

# “Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera”

## Epistemología del arte marginal como práctica visual expresiva

Ramón Almela, Doctor en Artes Visuales

*Ensayo epistemológico en el que, dilucidando y sistematizando conceptos sobre la esencia del “Outsider Art”, se escudriñan y desentierran supuestos sobre su condición actual. El espectro de la producción artística del “Outsider Art” pone en evidencia la condición postmoderna desde esos puntos de vista y características de la postmodernidad, que reconsidera el sentido de élite y la naturaleza especial del arte, revela su escepticismo, y constata el impulso de la diversidad y la diferencia cultural con un énfasis en el mercado y el consumo. El “Outsider Art” se presenta como alternativa de auténtica actividad estética innata en el ser humano, “Homo Aestheticus”, y que la neurociencia, la nueva biología de la mente, comienza por comprender como fenómeno de realización/apreciación artística desde las raíces biológicas del arte, y que el nuevo campo de “Estudios Visuales” deberá integrar como producción visual significativa. Un repaso a las obras y artistas que componen la exposición, analizadas desde las características del proceso creativo, confirmará cómo estas prácticas visuales pueden considerarse fundación de todo arte expresivo.*

Un día, hace veinticinco años, me encontraba en Madrid en el estudio de Juan Antonio Criado, compañero de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y me mostró un dibujo con rotuladores de color -que no era suyo- con la cifrada idea de suscitar un debate sobre la consideración de esta obra como arte. Juan Antonio era un escultor de habilidad y talento incomparable, con una obra evocadora de la concepción creativa de Auguste Rodin. Su conocimiento de la anatomía humana –no en vano abandonó la carrera de medicina para perseguir su desarrollo en el arte– le permitía junto al dominio matérico y gráfico crear un discurso de figuras donde exaltaba el goce de la coincidencia figurativa con el modelo, creaba el autoengaño escultórico donde la realidad del volumen se hace premisa de verdad, y utilizaba la parquedad del medio potenciando la expresión de la obra en la fluctuación lumínica de la superficie, aparentemente inacabada con los vestigios del tratamiento del modelado sobre barro. Emulaba, tanto como admiraba, el genio de Rodin, y desdeñaba los planteamientos abstractos o conceptuales como medio expresivo. Su calificación promedio en la carrera fue de 10 y sobresaliendo con honores, con lo que defendía su posición ideológica como artista creador valorado, legitimado y apreciado desdeñando otros acercamientos expresivos alejados de esa aspiración de realismo y expresión figurativa.

El dibujo que me mostraba, y que quería enjuiciara con el anhelo que lo desdeñara, aparentaba con sus brillantes colores y estilo ingenuo ser de un niño. De inmediato advertí quien era el autor pues había contactado con él tiempo atrás y su perceptible estilo era reconocible, además de que sus circunstancias resultaban difíciles

de olvidar, aunque Juan Antonio desconocía que yo sabía de él. Manuel Aragón, cariñosamente conocido como Manuelo, no era un artista convencional. Afectado y limitado desde niño en su motricidad por convulsiones y contracciones musculares de tipo espástico causadas por una anomalía del cerebelo, se dedicaba a realizar imágenes con rotulador sobre papel por ser el único medio con el que podía desenvolverse. La articulación de sus palabras era entrecortada y tartamuda, aparentando cierto retraso mental, pero sus procesos de pensamiento no estaban afectados en absoluto. Pero, el constante movimiento y descontrol de sus miembros no le brindaba posibilidad para el desarrollo de una vida común, y menos para una realización artística usual cuando no podía realizar un trazo regular, y su apariencia llegaba a resultar entre vergonzosa y patética. Debía trabajar con inmensa dificultad aferrando con su mano izquierda su propio brazo derecho atrayéndolo hacia sí para mantener un mínimo control del incesante temblor de su articulación. No podía ni trazar en la parte superior de la hoja teniendo el cuerpo contraído para detener sus movimientos, para lo cual debía invertir el trabajo y así completar el dibujo al revés. A pesar de todo, realizaba imágenes donde destacaba el colorido y la forma desenvuelta, espontánea, con el énfasis puesto en la descripción peculiar de escenas cotidianas y paisajes. Su espacio bidimensional se llenaba de manchas, puntos y trazos superpuestos componiendo una producción destacable y singular.

Eran encomiables la tenacidad y el aferramiento a la vida de Manuelo en esas duras condiciones. Sobrevivía con la ayuda de sus familiares que le adaptaron un garaje en su casa de la ciudad Villanueva de la Cañada, en la provincia de Madrid. Cuando le conocí ya se encontraba dentro de sus cincuenta. Nada lo detenía en su agitado caminar que, andando sin muletas, tenía que ir golpeando de pared en pared para alcanzar su objetivo. Se integraba sin reparo en un partido de fútbol como portero ante la incredulidad de los participantes en el juego. Toda su vida fue así, sin auto-limitación. Fue la sociedad la que le impuso las restricciones. Quizás, en su mundo de punteados colores, líneas quebradas y densas atmósferas de trazos gráficos que conformaban paisajes inusuales, se desenvolvía con la libertad de movimiento añorada. Hace unos diez años supe de su fallecimiento natural.

Aquella polémica originada por ese dibujo que Juan Antonio Criado me presentaba, tan sólo reafirmaría nuestra posición contrapuesta acerca del valor de la técnica y la expresión en el arte a través de la corporeización figurativa o la abstracción. Juan Antonio provenía de un nivel socio-económico envidiable, era bien parecido y atractivo para las mujeres. Destacaba en las artes marciales desde que compartí con él entrenamiento y competiciones de Karate. Su inteligencia, extroversión y habilidad, además de su producción artística, forjaban una figura con talento que ya auguraba una brillante carrera artística con las exposiciones iniciales y los viajes a New York en 1984. Todo un personaje colmado de características que cualquiera deseábamos, excepto por la fragilidad emocional por la que un día, en 1985, por desencantos amorosos, depresión, acción narcisista, le llevaría a acabar con su vida.

Dos figuras de artistas que muestran el valor y la tenacidad completamente opuestos en su visión de la vida y la realidad. Quien todo tenía y prometía desde su capacidad artística, sucumbe engullido por la emoción y la depresión que le roba el deseo de vivir. Y aquel otro, en el que las condiciones vitales fueron absolutamente adversas persiste con su situación, creando a pesar de los obstáculos y trabas, que no sólo eran físicas. Su producción artística, transcurriendo las décadas finales del siglo

XX, nunca fue considerada y él mismo como artista, no encajaba en las figuras creativas que se extienden en la institución del arte liderada por los museos, críticos, revistas, curadores y el creciente, en ese tiempo, mercado del arte.

El dibujo en cuestión que revelaba las características estilísticas de la obra de Manueto contenía muchos de los elementos destacables y generalizados en las obras de “Outsider Art”. Una directa inmediatez en la ejecución de la imagen como predominio de un impulso por plasmar una impresión mental, un destello de ideas que necesitaba ver, pensar visualmente. Esta directa impronta es mejor transmitida con materiales de fácil manejo que no requieren una elaboración superpuesta de capas, y si se utilizan materiales de mayor complejidad se recurre a un tratamiento directo del mismo.

Otro de los elementos señalables en las obras es la construcción de una alucinatória narración visual sostenida sobre un espacio de representación no euclidiano, con perspectivas cargadas de simbolización y jerarquía emocional. Igualmente, en las obras predomina una composición carente de foco de atención o estructura regular estable, forjada en base a añadidos progresivos de áreas yuxtapuestas que no obedecen a una estructura general, sino al interés puntual por resolver el diálogo narrativo.

### **“Outsider Art” en la situación postmoderna**

Entre las diversas características que definen la situación postmoderna hay varias que concurren con las circunstancias de la propagación del “Outsider Art”. Una, la situación postmoderna lleva a aglutinar estas expresiones creativas denominadas “Outsider Art” (que podrían situarse bajo el rubro de “Low Art” –Arte Popular–) con las del “High Art” –Arte Culto–. Dos, este arte, que tantas veces es un subproducto de una actividad ocupacional, una terapia de arte o la propia sublimación psíquica, desvela su razón estética en una actividad que responde a un fin. Es decir, pone en entredicho que la ausencia de finalidad es inherente a la apreciación de la belleza. Y tres, el “Outsider Art”, “deconstruye” el arte contribuyendo con su influencia al desmantelamiento de supuestos y postulados elitistas del arte, al tiempo que se incorpora de pleno al intercambio teórico y artístico actual.

La denominación “Outsider Art” proviene originalmente de la atención puesta por Jean Dubuffet en 1945 al libro de Hans Prinzhorn que contenía imágenes realizadas por los enfermos mentales, las cuales le inducirían a formar la “*Colección del `Art Brut`*”. “Outsider” o “marginal” es el término anglosajón utilizado para referirse principalmente a las creaciones de los discapacitados mentales, o como justamente ahora se maneja, con capacidad diferenciada. El “Outsider Art” ha evolucionado como una entidad que adquiere rango propio e incrementa su inserción dentro de la estructura de la Institución-Arte. En sí, este desarrollo revela la tendencia a la desaparición de la misma noción, aunque mantenga su peculiaridad. Cuando se habla de “Outsider Art” se refiere principalmente a la producción visual de las personas internadas en psiquiátricos o declaradas mentalmente enfermas y que en distintos grados afecta la conducta normal.

