

## LA MIRADA PRIMITIVA EN EL ARTE DEL SIGLO XX

por Benjamín Lira Valdés

Señor Presidente de la Academia de Bellas Artes, señores Académicos, señoras y señores:

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile ha tenido la generosidad de designarme como uno de sus miembros de número. Vengo a ocupar la vacante dejada por el distinguido pintor y premio nacional de arte don Sergio Montecino Montalva, que nació en 1916 y murió en 1997.

“Pintar el campo que no está pintado” fue la consigna de Sergio Montecino a lo largo de su vida. El tema del paisaje de la zona sur del país fue una constante, en especial el voluptuoso entorno de Osorno, su tierra natal, con sus majestuosos volcanes, lagos, y bosques.

Perteneció a la generación del 40, que él mismo bautizó, y como exponente de esta generación, la influencia de la primera época de Matisse y de los *fauves* se hace sentir en él, por el uso y la fuerza del color.

Sergio Montecino cursa tres años de la carrera de Derecho de la Universidad de Chile. Pero su gran interés por el arte pone fin a su intento de ser jurista, y se entrega por completo a la pintura. Ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1938, donde fue alumno de Israel Roa y Augusto Eguiluz, así como ayudante de Camilo Mori.

Perfeccionó sus estudios en Brasil y después en Italia, lo que le permitió recorrer Europa en un largo viaje que duró cerca de dos años. A su vuelta fue nombrado profesor de la cátedra de dibujo de la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, cargo que ejerció por más de

treinta años, a lo largo de los cuales formó a connotados artistas nacionales.

En 1970 viajó en un intercambio universitario a la Universidad Karl Marx de Leipzig, Alemania, y se incorporó a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile en el año 1975.

Obtuvo el Premio Nacional de Arte en el año 1993. Sus actividades no se limitaron al quehacer pictórico, pues alternaba con acierto la pluma y los pinceles. Fue ampliamente conocido como escritor, comentarista cultural y crítico de arte en distintas publicaciones, destacando la revista "Proarte", de la cual fue fundador. De su autoría son los libros "Pintores y escultores de Chile", publicado en 1970, y "Entre músicos y pintores" de 1987.

Fue gran aficionado a la música, en especial a la ópera, y la única oportunidad que estuve con él fue justamente en el foyer del Teatro Municipal.

Al comenzar la investigación del trabajo que leeré a continuación, La Mirada Primitiva en el Arte del Siglo XX, pensé en incorporar artistas primitivos chilenos, y cuál no sería mi sorpresa al leer el libro sobre el artista ingenuo Herrera Guevara, escrito por Antonio Romera, que don Sergio Montecino figuraba como uno de los principales coleccionistas de ese artista.

## LA MIRADA PRIMITIVA EN EL ARTE DEL SIGLO XX

Puede ser una sorprendente experiencia la de mirar, hacia atrás, la revolución del gusto estético que se produjo en Europa durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Durante ese tiempo el cambio más notable que tiene lugar es el de algunos artistas que, abandonando los modelos de estética ortodoxos, van a encontrar inspiración en las artes marginales. Hay un registro del desplazamiento físico o psicológico de artistas que conducen a una deserción de los

códigos existentes, por lo tanto a un replanteo de los orígenes de la creación académica, y que influyeron y enriquecieron el desarrollo de las artes visuales en el siglo XX.

Los pintores de los que hablaré en este trabajo son, en primer lugar, aquellos artistas cuya inquietud los llevó a ser investigadores, a plantear nuevos horizontes, a mirar otras culturas y a descubrir nuevos caminos de inspiración, destacando especialmente la búsqueda en campos tan inexplorados como el de las expresiones artísticas llamadas *históricamente* “artes primitivas” (artes indígenas de África, Oceanía y las Américas).

Un segundo grupo que ha aportado a la trama de la historia del arte usando creativamente los pinceles, es el de los locos, o pacientes sicóticos, que abordaron el arte como terapia, que plasmaron sus visiones en obras alucinadas y que fueron y son una poderosa fuente de energía visual: una mirada proveniente desde el reverso de la razón.

Otra contribución valiosa para el despliegue del mundo de las imágenes ha sido la visión de los niños, que pintan instintivamente, sólo por el juego de la creación, con toda la libertad de expresión de lo ingenuo y por el placer del descubrimiento. Esta energía primaria, fresca, directa y ligera, también fue un motor en los inicios de la modernidad.

En fin, hablaré, asimismo, de los pintores adultos que no perdieron la inocencia y se lanzaron como niños a la aventura pictórica. Me refiero a los pintores que carecieron de educación artística académica, pero que con su particular visión y con su impulso enriquecieron el arte universal: los llamados pintores y “artistas de domingo”, primitivos o “naïfs”.

Hablaré, como puede verse, de los pintores intuitivos, artistas visuales visionarios que muchas veces pintaban o armaban objetos sin saber lo que hacían, como si los motivara una fuerza extraordinaria, y que dejarían un sustancioso legado al arte moderno.

Incluiré aquí a los artistas que se han inspirado en el espíritu arcaico de las tradiciones primarias, folclóricas o populares.

Así también me referiré a psiquiatras que descubrieron, guardaron, catalogaron y exhibieron un extraordinario material visual que ayudó a romper esquemas y a entender y avanzar hacia las imágenes del inconsciente.

Dedico este trabajo, en síntesis, a los que llegan al arte por la intuición, desde el otro lado de la razón.

