro que publicó sobre el asunto: *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, su objeto de estudio no era tanto *la locura*, como esa misteriosa y casi intraducible *Gestaltung*, que yo sin embargo me atrevería a traducir, y creo que a gusto de Prinzhorn, como *una tendencia irrefrenable a dar forma*; o incluso: como *una necesidad compulsiva de expresarse*... Hay al respecto un grave malentendido sobre el libro de Prinzhorn, que mucho creen, y digo yo que por no habérselo leído, escrito para psiquiatras, con el fin de hacerles más fácil o completo su conocimiento de algunas enfermedades mentales, como la esquizofrenia. Pero no; ya os lo he dicho; no se trata de un libro sobre «las expresiones de la locura», como declara alegremente la traducción francesa, y ni siquiera un libro sobre «las expresiones artísticas de los locos». Es —lo repito— un libro sobre la *Gestaltung*, y en cierto sentido la segunda parte, o parte *práctica*, de su tesis doctoral de 1908 sobre *Los conceptos estéticos fundamentales de Gottfried Semper*, un teórico del arte que había reivindicado sus cualidades técnico-materiales frente a quienes destacaban sus aspectos intelectuales o mentales; o sea, que había puesto el *hacer* por encima del *idear* o *imaginar*, como corresponde a esa necesidad de encontrarle una figura a la materia en que consiste la *Gestaltung*, sobre todo en la acepción muy semperiana de *tendencia a ordenar* que se manifiesta soberanamente en el *ornamento*; en la decoración... Prinzhorn se ocupó de ello expresamente en su libro de 1922. ¿Y cómo no, si buena parte de lo que *hacen* los locos es de naturaleza ornamental, y es incluso decoración en el sentido que ahora vulgarmente tiene: *decoración de sus celdas*, como hacen también los presidiarios? Si es que les dejan, claro está; porque al fin

analytical link between patients and their work was progressively loosened and even disappeared in many cases. The collection was enlarged through gifts from other psychiatric institutions, which did not always send the authors' case histories with their works of art. Prinzhorn may not have wanted such case histories anyway. After all he was not a psychiatrist but an art historian and an adherent of the 'psychology of form'. His interest in works of art produced by mentally ill people centred much more on their artistic qualities than on their capacity to shed light on the plight of sick people. As stated by the title of his book, *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, the focus of his study was not so much mental illness as the mysterious and almost untranslatable, *Gestaltung*, an irrepressible tendency to give form; or even a compulsive need to express oneself. This is not a book about 'the expressions of mental illness' or even about 'the artistic expressions of mentally ill people'. It is emphatically a book about *Gestaltung*, and in a sense, the second or 'practical' part of Prinzhorn's doctoral thesis of 1908 on *The Fundamental Aesthetic Concepts of Gottfried Semper*. Semper was an art theorist who prioritised art's technical and material qualities over its intellectual aspects. In other words he placed making above devising or imagining, in keeping with the need to shape matter into a 'figure'; which is what *Gestaltung* implies. This is particularly true in the very Semperian sense of a tendency to order, which manifests itself above all in ornament and decoration. Not surprisingly, it was this aspect that Prinzhorn dealt with explicitly in his book of 1922. Much of what mentally ill people make is ornamental, even 'decoration' in the current, everyday sense of the word: like prison inmates who decorate their cells... if, that is, they are allowed to. The ultimate problem is just

y al cabo el problema es que *te dejen hacer*, y en el mejor de los casos, hacer lo que te dé la gana. Así que ahí teneis otra posible traducción de *Gestaltung*: *hacer lo que a uno le viene en gana*, donde *gana* estaría lugar de *necesidad* o *pulsión*, como a veces dice Prinzhorn en el libro: «pulsión de juego», «pulsión de adorno»...

ALGO MÁS SOBRE LAS GANAS DE HACER COSAS

Contrariamente a lo que algunos han pensado —y por ejemplo Marielène Weber, que lo ha calificado de «caricatura de su libro sobre las expresiones artísticas de los enfermos mentales»— no hay nada de extraño en que Prinzhorn escribiera pocos años más tarde, en 1926, otro sobre «las expresiones artísticas de los presidiarios», con el título de *Bildnerlei der Gefangenen: Studien zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter*, que era a su vez un libro sobre la *Gestaltung*, y sin apenas otra novedad respecto al primero que esa explícita e interesantísima alusión a que se trataba de adultos sin ninguna formación artística; esto es: que hacían arte *sin tener ni idea*... A sus ojos de psicólogo de la forma, que no de psiquiatra, los enfermos mentales no le parecían a Prinzhorn muy distintos de los presidiarios en eso de no poderse aguantar las *ganas de hacer cosas*; de *darles forma*; de encontrarle a la materia, y por ejemplo a la miga de pan, al jabón o al papel humedecido, una configuración atrayente, o bella si quereis; apenas diferentes, pues, prácticamente indistinguibles —como ponen de relieve las ilustraciones de ambos libros— en sus ganas, no propiamente de ser artistas o hacer como si lo fueran, sino sencillamente de *hacer arte*, y hacerlo además en condiciones no muy favorables o francamente hostiles, sobre todo en las prisiones, donde lógicamente no se permite la fabricación de armas [il. 4], y ya por pura vesania, tampoco la de naipes o la de imágenes guarras. Desde este punto de vista, locos y presidiarios parecen equivalentes, aunque eso es algo que también podría decirse con no demasiados reparos de los primitivos, los niños, los llamados artistas populares, esos otros que unos llaman *naïfs* y otros domingueros, y *last but not least*, los médiums o videntes, artistas poseídos por los espíritus que obviamente hicieron estragos en aquella época en que tanto se hablaba de «lo espiritual en el

that: being allowed to make things and – at best – being allowed to make what one pleases. Here, then is another possible translation of *Gestaltung*: to make what one pleases where what one pleases signifies a need or urge, as Prinzhorn sometimes says in the book, an ‘urge to play’, an ‘urge to adorn’.

MORE ABOUT THE URGE TO MAKE

There is nothing surprising about the fact that a few years later, in 1926, he wrote a book about ‘the artistic expressions of prison inmates’. *Bildnerlei der Gefangenen: Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter* was also a book about *Gestaltung* containing little new material save for a very interesting allusion to the fact that they were adults with no artistic training, that they made works of art, in short, *without having a clue*. From the Gestalt psychologist’s point of view – remember Prinzhorn was not a psychiatrist – the mentally ill did not seem very different from prison inmates in their inability to resist the urge to make things... to give things form... to shape bread, soap or moistened paper into appealing, even beautiful configurations. In this, there was scarcely any difference between the two groups; indeed, they were practically indistinguishable as the illustrations in both books show. Their desire was not to be or act like artists, but simply to make art. In this respect, madmen and prisoners were equivalent. The same might also be said without too many qualms, about children, so-called Folk artists, those who are called *naïfs*, ‘Sunday painters’ and last but not least, mediums and clairvoyants... those artists possessed by spirits who were all the rage in a period when there was so much talk about ‘the spiritual in art’. These are all people without socially recognised artistic knowledge and mostly without any schooling at all, but with a great urge to make art.

arte»... Gente toda ella sin conocimientos artísticos socialmente reconocidos, y a menudo sin estudios de ninguna clase, pero con unas ganas enormes de *hacer arte*, a despecho de lo que pueda pensar la policía, o como en el caso del *aduanero* Rousseau, de lo que recelara además su futuro suegro.

44

De pronto, la *otra orilla de la vanguardia* se nos ha llenado de gente nueva y sólo aparentemente heterogénea, pues ya os he dicho que toda ella coincide significativamente en sus ganas de encontrarle una forma o configuración a la materia, algo que es como una especie de *instinto* artístico. Prinzhorn ha sido perfectamente consciente de esa coincidencia —o más aún: de esa equivalencia— que a veces hace imposible concluir si un dibujo o una figurita es obra de uno u otro de esos sujetos indoctos. De ahí que, antes de finalizar su libro sobre las «expresiones artísticas», o propiamente «la imaginería» de los locos, y un poco a la carrera, Prinzhorn haya hecho relación de lo que él mismo ha llamado «ámbitos de comparación», donde encontramos precisamente, como término de esa comparación con el arte de los asilos, el que hacen los niños, los primitivos, los adultos sin formación, los artistas populares y los videntes, pareciendo incluso insinuarse al final el deseo o la tentación de incluir también a los artistas de vanguardia, pues se cita al pie el libro de Oskar Pfister sobre *El fondo psicológico y biológico de la pintura expresionista* de 1920, que no habría sido el único intento de comparar el arte moderno con el de los locos, ni tampoco el de los locos con el de los primitivos, como en el célebre *Totem y tabú* de Sigmund Freud, cuyo subtítulo era: *Algunas analogías entre la vida psíquica de los primitivos y la de los neuróticos...*⁴. Es algo que da que pensar; y aún mucho más tal vez el vivo interés que en 1929, a raíz de un viaje a Norteamérica, despertó en Prinzhorn el arte de los indios de Nuevo México⁵, que ya había deslumbrado a Aby Warburg, pionero también en el estudio de las «expresiones artísticas» de los niños por influencia de su maestro Lamprecht, cuyo empeño en recabar y reunir testimonio de tales «expresiones», despreciadas o ignoradas hasta entonces, recuerda el que luego haría Prinzhorn en Heidelberg con las de los locos y demás habitantes de los asilos.



II. 4. Crucifijo de madera que oculta un puñal.

Obra de un presidiario. Ilustración del libro de Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Gefangenen: Studien zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter*, Berlín, 1926

II. 4. Wooden crucifix concealing a dagger.

Made by a prison inmate. Illustration from Hans Prinzhorn's book *Bildnerei der Gefangenen: Studien zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter*, Berlin, 1926

Pero ya va siendo hora de averiguar de dónde vienen esas ganas de hacer; esas ganas de encontrarle *su forma* a la materia; de tocarla, y tocarla, y tocarla... De dejar que manos y ojos hagan de las suyas; hagan *lo suyo*... Decir que vienen de *adentro* no es decir mucho, pues hay diversas clases de *adentro*; y yo diría que al menos dos: un *adentro* sin límites ni raíces, tan profundo como tenebroso, y que con el inocente nombre de *Geist* (Espíritu) que Kandinsky puso de moda en los círculos artísticos de vanguardia, disimula con cierto éxito su carácter presumiblemente maligno; y otro benigno del que hablaba por la misma época Ludwig Klages, el maestro idolatrado de Prinzhorn, resultante de la relación armoniosa entre alma y cuerpo —sin mediación alguna del maldito *Geist*— y tendente a una armonía del mismo rango entre el ser humano y *este* mundo en el que vive; una armonía que nunca deja de sentirse a través de los sentidos corporales, alborozadamente material, y que según el propio Klages se manifiesta y rige por medio del *ritmo*. Todo lo cual viene a cuento de la idea que la gente suele hacerse, no sólo del expresionismo histórico, sino también de ese otro y extravagante «expresionismo» que poco a poco se ha ido constituyendo en una categoría estética que trasciende la historia y —lo que es peor— ahora se suele identificar con cualquier modalidad de *expresión* artística. Pues bien: esa idea que se hace tanta gente *empieza y acaba* por creer que el arte consiste en sacar fuera, torrencial y atropelladamente, lo que el artista guardaba muy dentro de sí y tal vez incluso sólo para sí, en las profundas tinieblas de su alma: la clase de oscuros sentimientos —más que de luminosas sensaciones— que tanto interesaban a los psiquiatras. Y conste que al tratarse de sentimientos, y no de sensaciones, se entiende que radical o profundamente propios de cada artista, y casi diría que exclusivos de él; algo así como *un excedente y un exceso de subjetividad*, que es por cierto como Hegel se representaba la muerte del arte. También aquí, en esta representación que tantísima gente se hace de la categoría universal de «expresionismo» y no deja de ser una parodia de *expresión artística*, las ganas desempeñan el papel principal; pero insisto en que no tanto las *ganas de hacer*, como unas redundantes *ganas de expresarse*, sin que importe la forma en que salgan del sujeto poseído por ellas, y sin que nadie sepa con qué objeto. No debería, pues,

The other side of the avant-garde suddenly filled up with new people who simply shared a significant urge to find a form or configuration in matter; something like an artistic instinct. Prinzhorn was fully aware of this shared characteristic – or rather this equivalence – which, at times, makes it impossible to ascertain whether a drawing is the work of one or another amongst these categories of untaught subjects. For this reason, before ending his book on the ‘artistic impressions’, or ‘imaginary’ of mentally ill people – Prinzhorn listed what he calls ‘areas of comparison’ between psychiatric patients, art made by children, untrained adults, Folk artists and clairvoyants.

45

Sigmund Freud had already published his celebrated book, *Totem and Taboo*, subtitled *Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics* several years earlier, and although Prinzhorn did not succumb to the temptation to compare the Expressionists with psychiatric patients, in a footnote he quotes Oskar Pfister’s book, *Expressionism in Art: Its Psychological and Biological Basis*, published in 1920. Prinzhorn did speak of two of the members of the Brücke group of artists, Erich Heckel and Max Pechstein, very eloquently: ‘The proposition that ‘this painter paints like any mentally ill person and therefore is mentally ill’ is no more probative or intelligent than this other one: ‘Pechstein, Heckel and others who make wooden figures that recall what Negroes do, therefore they are Negroes...’ No less eloquent is the fact that Kubin, who visited the Heidelberg psychiatric clinic around 1922, found that the things that the patients made reminded him as much of those of the Expressionists as of those of the South Sea Islanders. Another point might be worth noting which relates to Emil Nolde, whom Prinzhorn mentions in his book on mentally ill people and who later helped him with his book on prison

asombrarnos, sino sólo escandalizarnos un poco, que Kandinsky dijera en este trance que «la forma nunca es un problema» en el arte; que en el fondo no importa; que lo único que importa es precisamente ese *fondo* que hay dentro de cada artista, negro y agitado como un huracán, o como el *Maelström*, que absorbe y engulle todo lo que encuentra, y hasta lo que no se encuentra por ninguna parte, para escupirlo luego destrozado o *deformado*... El solo aspecto físico de las obras de arte de los expresionistas alemanes que Franz Roh describió en los años veinte con adjetivos como *dinámico*, *ruidoso*, *caliente*, *áspero*, *anguloso* y efectivamente *deforme*, ya nos está declarando su origen, que no sería sino ese *fondo sin fondo* —entre caótico y «magnético», como algunos tontilocos insinuaron luego del «expresionismo abstracto»— que Roh calificó certeramente de *primigenio*, adivinando lo que también en el fondo sigue pensando demasiada gente del arte en general: que *en el principio era el expresionismo*, y así les parece a ellos demostrarlo el que concretamente hacen los locos o los presidiarios. En el principio, y mucho me temo que al final.

Pero no, amigos míos; todos esos artistas *marginales*, que es como llaman en inglés a los que en francés llaman «brutos», y ciertamente *artistas en bruto*, sin desperdicio, no estaban esperando al *otro lado* para hacer plausible la acepción tumultuosa, recalentada y delirante de «expresionismo» —o de «fovismo», por qué no, si a todos se les llamaba *Wilden*: salvajes— que ha acabado por contaminar y envilecer cualquier clase de arte, incluyendo obviamente esos dos «ismos». No; no llevaron una vida arrastrada para salvar los encantos de la Subjetividad, ni mucho menos los de la Arbitrariedad que ella implica casi siempre, sino para sostener y avivar los encantos de la *Gestaltung*: las sempiternas ganas de hacer de las que vengo hablando, sin que termine yo de aclarar de dónde vienen exactamente. Jean Dubuffet, que se inventó lo del «art brut», aunque la verdad es que lo había sacado de Prinzhorn, y de ahí que titulara *Bildnerei des Geisteskranken* la exposición que hizo de su *invento* en la Kunsthalle de Berna, escribió a propósito de ello dos o tres tonterías y no pocas trivialidades; pero para mí que dió con una buena respuesta al decir de esos

inmates. Although Paul Klee's favourable opinion on 'the works of art of Outsiders' in his article of 1912 is often quoted, Nolde's early liking for Ernst Josephson, a professional painter who became mentally ill and began to paint obsessively is less well documented. Nevertheless, Klee's judgement is of great value for two reasons: he associates the art of mentally ill people with that of 'primitives' and children; and because he provides a critique of the first exhibition of the Blaue Reiter group. At the same time, in the recently published *The Blue Rider Almanach*, Kandinsky and Franz Marc, its editors, had reproduced works by 'primitive', Folk and 'Sunday artists', as well as by children but not mentally ill people.

The urge to make emerges from various types of 'within', two of which concern us here. The first, which Kandinsky made so fashionable in avant-garde artistic circles, is a 'within' without limits or roots, as deep as it is dark, which goes by the innocent name of *Geist* (Spirit) and conceals fairly well its presumably malign nature. The second is a benign type of 'within', in no way related to the perverse *Geist*. Discussed around that time by Ludwig Klages, Prinzhorn's maestro, it resulted from the harmonious relationship between body and soul and tended towards a similar state of harmony between human beings and the world in which they live. This is an exultingly material harmony which never ceases to be felt through the bodily senses and which, according to Klages, is manifested in, and governed by, rhythm. This idea begins and ends with the belief that art consists in exteriorising in a torrential and tumultuous manner something from the murky depths of the individual artist's soul, dark feelings that psychiatrists are so interested in. This represents a surplus and excess of subjectivity (which, incidentally, is how Hegel pictured the death of

artistas, condenados a la soledad y aislados muy a menudo de toda clase de celebraciones colectivas, que «sólo les movía la necesidad de exteriorizar las *fiestas* que se celebran en su espíritu»... También me gustan mucho algunas de las cualidades que les atribuyó: *obstinados, furtivos, ¡recalcitrantes!* La pertinente alusión a «un auténtico impulso creativo» es demasiado vaga, y viene además de Prinzhorn, a quien Dubuffet probablemente conocería por un artículo suyo publicado en francés en 1929, *À propos de l'art des aliénés*, que era como un resumen, o más bien una especie de *destilado* de su libro de 1922. Entre otras cosas, Prinzhorn declaró ahí tres muy notables:

1. Que «si se las juzga ingenuamente, la calidad de las obras de los [enfermos mentales] no depende del saber ni del oficio, sino de una fuerza primitiva, de un poder creador que ve y da forma...»
2. Que «la sorprendente semejanza entre esas obras y las de los niños, los primitivos y las de distintas épocas y culturas nos obliga a verificar *el fondo mágico del poder creador en sí mismo...*»
3. Que «en las obras de los enfermos mentales encontramos tal variedad y complejidad, que no podemos establecer un criterio para distinguirlas del arte normal basado en signos externos, ni guiarnos por razonamientos y teorías...»

Esto de los «signos externos» recuerda los razonamientos y teorías de Kandinsky, aunque no creo que Prinzhorn confiara en distinguirlas por unos improbables *signos internos*... Y es que la «sorprendente semejanza» entre las obras de arte de distintas épocas, culturas y sujetos, incluyendo a los que tienen que hacerlas en lugares apartados y sombríos, siempre *está a la vista*; pues ¿dónde si no podría estar? En cuanto a lo del «fondo mágico», no necesariamente implica ocultación ni oscuridad. Por el contrario, y contrariamente a lo que se cree, la magia es un depósito de luz del que el arte toma lo que necesita o solicita; no demasiada, si queréis que os diga, no vaya a dejarnos ciegos. Tampoco demasiada magia; sólo una poca; como aquella gota de sangre que Seabrook aconsejaba mezclar con los cócteles en su libro sobre el vudú en Haití, la «isla mágica».

art); it is also embedded in the idea of the universal category of Expressionism, a parody of artistic Expressionism, an urge to express oneself. It hardly matters how this type of urge is materialised as Kandinsky insisted that 'form is never a problem' in art, that deep down form does not matter. All that matters is what lies *deep inside* each artist, as dark and agitated as a hurricane, or like the *Maelstrom* that engulfs and swallows up everything in its path in order to spew it out broken and deformed. The mere physical appearance of works by the German Expressionists, which Franz Roh described in the 1920s using adjectives such as dynamic, noisy, hot, rough, angular and indeed, deformed, speaks of their place of origin, which is none other than that bottomless bottom – a mixture of the chaotic and the 'magmatic' – which Roh aptly defined as *primeval*. In this, he hit upon what too many people – deep down – continue to think about art in general... that in the beginning was Expressionism and, more specifically, that the art made by mentally ill people and prison inmates proves their point.

In fact, all these Outsider artists – this is the English way of referring to those called *brut* in French – who were indeed *raw* artists with all their attendant characteristics – were not waiting *on the other side* in order to render plausible the tumultuous, over-excited and delirious sense of Expressionism (or of Fauvism either, even though they were called *Wilden*: savages) which has ended up contaminating and vilifying all kinds of art including – obviously – Expressionism itself. Neither did they lead a wretched life in order to preserve the appeal of 'subjectivity', even less the appeal of 'arbitrariness', but to uphold and enhance the appeal of *Gestaltung*: the external urge to make. Jean Dubuffet, who is said to have invented the term *Art Brut*, though in

- 1 En cuanto a los orígenes de esa influencia, cualquiera diría que haya salido prácticamente de la nada, como por arte de magia, siendo su estudio algo no sé si todavía pendiente o no del todo resuelto. Parece muy probable que los artistas de vanguardia no supieran gran cosa de lo que se conocía y contaba del arte de los primitivos en los círculos científicos y que se lo hayan encontrado de pronto y sin mediación de nadie; cara a cara; como una aparición enigmática y casi sobrenatural. Tanta ignorancia, sin embargo, no vuelve insignificante el grado de conocimiento de los etnógrafos ni las condiciones de su difusión, tanto a través de museos y colecciones, como de revistas y libros. Uno de Ernst Grosse, *Los comienzos del arte*, aparecido en alemán en 1893, y traducido al francés en 1902, fue probablemente el primero en estudiar y analizar en su conjunto *las expresiones artísticas de los primitivos*. Era además un libro valiente, que censuraba y descartaba la hipótesis, muy arraigada entre los etnógrafos germánicos, según la cual el arte de los primitivos, al igual que sus creencias religiosas, había ido *degenerando* desde un estado de civilización anterior; pero al mismo tiempo lo dejaba desamparado, al calificarlo de «indistintamente primitivo [a pesar de las diferencias] entre las distintas razas». Esta presunta falta de diferencias entre el arte de los bosquimianos y el de los aborígenes australianos, por poner el ejemplo de dos pueblos cazadores y de vidas no muy diferentes, tendría como peligrosa consecuencia para ese arte indistinta e uniformemente primitivo que *lo tomas o lo dejas*; y que si lo tomas, como ha acabado haciendo medio mundo, lo tomas en bloque, sin reparos ni distinguos, casi a la manera de un sacramento, aunque también de una rueda de molino. Por otra parte, al concluir expresamente Grosse que «la uniformidad del arte primitivo [era] la prueba de que los caracteres raciales no tienen una importancia decisiva en su desarrollo», estaba censurando y descartando por adelantado la pretensión de los nazis de que el arte era necesariamente portador de caracteres raciales, aunque obviamente dándoles también otro argumento para abominar del arte de los primitivos, precisamente por estar vacío de tales caracteres y ser en suma un arte *negativo*, no sólo desde el punto de vista racial, sino también desde el punto de vista de la historia y la cultura de cada raza, puesto que aquella uniformidad del arte de los primitivos resultaría de no tener ellos «una historia propia»; de ser el suyo un arte *sine historia*, aunque a su vez la maravillosa demostración de que *en principio* el arte siempre es el mismo, como probablemente creían Kandinsky y Picasso, Grosse dijo al respecto que el arte es algo instintivo; como el juego: «esencialmente idéntico al instinto de juego». O por decirlo de otro modo: que el arte *no es* del todo ni sobre todo una forma histórica de cultura; algo cambiante y transitorio; «*la expresión de una época*», como aseguraba paradójicamente el propio Kandinsky y no ha dejado de repetirse rutinariamente... Luego veremos algunas de las consecuencias más llamativas de ese carácter instintivo del arte, que los paleoantropólogos han venido ahora a enfatizar con su estupenda sospecha de que el hombre actual sea genéticamente una especie de «homínido artista»: un *homo artifex* casi más que un *homo sapiens*.
- 2 No sé si me explico... Los hermanos Goncourt lo hicieron de una manera superior e inapelable al decir de uno de los pintores que protagonizan su novela *Manette Salomon* que «en el fondo no se sentía tan atraído por el arte como por la vida del artista». Pero vamos a dejarlo aquí.
- 3 Poco a poco, hasta llegar al tremendo final del «Reino de los Sueños» y con él la muerte de Patera, que lo fundó y gobernó con tan terrible *poder* como desenfrenada *imaginación*, va creciendo la sospecha de que Perla sea una casa de locos, Patera su director o psiquiatra en jefe, y sus habitantes por tanto los enfermos, sus pacientes... ¿Y no os recuerda esto el desenlace del *Gabinete del Doctor Caligari*, cuando se descubre que todo lo que habíamos visto en la película no

fact he borrowed it from Prinzhorn – hence the title that he gave to the exhibition devoted to his *invention* at Berne's Kunsthalle, (*Bildnerie des Geisteskranken*)–, suggested that these artists, condemned as they were to solitude and isolated from all kinds of collective celebrations, were... ‘only moved by the need to exteriorise the *festivities* they celebrated in their spirit’, and he also singled out particular qualities he attributed to them: *obstinate, furtive, recalcitrant*. The pertinence of Dubuffet's allusion to ‘a genuine creative impulse’ is too vague to be useful and, in any case, comes from Prinzhorn with whom he was probably familiar through an article published in French in 1929, *A propos de l'art des aliénés*, a summary or a sort of *essence* of his book of 1922. Amongst others, Prinzhorn makes three very notable statements:

1. That ‘if they are judged ingeniously, the quality of the works of the [mentally ill] does not depend on knowledge or profession, but on a primitive forces, on a creative power that sees and gives form...’
2. That ‘the surprising resemblance between these works and those of children, primitives and those different ages and cultures forces us to verify the magical depth of creative power in itself...’
3. That ‘in works of the mentally ill we find such variety and complexity that we cannot establish a criterion for distinguishing them from normal art based on external signs, or be guided by reasoning or theories...’

This reference to ‘external signs’ recalls the reasoning and theories of Kandinsky, although it is unlikely that Prinzhorn was confident of being

era más que una prolongada alucinación del protagonista, pupilo del manicomio dirigido por el auténtico doctor Caligari? La inconsistencia material de las casas de Perla que conocemos por las estampas con las que Kubin ilustró su libro reaparece en los decorados de la película como la demostración de que lo que habíamos estado viendo sólo había sido un mal sueño.

- 4 Aunque Prinzhorn no se dejara llevar finalmente por la tentación de comparar a los expresionistas con los locos, lo cierto es que habló de dos de los miembros de la asociación artística El Puente, Heckel y Pechstein, de un modo muy elocuente: «la proposición: este pintor pinta como tal o cual enfermo mental, y por lo tanto es un enfermo mental, no es más probatoria ni inteligente que esta otra: Pechstein, Heckel y otros hacen figuras de madera que recuerdan las que hacen los negros, así que son negros...» No menos elocuente es que a Kubin, que visitó la clínica psiquiátrica de Heidelberg hacia 1922, las cosas que hacían los locos tan pronto le recordaran las de los expresionistas como las de los habitantes de los mares del Sur.

Pero me voy a permitir aquí, a pie de página, otras dos observaciones. La primera sobre Emil Nolde, al que Prinzhorn nombra en su libro sobre los locos y que luego le echaría una mano en su libro sobre los presidiarios. Todo el mundo menciona el favorable juicio de Paul Klee sobre «las obras de arte de los alienados» en su artículo de 1912; pero casi nadie la precoz afición de Nolde a Ernst Josephson, un pintor profesional que se volvió loco y empezó a pintar alocadamente. Con todo, el juicio de Klee es de gran valor. Por dos razones: porque el arte de los locos aparece en dicho artículo asociado al de los primitivos y los niños; y porque se trataba de una recensión de la primera exposición del grupo El Jinete Azul. Lo que me lleva a preguntarme por lo que pudo haberle pasado a Klee por la cabeza para elogiar (¡No te rías, lector!) el arte de los locos, que no debió ser lo que acababa de ver en la exposición, sino en el reciente aparecido *Almanaque del Jinete Azul*, donde Kandinsky y Marc, sus editores, habían reproducido obras de artistas primitivos, populares y domingueros, así como de niños, pero no de locos. Probablemente, Klee habló de ellos porque los echaba en falta en esa secuencia de sujetos poseídos por unas ganas inaguantables de dar forma a la materia; toda esa gente que no puede tener las manos quietas.

- 5 Y ahora que menciono ese interés, se me ocurre que tendría que haberos hablado un poco más de Prinzhorn. De sus cambios de rumbo; de sus bandazos; de cierto oportunismo intelectual, que le llevó de la devoción a Ludwig Klages y su vitalismo enemigo del *Geist* al neo-tomismo, hasta acabar en un proyecto de revista consagrada a «la regeneración cultural del pueblo alemán» para la que recabó el apoyo financiero de iRosenberg y Hitler! Pero tampoco os he dicho nada de su proyecto de fundación de un monasterio laico; ni de sus presuntos poderes terapéuticos; ni de sus estudios de canto; ni del lío que tuvo con Mary Wigman, la gran bailarina amiga de Laban, un notorio neopagano y cliente madrugador del *Cabaret Voltaire*... La verdad es que Prinzhorn parece como salido de la novela de Somerset Maugham *El filo de la navaja*...

‘surprising resemblance’ of which he speaks, between the works of art of different ages, cultures and subjects, including those who are forced to make them in isolated and gloomy places is always *within sight*. Where else could it be? As for Prinzhorn's ‘magical depth’, it does not necessarily imply concealment or darkness. On the contrary, in opposition to what is commonly believed, magic is a store of light from which art takes what it needs or requires... never too much, lest it should blind us. Only a little... like that drop of blood that Seabrook recommended mixing with cocktails in his book about Voodoo in Haiti, the ‘magic isle’.

[Faint, illegible handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page.]

LOCO, BRUT, PRIMITIVO Y MODERNO: UNA HISTORIA DISCURSIVA

Jon Thompson

Esta exposición, *Mundos interiores al descubierto*, muestra la obra de artistas acreditados en la historia del arte junto a la de artistas del *art brut* o marginales (*outsider artists*). No es la primera vez, pero sí el primer intento abarcador de hacerlo sin filtros previos. Lo que aquí nos interesa son las cualidades singulares de las propias obras, y no un tema general que las englobe. Y ello principalmente por dos razones, ambas fáciles de enunciar pero difíciles de argumentar. La primera arranca de la premisa de que todas las mentes humanas son iguales en lo fundamental, y que esa «igualdad» se manifiesta lo mismo en las obras de los artistas marginales que en las de los profesionales o *mainstream*. La segunda arranca del convencimiento de que, hablando en términos históricos, tanto los que están «dentro» de la corriente como los que están «fuera» de ella son hijos de eso que llamamos «la modernidad». Como sostuvo Karl Marx, en las sociedades modernas la alienación se extiende a todo tipo de relación: entre «hombre y hombre, hombre y objeto, hombre y sociedad, hombre y mito, hombre y lenguaje»¹. Tiñe todo el comportamiento humano, psicológico y fisiológico, desde el de grupos sociales extensos hasta las preocupaciones más íntimas del individuo. En las modernas sociedades industriales y postindustriales, «el hecho mismo de que vivamos, produzcamos y formemos relaciones significa que existimos en alienación»². Aunque la obra de los artistas marginales pueda constituir en ciertos casos una respuesta extrema a esa situación, no por ello deja de ser parte integral de —estar plenamente incardinada en— la historia de la modernidad y su legado cultural.

Quizá no sea sorprendente que el creciente interés que hubo en el siglo xix por lo que ahora llamamos *art brut* o arte marginal discurriera

THE MAD, THE 'BRUT', THE 'PRIMITIVE' AND THE MODERN: A DISCURSIVE HISTORY

Jon Thompson

This exhibition, *Inner Worlds Outside*, shows the work of established artists from the history of art alongside the work of *Art Brut* or Outsider artists. This is not the first time, but it is the first comprehensive attempt to do so in an unqualified way. The focus is on the works themselves rather than an over-arching theme. There are two main reasons, both easily stated but difficult to argue. The first starts with the premise that all human minds are fundamentally the same and that this 'sameness' is manifest in the works of Outsider and mainstream artists alike. The second arises from the conviction that, historically speaking, both 'insiders' and Outsiders are products of the condition we call 'modernity'. As Karl Marx argued, in modern societies *alienation* extends to every type of relationship – between 'man and man, man and object, man and society, man and myth, man and language'.¹ It colours all human psychological and physiological behaviour, from that of extended social groups to the most private preoccupations of the individual. In modern industrial and post-industrial societies, 'the very fact that we live, work, produce and form relationships, means that we exist in alienation'.² While the work of Outsider artists may, in certain instances, constitute an extreme response to this condition, it is nevertheless thoroughly embedded in modernity's history and its cultural legacy.

It is not surprising that the growing interest in what we now call *Art Brut* or Outsider Art closely paralleled the evolution of psychiatry and the struggle to understand the manifold mysteries of the human mind

en estrecho paralelismo con la evolución de la psiquiatría y el empeño de comprender los múltiples misterios de la mente humana. Las primeras colecciones las hicieron médicos adscritos a clínicas psiquiátricas, y se concentraron en obras de pacientes, por una doble razón. Considerados como medio de diagnóstico, los dibujos de pacientes psiquiátricos eran, para algunos médicos, una ruta de acceso a las actividades del alma humana más directa que nada de lo que pudieran manifestar verbalmente. Los dibujos de enfermos mentales presentaban además ciertas características comunes que los hacían útiles como parte de la «topografía» necesaria para establecer una sintomatología de la enfermedad mental que resultara efectiva y de aplicación general. El principio subyacente era que, si bien las pautas de comportamiento podían diferir mucho, las mentes eran iguales en lo fundamental.

En el pensamiento europeo occidental esa idea de un instrumento común para el pensamiento humano se encuentra ya en los filósofos presocráticos. En 500 a.C., Heráclito de Éfeso, por ejemplo, habla del *holos*, una mente universal modelo, que es dinámica, plural y completa en sí misma, y permite «a todos los hombres conocerse y pensar bien»³. Es significativo que en el pensamiento moderno la descripción más nítida de ese tipo de fuerza unificadora —la igualdad de las mentes— se encuentre entre los escritos de Sigmund Freud, cuando en las *Lecciones introductorias al psicoanálisis* recurre a la metáfora del cristal. Análogamente formado y facetado, gastado y deteriorado por la experiencia vital, «cuando arrojamos al suelo un cristal», dice Freud, «se rompe, mas no caprichosamente; se rompe con arreglo a sus líneas de fractura, en pedazos cuya delimitación, aunque invisible, estaba predeterminada por la estructura del cristal»⁴. Y refiriéndose a los enfermos mentales añade: «No podemos negarles algo de aquel horror respetuoso que los pueblos antiguos testimonian a los locos. Se han apartado de la realidad exterior, pero precisamente por ello saben más de la realidad psíquica interior, pueden descubrirnos cosas que de otro modo serían inaccesibles para nosotros». El modelo de Freud —la mente

during the nineteenth century. The earliest collections were made by doctors working in psychiatric clinics and concentrated on the work of patients for two reasons. Viewed as diagnostic instruments, the drawings of psychiatric patients were seen by some doctors to provide a more direct route into the workings of the human *soul* than anything they might give out verbally. Such drawings also demonstrated certain common characteristics that were useful for the 'mapping' procedures essential to the creation of an effective, generally applicable symptomatology of mental illness. The underlying belief was that while behaviour patterns might differ markedly, minds were fundamentally the same.

In western European thought this idea of a common instrument for human thought occurs as early as the pre-Socratic philosophers. In 500 BC, Heraclitus of Ephesus, for example, speaks of the *holos*, a model universal mind which is dynamic, plural and complete unto itself and which enables 'all men to know themselves and to think well'.³ Significantly, in modern thought, the most vivid description of this 'sameness' of minds – is to be found in Sigmund Freud's writings, when he seizes on the metaphor of the 'crystal' in the *Lectures on Psychoanalysis*. Similarly formed and faceted, worn and damaged by life experience, 'If it is thrown to the floor', Freud writes, 'it can break into haphazard pieces... it comes apart along its lines of cleavage into fragments whose boundaries, though they were invisible, were predetermined by the crystals structure... mental patients are split and broken structures of this kind'.⁴ 'Even we', he continues, 'cannot withhold from them something of the reverential awe which peoples of the past felt for the insane... they have turned their gaze away from external reality, but for that very reason know more about internal, psychical reality and can reveal things to us that would otherwise be inaccessible to us'. Freud's model of the mind as 'crystal' is striking because it argues a pre-existent structural unity; an essential

como cristal— es notable porque arguye una unidad estructural preexistente, una integridad esencial que persiste más allá de la experiencia del trauma. También sugiere que esa mente unitaria notional precede, en ciertos aspectos importantes, a los procesos diagnósticos que se plantean en la psiquiatría.

En otra conferencia sobre la formación de síntoma, Freud apunta también a un tejido conectivo que une la locura con algo próximo a la intuición creativa⁵. En consecuencia, los locos, como los artistas, ven y descubren cosas sobre sí mismos y sobre el mundo que los cuerdos no ven. Comparten un camino psíquico que reconduce de la fantasía a la realidad, y, aunque «la neurosis siempre está cerca», los mecanismos de represión en ambas son menos insistentes. Donde los artistas difieren de los psicóticos es en la capacidad de dar forma externa e independiente a su fantasía. Ellos, escribe Freud en *Los caminos de la formación de síntoma*, «saben elaborar sus sueños diurnos», de modo que «pierdan lo excesivamente personal, posibilitando que otros participen en su disfrute». Lo más importante es que el artista «posee la misteriosa facultad de dar forma a un determinado material hasta convertirlo en imagen fiel de su fantasía», de suerte que, al menos de momento, se supera la represión y se la eleva.

La conferencia sobre la formación de síntoma se publicó en 1916, unos tres años antes de que el doctor Hans Prinzhorn, el autoproclamado «revolucionario en defensa de lo eterno», ingresara en la plantilla del Instituto de Psiquiatría de la Universidad de Heidelberg, donde todavía ostenta su nombre la colección más importante que existe de arte de enfermos mentales.

Aunque Prinzhorn no fue el primer coleccionista de esa clase de obras, casi con certeza fue estéticamente el más receptivo. Formado en la historia del arte antes de estudiar medicina, estaba singularmente preparado para tomar bajo su custodia la extensa reunión de material visual —ya calificada de museo— que recibió de su predecesor en

wholeness which persists beyond the experience of trauma. It also suggests that this notional unitary mind takes precedent, in certain important respects, over the diagnostic processes arising in psychiatry.

In another lecture on symptom formation, Freud also points to a connective tissue linking madness and something approaching creative insight.⁵ Accordingly, Freud suggests, mentally ill people, like artists, see and come to know things about themselves and the world that other people do not. Artists and 'the insane' share a psychic pathway leading from fantasy to reality and although 'neurosis is always close at hand', their mechanisms of repression are less insistent. Artists differ in their ability to give external and independent form to their fantasy. They 'understand how to work over their day-dreams', Freud wrote in *The Paths to the Formation of Symptoms*, so that 'they lose what is too personal, making it possible for others to share in the enjoyment of them'. Most important of all, the artist 'possesses the mysterious power of shaping some particular material until it has become a faithful image of his fantasy', so that for the time being at least, 'repression is outweighed and lifted by it'.

The lecture on symptom formation was first published in 1916, some three years before Dr Hans Prinzhorn, the self-proclaimed 'revolutionary on behalf of things eternal', was appointed to the Institute of Psychiatry at the University of Heidelberg, where the most important collection of art by psychiatric patients still bears his name. Although Prinzhorn was not the first collector of such work, he was almost certainly the most aesthetically receptive. Having trained as an art historian before studying medicine, he was uniquely qualified to take charge of the large body of visual material – already described as a museum – bequeathed to him by his predecessor at Heidelberg, Dr Emil Kraepelin, and to undertake the task of giving it some order and academic force.⁶ Prinzhorn stayed at the Heidelberg clinic for only two years, but even in

Heidelberg, el doctor Emil Krepelin, y acometer la tarea de darle orden y solidez académica⁶. El hecho es que Prinzhorn sólo permaneció dos años en la clínica de Heidelberg, pero en tan corto espacio de tiempo logró expandir notablemente y sistematizar la colección representativa de material visual que poseía la universidad. Lo que es más importante, pudo completar el trabajo de fondo para el libro que todavía hoy se considera seminal para el estudio del arte de los alienados, *Bildnerei der Geisteskranken*, que por primera vez se difundió como publicación académica en 1922⁷.

Lo que atraía el interés personal de Prinzhorn era el arte y su lugar en la sociedad; y, como ha señalado Bettina Brand-Claussen, su objetivo expreso de «actuar para clarificar (algo) dentro del caos del arte de hoy» llevaba implícita una crítica cultural⁸. La idea subyacente de Prinzhorn se proyectaba, pues, mucho más allá de su interés clínico profesional y su dedicación específica al arte de los pacientes psiquiátricos. No obstante, su libro estableció un fuerte nexo entre el arte y la psiquiatría, que ha tenido efectos tanto positivos como negativos en el status y el tratamiento teórico subsiguientes del arte marginal. Cada día resulta más problemática, por ejemplo, la tendencia de la mayor parte de los análisis serios del tema a dejarse dominar por consideraciones psicológicas y psicoanalíticas. Y no sólo eso, sino que la producción de los artistas marginales en general, incluso de aquellos que no han tenido un historial clínico de enfermedad mental y parecen haber llevado una vida bastante normal, se alía a menudo o se describe conforme a la sintomatología de la enfermedad mental y la psicología del aislamiento social. Si bien es cierto que a lo largo del tiempo el nexo con la psiquiatría ha aportado una gran cantidad de material interpretativo importante al campo de la psicología académica y la práctica del psicoanálisis, casi con seguridad se puede afirmar que ha impedido la aceptación del arte marginal como parte integral de la historia del arte moderno. Efectivamente, la costumbre de psicologizarlo sigue siendo un instrumento clave de su reclusión en el gueto.

that short space of time he was able to greatly expand and systematise the representative collection of visual material held by the university. More importantly, he was able to complete the ground work for the book which is still considered seminal for the study of art by people with mental illness, *Artistry of the Mentally Ill*, first made available as an academic publication in 1922.⁷

Prinzhorn's personal interest was in art and its place within society and as the writer and curator Bettina Brand-Claussen has pointed out, his declared aim of 'acting to clarify (something) within the chaos of today's art' carried with it an implicit cultural critique.⁸ Prinzhorn's underlying purpose was much broader than his professional clinical interest, or his more specialised involvement with the art of psychiatric patients. Even so, his book established a powerful link between art and psychiatry which has had negative as well as positive effects on the subsequent status and theoretical treatment of Outsider Art. It is increasingly problematic, for example, that most serious discussion of the subject has tended to be dominated by psychological and psychoanalytical considerations. Furthermore, the work of Outsider artists in general, even those who have no clinical history of mental illness and seem to have lived fairly ordinary lives, is frequently allied with the symptomatology of mental illness and the psychology of social isolation. While the link with psychiatry has yielded a great deal of important interpretive material to the field of academic psychology and the practice of psychoanalysis, it has almost certainly impeded the acceptance of Outsider Art as an integral part of modernist art history. Indeed, the habit of psychologising it continues to be a key instrument in its ghettoisation.

As we have already discussed, Freud's model is careful to separate the mind itself from its symptomatics. In other words it proposes a *wholeness*, with a specific topography and structure which precedes

Como ya hemos dicho, un aspecto decisivo del modelo de Freud es el cuidado en separar lo que es la mente de lo que son sus síntomas. En otras palabras, propone una *integridad*, con una topografía y una estructura específicas, que precede al proceso de fragmentación diagnóstica. A esa integridad Freud la llama «disposición heredada», y dice que es «cualitativamente similar» en todos los seres humanos. También sitúa en ella la sede profunda y el origen de la imaginación humana. Esto encierra algunas consecuencias fascinantes para la consideración del arte marginal, así como para el ámbito estético en general.

Hoy casi todo el mundo está de acuerdo en que los componentes rudimentarios del habla son innatos. Están presentes en el recién nacido y se manifiestan en los primeros sonidos que emite. No tendría nada de sorprendente, pues, que sucediera lo mismo con la capacidad de hacer imágenes. De hecho muchos de los estudios recientes sobre los dibujos infantiles como parte del campo más amplio del desarrollo infantil apuntan con fuerza en esa dirección. Se ha visto que las primeras marcas que traza el niño y la evolución posterior de esa actividad conforman un progreso común y cargado de sentido. Existe también un desarrollo imaginal distintivo y común. La investigación ha demostrado que ese proceso está íntimamente ligado a la evolución de las aptitudes lingüísticas del niño, aunque no se identifique con éstas. Responde a un impulso social, y por lo tanto brota del mismo espacio de enunciación que la necesidad de hablar a otros, el afán de poner sentido en la comunicación. Incluso los niños muy pequeños ven sus garabatos, irreconocibles para nosotros, como representaciones de personas y cosas. Se los enseñan a los adultos, esperando que éstos reconozcan lo ahí representado, mucho antes de haber aprendido lo que se entiende por correspondencia o verosimilitud. La costumbre de hacer trazos sigue también una senda de avance lógica: de movimientos circulares concentrados, con la mayoría de las marcas resultantes circunscritas al espacio del papel, a garabatos más verticales en grupos; de gestos rudos y abruptos que producen puntos, guiones y arquillos apretados y

the process of diagnostic fragmentation. Freud calls this *wholeness* 'an inherited disposition' which is 'qualitatively alike' in all human subjects. He also proposes it as the deep site and origin of the human imagination. This has some fascinating implications for the consideration of Outsider Art as it does for the aesthetic domain in general.

55

By now it is broadly accepted that the rudimentary components of spoken language are inherent. They are already present at birth and manifest themselves in the first sounds that a child utters. It would not be at all surprising then, if the same were true of our capacity to make images. Indeed, much recent research into children's drawing as part of the broader field of child development points strongly in this direction. The first marks the child makes and the subsequent evolution in mark-making has been shown to have a common and entirely purposeful progress. There is also a distinctive and common development in terms of image formation. Research has demonstrated that this process is intimately connected, though not synonymous with, the evolution of the child's language skills. It is impelled socially and thus arises out of the same space of enunciation as the need to speak to others – the drive to make communicative sense. Very young children see their scribbles as depictions of people and things although they remain unrecognisable to others. They expect adults to recognise who or what is being depicted, long before being introduced to notions like *correspondence* or *verisimilitude*. The progress of their mark-making habits proceeds quite logically too: from concentrated circling movements with most of the resulting marks confined to the space of the paper to more vertical scribbling actions in clumps; from stabbing and pointing gestures resulting in dots, dashes and small, heavily impressed, tightly arching lines to more deliberate attempts at shape-making. This surprisingly uniform pattern of development points to the existence of something approaching an innate and possibly universal visual grammar.

muy marcados, a intentos más laboriosos de formar figuras. Esta pauta de desarrollo sorprendentemente uniforme parece denotar la existencia de una especie de gramática visual innata y posiblemente universal.

El filósofo lingüístico Noam Chomsky, en su célebre ensayo *Language and Unconscious Knowledge*, presenta la idea de un sistema visual que «comienza en un estado inicial genéticamente determinado y común a la especie»⁹. Hay en él pequeñas variaciones, pero a juicio de Chomsky no tienen la suficiente entidad para ser significativas. Esa predisposición, sostiene, va pasando por distintas etapas en la primera infancia, hasta alcanzar un «estado estable» que en lo sucesivo sólo experimenta cambios marginales. Su fachada externa puede ser muy refinada y hasta ampliada a través de la experiencia vital y el proceso de aprendizaje, pero el sistema subyacente permanece en buena medida constante. Esto sugiere la existencia de un genuino fundamento común para todas nuestras actividades de formación de imágenes; algo que podríamos denominar una tendencia a la coherencia estructural que surge entre el ojo y la corteza visual y el resto del sistema cognitivo, y que hace que el mundo y sus sistemas de signos sean legibles visualmente.

El instrumento clave de nuestra capacidad de desarrollar imágenes visuales es la percepción; con ella y a través de ella tienen que trabajar los artistas de toda clase y filiación. Como ha hecho notar Richard Wollheim, el artista es el primero y más sagaz observador de su propia obra, y sus observaciones son cruciales para la evolución de ésta¹⁰. Tampoco se reduce la percepción a recibir información sensorial, como Descartes fue el primero en señalar. Todo lo contrario: la percepción es, por definición, un proceso de pensamiento de primer orden. Y aun es posible que el pensamiento en imágenes, que no es lo mismo que la mecánica rutinaria de la «apercepción» —y aquí nadamos en aguas muy profundas, puesto que aún no tenemos manera de saber cómo podría ser una imagen para la mente inconsciente—, tenga prioridad sobre el

The linguistic philosopher, Noam Chomsky in his celebrated essay, *Language and Unconscious Knowledge*, advances the idea of a visual system that 'begins in some genetically determined initial state common to the species'.⁹ It has some small variations within it but Chomsky states that these are sufficiently minor to be ignored. This predisposition, he argues, evolves through several stages in early childhood until it achieves a final 'steady state' which undergoes only marginal further change. Its outward show can be greatly refined and even augmented through life experience and the learning process but the underlying system remains fairly constant. This suggests that there is genuine common ground to all image-making pursuits, some kind of tendency towards structural coherence arising between the eye and visual cortex and the rest of the cognitive system that renders the world and its sign systems visually legible.