Marta Miró y Pedro Lavado<sup>1</sup> lo denominan en lenguaje español: “Arte Lunático”. Con aquel término, Lyle Rexer<sup>2</sup> trata de caracterizar los vocablos confusos y que se intercambian con los de “Folk Art” y “Autodidacta” promovidos, muchas veces, por mecanismos de marketing que incluyen algunos como “Arte Visionario” “Neuve Invention” o el primigenio “Art Brut”. Los parámetros de esta producción se caracterizan por una marginalidad y falta de consideración artística, que se extiende a muchas otras producciones: Personas con discapacidad funcional o inclusive social, no específicamente de enfermos mentales, pero que se encuentran alejadas de la circulación elitista creativa, englobando así su identidad bajo esta bandera de lo marginal, lo autodidacta, y que “supuestamente” no es arte. Haré uso del término “Outsider Art” en sentido general abarcando las obras y artistas situados al margen de la creación estándar pero que, desde luego es dominado por estos individuos que sufren de esquizofrenia, psicosis, autismo y maniaco-depresivos, incluso los que sufren de estados alterados de conciencia.

El extendido reconocimiento y atención que adquiere el “Outsider Art” es indicativo de uno de los ejes determinantes de la postmodernidad: El multiculturalismo o la política del reconocimiento de la diferencia. Con el advenimiento de la postmodernidad que incentiva la diversidad y la diferencia cultural, el “Otro”, aquellos que han sido excluidos de toda consideración intelectual, se incorporan como miembros de la colectividad. En la sociedad actual esta figura de lo “Otro” se extiende a los grupos de inmigrantes y todo aquello que irrumpe en el campo social y que son inasimilables. Bajo la idea de Michael Foucault, los “Otros” son aquellos apartados del poder y que a menudo han sido victimizados y, consecuentemente, desprovistos de sus derechos políticos o ignorados: homosexuales, gente de color, prostitutas, prisioneros y locos. El “Outsider Art” resulta parte de este “Otro” que la sociedad ha desdeñado por el individuo en sí, y por el desajuste cultural que sus obras manifiestan. Según Marta Miró y Pedro Lavado<sup>3</sup> el “Outsider Art” queda precisamente definido como “*el desarrollo de toda una serie de formas de expresión creativa que se manifiestan fuera de las normas culturales*”. Estas expresiones creativas no encajan en las expectativas que del arte se han construido como ejercicio de habilidad, consciente y controlado, elaborado y manejado profesionalmente, buscando retribución y no como “hobby”. Estas expresiones creativas se encuentran más enraizadas en el sentimiento y simbolización popular que en la elucubración elitista de arte culto. La situación postmoderna lleva a aglutinar estas expresiones creativas de “Outsider Art” -que podrían situarse bajo el rubro de “Low Art”- con el “High Art”. El “Low Art”, -Arte Popular- identifica la cultura de masas y la manufactura de gusto popular con dominante realismo “kitsch”. Bajo éstas se centraban muchas de las prácticas visuales como diseño, decoración y publicidad, y que en la actualidad postmoderna se funden con el así llamado “High Art” (Arte Culto), correspondiente a lo entendido como Bellas Artes, de trascendencia universal y de logros artísticos fundados en nobles sentimientos y un gusto educado. Esta fusión y entrecruzamiento de las dos orientaciones visuales se realiza como un reconocimiento de las actividades que antes eran tratadas como marginales, y como un ascenso hacia la esfera del circuito del arte institucional. Y, al mismo tiempo, se

---

<sup>1</sup> “Nuevos horizontes en el arte outsider hispano” Editorial Enokia, SL. Madrid 2005. Pág. 41, en el artículo “La otra cara de la luna”, de Marta Miró y Pedro Lavado.

<sup>2</sup> Rexer, Lyle. “How to look at Outsider Art”. Harry N. Abrams, Inc. New York, 2005. Pág. 32

<sup>3</sup> “Nuevos horizontes en el arte outsider hispano” Editorial Enokia, SL, Madrid 2005. Pag 50, en el artículo “La otra cara de la luna”, de Marta Miró y Pedro Lavado.

produce una absorción de las prácticas artísticas, antes entendidas como “High Art” por el sistema extendido de la imagen en su reproducción y difusión, tanto electrónica como artesanal, como circulación de sentido y de la información en la cultura de masas.

Una de las razones que influye, también, para la desconsideración de estas producciones como obras de arte es que son, a menudo, el subproducto de una actividad ocupacional; La realización plástica dentro de una terapia de arte. Y es que, la realización del producto visual con un fin predeterminado anula su consideración de pureza artística, haciéndola descender a otra categoría similar a la de “decoración”. Cuando se maneja una práctica visual, la creación de la imagen, para buscar la resolución de problemas mentales y para recuperar la salud mental, se trata de una función de la educación o curación por el arte, denominándolo “experiencia artística” distanciándose del concepto “Arte” reconociendo su relatividad. Así se expresa José M<sup>a</sup> Barragán cuando define el objeto de su estudio en una investigación sobre el tema de la pedagogía del arte: *“Evitamos de esta forma la polémica denominación de “arte” aplicada al desarrollo de habilidades simbólicas: el arte de los niños, el arte de los adolescentes, etc. Preferimos hablar del desarrollo de experiencias artísticas, que incluye tanto conductas vinculadas con la recepción como con la producción sin que por ello tengan que ser categorizadas como arte. Si los resultados (objetos, obras...) de estas experiencias artísticas reciben dicha denominación ya es una cuestión relativa, como ya hemos dicho, de legitimación sociocultural”*<sup>4</sup>

Cuando el arte se doblaga a una función utilitaria descende de ese rango elevado. Gran cantidad de los criterios estéticos empleados en la sociedad occidental derivan del Idealismo Kantiano. El concepto antiguo de “arte” vinculado a la habilidad técnica cedió su lugar a uno más moderno vinculado a la producción de “belleza”. En su *Crítica del Juicio Estético* Kant, en el siglo XVIII, establece que desde el punto de vista de la cualidad, el *gusto* es la facultad de juzgar un objeto o representación mediante una satisfacción o un descontento sin interés alguno, y que el objeto de semejante satisfacción se llama *bello*. Así, la *belleza* es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin. La ausencia de finalidad es inherente a la apreciación de la belleza. Esta inclinación ha prevalecido desde entonces marcando el desarrollo de las nociones de las Bellas Artes y su diferenciación con la Artesanía y con todas las otras expresiones que evolucionaron con la sociedad, como ha sido el caso de la ilustración gráfica en el diseño, que hasta hoy también es concebida como un arte gráfico menor.

El concepto y la práctica del arte como mayoritariamente se concibe ahora tiene su origen en el desarrollo cultural de los últimos 200 años. Se asume que los autores que realizaban obras de pintura y escultura en los tiempos pasados pensaban del mismo modo como pensamos ahora. Pero esto es una estrecha y restringida visión cultural. Platón argumentaba no sobre arte, sino sobre belleza, poesía y la realización de una imagen. Los escritos de Aristóteles trataban sobre poesía y tragedia. Usaron el término “Techné”, que se ha traducido como “Arte”, pero esta palabra era igualmente aplicada a la pesca, la conducción de carretas y otras actividades mundanas. “Techné” significaba –tener un correcto entendimiento de los principios envueltos- algo así como el manejo que se hace hoy del “arte de la cocina”. En los tiempos medievales las artes estuvieron al servicio de la religión y eran significantes en tanto en cuanto revelaban lo divino. En

---

<sup>4</sup> Alberto López, Fernando Hernández y José M<sup>a</sup> Barragán *“Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía”*. Editorial Angle. Barcelona, 1997. Pág 154.

el Renacimiento, los artistas reemplazaron gradualmente las preocupaciones escatológicas con las antropocéntricas desarrollándose con un “Arte” que buscaba la representación precisa del tema usando las habilidades de armonía compositiva, y realización técnica apoyado en simbolismos y en la aplicación del conocimiento teórico de la ciencia.

Es en el periodo del siglo XVIII donde se producen una serie de cambios sociales e intelectuales que originarán lo que se identifica como “Modernidad”, impulsándose el desarrollo de la tecnología y la industrialización en una sociedad basada en los intercambios monetarios y el énfasis en la razón. Todo ello devaluará la dimensión poética y visionaria del pensamiento, e impulsaría una nueva disciplina que esclarecería el gusto y la belleza como conceptos universales: La Estética. Las categorías estéticas centraron la consideración de la auténtica experiencia estética en la actitud desinteresada que desdeña cualquier interés personal en el objeto, su utilidad, o sus ramificaciones sociales o religiosas. Hasta entonces, ninguna sociedad había considerado al arte como una entidad en sí misma, apartada del contexto de su uso. A lo largo del siglo XIX, los artistas perdieron sus patrones tradicionales, la Iglesia y la clase dirigente. La obra de arte fue convertida en un mundo-en-sí-mismo gestado primariamente dentro de esta desinteresada experiencia estética. El arte llegó a ser considerado una de las más altas formas de actividad mental. Los artistas se encontraron a merced de lo público, en lo que ha llegado a ser el mercado del arte, la Institución-Arte que engloba las academias de arte, los museos, las galerías y marchantes, críticos, curadores y publicaciones que enlazan el público con los artistas. El “Arte” se convirtió, como afirma Ellen Dissannayake, “*si no en una religión, al menos en una ideología cuyos principios fueron articulados por y para unos pocos quienes disponían de tiempo libre y bastante educación para adquirirlo*”<sup>5</sup>.