### EL ARTE DE UN VISIONARIO: VÍCTOR HUGO

Victor Hugo (1802-1885), aparte de ser uno de los hombres de letras más importantes de Francia, fue un eximio dibujante de imágenes fantásticas, un verdadero visionario romántico. No se sabe exactamente cuántos dibujos ejecutó, pero sobreviven alrededor de tres mil, repartidos en colecciones estatales francesas y en unas pocas colecciones privadas. Dibujó incesantemente sobre todo entre los años 1851 y 1870, durante su exilio en las islas anglonormandas de Jersey y Guernesey, en el canal de la Mancha, por oponerse a Napoleón III.

Se podría decir que fue el inventor del *ready made* mucho antes que Marcel Duchamp, puesto que, por ejemplo, firmaba y fechaba piedras halladas en la playa. Así lo hacía, convirtiendo tales encuentros en obras suyas; descubrirlas lo hacía sentirse dueño del mundo. Eran objetos personalizados producidos únicamente para su placer, como regalos para sus hijos y amistades.

Pero la obra de Hugo, el artista visual, apenas fue conocida dentro de los círculos literarios. André Breton, poeta fundador de los surrealistas, que admiraba los dibujos de Hugo, en 1933 ilustra con uno de ellos la revista *Minotaure*.

En su mayoría esos dibujos son visiones intuitivas de lo sobrenatural, realizadas de manera espontánea. Obras sobre papel, que nacen desde manchas o huellas dejadas por el azar en el soporte, nacen también de la transformación de ellas mismas, realizada por el proceso de libre asociación, método muy usado más tarde por los surrealistas. Producía de ese modo complejas visiones, de alto interés romántico.

Leonardo da Vinci recomendó a los pintores que se inspiraran en las manchas de las murallas y que se dejaran llevar por la imaginación, para ver paisajes, o batallas. Victor Hugo siguió esta recomendación como un visionario. En su mesa de trabajo, entre escritura y escritura, limpiaba la tinta de sus plumas y al observar las manchas que quedaban en los papeles secantes empezó a cultivar un inventivo e imaginativo arte gráfico. Salpicaba tinta sobre el papel como explosiones de fuegos artificiales, improvisaba sus impulsos, imaginaba desde esas manchas, y usaba su energía creativa echando mano a todo lo que tenía disponible arriba de su escritorio, experimentando técnicas y materiales poco convencionales para formular su vocabulario gráfico: el sedimento de una taza de café, cenizas o tabaco de cigarro que desparramaba con los dedos o con pinceles... Imprimía sus huellas dactilares, dibujaba con sus uñas, usaba el recorte de un estencil, o secaba la tinta con una esponja o un trozo de encaje, imprimiendo así texturas mientras estos líquidos estaban frescos, o doblando y presionando el papel para lograr imágenes simétricas, cercanas a las mandalas, anticipándose a los descubrimientos del Test de Rorschach, del psiquiatra suizo Hermann Rorschach, en 1919.

Victor Hugo trabajaba o jugaba como un niño omnipotente, como en un trance o delirio, explorando, descifrando e interpretando manchas absurdas o incomprensibles, revelándolas y transmutándolas, y así, dándoles un sentido vital y poético. Dada la compleja génesis de estos trabajos en papel, generalmente presentan un contrastado juego de claroscuros, vistas llenas de una atmósfera romántica; apuntes de paisajes, marinas, caprichos de ruinas arquitectónicas. Todas sus obras

tienen una tendencia a la abstracción, trabajando en esa línea cincuenta años antes de que naciera oficialmente el arte abstracto.

En efecto, el año 1936 Oscar Domínguez, pintor español, introduce entre los surrealistas la técnica llamada “de calcomanía”, que básicamente es la misma técnica usada por Victor Hugo, cual es la de presionar un papel húmedo con las tintas o la pintura aún frescas, sobre otro papel seco, y despegarlos, quedando como resultado de ello una compleja textura parecida a un arrecife de coral. La revista surrealista nº 8 de *Minotaure*, de 1936, es consagrada al nuevo procedimiento, expuesto junto a varias obras realizadas con esta técnica por los artistas surrealistas, todo ello titulado “De una calcomanía sin objeto preconcebido (calcomanía del deseo)”.

Max Ernst usa por esos años la misma técnica, muy efectista, tanto en trabajos sobre papel como en óleos de tamaños considerables, que evocaban paisajes, personajes y situaciones, bañados por una atmósfera blanda, esponjosa y decadente, anticipo de la Segunda Guerra Mundial.

#### PRIMITIVISMO ROMÁNTICO: PAUL GAUGUIN

En todos los estudios sobre las influencias de lo primitivo en el arte moderno, Paul Gauguin ocupa un lugar destacado. Hacia 1880 se movía en los círculos de poetas y pintores franceses de avanzada; perteneció al grupo de los Simbolistas; pero su desagrado de vivir en una ciudad de cultura burguesa había crecido hasta el punto de sofocarlo. En su búsqueda por una inspiración originaria, de lo intacto e instintivo, fue de los primeros artistas parisinos que se interesaron, inicialmente, por la vida campesina en la Bretaña y, después, por las islas de la Polinesia.

Cultivaba la fantasía de llevar en sus venas sangre primitiva, por tener un bisabuelo peruano. Se sentía románticamente un sobreviviente, un héroe dotado del instinto de cortar con la vida en París y de escapar del centro de la cultura europea hacia lo nativo y lo simple. Eso es lo

radical y lo característico de su búsqueda. No buscaba solamente lo sofisticado, lo intrincado, lo fantástico, lujoso y exótico de otras culturas, como fue el caso de algunos pintores románticos llamados los Orientalistas, en el mismo siglo XIX, tales como Delacroix, que visita el norte de África, especialmente Marruecos, en 1832, o Gérôme, que pinta en Egipto en 1856.