The key instrument in our capacity to develop visual images is that of perception and artists of whatever type or persuasion must work with and through it. As Richard Wollheim observed, artists are the first and most astute observers of their own work and their observations are crucial to its evolution.¹⁰ Neither is perception, as Descartes was the first to point out, a simple matter of receiving sensory information. On the contrary, perception is by definition a thinking process. Indeed, thinking in pictures (as distinct from the routine mechanics of 'apperception') may well have primacy over thinking in words — although we still have no way of knowing what a picture might be to the unconscious mind. Freud certainly thought that what he called 'mnemonic impressions' precede our thinking in words and he states quite unequivocally in his introduction to *The Interpretation of Dreams* that dreaming is 'nothing other than a particular form of thinking'.¹¹ Dream thoughts — whether waking or sleeping — result from the principles that Freud calls *dream-work*; a process, essentially of transcription, through which dreams occur to us.¹² Here, symbols and

pensamiento en palabras. Ciertamente Freud pensaba que lo que él denominó «impresiones mnémicas» es anterior al pensamiento en palabras, y en su introducción a *La interpretación de los sueños* declara inequívocamente que soñar «no es sino una forma particular de pensar»¹¹. Los pensamientos oníricos, tanto del despierto como del dormido, nacen de los principios que Freud llama «trabajo del sueño»: el proceso, esencialmente de transcripción, en virtud del cual los sueños se nos hacen presentes¹².

Aquí símbolos y signos desempeñan un papel signifiante dentro de lo que es un movimiento psíquico ascendente de un modo de expresión a otro: de una forma latente a una forma manifiesta de lenguaje visual. Ascendente porque disfruta e incluso participa de la dinámica natural que se produce entre los aspectos subconsciente y preconscious de la mente. Pero Freud teje una compleja trama cautelar en torno a este proceso de traducción. También en las *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, una vez delineados algunos de los mecanismos que caracterizan el trabajo del sueño, pone en guardia a su público frente a suposiciones simplistas. Es, sostiene, una forma de transcripción muy insólita: «no una traducción palabra por palabra ni signo por signo, ni tampoco una selección según una determinada regla [...] ni es lo que se podría describir como una selección representativa, en la que se escogiera invariablemente un elemento en el lugar de varios; es algo muy distinto y mucho más complicado [...] consiste en transponer pensamientos inconscientes en imágenes visuales palpables». Por lo tanto, la nota cautelar de Freud sólo adquiere su plena significación si tenemos en cuenta que el inconsciente no es directamente accesible, sino que en sí y por sí es totalmente incognoscible.

Como ha afirmado Marshall Edelson en su fascinante ensayo *Language and Dreams*, «al explicitar los medios con los que se construye un sueño —un síntoma, un chiste, un mito, una obra de arte—, Freud colocó el psicoanálisis en el centro mismo de la ciencia emergente de la

signs play a significant role in what is an upward, psychic movement from one mode of expression into another – from a latent into a manifest form of visual language. The movement is upward, because it enjoys the natural dynamic occurring between the subconscious and preconscious aspects of the mind. However, Freud weaves a complex, cautionary web around this process of translation. Having outlined some of the mechanisms that characterise *dream-work*, he warns his audience in the *Lecture on Dream-work* against making easy assumptions. It is, he argues, a very unusual form of transcription – ‘not a word for word or sign for sign translation; nor a selection made according to fixed rules... nor is it what might be described as a representative selection – one element being invariably chosen to take the place of several; it is something very different and far more complicated... it consists in transforming unconscious thoughts into palpable visual images’. Freud’s cautionary note assumes its full significance only if we bear in mind that the unconscious is not directly accessible and is entirely unknowable in and of itself.

As the psychoanalyst Marshall Edelson has stated in his fascinating essay *Language and Dreams*, ‘By making explicit the means by which a dream – a symptom, a joke, a myth, a work of art – is constructed, Freud placed psychoanalysis at the very centre of the emerging science of *Semiology*’.¹³ He changed the way in which we read images, carrying it beyond the reach of the older, interpretive work of iconography, wherein meanings were consecrated pictorially as tableaux or story-telling. Because of Freud we know now, for sure, that the attribution of meaning is always, to a marked degree, propositional. We are also intuitively alive to the types of mechanisms Freud describes in his analysis of *dream-work*: the collapsing of temporal frameworks; the condensation of wide ranging symbolic material into simple and singular images; image displacement; exaggeration and distortion; metonymic substitution; and the regressive (substitutive of other forms

semiología»¹³. Alteró nuestra manera de leer las imágenes, llevándola allí donde no llegaba la labor interpretativa anterior de la iconografía, que consagraba pictóricamente los significados como cuadro o narración. Gracias a Freud ahora sabemos sin lugar a dudas que la atribución de significado es siempre y en gran medida especulativa. También estamos intuitivamente despiertos a los tipos de mecanismos que Freud describe en su análisis del trabajo del sueño: el colapso de los marcos de referencia temporal; la condensación de material simbólico heterogéneo en imágenes simples y singulares; el desplazamiento de imágenes; la exageración y la distorsión; la sustitución metonímica y la transformación regresiva (sustitutoria de otras formas de satisfacción) de pensamientos en imágenes. Esos recursos han venido a ser la materia misma de la inagotable fascinación de la modernidad por el signo visual, en los medios y la publicidad no menos que en el arte. Y no se puede negar que existe un notable grado de coincidencia entre el modelo psicolingüístico de la mente delineado por Chomsky y el del semiólogo. Umberto Eco, por ejemplo, en su *Teoría de la semiótica*, sugiere que todas las clases de arte se caracterizan por un mismo «supersistema de relaciones estructurales homólogas», que él llama «el idiolecto estético»¹⁴. Como el trabajo del sueño según Freud, ese idiolecto se elabora —se edifica sobre él— mediante la transgresión de códigos sencillos; sobre la estructura profunda común se alza de ese modo lo que Eco denomina «la matriz de desviaciones», que es particular para cada obra de arte. Roland Barthes, tras una tentativa inicial de emplear el enfoque científico de la semiótica preconizado por Saussure, se retrae en sus escritos posteriores de reivindicar ese grado de universalidad¹⁵, pero eso no le impide seguir viendo el lenguaje como algo que es «donado» y «recibido». «Donado» a través de la actividad de escribir o hacer imágenes en el sonido o la visión; «recibido» porque sólo puede surgir de la experiencia material de la interacción de los cuerpos con el mundo.

La semiótica es, por supuesto, nada menos que un intento de reescribir lo humano como algo que nace y brota del material del propio lenguaje. En su primera fase «científica», según se esboza en los *Elementos de*

of satisfaction) transformation of thoughts into pictures. Such devices have become the very stuff of modernity's endless fascination for the visual sign in the media as well as in art. There is certainly a remarkable degree of coincidence between the psycho-linguistic model of mind, as outlined by Chomsky and that of the semiologist. Umberto Eco, for example, in *A Theory of Semiotics* (1976), suggests that all kinds of art are characterised by the same 'super-system of homologous structural relationships' which he calls 'the aesthetic idelect'.¹⁴ As with Freud's *dream-work*, this is elaborated through the violation of simple codes. A commonality of deep structure is thus overlaid by what he calls 'the deviation matrix' peculiar to each individual work of art. After an initial attempt at the scientific approach to semiotics advocated by Ferdinand de Saussure, Roland Barthes' later writings step back from claiming this degree of universality.¹⁵ Even so, he still sees language as something which is 'gifted' and 'received'; 'gifted' through the activity of writing or making images in sound or vision; 'received' because it can only arise out of the material experience of the body's interaction with the world.

Semiotics of course is nothing less than an attempt to rewrite the human subject as one born in and out of the material of language itself. In its first 'scientific' phase as outlined in Barthes' *Elements of Semiology* (1964), semiotics sets its face against notions like the individual and intangibles like presence and immediacy preferring to see the creative act in terms of universal principles. However, in his later writings Barthes embraces the notion of the unexpected, the unforeseeable, the spontaneous and the new as desirable outcomes of the individual imagination. He argues that an erotic impulse provides the motor that drives the writer, the composer or painter to undertake a journey through language and to fulfill desire. Just as Eco concludes that the individual work of art is manifestly *deviant* in certain ways, Barthes arrives at the conclusion of 'a body split into fetish objects

semiología de Barthes, se opone frontalmente a ideas como la del individuo y a intangibles como la presencia y la inmediatez, y niega la preeminencia de la imaginación individual, prefiriendo ver el acto creativo en términos de principios generales universales. Pero en sus escritos posteriores Barthes acoge la idea de lo inesperado, lo imprevisible, lo espontáneo y lo nuevo como resultados deseables de la labor de la imaginación individual.

Sostiene que es un impulso erótico lo que anima al escritor, el compositor o el pintor a emprender su travesía por el lenguaje, en la que el motor es la satisfacción del deseo. Así como Eco desemboca en la idea de la obra de arte concreta como manifestamente desviante en ciertos aspectos, así Barthes llega a la conclusión de que es «un cuerpo disociado en objetos fetiche y lugares eróticos»¹⁶. Cada uno a su manera, los dos reflejan el hallazgo netamente moderno de Freud de que el acto creativo paraleliza de cerca la forma y la sustancia psíquica de la neurosis. Moderno porque, como el propio psicoanálisis, brota de una conciencia que sólo pudo emerger tras el colapso de la «Gran Narrativa» en la segunda mitad del siglo XIX. Y con esto llegamos a un punto de intersección crucial.

La aparición del interés por el *art brut*, como lo llamó Dubuffet, o el *outsider art*, como se lo conoce en el mundo transatlántico de habla inglesa, es también producto de ese mismo estado de conciencia quintaesencialmente moderno. Surgió en particular como parte del espíritu *fin-de-siècle*, con la muerte de un lenguaje pictórico central generalmente aceptado y de los últimos vestigios de la herencia renacentista de la pintura. El punto de ruptura radical de donde nació el «alto» modernismo era, pues, a la vez hondo y profundo, bifronte, casi esquizoide. Abarcaba lo primitivo junto a lo científico; el secularismo junto a una afición creciente a cultos y espiritualidades oscuras; un afán realista codo con codo con el nuevo expresionismo; «el arte por el arte» y el arte como política social responsable. Roger Shattuck lo expresaba muy bien en su cáustico ensayo *The Social Institution of Modern Art* al escribir: «El arte occidental entre 1880 y 1930 intentó salirse de su propia piel»¹⁷. El arte empezó a dividirse entre el deseo de fundar una sociedad nueva y el anhelo de un olvido

and erotic sites»¹⁶. In their different ways, both reflect Freud's distinctly modern insight that the creative act closely parallels the shape and psychic substance of neurosis. It is modern, because, like psychoanalysis itself, it springs from an awareness that could only emerge in the wake of the collapse of *Grand Narrative* in the latter part of the nineteenth century. And here we reach a crucial point of intersection.

The emergence of interest in *Art Brut*, as Dubuffet called it or *Outsider Art* as it is called in the transatlantic, English-speaking world, is also a product of this same quintessentially modern state of consciousness. In particular it arose as part of the spirit of *fin de siècle*, with the demise of a central, generally accepted language of painting and the last remnants of a Renaissance inheritance. High Modernism was born out of this radical breaking point manifesting Janus-like, high on schizophrenic characteristics. It embraced the primitive alongside the scientific; secularism alongside a burgeoning interest in obscure cults and spiritual practices; a love of realism cheek-by-jowl with the new Expressionism; 'art for art's sake' with art as responsible social politics. Roger Shattuck in his trenchant critical essay, *The Social Institution of Modern Art*, puts it very neatly when he writes 'Western art between 1880 and 1930 attempted to jump out of its own skin'¹⁷. Art began to divide between the desire to found a new society and a longing for an a-historical oblivion in which art was to be lived as a form of intellectual dandyism rather than practiced for its power to move the human heart. It was also during these fifty years or so that the interest in art by people with psychiatric illnesses gathered pace and began to develop a broader view that reached beyond the walls of the psychiatric institution.

The antinomy in modern society between 'Primitivism' and science and technology is of most interest as it was precisely this bracketing that constrained Prinzhorn's thinking about the art of mentally ill people

ahistórico, en el que —podríamos pensar que proféticamente— el arte fuera más vivido como forma de dandysmo intelectual que practicado por su capacidad de conmover el corazón humano. Ese medio siglo fue también la época en que el interés por el arte psicótico se aceleró y empezó a desarrollar una visión más amplia, que traspasaba los muros de la institución psiquiátrica.

La antinomia que aquí más nos interesa es la que se da en las sociedades modernas entre el primitivismo, de un lado, y de otro la ciencia y la tecnología. Fue justamente esa acotación lo que fijó el pensamiento de Prinzhorn sobre el arte de los enfermos mentales durante su tiempo en la clínica de Heidelberg. La polaridad estaba muy clara: el arte como producto del impulso primordial, la fuerza emotiva común que une a todos los sujetos humanos, o el arte como mero fenómeno que un día sería fácil de explicar (y minimizar) gracias a la rápida evolución de la ciencia de la mente. No hay duda de cuál era la posición de Prinzhorn. Su meta era terapéutica: redescubrir la autenticidad creativa, la búsqueda de lo que él llamaba «el artista genuino». Y eso lo veía manifestarse bajo su forma más potente en la obra del «artista demente, autista, autónomo», particularmente en el esquizofrénico, en quien el impulso creativo «se desborda» para crear una «*unio mystica* con el mundo entero»¹⁸. Pero las opiniones de Prinzhorn no eran ni mucho menos típicas de su profesión, sino más bien producto de su estudio de la historia del arte y su pasión por el nuevo arte alemán, el expresionismo. Sus escritos de esa época están sembrados de términos y conceptos acuñados por los pintores expresionistas, nociones como las de «intuición esencial», «primordialidad», «sentimiento cósmico», «espiritualización» y «empatía natural» o «interiorizada». Desde su punto de vista, el arte de los enfermos mentales, en la medida en que había abandonado la «apercepción directa del mundo» —esto es, rechazado la asimilación directa y simple de las impresiones sensoriales a la sustancia del pensamiento—, demostraba una profunda afinidad interior con el arte de vanguardia más reciente.

during his time at the Heidelberg clinic. The polarity was clear enough: art was either a product of the primordial urge, a common emotive force that links all humans or mere phenomena that one day would be easily explained (away) by the rapidly evolving science of mind. There is no doubt about where Prinzhorn stood. His aim was curative, to rediscover creative authenticity and to search for what he called the 'genuine artist'. He recognised this in its most powerful form in the work of the 'autonomous, autistic, mad artist' and in particular the person with schizophrenia whose creative impulse 'wells up' to create an '*unio mystica* with the whole world'.¹⁸ His views were in no sense typical of his profession but were more the product of his study of art history and his passion for the new German art: Expressionism. His writings of the time are littered with terms and concepts first coined by the expressionist painters like *essential insight*, *primordiality*, *cosmic feeling*, *spiritualisation* and internalised or *natural empathy*. From Prinzhorn's standpoint, in as far as the art of mentally ill people had abandoned 'direct apperception of the world', it demonstrated a profound inward affinity with the latest avant-garde art.

Expressionism, of course, had a hard 'cerebral' edge to it too. Wilhelm Worringer, in his seminal work, *Abstraction and Empathy*, characterised it as driven by a 'primitive urge towards abstraction'. This seeming contradiction finds a fascinating historical precedent in the writings of Paul Gauguin, the painter most admired by Wassily Kandinsky and Franz Marc artists of *Der Blaue Reiter* who stated, quite unequivocally, that 'primitive art proceeds from the mind'. It 'uses nature without (falling into) the abominable error of naturalism'. And he continues 'Truth is to be found in a purely cerebral art, in a primitive art – the most erudite of all in Egypt. There lies the principle, and in our present plight the only possible salvation lies in a reasoned and frank return to principle'.¹⁹ This evocation of Egyptian art as the gold-standard of the 'Primitive' finds a powerful echo in Freud's aesthetic writings and goes

Ni que decir tiene que el expresionismo tenía también una vertiente dura, «cerebral». Wilhelm Worringer, en su texto seminal *Abstracción y empatía*, lo caracterizó como guiado por «un impulso primitivo a la abstracción». Esta aparente contradicción tiene un fascinante precedente histórico en los escritos del pintor más admirado por los artistas del *Blaue Reiter* —Wassily Kandinsky y Franz Marc—, Paul Gauguin, el cual había afirmado sin sombra de equívoco que «el arte primitivo procede de la mente», que «utiliza la naturaleza sin [caer en] el abominable error del naturalismo» y que «la verdad se encuentra en un arte puramente cerebral, en un arte primitivo —el más erudito de todos en Egipto—. Es ahí donde reside el principio, y en nuestro trance actual la única salvación posible está en una vuelta razonada y franca al principio»¹⁹. Esa evocación del arte egipcio como el patrón oro de lo primitivo encuentra un eco poderoso en los escritos estéticos de Freud, y hasta cierto punto explica el famoso comentario del *douanier* Rousseau a Picasso: «Somos los dos mayores pintores de nuestra época, usted en el estilo egipcio y yo en el moderno»²⁰. Pero importa entender exactamente qué es lo que imaginan Worringer y Gauguin. Están buscando una cualidad de transparencia, una pureza de expresión que recuerda el modelo freudiano de la mente —Franz Marc la califica de cristalina—, que brota de una transferencia ininterrumpida, desde la mente preconscious —el espacio de la imaginación—, pasando por la mano del artista, directamente al papel o a la tela.

Pero ese uso del arte egipcio como modelo, al fundir lo directo con lo sencillo, da pie a cierto grado de confusión. A fin de cuentas la claridad que observamos en el arte egipcio tiene muy poco de espontánea, antes bien resulta de la aplicación diligente de fórmulas representacionales y un proceso prolongado de refinamiento estilístico. En contraste, la labor revelada de la imaginación que observamos en la obra de artistas marginales, lo mismo que en el trabajo del sueño freudiano, es mucho más compleja, psicológicamente desordenada, cargada de significados obtusos e inciertos. Si se la puede calificar con propiedad de

some way to explaining Henri ‘le Douanier’ Rousseau’s famous remark to Picasso – ‘We are the two greatest painters of our time, you in the Egyptian style, I in the modern.’²⁰ Nevertheless, it is important to understand precisely what is envisaged by Worringer and Gauguin. They sought a quality of transparency, a purity of expression that echoes Freud’s model of mind and that Franz Marc referred to as ‘crystalline’, stemming from an uninterrupted transference from the *preconscious* mind or the imagination – via the hand of the artist – directly to paper or to canvas.

However, by conflating directness with simplicity, this use of Egyptian art as a model, gives rise to a certain amount of confusion. The clarity observed in Egyptian art is hardly spontaneous, but results from the diligent application of representational conventions and a prolonged process of stylistic refinement. By contrast, the revealed work of the imagination that we observe in the work of Outsider artists, as with Freud’s *dream-work*, is altogether more complex, psychologically messy, riddled with obtuse and uncertain meanings. If it can properly be described as ‘crystalline’, it is because of the way in which it fragments and shatters all of our routine representational certainties. Viewed in this context Outsider artists are not at all concerned with style or the generalising work of representation, but with configuring themselves to themselves as replete, sensing subjects. Roland Barthes makes a most telling distinction in *The Pleasure of the Text* (1973). ‘Figuration’, he writes, ‘is the way in which the erotic body appears... in the body of the text. Representation, on the other hand, is embarrassed figuration, encumbered with other meanings than that of desire: a space of alibis (reality, likelihood, readability, truth, etc.).’²¹

With only a few notable exceptions – the Chicago-based artist Henry Darger, Joseph Schneller and Adolf Schudel from the Prinzhorn Collection and Guillaume Pujolle from the Sainte-Anne’s Hospital

«cristalina» es por el modo en que fragmenta y destruye todas nuestras rutinarias certezas representacionales. Vistos desde ese ángulo, los artistas marginales no se interesan en absoluto por el estilo ni por el trabajo generalizador de la representación, sino por su propia configuración para sí mismos como sujetos sentientes y repletos.

Roland Barthes traza una distinción muy reveladora en *El placer del texto*: «La figuración», escribe, «es la manera en que el cuerpo erótico aparece [...] en el cuerpo del texto. La representación, en cambio, es figuración embarazada, estorbada por otros significados aparte del deseo: un espacio de coartadas (realidad, probabilidad, legibilidad, veracidad, etcétera)»²¹.

Salvo unas cuantas excepciones notables —el artista de Chicago Henry Darger, por ejemplo, o Joseph Schneller y Adolf Schudel de la colección Prinzhorn y Guillaume Pujolle de la colección del hospital de Sainte-Anne—, los artistas marginales actúan a través de un proceso que habría que llamar «inscripción»: un lenguaje básicamente dibujado de signos personalizados e imágenes emblemáticas, que se sitúa entre la escritura, el diagrama y el «diseño» (en el sentido original del término). Aceptan la unidad abstracta del papel como lo dado, en lugar de intentar construir un espacio representacional pictóricamente coherente, alternativo o conspicuamente «creíble». En algunos aspectos ello responde a la formulación modernista de Worringer, el «impulso primitivo a la abstracción»; pero encierra también una significación más amplia. Como ha sostenido Roger Shattuck, una de las polaridades clave que rigen la historia del arte moderno es la del «realismo» y la «abstracción», donde la «abstracción» se define por referencia al proceso dual de «condensación» y «simplificación» ejemplificado por el arte «primitivo», los artefactos antiguos y tribales. Aunque ambos procesos están claramente presentes en la obra de muchos artistas marginales, rara vez o nunca se utilizan estratégicamente o por razones estilísticas, sino que lo que los alimenta es el deseo de registrar un estado emocional en su forma visual más intensa. Ésa es la razón de que la mayoría de las obras

Collection, for example – Outsider artists work through a process which is best described as ‘inscription’, a largely drawn language of personalised signs and emblematic images which sits somewhere between writing, diagram and ‘design’ (in the original meaning of that term). They accept the abstract unity of the paper as the given, rather than trying to construct a pictorially coherent, alternative or conspicuously ‘believable’ representational space. In some respects, this answers Worringer’s modernist formulation – ‘the primitive urge towards abstraction’ – but it has a wider significance too. As Roger Shattuck argued, one of the key polarities governing the history of modern art is that of *realism* and *abstraction* where *abstraction* is defined by reference to the twin process of *condensation* and *simplification* exemplified by ancient and tribal artifacts or ‘primitive’ art. While both processes are clearly present in the work of many Outsider artists, they are rarely if ever deployed strategically or for stylistic reasons, but are driven by the desire to register an emotional state in its most intense visual form. It is for this reason that most works by Outsiders are without titles. Completion or ‘closure’ is an absolute state. No aid to reading is necessary and no further verbal definition or qualification is required.

The qualities that attracted modernist artists to Outsider Art were of an entirely different order to those that drove them to look at Cycladic and African sculpture, Japanese prints or Balinese puppets. Where ‘primitive’ artefacts from Africa and the Far East could be seen quite simply as the exotic ‘other’ with the potential to enrich and renew a flagging pictorial tradition, Outsider Art challenged the post-Romantic definition of art at its very root by asking questions about its much vaunted claim to creative freedom. For the Expressionists, it seemed to offer the possibility of undertaking a journey into ‘the deepest strata of the mind’ there to raise up ‘brain-born images, superior to nature and uncorrupted by history or the Academy’.²² For the Surrealists, it seemed

de marginales carezcan de título. La terminación o «clausura» es un estado absoluto, no hace falta ningún auxilio a la lectura, no se necesita ulterior definición o calificación verbal.

Las cualidades que atrajeron a los artistas modernos al arte marginal, en este aspecto, eran de orden totalmente distinto de las que les empujaban a asomarse a la escultura cicládica y africana, las estampas japonesas o los títeres de Bali. Mientras que los artefactos primitivos de África y el Lejano Oriente podían ser vistos sencillamente como el «otro» exótico, con el potencial de enriquecer y renovar una tradición pictórica venida a menos, el arte marginal ponía en entredicho la definición posromántica del arte en su propia raíz, al cuestionar su cacareada pretensión de libertad creadora. Para los expresionistas parecía ofrecer la posibilidad de emprender un viaje a «los estratos más profundos de la mente», para allí suscitar «imágenes nacidas del cerebro, superiores a la naturaleza y no corrompidas por la historia ni por la academia»²². Para los surrealistas parecía ofrecer la posibilidad de acceder directamente a la esfera eidética; la posibilidad de aprehender imágenes involuntarias y soñadas y, como escribió André Breton, «fijarlas en la página sin imponer ninguna clase de juicio cualitativo»²³. Para los artistas del expresionismo, pues, ofrecía liberación del peso institucionalizado de la tradición; para los surrealistas, libertad del aparato de formación de valor, escape por zambullida «en picado» en lo que Breton describía como «la región inconmensurable entre la mente consciente e inconsciente»²⁴.

El *Manifiesto del surrealismo* de André Breton se publicó en París en 1924, dos años después que el *Bildneri der Geisteskranken* de Prinzhorn²⁵. Por una parte Breton aboga por una «inocencia» infantil, afirmando que «quizá sea la infancia lo que más cerca se encuentra de la verdadera vida»; por otra parte apunta al lado oscuro, sexualizado, de la psique humana que se revela en los escritos de Freud, lo que él llama «la fauna y la flora del surrealismo», lo vergonzoso que es «inconfesable». Esas dos dimensiones de lo surreal se reconciliarán por medio de un «automatismo psíquico

to offer the possibility of direct access to eidetic clarity; the possibility of grasping involuntary and dream images and, as André Breton wrote, 'fixing them on the page without imposing any kind of qualitative judgement'.²³ For Expressionists, Outsider Art offered release from the institutionalised burden of tradition, while the Surrealists found freedom from the value-forming apparatus and escape by way of a 'free-fall' dive into what Breton describes as 'the unmeasurable region between the conscious and the unconscious mind'.²⁴

André Breton's *Manifeste du surréalisme* was issued in Paris in 1924, two years after the publication of Prinzhorn's *Artistry of the Mentally Ill*.²⁵ On one hand, Breton calls for childlike 'innocence', 'perhaps childhood is the nearest state to true life', he writes, and on the other, he points to the sexualised, darker side of the human psyche revealed in the writings of Freud, which he describes as the shameful 'fauna and flora of Surrealism' that 'cannot be confessed'. These two dimensions of the Surreal are to be reconciled by means of a 'pure psychic automatism' directed towards achieving the 'fearful' and 'ecstatic' states that we experience in dreams. Central to this process is an obsession with the image - Breton calls it a *vice*. The image is common property, a democratising force, 'a means towards the total liberation of the mind and of everything that resembles it'. As Breton and his fellow Surrealists believed that images can exist beyond the reach of preemptive judgement, they could rehearse this ideal by playing their favourite game, 'Le Cadavre Exquis' (The Exquisite Corpse), of which the poet Paul Eluard writes, 'No more anxiety, no more memory, no more tedium, no more stale habit. We gambled with images and there were no losers'.²⁶

The magical, erotic impulse behind all of this is clear. 'Le Cadavre Exquis' divides the body into 'zones' more than into parts: the head where the brain is situated; the uppertorso, chest and breasts; the

puro», orientado a conseguir los estados de miedo y éxtasis que experimentamos en los sueños. En ese proceso es central la obsesión por la imagen: Breton la califica de vicio. La imagen es propiedad común, fuerza democratizadora; es «un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja». Convencidos Breton y sus compañeros surrealistas de que las imágenes pueden existir más allá de los límites del juicio previo, podían ensayar ese ideal jugando a su juego predilecto, «el cadáver exquisito», del que el poeta Paul Éluard escribe: «No más preocupación, no más recuerdo de la miseria, del tedio, de la costumbre. Jugábamos con las imágenes y no había perdedores»²⁶.

El impulso mágico, erótico, subyacente está claro. El «cadáver exquisito» divide el cuerpo en «zonas» más que en partes: la cabeza, donde se ubica el cerebro; el tronco superior, pecho y senos; el tronco inferior, que incluye los genitales; la gran partición entre piernas y pies. En esto la veladura de la imagen invita a proyecciones justamente en la línea del «cuerpo disociado en objetos fetiche y lugares eróticos» de Barthes, pero también empuja la producción de la imagen hacia lo que Breton llama «el modelo interior de realidad». En el segundo manifiesto, *El surrealismo y la pintura*, publicado en 1928, Breton enumera a los artistas a quienes considera capaces de hacer ese viaje, entre ellos Pablo Picasso, Max Ernst, André Masson, Joan Miró y Man Ray²⁷. El viejo empeño en representar el mundo exterior, declara Breton, es «una abdicación inexcusable»; y para que la obra plástica «responda a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales», o «se referirá a un modelo puramente interior, o no será».

Como ya hemos dicho, Roland Barthes en *El placer del texto* parece insinuar que la representación, con sus «coartadas» y sus fintas de descripción estratégicas, sea el verdadero duende que mueve los hilos de la máquina creativa humana; parece sostener que las demandas de la representación —las normas y principios que determinan qué es creíble, socialmente legible y pictóricamente «veraz»— constriñen, limitan y

lower torso including the genitals; the great divide between the legs and feet. In this, the veiling of the image invites projections which are precisely in line with Barthes' 'body split into fetishes and erotic sites', but it also pushes the making of the image in the direction of what Breton calls 'the interior model of reality'. In the second manifesto, *Le surréalisme et la peinture*, published in 1928, Breton lists the artists who he thought capable of making this journey, including Pablo Picasso, Max Ernst, André Masson, Joan Miró and Man Ray.²⁷ The long-standing concern with the representation of the external world, Breton declares, is 'an unforgivable abdication' and if the 'plastic arts are to meet the need for a complete revision of real values... they must either seek a purely interior model or cease to exist'.

As already remarked, Roland Barthes too, in *The Pleasure of the Text*, seems to suggest that representation with its 'alibis' and strategic depictive feints is the real ghost in the human creative machine. He seems to argue that the demands of representation – the rules and principles that determine what is believable, socially legible and pictorially 'truthful' – constrict, confine and ultimately defeat the creative process. The alternative in its pure form is always somehow recoverable out of the figural blossoming of the erotic body in the inscribed or written text. At the same time he knew that it was not easy to escape the clutches of representation. In *The War of Languages*, written in the same year as *The Pleasure of the Text*, he declares, somewhat ruefully, that 'every strong system of discourse (Medicine, Law, Literature, the Fine Arts) is representation... a rhetorical staging of arguments... nothing less than a hysterical mimodrama'.²⁸ With works of art, then, as with works of literature, the institutional context shaping the particular discourse is everything. It fixes the parameters of interpretation and has the power to recast even the most intuitive and inward-looking work as a representation in its own image.

finalmente frustran el proceso creativo. Y que la alternativa, en su forma pura, siempre es de algún modo recuperable del florecimiento figural del cuerpo erótico en el texto inscrito o escrito. Pero él sabía muy bien que no es fácil escapar de las garras de la representación. En su ensayo *La guerra de los lenguajes*, escrito en el mismo año que *El placer del texto*, declara, no sin tristeza, que «todo sistema de discurso fuerte (la medicina, la ley, la literatura, las bellas artes) es “representación” [...] una escenificación retórica de argumentos [...] nada menos que un mimodrama histórico»²⁸. En las obras de arte, pues, como en las obras literarias, el contexto institucional que conforma el discurso particular lo es todo. Fija los parámetros de la interpretación y tiene la facultad de refundir hasta la obra más intuitiva e introspectiva como representación de su propia imagen.

Con la intervención del pintor francés Jean Dubuffet, el régimen de interpretación global aplicado al *art brut* o arte marginal pasó espectacularmente de la psiquiatría al dominio más abierto de las artes visuales. Dubuffet trabajó en la sombra por ampliar la definición y ensanchar la búsqueda de figuras ejemplares. Pero en su formulación hubo desde el primer momento cierta ambivalencia; un elemento de negación, si se quiere, presagiado en la propia etiqueta escogida para nombrarlo, *art brut*, «arte crudo». Su idea inicial era reunir una colección que no fuera pública, sino accesible sólo a un grupo selecto; «marcar», pero no definir, al artista de *art brut*. Y esa ambivalencia fundacional de Dubuffet se ha mantenido hasta el día de hoy. Paradójicamente, a pesar de su interés apasionado por la obra de artistas que vivían y trabajaban fuera de la corriente, y de su labor de pionero en coleccionarla, siempre fue un «separatista» convencido. Quería reconocimiento para los logros de esos artistas, pero mantenerlos apartados del arte moderno oficial, que para él era «lo académico». E incluso después de que su colección dispusiera de un museo propio en Lausana insistió en una condición muy restrictiva para su uso futuro: ninguna obra de la colección principal podría ser sacada y utilizada en proyectos de otros museos.

With the intervention of the French painter Jean Dubuffet, the overarching regime of interpretation governing *Art Brut* or Outsider Art shifted quite dramatically from psychiatry into the more open domain of the visual arts. He worked in secret to expand the definition of *Art Brut* and to widen the search for exemplary figures. However, there was always a certain ambivalence about Dubuffet's formulation and an element of denial foreshadowed by the very label with which he chose to describe it, *Art Brut* (raw art). His initial impulse was to make a collection that was accessible to only a select group of people but not to the public and to 'ear-mark' but not to define the *Art Brut* artist. Dubuffet's founding ambivalence continues to the present day. Paradoxically, despite his passionate interest in the work of artists who lived and worked independently of the mainstream and his pioneering work in bringing such work together as a collection, he remained a convinced 'separatist'. He wanted the achievements of these artists to be recognised but kept apart from the art of the Modernist, or as he called it 'academic', mainstream. Even after his collection had been given its own museum in Lausanne, he insisted on a singular highly restrictive condition for its future use: no work from the main collection was ever to be removed and used in curatorial projects in other museums.

But the most problematic aspect of Dubuffet's 'separatism' adheres to the term *Art Brut* itself, with its implications of a 'founding' or 'originating' creative impulse as an antidote to an overly cultured art. Accordingly, image-wise *Art Brut* figures as a pure, stylistically autonomous, a-historical, unschooled art, arising out of the burning inner necessity of individuals who are detached from cultural processes and institutions and exist beyond the margins of 'normal' society. The impossibility, perhaps even the absurdity, of such an existence is clear. Examine each point of definition in turn and there quickly emerges something of Barthes' hysterical mimodrama in such a self-reflecting and overly simplified 'representation' of creative life. Look closely at the

Pero el aspecto más problemático del «separatismo» de Dubuffet es el que lleva aparejado la propia expresión *art brut*, «arte crudo», con lo que implica de impulso creativo «fundador» u «originante», como antídoto a un arte excesivamente cultivado. Por consiguiente, el *art brut* se presenta como un arte imaginalmente puro —Dubuffet acuñó la expresión «pureza cruda»—, estilísticamente autónomo, ahistórico e ineducado, fruto de la ardiente necesidad interior de individuos que, sin relación con procesos o instituciones culturales, viven en el margen de la sociedad «normal» o incluso más allá. La imposibilidad, quizá incluso el absurdo, de una tal existencia es evidente. Exáminese uno por uno cada punto de la definición y en seguida se perfilará algo del «mimodrama histórico» de Barthes en esa «representación» autorreflexante y simplista de la vida creativa. Mírese con atención la obra de artistas como Henry Darger, Joseph Yoakum, Scottie Wilson, o incluso la del psicótico internado Adolf Wölfli, y ese cuadro altamente restrictivo y en última instancia negativo se esfuma. Es evidente que estos artistas, y muchos otros como ellos, gozaron de vidas muy imaginativas. De qué se nutrieran esas vidas varió con las circunstancias de cada cual. Darger, por ejemplo, tuvo un empleo y aficiones obsesivas aparte de su existencia más secreta de artista. Sus pinturas y dibujos también le espoleaban a una continua búsqueda de material gráfico en impresos populares, libros, periódicos y revistas. Joseph Yoakum, indio navajo, viajó mucho en su juventud, a menudo como polizón, y también trabajó como auxiliar en circos itinerantes. Era septuagenario cuando empezó a dibujar paisajes, imágenes basadas en postales de sitios donde jamás había estado. Scottie Wilson sirvió en el ejército en la India y Sudáfrica, y en Francia durante la Primera Guerra Mundial. Una vez licenciado tuvo una chamarilería en Toronto, y allí empezó a dibujar, siendo su tema simbólico el conflicto intemporal entre las fuerzas del bien y del mal. Adolf Wölfli, jornalero agrícola, fue acusado de pederastia y encerrado, con treinta y pocos años, en el manicomio de Berna, donde permaneció hasta su muerte a la edad de sesenta y seis. A pesar de toda una vida de reclusión, puntuada por accesos periódicos de violencia psicótica, Wölfli dejó un legado de

work of artists like Henry Darger, Joseph Yoakum, Scottie Wilson or even that of Adolf Wölfli who was hospitalised with psychosis and this highly restrictive, ultimately negative picture is rendered fugitive. Clearly these artists – and many others like them – enjoyed rich imaginative lives. How these lives were fed varied with individual circumstances. Darger, for instance, had a working life and obsessional interests outside of his more secretive existence as an artist. His paintings and drawings also engaged him in an ongoing search for visual material from popular printed sources including books, magazines and newspapers. As a young man, the Navaho Indian Joseph Yoakum, travelled extensively, often as a stowaway and also worked as an itinerant circus-hand. He started drawing landscapes in his mid-seventies making images based on post-cards of places that he had never actually seen. Scottie Wilson saw military service in India, South Africa and during the First World War, in France. After demobilisation he ran a junk shop in Toronto where he began to make symbolic drawings of the timeless conflict between the forces of good and evil. The one time agricultural worker, Adolf Wölfli was accused of child-molesting and committed to the asylum in Bern in his early thirties where he remained until his death at the age of sixty-six. Despite his continuous incarceration and a life punctuated by violent psychotic episodes, Wölfli left behind a staggeringly rich and varied legacy of visual and written material, a projected mythological universe in which he cast himself in the role of saint and divinity.

All four, then, were very much connected with the wider world, even with imagined sites far removed from their immediate day to day circumstances. But it is the seemingly detached, isolated Adolf Wölfli who is perhaps the most telling example of the Outsider artists' utter worldliness. Despite its jewel-like splendor and its baroque elaboration, Wölfli's wonderfully fabricated 'other' place, far from being independent of the world beyond the walls of the Bern asylum,

material visual y escrito que asombra por su riqueza y su variedad, un universo mitológico proyectado en el que él mismo hacía los papeles de santo y deidad.

Los cuatro, pues, tuvieron mucha relación con el mundo exterior, incluso con lugares imaginados que quedaban muy lejos de su cotidianeidad inmediata. Pero quizá el ejemplo más revelador de la absoluta mundanidad del artista marginal sea el aparentemente aislado y apartado Adolf Wölfli. Su «otro» mundo primorosamente labrado, con todo su esplendor rutilante y su elaboración barroca, lejos de ser independiente del mundo que se extendía al otro lado de los muros del manicomio de Berna, está recorrido de parte a parte, mitológica y estructuralmente, por modelos institucionales que coinciden con los del mundo social del exterior. Mezcla lo hierático con lo cartográfico, lo numinoso con lo cotidiano, el orden con el desorden, lo sagrado con lo profano, las fuerzas de la naturaleza con las de la urbanización. Metafóricamente es tan luminoso e iluminante como las *Très Riches Heures du Duc de Berry* y el *Libro de Kells*. Sus misteriosas, oníricas distancias están energizadas por la música de las esferas. De cerca resuena con tañido de campanas y aflautado canto de pájaros. Y todo eso está contenido en una estructura formal tan rigurosa como las de un Mondrian, tan estudiada y ordenada como las pinturas de Juan Gris.

Es un error popular creer que la mitología corresponde a un orden totalmente distinto al de otras descripciones de la realidad a las que se atribuye un grado de objetividad mayor. También lo es creer que el mundo del mito sea «irreal» en cierto modo, un lugar de evasión y refugio en el que la mente creativa disfrutaría de total libertad para entregarse a actos de la imaginación absolutamente espontáneos e independientes, otro espacio alternativo donde la mente ya no tendría que habérselas con el material del mundo, sus objetos y sus modos de organización. Nada más lejos de la verdad. La «igualdad» de las mentes —su «objetividad», si se quiere—, incluso teniendo en cuenta el modelo

is thoroughly penetrated – mythologically as well as structurally – by institutional models coincident with those in the social world outside. It mixes the hieratic with the cartographic, the numinous with the everyday, order with disorder, the sacred with the profane, the forces of nature with those of urbanisation. Metaphorically, it is as luminous and illuminating as the *Très Riches Heures* of the Duc de Berry and *The Book of Kells*. Its mysterious, dream-like distances are energised by music in the form of musical notation and the winged presence of song-birds. And all of this is contained within formal structures as rigorous as those of a Mondrian or as studied and orderly as the paintings by Juan Gris.

It is a popular misconception that mythology exists in an entirely different order to other descriptions of reality that are apparently endowed by a higher degree of objectivity. There is a similar misconception that the world of myth is 'unreal' in some way, a place of escape and refuge wherein the creative mind is perfectly free to indulge itself in utterly spontaneous and independent acts of the imagination, or an alternative space where the mind no longer has to contend with the material world, with its objects and modes of organisation. Nothing could be further from the truth. The 'sameness' of minds – their very 'objectness' – even bearing in mind Freud's model of the flawed and fissured crystal, means that Wölfli's world is nothing other than our world, though it is depicted in a thoroughly transfigured form. As Claude Lévi-Strauss was so keen to emphasise in his seminal book, *The Elementary Structures of Kinship*, 'If law is anywhere then it is everywhere... if the human mind appears determined even in the realm of mythology, a fortiori it must also be determined in every other sphere of human activity'.²⁹ In this respect, the mythological structures deployed by an Adolf Wölfli, a Henry Darger, or a Bispo do Rosario, like the transformation of *dream-work* into dream, is nothing other than another way of objectifying thought. That this other way is

freudiano del cristal defectuoso y hendido, significa sin lugar a dudas que el mundo de Wölflí no es otra cosa que nuestro mundo, aunque se muestre en una forma enteramente transfigurada. Como Lévi-Strauss puso tanto empeño en subrayar en su libro seminal *Las estructuras elementales del parentesco*, «si hay ley en alguna parte, la hay en todas partes [...] si la mente humana aparece determinada incluso en el ámbito de la mitología, a fortiori ha de estarlo también en todas las demás esferas de la actividad humana». En este aspecto, las estructuras mitológicas desplegadas por un Adolf Wölflí, un Henry Darger o un Bispo do Rosario, como la transformación del trabajo del sueño en sueño, no son sino otra manera de objetivar el pensamiento. Que esa otra manera es conspicuamente estética por su método, que forma parte integral de la actividad humana a la que llamamos hacer arte, es innegable. Y, como sostuvo Marcel Duchamp, «Arte» no hay más que uno³⁰. Más allá sólo está la cuestión de la calidad.

NOTAS

- 1 Citado por Umberto Eco en su ensayo *Form as Social Commitment*. Milán: Bompiani, 1971.
- 2 Ibid.
- 3 Charles H. Kahn (ed.), *The Art and Thought of Heraclitus* (The Cosmic Fragments), Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- 4 Sigmund Freud, Lecture VI, in *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. y ed. de James Strachey, Londres: George Allen and Unwin, 1971.
- 5 Ibid., Lecture XXIII. «The Paths to the Formation of Symptoms».
- 6 Lo que en un principio empezara siendo una «colección didáctica» recibía la denominación de museo ya en 1909. Como ha observado Brand-Claussen en su prólogo a la exposición de 1996 en la Hayward Gallery, ello dice mucho de las ambiciones que acariciaba la Universidad de Heidelberg para su colección.
- 7 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlín: Springer, 1922. Edición inglesa: *Artistry of the Mentally Ill*, trad. de E. von Brockdorf, Nueva York: Springer, 1972.
- 8 Bettina Brand-Claussen, «The Collection of Works of Art in the Psychiatric Clinic, Heidelberg – from the Beginnings until 1945», en *Beyond Reason. Art and Psychosis: Works from the Prinzhorn Collection*, cat. exp., Londres: South Bank Centre, 1996.
- 9 Noam Chomsky, *Rules and Representation*, Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- 10 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- 11 Citado por Noam Chomsky en su ensayo «Language and Unconscious Knowledge», en *Rules and Representations*, Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- 12 Sigmund Freud, *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Lecture XI, «Dream-work».

conspicuously aesthetic in its method – that it is part and parcel of the human activity that we call art-making – is undeniable. And, as Marcel Duchamp argued, there is only one 'Art'.³⁰ After that there is only the question of quality.

NOTES

- 1 Cited by Umberto Eco in his essay *Form as Social Commitment*, Milan: Bompiani, 1971.
- 2 Ibid.
- 3 Charles H. Kahn (ed.), *The Art and Thought of Heraclitus*, (The Cosmic Fragments) Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- 4 Sigmund Freud, Lecture VI, in *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis* trans. and ed. by James Strachey, London: George Allen and Unwin, 1971.
- 5 Ibid, Lecture XXII: 'The Paths to the Formation of Symptoms'.
- 6 What was originally set up as a 'teaching collection', by 1909 was already being referred to as a 'museum'. As Brand-Claussen has suggested in her foreward to the Hayward Gallery exhibition of 1996, this says a lot about the ambition that the University of Heidelberg cherished for its collection.
- 7 Hans Prinzhorn, 'Bildnerei der Geisteskranken, Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung', Berlin: Springer, 1922. English trans., *Artistry of the Mentally Ill*, trans. E. von Brockdorff, New York: Springer-Verlag, 1972.
- 8 Bettina Brand-Claussen, 'The Collection of Works of Art in the Psychiatric Clinic, Heidelberg – from the Beginnings until 1945, in *Beyond Reason. Art and Psychosis: Works from the Prinzhorn Collection*, exh. cat., London, The South Bank Centre, 1996.
- 9 Noam Chomsky, *Rules and Representation*, New York: Columbia University Press, 1980.
- 10 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- 11 Cited by Noam Chomsky in his essay 'Language and Unconscious Knowledge', in *Rules and Representations*, New York: Columbia University Press, 1980.
- 12 Sigmund Freud, *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Lecture XI: 'Dream-work'.
- 13 Marshall Edelson, 'Language and Dreams: *The Interpretation of Dreams Revisited*', in *Psychoanalytic Study of the Child*, 27 (1972), pp. 203-282.
- 14 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, English trans. London: Macmillan, 1976.
- 15 Saussure called for a generally applicable 'linguistic science of signs'. Barthes concluded that such a project was anti-creative and proposed the transgressive theory of the *shifter* instead. Signs that shift their meaning and collapse meanings into each other.
- 16 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller, London: Cape, 1976.
- 17 Roger Shattuck, 'The Social Institution of Modern Art', in *Candor and Perversion*. New York: W. W. Norton and Co, 1999.
- 18 Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, New York: Springer-Verlag, 1972.
- 19 Paul Gauguin, *Letters to my Friends*, English Trans. H. Stennings, Paris: Malingue, 1948.
- 20 This remark is commonly placed at the banquet arranged by Picasso in Rousseau's honour at the Bateau Lavoir in 1908, but this is unlikely since Le Douanier is reported to have been too

1 3 Marshall Edelson, «Language and Dreams: *The Interpretation of Dreams Revisited*», en *Psychoanalytic Study of the Child*, 27 (1972), pp. 203-282.

1 4 Umberto Eco. *A Theory of Semiotics*, ed. inglesa, Londres: Macmillan, 1976.

1 5 Saussure preconizaba una «ciencia lingüística de los signos» de aplicación general. Barthes llegó a la conclusión de que un tal proyecto era anticreativo, y propuso en su lugar una teoría transgresiva del *desplazamiento* de los signos, que subsume unos sentidos en otros.

1 6 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. de Richard Miller, Londres: Cape, 1976.

1 7 Roger Shattuck, «The Social Institution of Modern Art», en *Candor and Perversion*, Nueva York: W. W. Norton and Co., 1999.

1 8 Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, Nueva York: Springer, 1972.

1 9 Paul Gauguin, *Letters to my Friends*, ed. inglesa H. Stennings, París: Malingue, 1948.

2 0 Este comentario se suele situar en el banquete homenaje a Rousseau que Picasso organizó en 1908 en el Bateau Lavoir, pero esa hipótesis no parece verosímil, ya que hay testimonios de que el Douanier estaba tan borracho aquel día que no pudo hablar. Más probable es que la ocasión fuera una de las *soirées* semanales de Rousseau. Es importante tener claro el sentido de sus palabras, que ciertamente no era de menosprecio sino de alabanza: el arte egipcio estuvo absolutamente en boga en París durante las dos primeras décadas del siglo XX.