La postmodernidad pone en cuestión dos siglos de asunciones acerca de la naturaleza elitista y especial del arte sin propugnar una vuelta a los presupuestos anteriores, sino declarando concluida la encadenación de movimientos modernistas “ismos”, acentuando una visión pluralista, una sociedad consumista, invadida de imágenes e información bajo una economía capitalista globalizada. Esta sociedad es dominada por una actitud nihilista donde, cualquier “verdad” o “realidad” es realmente sólo un punto de vista, una representación mediatizada y condicionada por nuestro lenguaje y nuestras instituciones sociales. Y el artista, como cualquier otro individuo, interpreta acorde a su sensibilidad e idiosincrasia cultural. Todo el llamado “High Art”, Arte Culto, es una visión confinada al patrón marcado por una élite dominante, la europea occidental de raza blanca. El arte no es universal, sino conceptualmente elaborado por individuos cuyas percepciones son necesariamente limitadas y restringidas. Todo lo que se ha enarbolado como “High Art” son construcciones que expresan un interés de clase.

¿Puede entonces distinguirse lo que es arte de lo que no es arte? La compleja variedad del arte y su naturaleza rebelde se constituye contra las propias definiciones que identifiquen el arte dentro de una estructura o contenido. Un reciente libro de Stephen Davis, *The Philosophy of Art*,<sup>6</sup> aborda con nitidez y claridad analítica el

---

<sup>5</sup> Dissannayake, Ellen. “*Homo Aestheticus: Where art comes from and why*”. University of Washington Press. Seattle, 1999. Pág. 197.

<sup>6</sup> Davies, Stephen. “*The philosophy of art*” Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2006. Ver también del mismo autor: “*Definitions of art*” Cornell University Press. London, 1991.

problema agrupando y esquematizando las diversas definiciones de arte en tres variantes, que se distinguen según atiendan a las propiedades relacionales o las intrínsecas de una obra de arte: *Funcionalismo estético*, el producto es arte cuando genera una experiencia estética, *Historicismo*, si aparece en la apropiada relación histórica con sus predecesores y la *Teoría Institucional* que confiere el estatuto de obra de arte, “candidato a la apreciación”, a lo que el artista realiza si el *mundo del arte*<sup>7</sup> comercializa con ello, escribe acerca de ello, lo exhibe, y por lo tanto lo valida como arte (Una extensa y recomendable fuente de bibliografía y referencias sobre “Outsider Art” puede encontrarse en Internet en la página de *Public Broadcasting Services* [www.pbs.org/independentlens/offthemap/html/resources.htm](http://www.pbs.org/independentlens/offthemap/html/resources.htm))

La tendencia a buscar nuevos modelos de creatividad en la órbita de lo primitivo y de lo popular evidente con las exposiciones del Museo de Arte Moderno de New York a finales de los Ochenta y comienzos de la década de los Noventa (“*Primitivism and 20th-Century Art*” y “*High and Low: Modern Art and Popular Culture*”) propugnó la atención sobre el “Outsider Art”, ya no limitado a los discapacitados psíquicos o reclusos en hospital psiquiátrico sino englobando a todo excéntrico e inadaptado social, autodidactas, “Folk Art”<sup>8</sup> y expresiones paralelas, reconociéndose cada vez más la concordancia de estas expresiones marginales con los protagonistas del arte moderno. La exposición de 1992 “*Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*” del “Angeles County Museum” y la más reciente “*Mundos interiores al descubierto*” expuesta en “La Caixa” en Madrid en Marzo 2006 son un índice de la reflexión que estas expresiones están produciendo. Ambas exposiciones coincidían en mostrar figuras relevantes del arte moderno con figuras desconocidas de discapacitados psíquicos, y contribuyen a disolver las fronteras entre las dos vertientes del arte, apuntando la interconexión creciente. En la actualidad, la producción visual del “Outsider Art” se disipa progresivamente dentro de la actuación teórica y comercial del *mundo del arte* como se comprueba con las ferias de arte dedicadas exclusivamente a mostrar esta producción, las subastas y la atención museística, como la misma inclusión en la selección de la Bienal 2006 del “Whitney Museum of American Art” del artista Daniel Johnston, maníaco-depresivo, prolífico músico canta-autor “underground” quien ha desarrollado un lenguaje gráfico de contundente ingenuidad, pleno de simbolizaciones figurativas donde condensa deseos y esfuerzos humanos. Esta expansión del panorama de lo que se consideraba arte marginal, obliga a anticipar el fin del “Outsider Art” en su sentido de prescindible o desdeñable, como también lo sostiene Lyle Rexer señalando: “*No hay duda que los productos de arte de los artistas marginales han encontrado su camino a la entraña del mercado del arte, así como los mismos artistas, en ocasiones.*”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> La noción de “*Mundo del arte*” fue presentada por Arthur Danto en 1964. Una obra de arte ha de ser colocada dentro de un contexto social e histórico, y este contexto o atmósfera es generado por las cambiantes prácticas y convenciones del arte, la herencia de los trabajos, las intenciones de los artistas, los escritos de los artistas...etc. Todo esto junto constituye el “*mundo del arte*”.

<sup>8</sup> En México, una forma de “Folk Art”, el “*Exvoto*”, se lleva a cabo desde hace más de 200 años. Es una representación de acción de gracias, expresión de fe pública por algún favor recibido de la divinidad. Aunque esta expresión ha disminuido, aún se realiza e incorpora nuevas estrategias. Cuando antes se encargaban a un pintor-escritor que realizaba esas escenas acompañadas de un texto sobre una lámina de metal, hoy se integran como relieves con collages de objetos y fotografías. En una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Televisa, hoy desaparecido, a mediados de los Noventa, se mostraba la vigencia de la práctica y, ciertamente se apuntaba su consideración como práctica de arte “popular”, “Low Art”.

<sup>9</sup> Rexer, Lyle. “*How to look at Outsider Art*” Harry N. Abrams, Inc. New York, 2005. Pág. 162

La deconstrucción crítica a la que contribuye el “Outsider Art” genera una reacción de resistencia en las esferas establecidas del arte. La postura crítica de la postmodernidad ha utilizado el concepto de “deconstrucción” acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida. Su idea incide en diversas áreas de las humanidades y las ciencias sociales. Este término fue inicialmente empleado para señalar las oposiciones conceptuales en la filosofía occidental, examinando el lenguaje y la lógica filosófica dentro de la literatura, y se ha extendido al uso popular para indicar la destrucción crítica de la tradición y los modos de pensamiento tradicional. La deconstrucción examina la obra de arte individual no como un artefacto auto-suficiente, sino como un producto de relaciones con otros textos, discursos y prácticas visuales exponiendo las inconsistencias, desigualdades o jerarquías, las cuales son expuestas o cubiertas en un texto, en un discurso completo o en un sistema de creencias. Así, esta producción visual de artistas marginales ha ido exponiendo la incongruencia, la restricción ideológica y sujeción del arte elitista abriendo nuevos caminos a la expresión de la emoción y el sentimiento, reivindicando las características esenciales del arte válido.

El “Outsider Art” contribuyó con su influencia al desmantelamiento de supuestos y postulados elitistas del arte, al tiempo que se incorpora de pleno al intercambio teórico y artístico actual. Su acción soterrada ha ido deconstruyendo las asumidas nociones sobre el arte, aunque todavía siga, irónicamente, siendo desdeñado por elementos de la Institución-Arte que se asumen más avanzados. En Londres, con motivo de una reciente exposición, que analizaba la influencia del “Outsider Art” en el arte dominante, originó en los periódicos una ola de críticas descarnadas con exacerbada terminología, evocadoras de las desatinadas críticas al incipiente arte impresionista en París en 1874, o las críticas en New York al arte moderno europeo de 1913. Este desmantelamiento de los valores predominantes del arte, cuando el arte contemporáneo ha asimilado la trasgresión, la fusión de las disciplinas y la reconsideración de la representación, provoca una resistencia a aceptar el arte producido desde una obsesión de representación o necesidad compulsiva, y que no es limitado por normas formales o restricciones estéticas.