Hecha esta excepción, Gauguin es el primer artista francés en tratar de encontrar el paraíso en la tierra lejos de Francia. En 1891 partió a Tahiti. Pretendía rejuvenecer la pintura retornando al arte pre-renacentista e inspirarse en fuentes no occidentales.

Decía “Siempre ten ante ti a los persas, los camboyanos y un poco de los egipcios. El gran error es lo griego, por muy bello que pueda ser”, y también “Siempre podrás encontrar leche nutritiva en las artes primitivas, pero dudo que la encuentres en las civilizaciones maduras”.

Por su ancestro peruano, y porque su madre coleccionó cerámica precolombina, fue el arte precolombino la primera manifestación artística que él conoció.

Más tarde, en París, en la Tercera Exposición Universal de 1878, se expuso una colección de Arte de las Américas compuesta principalmente de objetos precolombinos que al año siguiente quedaron expuestos en forma permanente en el palacio del Trocadero, con lo que se dio inicio al Museo de Arte Etnográfico de París. Gauguin fue un frecuente visitante del nuevo museo, donde admiraba especialmente los huacos, retratos de cerámica Mochica: lo fascinaba ver cómo se transforma un retrato o una figura de animal, en un vaso para contener líquido, algo totalmente distinto a lo que se estilaba en Europa. El propio Gauguin, también coleccionó cerámica precolombina peruana.

En 1886 se interesa por la técnica del gres cerámico, y trabaja en el taller de Chaplet, en París, que desarrolló el gres como un material artístico. Sus cerámicas, que destacan por lo original, tenían fuerte

influencia precolombina, como no podía ser de otro modo con un estilo que le fue familiar desde la niñez.

En su pintura, ya estaba interesado en áreas planas de color, delineadas por gruesas líneas. En muchas de sus pinturas hace una síntesis de varios elementos simbolistas de fin de siglo y fragmentos de imaginería primitiva, o exótica.

Una de las sensaciones de la Gran Exposición de París de 1889 era una momia encontrada en Perú, que en ese tiempo estaba catalogada como Inca aunque en realidad es de la cultura Moche, en posición fetal, y hoy perteneciente al Museo del Hombre. Esta momia despertó mucho interés y tuvo amplia resonancia en la comunidad artística. Gauguin estaba encantado con ella y la incorporó en varias de sus composiciones como una imagen de la muerte. Munch también la vio, y hay un paralelo formal entre la momia y muchas de sus imágenes de ese periodo, incluyendo *El grito*.

## UN VISIONARIO POÉTICO: EL ADUANERO ROUSSEAU

A finales del siglo XIX se empiezan a comercializar masivamente los materiales de pintura, y surge un grupo de pintores sin educación académica. Son designados como artistas de domingo, primitivos, naïfs o ingenuos.

El que más sobresale entre ellos, por su visión original y poética, es Henri Rousseau, el primer artista ingenuo que se inserta en la historia de la pintura.

“El aduanero”, como se lo conoció por haber trabajado en aduanas durante quince años, nace en 1844 y muere en 1910. En 1886 empieza a exponer sus obras, y a pesar de la ridiculización de la crítica oficial, los artistas de vanguardia lo admiran. Trabajaba aislado, ajeno a los debates teóricos que originaban y protagonizaban sus contemporáneos (Gauguin, Seurat y otros post-impresionistas).



Sin embargo, a pesar de ser un pintor intuitivo, no se le puede poner en la misma categoría que otros artistas primitivos. Su obra es más compleja y ambiciosa; por ejemplo, exponía regularmente en los salones oficiales y galerías parisinas, y se reunía asimismo con poetas y pintores de vanguardia. Es en verdad un pintor autodidacto, que encontró su propio lenguaje en la pintura. Se lo estima un *sui generis*, una figura enteramente aparte, afuera de la corriente de su generación. Fue llamado pintor PRIMITIVO, no por su personalidad excéntrica e infantil, sino por la relación estilística de su obra con lo que se llama los primitivos italianos o primitivos flamencos, o el arte medieval tardío, o el temprano renacimiento.

Se puede fechar en 1905 el descubrimiento que Picasso hace de la obra de Rousseau, aunque no revela su influencia hasta 1908. Amigo y admirador del Aduanero, incluso coleccionó algunas de sus obras. Lo impresionaba sobre todo la distorsión de escala entre los elementos, así como lo monumental y masivo de las figuras, que junto con la simplificación del dibujo y la imaginería icónica lo hacían un artista lleno de fuerza, poesía y originalidad.

Rousseau y Cezanne fueron considerados por los cubistas como pintores del siglo XIX. De la misma generación, y ambos independientes del círculo que los rodeaba, eran figuras veneradas por los cubistas; artistas relativamente herméticos en personalidad, mantenían una actitud cuasi religiosa hacia la pintura. En ese sentido, ambos fueron un modelo para Picasso, el artista de 27 años que buscaba explorar lo primitivo y radical.

Miró escribió en 1958 que “desde 1916 a 1920, estaba inspirado por Rousseau, Van Gogh, y Picasso”. El entusiasmo que le despertó el trabajo de Rousseau probablemente fue espontáneo, y lo que llamó la atención de Miró, como joven pintor, fue su fresca inventiva, el uso del color y el evidente espíritu poético. El surrealismo no se había inventado aún y Miró no había encontrado su propia voz. Pero sus primeras obras tienen una fuerte carga estilística y colorista influida

por Rousseau. En el uso de la perspectiva, el dibujo de las texturas, la monumentalidad de los temas y cómo los objetos y elementos se encuadran dentro del espacio pictórico.