2 1 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. de Richard Miller, Londres: Cape, 1976.

2 2 Del «Almanaque» del *Blaue Reiter*, 1912; citado por Dietmar Elger en *Expressionism*, Colonia: Taschen, 2002.

2 3 *Manifeste du Surréalisme*, 1924; citado por Sarane Alexandrian en *Surrealist Art*, Londres: Thames and Hudson, 1970.

2 4 Ibid.

2 5 *Manifeste du surréalisme*, 1924. Véase Patrick Waldberg, *Surrealism: a Documentary Anthology*, Londres: Thames and Hudson, 1966.

2 6 Paul Éluard (con André Breton), *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, París: Galeries Beaux-Arts, 1938.

2 7 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, nueva edición, París: Gallimard, 1965.

2 8 Roland Barthes, incluido en *The Rustle of Language*, Oxford: Blackwell, 1986.

2 9 Claude Lévi-Strauss, citado por el propio autor en la introducción a *The Raw and the Cooked*, Londres: Jonathan Cape, 1970.

3 0 Marcel Duchamp, *On the Creative*, discurso ante los estudiantes de arte del Chicago Institute, 1957.

drunk to speak on that occasion. It is more likely to have happened at one of Rousseau's own weekly soirées. It is important to be clear about Rousseau's meaning. It was certainly not intended as a put-down but as a compliment. Egyptian art was absolutely in vogue in Paris during the first two decades of the twentieth century.

2 1 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller, London: Cape, 1976.

2 2 The Blaue Reiter 'Almanac', 1912. Cited by Dietmar Elger in *Expressionism*, Köln: Taschen, 2002.

2 3 *Manifeste du surréalisme*, 1924. Cited by Sarane Alexandrian in *Surrealist Art*, London: Thames and Hudson, 1970.

2 4 Ibid.

2 5 *Manifeste du surréalisme*, 1924. See Patrick Walberg's *Surrealism: a Documentary Anthology*, London: Thames and Hudson, 1966.

2 6 Paul Eluard (with André Breton) *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris: Galerie Beaux-Arts, 1938.

2 7 André Breton 'Le surréalisme et la peinture', Paris: Gallimard, New Edition 1965.

2 8 Roland Barthes, included in *The Rustle of Language*, Oxford: Blackwell, 1986.

2 9 Claude Lévi-Strauss. Cited by the author himself in the Introduction to *The Raw and the Cooked*, London: Jonathan Cape, 1970.

3 0 Marcel Duchamp, *On the Creative* - address to the Art Students of the Chicago Institute, 1957.



NAÏFS, FAUX-NAÏFS, FAUX FAUX-NAÏFS, ASPIRANTES A FAUX-NAÏFS: EL ARTE MARGINAL NO EXISTE

James Elkins

Lo primero que hay que decir del arte marginal (y por ahora pongo en el mismo saco el arte marginal y el arte *naïf*, el *art brut*, el arte «crudo», el *grass-roots art*, el arte primitivo, el arte autodidacta, el arte psicótico, el arte autista, el arte intuitivo, el arte vernáculo, el arte popular, el arte popular contemporáneo, el arte popular no tradicional y el arte mediumnístico) es que no existe. Al menos eso es lo que me gustaría decir, aunque la verdad es que no puedo: el arte marginal sí existe, y viene siendo objeto de continuo interés desde los comienzos del arte moderno. Dentro de los límites de este breve ensayo voy a decir exactamente por qué *me gustaría decir* que el arte marginal no existe. Dejaré a las muchas exposiciones, catálogos y monografías el seguir explorando el hecho de que el arte marginal, en efecto, sigue existiendo¹.

Hay tres sentidos fundamentales en los que el arte marginal no existe:

1. *El arte marginal no es importante.* Es invisible para una pluralidad de historiadores del arte que estudian lo moderno y lo posmoderno. Con esto quiero decir que ni lo estudian, ni lo enseñan, ni lo incluyen en sus antologías. El ejemplo reciente más llamativo es el manual *Art Since 1900*, escrito por Yve-Alain Bois, Hal Foster, Rosalind Krauss y Benjamin Buchloh. En ese libro el arte marginal no desempeña ningún papel dentro de los relatos esenciales del arte moderno y antimoderno. Si se pudiera generalizar sobre esa exclusión, se podría decir que el arte marginal aparece como una versión popular, simplificada y quizá más accesible de la vanguardia genuina en cada momento. Según esa lógica, lo que importa en el arte moderno es lo que sucede en el centro, entre los artistas más inmersos en los discursos artísticos. Si algunas de las reevaluaciones de éstos, por ejemplo su proyección de autenticidad sobre el arte tribal, encuentran resonancia entre artistas de la

NAÏFS, FAUX-NAÏFS, FAUX FAUX-NAÏFS, WOULD-BE FAUX-NAÏFS: THERE IS NO SUCH THING AS OUTSIDER ART

James Elkins

The first thing that needs to be said about Outsider Art (and for the moment I will lump Outsider Art with Naïve Art, *Art Brut*, Raw Art, Grass-roots Art, 'Primitive Art', Self-taught Art, Psychotic Art, Autistic Art, Intuitive Art, Vernacular Art, Folk Art, contemporary Folk Art, non-traditional Folk Art, Mediumistic Art, and Marginal Art) is that it does not exist. At least I would like to say that, but actually I can't: Outsider Art does exist and it has been an object of continuous interest since the beginnings of Modernism. In the scope of this brief essay I will say exactly why I would *like to say* Outsider Art does not exist. I will leave it to the many exhibitions catalogues and monographs to continue exploring the fact that Outsider Art does, in fact, continue to exist.¹

There are three fundamental senses in which Outsider Art does not exist:

1. *Outsider Art is unimportant.* It is invisible to a plurality of art historians who study Modernism and Postmodernism. By that I mean that it isn't taught or studied and it isn't included in their anthologies. The most striking recent example is *Art Since 1900*, the textbook co-written by Yve-Alain Bois, Hal Foster, Rosalind Krauss and Benjamin Buchloh. In that book Outsider Art plays no part in the essential stories of Modernism and anti-Modernism. If it were possible to generalise about that exclusion, it might be said that Outsider Art appears as a popular, simplified and perhaps more accessible version of the genuine avant-garde. According to this logic, what matters in Modernism is what happens at the centre, among the artists most fully engaged with the discourses of art. If some of their revaluations, such as

cultura más general, eso carece de significación inmediata para la dialéctica en curso de lo moderno y lo posmoderno. Esta manera de censar el arte del siglo xx relega al arte marginal a un papel secundario, o peor: el arte marginal pasa a ser un entretenimiento modesto, o una popularización, o un malentendido parcial de innovaciones a las que se considera más centrales. Lo que importa es lo que hizo Picasso con Rousseau, no lo que el propio Rousseau creía aportar, y desde luego no lo que realmente aportó al arte moderno, que iba a ser visto como poco más que un decorado de fondo para las investigaciones serias sobre lo «primitivo» llevadas a cabo por Picasso y otros. La posición de Rousseau, considerada aparte del interés de Picasso, se juzgaría totalmente carente de importancia. En otras palabras, la historia del arte moderno y posmoderno se podría contar perfectamente sin Rousseau: sólo requeriría la *idea* de Rousseau, o «el caso» de Rousseau, pero no su obra.

2. *El arte marginal es imposible.* Hablando con rigor, como cuestión filosófica, el arte marginal no es posible. La razón está en el concepto de vanguardia: cualquier genuina novedad que aparezca, o pasa a ser vanguardia y se coloca en el mismísimo centro de interés del mundo artístico, o se considera que está fuera del arte. Si el arte marginal realmente apareciese como radicalmente nuevo o significativamente diferente de las prácticas existentes, no se entendería como situado al margen de nada. Una señal práctica de la verdad de esta posición filosófica es que el arte marginal no tiene nada de incomprendible; muchas veces ni siquiera resulta extraño. Por el contrario, sus excentricidades y rarezas se comprenden casi al instante, y eso indica que está ya *inside*, dentro: es comprensible por relación con alguna práctica especificable del mundo artístico. Ni está verdaderamente fuera, *outside*, ni en la posición central: es un compañero y complemento, a menudo cómodo y fácil de asimilar, del arte moderno.

Ése es el argumento filosófico. En la práctica el arte marginal ha demostrado ser imposible por la omnipresencia de influencias del mundo artístico. Es un hecho posiblemente triste que en el siglo xx no ha habido prácticamente artistas que hayan trabajado del todo ajenos al mundo artístico occidental.

their projection of authenticity onto Tribal Art, find resonance among artists in the broader culture, then that is not of immediate significance to the ongoing dialectics of Modernism and Postmodernism. This way of plotting twentieth century art casts Outsider Art in a supporting role, or worse: Outsider Art becomes a minor entertainment, a popularisation or a partial misunderstanding of developments that are understood as more central. What matters is what Picasso did with Rousseau, not what Rousseau himself thought he was contributing and certainly not what he actually contributed to Modernism, which would be seen as nothing much more than a foil for the serious investigations of the 'primitive' that were done by Picasso and others. Rousseau's position, considered aside from Picasso's interest, would be considered wholly unimportant. The story of Modernism and Postmodernism, in other words, could be adequately told without Rousseau: it would require only the *idea* of Rousseau, or the 'case' of Rousseau and not his work.

2. *Outsider Art is impossible.* Strictly speaking, as a philosophic matter, Outsider Art is not possible. The reason is the concept of the avant-garde: anything that appears genuinely new will either become part of the avant-garde and take its place at the very centre of art world interest, or will be considered outside of art itself. If Outsider Art appeared as radically new or as significantly different from existing practices, it would not be understood as standing outside of anything. A practical sign of the truth of this philosophic position is that Outsider Art is not at all incomprehensible – often it is not even unfamiliar-looking. On the contrary, its quirks and oddities are almost instantly comprehensible, a sure-fire indication that it is already assimilated: it is comprehensible in terms of some specifiable art world practice. It is neither genuinely outside nor central: it is often an easily assimilated and comfortable companion and complement to Modernism.

Outsider Art has proven to be impossible because of the pervasiveness of art world influences. It is possibly a sad fact that virtually no twentieth

Siempre hay algún indicio de influencia, alguna señal de que el artista herméticamente sellado ha roto el sello y se ha asomado «al interior». De un modo u otro acaban llegando fragmentos de Picasso al arte marginal de los Apalaches, pedazos de expresionismo alemán al arte hecho por pacientes mentales de Weimar, elementos de realismo socialista a la escultura folclórica de Europa Oriental y Rusia. De ahí el dilema: el arte marginal es un oxímoron, y su ingenuidad rara vez es tan pura como parece.

Como el arte verificablemente marginal siempre ha sido escaso, los museos y las galerías se contentan con especímenes mixtos, coleccionando a artistas marginales que tienen una conciencia mínima del arte moderno. La canadiense Halifax Gallery of Art exhibe a varias generaciones de pintores y escultores del país. Las piezas más antiguas son las más esrafalarias, y las más ayunas de conocimiento del mundo artístico. Las más recientes, contemporáneas, parecen de un Red Grooms o un Dubuffet. La galería las muestra todas: una primera, una segunda y una tercera generación de pintores y escultores que son ingenuos, medio ingenuos y realmente no tan ingenuos.

Artistas *seminaiifs* se vienen descubriendo continuamente desde la década de 1910. En Chicago uno de los más descolantes es Henry Darger (1892-1973), cuyos pálidos murales de soldados —tienen un misterioso parecido con las pinturas murales de Puvis de Chavannes— se inspiran en tebeos y revistas populares de mediados del siglo². Tenía fantasías paranoicas, pero no vivía desconectado del arte contemporáneo; por el contrario, su obra está a la misma distancia de los cómics comerciales que la de Robert Crumb, sólo que en otra dirección³. Como me comentaba un día el historiador del arte Reinhold Heller viendo una exposición de la Colección Prinzhorn, no hay nada en el arte marginal que no sea de su tiempo.

Aparte de los *naifs* y los *semi-naifs* (y los *semi-demi-naifs*, y así sucesivamente), están los falsos *naifs*. Henri Rousseau era un *semi-naïf*, con lo cual quiero decir que creía en la pureza y la sinceridad de lo que hacía, y al mismo tiempo se dejaba influir por sectores del mundo artístico⁴. No así las

century artists have worked entirely outside the western art world. There is always some hint of influence, some sign that the hermetically sealed artist has broken the seal and peeped inside. Bits of Picasso somehow find their way into Appalachian Outsider Art, pieces of German Expressionism into Weimar Republic art made by psychiatric patients, elements of Social Realism into Folk sculptures in Eastern Europe and Russia. Hence the dilemma: Outsider Art is an oxymoron, and its naïveté is seldom as pure as it appears.

Because Outsider Art has always been rare, museums and galleries settle for mixed examples, collecting Outsider artists who have a minimal awareness of modern art. The Halifax Gallery of Art in Canada exhibits several generations of local Canadian painters and sculptors. The earliest pieces are the oddest and the most free from knowledge of the art world. The newest pieces, which are contemporary, look like Red Grooms or Dubuffet. The gallery shows them all: first-, second-, and third-generation painters and sculptors who are naïve, semi-naïve and really not so naïve.

Semi-naïve artists have been continuously discovered ever since the 1910s. In Chicago, one of the most prominent is Henry Darger (1892-1973), whose pallid murals of soldiers – they have a weird similarity to Puvis de Chavanne's wall paintings – derive from mid-century comic books and popular magazines.² He had paranoid fantasies but he was not cut off from contemporaneous art – on the contrary, his work is the same distance from commercial comics as Robert Crumb's, but in a different direction.³ As the art historian Reinhold Heller once said to me while we were looking at an exhibition of the Prinzhorn Collection, nothing in Outsider Art is not of its time.

In addition to *naifs* and *semi-naifs* (and *semi-demi-naifs* and so on), there are false *naifs*. Henri Rousseau was a *semi-naïf*, by which I mean he believed in the purity and honesty of what he did and at the same

riadas de artistas *naïfs* que le siguieron: pintores como Louis Vivin (1861-1936), André Bauchant (1873-1958), Camille Bombois (1883-1970, descubierto por Wilhelm Uhde) y Séraphine Louis (1864-1942, otro descubrimiento de Uhde, esta vez su asistente). Algunos eran conscientes de estar representando el papel de *naïf* y todos habían bebido en el arte moderno y en la ilustración popular⁵. Bombois es un Balthus leñoso: las mismas obsesiones, «directas y carnales en la tradición rabelaisiana», pero con miembros de madera en vez de carne⁶.

Lo que pasó en Montmartre pasó un poco después en otras ciudades y países. La colección de *art brut* de Dubuffet, ahora alojada en Lausana, abarca a una serie de artistas que estaban muy al tanto del arte moderno: Aloïse, Gaston Duf, Auguste Forestier y Jeanne Tripiet⁷. Más o menos desde 1980 —es difícil fijar la fecha—, artistas que habían pasado por las academias descubrieron que se podía ser ingenuo a voluntad. Su ingenuidad era de otra índole que la de los artistas que trabajaban, en gran medida si no del todo, fuera del mundo artístico occidental, o que la de quienes se habían abierto paso al mundo artístico desde fuera. Este tipo de arte marginal parte de dentro y trata de escapar a la fuerza. Una exposición hecha en Taipei en 1998 bajo el título *Diecisiete naïfs de Taiwan* mostró hasta dónde llega la simulación que ya se ha hecho habitual⁸. Los diecisiete artistas de la exposición de Taipei se desvivían por adular sus estilos del mundo artístico hasta darles una apariencia de emoción genuina y autenticidad cultural. Uno acababa pintando una versión cruda de Chagall, otro un Dufy o Utrillo desmañado, y un tercero hacía pintura social-realista china en malo (campesinos mal dibujados sembrando felices un campo). Un cuarto ofrecía un cruce entre el primer estilo de figuras de Matisse, el de *La Danse*, y un Keith Haring especialmente feo. Incluso estilos ya de por sí intencionadamente torpes lo eran más: en la muestra había también pinturas hechas al estilo de Dubuffet, pero aún más rebuscadamente toscas e infantiles.

Confío en que los visitantes de la exposición reconocieran a Dubuffet, Chagall, Matisse, Utrillo y algunos otros de los pintores que los artistas taiwaneses tomaban por modelos; presumiblemente esos espectadores también

time he was influenced by parts of the art world.⁴ The same cannot be said for the tidal waves of naïve artists who followed him: painters such as Louis Vivin (1861-1936), André Bauchant (1873-1958), Camille Bombois (1883-1970, an artist discovered by Wilhelm Uhde) and Séraphine Louis (1864-1942, another Uhde discovery, this time his cleaning lady). Some of them knew they were playing the role of *naïfs* and all were steeped in modern art as well as popular illustration.⁵ Bombois is a wooden Balthus: the same obsessions, 'direct and lusty in the Rabelaisian tradition', but with oaken limbs substituted for fleshy ones.⁶

What happened in Montmartre happened slightly later in other cities and countries. Dubuffet's Collection of *Art Brut*, now housed in Lausanne, includes a number of artists who were versed in Modernism: Aloïse, Gaston Duf, Auguste Forestier and Jeanne Tripiet.⁷ Beginning sometime around 1980 – the date is hard to fix – artists trained in art schools found they could will themselves to become naïve. Their naïveté was of a different order than artists who worked largely outside the western art world, or from those who worked their way into the art world from outside. This kind of Outsider Art begins inside and tries to force its way back outside. An exhibition in Taipei in 1998 called *Dix-sept naïfs de Taiwan*, showed the depths of dissimulation that are now commonplace.⁸ The seventeen artists in the Taipei show struggled to adulterate their art world styles until they looked genuinely emotional and culturally authentic. One artist ended up painting a crude version of Chagall, another an unskilled Dufy or Utrillo and a third made bad Chinese social realist painting (awkwardly drawn farmers happily sowing a field). A fourth offered a cross between Matisse's early figural style, as in the *Danse* and an especially ungainly Keith Haring. Even styles that were already intentionally unskilled were made more so: there were also paintings in the show done in the style of Dubuffet but even more premeditatedly crude and childlike.

detectarían a qué se estaba jugando. La nueva generación de *faux-naïfs* son *faux* porque no son realmente ingenuos, y también son *faux* porque no declaran estar simulando su ingenuidad. Y sin embargo estos artistas simuladores por partida doble son también, en la mayoría de los casos, totalmente sinceros⁹. De esa manera su status de marginal, aunque mancillado, conserva el criterio esencial de veracidad aparente.

3. *El arte marginal es un síntoma del arte moderno y nada más.* Como un tic o un sarpullido, apunta a otro problema más hondo. Aquí la idea es que lo moderno siempre ha necesitado un «Otro»: Picasso necesitaba a Rousseau, lo mismo que Duchamp y Breton disfrutaban con las representaciones teatrales de Raymond Roussel, o que los consumidores americanos de cultura mediana y mediados del siglo adoraban a Grandma Moses¹⁰. En muchas partes del mundo se descubrieron artistas aparentemente primitivos, aparentemente ineducados, una vez que arraigó el arte moderno. Paraguay tiene un pintor primitivo a comienzos del siglo xx, y lo mismo Bulgaria, y lo mismo Argentina, Suiza, Alemania, Francia; y los Estados Unidos los tienen a cientos. Parte del espíritu de lo moderno es el deseo de algo que sea genuinamente ajeno a la tradición académica europea, y el arte ingenuo y el autodidacta colman ese deseo a la perfección. Considerado así el arte marginal, ya no tiene sentido contentarse con gozar el arte en directo, «por sí mismo»; la pregunta ha de ser: «¿Qué sentido tengo yo de lo moderno que me permite encontrar impactantes o expresivas estas muestras de arte marginal?». En otras palabras, uno se interroga sobre sus deseos y uno atiende a sus síntomas. Las muchas variedades de arte marginal no testifican una diversidad de prácticas que haya que conceptualizar, sino sentidos cambiantes de lo moderno. Si suscribes sobre todo un modernismo muy formalista, el arte de los alienados te podrá parecer interesantísimo; pero si tu modernismo es más bien el de CoBrA y el expresionismo escandinavo, entonces quizá te convendrían más las elecciones de Dubuffet.

Utilizando este tercer modelo, las distintas clases de arte que vengo tratando en bloque como arte marginal se pueden asignar a ideas particulares sobre en qué

I expect viewers of the exhibition recognised Dubuffet, Chagall, Matisse, Dufy, Utrillo and some of the other painters that the Taiwanese artists took as models; presumably such viewers would also have seen the game that was being played. The new generation of *faux-naïfs* are *faux* in that they aren't really naïve; and they are also *faux* because they don't declare they are dissimulating their naïveté. Yet these doubly-dissimulating artists are also, for the most part, entirely sincere.⁹ In that way their Outsider status, as sullied as it is, retains the essential criterion of apparent truthfulness.

3. *Outsider Art is a symptom of Modernism, nothing more.* Like a twitch or a rash, Outsider Art points to some deeper problem. Modernism has always required an 'Other': Picasso required Rousseau, just as Duchamp and Breton enjoyed Raymond Roussel's stage productions, or as middlebrow, mid-century American consumers loved Grandma Moses.¹⁰ Apparently 'primitive', apparently uneducated artists were discovered in many places around the world after Modernism took hold. Paraguay has an early twentieth century 'primitive' painter, as do Bulgaria, Argentina, Switzerland, Germany and France, while the United States has hundreds. Part of Modernism is the desire for something genuinely outside the academic European tradition; Naïve and Self-taught Art fill that desire perfectly. If you consider Outsider Art this way, it no longer makes sense simply to enjoy the art directly 'on its own terms': the question has to become, 'What sense of Modernism do I have that permits me to find these examples of Outsider Art compelling or expressive?' In other words, one asks about one's desires and one watches one's symptoms. The many different kinds of Outsider Art testify not to a diversity of practices that need to be conceptualised but to changing senses of Modernism. If you subscribe mainly to a high formalist Modernism, then the art of 'the insane' might seem most interesting to you; but if your Modernism is more CoBrA and Scandinavian Expressionism, then Dubuffet's choices might be more apposite.

76

consiste el arte moderno. Por poner un ejemplo, en Norteamérica el *arte popular* (*folk art*) no constituyó una categoría estética ni mercantil hasta 1916 aproximadamente¹¹, en respuesta a un reconocimiento cada día mayor de la pintura regional en los Estados Unidos; el arte popular era la base idónea para el nuevo regionalismo (en los países comunistas de Europa Oriental el arte popular tenía valencias muy diferentes, y en parte respondía a la percepción de un arte moderno internacional no socialista, centrado en Europa Occidental y Norteamérica). El *arte mediumnístico o visionario* viene de más atrás; se remonta a los románticos, y tiene una historia particular en Inglaterra, de Blake y Palmer a Hunt y los prerrafaelistas. En los Estados Unidos el término *visionary* apareció en una exposición por vez primera en 1974; es, por lo tanto, una importación de una idea romántica, premoderna, de la subjetividad en la creciente estética del arte marginal del período de posguerra¹². El concepto de *arte naïf* ingenuo tiene una historia muy conocida, cuyo inicio se suele situar en la exposición que Wilhelm Uhde dedicó a Henri Rousseau en 1928, aunque hacía ya varias décadas que se calificaba de *naïfs* a artistas de Montmartre¹³. La estrecha conexión del arte ostensiblemente *naïf* con el «realismo mágico», el primitivismo y el arte moderno ha sido bien estudiada (últimamente por E. H. Gombrich)¹⁴. Es interesante que la idea, típica en los comienzos del arte moderno, de que un pintor como Rousseau pudiera tener algo en común con una máscara fang o una cabeza-retrato de Ifé haya pasado a ser materia de interés histórico: ya no parece una conexión válida. Persiste, en cambio, la idea de que para entender el arte moderno de, pongamos, 1905-1914 hay que ponerle al lado tanto materiales tribales como artistas aparentemente ingenuos; para mí es una prueba de que en parte todavía estamos dentro de la historia en curso de lo moderno.

Se podría seguir por el mismo camino, delineando diferentes perfiles de lo moderno según qué clases de arte se tomaran como sus «Otros» (sus complementos u opuestos, sus *Doppelgänger*s) fuera del mundo de la pedagogía institucional reconocida. El arte marginal o *outsider*, que, sobra decirlo, surge del *Étranger* de Camus pasando por las publicaciones de Roger Cardinal, no es más, en este sentido, que un marcador de posición para

Using this third model, the different kinds of art I have been lumping together as Outsider Art can be assigned to particular ideas about what constitutes Modernism. In North America Folk Art, to take one example, was not an aesthetic or market category until sometime around 1916.¹¹ It responded to a growing sense of regional painting in the United States; Folk Art was the appropriate grounding of the new regionalism (In communist countries in Eastern Europe, Folk Art had very different valences and responded in part to the perception of an international, non-socialist Modernism centred in Western Europe and North America). Mediumistic or Visionary Art has a longer history; it goes back to the Romantics and has a particular history in England from Blake and Palmer to Hunt and the Pre-Raphaelites. In the United States, the term 'visionary' first appeared in an exhibition in 1974: it is therefore an importation of a pre-modern, romantic notion of subjectivity into the growing post-war Outsider Art aesthetic.¹² Naïve Art has a well-known history, which usually begins with Wilhelm Uhde's exhibition of Henri Rousseau in 1928 although Montmartre artists were known as *naïfs* several decades before.¹³ The close connection between ostensibly Naïve Art, 'Magic Realism', 'Primitivism' and Modernism has been well studied (most recently by E. H. Gombrich).¹⁴ It is interesting that the early modernist sense that a painter like Rousseau might have something in common with a Fang mask or Ife portrait head has become an object of historical interest; it no longer seems a viable connection. On the other hand, the sense that the Modernism of, say, 1905-1914 needs to be understood alongside both tribal materials and apparently naïve artists persists, providing evidence that we are still partly inside the ongoing history of Modernism.

It would be possible to go on along these lines, delineating differing senses of Modernism according to the kinds of art that were taken to be their 'Others' (their complements or opposites, their *Doppelgänger*s) outside the world of recognised institutional pedagogy. Outsider Art, which of course

un fenómeno estructural general dentro del arte moderno, en este caso una idea de la posguerra inglesa y norteamericana sobre lo que existe fuera de la pedagogía artística convencional.

La crítica Roberta Smith ha propuesto que se abandone el calificativo «marginal», y que simplemente se exija «un nivel de calidad y fuerza artística» como a cualquier otra clase de arte¹⁵. El problema, en mi opinión, es que con ello no se evita que los caracteres atribuidos al arte marginal sigan existiendo bajo otros nombres. Según la definición de Cardinal, un artista marginal debe crear un mundo imaginado obsesivamente, un ámbito en el que se pongan patas arriba las leyes de la realidad normal. Se nos dice que los artistas marginales tienen un acceso especial a la «calidad y fuerza artística», una obsesividad nacida de una técnica inadecuada, inmediatez y veracidad. Todo eso son esperanzas particulares para un determinado momento del arte moderno americano e inglés en la posguerra.

Es útil pensar en el arte marginal como síntoma de momentos concretos de lo moderno, porque entonces yo podría decir que no son ésas mis esperanzas. Yo desde luego no quiero ver un arte crudo, ineducado e inepto, brutal, salvaje, obsesivo, neurótico o psicótico, demencialmente intenso, inmediato, veraz o repleto de «calidad y fuerza artística». Eso no significa que sea inmune al arte marginal: probablemente habrá por ahí alguna nueva clase de arte marginal que responda a mis ideas propias de lo que podría ser un arte posmoderno y contemporáneo interesante. Cuando me encuentre con esa clase de arte, es muy posible que me cautive, como a generaciones anteriores las cautivaron desde Rousseau hasta Grandma Moses.

Lo que hace falta es un enfoque no ingenuo del arte ingenuo: quédense las etiquetas, pero reconózcanse como tales. Cada vez que veo algo que se presenta como arte marginal —bajo cualquiera de sus nombres—, yo me pregunto: «¿Qué manera de entender lo moderno ha podido llevar al autor, o al artista, a sugerir que esto esté *al margen* de nada?».

comes from Albert Camus' *l'Étranger* via Roger Cardinal's publications, is nothing more, in this sense, than a place-marker for a general structural phenomenon within Modernism – in that case, a post-war English and American sense of what exists outside conventional art pedagogy.

The critic Roberta Smith has proposed we drop the word Outsider altogether, and just ask for a 'level of artistry and power' as we would for any kind of art.¹⁵ The problem with that is that it allows the traits attributed to Outsider Art to continue under other names. In Cardinal's definition, an Outsider artist should create an obsessively imagined world, a place where the laws of normal reality are overturned. Outsider artists are said to have special access to 'artistry and power,' an obsessiveness born of inadequate technique, an immediacy and truthfulness. All of those are particular hopes for a certain moment in post-war American and English modern art.

It helps to think of Outsider Art as a symptom of specific moments in Modernism, because the desire to see art that is raw, unschooled and unskilled, crude, wild, obsessive, neurotic or psychotic, madly intense, immediate, truthful, or full of 'artistry and power' is far from universal. What is needed is a non-naïve approach to Naïve Art: the labels can stay, but they need to be recognised as such. Something that is presented as Outsider Art – under any of its names – inevitably begs the question, 'What understanding of Modernism has led the author, or artist, to propose that this is *outside* of some practice?'.

NOTES

- 1 Much of the material here is taken from Rebecca Mazzei's Master's thesis, 'The Problems with Outsider Art' (School of the Art Institute of Chicago, 2003, unpublished, in the collection of the John M. Flaxman Library). That thesis, which I helped to supervise, is an excellent introduction to the problems surrounding Outsider Art. Mazzei's conclusion is very different from the one I draw here: she proposes that the various senses of Outsider Art can be understood in terms of the Freudian concept of *Unheimlichkeit*, the uncanny. As this essay will make clear, I would rather not try to repair the concept of Outsider Art.

- 1 Gran parte de este material está tomado de la tesis de grado de Rebecca Mazzei «The Problems with Outsider Art» (School of the Art Institute of Chicago, 2003, inédita, en la colección de la John M. Flaxman Library). Esa tesis, en cuya dirección participé, es una introducción excelente a los problemas que rodean al arte marginal. La conclusión de Mazzei es muy diferente de la que yo deduzco aquí: ella propone interpretar las diferentes nociones de arte marginal en términos del concepto freudiano de *Unheimlichkeit*, lo inquietante. Como se apreciará claramente en este ensayo, yo preferiría renunciar a reparar el concepto de arte marginal.
- 2 Henry Darger: *The Unreality of Being*, Iowa City: University of Iowa Museum of Art, 1996; John MacGregor, *Henry J. Darger: Dans les royaumes de l'irréel*, Lausana: Collection de l'Art Brut, 1996.
- 3 Compárese con *R. Crumb Retrospective*, Nueva York: Alexander Gallery, 1993, y Monte Beauchamp (ed.), *The Life and Times of R. Crumb*, Nueva York: St. Martin's Griffin, 1998.
- 4 Una exposición importante de Rousseau en los Estados Unidos fue la de 1942 (D. Catton Rich (ed.), *Henri Rousseau*, cat. exp., Nueva York: Museum of Modern Art, 1942); en este contexto véase también M. Garçon, *Le douanier Rousseau, accusé naïf*, París: Quatre Chemins-Éditart, 1953.
- 5 Véase en primer lugar Wilhelm Uhde, *Five Primitive Masters*, trad. de Ralph Thompson, Nueva York: Quadrangle Press, 1949; también Anne Devroye-Stilz (ed.), *Inauguration de la Salle Wilhelm Uhde: Rousseau, Séraphine, Bauchant, Bombois, Vivin, Peyronnet*, Niza: Direction des Musées de Nice, 1988; *Vivin*, con ensayos de Dina Vierny, Wilhelm Uhde y Jean Cassou, París: Galerie Dina Vierny, 1980, y Maximilien Gauthier, *André Bauchant*, París: Éditions du Chêne, 1943.
- 6 Klaus Perls en *Camille Bombois: Femmes et Filles*, Nueva York: Perls Galleries, 1969, s. n.; véase también *Camille Bombois, 1883-1970: Memorial Exhibition*, Nueva York: Perls Galleries, 1970.
- 7 Jean Dubuffet e art brut: dalle collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim, di Pierre Matisse e dalla Collection de l'art brut, Losanna, Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986; M. Thévoz, *Art brut*, pról. de J. Dubuffet, trad. del francés de J. Emmons, Nueva York: Rizzoli, 1976; J. Porret-Forel, *Aloise*, París: Compagnie de l'Art Brut, 1948; A. Weiss, *Shattered Forms: Art brut, Phantasms, Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992.
- 8 *Dix-sept naïfs de Taiwan*, cat. exp., Taipei: Museum of Modern Art, mayo de 1998.
- 9 Algunos de los pintores de Taiwan buscaban emular la pureza cultural que veían en los habitantes aborígenes de la isla. En los últimos años ha habido un reconocimiento creciente de las culturas indígenas de Taiwan, como demuestra el Museo de Culturas Tribales. Las tribus supervivientes no tienen una producción artística que pueda competir en el mercado de arte mundial, y de ahí que los artistas modernos taiwaneses que quieren purgar su pintura de influencias occidentales modernas hayan optado a veces por la pintura ingenua como solución de compromiso.
- 10 Entre los muchos catálogos de exposición véase *Grandma Moses*, Nueva York: Galerie St. Etienne, 1957, que da extractos de críticas de prensa alemanas y británicas.
- 11 Beatrice Rumford, introducción a *Folk Art USA Since 1900*, cat. exp., Williamsburg: Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center, 1980; citada en Mazzei, «Problems», p. 14.
- 12 *Naïve and Visionaries*, cat. exp., Minneapolis: Walker Art Center, 1974, citado en Mazzei, p. 16.
- 13 Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, París: Flammarion, 2001.
- 14 Los términos que enmarcan la serie están condensados en el título de O. Bihajli-Merin, *Modern Primitives: Masters of Naïve Painting*, Nueva York: Abrams, 1961, también citado en Mazzei, p. 19.
- 15 Smith, «Redefining A Style As It Catches On», *The New York Times* (22, enero de 1999), B35.
- 2 *Henry Darger: The Unreality of Being*, Iowa City: University of Iowa Museum of Art, 1996; John MacGregor, *Henry J. Darger: Dans les royaumes de l'irréel*, Lausanne: Collection de l'Art Brut, 1996.
- 3 Compare *R. Crumb Retrospective*, New York: Alexander Gallery, 1993; Monte Beauchamp (ed.), *The Life and Times of R. Crumb*, New York: St. Martin's Griffin, 1998.
- 4 An important exhibition in America was *Henri Rousseau*, in 1942 (Daniel Catton Rich (ed.), *Henri Rousseau*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1942); in this context, see also Maurice Garçon, *Le douanier Rousseau, accusé naïf*, Paris: Quatre Chemins-Éditart, 1953.
- 5 See first Wilhelm Uhde, *Five Primitive Masters*, trans. by Ralph Thompson, New York: Quadrangle Press, 1949; also Anne Devroye-Stilz (ed.), *Inauguration de la Salle Wilhelm Uhde: Rousseau, Séraphine, Bauchant, Bombois, Vivin, Peyronnet*, Nice: Direction des Musées de Nice, 1988; *Vivin*, with essays by Dina Vierny, Wilhelm Uhde and Jean Cassou, Paris: Galerie Dina Vierny, 1980; and Maximilien Gauthier, *André Bauchant*, Paris: Éditions du Chêne, 1943.
- 6 Klaus Perls, in *Camille Bombois: Femmes et Filles*, New York: Perls Galleries, 1969, n.p.; see also *Camille Bombois, 1883-1970: Memorial Exhibition*, New York: Perls Galleries, 1970.
- 7 *Jean Dubuffet e art brut: dalle collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim, di Pierre Matisse e dalla Collection de l'art brut, Losanna*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986; Michel Thévoz, *Art brut*, foreword by Jean Dubuffet, trans. from the French by James Emmons, New York: Rizzoli, 1976; Jacqueline Porret-Forel, *Aloise*, Paris: Compagnie de l'Art Brut, 1948; Allen Weiss, *Shattered Forms: Art brut, Phantasms, Modernism*, Albany: State University of New York Press, 1992.
- 8 *Dix-sept naïfs de Taiwan*, exh. cat., Taipei: Museum of Modern Art, May 1998.
- 9 Some of the Taiwanese painters were interested in emulating the cultural purity they saw in the aboriginal inhabitants of Taiwan. In recent years there has been growing awareness of Taiwan's indigenous cultures, as evidenced by the Museum of Tribal Cultures. The surviving tribes do not make artwork that can compete in the world art market and so modern Taiwanese artists who want to purge their painting of modern western influences have sometimes taken up naïve painting as a second-best solution.
- 10 Among the many exhibition catalogues, see *Grandma Moses*, New York: Galerie St. Etienne, 1957, which has excerpts from German and British newspaper reviews.
- 11 Beatrice Rumford, introduction to *Folk Art USA Since 1900*, exh. cat., Williamsburg: Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center, 1980. Cited in Mazzei, 'Problems,' p. 14.
- 12 *Naïve and Visionaries*, exh. cat., Minneapolis: Walker Art Center, 1974, cited in Mazzei, p. 16.
- 13 Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris: Flammarion, 2001.
- 14 The framing terms are condensed in the title of Otto Bihajli-Merin's *Modern Primitives: Masters of Naïve Painting*, New York: Abrams, 1961, also cited in Mazzei, p. 19.
- 15 Smith, 'Redefining A Style As It Catches On,' *The New York Times* (January 22, 1999), B35.

Catálogo

Catalogue

La no mención de fecha al pie de una obra indica que ésta carece de datación

Artworks for which no date is listed in the catalogue are undated

Paisajes imaginarios y ciudades fantásticas

A la mayoría de los artistas les interesa el entorno compartido, ya sea como experiencia inmediata o como se refleja en la imaginación. El *Dando vueltas* de Jean Dubuffet y los *Rótulos de calles* de Arthur Bispo do Rosário aluden directamente a la vida en la ciudad. Los dibujos de Joseph Yoakum, la pintura de André Masson *Las tierras rojas y el monte Sainte-Victoire* y el *Egipto* de Roland Penrose, por ejemplo, representan lugares reales y un tanto remotos, pero bajo formas realizadas por la fantasía. La idea del mapa también tiene una presencia fuerte en esta sección. Los más famosos y llamativos son los mapas imaginarios y muy elaborados de Adolf Wölfli: *Mapa provisional de los dos reinos de España y Portugal* (dos países que Wölfli no había pisado) y *Vista general de la isla de Nuncaira*, un reino enteramente ficticio situado entre «la cuna» y «la sepultura». Técnicamente más precisas y cartográficas son dos obras pequeñas del marginal británico conocido como «Michael the Cartographer» o Miguel el Cartógrafo, mientras que el gran dibujo a grafito *London* de Chris Hipkiss habría que situarlo entre el mapa y la vista de pájaro. Por contraste, las pinturas de Pearl Alcock son paisajes absolutamente atados a la tierra, bosques casi siempre espesos y centelleantes, se diría que animados por energías mágicas. El recuerdo de otro lugar en otra época parece una importante razón de ser para el arte de Alcock, en el polo opuesto del marginal y raquero francés Pascal Verbena, cuya obra, aunque a menudo aborde misteriosos temas animistas, aparenta estar absolutamente integrada en la vida de todos los días.

Imaginary Landscapes and Fantastic Cities

Most artists are concerned with the shared environment, either as immediate experience or as it figures in the imagination. Jean Dubuffet's *Spinning Round* and Arthur Bispo do Rosário's *Street Signs* deal directly with life in the city. The drawings of Joseph Yoakum, André Masson's painting *The Red Lands and the Montagne Sainte-Victoire* and Roland Penrose's *Egypt*, for example, depict real and somewhat remote places, but in an imaginatively enhanced form. The idea of the map also figures strongly in this section. The most famous and striking being the highly elaborate, imaginary maps of Adolf Wölfli: *Provisional Map of the Kingdoms of Spain and Portugal* (Wölfli had never visited either country) and *General View of the Island of Neveranger*, an entirely imaginary kingdom situated between 'the cradle' and 'the grave'. More technically precise and map-like, are two small works by the British Outsider known as 'Michael the Cartographer' while the large-scale graphite drawing, *London*, by Chris Hipkiss sits somewhere between map and birds-eye-view. By contrast, Pearl Alcock's paintings are thoroughly earthbound, almost always dense and flickering, forest-like landscapes that seem alive with magical energies. The memory of another place at another time seems to provide an important *raison d'être* for Alcock's work which is the very opposite of the French, beach-combing Outsider, Pascal Verbena, whose work, though often dealing with mysterious animistic themes, seems to be entirely embedded in daily life.



1 JEAN DUBUFFET

Dando vueltas, 1961

Óleo sobre lienzo, 97,5 x 130,4 cm

Londres, Tate. Donado por Mrs Cynthia Fraser
en memoria de su esposo.

W. Lionel Fraser 1965 [T00801]

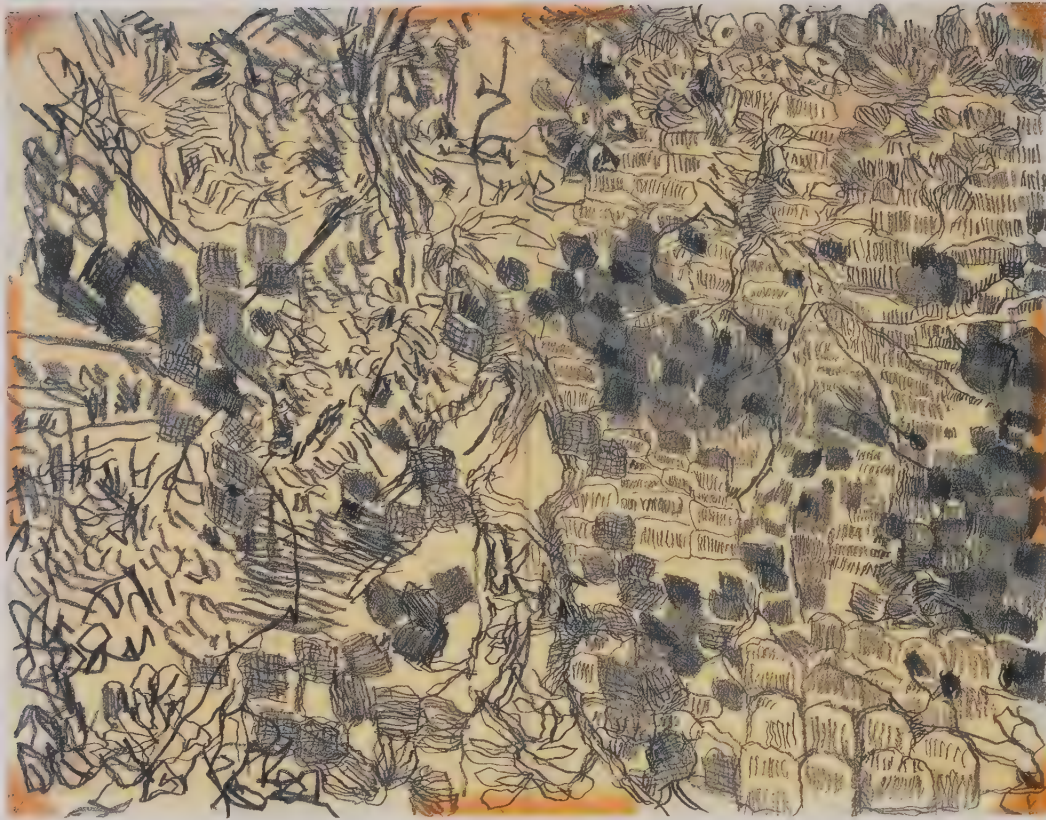
1 JEAN DUBUFFET

Spinning Round, 1961

Oil on canvas, 97,5 x 130,4 cm

London, Tate. Presented by Mrs Cynthia Fraser
in memory of her husband,

W. Lionel Fraser 1965 [T00801]



2 LOUIS SOUTTER

La casa familiar [*La maison de famille*], ¿1923-1930?

Lápiz graso sobre papel, 17,7 x 22,9 cm

Lausana, Musée Cantonal des Beaux-Arts [294]

2 LOUIS SOUTTER

Family Home [*La maison de famille*], 1923-1930?

Crayon on paper, 17,7 x 22,9 cm

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts [294]

3 LOUIS SOUTTER ▷

Temblor de tierra en el Japón

[*Tremblement de terre au Japon*], 1923

Pluma y tinta sobre papel cuadrículado, 26,9 x 21,5 cm

Lausana, Musée Cantonal des Beaux-Arts [74]

3 LOUIS SOUTTER ▷

Earthquake in Japan

[*Tremblement de terre au Japon*], 1923

Pen and ink on squared paper, 26,9 x 21,5 cm

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts [74]



Tremblement de terre au Japon, 1923.

Tremblement
de
terre

Hotel de
ville -



4 JAMES CASTLE

Exterior of house

Charcoal and spit on found paper, 13.5 x 27.5 cm

Donor: The Mayor Gallery

5 JAMES CASTLE

Exterior of house

Charcoal and spit on found paper, 13.5 x 27.5 cm

Donor: The Mayor Gallery

5 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Rótulos de calles [Placas de Ruas]

Tela, madeira y papel (21 piezas)

Cada rótulo, 25 x 15 x 7 cm aprox.