El “Outsider Art” origina una reflexión deconstructiva de la situación del arte. Es un proceso de crítica que afecta de manera abierta a los artistas como es el caso de Claes Oldenburg que respondía, cuando se le preguntó sobre su relación con la obra de Jean Dubuffet, artista que en 1940 difundió y trabajó con ese arte, diciendo “...*influyó en mi, porque hizo que me preguntara por qué se hace arte y en qué consiste el proceso artístico, en vez de tratar de amoldarme a una tradición y prolongarla*”<sup>10</sup>. Precisamente, en este pasado mes de Mayo de 2006, la galería Pace-Wildenstein de New York exploraba la obra de Jean Dubuffet entremezclada con la de otro pintor con rasgos cercanos también a las expresiones estilísticas del “Outsider Art”, Jean-Michel Basquiat, grafitero autodidacta de origen haitiano que ascendió en los años 80 a una repentina fama desde su existencia vagabunda en las calles de New York. La exposición “*Dubuffet/Basquiat: Personal Histories*” mostró los temas, iconos y motivos recurrentes en la obra madura de Basquiat que coincide con las soluciones artísticas de la etapa final de Dubuffet en la serie “*Théâtres de Mémoires*”. Precisamente, el retorno a la pintura que se produjo en la década de los Ochenta estuvo en gran parte impulsada por la actitud neo-expresionista alemana, la transvanguardia italiana, el neo-expresionismo norteamericano y el grafiti, en los que abundó la figuración narrativa, el carácter

---

<sup>10</sup> Citado en “*Nuevos Horizontes en el arte outsider hispano*” Editorial Enokia, SL, Madrid 2005. Pág. 122 en el artículo “*Hombre mirando a lo abyecto*”, de José Manuel Toro.

espontáneo y agresivo cercano a lo que se llamó “Bad Painting” que mantenía características cercanas con la producción visual del “Outsider Art”.

Sin perseguirlo, y como exponente de una situación de cambio en el arte contemporáneo, el “Outsider Art” ha desvelado el esquema restrictivo del sistema del arte y se ha filtrado en el *fluir* de la producción artística actual impulsando la reconsideración de la propia función del arte y de la creación en la cultura visual.

## **El valor estético y el “Outsider Art”**

Expuesto cómo se fue integrando el “Outsider Art” en el circuito establecido del arte, habría que abordar cómo se establece el valor estético lejos de los criterios tradicionales. La apreciación de las piezas conduce a la pregunta ¿Es toda obra de “Outsider Art” buena por ser una manifestación intuitiva y espontánea? ¿Cómo establecer los parámetros de calidad ahora que se incorporan al intercambio comercial, coleccionista y expositivo del arte actual? Las respuestas no son fáciles, como tampoco lo son para el arte vigente. El pluralismo estilístico extendido en la postmodernidad origina que se carezca de referentes para el juicio, quedando relegada la contemplación crítica, entonces, al ejercicio de la propia intuición y experiencia visual. ¿Es el simple desplegado de trazos de color sobre la hoja con una figuración simbólica de rango infantil garantía de valor estético? ¿Pueden aplicarse las categorías estéticas tradicionales? ¿Garantiza el valor estético el que sea simplemente producto de una mente perturbada?

Dada la relatividad y nihilismo en el panorama del arte actual, en donde los anteriores marcos de juicio desaparecieron sustituidos por un “Todo vale”, la incorporación de una producción popular al intercambio comercial obliga a deslindar los elementos de interés lucrativo implicados de las aportaciones creativas desarrolladas. Se precisa, en medio de la creciente aparición de publicaciones, una aproximación crítica al fenómeno que estas imágenes representan. El señalado historiador y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller, sostiene, también, refiriéndose a este tipo de obras y artistas que *“hace falta más que la accidental adhesión de la actualidad o de nuestra época para certificar la calidad y duración de un artista”*<sup>11</sup>. La recopilación indiscriminada y valoración a ultranza de todo producto resultante de una actividad visual resulta contraproducente, pues genera la impresión de laxitud en el tratamiento y valoración de este arte. Hay que ahondar sobre los valores estético-plásticos, el sentido, el autor y su desarrollo que determinarán una estructura jerárquica que sitúe la obra en un contexto histórico-social y conceptual apropiado para reflexionar sobre sus aportaciones.

Al análisis de la obra contribuirán diferentes disciplinas que no deben estar limitadas a las de una que contemple la mera realización artesanal. El problema de la imagen en el sistema social contemporáneo desborda aquellos criterios metodológicos utilizados hasta ahora para la comprensión, clasificación y valoración de lo visual. El “Outsider Art”, como la extensa propagación de lo visual en la sociedad, impulsa la

---

<sup>11</sup> Francisco Calvo Serraller *“Descubrir el arte dentro de sí”*. Babelia. El País, 18 de Febrero de 2006

consideración de la imagen desde otras disciplinas, no limitándose la imagen artística a la producción de un objeto visual producido para su contemplación. Este intersticio donde confluyen la cultura visual, la idea del arte y el impulso iconográfico encaja en la orientación de exploración que sigue la nueva disciplina de los Estudios Visuales que aborda el estudio general de las imágenes de todo tipo considerando la producción e interpretación y su difusión<sup>12</sup>.

Esta tendencia de aproximarse a las obras de arte con un sentido más generalizado como producción de una imagen, dentro del amplio discurso de las estrategias de sentido en la producción visual contemporánea se hace más imperiosa cuando se sostiene, como afirma Ellen Dissanayake, que “*El arte es un normal y necesario comportamiento del ser humano como cualquiera otra común y universal ocupación humana*”<sup>13</sup>. Y el antropólogo Alexander Alland Jr.<sup>14</sup>, indagando en las raíces biológicas del arte, sostiene que hay ciertos fundamentos del arte que son los mismos para los niños y los adultos, para el hombre primitivo y para el hombre moderno, para el asiático y para el americano, ya que las reales raíces del arte se extienden a los ancestros del hombre y es con ellos con los que se debe comenzar la búsqueda del significado del arte. El arte responde a una necesidad esencial en el ser humano por expresarse y crear algo especial. Las circunstancias culturales son las que organizan el tratamiento que las producciones artísticas reciben en cada dimensión y sistema social, pero esta tendencia se halla inscrita en la raíz de nuestra construcción biológica y ha sido medular en la evolución humana: El comportamiento artístico es imperativo e innato a la vida del ser humano, quedando reflejado con el término, acuñado por el filósofo y psicólogo Eduard Spranger, “*Homo Aestheticus*”<sup>15</sup> que bien podría sustituir al *Homo Sapiens* cuando la ciencia corrobora una clara activación neuronal en el área del córtex prefrontal dorsolateral izquierdo del cerebro estimulada por la percepción de la reproducción de una obra de arte. Esta zona es, precisamente, la que evolucionó desde su antecesor el *Homo Erectus*.

Así mismo, el proceso creativo que se perfila como fenómeno central en el proceso evolutivo-cultural del hombre coopera en el proceso evolutivo mismo de la vida según señala Federico de Távira.<sup>16</sup> La vida mental se alimenta de la imaginación, así como la vida social se construye desde el imaginario colectivo –inconsciente colectivo– que sostiene la esperanza y unión de los integrantes. La fantasía es el acto del juego libre de la imaginación individual que se produce en el rincón más recóndito de la mente humana. Aparece en esa asociación de imágenes interiores, memoria, represión y carácter personal espoleados por la creatividad imaginativa. Otro psicoanalista, Erich Neumann, une la creatividad con la transformación del ser humano, la irrupción de lo inconsciente dentro de lo consciente, considerando al arte, como lo haría Freud como lenguaje del subconsciente: “*Los arquetipos del inconsciente colectivo son intrínsecamente componentes psíquicos que asumen una forma en el arte*”<sup>17</sup>. Erich

---

<sup>12</sup> “*Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*” Editor José Luis Brea. Ediciones Akal, SA. Madrid, 2005. “*Visual Studies. A skeptical introduction*”. James Elkins. Routledge. London, 2003.

<sup>13</sup> Dissanayake, Ellen. “*Homo Aestheticus: Where art comes from and why*”. University of Washington Press. Seattle, 1999. Pág. 225.

<sup>14</sup> Alland Jr, Alexander. “*The artistic animal*”. Anchor Books. New York, 1977

<sup>15</sup> Spranger, Eduard. “*Formas de Vida. Psicología y ética de la personalidad*”. Revista de Occidente. Madrid, 1972

<sup>16</sup> De Távira, Federico. “*Introducción al psicoanálisis del arte*”. Ed. Plaza y Valdés. México DF, 1996

<sup>17</sup> Neumann, Erich. “*Art and the creative unconscious*” Princeton University Press. Princeton NJ, 1974

Neumann apunta que la tensión entre lo consciente y lo inconsciente que se produce en una sociedad como la actual, hermética y egoísta, origina que la irrupción de lo inconsciente resulte intempestiva. Sin embargo, en las sociedades primitivas es menos violenta ya que son culturas cuyos rituales proveen una unión con los poderes arquetípicos.