También Leger, con su robusta y monumental forma de trabajar, basado en el fuerte y contrastado empleo del color, delineado con vigorosa línea, y el uso de imaginería popular, se pueden entender como una extensión del peculiar estilo de Rousseau.

### PICASSO, EL ARTE NEGRO Y EL CUBISMO

Ni Picasso ni Matisse parecen haber descubierto el arte africano en la Exposición Universal de París de 1900. A pesar de que se exhibía una excelente selección de arte negro, de las colonias francesas en África, estos artistas fueron ciegos a su estímulo.

Los objetos que llegaron de las colonias a París para el cambio de siglo eran todavía considerados como trofeos salvajes, fetiches o curiosidades. El adjetivo “primitivo” tenía ciertamente un significado peyorativo ya que el público estimaba inferior cualquier cultura fuera de la Europea y cualquier arte fuera de los parámetros del Beaux Arts. Incluso se discutían teorías según las cuales no existía el arte en toda África, Asia o las Américas.

De hecho, los objetos tribales no se consideraban arte. Reunidos por su exotismo y extrañeza y exhibidos en los gabinetes de curiosidades (*cabinets de curiosités*) junto con otros materiales, se preservaban durante el siglo XIX y hasta principios del XX en museos etnográficos donde no se hacía distinción entre arte y artefactos. Más tarde estos objetos de curiosidad se convirtieron en objetos de conocimiento y piezas de estudio. Sólo recién en el año 2000, el Museo del Louvre puso en exhibición arte africano, oceánico y de las Américas.

En 1906 Picasso ve en el Louvre una exposición de “escultura ibérica” o “greco-ibérica” del siglo IV antes de Cristo, principalmente cabezas esculpidas en piedra. Estas obras lo marcan y le dan la clave de cómo terminar el retrato que pintaba de Gertrude Stein. Así se preparó el terreno para que en 1907 comenzara a mirar el arte negro y diera fin a su obra maestra “Les demoiselles d’Avignon”, indudablemente marcada por elementos observados en las máscaras africanas...

Fue entre 1907 y 1914 que los artistas modernos como el propio Picasso, Matisse, Braque y Brancusi se interesaron en los objetos tribales, esto según documentación fotográfica de sus talleres, escritos y en especial la influencia que demuestran en su obra. El arte tribal los influyó significativamente, aunque sin embargo no causó todavía un cambio fundamental o radical en la dirección del arte moderno. Picasso dijo en 1923 que “Las esculturas africanas que pululan en mi taller son más testimonios que modelos para pintar”. Coleccionar arte africano fue para él una pasión; hay fotografías de su atelier que lo demuestran, y donde quedan a la vista esculturas y máscaras colgadas en las murallas.

### MÁS ALLÁ DE LA RAZÓN, ARTE Y PSICOSIS

En las últimas décadas del siglo XIX algunos médicos se interesaron en teorías sobre enfermedades de la mente, y métodos más humanos fueron introducidos para su tratamiento. Hubo psiquiatras iluminados y visionarios que se dieron cuenta de la importancia de la expresión artística de sus pacientes, y algunos de ellos armaron colecciones de sus pinturas y objetos. El escocés W. A. F. Brown publicó en 1857 *La locura en el arte*. El italiano Cesare Lombroso publica en 1864 *Genio y locura*, estudio que gracias al desarrollo de la psiquiatría fue seguido en las décadas posteriores por una serie de publicaciones sobre el tema, que animaron la constitución de importantes colecciones en los hospitales psiquiátricos. Hasta esos momentos, las obras artísticas producidas en hospitales eran sistemáticamente destruidas, por higiene, práctica que siguió por muchos años más en casi todo el mundo. Incluso muchos de los eminentes doctores que se interesaron

en el mundo del arte de los enfermos mentales, miraban dicho material de estudio como añadido al análisis y proceso psiquiátricos. Los pacientes nunca se conocían por sus nombres propios, sino por iniciales o números.

Nuevas teorías y conceptos, especialmente los estudios de Sigmund Freud y Carl G. Jung, iban generando respeto por el poder y la importancia del inconsciente. El mundo de la cultura en Europa avanzaba, abriéndose gradualmente a nuevas influencias y perspectivas.

Es así que se observa, bajo las influencias de otras culturas y con el interés por explorar la dimensión espiritual en la expresión artística, el surgimiento de corrientes como la representada por el *Blaue Reiter*, un grupo de artistas de Munich, formado en 1911, y al que pertenecían el expresionista Kandinsky, Franz Marc y Paul Klee. En 1912 publicaron el *Der Blaue Reiter Almanac*, ilustrado con imágenes de trabajos de primitivos rusos, arte folclórico, arte religioso medieval, pintura popular bávara pintada bajo vidrio... Arte naïf, arte etnográfico de distintas regiones de África, América y Polinesia, junto a dibujos de niños, se conjugaban con imágenes de pintores expresionistas y de contemporáneos tales como Picasso y Braque. Todos estos trabajos artísticos eran mostrados en un mismo nivel de calidad e interés. Kandinsky propuso titular el almanaque con el nombre de "Cadena": cadena entre el pasado y su proyección al futuro, así como entre diferentes lenguajes artísticos. Él mismo también escribió sobre la capacidad de ver el mundo con ojos de niño.

Los *fauves* y el grupo *Die Brücke* adoptaron ese estilo de expresión, con recursos tales como la simplificación de la forma, colores brillantes, ausencia de matices, profundidad, distorsión de perspectiva.