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade

do Rio de Janeiro

5 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Street Signs [Placas de Ruas]

Cloth, wood and paper (21 pieces)

Each element, approx. 25 x 15 x 7 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade

do Rio de Janeiro





5 ADOLF WÖLFL

Carte postale de l'île de Nuzzele

[General: Ansicht der Insel Niezoorn], 1911

Jeune femme sur une plage de perles 99,8 x 71,2 cm
 Berne, Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9243-30]

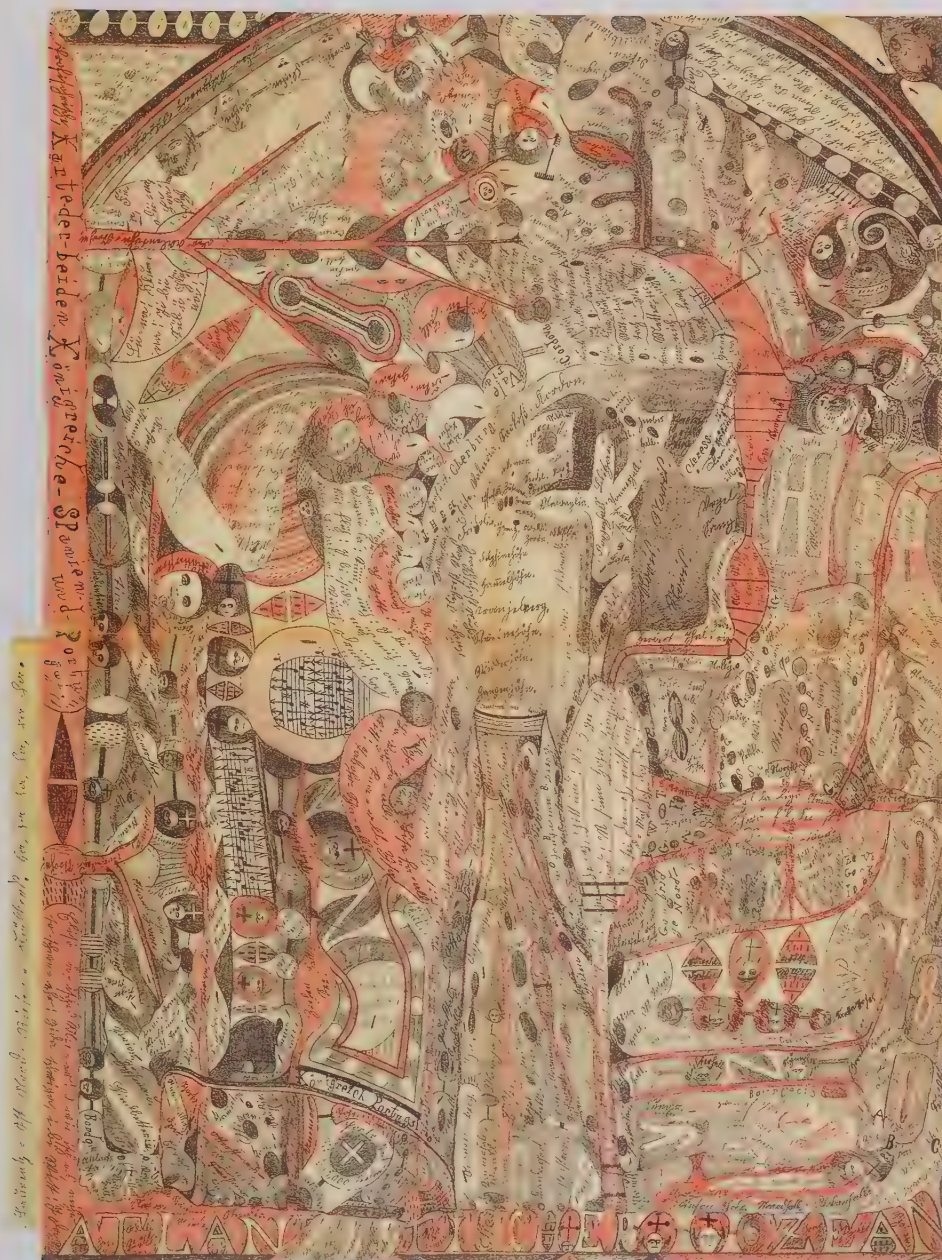
6 ADOLF WÖLFLI

General View of the Island of Neveranger

[General: Ansicht der Insel Niezoorn], 1911

Pencil and crayon on newsprint, 99.8 x 71.2 cm

Berne, Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9243-30]



7 ADOLF WÖLFELI

Mapa provisional de los dos reinos de España y Portugal
 [Provisorische Karte der beiden Königreiche Spanien
 und Portugal], 1910

Lápiz y lápiz de color sobre papel de periódico, 99,7 x 72,3 cm
 Berna, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9244-15]

7 ADOLF WÖLFELI

Provisional Map of the Kingdoms of Spain and Portugal
 [Provisorische Karte der beiden Königreiche Spanien
 und Portugal], 1910

Pencil and crayon on newsprint, 99,7 x 72,3 cm
 Berne, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9244-15]



8 PETER MEYER (MOOG)

Domine, non sum dignus... (Eucharistia)

[*Domine, non sum dignus... (Abendmahl)*], hacia 1918

Pluma y tinta, pincel y color opaco sobre cartón

fornado con papel de la institución, 29,3 x 22,2 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [101]

8 PETER MEYER (MOOG)

Domine, non sum dignus... (Eucharist)

[*Domine, non sum dignus... (Abendmahl)*], c. 1918

Pen and ink, brush and opaque colour on cardboard

lined with institution paper, 29,3 x 22,2 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [101]

9 JOSEPH ELMER YOAKUM

*El monte Pace + el monte Monadnock
cerca de Manchester Nueva Hampshire
EE.UU., 13 de noviembre de 1969*

Bolígrafo y lápiz, 48,2 x 60,9 cm
Berna, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum
Bern. Donado por Alice Pado-Adams, Chicago
[A 9441]



9 JOSEPH ELMER YOAKUM

*Mt. Pace + Mt. Monadnock near
Manchester New Hampshire USA,
13 November 1969*

Ballpoint pen and pencil, 48,2 x 60,9 cm
Berne, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum
Bern, gift of Alice Pado-Adams, Chicago
[A 9441]

10 JOSEPH ELMER YOAKUM

*El monte Japno en la cordillera de Khasia
cerca del Pakistán Central, India Oriental,
Asia Oriental, 31 de diciembre de 1970*

Bolígrafo y lápiz de color, 30,3 x 48,4 cm
Berna, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum
Bern. Donado por Alice Pado-Adams,
Chicago [A 9440]



10 JOSEPH ELMER YOAKUM

*Mt. Japno in Khasia Hills near Central
Pakistan, East India, East Asia,
31 December 1970*

Ballpoint pen and crayon, 30,3 x 48,4 cm
Berne, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum
Bern, gift of Alice Pado-Adams, Chicago
[A 9440]



PAUL GAUGUIN

Le départ du Lutétia [Le départ du Lutétia] 19 July 1938

Painted on a piece of paper, 30.5 x 47 cm

Paris, France, Centre d'Étude de l'Expression [0153]

PAUL GAUGUIN

Le départ du Lutétia [Le départ du Lutétia] 29 July 1938

Painted on a piece of paper, 30.5 x 47 cm

Paris, France, Centre d'Étude de l'Expression [0153]



12 CLEMENS VON OERTZEN (VIKTOR ORTH)

Sin título, entre 1900 y 1919

Lápiz, lápiz de color diluido sobre papel de dibujo, 19,3 x 24,8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [741c recto]

12 CLEMENS VON OERTZEN (VIKTOR ORTH)

Untitled, between 1900 and 1919

Pencil, diluted crayon on drawing paper, 19,3 x 24,8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [741c recto]



ROLAND PENROSE

Egipto, 1939

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 74,4 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art

13 ROLAND PENROSE

Egipto, 1939

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 74,4 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art

14 ANDRÉ MASSON ▷

Las tierras rojas y el monte Sainte-Victoire, 1948

Óleo sobre lienzo, 95,9 x 76,5 cm

Londres, Tate. Donado por la Contemporary

Art Society 1955 [T00073]

14 ANDRÉ MASSON

The Red Lands and the Montagne Sainte-Victoire, 1948

Oil on canvas, 95.9 x 76.5 cm

London, Tate. Presented by the Contemporary

Art Society 1955 [T00073]





15 EILEEN AGAR

Objeto de madera sobre peana, pintado (Caja 8)

Madera, 35.5 x 7.8 x 6.8 cm

Londres, Tate Archive

[TGA 9222]

15 EILEEN AGAR

Wood object on stand, painted (Box 8)

Wood, 32.5 x 7.8 x 6.8 cm

London, Tate Archive

[TGA 9222]



16 PASCAL VERBENA

Casa desierta, hacia 1980-1990

Madera de deriva, cuerda, fotografía y plomo, 65 x 52 x 14 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

16 PASCAL VERBENA

Deserted House, c. 1980s

Driftwood, string, photograph and lead, 65 x 52 x 14 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



17 PASCAL VERBENA

Zahori/La cuna, 1988

Madera de deriva, pizarra, clavos y corteza.

68 x 36 x 56 cm (cerrado)

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

17 PASCAL VERBENA

Water Diviner/The Cradle, 1988

Driftwood, slate, nails and bark,

68 x 36 x 56 cm (closed)

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



17 PEARL ALCOCK

imagination, 1987

Acrylic on board, 60.7 x 83.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art

on loan from the Musgrave Kinney Outsider Art Collection

18 PEARL ALCOCK

imagination, 1987

Acrylic on wood, 60.7 x 83.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art

on loan from the Musgrave Kinney Outsider Art Collection



19 PEARL ALCOCK

Figuras en el bosque, 1988

Pastel graso y lápiz sobre papel, 31,5 x 41 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

19 PEARL ALCOCK

Figures in the Forest, 1988

Oil pastel and pencil on paper, 31,5 x 41 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



20 ALBERT LOUDON

Sin título

Acuarela sobre papel, 41 x 29,5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

20 ALBERT LOUDON

Untitled

Watercolour on paper, 41 x 29,5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



21 ANNA ZEMANKOVÁ

Sin título

Lápiz de color y pluma sobre papel. 62 x 45 cm

Dublin. Collection Irish Museum

of Modern Art, colección particular



22 ANNA ZEMANKOVÁ

Sin título

Lápiz de color, pluma y tinta sobre papel hecho a mano. 31 x 45 cm

Dublin. Collection Irish Museum of Modern Art

deposito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

21 ANNA ZEMANKOVÁ

Untitled

Crayon and pen on paper. 62 x 45 cm

Dublin. Collection Irish Museum

of Modern Art, Private collection

22 ANNA ZEMANKOVÁ

Untitled

Crayon, pen and ink on handmade paper. 31 x 45 cm

Dublin. Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



23 IWANSKA WLADYSŁAWA

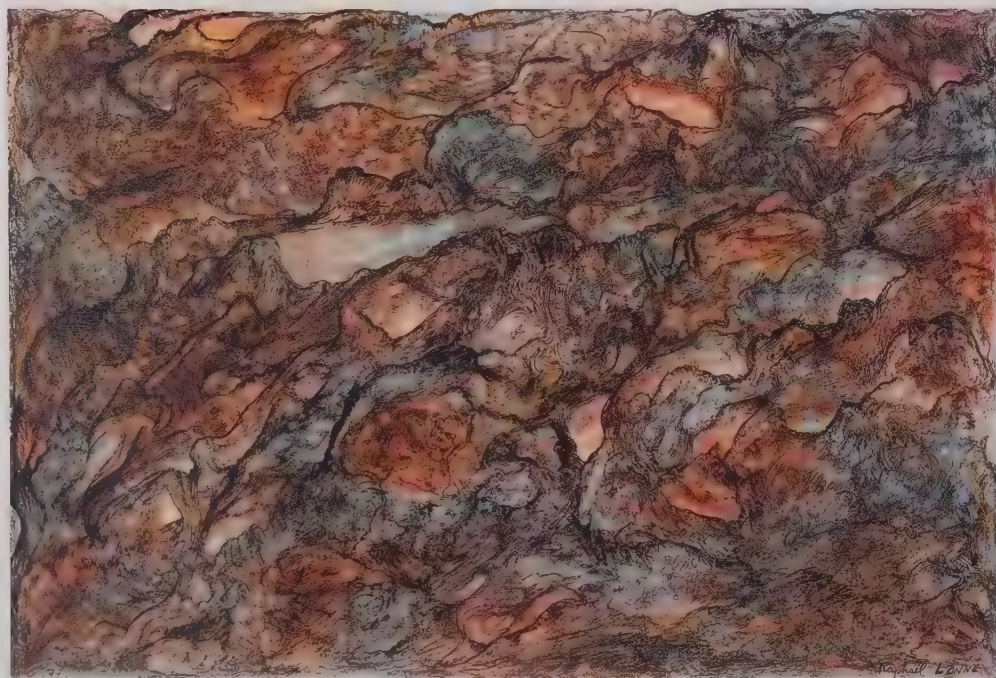
Sin título

Acuarela sobre papel, 29 x 42,5 cm
Dublín, Collection Irish Museum
of Modern Art, depósito de la Musgrave
Kinley Outsider Art Collection

23 IWANSKA WLADYSŁAWA

Untitled

Watercolour on paper, 29 x 42.5 cm
Dublin, Collection Irish Museum of Modern
Art, on loan from the Musgrave Kinley
Outsider Art Collection



24 RAPHAËL LONNÉ

Sin título, 1977

Acuarela sobre papel, 28,5 x 41 cm
Dublín, Collection Irish Museum
of Modern Art, colección particular

24 RAPHAËL LONNÉ

Untitled, 1977

Watercolour on paper, 28.5 x 41 cm
Dublin, Collection Irish Museum
of Modern Art, Private collection



25 FRIEDRICH BLANK

La huella de Schiller en Marbach a. N. [Spure Schillers in Marbach a.N.], hacia 1918

Collage, pincel y color opaco sobre reproducción, 13.2 x 19.3 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [3852]

25 FRIEDRICH BLANK

The Trace of Schiller in Marbach a. N. [Spure Schillers in Marbach a.N.], c. 1918

Collage, brush and opaque colour on reproduction, 13.2 x 19.3 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [3852]



28 JOSEPH SCHNELLER

Simbolul Universului revădit [Ohne Titel (Universumstud.)],
between 1910 and 1916

Pencil and crayon on cardboard, 22 x 14.8 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [2316]

26 JOSEPH SCHNELLER

Untitled (Upset Universe) [Ohne Titel (Universumstulp)],
between 1910 and 1916

Pencil and crayon on cardboard, 22 x 14.8 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [2316]



27 MADGE GILL

Sin título, 1951

Tinta sobre papel, 40 x 64 cm

Dublin, Collection Irish Museum

of Modern Art, colección particular

27 MADGE GILL

Untitled, 1951

Ink on paper, 40 x 64 cm

Dublin, Collection Irish Museum

of Modern Art, Private collection



28 HERMANN BARTMANN

Sin título (Paisaje), 1906

Lápiz sobre papel, 17,5 x 11,5 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [3599]

28 HERMANN BARTMANN

Untitled (Landscape), 1906

Pencil on paper, 17,5 x 11,5 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [3599]



29 WILLEM VAN GENK

Märklin

Técnica mixta sobre papel, 72,5 x 94 cm

Dublín. Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

29 WILLEM VAN GENK

Märklin

Mixed media on paper, 72,5 x 94 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



30 MICHAEL THE CARTOGRAPHER

Sin título

Rotulador sobre papel, 20,8 x 30 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

30 MICHAEL THE CARTOGRAPHER

Untitled

Felt tip pen on paper, 20,8 x 30 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



31 MICHAEL THE CARTOGRAPHER

Sin título

Rotulador sobre papel, 20 x 33 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

31 MICHAEL THE CARTOGRAPHER

Untitled

Felt tip pen on paper, 20 x 33 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



32 CHRIS HIPKISS

An Other Han, 1998

Lápiz y pintura de plata sobre papel, 45 x 75,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

32 CHRIS HIPKISS

An Other Han, 1998

Pencil and silver paint on paper, 45 x 75.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



1993 LONDINIUM · THE HANDSHAKE (1) & OVERTHROW (2), THIRTEEN THOUSAND



33 CHRIS HIPKISS

London, 1993

Lápiz sobre papel, 150 x 383 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

33 CHRIS HIPKISS

London, 1993

Pencil on paper, 150 x 383 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

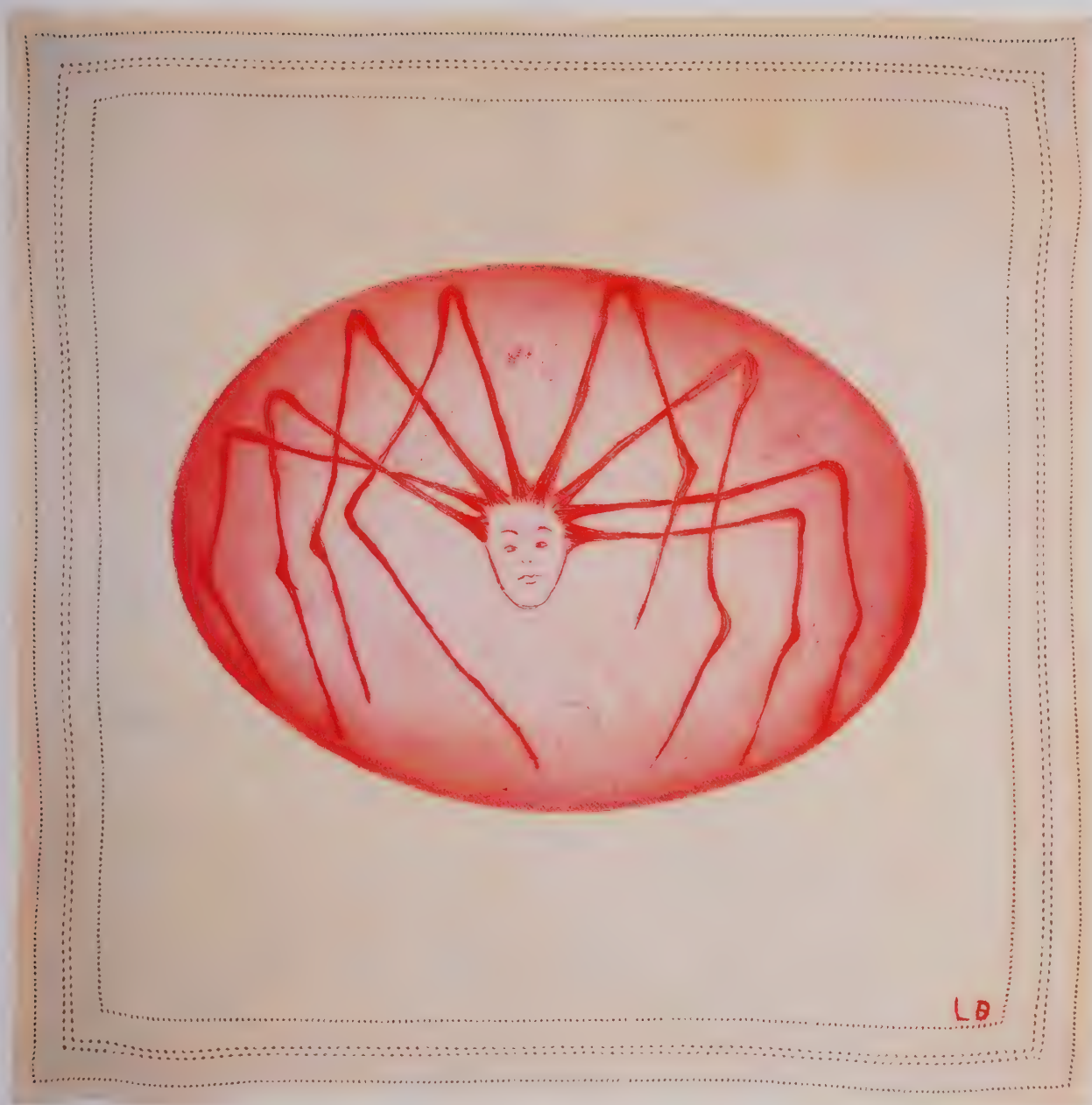
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

Sueños fantásticos y cuentos obsesionantes

Narrar ha fascinado a los pintores de todas las épocas. En su forma más ambiciosa es la «pintura de historia», que tiene ejemplos modernos en el *Guernica* de Pablo Picasso (1937), la *Huida del Etna* de Renato Guttuso (1940) y el *Washington cruzando el Delaware* de Larry Rivers (1953). Más modestamente aflora como figuración de hechos locales, sean sucesos domésticos y personales o fantasías semiprivadas. Hay dos «pintores de historia» en esta exposición, marginales ambos. En esta sección, en la escala más grandiosa trabaja el solitario de Chicago Henry Darger, representado por una enorme obra temprana, *La batalla de Calverhine*, y una selección de su serie épica de dibujos sobre el conflicto de las siete niñas Vivian con los poderes de las tinieblas. Menos monumental, en la sección «Paisajes imaginarios y ciudades fantásticas», es la obra del artista holandés Willem van Genk, que representa la vida moderna como una pesadilla mecanizada. Hay material narrativo más personal, obsesivo a veces, en *Sombrero en mano, sombrero sobre cabeza* del surrealista Max Ernst, la *Mujer araña* de Louise Bourgeois y una litografía tardía de Philip Guston, *Grupo marino*, obras todas de contenido fuertemente alegórico. El arte de marginales en esta sección comprende un gouache de circo de Guillaume Pujolle, de quien fuera coleccionista el importante escritor y crítico francés André Malraux; la fauna y la flora transfiguradas de Perifimou en *Perdidos en las fronteras del Infierno y el Paraíso*, y la mordaz fantasía de autoelevación del esquizofrénico August Walla, *El águila del cuento de hadas habla como una persona porque está encantada*.

Fantastic Dreams and Haunting Tales

Storytelling has held a fascination for painters of every period. At its most ambitious it takes the form of 'history painting', modern examples of which include Pablo Picasso's *Guernica* (1937), Renato Guttuso's *Flight from Etna* (1940) and Larry Rivers' *Washington Crossing the Delaware* (1953). More modestly, it surfaces as the depiction of local events, domestic and personal tales as well as semi-private fantasies. There are two 'history painters' in this exhibition, both of them Outsiders. In this section, working on the grandest possible scale is the Chicago-based reclusive artist Henry Darger, represented by the huge, early work *The Battle of Calverhine* and a selection from his epic series of drawings depicting the conflict between the seven *Vivian Girls* and the powers of darkness. And, on a more modest scale, in the section called 'Imaginary Landscapes and Fantastic Cities' there is a work by the Dutch artist Willem van Genk, which pictures modern life as a mechanised nightmare. Works with more personal, sometimes obsessional narrative material include the *Hat in Hand, Hat on Head* by the surrealist painter Max Ernst, Louise Bourgeois' *Spider Woman* and Philip Guston's late lithograph, *Sea Group*, all of which work with strongly allegorical content. The Outsider works in this section include a circus gouache of Guillaume Pujolle who was collected by the important French writer and critic André Malraux; Perifimou's transfigured fauna and flora in *The Frontiers of Hell and Paradise*; and the schizophrenic August Walla's biting ironic fantasy of self-elevation, *The Eagle in the Fairy Tale is Magicked so that He is Able to Speak like a Person*.



34 LOUISE BOURGEOIS

Mujer araña, 2004

Punta seca sobre tela. 34.2 x 34.6 cm

Nueva York. Colección de la artista. cortesía Harlan & Weaver

34 LOUISE BOURGEOIS

Spider Woman, 2004

Drypoint on cloth, 34.2 x 34.6 cm

New York, collection of the artist, courtesy Harlan & Weaver

35 HENRI ROUSSEAU (LE DOUANIER)

Le Petit Chevalier Don Juan, antes de 1880

Óleo sobre lienzo, 32,7 x 25,8 cm

Londres. The Mayor Gallery

35 HENRI ROUSSEAU (LE DOUANIER)

Le Petit Chevalier Don Juan, before 1880

Oil on canvas, 32.7 x 25.8 cm

London, The Mayor Gallery





36 GUILLAUME PUJOLLE

La imaginación - El dolor de cabeza

[*L'imagination - Le Mal de Tête*], 6 de diciembre de 1938

Lápiz, tinta y gouache sobre cartón, 62,5 x 49,5 cm

París, Collection Sainte-Anne,

Centre d'Étude de l'Expression [0155]

36 GUILLAUME PUJOLLE

Imagination - Headache

[*L'imagination - Le Mal de Tête*], 6 December 1938

Pencil, ink and gouache on cardboard, 62.5 x 49.5 cm

Paris, Collection Sainte-Anne,

Centre d'Étude de l'Expression [0155]

37 MAX ERNST ▷

Sombrero en mano, sombrero sobre cabeza

[*Hut in der Hand, Hut auf den Kopf*], hacia 1919

Óleo sobre tablero, 36,8 x 29,2 cm

Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.

Adquirido con ayuda del National Art Collection Fund 1997

37 MAX ERNST ▷

Hat in Hand, Hat on Head

[*Hut in der Hand, Hut auf den Kopf*], c. 1919

Oil on board, 36.8 x 29.2 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art. Purchased

with help from the National Art Collection Fund 1997



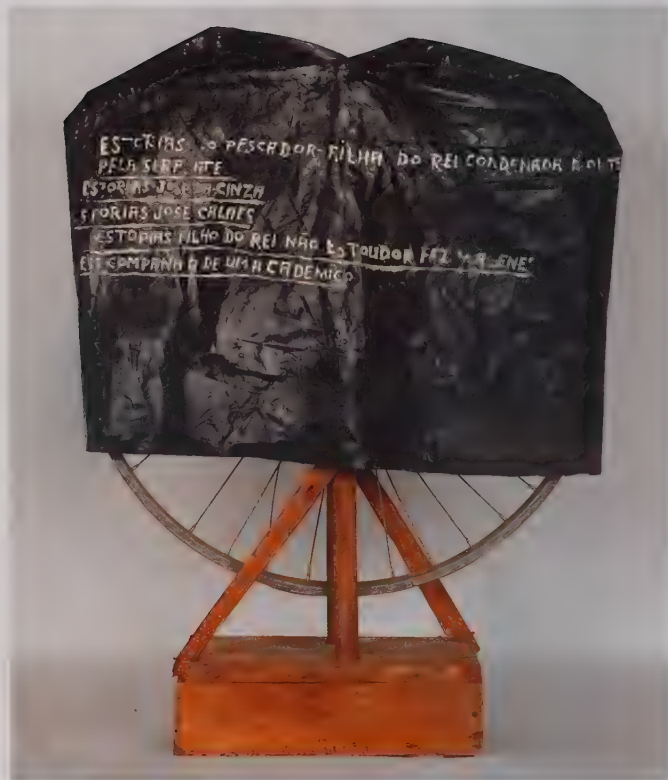


38 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Rueda de la fortuna [Roda da Fortuna]

Madera, metal, tejido y plástico, 69 x 55 x 24 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário / IMAS Juliano Moreira /
Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro



39 E. L. T. MESENS ▷

La placa giratoria

[*La plaque tournante*], 1925

Collage, 11 x 8,5 cm

Londres, The Mayor Gallery

39 E. L. T. MESENS ▷

Turntable [La plaque tournante], 1925

Collage, 11 x 8.5 cm

London, The Mayor Gallery



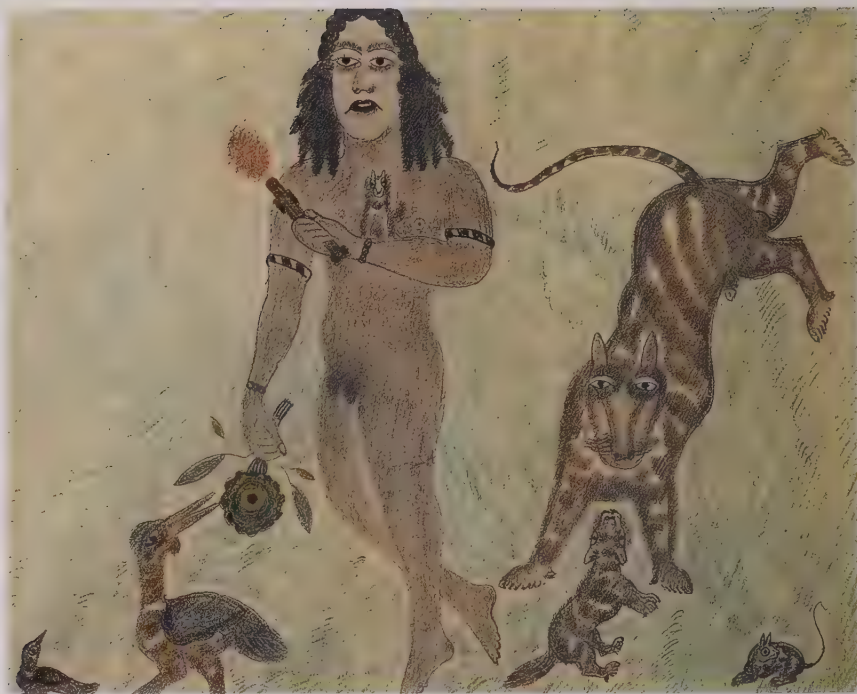


40 ALBINO BRÁZ

Sin título

Mina de plomo y lápiz de color sobre papel, 32 x 23 cm

París, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0094]



41 ALBINO BRÁZ

Sin título

Mina de plomo y lápiz de color sobre papel, 21,2 x 26,7 cm

París, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0096]

40 ALBINO BRÁZ

Untitled

Graphite and crayon on paper, 32 x 23 cm

Paris, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0094]

41 ALBINO BRÁZ

Untitled

Graphite and crayon on paper, 21.2 x 26.7 cm

Paris, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0096]



42 BILL TRAYLOR

Figura negra con formas, 1939-1942

Carbón sobre cartón, 36 x 20 cm

Londres, The Mayor Gallery

42 BILL TRAYLOR

Black figure with forms, 1939-1942

Charcoal on cardboard, 36 x 20 cm

London, The Mayor Gallery



43 FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN

Dr. Phil Rabaukuss Spieszebor

Lápiz y lápiz de color sobre papel, 27,5 x 20,3 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

43 FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN

Dr. Phil Rabaukuss Spieszebor

Pencil and crayon on paper, 27,5 x 20,3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



44 AUGUST NATTERER (NETER)

Eje del mundo con liebre (I)

[*Weltachse mit Haase (I)*], 1911-1913

Lápiz sobre papel de escribir, barnizado. 19.3 x 24.8 cm

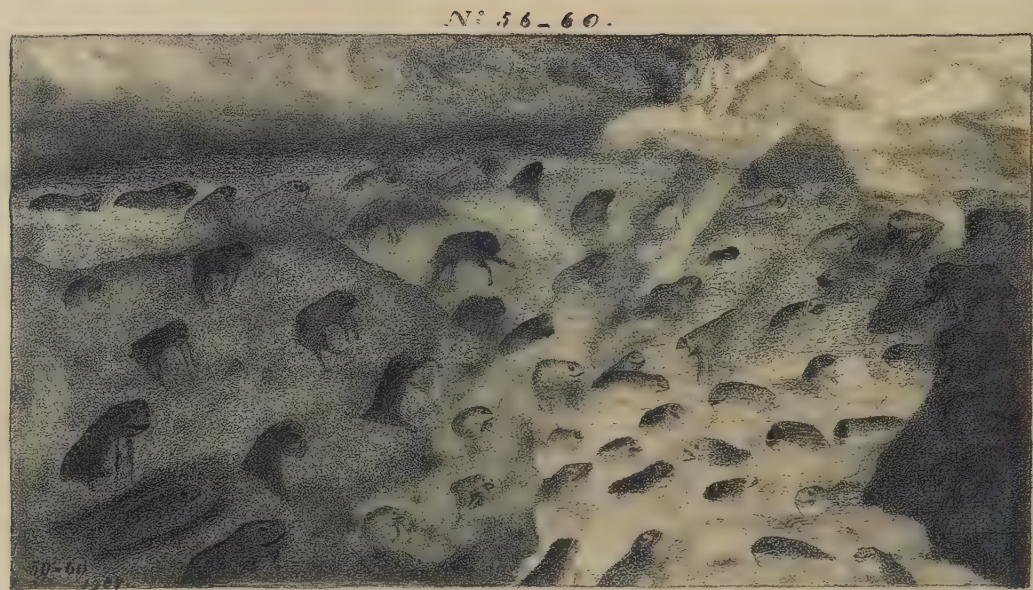
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [157]

44 AUGUST NATTERER (NETER)

Axis Mundi with Hare (I) [*Weltachse mit Haase (I)*], 1911-1913

Pencil on writing paper, varnished, 19.3 x 24.8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [157]



Schaffhausen, 1907.

V° 56-60.
Krötenleichen im Vollmonde.
Nachdruck verboten.

Adolf Schudel,
1907.

45 ADOLF SCHUDEL

Charca de sapos con luna llena [Krötenleichen im Vollmonde], 1907

Lápiz sobre papel de dibujo, frotado, 14,3 x 21,9 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1661]

45 ADOLF SCHUDEL

Toad Pond with Full Moon [Krötenleichen im Vollmonde], 1907

Pencil on drawing paper, rubbed, 14,3 x 21,9 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1661]



46 PAUL GOESCH

Combate de caballería [Reiterkampf], entre 1917 y 1919

Lápiz y pincel con color opaco sobre papel, 16,5 x 20,6 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [888]

46 PAUL GOESCH

Cavalry Battle [Reiterkampf], between 1917 and 1919

Pencil and crayon with opaque colour on paper, 16.5 x 20.6 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [888]

47 MARTÍN RAMÍREZ

Sin título, hacia 1950

Collage, lápiz y lápiz de color, 91 x 47 cm

Berna, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A 1988-025]

47 MARTÍN RAMÍREZ

Untitled, c. 1950

Collage, pencil and crayon, 91 x 47 cm

Berne, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A 1988-025]





48 ALINE VON PERFALL

Sin título, hacia 1919

Lápiz y acuarela sobre papel de dibujo, 16 x 15,8 cm

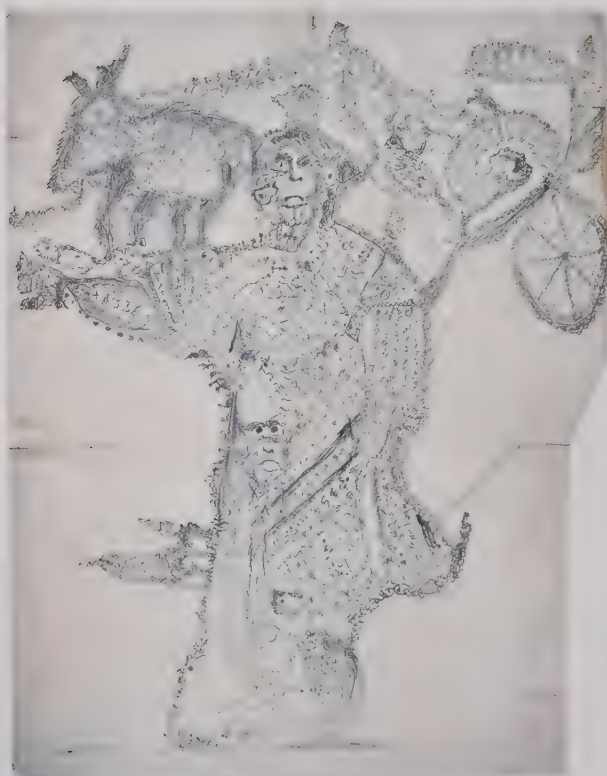
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [2831]

48 ALINE VON PERFALL

Untitled, c. 1919

Pencil and watercolour on drawing paper, 16 x 15,8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [2831]



49 HERMANN BEEHLE

Sin título, 1920

Lápiz sobre papel de alto brillo (de revista), 28,5 x 20 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [76]

49 HERMANN BEEHLE

Untitled, 1920

Pencil on high-gloss (magazine) paper, 28,5 x 20 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [76]



50 FRANZ KARL BÜHLER (POHL)

Sin título, hacia 1909-1916

Tiza y aguada sobre papel de dibujo, 41,3 x 30,7 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [2943]

50 FRANZ KARL BÜHLER (POHL)

Untitled, c. 1909-1916

Chalk and wash on drawing paper, 41.3 x 30.7 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [2943]



51 PHILIP GUSTON

Grupo marino, 1980

Litografía sobre papel, 81,5 x 108,5 cm

Londres, Tate. Donado por el American Fund for the Tate Gallery,
cortesía de un coleccionista particular [P11416]

51 PHILIP GUSTON

Sea Group, 1980

Lithograph on paper, 81.5 x 108.5 cm

London, Tate. Presented by the American Fund for the Tate Gallery,
courtesy of a private collector [P11416]



52 PHILIP GUSTON

Dentro-Fuera, 1977

Óleo sobre lienzo, 174 x 189,2 cm

Londres, Timothy Taylor Gallery

52 PHILIP GUSTON

Inside-Outside, 1977

Oil on canvas, 174 x 189,2 cm

London, Timothy Taylor Gallery

53 OSWALD TSCHIRTNER

San Sebastián [Heiliger Sebastian], 1979

Tinta sobre papel, 20.8 x 14.6 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

53 OSWALD TSCHIRTNER

St. Sebastian [Heiliger Sebastian], 1979

Ink on paper, 20.8 x 14.6 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

Heiliger Sebastian

O. T. 1979





54 CARLO

Sin título

Gouache sobre papel, 34.3 x 48.7 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

54 CARLO

Untitled

Gouache on paper, 34.3 x 48.7 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



55 CARLO

Sin título (anverso y reverso)

Gouache sobre papel, 68,7 x 49,3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection



55 CARLO

Untitled (double-sided)

Gouache on paper, 68.7 x 49.3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



56 DUSAN KUSIC

Sin título

Concha pintada, madera y tubo de plástico sobre cartón rígido,
25,5 x 27,5 x 23 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection



57 DUSAN KUSIC

Sin título

Yeso y huevos sobre tablero, 13 x 19 x 26 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection



58 DUSAN KUSIC

Sin título

Pintura sobre yeso, 15 x 9,5 x 15 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

58 DUSAN KUSIC

Untitled

Paint on plaster, 15 x 9.5 x 15 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



59 DUSAN KUSIC

Sin título

Yeso, pan y pintura de pared, 21 x 33 x 34 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

59 DUSAN KUSIC

Untitled

Plaster, bread and household paint, 21 x 33 x 34 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



60 SAVA SEKULIĆ

Sin título, 1983

Pintura de pared sobre cartulina, 50 x 36 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
colección particular

60 SAVA SEKULIĆ

Untitled, 1983

Household paint on card, 50 x 36 cm
Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
Private collection

61 SAVA SEKULIĆ ▷

El comienzo del mundo, 1984

Lápiz y acuarela sobre cartulina, 35,5 x 26 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art
Collection

61 SAVA SEKULIĆ ▷

The Beginning of the World, 1984

Pencil and watercolour on card, 35,5 x 26 cm
Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley
Outsider Art Collection



Territorio prohibido, 1986

Acrílico sobre papel, 36 x 54,5 cm

Dublín. Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

Forbidden Territory, 1986

Acrylic on paper, 36 x 54.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



63 PERIFIMOU

Perdidos en las fronteras del Infierno y el Paraíso, 1982

Gouache y collage sobre papel, 40,5 x 58,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

63 PERIFIMOU

Lost on the Frontiers of Hell and Paradise, 1982

Gouache and collage on paper, 40.5 x 58.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



64 AUGUST WALLA

El águila del cuento de hadas habla como una persona porque está encantada

Gouache sobre papel, 40 x 30 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

64 AUGUST WALLA

The Eagle in the Fairy Tale is Magicked so that He is Able to Speak like a Person

Gouache on paper, 40 x 30 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



65 MICHEL NEDJAR

Sin título, 1987

Acrílico y cera sobre papel, 58 x 44,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

65 MICHEL NEDJAR

Untitled, 1987

Acrylic and wax on paper, 58 x 44.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

66 ANGELUS

*Conversaciones sobre
desarme [Gespräche über
Rüstungsabbau], 1980*

Lápiz, lápiz de color y bolígrafo
sobre papel, 29,5 x 21 cm
Dublín. Collection Irish Museum
of Modern Art. depósito de
la Musgrave Kinley Outsider
Art Collection

66 ANGELUS, 1980

*Disarmament Talks
[Gespräche über
Rüstungsabbau], 1980*

Pencil, crayon and ballpoint
pen on paper, 29,5 x 21 cm
Dublin, Collection Irish Museum
of Modern Art, on loan from
the Musgrave Kinley Outsider
Art Collection





67 AUGUST KLETT (KLOTZ)

¿Ha forzado usted a una virgen, cazador de leones y pescador de ballenas? [Haben Sie eine Jungfrau gebrochen, Löwenjäger und Walfischer], 22 de julio de 1915

Lápiz, acuarela y tinta sobre papel de dibujo, 32,5 x 23 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [486]

67 AUGUST KLETT (KLOTZ)

Have you forced a virgin, lion hunter and whale hunter?

[Haben Sie eine Jungfrau gebrochen, Löwenjäger und Walfischer], 22 July 1915

Pencil, watercolour and ink on drawing paper, 32.5 x 23 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [486]



68 SHAFIQUE UDDIN

Sin título, 1985

Gouache y pluma sobre papel.

63 x 51 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, colección particular

68 SHAFIQUE UDDIN

Untitled, 1985

Gouache and pen on paper,

63 x 51 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, Private collection

69 SHAFIQUE UDDIN

Sin título, 1983

Acrílico sobre tablero.

69 x 48,5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

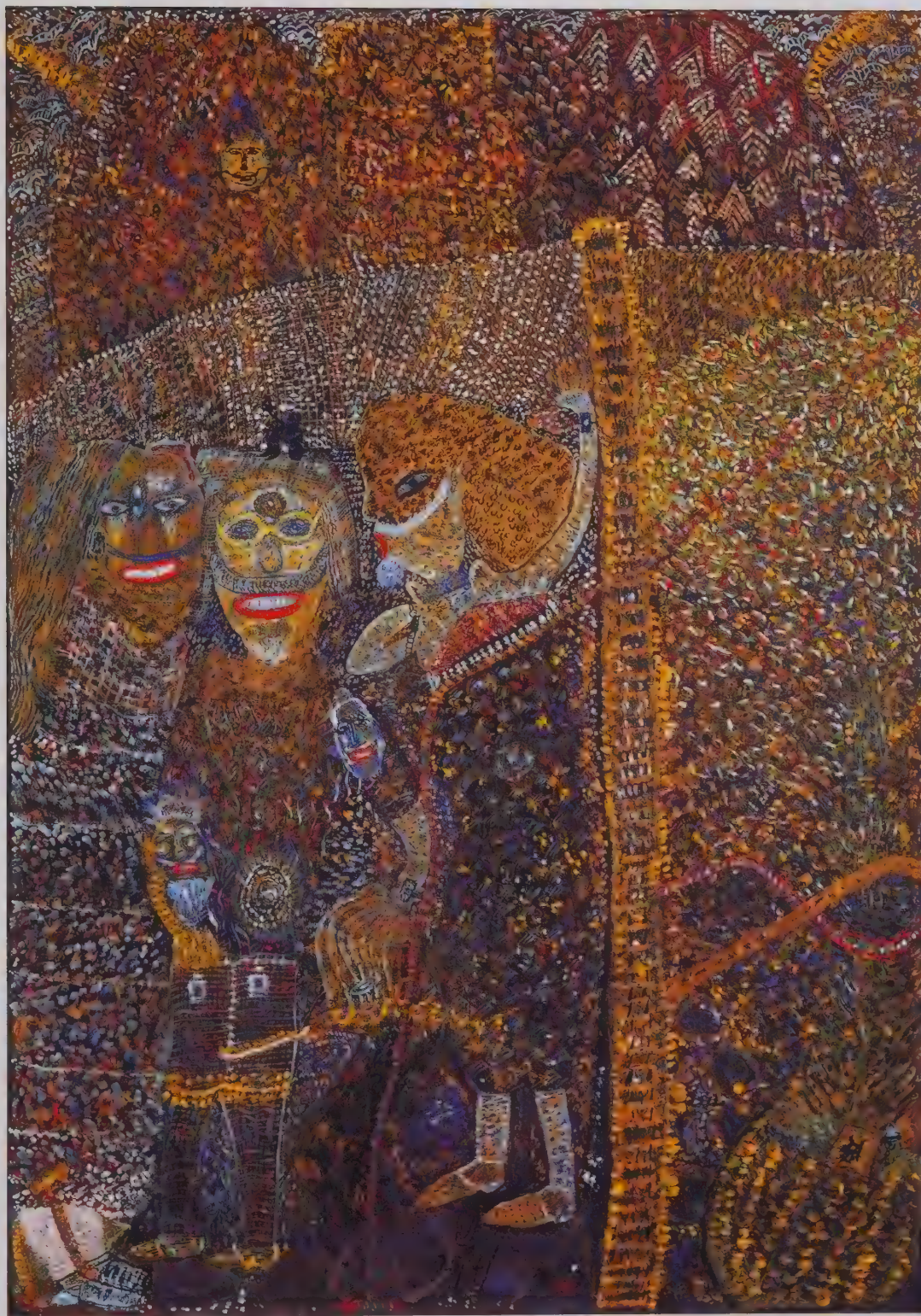
68 SHAFIQUE UDDIN

Untitled, 1983

Acrylic on board,

69 x 48,5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection





70 HENRY DARGER

Hombre estrangulando a una niña tendida

Lápiz y carbón sobre papel, 48.3 x 60.1 cm

Nueva York. Collection American Folk Art Museum.

Donado por Michael Lerner [2001.24.2]

70 HENRY DARGER

Man Strangling Reclining Girl

Pencil and carbon on paper, 48.3 x 60.1 cm

New York, Collection American Folk Art Museum,

gift of Michael Lerner [2001.24.2]



71 HENRY DARGER

*Después de Mc Whurter Run los glandelinianos atacan
y hacen explotar un tren que llevaba niños al refugio*

Acuarela, lápiz, calco al carbón y collage sobre papel en trozos, 58,4 x 93,3 cm
Nueva York, Collection American Folk Art Museum
Donado por Sam y Betsey Farber [2003.8.1]

71 HENRY DARGER

*After Mc Whurter Run Glandelinians attack
and blow up train carrying children to refuge*

Watercolour, pencil, carbon tracing and collage on pierced paper, 58.4 x 93.3 cm
New York, Collection American Folk Art Museum
Gift of Sam and Betsey Farber [2003.8.1]





72 HENRY DARGER

La batalla de Calverhine

Collage, acuarela, 94,1 x 296,2 cm

Chicago, Kiyoko Lerner

72 HENRY DARGER

The Battle of Calverhine

Collage, watercolour, 94.1 x 296.2 cm

Chicago, Kiyoko Lerner

El cuerpo erótico

La imagen del cuerpo ha sido terreno de proyección erótica para los artistas desde la época de las cavernas. Fue particularmente destacada en la evolución del arte moderno por figuras tan influyentes como Paul Gauguin, Ludwig Kirchner y Pablo Picasso, a través de su fascinación por el arte de las culturas «primitivas». Esta exposición presenta un dibujo erótico típicamente «perverso», la *Mujer autoinflable* del simbolista belga Félicien Rops; una mujer en «transparencia» de gouache, *Sutileza*, del pintor dadaísta Francis Picabia (1928); *Chica de tugurio*, un dibujo a pluma y tinta del excéntrico realista inglés Edward Burra, y una de las cajas «amorosas» de Lucas Samaras. Entre los marginales de esta sección está el celebrado pintor serbio Sava Sekulić, con sus imágenes de cuerpos desnudos amontonados y eróticamente enlazados; de la Colección Prinzhorn proceden el dibujo onírico de una mujer joven de Else Blankenhorn y dos cortesanas de asombrosa voluptuosidad de la artista suiza, muy buscada por los coleccionistas, Aloïse Corbaz. Entre los artistas más obsesionados por la genitalidad se cuentan los más famosos de Gugging: Johann Hauser y el maniaco-depresivo Phillip Schöpke, y el americano Dwight Mackintosh.

The Erotic Body

The image of the body has been used as a site for erotic projection by artists since the time of the cave dwellers. It was given particular prominence in the evolution of modern art by such influential figures as Paul Gauguin, Ludwig Kirchner and Pablo Picasso through their fascination with the art of 'primitive' cultures. This exhibition includes a typically perverse erotic drawing, *The Self-Inflating Woman*, by the Belgian Symbolist Félicien Rops; a gouache 'transparency' of a woman entitled *Subtlety* (1928) by the Dada painter Francis Picabia; the pen and ink drawing *Honky-Tonk Girl* by the English eccentric Realist Edward Burra; and one of the 'love' boxes by Lucas Samaras. Amongst the Outsiders in this section is the celebrated Serbian painter Sava Sekulić with his images of piled up, erotically-linked naked bodies; from the Prinzhorn Collection, Else Blankenhorn's dream-like drawing of a young woman; and two stunningly voluptuous courtesans by the much collected Swiss-born artist Aloïse Corbaz. The more genitally obsessed artists include the most famous artists from the Gugging collection, Johann Hauser; the manic depressive Phillip Schöpke; and the American Dwight Mackintosh.