La sociedad actual postmoderna ha ido transformando la figura y el comportamiento del artista convencional. Se han modificado muchas de sus características, mitos y configuración funcional, aunque todavía se encuentre el artista, según la psicología, marcado por la fruición artística como una transferencia de “*su énfasis psíquico desde la agonía y el odio en sus conflictos hacia el placer y el amor por el ejercicio de la transformación estética*”.<sup>18</sup>

La proyección sentimental (Einfühlung<sup>19</sup>) actúa como operador de la creatividad: La empatía sentimental del artista lo conduce a proyectar su propio “yo” sobre las formas que crea. Esta simbolización de los sentimientos y emociones son desplegadas por la imaginación en formas artísticas. Y es en la fantasía, que es “*la imaginación con poder de invención*”<sup>20</sup>, donde se articula aún más la diferencia de niveles de muchos de los protagonistas del “Outsider Art” con los artistas más convencionales. La imaginación es una facultad esencial en el artista que va más allá del registro pasivo de lo dado. “*Imaginar es una actividad que niega, rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para ‘proponer’ una construcción propia sobre aquello de que se trate*”<sup>21</sup>. Para poder imaginar, la conciencia tiene que ser capaz de sobrepasar lo real para constituirse como un mundo. Pero no de manera arbitraria, señala Jean-Paul Sartre en su “*Psicología de la imaginación*”, ya que una imagen, “*no es simplemente el mundo negado, es siempre el mundo negado desde un cierto punto de vista*”<sup>22</sup>. El artista del “Outsider Art” se entrega con un desatado brío, obsesivamente, a su mundo interior dejándose, sin control, arrastrar por la energía de la psique que ahonda en ideas y formas a través de la transformación estética de la realidad. La satisfacción y compensación experimentada en esta operación de imaginación creativa, que desahoga tensiones internas, le impulsa a regresar y sentir de nuevo esta experiencia estética que configura y afirma su identidad.

Los criterios de valor para una obra de “Outsider Art” se desenvuelven en la proximidad de las propuestas estéticas similares al arte convencional, pero han de ser enmarcados por sus particularidades. El placer y el goce estético se van revelando a través de la actuación misma que el artista despliega. Los sentimientos y la acción artística son integrados con la forma y el contenido plasmados en la obra. El dominio de esta forma artística en relación con el contenido emocional del carácter y la vida del artista, así como su situación en relación con su tiempo y su mundo conforman las

---

<sup>18</sup> De Tavira, Federico. “*Introducción al psicoanálisis del arte*”. Ed. Plaza y Valdés. México DF, 1996. Pág. 15

<sup>19</sup> Teoría estética desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX y que tiene como base la concepción del arte como expresión. Contempla la proyección sentimental como la capacidad de introducir en un objeto físico un sentimiento que no corresponde a su naturaleza y, mediante esa identificación se revelan las formas como símbolos del sentimiento. De este modo, la Estética es entendida como una sección de la Psicología. Según Lipps, principal promotor de la teoría, la estética puede definirse como una disciplina de la psicología aplicada.

<sup>20</sup> Ramos, Samuel. “*Filosofía de la vida artística*” Espasa Calpe Mexicana SA. México DF, 1994. Pág. 48

<sup>21</sup> Noel Lapoujade, María. “*Filosofía de la imaginación*”. Siglo XXI Editores. Mexico DF, 1988, Pág. 107

<sup>22</sup> Sartre, Jean-Paul. “*The psychology of imagination*”. Citadel Press. New York, 1991. Pág. 268

pautas de análisis de una obra. No hay obra autónoma. Toda producción se enlaza en un contexto y obedece a una actitud ideológica. Al abordar estas obras hay que tener en cuenta, fundamentalmente, los aspectos descritos de sentimiento-acto-forma que se entremezclan y funden con lo iconográfico, lo sociológico y lo autobiográfico.

### **La actitud creativa, la demencia y el “Outsider Art”**

El análisis de las características de personalidad de los artistas permite observar la preponderancia de ciertos rasgos determinados entre los que se encuentra la depresión, esa profunda afectación que moviliza o paraliza la actividad creativa. Es precisamente en las etapas de sufrimiento vital del artista cuando los resortes emocionales buscan su equilibrio y sublimación dolorosa a través de la producción artística. Estas etapas, cuando el artista se halla absorto en su dolor, se vuelven las fases más fecundas por el esfuerzo de nivelación energética interna. El artista, sensible por carácter, es desbordado por los sentimientos de angustia y desolación que impulsan su imaginación volcándose en las imágenes para desahogar la presión emocional.

La experiencia del artista demente -el que se considera oficialmente incapacitado mental- atraviesa un patrón semejante. El discapacitado mental se siente vertido hacia la imagen desde la intensidad de sus emociones. Necesita construir imágenes para elaborar y dialogar con lo que se agita en su mente. Las imágenes suponen el interlocutor en la alborotada conversación mental de su cerebro. Por eso afirma Eduardo Monteverde<sup>23</sup> que el esquizofrénico es uno de los enfermos mentales que mejor representa la locura. El esquizofrénico ha pasado a las galerías y subastas de arte como *un arquetipo de la creatividad* y del razonamiento verdaderamente excéntrico. Esta dualidad que se establece en la experiencia anímica y visual, proyectando sobre la realización artística el propio “yo”, se condensa en la psicosis esquizofrénica concretada manifiestamente en otro personaje dentro de uno mismo.

La psicosis y la depresión conllevan a menudo el recurso al suicidio como mecanismo de liberación. Juan Antonio Criado, artista escultor que mencionaba en el comienzo del texto, quien mostraba un aparente equilibrio personal y que poseía todos los factores envidiables para una carrera profesional desde el talento al soporte financiero, atravesó varios episodios depresivos –motivados quizás por asuntos amorosos- y fue desbordado por sus impulsos autodestructivos terminando un día con su vida arrojándose por el balcón.

Hay indicios estadísticos que los artistas en general se suicidan en mayor número, especialmente los poetas. Según un estudio que el Dr. Jesús de la Gandara y la Dra. Virginia García realizaron, de los casos de suicidio de artistas a una edad media de 40 años que investigaron<sup>24</sup>, más del 50% estaban en tratamiento psiquiátrico, o era posible documentar una enfermedad depresiva o psicótica. En los restantes era posible advertir el rastro de circunstancias patológicas relacionadas con personalidad, biográficas o amorosas. Sin embargo, el Dr. Eduardo Monteverde opina lo contrario

---

<sup>23</sup> Monteverde, Eduardo. “*Los fantasmas de la mente*” Colecc. Croma. Editorial Paidós. México DF, 2006

<sup>24</sup> “*Nuevos Horizontes en el arte outsider hispano*” Editorial Enokia, SL, Madrid 2005. Pág. 94 en el artículo “*Arte y mente: Una relación creativa y peligrosa*”, de Dr. Jesús de la Gándara y Dra. Virginia García.

sosteniendo que es mentira, y que los artistas terminan suicidándose igual que los plomeros o los taxistas: *“La gente desechable se mata igual que los artistas, o incluso mucho más.”*<sup>25</sup>

La relación entre demencia y creatividad ha sido ampliamente tratada por los psiquiatras. Por un lado, los trastornos mentales y de personalidad, y las psicosis han sido asociados al ámbito creativo. Y por otro lado, la extravagancia, el delirio y la conducta excéntrica relacionada con la conducta artística, han propagado y consagrado el mito del artista<sup>26</sup> como modelo de identidad y comportamiento en el desarrollo cultural de Occidente. ¿Hay una interrelación entre la locura y el genio creativo? El Dr. Eduardo Monteverde afirmaba en una entrevista: *“Yo estoy seguro que el enfermo mental no puede crear”*<sup>27</sup> sosteniendo en su reciente libro que la investigación psiquiátrica considera al enfermo mental encadenado a las alucinaciones, desvaríos y pesadumbres de la mente, lo que limita e invalida, según su opinión, una de las condiciones creativas: La libertad por encima de la inspiración automática. Aunque no es necesario estar desequilibrado para ser creativo, lo cierto es que a través del arte toda experiencia es intensificada. El artista transfigura los elementos perceptuales cotidianos en vivencia estética, y eso le otorga una peculiaridad distintiva.

En la psicología se han considerado las creaciones gráficas de los discapacitados mentales, junto a las imágenes realizadas por los pueblos primitivos y los niños, como etapas pre-lógicas y que responderían a un paralelismo entre el desarrollo del individuo y el desarrollo de la cultura humana. Y así, siguiendo con esta idea, estas realizaciones del “Outsider Art” son producto de una etapa mental en evolución o subdesarrollada, y por lo tanto no pueden ser consideradas arte en el sentido de un proceso elevado y desarrollado de la cultura humana. Y menos podrían ser consideradas “arte” bajo mentalidades dominantes como la católica que ve al artista como *“intérpretes privilegiados del misterio del hombre”*, en palabras del Papa Juan Pablo II: *“dotados por Dios de especiales capacidades intuitivas y expresivas, cultivadas con el estudio y la experiencia”*<sup>28</sup>.

Así, este indisoluble y contrapuesto binomio de locura-razón apunta a la oposición establecida por los valores culturales occidentales que aparentemente no se detiene en estados intermedios, exaltando uno y menospreciando el otro ¡O se está loco, o se está cuerdo! Así, de este modo, la conducta inconformista, reflexiva, crítica y creativa se ha ganado el título de “loca” o “perversa” como oposición a la normatividad razonada y “decente” conformada y doblegada a los patrones vigentes de la sociedad. Lawrence J. Hatterer sostenía: *“El artista extraordinariamente talentoso es a menudo confundido con la persona emocionalmente trastornada. Algunas veces, esta confusión proviene de una carencia de entendimiento, otras veces, el modo de vida y las*

---

<sup>25</sup> Monteverde, Eduardo. Entrevista de José David Cano el periódico *“El Financiero”*, México DF. Miércoles 9 de Noviembre, 2005

<sup>26</sup> Ver la exploración de las diversas concepciones de la historia del pensamiento aportadas por Neumann, Eckhard en *“Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad”*. Editorial Tecnos, colec Metrópolis. Madrid, 1992. La obra de Eckarhard, publicada en 1986, todavía se sujeta a criterios esteticistas de cohesión, destreza y correlación a la hora de tratar la producción de la “pintura psicótica”.