Una figura que sobresale desde el comienzo de su carrera artística, y que dispuso un activo interés en el arte ingenuo de los niños, es Paul Klee. Como sus contemporáneos, deseaba recapturar la espontaneidad y la frescura. Declaró a los 23 años "Quiero ser un recién nacido, sin

saber nada de Europa, ignorante de los poetas, de las modas, casi como un primitivo”.

En los cursos que impartió en la Bauhaus en los años 20, dio gran importancia a la noción de espontaneidad. La creación original, al igual que el trabajo de los niños y de los enfermos mentales, jugó un rol decisivo en sus enseñanzas, como asimismo en su obra.

El surrealismo, con su énfasis en la creatividad más allá del pensamiento racional, se transformaba en una potente fuerza visual e intelectual. Los tiempos estaban listos para redefinir el rol del arte y para apreciar el arte realizado por los insanos con otros ojos, de modo de ver en él más que meros palotes o fantasías patéticas. Ahora se podían ver esos trabajos plásticos por el verdadero y único valor que tenían en sí mismos.

En 1921 el médico suizo Walter Morgenthaler publica el primer estudio serio sobre un artista sicótico, Adolf Wolfli (1864-1930). Wolfli entró al Waldau Mental Asylum, cerca de su nativa Berna, Suiza, fue internado por esquizofrenia a la edad de 31 años y permaneció en esa institución hasta su muerte. Después de un periodo de mucha violencia, empezó a dibujar trabajando principalmente con lápices de mina negros sobre papel, creando un universo de imágenes único, de una densa manipulación lineal. Compuestas con textos, poemas, entretejidos con composiciones musicales, ilustraciones con lápices de color, *collages* de recortes de avisos de revistas, estas organizadas y equilibradas visiones parecen estructuralmente *mandalas*, por su sistemática simetría, hecha de círculos, óvalos y complejos márgenes o bordes, todo relleno por caligrafía de una densa red de grafismos.

Por su fuerte impulso armónico, Wolfli prefería referirse a estos dibujos como a “piezas de sonido” o “composiciones musicales”, y las firmaba como “Compositor”. En 1908 se embarcó en un trabajo monumental: una épica ilustrada de 45 volúmenes conteniendo un total de 25.000 páginas. Compulsiva y sistemáticamente llena varios libros de tres mil páginas cada uno, tomos manuscritos a lápiz de mina

negra e intercalando ilustraciones con lápices de colores. En 1965 Breton lo nombra en la lista de los siete individuos que inspiraron la “Undécima Exposición internacional del surrealismo” en la galería Lóeil en París, junto con Picasso y Octavio Paz, entre otros. Para esta muestra, Breton califica la obra de Wolfli como uno de los cuatro legados más importantes del siglo XX.

Wolfli fue un *outsider* en muchos niveles. Aunque indigente, enfermo mental, recluso y artísticamente inexperto, crea, desde los confines de su celda en el asilo, un complejo e intrincado mundo mental, con su propia mitología privada, que traspasó su aislamiento y que hoy está presente en museos, galerías y libros de historia del arte. Este considerable ajuste de apreciación, este viaje del asilo al museo, fue posible por los importantes cambios sociales y culturales y por los descubrimientos sobre la individualidad y su singularidad, que se produjeron durante la era moderna.

Al año siguiente (1922) el doctor Hans Prinzhorn (1886-1933), de la clínica psiquiátrica de Heidelberg, publica el primer estudio detallado de expresiones visuales producidas por más de 500 pacientes de instituciones de enfermos mentales en Europa. Esta destacada publicación llamada “El talento de los enfermos mentales”, fue para numerosos artistas una herramienta que se convierte en una extraordinaria fuente de inspiración y estímulo, tanto en Alemania como en Francia entre las guerras y después en Estados Unidos, a partir de 1945.

Prinzhorn, con su entrenamiento de psiquiatra e historiador del arte, coleccionó más de cinco mil dibujos, pinturas y objetos creados entre 1890 y 1920. En este contexto, y como parte de la tradición, se organiza y se intenta inaugurar un “Museo de Arte Patológico” en la clínica psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg. A raíz de la Segunda Guerra Mundial este proyecto se ve pospuesto, y recién se inaugura en el año 2001. Los trabajos expuestos nacen de la urgente necesidad de los pacientes de imponer orden en el caos, y de comunicar desde “el impulso hacia la expresión”, como decía

Prinzhorn. Temas recurrentes: invenciones mecánicas, imágenes religiosas, fantasías sexuales, diseños obsesivos sobre papel y bordados, bestias fantásticas, intrincados mundos internos y externos. La importancia de esta institución y de estos trabajos que estaban desafiando las nociones tradicionales del arte, quedó clara cuando, entre 1931 y 1938, fueron expuestos como ejemplos de “arte degenerado” por los nazis, yuxtapuestos con obras de Kandsinky, Kurt Schwitters, Kokoschka y otros artistas dadaístas, para desacreditar y rechazar el arte moderno.

Durante sus años de estudiante en Bonn, antes de la Primera Guerra Mundial, Max Ernst se interesó por el arte de los enfermos mentales, también lo coleccionó, y su trabajo se vio influido por la energía visual de las obras de los pacientes del Asylum. En su arribo a Francia en 1922, le presentó el libro del doctor Prinzhorn al poeta Paul Eluard, y este fue traspasado a Jean Arp, Jean Dubuffet y André Breton, entre otros, convirtiéndose en libro de cabecera de muchos artistas, por las numerosas y singulares imágenes reproducidas.