73 JOHANN HAUSER

Mujer con tres búhos y una luna

Lápiz y lápiz graso sobre papel, 44,5 x 42 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

73 JOHANN HAUSER

Woman with Three Owls and a Moon

Crayon and pencil on paper, 44.5 x 42 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



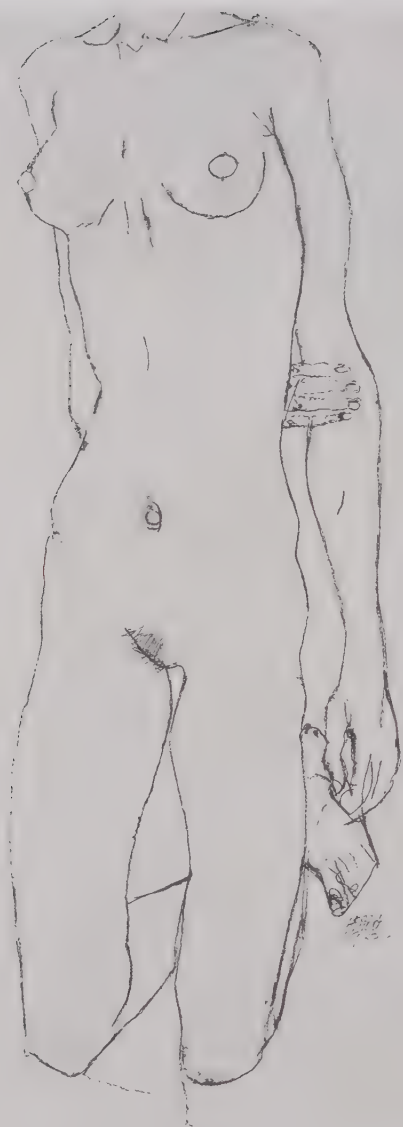
74 HANS BELLMER
Marseille, 1939
 Collage y lápiz, 23 x 30 cm
 Londres, The Mayor Gallery

74 HANS BELLMER
Marseille, 1939
 Collage and pencil, 23 x 30 cm
 London, The Mayor Gallery

75 FRANCIS PICABIA ▷
Sutileza [*Sotileza*], 1928
 Gouache sobre papel, 75 x 55 cm
 Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.
 Legado por Gabrielle Keiller 1995

75 FRANCIS PICABIA ▷
Subtlety [*Sotileza*], 1928
 Gouache on paper, 75 x 55 cm
 Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art.
 Bequeathed by Gabrielle Keiller 1995





76 EGON SCHIELE

Sin título, 1917

Grabado, 40 x 30,3 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
Colección particular

76 EGON SCHIELE

Untitled, 1917

Print, 40 x 30.3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
Private collection



77 EGON SCHIELE

Sin título, 1917

Grabado, 40 x 30,3 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

Colección particular

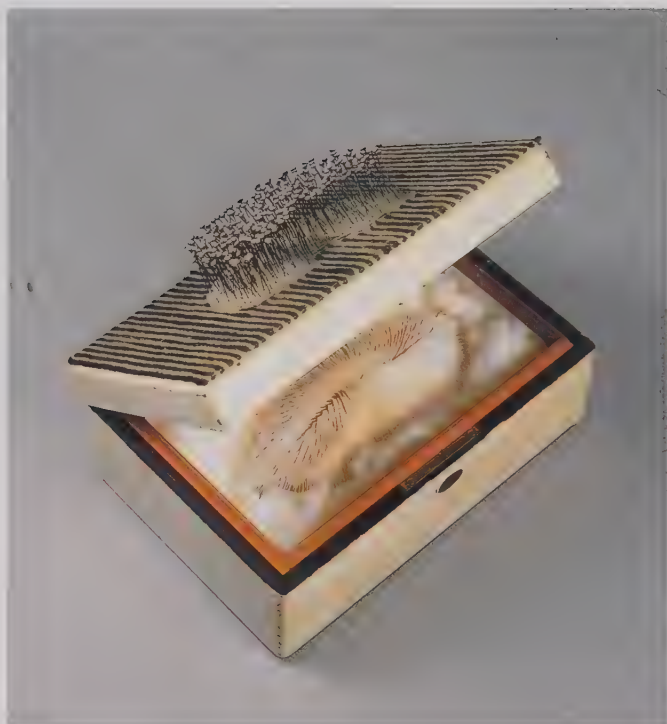
77 EGON SCHIELE

Untitled, 1917

Print, 40 x 30,3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

Private collection



78 LUCAS SAMARAS

Sin título, hacia 1963

Caja de técnica mixta. 16,5 x 30,5 x 23 cm

Londres, The Mayor Gallery

78 LUCAS SAMARAS

Untitled, c. 1963

Mixed media box, 16.5 x 30.5 x 23 cm

London, The Mayor Gallery





79 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Boxeador [Boxer]

Madera, metal, tela y cuerda, 30,5 x 39,5 x 26 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário / IMAS Juliano Moreira /
Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro

79 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Boxer

Wood, metal, cloth and string, 30.5 x 39.5 x 26 cm

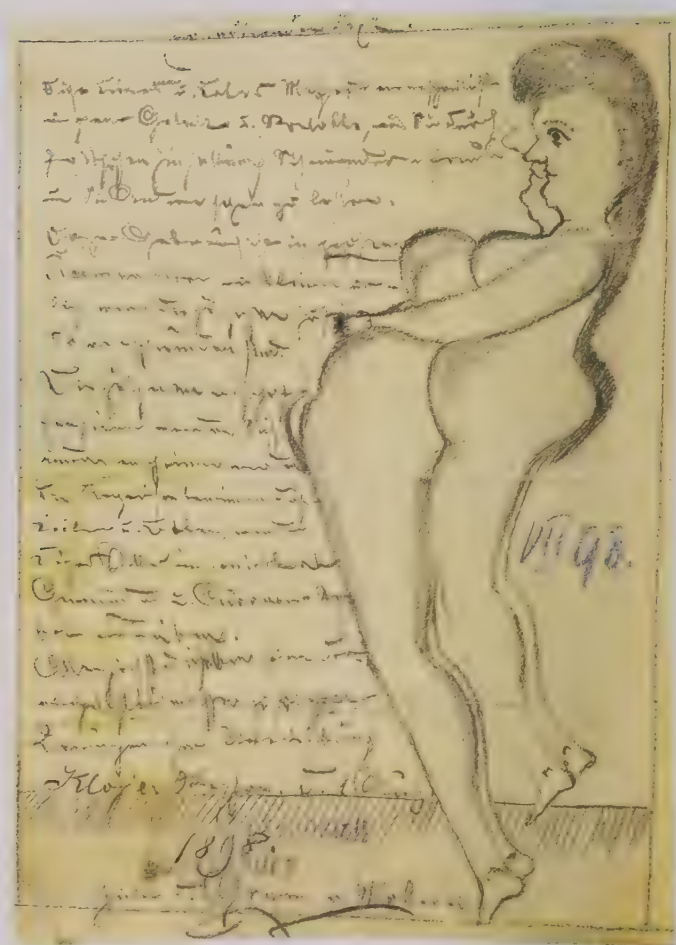
Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /
IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro



80 ELSE BLANKENHORN

Sin título

Lápiz sobre papel, 18.1 x 11.8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [1871]

81 STEFAN KLOJER

[Illegible], marzo de 1898

Lápiz sobre papel de dibujo, 15.7 x 11.1 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [4491a]

80 ELSE BLANKENHORN

Untitled

Pencil on paper, 18.1 x 11.8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [1871]

81 STEFAN KLOJER

[Illegible], March 1898

Pencil on drawing paper, 15.7 x 11.1 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [4491a]



82 EDWARD JOHN BURRA

Chica de tugurio, 1929

Pluma y tinta sobre papel. 55,5 x 38,1 cm

Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.

Legado por Gabrielle Keiller 1995

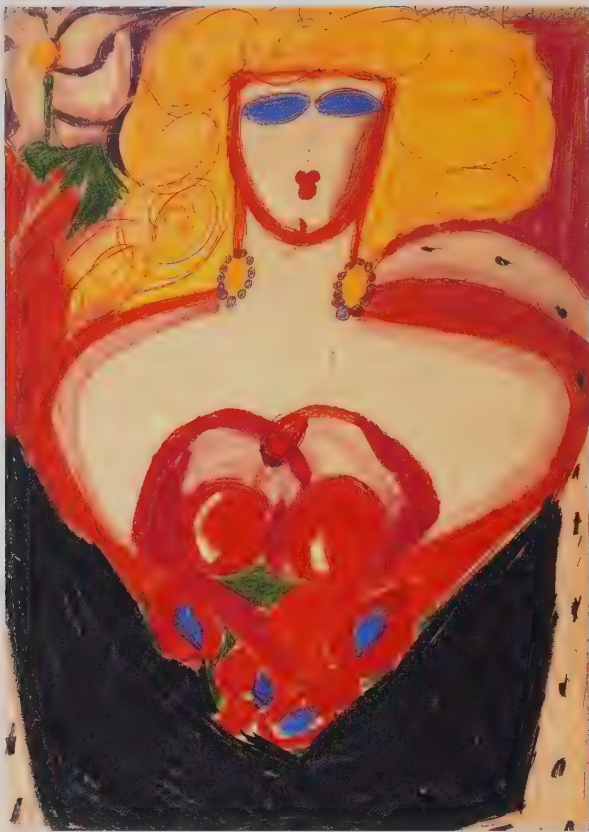
82 EDWARD JOHN BURRA

Honky-Tonk Girl, 1929

Pen and ink on paper, 55,5 x 38,1 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art.

Bequeathed by Gabrielle Keiller 1995



83 ALOÏSE

Coupole Fédérale

Lápiz de color y tiza sobre papel.

72 x 49.8 cm

Paris, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0110]



84 ALOÏSE

Palais Rumine

Lápiz de color y acuarela sobre papel, 61,5 x 48 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

83 ALOÏSE

Coupole Fédérale

Crayon and chalk on paper,

72 x 49.8 cm

Paris, Collection Sainte-Anne, Centre d'Étude de l'Expression [0110]

84 ALOÏSE

Palais Rumine

Crayon and watercolour on paper, 61.5 x 48 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



85 JIM NUTT

Sin título, 1980

Lápiz de color, 23,5 x 27,5 cm

Londres, The Mayor Gallery

85 JIM NUTT

Untitled, 1980

Coloured crayon, 23,5 x 27,5 cm

London, The Mayor Gallery



86 FÉLICIEN ROPS

Mujer autoinflable

Dibujo a pluma y lápiz sobre papel, 18 x 15,7 cm

Amberes, Galerie Ronny Van de Velde

86 FÉLICIEN ROPS

Self-Inflating Woman

Drawing, pen and pencil on paper, 18 x 15.7 cm

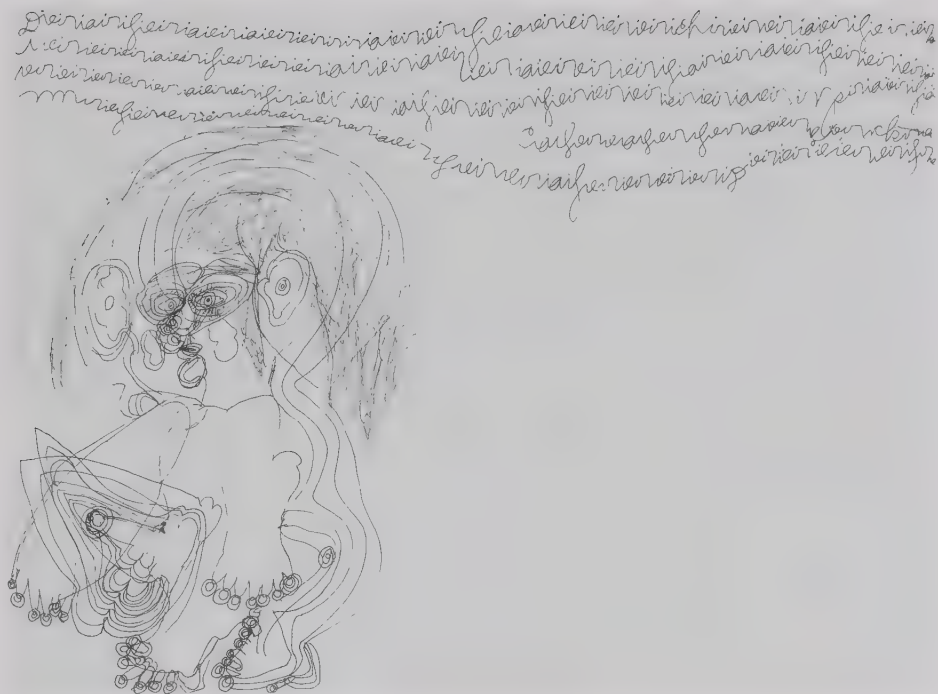
Antwerp, Galerie Ronny Van de Velde

87 DWIGHT MACKINTOSH

Figura masculina

Pluma sobre papel, 56 x 76 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection



87 DWIGHT MACKINTOSH

Male Figure

Pen on paper, 56 x 76 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

88 JEAN FAUTRIER

Mujer recostada IV.

hacia 1942, publicado hacia 1960-1964

Grabado en hueco sobre papel, 15,5 x 27,4 cm

Londres, Tate. Adquirido en 1985 [P77119]



88 JEAN FAUTRIER

Reclining Woman IV,

c. 1942, published c. 1960-1964

Intaglio print on paper, 15,5 x 27,4 cm

London, Tate. Purchased in 1985 [P77119]



89 PHILIPP SCHÖPKE

Sin título

Lápiz y lápiz de color sobre papel, 20,5 x 14,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

89 PHILIPP SCHÖPKE

Untitled

Crayon and pencil on paper, 20.5 x 14.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



90 DWIGHT MACKINTOSH

Figura con pelo negro

Pluma, acuarela y témpera sobre papel, 51 x 66 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

90 DWIGHT MACKINTOSH

Figure with Black Hair

Pen, watercolour, tempera on paper, 51 x 66 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



91 WILHELM CARL SONNTAG

El despertar del ser amado [Lieberserwachen], 1922

Lápiz sobre papel, 20,9 x 29,6 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [4402 recto]

91 WILHELM CARL SONNTAG

Wakening of the Loved One [Lieberserwachen], 1922

Pencil on paper, 20.9 x 29.6 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [4402 recto]



92 GUILLAUME PUJOLLE

El baile del cancan [La danse du Cancan], 1922

Acuarela sobre papel, 31 x 23,3 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

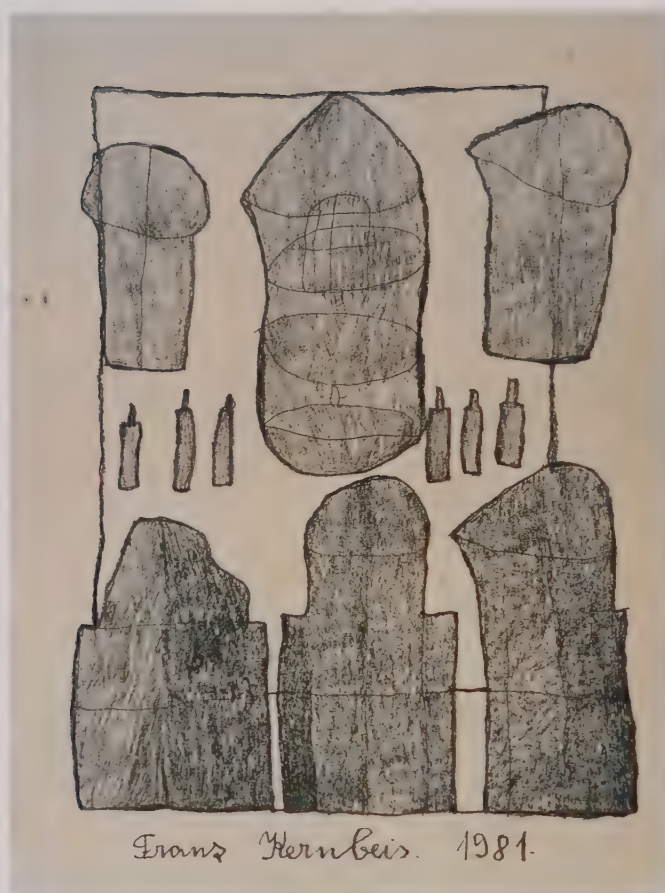
92 GUILLAUME PUJOLLE

The Cancan [La danse du Cancan], 1922

Watercolour on paper, 31 x 23.3 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



93 FRANZ KERNBEIS

Sin título, 1981

Lápiz sobre papel. 40 x 30 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

93 FRANZ KERNBEIS

Untitled, 1981

Pencil on paper, 40 x 30 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

94 SAVA SEKULIĆ ▷

Napoleón y sus hijas, 1975

Pintura de pared y lápiz sobre tablero. 103 x 73,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

94 SAVA SEKULIĆ ▷

Napoleon and his Daughters, 1975

Household paint and pencil on board, 103 x 73.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



Rostros y máscaras

Desde mediados del siglo XIX, en la pintura y la escultura modernas se volvió a utilizar el rostro humano como máscara: donde había dominado el retrato desde el Renacimiento, los artistas empezaron a ver un paraje primitivo y emblemático, cargado de poderes mágicos y transformantes. Uno de los primeros ejemplos, la obra maestra de James Ensor *La entrada de Cristo en Bruselas*, data de 1889; ahí el propio Ensor se muestra en la figura de Cristo, arrastrado por una riada carnavalesca de caretas, una tosca tipología fisiognómica de ciudadanos y autoridades. En 1906-1907 se produce una traducción identitaria no menos llamativa en las *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, donde la potencia sexual de las pupilas del prostíbulo parece recibir un refuerzo mágico de la aplicación de máscaras tribales africanas. En esta exposición, artistas modernos profesionales como Joan Miró y Paul Klee y marginales como Paul Duhem y T. H. Gordon tratan el rostro a modo de signo heráldico: una forma básica como el campo de un escudo, y un despliegue de rasgos utilizados como partes ensamblables. Ojos, nariz y boca se intercambian para crear diferentes tipos de carácter y diferentes intensidades de sentimiento y actitud. El rostro transfigurado es otro elemento recurrente: en el temprano *Zoom solar* de Antoni Tàpies, en los dibujos sobre papel y tela de la vidente Madge Gill y en las cabezas, extrañamente cristalinas, dibujadas a lápiz por Heinrich Welz, un artista esquizofrénico de la Colección Prinzhorn.

Faces and Masks

From the middle of the nineteenth century modern painting and sculpture saw a return to the use of the human face as mask. Where portraiture had dominated since the Renaissance, artists began to see the face as a 'primitive', emblematic site, replete with transformative and magical powers. One of the earliest examples is James Ensor's masterpiece, *The Entry of Christ into Brussels*, painted in 1889, in which Ensor himself appears as Christ jostled by a carnivalesque morass of mask-like faces: a crude physiognomic typology of citizens and dignitaries. A similarly striking translation of identity occurs in Pablo Picasso's *Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907. The sexual prowess of the brothel's female inmates is supposed to be magically enhanced by the application of African tribal masks. In this exhibition, mainstream modern artists like Joan Miró and Paul Klee as well as Outsiders like Paul Duhem and T. H. Gordon, treat the face as a heraldic sign: a basic, shield-like form with an array of features which are used as a kit of parts. Eyes, nose and mouth are moved around to create different character-types and different intensities of feeling and mood. The transfigured face is a recurrent feature: in the sun-like early painting *Zoom* by Antoni Tàpies; in the drawings on paper and cloth by the clairvoyant Madge Gill; and in the strangely crystalline pencil drawings of heads by the schizophrenic artist from the Prinzhorn Collection, Heinrich Welz.



95 PAUL KLEE

Sin título (Máscara de animal salvaje)

[*Ohne Titel (Maske Wildes Tier)*], hacia 1939

Lápiz sobre papel con cola coloreada, 29,4 x 30,1 cm

Berna, Paul Klee Zentrum [PKS F 150]

95 PAUL KLEE

Untitled (Mask of Wild Animal)

[*Ohne Titel (Maske Wildes Tier)*], c. 1939

Pencil on paper with coloured glue, 29.4 x 30.1 cm

Berne, Paul Klee Zentrum [PKS F 150]



96 ALBERT LOUDEN

Sin título

Carbón y acuarela sobre papel, 29,5 x 42 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

96 ALBERT LOUDEN

Untitled

Charcoal and watercolour on paper, 29.5 x 42 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



97 JOAN MIRÓ

Personaje, pájaro [Personnage, Oiseau], 1976

Óleo sobre cartón (tapa de sombrerera), 42 x 35,7 cm

Barcelona, Fundació Joan Miró [FJM 7720]

97 JOAN MIRÓ

Character, Bird [Personnage, Oiseau], 1976

Oil on cardboard (lid of hatbox), 42 x 35.7 cm

Barcelona, Fundació Joan Miró [FJM 7720]



88 DUANE KUUMOO

Untitled

Ballpoint pen on paper, 50.5 x 55.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art

on loan to the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

88 DUANE KUUMOO

Untitled

Ballpoint pen on wallpaper, 50.5 x 55.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

89 ANTONI TÀPIES >

Zoom, 1946

Óleo y blanco de España sobre tela, 65 x 54 cm

Barcelona, Fundació Antoni Tàpies

89 ANTONI TÀPIES >

Zoom, 1946

Oil and Spanish white on cloth, 65 x 54 cm

Barcelona, Fundació Antoni Tàpies





100 EDUARDO PAOLOZZI

Cabeza, 1946

Pluma y tinta y collage sobre papel, 38 x 28,4 cm

Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.

Legado por Gabrielle Keiller 1995

100 EDUARDO PAOLOZZI

Head, 1946

Pen, ink and collage on paper, 38 x 28.4 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art.

Bequeathed by Gabrielle Keiller 1995

101 EMIL NOLDE ▷

Cabeza [Kopf], 1913

Óleo sobre lienzo, 77,5 x 67,3 cm

Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art [GMA 1082]

101 EMIL NOLDE ▷

Head [Kopf], 1913

Oil on canvas, 77.5 x 67.3 cm

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art [GMA 1082]





102 PAUL DUHEM

Sin título

Gouache, lápiz y lápiz de color sobre papel, 34,5 x 24 cm
 Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la
 Musgrave Kinley Outsider Art Collection



103 PAUL DUHEM

Sin título

Gouache, lápiz y lápiz de color sobre papel, 34,5 x 24 cm
 Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
 depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

102 PAUL DUHEM

Untitled

Gouache, crayon and pencil on paper, 34,5 x 24 cm
 Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
 on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

103 PAUL DUHEM

Untitled

Gouache, crayon and pencil on paper, 34,5 x 24 cm
 Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
 on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



104 PAUL DUHEM

Sin título

Gouache y lápiz sobre papel.

54.8 x 36.4 cm

Dublín, Collection Irish Museum of
Modern Art, depósito de la Musgrave
Kinley Outsider Art Collection

104 PAUL DUHEM

Untitled

Gouache and pencil on paper,

54.8 x 36.4 cm

Dublin, Collection Irish Museum
of Modern Art, on loan from the
Musgrave Kinley Outsider Art Collection



105 MARTHA GRUNENWALDT

Sin título

Témpera sobre papel, 35,7 x 51 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

105 MARTHA GRUNENWALDT

Untitled

Poster paint on paper, 35.7 x 51 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



106 MARTHA GRUNENWALDT

Sin título

Témpera sobre papel de pared, 50.2 x 52 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

106 MARTHA GRUNENWALDT

Untitled

Poster paint on wallpaper, 50.2 x 52 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



107 JAMES ENSOR

*La expulsión de los mercaderes
del templo* [*Les marchands chassés
du temple*], 1888

Lápiz graso negro sobre papel, 25,5 x 35 cm
Amberes, Galerie Ronny Van de Velde

107 JAMES ENSOR

*The Expulsion of the Merchants from
the Temple* [*Les marchand chassés
du temple*], 1888

Black crayon on paper, 25.5 x 35 cm
Antwerp, Galerie Ronny Van de Velde



108 THEO

La Última Cena

Lápiz de color sobre papel, 30 x 39,5 cm
Dublín, Collection Irish Museum
of Modern Art, depósito de la Musgrave
Kinley Outsider Art Collection

108 THEO

The Last Supper

Crayon on paper, 30 x 39.5 cm
Dublin, Collection Irish Museum of Modern
Art, on loan from the Musgrave Kinley
Outsider Art Collection



109 GEORG BASELITZ
Sin título, 1965
 Grabado en hueco sobre papel,
 31 x 24,5 cm
 Londres, Tate. Adquirido en 1982 [P07738]

109 GEORG BASELITZ
Untitled, 1965
 Intaglio print on paper,
 31 x 24.5 cm
 London, Tate. Purchased in 1982 [P07738]



110 LUDWIG WILDE
Supuesto Ludwig Wilde [*Angenommen Ludwig Wilde*]
 Lápiz sobre papel (papel de agenda), 16,2 x 10,1 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
 Universitätsklinik [2702]

110 LUDWIG WILDE
Assumed Ludwig Wilde [*Angenommen Ludwig Wilde*]
 Pencil on paper (notebook paper), 16.2 x 10.1 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
 Universitätsklinik [2702]



111 MADGE GILL

Sin título

Tinta sobre calicó, 174.5 x 83.5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

111 MADGE GILL

Untitled

Ink on calico, 174.5 x 83.5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

112 MADGE GILL ▷

Sin título, 1939

Tinta sobre cartulina, 63.5 x 52 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

112 MADGE GILL ▷

Untitled, 1939

Ink on card, 63.5 x 52 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection





113 RICHARD NIE

Cara imaginada luz de vela, 1994

Tinta sobre papel, 36 x 28 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

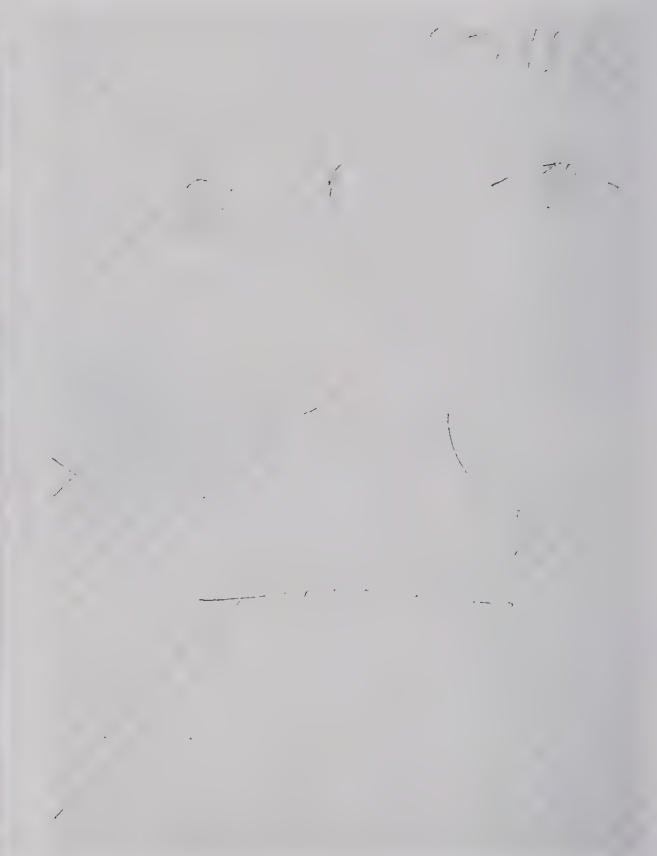
113 RICHARD NIE

Imagined Face Candlelight, 1994

Ink on paper, 36 x 28 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



114 OSWALD TSCHIRTNER

Sin título, 1982

Lápiz sobre papel, 15 x 10 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

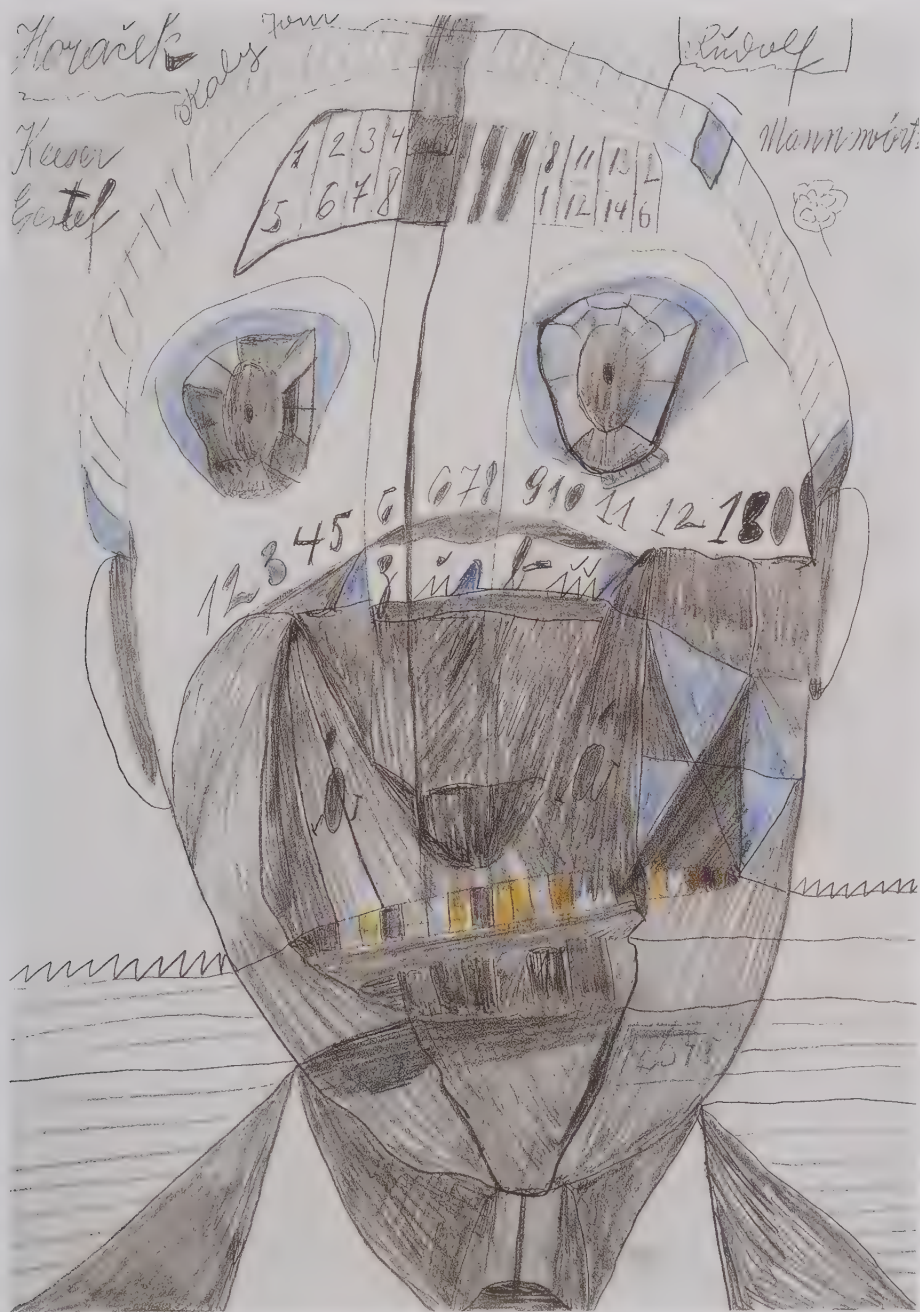
114 OSWALD TSCHIRTNER

Untitled, 1982

Pencil on paper, 15 x 10 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



115 RUDOLF HORÁČEK

Sin título

Lápiz y lápiz de color sobre papel, 29,5 x 20,3 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

115 RUDOLF HORÁČEK

Untitled

Pencil and crayon on paper, 29,5 x 20,3 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



116 T. H. GORDON

Sin título, 1993

Bolígrafo y rotulador sobre tablero, 7 x 14 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

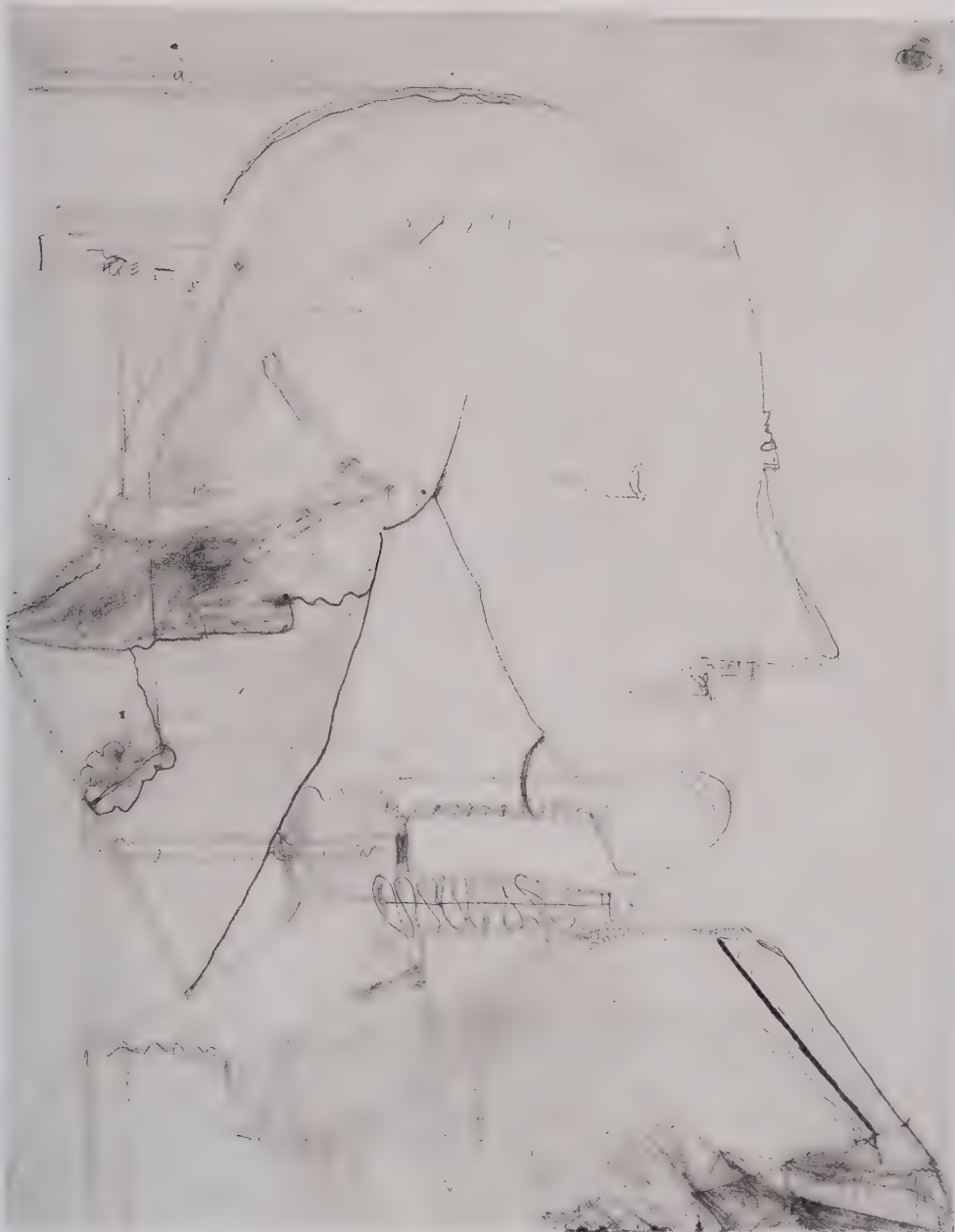
116 T. H. GORDON

Untitled, 1993

Ballpoint pen and felt tip pen on board, 7 x 14 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



117 HYACINTH FREIHERR VON WIESER (HEINRICH WELZ)
Mujer a la Liliefors [*Frauenbild à la Liliefors*]
 Lápiz, acuarela y tinta sobre papel, 20,5 x 16,3 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
 Universitätsklinik [2441]

117 HYACINTH FREIHERR VON WIESER (HEINRICH WELZ)
Female Image à la Liliefors [*Frauenbild à la Liliefors*]
 Pencil, watercolour and ink on paper, 20.5 x 16.3 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
 Universitätsklinik [2441]



118 EILEEN AGAR

Calavera con conchas (Caja 20)

Calavera humana, pintura dorada y conchas marinas,

18 x 17.5 x 21 cm

Londres, Tate Archive [TGA 9222]

118 EILEEN AGAR

Skull with Shells (Box 20)

Human skull, gold paint and sea shells,

18 x 17.5 x 21.5 cm

London, Tate Archive [TGA 9222]



119 PHILIP GUSTON

Cabeza I, 1965

Óleo sobre lienzo, 182,8 x 198,1 cm

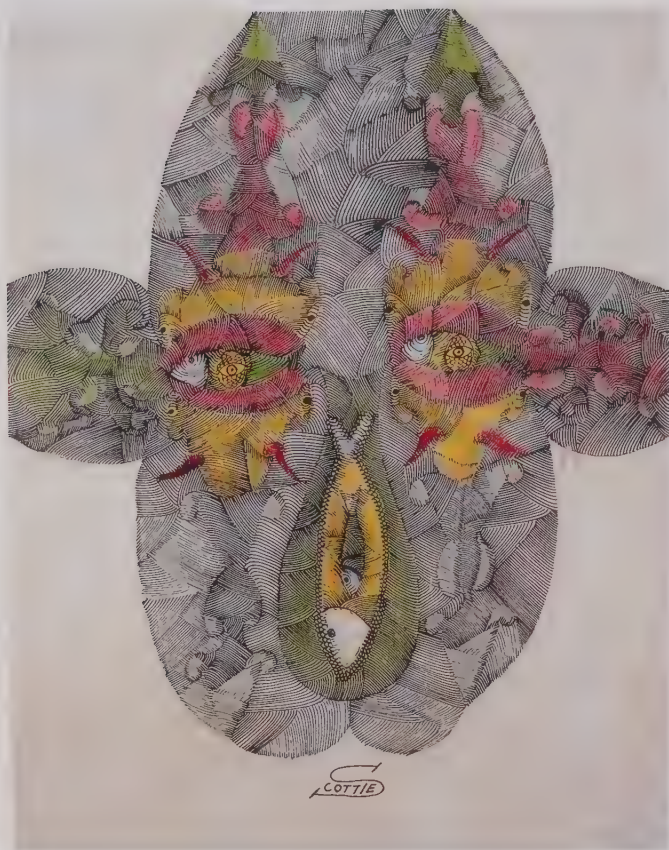
Londres, Tate. Donado por el American Fund for the Tate Gallery,
cortesía de un coleccionista particular 1996 [T07131]

119 PHILIP GUSTON

Head I, 1965

Oil on canvas, 182.8 x 198.1 cm

London, Tate. Presented by the American Fund for the Tate Gallery,
courtesy of a private collector 1996 [T07131]



120 SCOTTIE WILSON

Sin título, finales de la década de 1940

Tinta sobre papel, 35,5 x 28 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, colección particular

120 SCOTTIE WILSON

Untitled, c. late 1940s

Ink on paper, 35.5 x 28 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, Private collection

121 SCOTTIE WILSON ▷

Sin título

Pluma y tinta sobre papel, 47,2 x 29 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

121 SCOTTIE WILSON ▷

Untitled

Pen and ink on paper, 47.2 x 29 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection





122 MICHEL NEDJAR

Sin título, 1989

Collage de técnica mixta sobre algodón con papel ondulado, 49 x 43,5 cm

Dublín. Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

122 MICHEL NEDJAR

Untitled, 1989

Mixed media collage on cotton with corrugated paper, 49 x 43.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

123 MICHEL NEDJAR ▷

Sin título, 1985-1986

Papel, yeso, cola y tierra, 18 x 17 x 20 cm

Dublín. Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

123 MICHEL NEDJAR ▷

Untitled, 1985-1986

Paper, plaster, glue and earth, 18 x 17 x 20 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection





HAUSER

JOHANN.

124 JOHANN HAUSER

Sin título

Aguafuerte, 11 x 15 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

124 JOHANN HAUSER

Untitled

Etching, 11 x 15 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

125 PHILIPPE ▷

Sin título

Lápiz y lápiz de color sobre papel, 28 x 22,5 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

125 PHILIPPE ▷

Untitled

Crayon and pencil on paper, 28 x 22.5 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection





Krüge 1 1. 1991 Franz Kernbeis.

126 FRANZ KERNBEIS

Jarras [Krüge], 1991

Lápiz y lápiz graso sobre papel, 44 x 60 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

126 FRANZ KERNBEIS

Jugs [Krüge], 1991

Pencil and crayon on paper, 44 x 60 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

127 MARC VAN NUFFEL ▷

Sin título

Lápiz sobre papel, 30,5 x 23 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

127 MARC VAN NUFFEL ▷

Untitled

Pencil on paper, 30.5 x 23 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

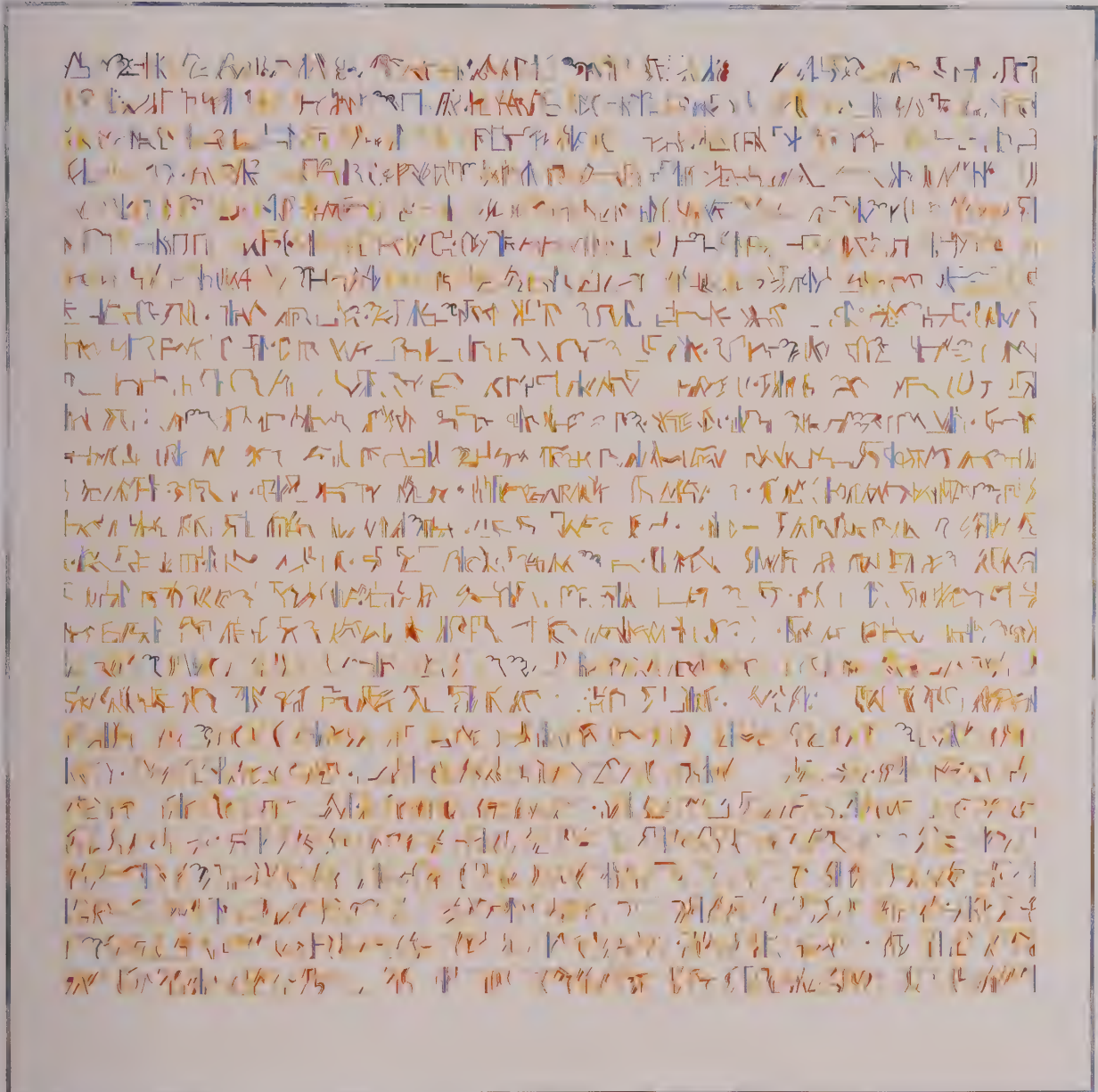


La seducción del lenguaje

Muchos artistas han explorado el lenguaje escrito, como documento, estructura codificada, diseño de alfabeto o inscripción, y ese interés está presente en todas las secciones de esta muestra. Aquí hemos incluido una de las obras lingüísticas de Jack Smith en la década de los sesenta, *Actividad escrita n.º 8*; una inscripción dibujada con bucles continuos por Ian Breakwell, y dos piezas «escriturales», la *Colgadura de gasa de Pompeya* (¿1923-1930?) de Louis Soutter y el dibujo *Torso* de Man Ray, de 1929. Junto a ellas se exhibe un extraordinario desfile de artistas marginales que han utilizado el lenguaje como inscripción. Bispo do Rosário es una figura casi heroica en el Brasil; de él hemos incluido dos obras bordadas: un estandarte, *Diccionario de nombres-Letra A1*, y una de sus «chaquetas», *Sembrante Vim Num Lex*. En esta sección también pueden verse obras donde la escritura es una vía hacia la abstracción formal: dos dibujos de «hablar en lenguas» del artista americano de color J. B. Murray, por ejemplo, y un escrito cuidadosamente estratificado de Barbara Suckfüll perteneciente a la Colección Prinzhorn. Quizá sorprenda un tanto que muchos marginales se esmeren en aclarar sus significados visuales añadiendo largos títulos explicativos, anotaciones o prolijas leyendas descriptivas. Entre las piezas de mayor carácter ilustrativo de la exposición se cuentan una página de uno de los grandiosos manuscritos iluminados de Adolf Wölfli, el titulado *Los pobres pecadores: Escalera de San Adolfo: escarnio* (1914); uno de los cuadernos religiosos de Joseph Heinrich Grebbling, y dos páginas de escritura amplificada del marginal croata pero establecido en Dublín Dusan Kusmic.

The Allure of Language

Many artists have explored written language: as document, as coded structure, alphabet design or inscription and this preoccupation surfaces in all sections of the exhibition. Here we have included one of Jack Smith's language works from the 1960s, *Written Activity No 8*, a looping, hand inscribed drawing by Ian Breakwell, two 'writing-like' pieces, *Piece of Pompeian Hanging* (1923-1930?) by Louis Soutter and Man Ray's drawing *Torso* from 1929. Alongside these is an extraordinary array of Outsider artists who mostly work with language as inscription. Bispo do Rosário has an almost heroic status in Brazil and we have included two embroidered works, a banner, *Dictionary of Names-Letter A1*, and one of his 'jackets' called, *Sembrante Vim Num Lex*. This section also includes works in which writing becomes a route into formal abstraction: two 'speaking in tongues' drawings by the African-American artist J. B. Murry, for example, and a carefully layered, written piece by Barbara Suckfüll from the Prinzhorn Collection. Somewhat surprisingly, perhaps, many Outsiders are keen to make their visual meanings clear by appending long explanatory titles, written commentaries or lengthy descriptive writings. Of the more illustrational pieces included in this exhibition is a page from one of Adolf Wölfli's grand illuminated manuscripts called *The Poor Sinners Stairway in St Adolf: Mockery* (1914), one of Joseph Heinrich Grebbling's religious notebooks, and two pages of visually augmented writing by the Dublin-based Croatian Outsider Dusan Kusmic.