<sup>27</sup> Monteverde, Eduardo. Entrevista *“El Financiero”*, México DF. Miércoles 9 de Noviembre, 2005

<sup>28</sup> Reportado en el periódico REFORMA de México DF, reseñando el discurso realizado por el Papa Juan Pablo II frente a 30,000 personas asistentes al rezo del Angelus y con motivo del Jubileo de los Artistas.

*pretensiones de la persona talentosa le conduce a los problemas emocionales*".<sup>29</sup> Y en una extensa e interesante revisión que los psiquiatras Jesús de la Gándara y Virginia García realizan sobre los rasgos de personalidad del individuo artista, concluyen que "Los artistas son y se comportan de forma diferente a los demás, son peculiares, raros... 'artistas' en suma."<sup>30</sup>

Si se acepta que la producción artística es una capacidad de todo ser humano consecuente con su estatus de "*Homo Aestheticus*" ¿Cómo abordar las diferencias y cualidades específicas que se encuentran en el personaje identificable como "artista"? Creo que es una diferencia de grado, no de cualidad. La emoción y la intuición son componentes fundamentales que definen como ningún otro la creación en las artes.<sup>31</sup> Todas las personas con una inteligencia media disponen de imaginación, sentimientos, emociones, creatividad, intuición, y habilidades para expresarse. El hecho de que no desarrollen las facultades necesarias para la realización artística es el resultado de la conjunción de varios factores: Educativos, familiares, sociales y de intereses personales. Puede observarse, por otro lado, que la imaginación y el sentimiento son las funciones cuyo ejercicio se encuentra más reprimido en la vida ordinaria. Se les acepta como impulsiones, pero se les teme como elementos perturbadores de la conducta práctica.

La sustancia de la percepción interior del ser humano se halla en la emoción. Todos los estímulos que reciben los sentidos están afectados por una emoción. Las últimas investigaciones neurobiológicas<sup>32</sup> muestran cómo las emociones influyen la percepción, que a su vez inducen la emoción. Y ésta, vinculada a la memoria, se transfiere o condensa en los sentimientos, sustrato fundamental de la experiencia estética. El artista, por su desarrollada sensibilidad y atención a la impresión emocional generada por el entorno, se percata de lo que el hombre común no atiende. El psicólogo Jordan Peterson de la Universidad de Toronto encontró que las personas creativas están en una relación constante con el entorno, con un mayor flujo de información que reciben del ambiente, un extra que la gente no creativa desecha<sup>33</sup>.

La ciencia, desde la psicología a la física, ha contemplado y explorado el proceso creativo. Las creaciones artísticas han anticipado muchas veces las aportaciones científicas del pasado sobre el espacio, el tiempo y la luz como señala Leonard Shlain<sup>34</sup> postulando que el arte prefigura e instruye de algún modo a la Física. Explora en su libro cómo los artistas se han adelantado a los descubrimientos científicos, y como el arte y la física desarrollan una visión paralela en su descripción de la naturaleza de la realidad.

---

<sup>29</sup> Hattererre, Lawrence J., M.D. "*The artist in society. Problems and treatment of the creative personality*" Grove Press. New York, 1967. Pág. 179

<sup>30</sup> "*Nuevos Horizontes en el arte outsider hispano*" Editorial Enokia, SL, Madrid 2005. Pág. 89 en el artículo "*Arte y mente: Una relación creativa y peligrosa*", de Dr. Jesús de la Gándara y Dra. Virginia García.

<sup>31</sup> García Ranz, Angeles. "*El artista interior. De lo espiritual en el desarrollo artístico*". Plaza y Valdés, SA de CV. Mexico DF, 1999. Pág 172

<sup>32</sup> Coloquio "*Art and the New Biology of the Mind*". Italian Academy at Columbia University. New York, Marzo, 2006

<sup>33</sup> Citado en Monteverde, Eduardo. Entrevista "*El Financiero*", México DF. Miércoles 9 de Noviembre, 2005

<sup>34</sup> Shlain, Leonard. "*Parallel visions in space, time, and light*". William Morrow & Company. New York, 1991

En la actualidad, las aportaciones de la neurociencia sobre la relación entre los recientes avances de la neurofisiología y las artes visuales<sup>35</sup> ponen en entredicho los principios perceptivos de la psicología de la Gestalt en los que se han basado y desarrollado muchos esquemas estéticos. Uno de ellos es el indicado anteriormente por el que la emoción influye en la percepción, que a su vez influye en la emoción, dejando la relatividad perceptiva a expensas de sentimientos y memoria. Otro importante descubrimiento muestra cómo las neuronas responsables del procesamiento visual están organizadas en unidades diferenciadas, y que cada una de las cuales juega un rol específico para detectar determinada entrada de información sensorial: Algunas neuronas se activan sólo cuando están expuestas a líneas horizontales, otras sólo a movimientos o posición, y otras sólo ante el color. Todo ello afecta profundamente la manera en que se aprecia una imagen o se comprende la realidad. Por ejemplo, el hecho de la “profundidad” es manejada por un subsistema del cerebro que es ciego al color, lo cual permite alteraciones en la representación artística que ofrece, a pesar de todo, la impresión de verosimilitud. O, también, cómo la percepción del color en la visión humana es de baja resolución. Margaret Livingstone, participante en el coloquio, lo demuestra recurriendo a obras pictóricas en su libro “*Vision and Art*”<sup>36</sup> explicando cómo funciona la visión humana que depende, en última instancia, de las células de nuestro cerebro y de nuestro ojo. Otras investigaciones localizan la capacidad de la metáfora en una determinada área del cerebro, identifican el estrabismo en los autorretratos y fotografías de los artistas o comprueban que los cerebros de la gente pueden diferenciarse en una característica, que siendo un impedimento o discapacidad en el desempeño de una tarea, puede ser de utilidad en otra tarea. Así se produce que una enfermedad mental que incapacita para una tarea concreta, y que produce un estado alterado de conciencia o una extrema distorsión de la percepción de la realidad, puede configurar acciones artísticas de notable interés.

Todas las recientes aportaciones de la percepción y la biología de la mente contribuyen a ver las realizaciones artísticas como indicio de la manera en que el cerebro se relaciona con el mundo exterior, que es diferente de lo que un sentido fenomenológico podría sugerir. Los métodos electrónicos de visualización, “PET scanning” y “MRI imaging” (Tomografía y Resonancia magnética), permiten estudiar el comportamiento del cerebro a nivel celular. Todo conduce a explicar cómo los fenómenos culturales tienen una base biológica cuando antes era razonada exclusivamente por razones históricas o sociales. De todos modos, el fenómeno en sí del artista no queda descrito ni revelado por las explicaciones científicas, aunque se apuntan direcciones con la ciencia de la neuroestética<sup>37</sup> que, entre otros aspectos, investiga cómo un cambio en la red neuronal del cerebro puede modificar la aproximación de alguien a la creatividad, o cómo llegan a ser estimuladas funciones reprimidas o posturas inhibitorias y limitantes que residen en la propia estructura del cerebro.

Ahora queda pendiente una aproximación científica al proceso creativo de los artistas del “Outsider Art” con las nuevas posibilidades de la visualización neuronal. Se precisa una investigación que arroje luz sobre las diferencias o semejanzas con el artista “sano”, y sobre la problemática de la potenciación creativa por la demencia mental en

---

<sup>35</sup> Coloquio “*Art and the New Biology of the Mind*”. Italian Academy at Columbia University. New York, 23 de Marzo, 2006. [www.columbia.edu/cu/news/media/06/421\\_neuroBioArts/](http://www.columbia.edu/cu/news/media/06/421_neuroBioArts/)

<sup>36</sup> Livingstone, Margaret. “*Vision and art. The biology of seeing*”. Harry N. Abrams. New York, 2002.

<sup>37</sup> Ver en critic@rte: Almela, Ramón “*Actitud del artista. Mitos, rutina y neuroestética*” <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ActitudDelArtista.html>

donde la percepción visual y la materialización plástica se vinculan al proceso interno de pensamiento, subjetivación, y concienciación del sujeto.

### **Características del proceso creativo en las obras de la exposición**

La labor que algunas organizaciones realizan recogiendo la obra de estos artistas del “Outsider Art” y ofreciendo apoyo para su difusión se concreta en esta ocasión en la que realiza NAEMI “Nacional Art Exhibitions by the Mentally Ill” ([www.naemi.org](http://www.naemi.org)). Es una institución sin ánimo de lucro fundada en 1988, que tiene como sede Miami, en el Estado de Florida, dirigida por Juan Martín, un fotógrafo de origen cubano. Está dedicada a impulsar el conocimiento del arte creado fuera de las circunstancias convencionales, coleccionando su obra y encargándose de su difusión con exposiciones y publicaciones. Un vistazo a la obra de algunos de los artistas seleccionados por Ricardo Viera, (docente y director de la galería de la Universidad de Lehigh en Pennsylvania) entre los que componen su colección -hoy con más de mil obras- brindará el acceso a ese mundo agitado y misterioso que desvela los límites del ser individual desplegado en la visión pasional de la representación de sí mismos y de su entorno.