Los extraños paisajes internos y el original proceso de creación artística presentado por Prinzhorn, constituyeron para muchos artistas de la época, un fértil material, que dio inicio al descubrimiento del poder del inconsciente, enriqueciendo el proceso artístico con técnicas tales como la escritura automática, que llevo a André Masson a completar dibujos dejando que el lápiz se deslice por el papel libremente, cultivando la naturaleza del accidente en el acto creativo. Max Ernst aprovechó el automatismo a su beneficio con el *collage* y con la invención del *frottage*.

En el final del siglo XIX el arte de los insanos no sólo representa el mundo perdido de la niñez, sino también la utopía de la experimentación estética, que caracteriza el comienzo de las vanguardias. Muchas veces los artistas de la vanguardia miraron obras de arte de individuos que habían evadido las características usuales de la historia del arte, de la academia.

## EL SURREALISMO, LA EXPLOSIÓN VISUAL Y LA ARTES DE CULTURAS PRIMITIVAS

El surrealismo ofrecía someter el arte a una gran aventura psíquica que suponía la creación de un lenguaje revolucionario que debía afectar no sólo al ejercicio de todas las facultades intelectuales, sino también a todos los aspectos de la vida. Liderados por André Breton (1896-1966), desde los inicios del movimiento los surrealistas se sienten fascinados por el arte arcaico y primitivo, así como también fueron receptivos a muchas formas de delirio. Breton, en 1912, con el dinero recibido con ocasión de su éxito en el bachillerato, compra su primera pieza de arte primitivo, una figura de madera de la Isla de Pascua: será el inicio de una impresionante colección de fantásticos objetos arqueológicos, artísticos, mágicos y primitivos, que acompañaron a Breton durante su vida y que han sido íconos fundamentales para entender el surrealismo.

En 1914 se inscribe en la Facultad de Medicina, donde muy luego la guerra lo enfrenta a experiencias que sin duda fueron una influencia decisiva sobre la evolución de su pensamiento. Pudo experimentar entonces sobre investigación del psicoanálisis y se inició en las teorías de Freud sobre el inconsciente y los sueños. Este interés, sumado a su condición de poeta, da inicio a la “bomba” llamada Surrealismo. Desde la etnología, en su más amplia acepción, va a ser una de las puertas de acceso decisivas hacia el permanente viaje a los mundos interiores de la imaginación.

La primera exposición de pintura surrealista se inaugura en 1925, con obras de Picasso, Chirico, Ernst, Klee y Miró, entre otros. Las investigaciones estéticas de Breton y los surrealistas los llevaron a inspeccionar la calle, en vez de museos o galerías de arte, haciendo expediciones a los mercados de pulgas de París en busca de cuadros misteriosos, invenciones singulares, arte tribal y objetos “áureos”.



En 1938 Breton visita México por cuatro meses. Ahí aprecia particularmente la surrealidad intuitiva de la pintura de Frida Kahlo, y se empapa del México precolombino, de la exuberante vegetación, de su extravagante bestiario y de las notables tradiciones populares. Es interesante agregar que hay una valoración del arte indígena americano; si para los cubistas fue importante el arte africano, para los surrealistas el arte prehispano, americano y oceánico fue una fuente de inspiración.

El interés por el arte americano se ve acrecentado cuando los artistas europeos emigran hacia América a causa de la Segunda Guerra Mundial. Entre los artistas e intelectuales que llegan a Nueva York entre 1939 y 1940 están Breton, Matta, Max Ernst, André Masson y Claude Lévi-Strauss.

Desde finales del siglo XIX, paralelamente a lo que había sucedido en Europa, comenzó a desarrollarse la investigación de antropólogos y arqueólogos en el campo de la América indígena. Algunos museos abrieron salas dedicadas a los indios primitivos y se inició un selecto coleccionismo de artes tribales. El interés variaba entre lo meramente antropológico y arqueológico, y lo curioso y exótico.

Tras la gran depresión económica, bajo el gobierno de Roosevelt, los Estados Unidos entraron en una fase de gran actividad en el ámbito cultural. Los esfuerzos se concentraron en la creación de un estilo comprometido con los nuevos tiempos, pero específicamente norteamericano. Hay un gran interés por las culturas nativas. Las artes tribales se ven plétóricas de potencia, originalidad, frescura y espiritualidad, cualidades que podían contribuir a reforzar no sólo al arte, sino al arte del futuro. Así, los artistas jóvenes del momento comenzaron a dirigir su mirada hacia el arte nativo americano desde una nueva perspectiva.

De extrema importancia fue la exposición, inaugurada en enero de 1941, Indian Art of the United States, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se presentó como una exposición entre cuyos aspectos de

mayor importancia estaba el énfasis en la valoración de las manifestaciones de la cultura nativa en su condición de arte, y no como meros objetos científicos para antropólogos y etnólogos. Se exhibieron más de mil objetos, que ocupaban la totalidad del museo. Piezas de pintura, escultura, cerámica, textiles, cestería, adornos de pluma dialogaban en un cuidado montaje, para una contemplación puramente estética.

Es significativo que un museo como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, a la vanguardia de las manifestaciones artísticas, acogiera esta exposición. Tuvo un gran éxito de crítica y causó enorme impacto en la comunidad artística de Nueva York. También fue un descubrimiento para los artistas europeos, surrealistas emigrados, aunque éstos preferían adquirir objetos nativos americanos, tenerlos junto a ellos, apropiarse de alguna forma de su espíritu, en lugar de contemplarlos enjaulados en las vitrinas del museo. Las colecciones de arte nativo americano que reunieron Ernst, Breton y Matta han sido importantes testimonios.