128 JACK SMITH

Actividad escrita n.º 8, 1969

Acrílico sobre lienzo, 170,6 x 167,2 cm

Cardiff, The National Museum & Gallery of Wales [NMW A 2851]

128 JACK SMITH

Written Activity No. 8, 1969

Acrylic on canvas, 170.6 x 167.2 cm

Cardiff, The National Museum & Gallery of Wales [NMW A 2851]



129 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Sembrante Vim Num Lex

Tejido, bordado y plástico, 83 x 153 x 10 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro

129 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Sembrante Vim Num Lex

Cloth, embroidery and plastic, 83 x 153 x 10 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro





130 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Dicionário de nombres-Letra A1

[*Dicionário de nomes-Letra A1*]

Tela bordada, madeira y plástico, 146 x 231 x 3 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro

130 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

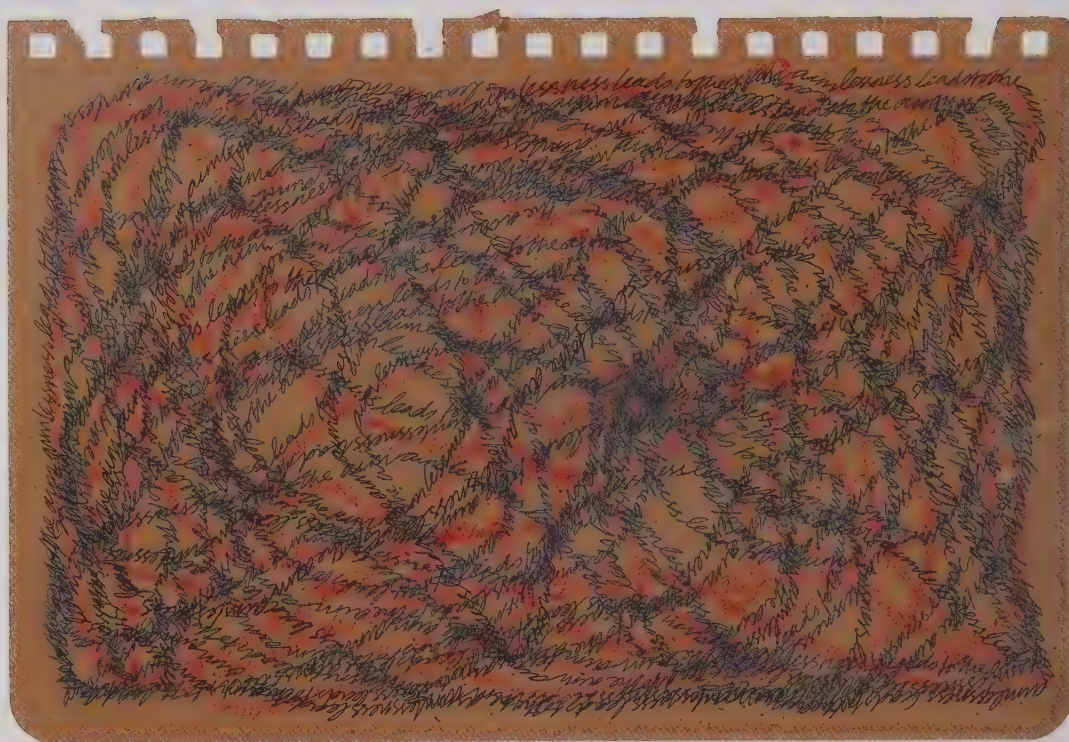
Dictionary of Names-Letter A1

[*Dicionário de nomes-Letra A1*]

Embroidered textile, wood and plastic, 146 x 231 x 3 cm

Rio de Janeiro, Coleção Museu Bispo do Rosário /

IMAS Juliano Moreira / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro



131 IAN BREAKWELL

Sin objeto se llega al objetivo

Pluma sobre papel de notas, 40 x 46 cm

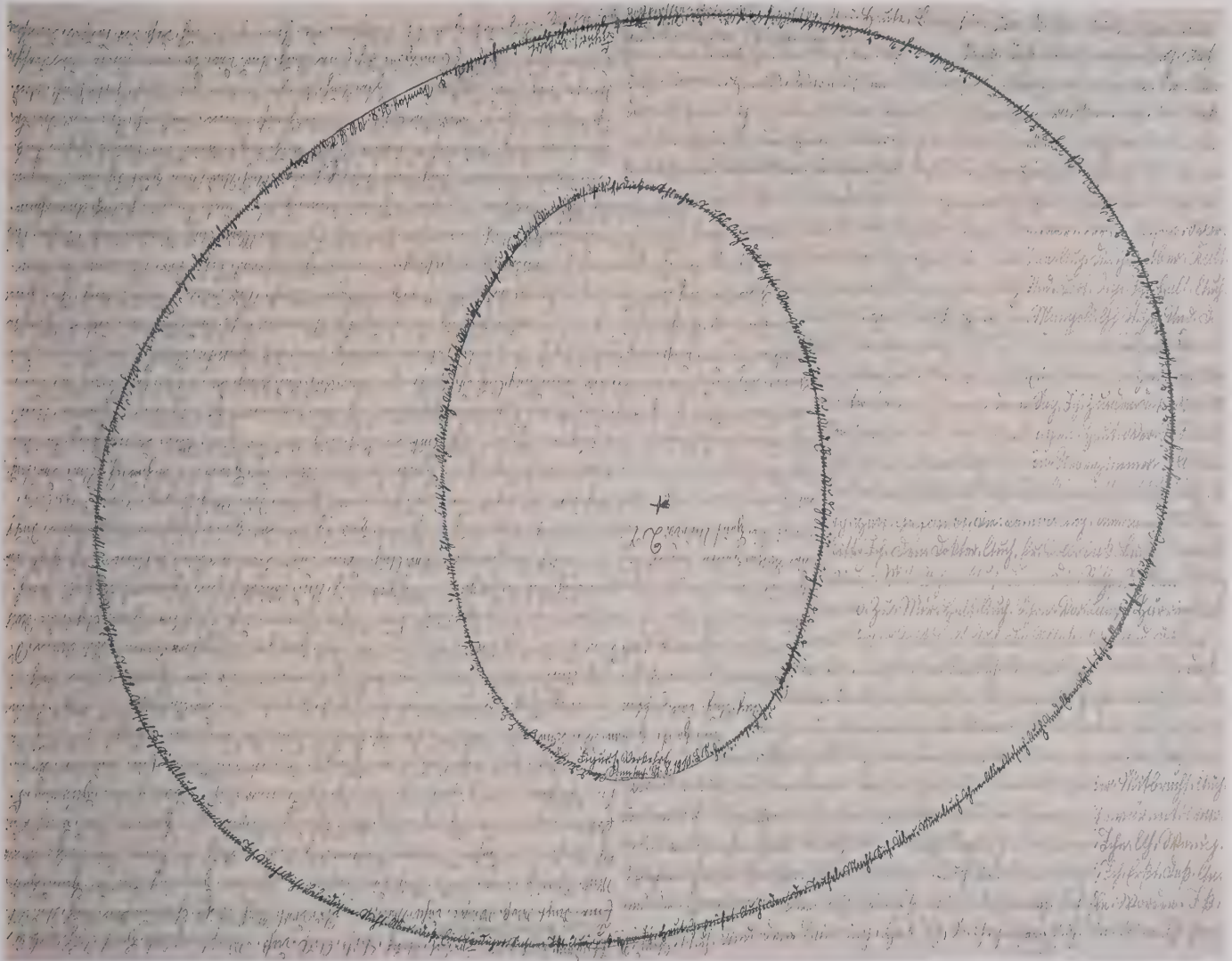
Londres, Anthony Reynolds Gallery

131 IAN BREAKWELL

Aimlessness leads to the Aim

Pen on notepaper, 40 x 46 cm

London, Anthony Reynolds Gallery



132 BARBARA SUCKFÜLL

Sin título, 21 de agosto de 1910

Lápiz y pluma sobre papel de barba, 33 x 42 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1956 verso]

132 BARBARA SUCKFÜLL

Untitled, 21 August 1910

Pen and pencil on deed paper, 33 x 42 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1956 verso]



133 JOSEPH HEINRICH GREBING

Agenda [Notizbuch], 1915-1921

Lápiz, pluma, tinta y color opaco, 13,7 x 8,2 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [617]

133 JOSEPH HEINRICH GREBING

Agenda [Notizbuch], 1915-1921

Pencil, pen, ink and opaque colour, 13,7 x 8,2 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [617]



134 JOSEPH HEINRICH GREBING

Mapa de Europa [Europakarte]

Técnica mixta sobre cartulina de dibujo, 42,8 x 28,8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [618]

134 JOSEPH HEINRICH GREBING

Map of Europe [Europakarte]

Mixed media on drawing card, 42,8 x 28,8 cm

Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [618]

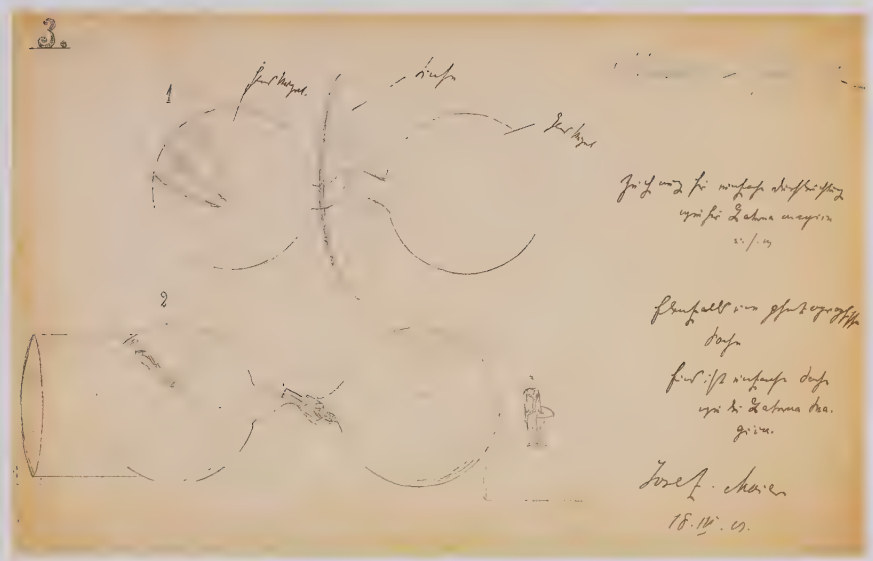
135 JOSEPH ALOIS GOTTFRIED MAIER

Dibujo para una transparencia sencilla

[Zeichnung für einfache Durchleuchtung],

18 de abril de 1901

Lápiz y pluma sobre papel de barba, 21 x 32.5 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [1593/4]



135 JOSEPH ALOIS GOTTFRIED MAIER

Drawing for a Simple Transparency

[Zeichnung für einfache Durchleuchtung],

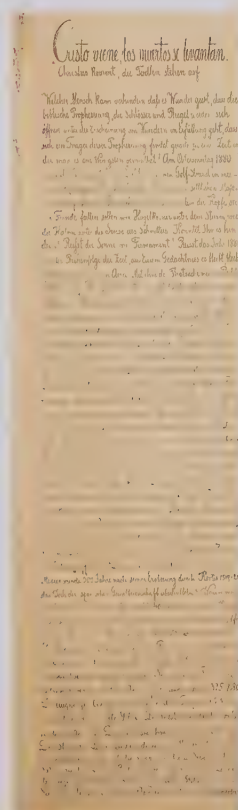
18 April 1901

Pencil and pen on deed paper, 21 x 32.5 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [1593/4]

136 CARL LANGE

*Cristo viene, los muertos se levantan - El santo milagro
en la plantilla del zapato, figura n.º 2 [Cristo viene,
los muertos se levantan - Das heilige Wunder in
der Einlegesohle Bild N° 2], hacia 1900*

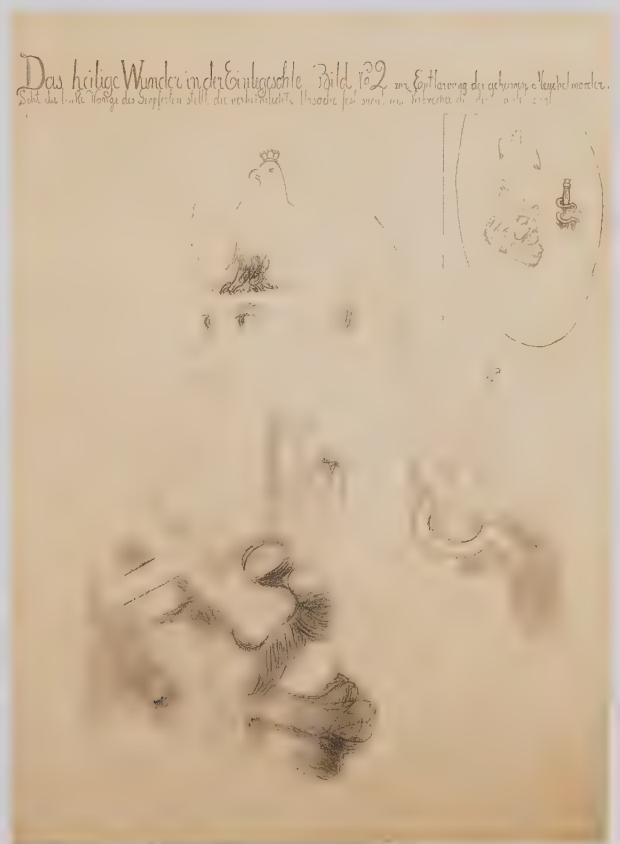
Pluma, tinta y pincel sobre papel de dibujo,
49.5 x 14.2; 51.3 x 37.2 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [97/1; 97]



136 CARL LANGE

*Come Christ, the Dead are Risen - The Holy Miracle
on the Insole of the Shoe Figure no. 2 [Cristo viene,
los muertos se levantan - Das heilige Wunder in
der Einlegesohle Bild N° 2], c. 1900*

Pen ink and pencil on drawing paper,
49.5 x 14.2; 51.3 x 37.2 cm
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik [97/1; 97]





137 MAN RAY

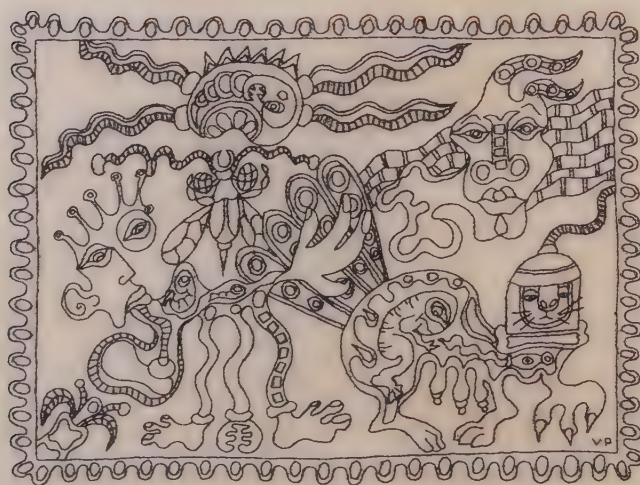
Torso, 1929

Lápiz, óleo y gouache sobre papel montado sobre lienzo, 45,9 x 38 cm
Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art

137 MAN RAY

Torso, 1929

Pencil, oil and wash on paper mounted on canvas, 45.9 x 38 cm
Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art



138 VALERIE POTTER

Sin título, 1999

Bordado sobre calicó, 45 x 59,5 cm
Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,
depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

138 VALERIE POTTER

Untitled, 1999

Embroidery on calico, 45 x 59.5 cm
Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,
on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



139 MARIE-ROSE LORTET

Nube suspendida [Nuée suspendue], 1998

Fibra tejida, hilos de ruibarbo, semillas de patata petrificadas
y objetos encontrados, 90 x 110 x 30 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

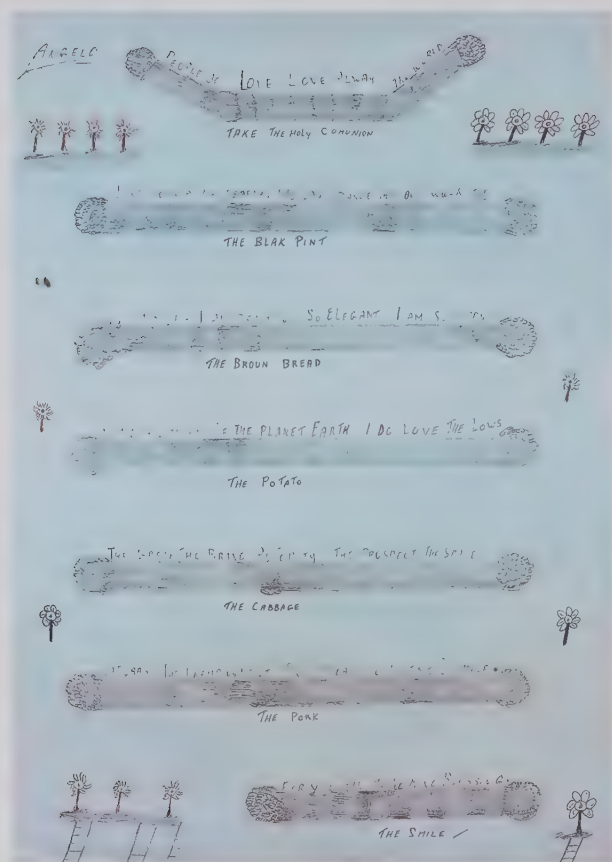
139 MARIE-ROSE LORTET

Hanging Cloud [Nuée suspendue], 1998

Knitted fibre, rhubarb threads, petrified potato seeds
and found objects, 90 x 110 x 30 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection



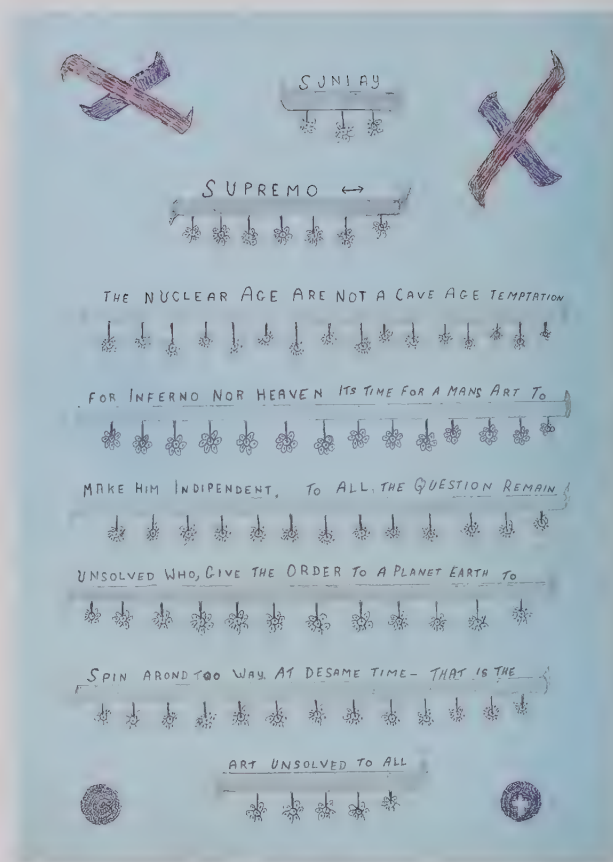
140 DUSAN KUSMIC

Sin título (1 de 9 páginas de escritura)

Bolígrafo y lápiz sobre papel, 61 x 43 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection



141 DUSAN KUSMIC

Sin título (2 de 9 páginas de escritura)

Bolígrafo y lápiz sobre papel, 61 x 43 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

140 DUSAN KUSMIC

Untitled (1 of 9 pages of writing)

Ballpoint pen and pencil on paper, 61 x 43 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

141 DUSAN KUSMIC

Untitled (2 of 9 pages of writing)

Ballpoint pen and pencil on paper, 61 x 43 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

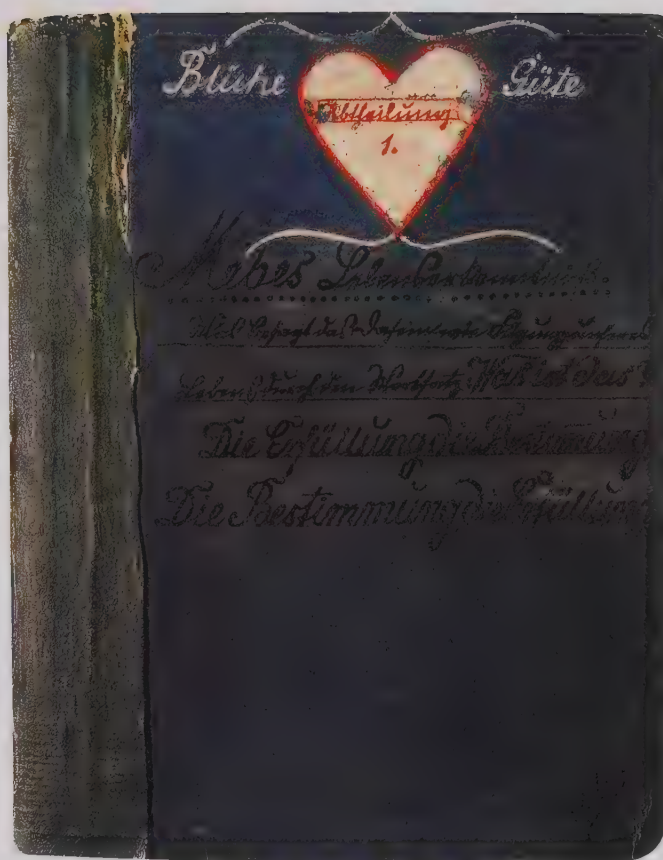


142 ADOLF WÖLFLI

Los pobres pecadores: Escalera de San Adolfo: escarnio
 [Die Armsünder: Treppe in Skt. Adolf: Höhn], 1914
 Lápiz y lápiz de color sobre papel, 100,1 x 72,2 cm
 Berna, Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9253-25]

142 ADOLF WÖLFLI

The Poor Sinners: Stairs of St. Adolf: Mockery
 [Die Armsünder: Treppe in Skt. Adolf: Höhn], 1914
 Pencil and crayon on paper, 100.1 x 72.2 cm
 Berne, Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern [A9253-25]

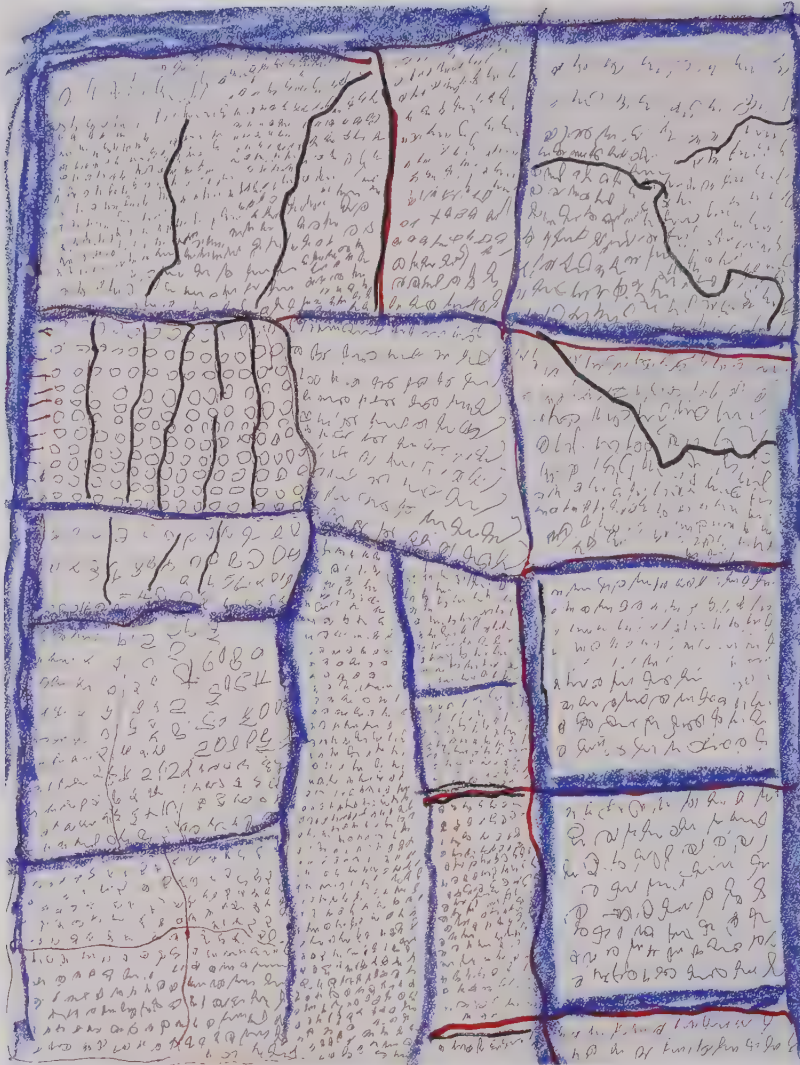


143 HEINRICH HERMANN MEBES

La bondad florece - Sección 1. -La comprensión vital de Mebes
 [Blühe Güte - Abtheilung 1. -Mebes Lebenserkenntniss], probablemente 1913
 Lápiz, pluma y pincel sobre papel cosido y pegado en un cuaderno, 21 x 16,8 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [385]

143 HEINRICH HERMANN MEBES

Goodness Blooms - Section 1. -Mebes' Perception of Life
 [Blühe Güte - Abtheilung 1. -Mebes Lebenserkenntniss], probably 1913
 Pencil, pen and brush on sewn and glued paper in a notebook, 21 x 16.8 cm
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [385]



144 J. B. MURRY

Sin título

Bolígrafo, pastel y rotulador sobre papel, 35.5 x 27 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

Colección particular

144 J. B. MURRY

Untitled

Ballpoint pen, pastel and felt tip pen on paper, 35.5 x 27 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

Private collection

145 J. B. MURRY ▷

Sin título

Bolígrafo, pluma y rotulador sobre cartulina, 35.4 x 28 cm

Dublín, Collection Irish Museum of Modern Art,

depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection

145 J. B. MURRY ▷

Untitled

Ballpoint pen and felt tip pen on card, 35.4 x 28 cm

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art,

on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection

[The page contains dense, handwritten text in a cursive script, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The text is written in dark ink on aged, slightly discolored paper. The handwriting is highly stylized and fills most of the page area. There are some red ink markings, possibly initials or corrections, scattered throughout the text. The page is bound on the left side, and the right edge shows the gutter of the book.]

146 LOUIS SOUTTER

Colgadura de gasa de Pompeya [*Filet de tenture de Pompei*], ¿1923-1930?

Pluma y tinta sobre papel cuadriculado, 22,1 x 17,6 cm

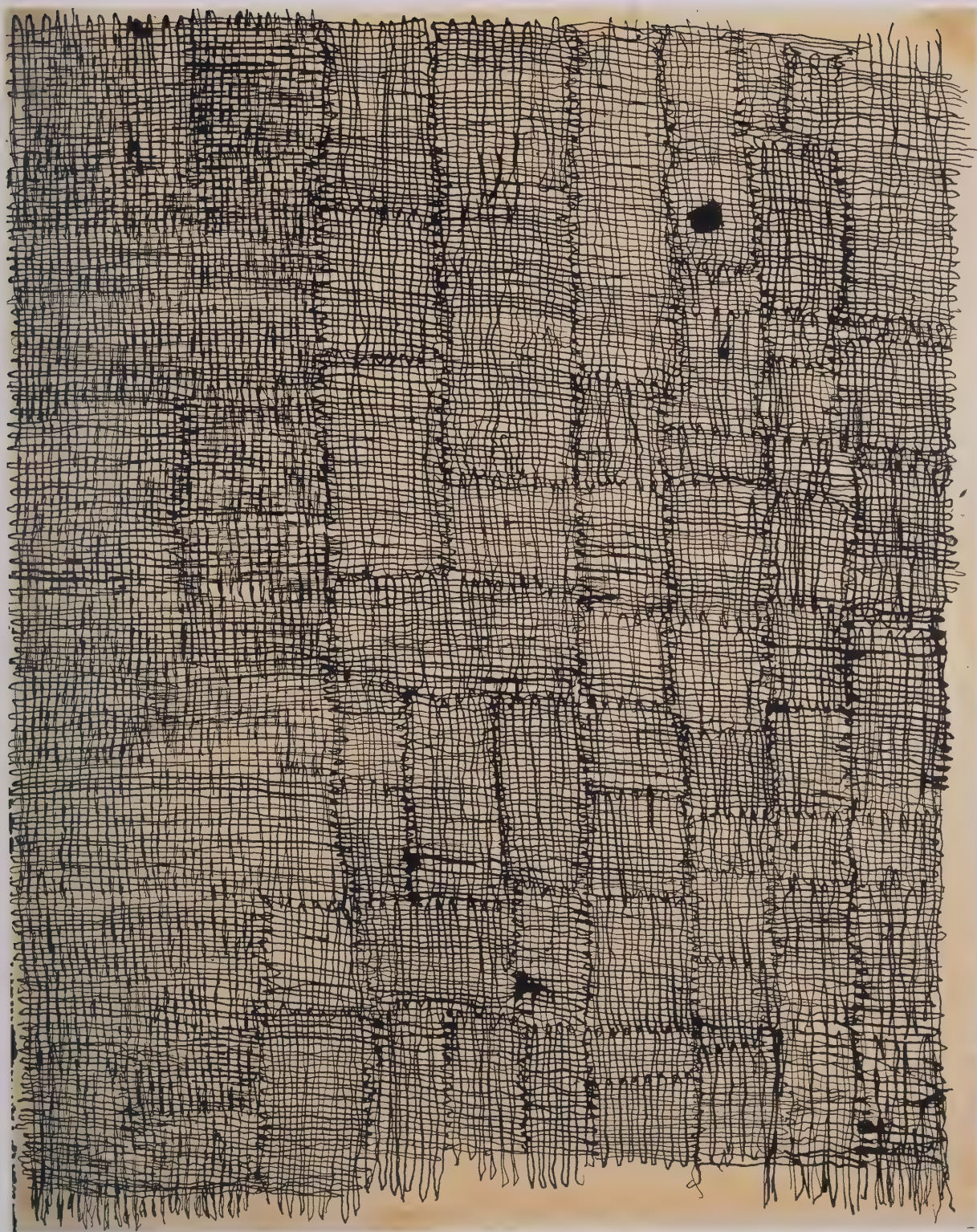
Lausana, Musée Cantonal des Beaux-Arts [145]

146 LOUIS SOUTTER

Piece of Pompeian Hanging [*Filet de tenture de Pompei*], 1923-1930?

Pen and ink on squared paper, 22.1 x 17.6 cm

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts [145]



Apéndices

Biografías de los artistas	216
Bibliografía complementaria	224
Museu Bispo do Rosário, la Colección Sainte-Anne y la Colección Prinzhorn	225

Appendices

Artists' Biographies	221
Suggested Further Reading	229
Museu Bispo do Rosário, the Sainte-Anne Collection and the Prinzhorn Collection	237

Biografías de los artistas

216

EILEEN AGAR [CAT. 15, CAT. 118]

Nacida en Buenos Aires en 1899, se trasladó a Londres con su familia en 1919. En 1928 estudió pintura con el cubista checo František Foltýn, visitó el taller de Constantin Brancusi y conoció a Louis Marcoussis, André Breton y Paul Éluard. Se la considera una de las surrealistas más sobresalientes; en 1936 participó en la International Surrealist Exhibition celebrada en las New Burlington Galleries de Londres. Falleció en Londres en 1991.

PEARL ALCOCK [CAT. 18, CAT. 19]

Nació en Jamaica en 1934, pero reside y trabaja en Londres. Pinta paisajes de Jamaica y lo que ella califica de «estados de ánimo», obras de imaginaria onírica con fuertes influencias de la espiritualidad jamaicana. Muchas de estas pinturas se encuentran en la Musgrave Kinley Outsider Art Collection.

ALOÏSE CORBAZ (ALOÏSE) [CAT. 83, CAT. 84]

Nacida en 1886 en Suiza, Aloïse Corbaz fue internada con diagnóstico de esquizofrenia a la edad de treinta y dos años. Hasta entonces no había manifestado ninguna inclinación por el arte, pero en 1920 empezó a dibujar clandestinamente en el hospital, llenando sus dibujos de fantasías de una relación sentimental con el káiser Guillermo II (había sido institutriz de las hijas del capellán del káiser antes de caer enferma). Su obra se caracteriza por su sentido dramático, sobre todo desde los años cuarenta hasta su muerte en 1964. Fue muy admirada por Dubuffet, que la visitó en el hospital.

ANGELUS [CAT. 66]

El artista suizo Angelus (1910-1993) no fue «descubierto» hasta la edad de setenta y seis años, aunque hacía arte desde mucho antes. Sus obras reflejan una interrogación filosófica profunda, centrada en la religión, la globalización y el medio ambiente.

HERMANN BARTMANN [CAT. 28]

Hermann Bartmann nació en San Luis (Missouri) en 1866 y se ganó la vida como mecánico. De 1905 a 1906 permaneció un año hospitalizado en la clínica psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg, y de allí pasó al manicomio de Emmendingen. Se desconocen las circunstancias y fecha de su muerte. Su obra se compone fundamentalmente de dibujos a lápiz de mujeres desnudas solazándose sobre plintos neoclásicos.

GEORG BASELITZ [CAT. 109]

Hans-Georg Kern nació en Deutschbaselitz en 1938. Buscando alternativas al realismo socialista y al informalismo se interesó por las deformaciones ópticas y el arte de los enfermos mentales. En 1966 hizo sus primeras xilografías y comenzó una serie de pinturas fracturadas de motivos rurales. También en esa época pintó sus primeras telas con el tema vuelto del revés. Desde finales de los años ochenta se le han dedicado importantes exposiciones retrospectivas en todo el mundo. Reside en Derneburg e Imperia.

HERMANN BEEHLE [CAT. 49]

Es muy poco lo que se sabe de Beehle, un epiléptico y maniaco-depresivo que al parecer nació en 1867, en una institución de Lemgo (Alemania). Se desconocen la fecha y el lugar de su muerte. Sus dibujos con lápices de colores suelen representar paisajes, escenas bélicas, animales y figuras femeninas que reflejan una fijación en lo genital.

HANS BELLMER [CAT. 74]

El surrealista alemán Hans Bellmer (1902-1975) es célebre por sus muñecas de tamaño natural, que fotografiaba obsesivamente, y también por sus intrincados dibujos. Muchas de esas imágenes recogían influencias de los escritos de Sigmund Freud, del neurólogo del siglo XIX Jean-Martin Charcot y de los estudios clínicos del psiquiatra austriaco Paul Schilder. Esas inquietudes vincularon a Bellmer con la fascinación surrealista por los autómatas y la *femme-enfant*, una musa que inspiraba a los artistas a rebelarse contra el mundo racional y burgués.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO [CAT. 5, CAT. 38, CAT. 79, CAT. 129, CAT. 130]

Arthur Bispo do Rosário estaba convencido de no haber nacido, sino haber aparecido milagrosamente a medianoche, acompañado por siete ángeles, el 22 de diciembre de 1938, en una casa del barrio de Botafogo en Río de Janeiro. La realidad es que nació en 1909 en una familia muy pobre de Sergipe, en el nordeste del Brasil. A los quince años se fue de casa y entró en la marina como fusilero. Dos días después de su «renacimiento immaculado» lo encontraron vagando por las calles en estado delirante. Internado, pasó la mayor parte de los cincuenta años siguientes en el hospital psiquiátrico de la Colonia Juliano Moreira, a las afueras de Jacarepagua. Murió en 1989.

FRIEDRICH BLANK [CAT. 25]

No se sabe casi nada de Blank, aparte de que en 1918 estaba ingresado en un sanatorio privado de Göppingen. Dejó este collage dedicado al poeta y crítico Friedrich von Schiller.

ELSE BLANKENHORN [CAT. 80]

Nacida en 1873, Else Blankenhorn fue hija de un maestro y tuvo cinco hermanos. Contaba alrededor de veinticinco años cuando permaneció dos en un sanatorio privado de Kreuzlingen, aquejada de «demencia catatónica». Vuelta a casa por poco tiempo, entre 1902 y 1906, ingresó de nuevo en el mismo sanatorio, y desde 1921 hasta el fin de sus días vivió recluida en el hospital de Konstanz de Reichenau. Su producción comprende pinturas líricas al óleo y la acuarela, cuadernos de dibujo y escritura y muchos diseños para billetes de banco.

LOUISE BOURGEOIS [CAT. 34]

Nacida en París en 1911, Bourgeois emigró a los Estados Unidos en 1938 y continuó sus estudios en la Art Students League de Nueva York. Aunque empezó siendo grabadora y pintora, en los años cuarenta dirigió su atención al medio escultórico, en el que se la reconoce como una de las grandes figuras del siglo xx. Ha protagonizado numerosas exposiciones de importancia en todo el mundo y reside en Nueva York.

ALBINO BRÁZ [CAT. 40, CAT. 41]

Nacido en Italia en 1896, Bráz fue recluido en 1934, y colaboró con el conocido psiquiatra, crítico de arte y pionero en el estudio de la psicopatología del arte Osório César, quien le dio a conocer el arte oriental. Falleció en el hospital de Juqueri en Franco da Rocha, cerca de São Paulo (Brasil), en 1950.

IAN BREAKWELL [CAT. 131]

Nacido en Derby en 1943, Breakwell se tituló en el Derby College of Art en 1964. Trabajó con una extraordinaria diversidad de materiales, pero volcó gran parte de su vida creativa en un diario que escribió durante más de cuarenta años. Perseguía un arte de epifanías recurrentes, captadas en términos visuales o verbales. En los años setenta colaboró con el Artist Placement Group (APG) en los hospitales de Broadmoor y Rampton. Los resultados fueron un informe que recomendaba reformas radicales en Rampton y una película, *The Institution* (1978). Murió en 2005.

FRANZ KARL BÜHLER (POHL) [CAT. 50]

Franz Karl Bühler nació en 1864 en Offenburg (Alemania). Orfebre y diseñador de monedas, ganó premios por su trabajo en Alemania y los Estados Unidos. En 1898 enfermó de esquizofrenia y fue internado en un hospital de Schaffhausen, de donde salió dos años después; pero en 1920 fue nuevamente hospitalizado en Emmendingen (Baden). En 1940 fue enviado por los nazis al campo de exterminio de Grafeneck. Su obra consiste en fluidos dibujos a lápiz y acuarelas.

EDWARD BURRA [CAT. 82] (en Madrid y Londres)

Nacido en Londres en 1905, Edward John Burra tuvo que suspender sus estudios escolares a temprana edad, enfermo de fiebres reumáticas y anemia. Desde los catorce años se dedicó únicamente a dibujar. Estudió en la Chelsea School of Art (1921-1923) y el Royal College of Art (1923-1924). En 1929 hizo su primera exposición individual, en las Leicester Galleries, y

en los años treinta expuso con los surrealistas ingleses. La Tate Gallery le dedicó una retrospectiva en 1973. Falleció en 1976.

CARLO ZINELLI (CARLO) [CAT. 54, CAT. 55]

Nacido cerca de Verona (Italia) en 1916, antes de ser internado en 1947 en el hospital de San Giacomo de esa ciudad Carlo había sido pastor y combatiente en la Segunda Guerra Mundial. Sus esfuerzos por hacer arte dibujando con un ladrillo o con los dedos se vieron recompensados en 1957 cuando un visitante casual, el escultor escocés Michael Noble, instó al hospital a facilitarle materiales artísticos. En su obra se mezclan formas humanas y animales con signos caligráficos. Falleció en 1974.

JAMES CASTLE [CAT. 4]

Nacido en Idaho en 1900, el menor de siete hermanos, James Castle era sordo de nacimiento y se negó a aprender el lenguaje de signos. Dibujó y pintó constantemente desde edad muy temprana, siempre con materiales de su invención: palillos afilados en lugar de pinceles, una mezcla de saliva y hollín en vez de tinta o pintura. Cuando quería emplear colores deshacía papel o tela de color para formar una especie de pigmento. Se empeñó en seguir usando aquellos materiales aun después de que su familia y otros simpatizantes le surtieran de lápices, pinturas y pinceles. Murió en 1977.

HENRY DARGER [CAT. 70, CAT. 71, CAT. 72]

Todavía se discute dónde nació Darger en 1892. Pocos meses después de ser llamado a filas en 1917 fue licenciado del ejército estadounidense por problemas físicos y psicológicos. Simultaneó su vida oculta de escritor e ilustrador con el empleo de celador en un hospital de Chicago. Sólo después de su muerte se descubrió *In the Realms of the Unreal* («En los reinos de lo irreal»), un manuscrito fantástico de 15.000 páginas, junto con varios miles de acuarelas y dibujos. Murió en 1973, en un asilo de las Hermanitas de los Pobres

JEAN DUBUFFET [CAT. 1]

Nacido en 1901 en El Havre (Francia), Dubuffet recibió instrucción artística en su adolescencia, y en 1918 se trasladó a París para estudiar en la Académie Julian, que abandonó al cabo de un semestre. Conoció por entonces el libro de Hans Prinzhorn sobre el arte psicopático, que le fascinó. A partir de 1945 formó su colección de *art brut*, obras directas y espontáneas de pacientes mentales y otros autodidactas, que ahora se conserva en una sede permanente en Lausana. Fue uno de los grandes artistas franceses del siglo pasado, muy influido por el arte que coleccionaba. Falleció en París en 1985.

PAUL DUHEM [CAT. 102, CAT. 103, CAT. 104]

El artista belga Paul Duhem nació en 1919. Huérfano a edad temprana, fue peón agrícola, estuvo treinta años internado y tras ser dado de alta volvió a la agricultura. Al jubilarse en 1989 empezó a dibujar y pintar, empleando el color como vehículo de expresión. Trabajador obsesivo, hizo unos seiscientos cuadros en dos años. Sus temas predilectos eran retratos masculinos y puertas. Falleció en 1999.

JAMES ENSOR [CAT. 107]

Nacido en Ostende (Bélgica) en 1860, James Ensor comenzó su carrera artística pintando retratos, pero no tardó en unirse al grupo de vanguardia *Les XX* («Los Veinte»), dedicado a impulsar el arte nuevo en toda Europa. Ensor, que detestaba las aglomeraciones festivas, se hizo famoso por sus figuras de payasos o esqueletos, en las que representaba al ser humano como estúpido, vanidoso y detestable. No logró ser apreciado y respetado hasta después del cambio de siglo. Murió en 1949.

MAX ERNST [CAT. 37] (en Londres)

Nacido en 1891 en Bruhl (Alemania), Max Ernst se matriculó en 1909 en la Universidad de Bonn para estudiar filosofía, pero pronto la abandonó para dedicar su atención al arte. En esa época se interesó por la psicología y el arte de los enfermos mentales. A comienzos de los años veinte participó en actividades surrealistas junto a Paul Éluard y André Breton. En 1925 hizo sus primeros *frottages*, un método de creación «automático» consistente en dibujar a lápiz «frotando» sobre una superficie texturada. En 1939 estuvo detenido en Francia como ciudadano de un país enemigo. Falleció en 1976 en París.

JEAN FAUTRIER [CAT. 88]

Nacido en 1898, Fautrier se educó en Londres desde los diez años, y cursó estudios de arte en la Royal Academy of Art y la Slade School of Art. Se le considera uno de los artistas más importantes de Francia en la época de entreguerras y en la posguerra, siendo quizá lo más famoso de su obra la serie *Otages* («Rehenes»), pinturas semiabstractas que evocan los rostros desfigurados de las víctimas de los nazis en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Murió en 1964.

WILLEM VAN GENK [CAT. 29]

Willem van Genk nació en 1927 en Holanda. Único varón de ocho hermanos, fue confiado a un orfanato al morir su madre. Sus dibujos exploran los lugares lejanos que le habría gustado conocer. Dibujaba y hacía collages partiendo del convencimiento de que «el mundo es una vasta conspiración». Falleció en 2005.

MADGE GILL [CAT. 27, CAT. 111, CAT. 112]

Madge Gill nació en Londres en 1884, y creció en un orfanato y bajo la tutela de una tía anciana. Interesada por el espiritismo, pensaba que sus intrincados dibujos y bordados eran obra de un espíritu al que llamaba Myrninerest. El gran tamaño de sus dibujos sobre papel y calicó (algunos miden más de diez metros de largo) la obligaba a trabajar sobre la obra enrollada, viendo sólo una parte de cada vez. Murió en 1961.

PAUL GOESCH [CAT. 46]

Paul Goesch nació en Schwerin (Alemania) en 1885. Fue arquitecto al servicio del gobierno y logró cierto reconocimiento como pintor antes de ser internado con esquizofrenia en un sanatorio de Rasemuhle, en 1909. Trabajó casi siempre en acuarela. Los nazis le mataron en Donau en 1940.

T. H. GORDON [CAT. 116]

Gordon nació en 1924 en Louisville (Kentucky), pero a los catorce años se trasladó a Nueva York con su familia. Tuvo distintos empleos antes de titularse por la Universidad de San Francisco, y trabajó después como asistente social hasta su jubilación en 1987. Artista totalmente autodidacta, dibuja rostros humanos estilizados, animales, peces y mandalas desde mediados de los años cincuenta, aspirando a constituir toda una cosmogonía de la fisonomía humana como parte de su perpetua búsqueda de identidad.

JOSEPH HEINRICH GREBING [CAT. 133, CAT. 134]

Nacido en 1879 en Magdeburgo (Alemania), Joseph Heinrich Grebing era dependiente de comercio y estuvo en prisión en 1904 antes de ser internado en una residencia psiquiátrica de Viena en 1906. Desde entonces pasó casi toda su vida recluido, hasta morir en un campo de exterminio nazi en 1940. Su producción, muy variada, comprende cuadernos, mapas y planos y documentos bellamente iluminados.

MARTHA GRUNENWALDT [CAT. 105, CAT. 106]

Martha Grunenwaldt, nacida en 1910 en una familia de músicos populares de Bélgica, se ganó la vida tocando el violín por los pueblos de su comarca natal. Se casó con un músico, que le arrebató a su única hija cuando se separaron. En 1968 se reunió con su hija, y empezó a dibujar en 1981.

PHILIP GUSTON [CAT. 51, CAT. 52, CAT. 119]

Guston nació en 1913 en Montreal (Canadá). En 1930 se matriculó en el Otis Art Institute, y en 1932 se trasladó a Nueva York, donde trabajó en la sección de pintura mural del Federal Arts Project. Su carrera abarca medio siglo. Empezó como muralista político, y a comienzos de los años cincuenta estuvo vinculado a la segunda generación de expresionistas abstractos. A finales de los sesenta volvió a la pintura figurativa, empleando un estilo tosco de ribetes humorísticos y colores intensos. Desarrolló una iconografía compleja y muy personal. Murió en 1980.

JOHANN HAUSER [CAT. 73, CAT. 124]

Hauser, nacido en Pressburg (Checoslovaquia) en 1926, vivió hasta los dieciséis años en un campo de desplazados, y en 1943 se le diagnosticó una enfermedad mental. Internado en los años cuarenta en el hospital psiquiátrico de Klosterneuburg (más tarde Gugging), cerca de Viena, pasó allí casi toda su vida adulta hasta su muerte en 1996.

CHRIS HIPKISS [CAT. 32, CAT. 33]

Hipkiss nació en el Reino Unido en 1964. El dibujo ha sido su forma de expresión primordial desde la infancia. Trabaja en gran formato, haciendo imágenes panorámicas de un mundo fantástico en el que se desarrollan extraños rituales sobre un fondo de urbanización inexorable. Recientemente ha fijado su residencia en Francia.

RUDOLF HORACEK [CAT. 115]

Nacido cerca de Viena en 1915, Rudolf Horacek entró en la edad adulta siendo jardinero. A partir de 1949 estuvo internado en el hospital psiquiátrico de Klosterneuburg (más tarde

Gugging). Reacio a hablar, se expresaba a través de los dibujos que empezó a hacer por prescripción médica, y de los cuales sólo descansaba para comer. Falleció en 1987.

FRANZ KERNBEIS [CAT. 93, CAT. 126]

Franz Kernbeis nació en Austria en 1935. Miembro de una familia numerosa, empezó a dar señales de mala salud a los diecisiete años, y desde los veinte ha vivido en la Casa de los Artistas de Gugging. Bajo los cuidados del doctor Leo Navratil, que le alentó a dibujar, se ha hecho poco a poco más sociable. Sus dibujos de objetos, figuras y animales casi siempre aislados reflejan su carácter retraído.

PAUL KLEE [CAT. 95]

Paul Klee nació en 1879 en Münchenbuchsee (Suiza), y de 1898 a 1901 estudió en Múnich. En 1912 viajó a París, donde conoció la obra de Georges Braque y Pablo Picasso. Diecisiete obras suyas fueron incluidas en la exposición nazi de «arte degenerado», *Entartete Kunst*, en 1937. Se le ha relacionado con el expresionismo, el cubismo y el surrealismo, pero sus pinturas, a menudo dotadas de un tinte infantil y frágil, y en muchos casos alusivas a la poesía, la música y los sueños, son difíciles de clasificar. Su producción tardía se caracteriza por el uso de símbolos esquemáticos, afines al jeroglífico. Falleció en 1940.

AUGUST KLETT (KLOTZ) [CAT. 67]

Klotz nació en 1866 en Heilbronn (Alemania). Fue comerciante de vinos, y poco más se sabe de él, excepto que padeció esquizofrenia y murió en un hospital psiquiátrico de Weinsberg, posiblemente en 1928. Hizo un conjunto de acuarelas anotadas a lápiz.

STEFAN KLOJER [CAT. 81]

Nacido en 1856, Stefan Klojer fue tejedor antes de ingresar en 1883 en el hospital de Ratisbona, aquejado de «demencia». Murió en el mismo hospital en 1925. Sus dibujos a lápiz suelen representar el cuerpo femenino desnudo, con énfasis en los senos y los genitales.

DUSAN KUSMIC [CAT. 56, CAT. 57, CAT. 58, CAT. 59, CAT. 98, CAT. 140, CAT. 141]

Dusan Kusmic, croata, nació en la antigua Yugoslavia en 1925, pero en 1950 fue trasladado por la Cruz Roja a Irlanda, donde residió hasta su muerte en 1990. Sus experiencias traumáticas como refugiado en un campo de desplazados en Italia y su lucha contra las dificultades de idioma, la pobreza y el aislamiento social le llevaron a crear obras con papel de pared, objetos encontrados y hasta materias comestibles. A menudo construía con desperdicios obras complejas y humorísticas que hacen referencia a la política, la religión y las relaciones humanas.

CARL LANGE [CAT. 136]

Nacido en 1852 en lugar desconocido, parece que Carl Lange fue viajante de profesión. Nada más se sabe de él, salvo que padeció esquizofrenia y falleció en un hospital psiquiátrico de Polonia. En sus dibujos, intrincados y minuciosamente anotados, creó una metáfora que presenta la planta del pie como lugar religioso.

RAPHAËL LONNÉ [CAT. 24]

Raphaël Lonné nació en 1910 en Monfort en Chalosse (Francia), de familia de labradores, y muy pronto mostró inclinaciones literarias y musicales. Interesado por el espiritismo en los años cuarenta, empezó a dibujar bajo la influencia de los espíritus. Su carrera de dibujante cesó tan de repente como había empezado, cuando se sintió abandonado por su guía espiritual; pero volvió a dibujar en los años sesenta, al sentir establecida la relación. Murió en 1989.

MARIE-ROSE LORTET [CAT. 139]

Marie-Rose Lortet nació en 1945 en Estrasburgo, pero vive en Vernon, cerca de París. Se sirve de técnicas como el tejido, el trenzado, el punto de media y el bordado con fibras vegetales y animales para hacer máscaras, chaquetas e incluso casas y construcciones tridimensionales. Dubuffet conoció su trabajo desde una etapa muy temprana.

ALBERT LOUDEN [CAT. 20, CAT. 96]

Nacido en 1943, el camionero londinense Albert Louden entró en contacto con Victor Musgrave a raíz de la exposición *Outsiders* de la Hayward Gallery de Londres en 1979. Las figuras que pinta con manchas de color plano mantienen una relación surreal y en general inquietante con el entorno.

DWIGHT MACKINTOSH [CAT. 87, CAT. 90]

Nacido en 1906 en California, Dwight Mackintosh fue internado cuando tenía dieciséis años. Dado de alta cincuenta y seis años después, empezó a asistir a clases de arte en el Creative Growth Art Centre de Oakland. En los dos decenios siguientes hizo numerosos dibujos de figuras, edificios y vehículos combinados con textos ilegibles. Falleció en 1990.

JOSEPH ALOIS GOTTFRIED MAIER [CAT. 135]

Maier nació en Baden-Baden en 1862 y fue zapatero remendón. En 1900 ingresó en una clínica de Hamburgo aquejado de paranoia extrema, y desde entonces vivió siempre internado hasta morir en 1925 en el hospital mental de Sinsheim. No son muchos los dibujos suyos que se conservan, híbridos extraños de diagrama y texto.

ANDRÉ MASSON [CAT. 14]

Nacido en 1896 en Balagny-sur-Therain (Francia), André Masson resultó gravemente herido en la Primera Guerra Mundial. Fue miembro del círculo surrealista de 1922 a 1929, y nuevamente desde 1937 hasta la disolución del grupo. Dedicó su vida artística a impulsar la función no racional del arte, y falleció en 1987.

HEINRICH HERMANN MEBES [CAT. 143]

Heinrich Hermann Mebes nació en 1842 en Liebenwalde, cerca de Berlín, y era relojero cuando sufrió su primer episodio de esquizofrenia en la década de 1860. Pasó el resto de su vida en asilos y hospitales psiquiátricos, falleciendo en Eberswalde a finales de la década de 1880 (quizá en 1888). La mayor parte de su obra se encuentra en cuadernos manuscritos y delicadamente decorados.