El lenguaje expresivo se caracteriza por transmitir sentimientos y emociones. A través de esa comunicación gráfica se pueden rastrear características que son destacables en los procesos creativos. Estas características propuestas en una enumeración que Fernando De Tavira realiza en su libro “*Introducción al psicoanálisis del arte*”<sup>38</sup> servirán para explorar los fundamentos creativos de las realizaciones de esta muestra. Estas características mencionadas son detectables en el entorno psicológico de la creación plástica y aparecen a través de las obras seleccionadas expuestas en la muestra. Todas estas características del proceso creativo se pueden encontrar, en mayor o menor grado, en las diferentes obras y artistas incluidos, pero me iré deteniendo paulatinamente en cada uno de los artistas que componen la muestra comentando cada una de las características del proceso creativo enumerado por Fernando De Tavira que mayormente resalta con su producción plástica.

La **auto-sanación** es resultado y carácter de la acción creativa. La realización plástica enfocada desde el mundo interior del artista, de sus vivencias y sentimientos se dirige a reparar las pérdidas y los abandonos, los resentimientos, odios y todas aquellas vivencias destructivas que amenazan por desequilibrar el aparato psíquico. Las imágenes que **Boris** realiza mantienen una consistencia de aplicación contrapunteada sobre áreas de color. Las referencias figurativas parecen exaltar y dignificar las experiencias religiosas y espirituales en las que centra su representación. Las figuras se ligan al fondo de la imagen por medio de la factura, materialidad textural, que crea un ámbito expansivo, un aire de restauración sublimada. Esa factura, que es empleada en una disposición sistemática, crea la pauta que facilita la labor de proyectar las vivencias conflictivas, que con la representación se busca aliviar de modo peculiar.

**Regresión cíclica.** El proceso creativo es ondulante y va de la agonía al éxtasis; Del reino del infierno al reino de Eros, lo Apolíneo. En el artista suceden episodios de

---

<sup>38</sup> De Tavira, Federico. “*Introducción al psicoanálisis del arte*”. Editorial. Plaza y Valdés. México DF, 1996. Pág. 150

regresión adaptativa en los que, por medio de la obra, accede a sus dimensiones internas caóticas y desestructuradas de las que asciende, con la manipulación de la realidad interior y de su entorno, construyendo una armonía que es aspiración emblemática del orden, de la reestructuración de sus sentimientos en un ciclo que vuelve a repetir.

**Candice J. Avery**, artista norteamericana, oscila en la creación de sus imágenes con claros elementos de tensión entre la imposición de orden y el caos iconográfico, entre el temor a hundirse en la corriente oscura del agua, que simbolizan las corrientes internas, y el anhelo al terreno firme como muestra en esta obra con la figura semihundida y el puente visible. Su propia biografía revela una inquietante actividad cíclica que la mantiene en movimiento cambiando constantemente su residencia. Ha vivido en 34 diferentes Estados de los Estados Unidos. Parece que con la acción vital de trasladarse busca encontrar de nuevo el caos, la desestructuración que tiene que manejar para después de organizada, volver a encontrarlo y desplazarse de nuevo.

**Organización del caos.** Los elementos destructivos y caóticos internos del artista se reintegran en un todo significativo cargado de símbolos a través de la realización de la imagen. Esta imagen conforma un producto generador de vida y estímulo para el artista, que se proyecta al espectador cuando la contempla. La obra de **Christopher Paul** revela un paisaje compuesto por tres árboles con sus reflejos en la orilla de un río. La calma que su representación despide, la ordenación simétrica y el equilibrio formal articulan una significación cargada de sentimientos melancólicos. La poderosa figuración simplificada da cobijo a simbolizaciones vitales que organizan la tumultuosa vivencia del artista. Ahí, concentrado sobre un esquema en cruz donde el horizonte atraviesa por la línea media apaisada, y en donde el árbol del centro sirve de bisagra al desdoblamiento de los otros dos árboles, se vuelca una visión estática que, sin embargo, pulula nerviosa debido a su elaboración espontánea y ligera de pinceladas. Una estructura estable acoge formas inestables. La tensión se logra en este frágil equilibrio que condensa su propia inestabilidad mental, pero que conquista con la manipulación visual de su objeto real.

Uno de los caracteres de la creatividad reside en el **despertar interior**; Esa introspección y el descubrimiento súbito que arroja iluminación a la percepción de lo exterior. Este momento intuitivo tiene resultados creativos que organiza las formas desarticuladas del interior que, de este modo, comienzan a tomar sentido y se organizan espontáneamente. El artista es poseído de una fuerza que lo arrastra en virtud de ese despertar, y se entrega por completo a la obra en un proceso de absorción por el que el propio artista se encuentra en su obra. Se produce una revelación del propio “Yo” jugando con los elementos de su mundo interior, manejándolos y moldeándolos a través de imágenes cargadas de emotividad con espontaneidad y soltura. En la obra de **Echo McCallister** se encuentra a una persona atenazada a su expresión. Su expresión gráfica es su comunicación. La elaboración de las imágenes son destellos de ideas que sirve como cauce a su proceso mental. Padece autismo, inhabilitado a expresarse convencionalmente. Inmerso en su interior, los dibujos que realiza son limitados a un número de materiales simples y directos. Sus temas se expanden a medida que su experiencia se amplía. Su creación se enmarca en la peculiar perspectiva frontal con la que abarca los objetos en una jerarquía de tamaño y relación que no corresponde a nuestra óptica fenomenológica del mundo. La textura del trazado de los rotuladores y lápices que utiliza muestra la incisión y el rasgo directo sobre el papel, donde la construcción de la imagen se realiza desde la línea de contorno seguida con un relleno progresivo. Las obras de Echo McCallister manifiestan ese despertar intuitivo del autor,

donde la percepción interior alumbra la realidad exterior que moldea y sirve para organizar su interior.

Otra de las más destacadas señales de creatividad es la **Flexibilidad**. Sin resultado predeterminado, el autor se adentra en la imagen generando y proponiendo primeros trazos que irán marcando las fases por las que continúa trabajando la imagen. El momento creativo exige una tolerancia a los cambios que en la propia obra suceden, pero que son reflejo medular de la actitud que mantiene el artista. El artista se despoja de los condicionamientos sociales, de los roles y artificios, de la máscara de frivolidad para permitir el surgimiento del producto fecundo. Y en éste se vuelcan los sentimientos y emociones de modo espontáneo. Las pinturas de **Eric Holmes** condensan la desenvoltura en la ejecución. Eric nació en Bogotá, Colombia. Su trayectoria desde joven le condujo a una flexibilidad de pensamiento frente a las imposiciones sociales. Su concienciación vital pudo llevarle a una crisis depresiva, pero el desarrollo de su actividad artística le brinda la forma de acometer los temas que le preocupan: La mujer, la religión, la paz, el miedo... Manejando una rica plasticidad, despojado de todo academicismo, configura rostros con una exuberancia material donde vibran los rasgos destacados junto a los trazos y pinceladas robustas revelando una fluidez y flexibilidad en el desarrollo de la imagen.

En la **simbolización significativa** reside la operación central del aparato creativo; La construcción de significados a partir de significantes autónomos. Es decir, el artista confecciona un código con sus significados extraídos del enfoque de su pensamiento; Carga de simbolización a elementos que recoge de su imaginario y de su entorno. Ordena en un ámbito nuevo los componentes integrando un espacio significante con su representación. El artista **José Moreno**, cubano, ofrece un cautivante entorno plástico repleto de figuras monstruosas o prehistóricas, que puede asociarse significativamente a una imaginación vernácula vinculada a la naturaleza y a sus fuerzas ocultas. El misterio de lo trascendente, la energía vital, los ritos ancestrales... todo orientado dentro de un marcado estilo expresionista primitivo donde centellean formas y colores. Por otro lado, **Gary Brewer**, norteamericano radicado en Alabama, sintetiza en formas contorneadas visiones plásticas de la naturaleza que sublima en formas simbólicas enraizadas en el tratamiento del material. El uso que hace del acrílico sobre una superficie satinada provee a la imagen con esa identificable marca estilística de reverberación del color blanco del fondo que aparece animando las figuras. Los elementos representados destacan con sus siluetas anchas sobre el fondo de color, condensando simbólicamente la fuerza de la luz y la irradiación lumínica. Significados que corren paralelos con la energía de su personalidad, portadores del sentido y significado de su realidad interna.