Esta nueva valoración de las artes primitivas se vería reforzada por las teorías psicoanalíticas de Carl G. Jung sobre el concepto del inconsciente colectivo y la existencia de arquetipos comunes a toda la humanidad. Así, en el arte de los primitivos, en sus mitos y tradiciones, debían encontrarse las primigenias manifestaciones de la conciencia universal.

En 1946, también en el mismo Museo, se organizó la exposición “Las Artes de los Mares del Sur”, principalmente arte oceánico. Es significativo, pues el arte oceánico es de los últimos artes primarios en ser descubierto. El interés por el mundo de los sueños y el subconsciente, junto con el énfasis de los surrealistas por el arte oceánico y la presencia de los americanos en los mares del sur durante la Segunda Guerra Mundial, ayudaron a dar impulso a esta exposición.

## BRASSAÏ, FOTOGRAFO DEL GRAFFITI Y EL ESPONTÁNEO ARTE DE LA CALLE

Entre 1930 y 1950 Brassai fotografía *graffitis* en los muros de París, prefiriendo los grabados en la piedra a los dibujados o pintados. Tal vez lo inspiraban los descubrimientos de reliquias de arte prehistórico, encontrados en cavernas de Europa por aquellos años.

En 1933 la revista *Minotaure* publica una serie de estos trabajos, y en 1961 se publica un completo libro con distintas series de *graffitis*, en las que se incluían los que el fotógrafo había encontrado en sus viajes por el mundo. Refotografió el mismo *graffiti* muchas veces, llevando una ficha técnica de cada descubrimiento y documentando así las modificaciones causadas por el impacto del paso del tiempo, o por la visión y la necesidad de la mano de otros “autores” que dejaban su huella y que enriquecían el original, otorgándole vital expresividad.

Brassai decía que el *graffiti* es el arte de la calle y que debería exponerse al lado del arte de los museos. Fue un visionario, pues en los años 80 un grupo de “grafiteros” irrumpió en la escena del arte en Nueva York e impuso sus energéticas manifestaciones callejeras de rayaduras en los muros de la ciudad o en el tren subterráneo, y las exponen en museos y galerías comerciales con un eco mundial.

Brassai también hizo paralelos entre el *graffiti*, urbano, y el arte tribal de otras culturas, diciendo que el *graffiti* es el arte primitivo de la ciudad contemporánea. En un artículo escrito por él, titulado “El proceso del *graffiti*”, postuló que el *graffiti* debería ser aceptado como arte, a pesar de que los que lo hacían no son necesariamente artistas. Estos expresivos rayados en los muros, enriquecidos por la acumulada humedad y las inclemencias del tiempo, adquirirían un misterio de reliquias prehistóricas.

En 1940 se descubren las cuevas de Lascaux, importante hallazgo y estímulo para la comunidad intelectual de la época. Brassai, como un arqueólogo, encontraba y fotografiaba estas ingenuas imágenes de arte espontáneo, “*paleolíticas urbanas*”, en los muros de los barrios obreros de París, y se apropiaba de los impulsivos y poéticos diseños, convirtiéndolos en una visión personal, por el encuadre, la iluminación y la calidad del trabajo de laboratorio en las impresiones de estas imágenes, con la magnífica riqueza del *duetono*, de la fotografía en blanco y negro.

## ART BRUT

Hacia finales de la década de los 40, el pintor francés Jean Dubuffet (1901-1985) impulsa apasionadamente la idea de un arte salvaje y a la misma vez sofisticado, un arte crudo, chocante y seductivo -un empuje para repensar y cambiar la estética occidental-, y lo llamó *art brut*. Hoy día algunos historiadores del arte apuntan hacia la teoría de que a Dubuffet lo motiva esta vuelta a lo primario por reacción radical contra los postulados duchampianos.

En efecto, Marcel Duchamp señala, con el *ready made*, “esto es arte pues está en una galería, que es el lugar donde se muestra arte, y esto es arte porque yo, el artista, así lo dice”. Lo contrario de tal concepción es el artista que no tiene audiencia, el arte donde no hay público, no hay museos, no hay exhibiciones, donde sólo hay un impulso urgente y dinámico a dibujar, a pintar.

Esta aventura que es la investigación de los instintos primarios de la creación artística, también influye profundamente en su obra como pintor. Los materiales que usó en sus pinturas no eran los tradicionales, sino tierra, hojas, alas de mariposas, en tanto que su dibujo de trazos esquemáticos y torpes deriva claramente de sus estudios de los dibujos infantiles y de los locos. Lo caracteriza su uso del dibujo automático, su impulso a llenar el espacio, donde figura y fondo emergen compulsivamente, donde la línea destruye la mancha, armando el contorno libremente, dando una impresión como de

violento *graffiti*, un afán decorativo, a primera vista, pero manejando el recurso espacial de manera clara. Es un artista modernista y no un lunático.

Su revolucionaria propuesta de revisar los campos creativos consistía en atacar la cultura visual desde su base, aunque cabe recordar que su teoría se debe también a una agenda comenzada hacía ya unos cincuenta años por Gauguin, Prinzhorn, Breton y otros médicos psiquiatras y artistas ya mencionados, que precedieron a sus intervenciones.