E. L. T. MESENS [CAT. 39]

Édouard-Léon-Théodore Mesens nació en Bruselas en 1903. Desempeñó un papel crucial en la primera etapa del surrealismo belga como figura de enlace entre Bruselas y París, así como en la extensión del movimiento a Gran Bretaña en 1936, llegando a encabezar posteriormente el grupo surrealista inglés. Falleció en 1971.

PETER MEYER (MOOG) [CAT. 8]

Peter Meyer nació en 1872 en Butgenbach (Alemania), donde se ganó la vida como camarero. En 1909 ingresó con esquizofrenia en el hospital de Lippstadt, y murió en el de Eikelborn en 1930. Pasó la mayor parte de su vida haciendo pinturas religiosas como manera de expiar lo que a su juicio había sido una juventud descarriada.

MICHAEL THE CARTOGRAPHER [CAT. 30, CAT. 31]

«Miguel el Cartógrafo» trabajó contacto con Victor Musgrave en Hastings a comienzos de los años ochenta, sin revelar la menor información sobre sus antecedentes ni sus posibles relaciones con el mundo artístico. Sus pormenorizados mapas de lugares imaginarios o no identificados producen una sensación de seguridad y calma por su aparente veracidad.

JOAN MIRÓ [CAT. 97]

Nacido en 1893 en Barcelona, Miró ingresó en la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de La Lonja cuando tenía catorce años. En 1920 se trasladó a París, donde forjó su estilo de madurez bajo la influencia de los poetas y escritores surrealistas. Utilizó la memoria, la fantasía y lo irracional para crear obras de arte que son analogías visuales de la poesía surrealista. Falleció en 1983.

J. B. MURRY [CAT. 144, CAT. 145]

Nacido en 1910 cerca de Sanderville (Georgia), J. B. Murry, cuya instrucción escolar debió de ser escasa o nula, trabajó como agricultor y aparcero hasta que un accidente le obligó a jubilarse siendo ya casi septuagenario. Afirmaba haber tenido tras el accidente una experiencia religiosa que le impulsó a hacer arte, a través de lo que él llamaba «escritura del espíritu». Los dibujos y pinturas que creó como resultado de sus visiones utilizaban una caligrafía expresiva para predicar un mensaje espiritual. Su producción gira básicamente en torno al problema del bien y el mal. Murió en 1989.

AUGUST NATTERER (NETER) [CAT. 44]

August Natterer, quizá el más famoso de los artistas de Prinzhorn, había nacido en 1868 en Schornreute, cerca de Ravensburg (Alemania), y fue electricista antes de enfermar mentalmente en 1907. Desde entonces vivió siempre hospitalizado hasta su muerte en 1933. Su obra abarca imágenes fantásticas de tema religioso y dibujos muy contruidos de figuras a pluma y tinta.

MICHEL NEDJAR [CAT. 65, CAT. 122, CAT. 123]

Michel Nedjar, nacido en 1947 en Francia, vive y trabaja en París pero su interés por las religiones primitivas le ha llevado a la India, México y el norte de África. Hace muñecas que

recuerdan el vudú y los tótems, así como objetos tridimensionales y relieves en cartón piedra. Fundó con Madeleine Lommell *L'Aracine*, un museo de *art brut* en Francia. Recientemente ha empezado también a hacer cine.

RICHARD NIE [CAT. 113]

Nie, nacido en 1954 en el Reino Unido, cultiva en soledad sus aficiones a la música y la jardinería, alternándolas con la producción de sus complicadísimos y delicados dibujos de pequeño formato.

EMIL NOLDE [CAT. 101]

Emil Nolde nació en Tønder (Dinamarca) en 1867. Un viaje a Nueva Guinea en 1913-1914 hizo cristalizar su gusto por las cualidades del arte tribal, incluidas las distorsiones brutales de la forma, el dibujo superficial marcado y los contrastes de color. Su estilo varió poco a lo largo de su carrera, y cultivó sobre todo el paisaje y la escena de interior con figuras. Denunciado como artista «degenerado» por los nazis, en 1941 se le prohibió pintar, pero posteriormente produjo un importante conjunto de acuarelas y grabados expresionistas. Falleció en 1956.

MARC VAN NUFFEL [CAT. 127]

Marc van Nuffel nació en Bélgica en 1966. Asistió a «La Clarière», un estudio regentado por Luc Mondry y Nicole Babilas, y desde 1989 asiste al taller de arte de Christiane Meeuwis y Fabian Mathot en el centro de día «Le Grain». Empezó haciendo páginas de escritura indescifrable, pero después ha trabajado a partir de retratos y otras imágenes preexistentes, que transforma totalmente.

JIM NUTT [CAT. 85]

Nacido en 1938 en Chicago, Jim Nutt estudió en la escuela del Art Institute de Chicago, donde se graduó en bellas artes en 1965. En el otoño de 1968 dio clases en el Sacramento State College y dirigió su galería de arte. Ha recibido ayudas de la American Academy of Arts and Letters, el National Endowment for the Arts y la Cassandra Foundation. Su trabajo ha sido descrito como «crudo, infantil, expresionista», y a finales de los años sesenta ganó celebridad como miembro del grupo de pintores «The Hairy Who».

CLEMENS VON OERTZEN (VIKTOR ORTH) [CAT. 12]

Nacido en 1853 en Muckrow (Alemania), debió de pertenecer al ejército o a la marina, ya que en su historial aparece como «teniente». Desde los treinta años estuvo periódicamente recluido por algún tipo de demencia, y murió en el asilo psiquiátrico de Wermsdorf en 1902. Sus acuarelas de figuras y marinas tienen una lucidez casi «moderna».

EDUARDO PAOLOZZI [CAT. 100] (en Londres y Dublín)

Nacido en 1924 en Edimburgo (Escocia), Paolozzi estudió en la Ruskin School of Art, y después, en 1944-1947, en la Slade School of Art de Londres. En París absorbió influencias dadaístas y surrealistas, y vuelto a Londres en 1949 compartió estudio con Lucian Freud y conoció a Francis Bacon. En 1951 era profesor en la Central School of Art cuando ganó su

primer encargo escultórico importante. Destacó como grabador y ceramista, y sobre todo como escultor. Falleció en 2005.

ROLAND PENROSE [CAT. 13]

Nacido en Londres en 1900, este pintor y poeta surrealista se hizo famoso por sus exposiciones y libros sobre el arte de sus amigos Picasso, Ernst, Miró, Man Ray y Tàpies. Organizó la International Surrealist Exhibition de 1936, origen del movimiento surrealista inglés, y fue cofundador del Institute of Contemporary Art de Londres. Murió en East Sussex en 1984.

ALINE VON PERFALL [CAT. 48]

Aline von Perfall nació en Bamberg (Alemania) en 1855. Se casó con un oficial del ejército. Internada durante algún tiempo en 1895, fue pasando de institución en institución hasta su muerte en el hospital psiquiátrico de Eglfing-Haar, cerca de Múnich, en 1939.

PERIFIMOU [CAT. 62, CAT. 63]

Alexander Georgiou, más conocido como Perifimou, nació en 1916 en Chipre. Siendo aún joven emigró a Londres, y trabajó allí hasta su muerte en 2001. Victor Musgrave lo descubrió cuando era empleado de la Tate Gallery. Hacía dibujos alusivos a mitos y creencias chipriotas, en plantillas del tamaño de una tarjeta postal que después ampliaba en pinturas mayores.

FRANCIS PICABIA [CAT. 75] (en Madrid y Londres)

Nacido en París en 1879, Francis Picabia fue alumno de la École des Beaux-Arts y de la École des Arts Décoratifs. Tras practicar un estilo impresionista se dejó influir por el cubismo y fue uno de los exponentes originales del dadaísmo en Europa y los Estados Unidos. Colaboró en revistas de vanguardia y estuvo ligado a los surrealistas parisenses. Falleció en París en 1953.

PHILIPPE [CAT. 125]

Sin datos.

VALERIE POTTER [CAT. 138]

Valerie Potter nació en 1954 en Tenterden (Kent) y viajó mucho con sus padres antes de ser diagnosticada de esquizofrenia cuando aún no había cumplido veinte años. Alumna del Hull College of Art, abandonó los estudios tras un solo curso, calificada de «carente de talento». Pinta, dibuja y borda, combinando criterios clásicos de composición con sensibilidad para lo trágico y lo absurdo.

GUILLAUME PUJOLLE [CAT. 11, CAT. 36, CAT. 92]

Guillaume Pujolle nació en 1893 en Haute-Garonne (Francia). Su padre le enseñó el oficio de ebanista, pero en la adolescencia tardía tuvo problemas emocionales, y un estado de melancolía suicida llevó a recluirle en 1926. Su insólito sistema de dibujo consistía en marcar una serie de hojas con líneas entrecruzadas, que superpuestas al azar le sugerían los temas figurativos que desarrollaba en los dibujos acabados. Murió en 1971.

MARTÍN RAMÍREZ [CAT. 47]

Martín Ramírez nació en México en 1885, y es poco lo que se sabe de sus comienzos. Psíquico mudo, fue recluido en un hospital del estado de California en 1935 y permaneció en él hasta su muerte en 1960. A pesar de su negativa a hablar y su silencio autoimpuesto, en sus dibujos resuenan los ecos del ferrocarril y el rodeo.

MAN RAY [CAT. 137] (en Londres)

Man Ray (seudónimo adoptado por él mismo) nació en 1890 en Filadelfia y a los siete años se trasladó a Nueva York con su familia. Allí frecuentó la galería «291» de Alfred Stieglitz y estudió en el Ferrer Center en 1912. En 1915 decidió dedicarse a la fotografía, el medio que le haría famoso. Colaboró a menudo con Marcel Duchamp. Falleció en París en 1976.

FÉLICIEN ROPS [CAT. 86]

Nacido en Namur en 1833, Félicien Rops estudió en la Universidad de Bruselas. Creó el frontispicio para la obra de Baudelaire *Les Épaves*, una selección de poemas de *Les Fleurs du mal* que por haber sido censurados en Francia se publicaron en Bélgica. Estuvo muy ligado al movimiento literario simbolista y decadente hasta que en 1892 empezó a perder la vista. Murió en 1898.

HENRI ROUSSEAU, LE DOUANIER [CAT. 35]

Nacido en Laval (Francia) en 1844, trabajaba para un abogado en 1863 cuando se vio acusado de hurto y se alistó en el ejército para evitar el escándalo. No recibió formación artística ni influencias de ninguna escuela en particular. Sus pinturas más conocidas representan junglas, aunque jamás salió de Francia ni vio una jungla; se inspiraba en libros ilustrados y en los jardines botánicos de París. El hecho de ser autodidacta le valió duras críticas, aunque Picasso reconoció su talento al instante. Desde 1893, jubilado con una pequeña pensión, pudo dedicarse exclusivamente a la pintura. Murió en 1910.

LUCAS SAMARAS [CAT. 78]

Nacido en Grecia en 1936, Lucas Samaras emigró a los Estados Unidos en 1948 y se nacionalizó en 1955. Participó en el primer *happening* de Alan Kaprow en 1959. En esa época hacía figuras con yeso y trapos, y en los años sesenta empezó a usar clavos y alfileres para construir sus esculturas. También hizo estudios sobre la luz y el reflejo. Sus obras más famosas, parte de su serie *Autopolaroids* de 1970, son fotografías de su propia anatomía que contribuyeron a consolidar su fama.

EGON SCHIELE [CAT. 76, CAT. 77]

Nació en Tulln (Austria) en 1890. En 1906 ingresó en la Akademie der Bildenden Künste de Viena, pero en 1911 dejó la capital para aislarse. Se concentró progresivamente en el autorretrato, alegorías de la vida, la muerte y el sexo, y la pintura de acuarelas eróticas. En 1912 fue detenido por «inmoralidad» y «corrupción de menores», y durante los veinticuatro días que duró su encarcelamiento ejecutó dramáticas acuarelas y dibujos. Murió en 1918.

JOSEPH SCHNELLER [CAT. 26]

Joseph Schneller, nacido en Westerham (Alemania) en 1878, fue delineante, y murió en una institución psiquiátrica cercana a Múnich hacia 1943. Sufrió paranoia y episodios de sadomasoquismo. Su obra suele ser netamente erótica, pero a veces contiene elementos topográficos con un trasfondo religioso.

PHILIPP SCHÖPKE [CAT. 89]

Philipp Schöpke nació en 1921 en Austria. Trabajó en una forja, y en 1941 se alistó en el ejército pero fue declarado inhábil. En 1947 ingresó en la clínica de Klosterneuburg (Gugging), donde el doctor Leo Navratil le animó a dibujar en los años ochenta. Sus obras aluden casi siempre a las relaciones familiares. Falleció en 1998.

FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN [CAT. 43]

Friedrich Schröder-Sonnenstern nació en 1892 en Lituania, y tras una infancia difícil fue declarado «demente» en 1910. Pasó por períodos de reclusión, después hizo fortuna como adivino, y finalmente se trasladó a Berlín y se hizo artista. Su obra elabora fantasías sexuales con un estilo claro y en ocasiones humorístico. Falleció en 1982.

ADOLF SCHUDEL [CAT. 45]

Nacido en 1869, Adolf Schudel tuvo doce hijos, siete de los cuales murieron jóvenes. Residió en París y Basilea, ganándose la vida como fotógrafo. En 1899 ingresó por primera vez en el hospital psiquiátrico de Schaffhausen (Suiza), aquejado de «demencia alucinatoria», y permaneció dos años internado. En 1907 volvió a ser recluido en el mismo hospital, y vivió allí hasta su muerte en 1918.

SAVA SEKULIĆ [CAT. 60, CAT. 61, CAT. 94]

Sava Sekulić nació en Croacia en 1902. La temprana pérdida de su padre le afectó hondamente, y su sensación de desamparo familiar se agravó cuando su madre se volvió a casar y se llevó con ella a dos de las hermanas de Sava. Trabajando en distintos empleos de jornalero, soldado, leñador y cargador, pintó y escribió poesía. Fue «descubierto» y obtuvo cierto reconocimiento en 1964, apareciendo desde entonces su obra en numerosas exposiciones colectivas e individuales. Murió en 1989.

JACK SMITH [CAT. 128]

Nacido en Sheffield en 1928, Jack Smith empezó siendo alumno de la Sheffield School of Art. De 1950 a 1953 estudió en el Royal College of Art, y pintó composiciones basadas en interiores y escenas domésticas que quizá dieran nombre a la Kitchen Sink School (la «Escuela del Fregadero»), de la que fue miembro destacado. En los años sesenta dio un giro radical, desde sus composiciones más sombrías hacia pinturas inundadas de luz. Les siguieron obras de abstracción lírica y «cuadros escritos» de contenido jeroglífico y musical.

WILHELM CARL CHRISTIAN SONNTAG [CAT. 91]

Nació en Ratisbona en 1871. Fue ebanista, pintor de escenografías y dibujante satírico antes de convertirse en un vagabundo sin hogar. Hospitalizado por primera vez en Rovereto (Italia)

en 1907, vivió hasta el fin de sus días en clínicas y manicomios en Italia y Alemania. La última referencia documental le sitúa en el manicomio de Wiesloch en 1939. Se desconoce el lugar de su muerte.

LOUIS SOUTTER [CAT. 2, CAT. 3, CAT. 146] (en Madrid y Londres)

Nacido en Morges (Suiza), Louis Soutter estudió ingeniería, arquitectura, música y pintura, y durante algún tiempo dio clases en una escuela de arte estadounidense. Mentalmente trastornado cuando regresó a Suiza en 1906, pasó un año en una clínica privada. Trabajó como músico profesional hasta 1923, fecha en que fue recluido en una clínica del Jura donde permaneció hasta su muerte en 1942.

BARBARA SUCKFÜLL [CAT. 132]

Nacida en 1857 en Gemeinfeld (Alemania), Barbara Suckfüll tuvo siete hijos. En 1907 ingresó en el instituto psiquiátrico de Schloss Werneck, del que no salió hasta 1926. Tras una breve estancia en una clínica de Würzburg fue devuelta al instituto St. Johannis de su ciudad natal y vivió allí hasta el fin de sus días. Se desconoce la fecha de su muerte. Su obra consiste básicamente en formas escritas superpuestas, algunas recogidas en la Colección Prinzhorn.

ANTONI TÀPIES [CAT. 99]

Nacido en 1923 en Barcelona, Antoni Tàpies inició estudios de derecho en 1944, pero en menos de dos años decidió dedicarse exclusivamente al arte. Esencialmente autodidacta como pintor, se forjó en seguida un estilo personal inconfundible, relacionado con la pintura matérica o arte informal, un movimiento centrado en los materiales de la producción artística. Reside en Barcelona.

THEO WAGEMANN (THEO) [CAT. 108]

«Theo» nació en 1918 en Alemania. Una experiencia traumática en la adolescencia temprana le transformó de sociable en huraño y mudo. El régimen nazi le sometió a esterilización forzosa, pero la intervención de un médico le salvó de la eutanasia y pudo volver a su familia. A raíz de su hospitalización en 1977 empezó a dibujar obsesivamente, sacando sus temas de la Biblia y de la historia. Murió en 1998.

BILL TRAYLOR [CAT. 42]

Traylor nació esclavo en la plantación de George Hartwell Traylor, cerca de Benton (Alabama), en 1856. Autodidacta, empezó a dibujar en 1939, haciendo alrededor de mil ochocientos dibujos en unos tres años. Trazaba a regla siluetas geométricas de figuras humanas y animales que después rellenaba con lápices de colores y témpera. Se distingue por un curioso empleo de tramas frente a colores planos y un sentido muy intuitivo del espacio. Al principio colgaba sus obras de una valla para entretenimiento del vecindario. Uno de sus primeros admiradores fue Charles Shannon, un pintor que le presentó a los artistas regionalistas del New South y le organizó dos exposiciones antes de su muerte, ocurrida en Montgomery en 1949.

OSWALD TSCHIRTNER [CAT. 53, CAT. 114]

Oswald Tschirtner nació en 1920 en Austria. Quiso ser sacerdote, pero tras su llamada a filas en el ejército austriaco y sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial cayó enfermo y fue recluido. Vive en la Casa de los Artistas de Gugging, donde produce figuras humanas muy minimalistas, manejando con la misma facilidad formatos muy pequeños y muy grandes.

SHAFIQUE UDDIN [CAT. 68, CAT. 69]

Shafique Uddin nació en Bangladesh en 1962, pero vive y trabaja en el este de Londres. Pinta desde la infancia, sirviéndose de su arte para transmitir hechos y ritos de la cultura de Bangladesh y la experiencia de su vida londinense. Artista prolífico, ha expuesto en Londres y Nueva York.

PASCAL VERBENA [CAT. 16, CAT. 17]

Nacido en Marsella en 1941, Pascal Verbena fue marinero, pescador y empleado de correos antes de dedicarse al arte en 1995. Escribe poesía y hace objetos con maderas escogidas ex profeso en estuarios y playas tranquilas. Construye complicados «habitáculos», sitios donde esconder objetos encontrados en la naturaleza o fotografías y recuerdos del ayer que poseen un significado personal.

AUGUST WALLA [CAT. 64]

Walla nació en Austria en 1936. Ya de niño dio muestras de enfermedad mental, y al cabo del tiempo se unió a los residentes de la Casa de los Artistas de Gugging. Hacía dibujos, pinturas y grabados en un estilo enérgico que combinaba palabras y símbolos. Es frecuente que sus obras contengan afirmaciones sobre religión o política; a veces las palabras parecen significar algo pero resultan indescifrables. Murió en 2001.

HYACINTH FREIHERR VON WIESER (HEINRICH WELZ) [CAT. 117]

Es muy poco lo que se sabe de Von Wieser, llamado «Welz», aparte de que nació cerca de Múnich en 1883 e ingresó con esquizofrenia en la Maison de Santa Hofrat Rehm'sche de Neufriedenheim en 1912. Se desconoce la fecha de su muerte. Su obra, extensa y variada, abarca desde paisajes tradicionales hasta los dibujos a lápiz de cabezas segmentadas por los que ahora se le aprecia.

LUDWIG WILDE [CAT. 110]

Wilde, nacido en 1865 y padre de cuatro hijos, se ganó la vida como vinatero antes de enfermar mentalmente en 1908. Aquejado de «demencia» vivió en el Instituto

de Enfermedades Mentales de Klingenstein (Landeck) hasta su muerte en 1925. La mayor parte de su producción se conserva en forma de cuadernos.

SCOTTIE WILSON [CAT. 120, CAT. 121]

Scottie Wilson nació en Londres en 1888 pero se crió en Escocia. Tras combatir en la Primera Guerra Mundial emigró al Canadá, y regentaba una librería de segunda mano en Toronto cuando empezó a hacer garabatos a pluma estilográfica. Picasso y Dubuffet coleccionaron sus obras, y en 1945 regresó a Londres y se dio a conocer a través de exposiciones. Sus dibujos reflejan su devoción a la naturaleza y su combate contra las fuerzas oscuras de la vida, lo que él llamaba «*the Greedys*» («los Glotones»). Murió en 1972.

223

IWANSKA WLADYSLAWA [CAT. 23]

Nacida en Polonia en 1928, la artista Iwanska Wladyslawa lleva una vida aislada en la casa de Chelmiec que heredó de sus padres, ahogados en una inundación. Victor Musgrave conoció su trabajo a comienzos de los años ochenta.

ADOLF WÖFLI [CAT. 6, CAT. 7, CAT. 142]

Adolf Wölfli nació en 1864 cerca de Berna (Suiza). Trabajaba como peón agrícola cuando se vio acusado de pederastia, y en 1895 fue recluido en el manicomio de Berna, donde permaneció hasta su muerte en 1930. Sufría crisis de violencia y vivía solo en una celda de aislamiento, que llenaba de manuscritos y dibujos. Gran parte de su obra se refiere a su autocanonización como un ficticio «San Adolfo II».

JOSEPH ELMER YOAKUM [CAT. 9, CAT. 10]

Nacido en 1886 en una reserva de navajos de Arizona, Joseph Yoakum viajó por el mundo como peón de circo y polizón. Pasó sus últimos años en Chicago, y allí empezó a dibujar a la edad de setenta y siete años, a raíz de un sueño que él calificaba de «apertura espiritual». Dibujaba paisajes imaginarios, tomando a veces una postal turística como punto de partida. Falleció en 1973.

ANNA ZEMÁNKOVÁ [CAT. 21, CAT. 22]

La artista checa Anna Zemánková nació en 1908. Su padre la disuadió de dedicarse profesionalmente al arte, por lo que no lo empezó a practicar hasta la edad madura. Creaba sus fantásticas imágenes botánicas combinando el dibujo con el recorte y la costura. Convencida de ser un mero vehículo de la fuerza espiritual que la guiaba, trabajaba de noche para tener mayor aislamiento y concentración. Falleció en 1986.

Bibliografía complementaria

224

L'Art Brut, monografías de Jean Dubuffet *et al.*, 21 fascículos, París: Compagnie de l'Art Brut, Lausana. Collection de l'Art Brut, 1964-2001.

Beyond Reason: Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection, [cat. exp.], Londres: Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1996.

Roger Cardinal, *Outsider Art*, Londres: Studio Vista, 1972.

Laurent Danchin, *Art Brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, París: La Halle St-Pierre/La Différence, 1995.

Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1968.

Entartete Kunst: Ausstellungsführer, Berlín, 1938.

J. L. Ferrier, *Les primitifs du ^{xx} siècle. Art Brut et art des malades mentaux*, París: Éditions Terrail, 1997.

Michael D. Hall y Eugene W. Metcalf, Jr. (eds.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, 1994.

M. Kinley, *Monika's Story: a Personal History of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londres: Musgrave Kinley Outsider Trust, Arts Council of England, Elephant Trust, 2005.

John MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, New Jersey: Princeton University, 1989.

John Maizels, *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*, Londres: Phaidon, 1996.

Victor Musgrave y Roger Cardinal, *Outsiders: an Art Without Precedent or Tradition*, Londres: Arts Council of Great Britain, 1979.

Leo Navratil, *Die Künstler aus Gugging*, Viena/Berlín: Medusa, 1983.

Paris-Paris, 1937-1957, París: Centre Georges Pompidou, 1981; París: Gallimard-Centre Georges Pompidou, 1992.

Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, París: Flammarion, 1997.

Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlín: Springer, 1922; *Artistry of the Mentally Ill*, trad. de Eric von Brockdorf, Nueva York: Springer, 1972.

Michel Ragon, *Du côté de l'Art Brut*, París: Albin Michel, 1996.

Raw Vision, 52 issues. Londres: 1990-2005.

Colin Rhodes, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*, Londres: Thames & Hudson, 2000.

Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Bielefeld: Aisthesis, 1995.

Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Ginebra: Albert Skira, 1975, reed. 1981.

M. Tuchman y Carol S. Eliel, *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art/Princeton University Press, 1992; ed. en español: *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

Die Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung, [cat. exp. Osnabrück, Kulturhistorisches Museum], Heidelberg: Das Wunderhorn, 1997.

A. S. Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, Nueva York: State University of New York Press, 1992.

A. S. Weiss, «Art Brut, Madness and Marginalia», *Art & Text*, 27, 1988.

Museu Bispo do Rosário, la Colección Sainte-Anne y la Colección Prinzhorn

MUSEO DEL OLVIDO

Ricardo Aquino DIRECTOR Y CONSERVADOR DEL MUSEU BISPO DO ROSÁRIO

Dedicado a Jó Gondar

El museo se ha creado como un «lugar de memoria» (Pierre Nora), espacio de hegemonía de una determinada narrativa en el mundo del arte, de la ciencia y de la antropología. En el campo artístico, el museo se consagra al clasicismo y al arte académico; en el campo científico y etnográfico, a mostrar una historia maestra y diacrónica, evolucionista, basada en el hombre, blanco, católico, europeo y en sus formas de organización y pensamiento, como cúspide y meta de la evolución.

Si el museo es un espacio de memoria, nosotros queremos definir el Museu Bispo do Rosário como un museo de olvido: una estrategia de resistencia al control de la creación artística de aquellas personas diagnosticadas como enfermas mentales, internadas en psiquiátricos.

De hecho, desde el Renacimiento, el universo del arte ha mantenido una tensión: la afirmación del clasicismo como ideal del Arte y el esfuerzo por sistematizar la Estética tomándolo como base la lógica científica de matiz aristotélico. Se establecía así, una pugna en contra de nuevas iniciativas, movimientos y tendencias.

A lo largo de los siglos han surgido etiquetas que buscaban repudiar, por ajenas al dominio artístico, corrientes artísticas que fueron sistematizadas y que se han conocido como gótico, barroco, rococó, y, más recientemente, impresionismo, entre otras. En sus inicios, todos esos conceptos fueron rótulos que intentaron ejercer un control para excluir esas tendencias del campo artístico. Tales movimientos acabaron por imponerse y ser reconocidos como fases importantes de la Historia del Arte.

El siglo xx, con el primitivismo en el arte moderno ha hecho surgir, incorporado por las vanguardias artísticas, el arte del «otro»: el de los enfermos mentales, los niños y el arte de las minorías. La obra de estos grupos se hallaba recluida y controlada en gabinetes de curiosidades y en museos etnográficos. Esos objetos ilustraban las teorías eugenésicas y evolucionistas de los centros del poder.

La creación de los pacientes artistas estaba confinada en hospitales psiquiátricos, guardada en armarios y colecciones organizadas por ilustres médicos que la utilizaban como objeto de

investigación sobre lo «primitivo», lo «arcaico», la enfermedad mental. Se entendía, en psiquiatría clínica, que esos objetos eran un síntoma de enfermedad y, en consecuencia, recibieron nombres como arte psicótico, arte psicopatológico, psicopatología de la expresión, arte degenerado, imagen del inconsciente. Todas esas denominaciones son etiquetas peyorativas, que niegan su reconocimiento como Arte. Uno de los factores que refuerzan ese aprisionamiento es la utilización de un «arte domesticado» como técnica proyectiva, recurso de expresión, terapia ocupacional o arteterapia. Es la utilización de un arte domesticado porque se supedita a la finalidad terapéutica, lo que contribuye a justificar que esa creación no sea legítimamente arte.

En el campo artístico, esa creación sufrió el mismo interés de control y exclusión, a través de etiquetas que buscan destacar un aspecto particular que sería común a esos autores. Todas esas denominaciones adjetivan la artisticidad de la creación, intentando restarle importancia, negándole autenticidad: arte bruto, outsider art, folk art, arte virgen. Y, concomitante a esa taxonomía, se organizaron varias colecciones, bautizadas con nombres que persiguen un reconocimiento como categoría estética, en paralelo con el surgimiento de modernos espacios denominados «museológicos», de arte bruto, de folk art, de outsider art, etc.

El siglo xx asistió a la lucha por el reconocimiento de esos ámbitos, abriéndose las verjas de los gabinetes de curiosidades, de los museos etnográficos y de las colecciones de estudio de los psiquiatras. Esas obras vieron la luz del día. Como en esta gran exposición, que de cierta forma cierra ese ciclo, constituyendo una importante representación de grandes creadores y sus distintas tendencias.

En nuestro siglo asistiremos, por una parte, al declive de la importancia del uso de estas obras para ilustrar las teorías psiquiátricas y psicoanalíticas, que además de la ilusión tautológica de servir a teorías y otorgar aires de sabiduría a médicos y psicólogos, no son más que un ejercicio del viejo monólogo de la razón sobre la locura. Por otra parte, asistiremos a la lucha entre dos conceptos: de un lado, los que consideran que se debiera hacer una acción positiva a favor del polo de la exclusión. Estos buscan una afirmación del arte del otro, del arte de las minorías. De modo semejante a las luchas de género por afirmar la diferencia ante la identidad preponderante. Al otro lado, y situándose en contra de esa tendencia, está el Museu Bispo do Rosário.

El Museo repudia las falsas dicotomías: centro-periferia; dentro-fuera; imperio-colonia; salud-enfermedad mental, etc. Esas dicotomías marcaron la modernidad, pero están trasnochadas

en una contemporaneidad entendida como globalización, capitalismo o sociedad de control. Para nosotros, no se trata de luchar por la afirmación del arte del enfermo mental, pugnando por un reconocimiento en oposición a los prejuicios, para situarse al lado del arte de los «sanos». Las condiciones de vida, las circunstancias del proceso de creación, el hecho de encontrarse internado en un hospital y diagnosticado por la psiquiatría, en fin, las características de la biografía del creador, todos esos condicionantes, no pueden servir de fundamento para definir una corriente, un ámbito, un movimiento o una tendencia estética. En caso contrario, habría que reclamar un arte de los presos, de los estudiantes, de los conventuales, de las gestantes, de los ancianos, de los enfermos de cáncer, de los deprimidos, de los viajeros, etc.

El Museu Bispo do Rosário defiende que cada creador, surgido en el área psiquiátrica, se presente dentro de los criterios y conceptos, escuelas y tendencias existentes en la Historia da Arte. ¿O acaso un enfermo mental no puede pintar con mayor o menor conocimiento, dominio técnico, información, y su creación ser reconocida dentro de los principios del impresionismo, del academicismo, del arte abstracto, del arte pop, etcétera?

Siendo el museo un lugar de memoria, le concierne al Museu Bispo do Rosário luchar por el olvido. Eso implica situarse en oposición al control psiquiátrico, en contra de la lectura etnocéntrica, en contra de los prejuicios y estigmas de las catalogaciones que llenan el campo artístico. El olvido es la condición previa para la creación. Se trata de promover una línea de huida de los intentos de control, para zambullirse y hacer emerger lo nuevo, lo desconocido, en donde cada creador pueda afirmar su obra y que ésta pueda admitirse sin juicio previos, como buena o mala, interesante o no, arte popular o erudito, naif o rudimentario, en fin, como creación legítimamente artística.

El Museu Bispo do Rosário es un museo de arte contemporáneo. Expone y alberga en su colección obras de artistas provenientes o no del área psiquiátrica, entre ellas la totalidad de las ochocientas dos obras de Arthur Bispo do Rosário, que entendemos como un artista Inventor, según la definición de Ezra Pound, y cuya creación pertenece al mundo de las artes plásticas, al campo del arte contemporáneo, en sus facetas de arte conceptual y de *performance*.

LA COLECCIÓN SAINTE-ANNE

Anne-Marie Dubois

En 1950 se celebró la *I Exposición internacional de arte psicopatológico* en París. Ésta exposición tuvo lugar en el hospital Sainte-Anne durante el Primer Congreso Mundial de Psiquiatría. En ella se presentaban las obras de trescientos enfermos procedentes de diecisiete países diferentes. Parte de estas obras fueron donadas al concluir la exposición, y se convirtieron en el punto de partida de la colección Sainte-Anne del Centre d'Étude de l'Expression.

Actualmente, la colección consta de dos fondos distintos. El de obras antiguas está formado por las obras donadas al final de la *I Exposición internacional de arte psicopatológico* de 1950, y cuenta también con trabajos creados al margen del contexto psicoterapéutico, procedentes de hospitales de Brasil, India, Italia y Suiza, así como de colecciones privadas de psiquiatras franceses y extranjeros. Las obras más antiguas, que datan de finales del siglo xix, son anteriores al nacimiento del arte-terapia. Se realizaron de manera espontánea o gracias al estímulo de psiquiatras que habían descubierto un talento artístico en sus pacientes, o como una forma de ayudarles a concentrarse. Este fondo consta de creaciones de muy diversa factura; algunas se consideran ahora pertenecientes a la corriente del *Art Brut* (como las de Guillaume Pujolle, Aloïse Corbaz, Albino Braz), otras se acercan a la producción de artistas contemporáneos, y el valor de otras muchas reside en la profundidad de su expresión y en la certeza de la emoción que despiertan en el espectador.

El fondo de obras contemporáneas es mucho más importante y está formado por trabajos realizados en el seno de talleres de expresión o talleres terapéuticos desde hace casi cincuenta años. Los pacientes que asisten a los talleres de arte terapéutico son los propietarios de sus obras, pero, en muchas ocasiones deciden dejarlas, bien porque las rechazan o se desentienden de ellas, o bien porque desean que se conserven en el recinto hospitalario donde fueron creadas. Por esa razón, el Centre d'Étude de l'Expression y el hospital se encargan de conservarlas y protegerlas. Actualmente, el fondo se compone de unas setenta mil piezas, todas numeradas y archivadas. Esta colección sigue aumentando hoy día, como testigo de la trayectoria de la institución, y con obras que ya no se centran en la psicopatología, como en las décadas de los sesenta y los setenta, sino que se basan en la estética y la evaluación. Se trata de un patrimonio científico a la par que artístico.

Los orígenes del Centre d'Étude de l'Expression se remontan a la década de 1950 y su misión consiste en documentar y conservar la colección. En relación con estas actividades, en los años sesenta se creó un fondo documental con el fin de promover la investigación y la formación dentro del campo de la arte-terapia. Este centro de documentación reúne numerosas obras, francesas y extranjeras que versan sobre los vínculos entre arte y psiquiatría, las psicoterapias, la psicopatología, la psicología, la filosofía, la estética. Por último, el centro garantiza la formación de los arte-terapeutas mediante la organización de seminarios, conferencias, grupos de control y su participación en la especialización universitaria en Arte-terapia y Psicopedagogía que imparte la Université René Descartes Paris V.

LA COLECCIÓN PRINZHORN, UN MUSEO DEL MODO ARTÍSTICO¹ PROPIO Y DEL OTRO

Inge Jadí y Bettina Brand-Claussen

La colección Prinzhorn guarda un contingente único en el mundo de obras creadas por pacientes de instituciones psiquiátricas en torno a comienzos del siglo xx. Reúne invenciones formales de gran intensidad artística junto a testimonios multiformes de interés más bien cultural o sociohistórico. Creadas sin la menor consideración a convenciones formales, muchas obras pueden situarse cercanas al arte de vanguardia. El espectro es amplio: en él se encuentran formas rigurosamente reguladas, condensadas o enmarañadas con pincel fino, junto a fogosos y violentos proyectos de rico colorido. La vida cotidiana de la institución y la enfermedad, acontecimientos y costumbres sociales, lecturas y sueños de artista, así como el desamparo y la nostalgia, se tematizan y reinterpretan de un modo caprichoso. Entre todo ello hay proyecciones colectivas e individuales, sátiras, acusaciones, obsesiones eróticas, maravillas mecánicas, fórmulas universales y visiones enigmáticas.

La colección Prinzhorn también es un espacio de conmemoración de quienes, como moradores de los «establecimientos terapéuticos y asistenciales», fueron segregados de la sociedad. De todos modos, las historias vitales que hoy nos conmueven y sus fracasos, se ocultan más bien en el texto subyacente de las imágenes: necesidad, lesiones, angustia, crisis y reclusión en la institución —a menudo hasta la muerte—. Algunos hospitalizados lograron pasar del insoportable acontecer psicótico a la construcción de otro mundo y elaborarlo artísticamente. Inserto en un orden nuevo, el trauma pierde violencia, aunque al precio del trastorno. Aquí experimentamos algo de la esencia de la locura, de ciertas dimensiones de la experiencia vital y el pensamiento, que se hallan en forma latente en todos nosotros. Acaso la intensidad e inmediatez de las obras podría inducir a reflexionar y hablar sobre ello y eliminar así el tabú sobre la locura.

FONDOS

La colección Prinzhorn abarca unas cinco mil obras, en su mayoría dibujos a lápiz o ceras, además de acuarelas u óleos, tejidos y esculturas de madera. Entre los documentos escritos cuentan anotaciones, cartas, solicitudes, reclamaciones, ensayos literarios y anotaciones musicales. A menudo se mezclan distintos medios, como textos e imágenes (Klett, Malter, Mohr, Suckfüll). También hay representadas amplias obras de conjunto (Blankenhorn, Bühler, Schneller) o importantes hojas aisladas y hojas pequeñas (Goesch, Hauck, Suckfüll). Al fondo de la colección Prinzhorn pertenecen además nuevas adquisiciones (Genzel, Lindemann, Natterer, Röhrig), entregadas como donación o préstamo permanente por algunas clínicas. Los anexos más recientes son la colección Petschner de terapia pictórica de los años sesenta y obras de drogodependientes de los años setenta. Con las obras de Harald F. Benders comienza en 1999 la ampliación con obras contemporáneas.

ARTISTAS/PACIENTES

En la colección se hallan representados cuatrocientos treinta y cinco artistas/pacientes, entre ellos ochenta mujeres. Estaban hospitalizados en su mayoría en instituciones de Alemania, Suiza y Austria, por lo general con el diagnóstico de «esquizofrenia» Se pudo comprobar

aproximadamente un sesenta por ciento de los historiales médicos. Como se ha visto en la actualidad, al menos un tercio de los hospitalizados tenía una experiencia previa o profesional de tipo artístico, artesanal o técnico (Bühler, Goesch, von Oertzen, Schneller). Otros descubrieron en la institución la posibilidad de la creación artística y se profesionalizaron (Genzel, Klett, Knopf, Mayer, Sievers, Voll). Dado que los pacientes dibujaban y pintaban por iniciativa propia —por lo general, sólo las clínicas privadas ofrecían sesiones de pintura— a menudo no disponían de ningún material de dibujo. Lápices despuntados, lápices de oficina de azul y rojo y toda suerte de extraños medios pictóricos, así como papeles de la institución o de desecho, pegados o cosidos de forma voluntariosa, dan muestra tanto de la precariedad como de la fuerza inventiva. La investigación de las biografías no ha concluido aún. Unas veinte historias vitales, entre ellas las de Franz-Karl Bühler, Heinrich Goesch y Joseph Grebing, terminaron hacia 1940 en las fábricas de muerte de los nacionalsocialistas.

HANS PRINZHORN, PIONERO DEL «ARTE DE LOS ENFERMOS MENTALES»

En su búsqueda del arte «puro», «genuino», el historiador del arte y médico Hans Prinzhorn (1886-1933), ayudado por Karl Wilmanns, director clínico de la Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg, reunió entre 1919 y 1921 obras «peculiares» de instituciones nacionales y extranjeras. Con la primera guerra mundial recién perdida, el expresionismo, el primitivismo y los inicios de una psiquiatría más humana, surgió un trabajo pionero. En Suiza hubo intenciones paralelas cuando Walter Morgenthaler descubrió al paciente/artista Adolf Wölfli. La colección de Heidelberg se hizo famosa por el libro de Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken* (1922). Circuló entre los surrealistas y los miembros de la Bauhaus y aún hoy se lo considera una apuesta visionaria. Mientras que en las instituciones a menudo se rechazaba el «arte de los locos» como un «garbateo patológico» o «curioso», los artistas vieron ahí, en el sentido de Prinzhorn, el efecto de una fuerza expresiva genuina. En la actualidad no se discute el valor artístico de estas obras. La colección y el libro escribieron una parte de la historia del arte e impresionaron a Alfred Kubin, Max Ernst, a los miembros de la Bauhaus Paul Klee y Oskar Schlemmer y también a Richard Lindner y Jean Dubuffet, compiladores del Art Brut.

EL MUSEO

Desde septiembre de 2001 la colección Prinzhorn dispone de un espacio para exhibir la colección. Con la reforma del edificio del auditorio de la antigua clínica neurológica, una obra de Joseph Durm de 1890, de estilo neorrenacentista, se creó, junto a dependencias para almacén, administración y restauración, una interesante sala de exposiciones y galería, en la que pueden verse los fondos de la colección en exposiciones temporales.

¹ N. del T.: En el texto original se juega con la palabra alemana Art, que significa género, modo, manera, etc. y su consonancia con la denominación inglesa de arte. Como ese juego es intraducible en forma directa, se ha optado por la fórmula de la doble alusión

Artists' Biographies

228

EILEEN AGAR [CAT. 15, CAT. 118]

Eileen Agar was born in Buenos Aires in 1899. The family moved to London in 1919. In 1928, she studied painting with the Czech Cubist painter, František Foltýn, visited Constantin Brancusi's studio and met Louis Marcoussis, André Breton and Paul Eluard. Agar is considered one of the most prominent surrealist women. Her work was included in the International Surrealist Exhibition at the New Burlington Galleries in London in 1936. She died in London in 1991.

PEARL ALCOCK [CAT. 18, CAT. 19]

Born in 1934 in Jamaica but living and working in London, Alcock paints Jamaican landscapes and what she terms 'mood' pictures, many of which are in the Musgrave Kinley Outsider Art Collection. These pictures deal with imagery from dreams and draw heavily on Jamaican spirituality.

ALOÏSE CORBAZ (ALOÏSE) [CAT. 83, CAT. 84]

Born in 1886 in Switzerland, Aloïse Corbaz was diagnosed with schizophrenia and hospitalised at the age of thirty two. Having shown no previous interest in art, she began to draw secretly in hospital from 1920 onwards, filling her drawings with fantasies of a love affair with Kaiser Wilhelm II (she had served as governess of the daughters of the Kaiser's chaplain before her illness). Her work is characterised by a sense of drama, especially from the 1940s until her death in 1964. She was greatly admired by Dubuffet who visited her in hospital.

ANGELUS [CAT. 66]

The Swiss artist Angelus (1910-1993) was only 'discovered' at the age of seventy six although he had already been making art for many years. His works are informed by deep philosophical enquiry and concerns about religion, globalisation and the environment.

HERMANN BARTMANN [CAT. 28]

Hermann Bartmann was born in St Louis, Missouri in 1866 and earned his living as a mechanic. He was hospitalised in the psychiatric clinic of the University of Heidelberg for one year between 1905 and 1906 and then passed on to the institute at Emmendingen. The circumstances and date of death are not known. His work consists mostly of pencil drawings of naked women disporting themselves on neo-classical plynths.

GEORG BASELITZ [CAT. 109]

Hans-Georg Kern was born in Deutschbaselitz in 1938. In searching for alternatives to Socialist Realism and *Art Informel*, he became interested in optical distortions and the

art of people with mental illness. In 1966, he began to make woodcuts and started a series of fracture paintings of rural motifs. During this time, he also painted his first pictures in which the subject is upside down. Since the late 1980s, Baselitz has had many prestigious retrospectives worldwide. The artist lives in Derneburg and Imperia.

HERMANN BEEHLE [CAT. 49]

Very little is known about Beehle. He had epilepsy and manic depression, and is thought to have been born in 1867 in an institution in Lemgo, Germany. The date and place of his death are not known. His drawings with pencil-crayons often represent landscapes, war-drawings, animals and genitally-fixated female figures.

HANS BELLMER [CAT. 74]

The German-born Surrealist Hans Bellmer (1902-1975) is best known for his life-sized female dolls, which he obsessively photographed, as well as numerous intricate drawings. Many of these images were informed by readings of Sigmund Freud, the nineteenth century neurologist Jean-Martin Charcot and the clinical studies of the Austrian psychiatrist Paul Schilder. These interests connected Bellmer to the surrealist fascination with 'automata' and the *femme-enfant*, a muse who inspired artists to revolt against the rational, bourgeois world.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO [CAT. 5, CAT. 38, CAT. 79, CAT. 129, CAT. 130]

Arthur Bispo do Rosário believed that he was not born but appeared miraculously at midnight, accompanied by seven angels, on 22 December 1938 in a house in the Botofago district of Rio de Janeiro. In fact he was born in 1909 to an extremely poor family in Sergipe, north-eastern Brazil. He left home at the age of fifteen and joined the Navy as a rifleman. Two days after his 'immaculate rebirth' he was found wandering the streets in a delirious state. He was hospitalised and spent most of the next fifty years in the psychiatric hospital of Colonia Juliano Moreira in Jacarepagua just outside the city. He died in 1989.

FRIEDRICH BLANK [CAT. 25]

Almost nothing is known of Blank except that he was a resident in a private clinic in Göppingen in 1918. He left behind this collage devoted to the poet and critic Friedrich von Schiller.

ELSE BLANKENHORN [CAT. 80]

Born in 1873, Else Blankenhorn was the daughter of a schoolteacher and one of six children. She was committed to a private Sanatorium in Kreuzlingen for two years, diagnosed with 'catatonic dementia' in her mid-twenties. After a spell at home, between

1902 and 1906, she was returned to the same Sanatorium. In 1921, Blankenhorn was confined for the rest of her life in the Hospital de Konstanz in Reichenau. Her work includes lyrical paintings in oils and watercolour, drawn and written notebooks and many designs for bank-notes.

LOUISE BOURGEOIS [CAT. 34]

Born in Paris in 1911, Bourgeois emigrated to the United States in 1938 and continued her studies at the Art Students League in New York. Though her beginnings were as an engraver and painter, by the 1940s she turned her attention to sculptural work, for which she is now recognised as one of the major figures of the twentieth century. She has had numerous major exhibitions worldwide and lives in New York.

ALBINO BRÁZ [CAT. 40, CAT. 41]

Born in Italy in 1896, Bráz was institutionalised in 1934 and worked with the well-known psychiatrist, art critic and pioneer of the study of the psychopathology of art, Osório César who introduced him to oriental art. He died in the Hospital of Juqueri in Franco da Rocha near São Paulo, Brazil in 1950.

IAN BREAKWELL [CAT. 131]

Born in Derby in 1943, Breakwell graduated at Derby College of Art in 1964. He worked with an extraordinary variety of materials but a large part of his creative life was taken up with the diary he kept for more than forty years. He sought an art of recurring epiphany, to be captured either visually or verbally. During the 1970s he worked with the Artist Placement Group (APG) in Broadmoor and Rampton hospitals. The results included a report, recommending top-to-bottom changes at Rampton, and a film, *The Institution*, 1978. He died in 2005.

FRANZ KARL BÜHLER (POHL) [CAT. 50]

Franz Karl Bühler was born in Offenburg, Germany, in 1864. A goldsmith and coin designer he won prizes for his work in Germany and the USA. He developed schizophrenia in 1898 and was confined to an institution in Schaffhausen that year. He was released after two years but was returned to hospital in Emmendingen, Baden in 1920. He was sent to the Nazi extermination centre at Grafeneck in 1940. His work consists of fluid pencil drawings and watercolours.

EDWARD BURRA [CAT. 82] (in Madrid and London)

Born in London in 1905, Burra developed anaemia and rheumatic fever that terminated his formal education at an early stage. From the age of fourteen, he devoted himself entirely to drawing. He studied at Chelsea School of Art from 1921 to 1923 and at the Royal College of Art from 1923 to 1924. He had his first solo show at the Leicester Galleries in 1929 and showed with the English Surrealists in the 1930s. The Tate Gallery held a retrospective of Burra's work in 1973. He died in 1976.

CARLO ZINELLI (CARLO) [CAT. 54, CAT. 55]

Born near Verona in Italy in 1916, Carlo worked as a shepherd and served as a soldier in World War II before being institutionalised in 1947 at the San Giacomo hospital in Verona. Efforts to make art by drawing with a brick or with his fingers on the clay ground were rewarded in 1957 when a visiting Scottish sculptor, Michael Noble,

encouraged the hospital to provide him with art materials. Human and animal forms are mixed with calligraphic signs in his work. He died in 1974.