En la **empatía** se encuentra uno de los aspectos fundamentales de la creatividad, entendida en dos vías. Por un lado, como la capacidad del artista para proyectarse sobre su objeto de contemplación, y por otro lado, la movilidad energética para sentir la emoción de los demás. En el proceso creativo, por la empatía, el artista comprende desde sus entrañas los afectos, y vibra en consonancia con el otro. El artista, utilizando su función empática, capta ese paisaje del entorno humano cargado de matices emocionales, moldeándolo subjetivamente para regresarlo con una carga estructural altamente organizada y significativa. Los dibujos de **Jesse Banda** presentan una óptica de la contemplación cuidada y extremadamente meticulosa de la realidad. Observa y comprende el objeto de su contemplación con una habilidad de proporción y proceso

sistemático. La acción de su mirada es sostenida en la apreciación emotiva conectando con el objeto de su contemplación, como hace con estos edificios representados en los dibujos con los que organiza la visión del espacio arquitectónico y urbano al que transfiere el sentimiento de esmero y detalle.

La **catarsis** es uno de los componentes del proceso creativo que configura la liberación de las tensiones internas destructivas en el ser del artista. Manejando libremente un flujo de asociaciones desahoga el agobio interior de sucesos dolorosos, favoreciendo la descarga de sentimientos. Es un recurso fundamental de la expresión emocional del artista que se convierte en una transferencia simbólica. Con la obra fotográfica de **Kristy Wagstaffe** se palpa una realidad inquietante a través del modelo elegido. Ese rostro de ojos nublados y mirada indescriptible revela el interior de la propia artista que toma la foto. Estruja esos sentimientos que el tormento callado despliega en la mirada elegida. La obra de arte sirve para despojarse del sentir que carcome y amenaza por deshacer el interior del ser. La toma fotográfica elegida extrae esos sentimientos agresivos o dolorosos de su propia esencia personal.

La **atención difusa** en la creación artística contribuye a una capacidad de contemplación específica caracterizada por la facultad de percibir el objeto de un modo generalizado, aislado de referentes lógicos de tiempo y espacio, que le permiten desentrañar el componente temático y significativo. Es una manera de fijarse sin detener la atención en un concreto espacio, lo que permite captar un conjunto indeterminado y desestructurado que facilita el camino hacia el inconsciente. En la obra de **Lisa Chuan-Lee** aparece una amalgama de elementos agrupados de tal manera, que la razón visual se pliega a la fantasía, y el espacio real cede su dominio al espacio simbólico. Con una plástica material liviana, enfatizada por el uso de la transparencia de la acuarela, los signos de figuras y animales se despliegan elaborando una narración sin argumento, que proporciona una visión amplia de sensibilidad y sensualidad femenina. De similar concepción, la obra de **Mery Eis** constituye, también, en su uso del collage, una aproximación extensa y amplia a una descripción total. Las figuras trazadas junto a los recortes de papel pintado y dibujado componen un microcosmos de actividad visual que reclaman la atención del espectador. El conjunto de la imagen revela a través de la conjunción de la diversidad de elementos una orientación contundente: Condensa un espíritu de género femenino atravesando con abstracciones la yuxtaposición de los objetos representados en una organización estructurada, pero difusa en sus significados aparentes.

A través de las distintas características del proceso creativo se ha constatado la especial capacidad del artista para acceder a los niveles internos de su psique, organizando y dando forma a sus sentimientos. Dentro de esta potencial inclinación en el proceso creativo se encuentra la **emergencia del inconsciente**. El artista es capaz de conocer el material inconsciente de su mundo interior, del inconsciente colectivo, y transformarlo en obra. Esas motivaciones internas que lo dirigen se revelan en el discurso gráfico. A través del lenguaje expresivo y simbólico se manifiestan los impulsos inconscientes cargados de un deseo o necesidad que tantas veces se muestran desde el ámbito onírico de los sueños. En las obras de **Lucía Ballester**, artista cubana, se concreta un peculiar surrealismo alimentado desde su esencia y actividad de escritora. Con una amplitud de técnicas que abarca desde la pintura y el grabado hasta la escultura, crea un mundo sin referentes encerrado en su propia lógica regida por el color

y la forma. Ha abierto la puerta a sus fantasmas y los pone en acción en el campo de la fantasía.

La **liberación de las represiones** a través del proceso creativo es la que contribuye entre sus diversas características a un proceso paralelo de despertar a la realidad. A través del proceso de señalamiento, confrontación, interpretación y aclaración con la esencia de uno mismo, el artista se despoja de las ataduras interiores de un conflicto que finalmente se resuelve o sublima. En esta dimensión parece moverse el artista cubano **Mario Mesa**, quien llegó a los Estados Unidos en el éxodo cubano del barco Mariel en 1980. Su inicio a la práctica del arte se realiza en 1991, y hoy es parte integral de su vida. La práctica artística le permite conseguir ese equilibrio interno, de liberación, que le reconstituye como él mismo confiesa: “*Me ayuda a sentirme mejor*”. Sus lienzos presentan una fauna distintiva, a las que el autor se refiere como “*Las maravillas de la madre naturaleza*”: Inquietantes figuras de sonrisas malélicas y seres animales antropomórficos. Envuelve sus formas bajo la apariencia del destello del fuego eterno, una regresión trascendente manipulando el color en fuertes tonos cálidos rojizos. El acrílico, resuelto en nerviosas pinceladas, deja entrever las capas inferiores en una transparencia misteriosa. Mario aborda estas fisonomías de la naturaleza recóndita y tenebrosa como sublimación de represiones que liberan y potencian su energía psíquica.

En la creatividad artística se maneja **el lenguaje y pensamiento primarios**; Es decir, aquél que sucede sin parámetros de tiempo y espacio, que va más allá de lo conceptual y no obedece a las leyes lógicas del pensamiento racional. La representación artística es esencialmente una operación de simbolización y cuando, dominada por la dimensión expresiva, recurre a los afectos y emociones se adentra en los procesos primarios de percepción alejándose de los conceptos lógicos. Cuando el artista se envuelve en el proceso creativo y es dominado por un sentido regresivo en su auto-reflexión, convoca un espacio primario de representación no dominado por las leyes convencionales. Un buen ejemplo son las imágenes poderosas de **Mars Tokyo** que con una desenfadada, pero al mismo tiempo comprometida, figuración humana elabora un episodio biográfico o cavilación erótica donde la construcción pictórica subyace como cimiento de imágenes significativas de revelador aspecto narrativo.

El lenguaje erótico es componente consustancial del desarrollo creativo. La fuerza de la libido busca su cauce corporal y el artista encuentra en la **sublimación erótica** la posibilidad de liberación de esa tensión, pulsión, que le conduce a generar productos significativos. El proceso creativo es potenciado vitalmente desde una mente fecunda y una elucubración erótica con capacidad sublimatoria. En **Ramón Losa**, pintor español, que no continuó sus estudios artísticos por causa de una enfermedad mental, se conjugan ambas facultades. Sus dibujos, que han sido apreciados en exposiciones compartidas con reconocidos artistas actuales, suponen una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos superpuestos entre la imagen y el elemento escritural. Con una técnica de entrelazamiento de líneas realizadas con tinta china hace uso del claroscuro en la imagen conjugándola con mensajes explícitos, que componen una iconografía efectiva y comunicativa con la que sublima su tendencia y deseo erótico.

El lenguaje gráfico en el proceso creativo se materializa en el **lenguaje emocional-simbólico**, que expresa la singularidad de una emoción que no se puede describir verbalmente. El lenguaje se materializa plásticamente en un objeto real y

concreto que comunica su mundo interno a través de símbolos mediatizados por los elementos plásticos. Cuando la habilidad técnica y la expresión coinciden, el producto logra capturar la esencia de lo representado desde la percepción emotiva del artista. **Roger Sadler** ha realizado, entre otras obras que se ocupan de lo cotidiano en la ciudad, una serie de retratos donde plasma varios pacientes enfermos mentales. Sin embargo, la caracterización que hace de esas personalidades dista de aparentar personas con alteración psíquica. Con gran calidad plástica organiza los rostros en modo compositivo frontal haciendo intervenir el fondo adyacente como parte del campo expresivo. Los trazos rotundos y veloces, la vibración acuosa del material que deja con su transparencia visualizar los trazos gestuales de lápiz del comienzo, y la densidad lumínica lograda por la ejecución de las sombras hacen de estas obras de retrato un ejemplo de trabajo artístico donde se conjuntan la técnica y la simbolización plástico-emotiva.

Una colección de obras de “Outsider Art” que, sin duda, se ajustan a las características de la producción visual de gran parte del arte actual ganándose la consideración de ser apreciadas, con todo derecho, como un producto de arte que deconstruye, desmantela, los postulados sobre el arte culto, afirmándose en sus peculiares diferencias, e incorporándose de pleno al intercambio teórico y artístico actual.

**Dr. Ramón Almela García**, Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, revalidado como “Ph.D. in Art” y “Master in Education” por el “World Education Services”, con licenciatura en Pintura (U.C.M.) y título de Profesor de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.. Ha realizado 22 exposiciones individuales en España, México y Estados Unidos. Actualmente es docente en el Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad de las Américas-Puebla, y en el Departamento de Arquitectura del Tecnológico de Monterrey, campus Puebla, en Mexico. Más de 250 artículos publicados en revistas, periódicos y catálogos, conferencias y talleres, además de un libro, marcan su producción intelectual, concentrada actualmente en la edición de la revista en internet *critic@rte* en [www.criticarte.com](http://www.criticarte.com).