Algunas modalidades de arte poco instruidas ya eran reconocidas y estaban relativamente popularizadas, como el arte rural folclórico, variadas formas de arte popular urbano, pintura y escultura *naïve*, dibujos infantiles, pinturas, ensamblajes y tallados de enfermos mentales. Dubuffet insistía en que las artes europeas establecidas ya no eran más que una farsa o simulacro recubierto de azúcar, mientras que los empeñosos descubrimientos artísticos no académicos que él realizaba serían las auténticas piedras de tope de la creación artística. De ahora en adelante, las obras maestras oficiales, de la tradición de las bellas artes, perdían todos sus privilegios. Dubuffet quería dar vuelta el “buen gusto”, trasladando los centros de excelencia desde los espacios hasta ahora mantenidos en la oscuridad, excluidos del ámbito de la cultura.

En 1948 se formó el grupo Cobra, nombre que se compone de las primeras letras de las ciudades donde trabajaban y vivían los artistas: Copenhagen, Bruselas y Amsterdam. El principio fundamental de este grupo también era buscar la inspiración del arte prehistórico, de los primitivos y su mundo mágico, del automatismo y de la caligrafía oriental.

Ese mismo año Dubuffet creó el proyecto de la “Compañía del Art Brut”, que se fundó en París, y de la que Breton fue socio fundador. Dándole estatus de organización oficial, serviría para la estabilidad de

esta importante colección, así como para su futura difusión y exposición.

Dubuffet formó sistemáticamente esta ecléctica colección de *Art Brut* usando su intuición como motor y un criterio libre de teorías para seleccionar a los artistas representados. La búsqueda del arte de creadores independientes o de autodidactos era su objetivo, y su único parámetro era que las obras se distanciaran de las normas y tradición de la estética occidental. Se concentró en creadores europeos, cuya selección fue modificándose a medida que los descubrimientos se ajustaban a su visión de este arte crudo, delimitando y orientando su búsqueda hacia los insanos, los excéntricos, los socialmente aislados y los que se resistían o eran libres del círculo de la cultura.

En inglés la expresión *outsider art*, traducción del francés *art brut*, es utilizada hoy para designar a los que practican espontáneamente la actividad de hacer arte fuera del perímetro del mundo del arte oficial. El término abarca una amplia categoría de artistas que van desde los visionarios hasta los psicópatas, es decir, todos los que por una u otra razón trabajan psicológicamente en aislamiento, distanciados de su medio ambiente cultural y sin ninguna formación artística. Esos artistas exploran privadamente sus imágenes, al igual que los temas que eligen trabajar; se trata de una visión personal del mundo, cuya intención no es un diálogo con otros..., sino más bien un monólogo con ellos mismos.

Inventan sus técnicas y sus materiales, que eligen a través de encuentros fortuitos y espontáneos dentro de su entorno inmediato, son de diversos orígenes, pudiendo llegar a ser extremadamente crudos o simples, triviales o bizarros y exóticos. Las imágenes se desarrollan generalmente en un circuito cerrado, ignorando todos los cánones estéticos, sociales o morales; recurren a una rica y desinhibida profusión de sueños, fantasías y obsesión por objetos simbólicos o figuras arquetípicas.

En 1951 Breton se retira de la Compañía de Art Brut, y ese mismo año esta organización se disuelve. Dubuffet manda la colección a Estados Unidos, y la guarda en South Hampton el pintor filipino Alfonso Osorio.

La colección no tuvo mayor recepción en Nueva York, pero sí la tuvo en Chicago, donde Dubuffet dictó una conferencia titulada “Posiciones anticulturales”, en diciembre de 1951. En esta conferencia expuso sus ideas sobre la decadencia de la cultura occidental de postguerra, la superioridad del pensamiento primitivo y la necesidad de un arte directo proveniente de raíces populares. Registra la contribución y el interés del arte primitivo en las artes de Occidente durante los últimos cincuenta años; se pregunta si Occidente no tendrá muchas cosas importantes de aprender de estos “salvajes”.

Con su conferencia introdujo en el *art brut* a los artistas de la ciudad de Chicago, canalizando así un interés e iluminando un estilo muy propio del arte que se produce aún hoy en esa ciudad.

La colección de *Art Brut*, después de exponerse en varios museos y muchas publicaciones sobre el tema, se instala finalmente en Suiza, en la ciudad de Lausane, en 1976.

Todavía hoy, el arte contemporáneo ve la fuerza y las influencias de las manifestaciones mencionadas en este trabajo.

En 1993 se organizó una importante exposición en Los Ángeles County Museum of Art, que después viajó al Museo Nacional Reina Sofía en Madrid y al Kunsthale de Basilea llamada “Visiones Paralelas: Artistas Modernos y Outsider Art” donde se exhibieron obras de reconocidos artistas modernos y contemporáneos tales como Baselitz, Boltanski, Jim Dine, Penck, y Julian Schnabel, en conjunto con los artistas que los inspiraron, designados como *Outsiders*.

Hasta aquí una somera visión de lo que considero íconos de la creación pictórica espontánea. Estos nombres que hemos revisado representan para mí los hitos fundamentales de la búsqueda de la creación primaria

desde el otro lado de la razón, la intuición, un territorio que siempre nos sorprenderá porque siempre habrá territorio por explorar.

En la era de la tecnología, el arte se ha visto sobre intelectualizado, pero también ha habido una fuerte reacción, y al contraste de interpretaciones cerebrales y semióticas de lo que ha sido una parte importante del arte contemporáneo, sigue el vivo interés por el arte influido por la irracionalidad, por el uso de imágenes primarias como signos, antes de pasar por la censura de la razón.

Volviendo a la conferencia de Dubuffet en Chicago, “La pintura es un lenguaje mucho más inmediato, y al mismo tiempo mucho más cargado de significado. La pintura opera a través de signos que no son abstractos e incorporales como las palabras. Los signos de la pintura son mucho más cercanos a los objetos mismos”.