JAMES CASTLE [CAT. 4]

Born in Idaho, in 1900, the youngest of seven children, Castle was deaf from birth and refused to learn sign language. Castle drew and painted constantly from a very young age, always using materials of his own devising: pointed sticks instead of brushes, a spit-and-soot mixture instead of ink or paint. When he wanted to use colour, he would shred coloured paper or cloth to form a kind of pigment. He persisted in using these materials even when his family and other supporters provided him with pencils, paints and brushes. He died in 1977.

HENRY DARGER [CAT. 70, CAT. 71, CAT. 72]

Born in 1892, Darger's place of birth is still debated. He was honourably discharged from the American army, for physical and psychological reasons, only a few months after being drafted in 1917. He was a reclusive writer and illustrator who worked as a caretaker in a Chicago hospital. It was only after his death that a 15,000-page fantasy manuscript called *In the Realms of the Unreal* was discovered, along with several thousand watercolours and drawings. He died in 1973 in a Catholic mission operated by the Little Sisters of the Poor.

JEAN DUBUFFET [CAT. 1]

Born in 1901, in Le Havre, France, Dubuffet attended art classes in his youth and in 1918 moved to Paris to study at the Académie Julian, which he left after six months. During this time, he became fascinated with Hans Prinzhorn's book on art by psychiatric patients. From 1945, he collected *Art Brut*, spontaneous, direct works by untutored individuals, such as patients with mental illnesses. These works are now permanently housed in Lausanne. One of the major French artists of the last century, Dubuffet was very influenced by the art he collected and died in Paris in 1985.

PAUL DUHEM [CAT. 102, CAT. 103, CAT. 104]

The Belgian artist Paul Duhem was born in 1919. Orphaned at an early age he became a farm-hand, was hospitalised for thirty years and returned to agricultural labour on his release. On his retirement in 1989, he started to draw and paint, using colour as a vehicle for expression. He worked obsessively, producing approximately six hundred pictures in two years. His favourite subjects were male portraits and doors. He died in 1999.

JAMES ENSOR [CAT. 107]

Born in Ostend, Belgium, in 1860, James Ensor began his artistic career as a portrait painter but soon became involved with the avant-garde group *Les XX* (the Twenty), whose goal was to promote new artistic developments throughout Europe. Disgusted by holiday crowds, he became renowned for portraying individuals as clowns or skeletons, representing humanity as stupid, vain and loathsome. After the turn of the century, Ensor finally won acclaim and respectability. He died in 1949.

MAX ERNST [CAT. 37] (in London)

Born in 1891 in Bruhl, Germany, Max Ernst enrolled in Bonn University in 1909 to study philosophy, but soon abandoned this pursuit to concentrate on art. At this time he was

interested in psychology and the art of people with mental illness. He was involved in surrealist activities in the early 1920s with Paul Eluard and André Breton. In 1925, Ernst executed his first *frottages*, an 'automatic' method of creative production where a pencil makes a 'rubbing' over a textured surface. In 1939 he was interned in France as an enemy alien. He died in 1976 in Paris.

JEAN FAUTRIER [CAT. 88]

Born in 1898, Fautrier was raised in London from the age of ten. He received his artistic training at the Royal Academy of Art and the Slade School of Art. He is considered one of France's most important interwar and post-war artists and is perhaps best known for the *Otages* (Hostages), a series of semi-abstract paintings evoking the disfigured faces of Nazi victims in France during World War II. He died in 1964.

WILLEM VAN GENK [CAT. 29]

Willem van Genk was born in 1927 in The Netherlands. The only boy in a family of eight, he was placed in an orphanage when his mother died. His drawings explore the distant places he would personally have liked to visit. He drew and made collages with the underlying belief that 'the world is one vast plot'. He died in 2005.

MADGE GILL [CAT. 27, CAT. 111, CAT. 112]

Madge Gill was born in London in 1884. She grew up in an orphanage and in the care of an elderly aunt. Gill was interested in spiritualism and believed that her intricate drawings and embroideries were the work of a spirit she called 'Myrminerest'. Her large-scale drawings on paper and calico (some are more than ten metres long) had to be worked on a roll, so only part of the drawing was visible as she worked. She died in 1961.

PAUL GOESCH [CAT. 46]

Paul Goesch was born in Schwerin, Germany, in 1885. He was a government architect and achieved some recognition as a painter before entering the sanatorium at Rasemühle in 1909, with schizophrenia. He worked mostly in watercolour and was exterminated by the Nazis at Donau in 1940.

T. H. GORDON [CAT. 116]

Gordon was born in 1924 in Louisville, Kentucky, but moved to New York with his family when he was fourteen. He worked at various jobs before finally acquiring a degree from San Francisco University. He worked as a social worker until his retirement in 1987. As an artist, Gordon is entirely self-taught, drawing stylised human faces, animals, fish and mandalas since the mid-1950s. He aims to produce a whole cosmogony of human physiognomy as part of his perpetual search for identity.

JOSEPH HEINRICH GREBING [CAT. 133, CAT. 134]

Joseph Heinrich Grebing was born in 1879 in Magdeburg, Germany. He worked as a sales assistant in a shop but was imprisoned for a short period in 1904 prior to being hospitalised in a psychiatric home in Vienna in 1906. Thereafter, he spent most of his life in institutions, finally being transferred to a Nazi extermination camp in 1940. His work is extremely varied. It includes notebooks, maps and charts, and beautifully illuminated documents.

MARTHA GRUNENWALDT [CAT. 105, CAT. 106]

Grunenwaldt was born in Belgium in 1910. She came from a family of folk musicians and earned her living playing the violin in villages around her family home. She married a musician from whom she later separated and who took her only daughter away from her. She was re-united with her daughter in 1968. She began to draw in 1981.

PHILIP GUSTON [CAT. 51, CAT. 52, CAT. 119]

Guston was born in 1913 in Montreal, Canada. He enrolled at the Otis Art Institute in 1930. In 1932, he moved to New York City where he worked in the mural painting division of the Federal Arts Project. Guston's career spans fifty years. He began as a political muralist and by the early 1950s was associated with the second generation of Abstract Expressionists. In the late 1960s, Guston returned to figurative painting, employing a crude, cartoon-like style and vivid colours. He developed a complex and highly personal iconography. He died in 1980.

JOHANN HAUSER [CAT. 73, CAT. 124]

Johann Hauser was born in Pressburg, Czechoslovakia in 1926. He spent the first sixteen years of his life in a camp for displaced persons and in 1943, was diagnosed as mentally ill. During the 1940s he entered the Psychiatric Hospital at Klosterneuburg (later Gugging) in Vienna, where he spent most of his adult life until his death in 1996.

CHRIS HIPKISS [CAT. 32, CAT. 33]

Chris Hipkiss was born in the United Kingdom in 1964. Drawing has been his primary form of expression since childhood. He works on a large scale, producing panoramic images of a fantastical world in which strange rituals take place against a background of relentless urbanisation. He has recently moved from England to France.

RUDOLF HORACEK [CAT. 115]

Rudolph Horacek was born near Vienna in 1915. He began his adult life as a gardener. From 1949, Horacek was hospitalised in the Psychiatric Hospital at Klosterneuburg (later Gugging). Reluctant to speak, he expressed himself through the drawings he began on doctors' orders and stopped only for meals. He died in 1987.

FRANZ KERNBEIS [CAT. 93, CAT. 126]

Franz Kernbeis was born in Austria in 1935. One of a large family he started showing signs of ill health when he was seventeen. He has been in care, in the Artist's House in Gugging, since the age of twenty. Under the care of Dr. Leo Navratil, who encouraged him to draw, Kernbeis has gradually become more sociable. His drawings of mainly isolated objects, figures and animals reflect his own solitary nature.

PAUL KLEE [CAT. 95]

Born in 1879, in Münchenbuchsee, Switzerland. From 1898 to 1901, Klee studied in Munich. In 1912, he visited Paris, where he saw the work of Georges Braque and Pablo Picasso. Seventeen of his works were included in the 1937 Nazi exhibition of 'degenerate art', *Entartete Kunst*. Klee has been variously associated with Expressionism, Cubism and Surrealism but his pictures are difficult to classify. They often have a fragile childlike quality to them and frequently allude to poetry, music and dreams while the later works are distinguished by spidery hieroglyph-like symbols. He died in 1940.

AUGUST KLETT (KLOTZ) [CAT. 67]

Klotz was born in Heilbronn, Germany in 1866. He was a wine merchant. Little else is known about him except that he had schizophrenia and died in a psychiatric institution in Weinsberg, possibly in 1928. He made a number of watercolours annotated in pencil.

STEFAN KLOJER [CAT. 81]

Stefan Klojer was born in 1856. He worked as a weaver until he was taken into the hospital in Regensburg in 1883 suffering from 'dementia'. He died in the same hospital in 1925. His pencil drawings mostly show the naked female body and emphasise the breasts and genitals.

DUSAN KUSMIC [CAT. 56, CAT. 57, CAT. 58, CAT. 59, CAT. 98, CAT. 140, CAT. 141]

Dusan Kusmic, a Croat, was born in 1925 in former Yugoslavia but was brought to Ireland by the Red Cross in 1950 where he lived until his death in 1990. His traumatic experiences as a refugee in a displaced persons camp in Italy and his battles with language difficulties, poverty and social isolation, led him to create works using wallpaper, found objects and even food. He often fashioned waste materials into complex and humorous artworks that reference politics, religion and human relationships.

CARL LANGE [CAT. 136]

Born in 1852 (place unknown), it seems that Carl Lange worked as a salesman. Nothing else is known about him except that he had schizophrenia and died in a psychiatric hospital in Poland. In his intricate and carefully annotated drawings he created a metaphor that depicts the sole of the foot as a religious site.

RAPHAËL LONNÉ [CAT. 24]

Raphaël Lonné was born in 1910 in Monfort-en-Chalosse, France. From a farm labouring background, Lonné showed an early interest in literature and music. He became interested in spiritualism in the 1940s and began to draw under the influence of the spirits. His drawing career ended as suddenly as it began when he felt that his spirit-guide had left him. He resumed drawing in the 1960s when he felt reconnected with the spirits. He died in 1989.

MARIE-ROSE LORTET [CAT. 139]

Marie-Rose Lortet was born in 1945 in Strasburg but now lives in Vernon, near Paris. She uses skills like weaving, plaiting, knitting and embroidery with plant and animal fibres to make masks, jackets and even houses and three-dimensional structures. Dubuffet was aware of her work at a very early stage in her development.

ALBERT LOUDEN [CAT. 20, CAT. 96]

Albert Louden was born in 1943. He was a London truck driver but contacted Victor Musgrave after the *Outsiders* exhibition at the Hayward Gallery, London in 1979. The figures he paints in broad, flat colours have a surreal and generally discomfoting relationship to their environment.

DWIGHT MACKINTOSH [CAT. 87, CAT. 90]

Born in 1906 in California, Dwight Mackintosh was institutionalised when he was sixteen years old. On his release fiftysix years later, he began to attend art classes in the

Creative Growth Art Centre in Oakland. Over the following twenty years he produced numerous drawing of figures, buildings and vehicles combined with illegible written texts. He died in 1990.

JOSEPH ALOIS GOTTFRIED MAIER [CAT. 135]

Maier was born in Baden-Baden in 1862 and was a cobbler by trade. Admitted with extreme paranoia to the clinic in Hamburg in 1900, he was continuously hospitalised until his death in the psychiatric hospital in Sinsheim in 1925. Not many of his drawings – a strange mixture between diagram and text – have survived.

ANDRÉ MASSON [CAT. 14]

Born in 1896 in Balagny-sur-Therain, France, André Masson was severely wounded during World War I. After the war, he became a member of the Surrealist Circle from 1922 to 1929, and then again from 1937 until the group's dispersal. Masson dedicated his life as an artist to encouraging the non-rational purpose in art and died in 1987.

HEINRICH HERMANN MEBES [CAT. 143]

Heinrich Hermann Mebes was born in 1842 in Liebenwalde near Berlin. He was a watchmaker until he had his first schizophrenic episode sometime in the 1860s. He spent the rest of his life in psychiatric homes and institutions, dying in Eberswalde in the late 1880s (perhaps 1888). His work is mostly in hand-written and delicately decorated notebooks.

E. L. T. MESENS [CAT. 39]

Édouard-Léon-Théodore Mesens was born in Brussels in 1903. He played a crucial part in the early development of Belgian Surrealism, acted as a pivotal figure in relations between Brussels and Paris and had an important role in the extension of the movement to Britain in 1936, eventually becoming leader of the Surrealist Group in England. He died in 1971.

PETER MEYER (MOOG) [CAT. 8]

Peter Meyer was born in Butgenbach, Germany in 1872 where he earned his living as a waiter. He was taken into the clinic in Lippstadt in 1909 diagnosed with schizophrenia and he died in the clinic at Eikelborn in 1930. He spent most of his life making religious paintings as an act of atonement for what he thought of as a misspent youth.

MICHAEL THE CARTOGRAPHER [CAT. 30, CAT. 31]

Michael the Cartographer approached Victor Musgrave in Hastings in the early 1980s. He gave no information about his background or any possible relationship to the art world. His detailed maps of imaginary or unidentified places provide a sense of security and calm in their apparent veracity.

JOAN MIRÓ [CAT. 97]

Born in 1893 in Barcelona, Joan Miró attended La Lonja's Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes at the age of fourteen. He moved to Paris in 1920, where, under the influence of surrealist poets and writers, he evolved his mature style. He drew on memory, fantasy, and the irrational to create works of art that are the visual analogues of surrealist poetry. Miró died in 1983.

J. B. MURRY [CAT. 144, CAT. 145]

Born in 1910 near Sanderville, Georgia, J. B. Murry had little or no formal education and worked as a labourer and sharecropper until his late sixties when an accident forced him to retire. After his accident, Murry claimed to have had a religious experience which led him to make art through what he termed his 'spirit script'. The drawings and paintings he created as a result of his visions used an expressive calligraphy to preach a spiritual message. Murry's work is largely concerned with issues of good and evil. He died in 1989.

AUGUST NATTERER (NETER) [CAT. 44]

Perhaps the best known of the Prinzhorn artists, August Natterer was born at Schornreute near Ravensburg, Germany, in 1868. He earned his living as an electrician before becoming mentally ill in 1907. He was hospitalised continuously thereafter and died in 1933. His work comprises fantasy images with religious themes and very precise, constructed drawings of figures in pen and ink.

MICHEL NEDJAR [CAT. 65, CAT. 122, CAT. 123]

Michel Nedjar was born in 1947 in France. He lives and works in Paris but has travelled to India, Mexico and North Africa, following an interest in primitive religions. He makes dolls which have voodoo and totem-like qualities as well as three dimensional objects and reliefs in papier mâché. With Madeleine Lommell, he is co-founder of *L'Aracine*, a Museum of *Art Brut*, in France. Recently, Nedjar has also begun to make films.

RICHARD NIE [CAT. 113]

Richard Nie was born in 1954 in the United Kingdom. He pursues interests in music and gardening in solitude, as well as producing his enormously complex and delicate, but modestly scaled drawings.

EMIL NOLDE [CAT. 101]

Nolde was born in Tønder, Denmark in 1867. A trip to New Guinea in 1913 and 1914 crystallised his taste for the qualities of Tribal Art, including brutal distortions of form, bold surface patterns and contrasting colours. His style changed little throughout his career and he concentrated principally on landscapes and interior scenes with human figures. He was denounced as a 'degenerate' artist by the Nazis and was forbidden to paint in 1941, although he subsequently produced an important body of expressionist watercolours and engravings. He died in 1956.

MARC VAN NUFFEL [CAT. 127]

Marc Van Nuffel was born in Belgium in 1966. As a disabled artist, he first attended 'La Clarière', a studio run by Luc Mondry and Nicole Babilas. Since 1989, he has attended an art studio run by Christiane Meeuwis and Fabian Mathot at the day centre 'Le Grain'. At first Van Nuffel's work consisted of pages of indecipherable writing but he later worked from existing images, such as portraits, which he completely transforms.

JIM NUTT [CAT. 85]

Born in Chicago in 1938, Jim Nutt was educated at the School of the Art Institute of Chicago, receiving a BFA in 1965. In autumn 1968, Nutt was teaching and running the art gallery at Sacramento State College. He received an award from the American Academy of Arts and Letters; NEA Grants; and a Cassandra Foundation Award. His work

has been described as 'crude, childish, expressionist' but he gained recognition in the late 1960s as part of 'The Hairy Who' group of painters.

CLEMENS VON OERTZEN (VIKTOR ORTH) [CAT. 12]

Born in Muckrow, Germany in 1853 it seems that he was either in the army or the navy as his case notes describe him as a 'Lieutenant'. From the age of thirty onwards he was institutionalised periodically, diagnosed with some kind of dementia and he died in the psychiatric home in Wermsdorf in 1902. His watercolours of figures and seascapes have an almost 'modernist' lucidity.

EDUARDO PAOLOZZI [CAT. 100] (in London and Dublin)

Born in Edinburgh, Scotland in 1924, Paolozzi studied at the Ruskin School of Art, and then from 1944 to 1947 at the Slade School of Art in London. He subsequently moved to Paris, where he was influenced by Dada and Surrealism. On his return to London in 1949, he shared a studio with Lucian Freud and came into contact with Francis Bacon. In 1951, while working as professor at the Central School of Art, he won his first important sculptural commission. His work as a printmaker, ceramicist and above all, sculptor, is of major importance. He died in 2005.

ROLAND PENROSE [CAT. 13]

Born in London in 1900, this surrealist painter and poet was best known for his exhibitions and books on the work of his friends Picasso, Ernst, Miró, Man Ray and Tàpies. He organised the International Surrealist Exhibition 1936, which led to the establishment of an English Surrealist movement and was the co-founder of the Institute of Contemporary Art, London. He died in East Sussex in 1984.

ALINE VON PERFALL [CAT. 48]

(Dame) Aline von Perfall was born in Bamberg, Germany in 1855. She was the wife of an army officer. Hospitalised for a time in 1895, she was moved from institution to institution until her death in the psychiatric hospital in Eglfing-Haar near Munich in 1939.

PERIFIMOU [CAT. 62, CAT. 63]

Alexander Georgiou, better known as Perifimou, was born in 1916 in Cyprus. He came to London as a young adult and worked there until his death in 2001. Victor Musgrave 'discovered' Perifimou when he worked as an attendant at the Tate Gallery. He made drawings that refer to Cypriot myths and beliefs, working from small postcard-sized templates to larger paintings.

FRANCIS PICABIA [CAT. 75] (in Madrid and London)

Born in Paris, in 1879, Francis Picabia studied at the École des Beaux-Arts and École des Arts Décoratifs. After working in an impressionist style, Picabia was influenced by Cubism and became one of the original exponents of Dada in Europe and the United States. He contributed to avant-garde periodicals and became associated with the Paris Surrealists. He died in 1953 in Paris.

PHILIPPE [CAT. 125]

No further details available.

VALERIE POTTER [CAT. 138]

Valerie Potter was born in 1954 in Tenterden, Kent and travelled widely with her parents before being diagnosed with schizophrenia in her late teens. She briefly attended the Hull College of Art but left after one term, having been described as having 'no talent'. She paints, draws and embroiders, combining a classical approach to composition with a sense of the tragic and the absurd.

GUILLAUME PUJOLLE [CAT. 11, CAT. 36, CAT. 92]

Guillaume Pujolle was born in 1893 in the Haute-Garonne, France. His father trained him as a cabinet-maker but he experienced emotional difficulties in his late teens. He developed a state of suicidal melancholy and was hospitalised in 1926. His unusual drawing process involves marking a series of pages with criss-crossing lines, which randomly overlap to suggest figurative themes which are worked into the finished drawings. He died in 1971.

MARTÍN RAMÍREZ [CAT. 47]

Born in Mexico in 1885, not much is known about Ramírez's early life. Mute and diagnosed as psychotic, he became an inmate of the state hospital in California in 1935 where he stayed until his death in 1960. Despite his refusal to speak and self-imposed silence, the drawings are full of the echoing sound of the railroad and rodeos.

MAN RAY [CAT. 137] (in London)

Man Ray (a pseudonym adopted by the artist) was born in 1890, in Philadelphia and moved to New York with his family seven years later. In New York he frequented Alfred Stieglitz's gallery '291' and attended classes at the Ferrer Center in 1912. In 1915 he took up photography, the medium for which he was to become best known, and frequently collaborated with Marcel Duchamp. He died in Paris in 1976.

FÉLICIEN ROPS [CAT. 86]

Born in Namur, in 1833, Rops was educated at the University of Brussels. He created the frontispiece for Baudelaire's *Les Epaves*, a selection of poems from *Les fleurs du mal* that had been censored in France but, as a result, published in Belgium. Rops was closely associated with the literary movement of Symbolism and Decadence before his eyesight began to fail in 1892. He died in 1898.

HENRI 'le douanier' ROUSSEAU [CAT. 35]

Born in Laval, France, in 1844. While working for a lawyer in 1863, Rousseau was charged with petty larceny and joined the army to avoid scandal. He had no artistic training and was not influenced by any particular art school. His best-known paintings are of jungles, even though he never left France or saw a jungle. His inspiration came from illustrated books and the botanical gardens in Paris. Because he was self-taught, Rousseau was harshly criticised although Picasso instantly recognised his talent. By 1893, Rousseau retired on a small pension and began to paint full-time. He died in 1910.

LUCAS SAMARAS [CAT. 78]

Born in Greece in 1936, Lucas Samaras emigrated to the United States in 1948 and became a citizen in 1955. He was a part of Alan Kaprow's first happening in 1959. Around this time, he was creating figures out of plaster and rags and in the 1960s began

using nails and pins to construct his sculptures. He also made several studies in light and reflection. Samaras' most famous works were a part of his 1970 series of *Autopolaroids*. These were photographs of his own anatomy and helped to solidify his reputation.

EGON SCHIELE [CAT. 76, CAT. 77]

Born in Tulln, Austria, in 1890. In 1906 he enrolled in the Akademie der Bildenden Künste in Vienna. Seeking isolation, Schiele left Vienna in 1911. He concentrated increasingly on self-portraits and allegories of life, death and sex and produced erotic watercolours. In 1912, he was arrested for 'immorality' and 'seduction'. During his 24-day imprisonment, he executed a number of poignant watercolours and drawings. He died in 1918.

JOSEPH SCHNELLER [CAT. 26]

Joseph Schneller was born in Westerham, Germany, in 1878. He worked as a technical draughtsman and died in a psychiatric institution near München in or around 1943. He had paranoia and sado-masochistic episodes. His work is usually explicitly erotic but occasionally has topographical elements with religious overtones.

PHILIPP SCHÖPKE [CAT. 89]

Philipp Schöpke was born in 1921 in Austria. He worked in a foundry and later joined the army in 1941 but was considered unsuitable for military service. In 1947, he entered Klosterneuburg (Gugging) where the encouragement of Dr. Leo Navratil, in the 1980s, led him to draw. His work is mainly concerned with family relationships. He died in 1998.

FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN [CAT. 43]

Friedrich Schröder-Sonnenstern was born in 1892 in Lithuania. After a difficult childhood he was declared mentally ill in 1910. Following periods of hospitalisation he became a successful fortune-teller and later, after moving to Berlin, became an artist. His work deals with sexual fantasies in a clear and sometimes humorous style. He died in 1982.

ADOLF SCHUDEL [CAT. 45]

Born in 1869, Adolf Schudel fathered twelve children, seven of whom died young. He lived in Paris and Basel where he earned his living as a photographer. He was admitted for the first time to the Swiss psychiatric institution in Schaffhausen with 'mad hallucinations' in 1899 and stayed there for two years. He returned there in 1907 until his death in 1918.

SAVA SEKULIĆ [CAT. 60, CAT. 61, CAT. 94]

Sava Sekulić was born in Croatia in 1902. The early loss of his father had a profound effect on him and his sense of family security was further threatened by his mother's remarriage, when she moved away, taking two of his sisters with her. During various careers as a farm labourer, soldier, lumberjack and porter, he painted and wrote poetry. He was 'discovered' and achieved some recognition in 1964, after which his work was shown in numerous group and solo exhibitions. He died in 1989.

JACK SMITH [CAT. 128]

Born in Sheffield in 1928, Jack Smith initially studied at Sheffield School of Art. He subsequently moved to the Royal College of Art from 1950 to 1953, and painted

compositions based on interiors and domestic life which perhaps gave the name to the Kitchen Sink School of which he was a prominent member. In the 1960s, Smith made a decisive move away from his more sombre compositions towards paintings infused with light. Lyrical abstract works followed, together with 'written pictures', which have both hieroglyphic and musical content.

WILHELM CARL CHRISTIAN SONNTAG [CAT. 91]

Sonntag was born in Regensburg in 1871. He worked as joiner, stage-painter and cartoonist before becoming a homeless person. He was hospitalised for the first time at Rovereto in Italy in 1907 and spent the rest of his life in clinics and psychiatric institutes in Italy and Germany. His last known location was the institute at Wiesloch in 1939. The place of his death is unknown.

LOUIS SOUTTER [CAT. 2, CAT. 3, CAT. 146] (in Madrid and London)

Born in Morges, Switzerland, Louis Soutter studied engineering, architecture, music and painting and for a time taught in an art school in the USA. Mentally disturbed when he returned to Switzerland in 1906, he spent a year in a private clinic. He worked as a professional musician until 1923 when he was hospitalised again in a clinic in the Jura where he remained until his death in 1942.

BARBARA SUCKFÜLL [CAT. 132]

Born in Gemeinfeld, Germany, Barbara Suckfüll had seven children. She was committed to the psychiatric institute in the Schloss Werneck in 1907 where she stayed until 1926. After a brief spell in a clinic in Würzburg she was returned to the Institute St. Johannis in her hometown, where she remained for the rest of her life. Her date of death is not known. Her work is mostly writing with superimposed written shapes, some of which are included in the Prinzhorn Collection.

ANTONI TÀPIES [CAT. 99]

Born in 1923 in Barcelona, Antoni Tàpies began to study law in 1944 but decided within two years to devote himself exclusively to art. He is essentially self-taught as a painter and quickly developed a recognisable personal style related to *matière* painting, or *Art Informel*, a movement that focused on the materials of art-making. Tàpies lives in Barcelona.

THEO WAGEMANN (THEO) [CAT. 108]

'Theo' was born in 1918 in Germany. A traumatic experience in his early teens changed him from a sociable child into a silent reclusive one. Under the Nazi regime he was forcibly sterilised but escaped euthanasia due to the intervention of a doctor and returned to his family. Following hospitalisation in 1977 he began to draw obsessively taking his subjects from the bible and from history. He died in 1998.

BILL TRAYLOR [CAT. 42]

Traylor was born a slave on the George Hartwell Traylor plantation near Benton, Alabama, in 1856. He was self-taught and began drawing in 1939, producing approximately 1800 drawings over a period of about three years. He used a straight edge to create geometric silhouettes of human and animal figures which he then filled in with crayon and tempera. He is known for his intriguing use of pattern versus flat colour and a

remarkably intuitive sense of space. He started hanging his works on a nearby fence to entertain the locals. One of his first fans was Charles Shannon, a painter who introduced Traylor to the New South regionalist artists and organised two shows of his work before his death. He died in Montgomery in 1949.

OSWALD TSCHIRTNER [CAT. 53, CAT. 114]

Oswald Tschirtner was born in 1920 in Austria. He wanted to become a priest, but following conscription into the Austrian army and experiences in World War II, he became ill and was institutionalised. He lives in the Artist's House in Gugging where he produces minimal images of human figures, working on both a small or very large scale.

SHAFIQUE UDDIN [CAT. 68, CAT. 69]

Shafique Uddin was born in Bangladesh in 1962 but moved to East London where he now lives and works. He has painted since childhood, using his art to communicate events and rituals from Bangladeshi culture and the experience of living in London. His output is prolific and his work has been exhibited in London and New York.

PASCAL VERBENA [CAT. 16, CAT. 17]

Pascal Verbena was born in Marseilles in 1941. After working variously as a sailor, a fisherman and a post office official, he decided in 1995 to devote himself to making art. He writes poetry and makes objects from wood that is specially selected from river mouths and quiet beaches. He makes elaborate 'habitacles' – places in which to hide precious found objects from nature or old photographs and memorabilia, which have a personal significance.

AUGUST WALLA [CAT. 64]

Walla was born in Austria in 1936. He showed signs of psychiatric illness as a child and eventually came to live in the Artist's House in Gugging. He makes drawings, paintings and prints in a bold style that combines words and symbols. His work often carries statements about religion or politics. Sometimes the words appear to carry meaning but remain indecipherable. He died in 2001.

HYACINTH FREIHERR VON WIESER (HEINRICH WELZ) [CAT. 117]

Very little is known about Von Wieser or 'Welz'. He was born in 1883 near Munich and was admitted to the Maison de Santa Hofrat Rehm'sche, Neufriedenheim with schizophrenia in 1912. The date of his death is unknown. His work is extensive and various, ranging from traditional landscapes to the segmented pencil drawings of heads for which he is now recognised.

LUDWIG WILDE [CAT. 110]

Wilde was born in 1865 and had four children. He earned a living as a wine merchant before becoming mentally ill in 1908. He was confined in the Institute for Mental Illness in Klingenstein, Landeck suffering from 'dementia' until his death in 1925. Most of his work exists in notebook form.

SCOTTIE WILSON [CAT. 120, CAT. 121]

Scottie Wilson was born in London in 1888 but grew up in Scotland. He served during World War I and then moved to Canada. While running a second-hand shop in Toronto he

began doodling with a fountain pen. His work was collected by Picasso and Dubuffet, and he became well-known as an exhibitor in London where he returned in 1945. Wilson's drawings reveal an infatuation with nature as well as his battle with darker forces that he termed 'the Greedys'. He died in 1972.

IWANSKA WLADYSLAWA [CAT. 23]

Polish artist Iwanska Wladyslawa was born in 1928. She lives an isolated life in a house in Chelmiec inherited from her parents who were drowned during a period of flooding. Victor Musgrave was introduced to her work in the early 1980s.

ADOLF WÖLFli [CAT. 6, CAT. 7, CAT. 142]

Adolf Wölfli was born in 1864 near Berne, Switzerland. He worked as a farm hand but was accused of child molestation and was committed to the asylum in Berne in 1895 where he remained until his death in 1930. He was subject to violent outbursts and was kept isolated in a one-man cell, which he filled with manuscripts and drawings. Much of his work relates to his self-canonisation as the fictitious 'St Adolf II'.

JOSEPH ELMER YOAKUM [CAT. 9, CAT. 10]

Joseph Yoakum was born in 1886 on a Navaho reservation in Arizona. He travelled the world as a circushand and stowaway. He spent his last years in Chicago where he began to draw at the age of seventy-seven after having a dream which he called 'a spiritual unfoldment'. He drew imaginary landscapes, sometimes taking a tourist postcard as a starting point. He died in 1973.

ANNA ZEMÁNKOVÁ [CAT. 21, CAT. 22]

The Czech artist, Anna Zemánková was born in 1908. Dissuaded from a career as an artist by her father she began to make art in her middle age. Her fantastical botanic imagery was created using a combination of drawing, cutting-out and stitching. Zemánková believed that she was merely the vehicle of a spiritual force that guided her. For greater privacy and concentration she worked at night. She died in 1986.

Suggested Further Reading

L'Art Brut, monographies de Jean Dubuffet *et al.*, 21 fascicules, Paris: Compagnie de l'Art Brut, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1964-2001.

Beyond Reason: Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection, exh. cat., London: Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1996.

Roger Cardinal, *Outsider Art*, London: Studio Vista, 1972.

Laurent Danchin, *Art Brut et compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, Paris: La Halle St-Pierre/La Différence, 1995.

Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1968.

Entartete Kunst: Ausstellungsführer, Berlin, 1938.

J. L. Ferrier, *Les primitifs du x^e siècle. Art Brut et art des malades mentaux*, Paris: Éditions Terrail, 1997.

Michael D. Hall and Eugene W. Metcalf, Jr. (eds.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1994.

M. Kinley, *Monika's Story: a Personal History of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, London: Musgrave Kinley Outsider Trust, Arts Council of England, Elephant Trust, 2005.

John MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, New Jersey: Princeton University, 1989.

John Maizels, *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*, London: Phaidon, 1996.

Victor Musgrave and Roger Cardinal, *Outsiders: an Art Without Precedent or Tradition*, London: Arts Council of Great Britain, 1979.

Leo Navratil, *Die Künstler aus Gugging*, Wien/Berlin: Medusa, 1983.

Paris-Paris, 1937-1957, Paris: Centre Georges Pompidou, 1981; Paris: Gallimard-Centre Georges Pompidou, 1992.

Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris: Flammarion, 1997.

Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer: 1922; *Artistry of the Mentally Ill*, transl. by Eric von Brockdorf, New York: Springer, 1972.

Michel Ragon, *Du côté de l'Art Brut*, Paris: Albin Michel, 1996.

Raw Vision, 52 issues, London: 1990-2005.

Colin Rhodes, *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*, London: Thames & Hudson, 2000.

Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Bielefeld: Aisthesis, 1995.

Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Genève: Albert Skira, 1975, reed. 1981.

M. Tuchman and Carol S. Eliel, *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/Princeton University Press, 1992.

Die Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung, exh. cat., Osnabrück, Kulturhistorisches Museum, Heidelberg: Das Wunderhorn, 1997.

A. S. Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, New York: State University of New York Press, 1992.

A. S. Weiss, 'Art Brut, Madness and Marginalia', *Art & Text*, 27, 1988.

Museu Bispo do Rosário, the Sainte-Anne Collection and the Prinzhorn Collection

MUSEUM OF OBLIVION

Ricardo Aquino DIRECTOR AND CURATOR OF THE MUSEU BISPO DO ROSÁRIO

Dedicated to João Gondar

A museum is intended as a 'place of memory' (Pierre Nora), a space of hegemony of a particular narrative in the world of art, science and anthropology. In the artistic field, museums are devoted to classicism and academic art; and, in the field of science and ethnography, to showing a diachronic and evolutionist master history based on white Catholic European man and his ways of organisation and thought as the height and goal of evolution.

Although museums are 'places of memory', we wish to define the Museu Bispo do Rosário as a museum of oblivion: a strategy for resisting control of the artistic creations of people diagnosed as mentally ill, interned in psychiatric clinics.

Indeed, the universe of art has maintained a tension since the Renaissance: between the affirmation of classicism as an ideal of art and the effort to systematise aesthetics on the basis of scientific logic with an Aristotelian slant. This gave rise to a struggle against new initiatives, movements and trends.

Over the centuries labels have been coined with the aim of repudiating artistic trends that were supposedly unrelated to the realm of art. These trends became systemised and known as gothic, baroque, rococo and, more recently, impressionism, among others. All these concepts were initially labels that were designed to exert control over these trends in order to exclude them from the field of art. The movements ended up catching on and becoming acknowledged as important stages in the History of Art.

With 'primitivism' in modern art, the twentieth century gave rise to 'other' art, as part of the avant-garde art movements: that of mentally ill people, children and the art of minorities. The work of these groups was confined to, and controlled in cabinets of curiosities and ethnographic museums. These objects illustrated the eugenic and evolutionist theories of the power centres.

The creations of patient-artists were confined to psychiatric hospitals and stored in closets and collections organised by illustrious physicians who used them for their research into the 'primitive', the 'archaic', and mental illness. In clinical psychiatry these objects were considered a symptom of illness and were accordingly given names such as psychotic art, psychopathological art, psychopathology of expression, degenerate art, the

image of the unconscious. All these names are derogatory labels that deny recognition as art. One of the factors that reinforce this entrapment is the use of a 'domesticated art' as a projective technique, expressive device, occupational therapy or art therapy. It is the use of a domesticated art because it is subordinated to a therapeutic aim, which helps justify why these creations are not legitimate art forms.

In the artistic sphere, these creations were subjected to the same control and exclusion by means of labels that sought to highlight a particular aspect common to their creators. In all these names the artists are used adjectivally in an attempt to lessen the importance of the creations, denying their authenticity: Art Brut, Outsider Art, Folk Art, Virgin Art. In accordance with this taxonomy, several collections were organised and christened with names that pursue, in parallel to the emergence of the so-called modern 'museological' spaces, the recognition as an aesthetic category of Art Brut, Folk Art and Outsider Art, among others.

The twentieth century witnessed a struggle for the recognition of these fields as cabinets of curiosities, ethnographic museums and psychiatrists' collections were opened up. These works saw the daylight. As in this major exhibition, which in a sense brings the cycle to a close by constituting an important representation of great creators and their different trends.

Our century will witness a decline in the importance of using these works to illustrate psychiatric and psychoanalytical theories, which, apart from a tautological illusion of serving theories and giving physicians and psychologists a knowledgeable appearance, are merely a reiteration of the old monologue of reason on madness. We will also witness a struggle between two concepts. On the one hand, there are those who consider that positive action should be taken in favour of Outsiders. They seek an acknowledgement of 'other' art, the art of minorities, in the same way as the gender struggles sought recognition of the differences with the prevailing identity. The Museu Bispo do Rosário takes the opposite stance, against this trend.

The Museum rejects false dichotomies such as centre-periphery; inside-outside; empire-colony; health-mental illness, etc. These dichotomies characterised the modern age but are outdated in today's world of globalisation, capitalism and a control society. We do not believe in striving to acknowledge the art of mentally ill people by struggling for recognition against prejudices and positioning ourselves on the side of the art of the 'sane'. Living conditions, the circumstances of the creative process, the fact that the creator was interned in a hospital and diagnosed by psychiatry, in short, his or her biographical details, all these conditioning factors, cannot serve as a basis for defining a

field, a movement or an aesthetic trend. Otherwise we would have to speak of the art of prison inmates, of students, of monks and nuns, of pregnant women, of old people, of cancer sufferers, of depressed people, of travellers, etc.

The Museu Bispo do Rosário maintains that the work of every creator be shown within the context of the existing criteria and concepts, schools and trends in Art History. Or can a person with mental illness not paint with varying degrees of knowledge, technical prowess and information, and can his creation not be recognised within the principles of Impressionism, Academicism, Abstract Art or Pop Art, to name a few?

While museums are 'places of memory', the Museu Bispo do Rosário is concerned with the struggle for oblivion. This involves taking a stand against psychiatric control, against an ethnocentric reading, and against the prejudices and stigmas of cataloguing that fill the artistic field. Oblivion is a necessary requisite for creation. It is concerned with shying away from attempts at controlling in order to plunge into the depths and bring forth the new, the unknown, in which every creator can affirm his oeuvre and in which the latter is acknowledged without prior judgement as good or bad, interesting or not, Folk Art or scholarly art, *naïf* or rudimentary art, in short, as a legitimate artistic creation.

The Museu Bispo do Rosário is a contemporary art museum. It shows and houses works by artists from the world of psychiatry and others, including the complete eight hundred and two works by Arthur Bispo do Rosário, whom we regard as an Inventor/artist according to Ezra Pound's definition, and whose creations belong to the world of the plastic arts, to the field of contemporary art, in their facets of conceptual art and performance.

THE SAINTE-ANNE COLLECTION

Anne-Marie Dubois

The first *International Exhibition of Psychopathological Art* took place in Paris in 1950. It was held at the Hospital Sainte-Anne during the first World Psychiatry Congress and showed the works of 300 mentally ill people from 17 different countries. After the exhibition part of these works were presented as a gift, marking the start of the Sainte-Anne Collection of the Centre d'Étude de l'Expression.

Today the collection consists of two different types of holdings. The holdings of early works include those presented at the end of the first *International Exhibition of Psychopathological Art* in 1950, in addition to works that fall outside the psychotherapeutic context and originate from hospitals in Brazil, India, Italy and Switzerland and from French and foreign psychiatrists' private collections. The earliest works date from the late nineteenth century, before the invention of art therapy. They were executed either spontaneously, with the encouragement of psychiatrists who had discovered artistic talent in their patients, or as a way of helping them concentrate. These works are greatly varied in kind; some are now considered to belong to the *Art Brut* movement (such as those of Guillaume Pujolle, Aloïse Corbaz, Albino Braz); others are closer to the production of contemporary artists; and the value of many others lies in their depth of expression and the certainty of the feelings they arouse in the viewer.

The collection of contemporary works is much larger and consists of pieces executed in expression or therapeutic workshops over the past fifty years or so. The patients attending the art therapy workshops are the owners of their works, but often decide to leave them behind—either because they spurn or wish to have nothing to do with them or because they prefer them to remain on the premises of the hospital where they were created. The Centre d'Étude de l'Expression and the hospital accordingly take responsibility for conserving and protecting them. The holdings currently total some 70,000 pieces, all numbered and filed. The collection continues to grow in parallel to the institution's own track record, with works that are no longer centred on psychopathology, as in the sixties and seventies, but based on aesthetics and assessment. This heritage is both scientific and artistic.

The origins of the Centre d'Étude de l'Expression date back to the fifties and its purpose is to document and conserve the collection. In connection with these activities, a documentary centre was set up in the sixties to promote research and training in the field of art-therapy. The centre brings together many French and foreign works that explore the links between art and psychiatry, psychotherapies, psychopathology, psychology, philosophy and aesthetics. Finally, the centre supports the training of art therapists by organising seminars, conferences and control groups and by taking part in the university specialisation in art therapy and psycho-pedagogy taught by the Université René Descartes Paris V.

THE PRINZHORN COLLECTION – A MUSEUM OF ITS OWN AND ANOTHER KIND

Inge Jádí and Bettina Brand-Claussen

The Prinzhorn Collection is a unique body of works produced by patients of psychiatric institutions around the beginning of the 20th century. It brings together artistically intense formal inventions and multiform testimonies whose interest is predominantly cultural or socio-historical. Created without the slightest consideration for formal conventions, many of these works can be closely linked to avant-garde art. They span a broad spectrum, ranging from forms that are rigorously regulated, condensed or muddled with a fine brush to passionate, violent pieces with rich colouring. Everyday life in the institution and the artist's illness, circumstances and social customs, readings and dreams, as well as desolation and nostalgia, are used as themes and reinterpreted whimsically. Amidst all this we find collective and individual projections, satires, accusations, erotic obsessions, mechanical wonders, universal formulas and enigmatic visions.

The Prinzhorn Collection is also a space devoted to commemorating those who, as inmates of the 'therapeutic and mental health establishments', were alienated from society. The life stories that impress us today and their failures tend to be concealed in the text that underlies the images: necessity, injuries, anguish, crisis and confinement in the institution—often until death. Some hospital patients managed to escape their unbearable psychotic existence by building another world and expressing it through art. When placed in a new order, trauma is stripped of its violence, though the price is disorder. Here we experience part of the essence of madness, of certain dimensions of living and thought which are latent in all of us. Perhaps the intensity and immediacy of the works may inspire reflection and discussion, thereby eliminating the taboo on madness.

HOLDINGS

The Prinzhorn Collection encompasses some five thousand works, mostly drawings in pencil or wax crayon, in addition to watercolours and oils, fabrics and wooden sculptures. The written documents include annotations, letters, petitions, complaints, literary essays and musical annotations. Different media are often combined, such as texts and images (Klett, Malter, Mohr, Suckfüll). We find both large sets of works (Blankenhorn, Bühler, Schneller) and significant single sheets and small sheets (Goesch, Hauck, Suckfüll). The holdings of the Prinzhorn collection also include new acquisitions (Genzel, Lindemann, Natterer, Röhrig); these works are either gifts or on permanent loan from some clinics. The most recent acquisitions are the Petschner collection of picture therapy dating from the sixties and works by drug addicts of the seventies. With the incorporation of the oeuvre of Harald F. Benders in 1999, the collection began to extend to include contemporary works.

ARTISTS/PATIENTS

Four hundred and thirty-five artists/patients are represented in the collection, among them eighty women. Most were interned in German, Swiss and Austrian institutions and were generally diagnosed with 'schizophrenia'. Approximately sixty percent of the medical files were available for examination. As has been found today, at least one third of the patients had some previous or professional artistic, craft or technical experience (Bühler, Goesch, von Oertzen, Schneller). Others discovered the possibility of artistic creation at the institution and became professionals (Genzel, Klett, Knopf, Mayer, Sievers, Voll). Since the patients drew and painted on their own initiative—generally only private clinics provided painting sessions—they often had no drawing materials. Blunt pencils, blue and red office crayons and a whole host of paint media, in addition to institutional or found papers eagerly glued or sewn together, attest to the precariousness and inventiveness of this art. The biographical research on these artists has not yet been completed. Some twenty life stories, including those of Franz-Karl Bühler, Heinrich Goesch and Joseph Grebing, ended around 1940 in the National Socialist death factories.

HANS PRINZHORN – PIONEER OF THE 'ART OF THE MENTALLY ILL'

In his quest for 'pure', 'genuine' art, the art historian and physician Hans Prinzhorn (1886–1933), aided by Karl Wilmanns, clinical director of Heidelberg University Psychiatric Clinic, amassed 'peculiar' works from national and foreign institutions between 1919 and 1921. With the recent loss of the First World War, Expressionism, 'primitivism' and the beginnings of a more human psychiatry, a pioneering project emerged. There were similar intentions in Switzerland when Walter Morgenthaler discovered the patient/artist Adolf Wölfli. The Heidelberg collection became famous thanks to Prinzhorn's book *Bildnerie der Geisteskranken* (1922). It circulated among the Surrealists and members of the Bauhaus and even today its approach is considered to be visionary. Whereas the 'art of madmen' was often brushed off by the institutions as 'pathological scribble' or 'curious', the artists, like Prinzhorn, regarded it as the effect of a genuine expressive force. The artistic value of these works is not currently disputed. The collection and the book wrote a chapter in the history of art and impressed Alfred Kubin, Max Ernst, the members of the Bauhaus Paul Klee and Oskar Schlemmer and also Richard Lindner and Jean Dubuffet, compilers of *Art Brut*.

THE MUSEUM

The Prinzhorn Collection has had its own exhibition space since September 2001. As part of the refurbishment of the auditorium of the former neo-Renaissance-style neurological clinic designed by Joseph Durm in 1890, an interesting exhibition hall and gallery was built in which the holdings can be viewed in temporary exhibitions, in addition to storage, office and restoration facilities.

Cubierta: CAT. 121, Scottie Wilson, *Sin título* (detalle), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 4: CAT. 29, Willem Van Genk, *Märklin* (detalle), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 8: CAT. 1, Jean Dubuffet, *Dando vueltas*, 1961 (detalle), Londres, Tate. Donado por Mrs Cynthia Fraser en memoria de su esposo, W. Lionel Fraser 1965 [T00801]; p. 14: CAT. 112, Madge Gill, *Sin título*, 1939 (detalle), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, depósito de la Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 28: CAT. 35, Henri Rousseau (Le Douanier), *Le Petit Chevalier Don Juan*, antes de 1880 (detalle), Londres, The Mayor Gallery; p. 50: CAT. 132, Barbara Suckfüll, *Sin título*, 21 de agosto de 1910 (detalle), Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1956 verso]; p. 70: CAT. 72, Henry Darger, *La batalla de Calverhine* (detalle), Chicago, Kiyoko Lerner

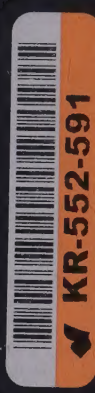
Cover: CAT. 121 Scottie Wilson, *Untitled* (detail), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 4: CAT. 29, Willem Van Genk, *Märklin* (detail), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 8: CAT. 1, Jean Dubuffet, *Spinning Round*, 1961 (detail), London, Tate. Presented by Mrs Cynthia Fraser in memory of her husband, W. Lionel Fraser 1965 [T00801]; p. 14: CAT. 112, Madge Gill, *Untitled*, 1939 (detail), Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art, on loan from the Musgrave Kinley Outsider Art Collection; p. 28: CAT. 35, Henri Rousseau (le douanier), *Le Petit Chevalier Don Juan*, before 1880 (detail), London, The Mayor Gallery; p. 50: CAT. 132, Barbara Suckfüll, *Untitled*, 21 August 1910 (detail), Heidelberg, Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik [1956 verso]; p. 70: CAT. 72, Henry Darger, *The Battle of Calverhine* (detail), Chicago, Kiyoko Lerner

Roger Cardinal was Professor of Literary and Visual Studies at the University of Kent in Canterbury. The author of many books and articles, he has written extensively on Surrealism and is an international authority on *Art Brut*, having coined the term 'Outsider' in his important book *Outsider Art*, Studio Vista, 1972.

James Elkins is the E.C. Chadbourne Professor in the Department of Art History, Theory and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago as well as Head of History of Art, at the University College Cork, in Ireland. He has written many books with special interest in the connections between science and art and the relation of art practice and art history.

Ángel González García is Professor in the Department of Art History at the Universidad Complutense in Madrid. He was previously a Board member of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and director of the Art and Aesthetics Seminars of Círculo de Bellas Artes in Madrid. In 2001, he was awarded the Premio Nacional de Ensayo for his writings on Art and Aesthetics.

Jon Thompson is an artist, teacher, curator and writer. He was Head of Fine Art at Goldsmiths College, London from 1970 to 1992, Head of Post Graduate Fine Art Studies at the Jan van Eyck Academy, Maastricht from 1992 to 1998 and Professor of Fine Art at Middlesex University from 1998 to 2004.



Whitechapel