Introducción al Art Brut
LOS QUE SABEN VOLAR DENTRO DE SÍ

Paula Plaza Moreno

Reial Acadèmia Europea de Doctors
Real Academia Europea de Doctores
Royal European Academy of Doctors
BARCELONA - 1914

Paula Plaza Moreno

Artista e ilustradora canaria, Paula Plaza Moreno es Doctora en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (2009), donde también se licenció en Pintura (1988-1993). Nacida en Las Palmas de Gran Canaria en 1962 y residente en Santa Cruz de Tenerife, ha desarrollado una sólida trayectoria en la ilustración científica y literaria, colaborando en publicaciones de Anatomía, Antropología y Botánica.

Su trabajo se caracteriza por una constante búsqueda de significado a través de la imagen. Ha explorado la simbología en exposiciones individuales como Simbología Ilustrada y en proyectos de gran calado como el catálogo Mujeres Excepcionales y la serie Arboleda literaria.

Actualmente, profundiza en el universo del Art Brut, que ella denomina "*artistas-puros*", investigando y reflexionando sobre figuras emblemáticas como Adolf Wölfli y Aloïse Corbaz. Su obra destaca por el compromiso con formas de arte que desafían las convenciones y por una curiosidad intelectual que la lleva a celebrar la diversidad artística en todas sus expresiones.

Introducción al Art Brut LOS QUE SABEN VOLAR DENTRO DE SÍ

Excmo. Sra. Dra. Paula Plaza Moreno

Introducción al Art Brut
LOS QUE SABEN VOLAR DENTRO DE SÍ

Discurso de ingreso en la Real Academia Europea de Doctores, como Académica de Número, en el acto de su recepción el 19 de septiembre de 2025

por la

Excma. Sra. Dra. Paula Plaza Moreno

Doctora en Bellas Artes

y contestación del Académico de Número

Excmo. Sr. Dr. Joan Francesc Pont Clemente

Doctor en Derecho

COLECCIÓN REAL ACADEMIA EUROPEA DE DOCTORES

Reial Acadèmia Europea de Doctors
Real Academia Europea de Doctores
Royal European Academy of Doctors
BARCELONA - 1914
www.raed.academy

© Paula Plaza Moreno
© Real Academia Europea de Doctores

La Real Academia Europea de Doctores, respetando como criterio de autor las opiniones expuestas en sus publicaciones, no se hace ni responsable ni solidaria.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante cualquier medio o préstamo público.

Producción Gráfica: Ediciones Gráficas Rey, S.L.

Impreso en papel offset blanco Superior por la Real Academia Europea de Doctores.

ISBN: 978-84-09-71909-9
DL: B 16031-2025
Impreso en España –Printed in Spain- Barcelona

Fecha de publicación: septiembre 2025

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias, Excelentísimo Señor Presidente:
Rectores Magníficos, Excelentísimos Señores y Señoras Académicos, familiares, amigos y amigas, señoras y señores:

En primer lugar, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a todos los miembros de la Real Academia Europea de Doctores, que, mediante su Comité de Nominación, me han otorgado el honor de ser nombrada Académica de Número de esta noble, ilustre y prestigiosa institución. Ser reconocida por académicos de tan alto prestigio y formar parte de esta gran familia constituye para mí un orgullo y un honor inmensos.

De manera especial, quiero agradecer al Excmo. Sr. Dr. Alfredo Rocafort Nicolau, Presidente de la Real Academia Europea de Doctores; a las Vicepresidentas, Excmas. Sras. Dras. María Àngels Calvo Torras y Teresa Freixes Sanjuán; al Vicepresidente Excmo. Sr. Dr. Jaume Llopis Casellas, así como al Secretario General, Excmo. Sr. Dr. José Manuel Calavia Molinero, por hacerme sentir como en casa y por facilitarme toda la información necesaria.

El agradecimiento más sentido es para el Excmo. Sr. Dr. Joan Francesc Pont Clemente, por su amistad y, sobre todo, por haber creído en mi trabajo, aceptando dar la contestación a mi discurso de ingreso en esta Real Academia Europea de Doctores.

A mis padrinos, el Excmo. Sr. Dr. Ramón Salas Roig y el Excmo. Sr. Dr. Santiago Castellà Surribas, por confiar en mí desde el primer momento.

Me comprometo con ellos, y con todos los miembros de la Real Academia Europea de Doctores, a colaborar, contribuir y apoyar todas aquellas iniciativas que hagan de nuestra sociedad un entorno cada vez más noble y excelente, poniendo al servicio de ello el conocimiento, la constancia, la ilusión y la honestidad como elementos fundamentales para su desarrollo, así como la creatividad y la convergencia de saberes.

Del mismo modo, deseo agradecer a todas las personas que me acompañan en el día a día, en mi trabajo, en mis estudios y en mi vida. Agradezco, con todo el corazón, a mis hijos, Marcos y Daniel, por estar a mi lado y acompañarme en este camino, alimentando con ilusión y alegría la inspiración de mi vida.

A todos los profesionales de las bellas artes, la medicina, la biología y, sobre todo, la docencia, cuyo paso por mi vida me han dejado experiencias valiosas que hoy me definen, así como a mis amigos y compañeros que siempre han estado a mi lado: gracias.

A continuación, procederé a la lectura del discurso de recepción que exige mi incorporación como Académica de Número.

ÍNDICE

Agradecimientos 7

DISCURSO DE INGRESO 15

BLOQUE I - MARCO TEÓRICO Y DISCUSIÓN 15

1. INTRODUCCIÓN 15

1.1. Presentación del tema 15

2. OBJETIVOS 21

2.1. Qué es la creatividad 21

2.2. Analizar el concepto de Art Brut desde su origen histórico y su evolución teórica hasta la actualidad 23

2.3. Comprender el vínculo entre salud mental y procesos creativos en artistas autodidactas y marginados del sistema artístico institucional 23

2.4. Explorar las funciones psicológicas, simbólicas y comunicativas del arte en personas con trastornos mentales 24

3. HIPÓTESIS 25

4. METODOLOGÍA 27

5. MARCO TEÓRICO 29

5.1. Definición clave 29

5.2. Contexto histórico, social y cultural 30

5.3. Principales referentes o influencias 33

6. DESARROLLO 39

6.1. Art Brut 39

6.2. La influencia del Art Brut en los artistas surrealistas 40

6.3. Características del Art Brut 41

6.4. Tipologías artísticas 42

6.5. Tabla de relaciones y diferencias con otros movimientos artísticos 47

7. DISCUSIÓN: EL ART BRUT COMO EXPRESIÓN RADICAL DE LO HUMANO 49
7.1. Creatividad en los márgenes: lo que el Art Brut revela 50
7.1.1. El Art Brut como autorrealización: una lectura maslowiana 51
7.1.2. Freud y el inconsciente como motor creativo 52
7.1.3. La teoría inconsciente según Carl Gustav Jung 54
7.1.4. Goffman y el estigma social: la autenticidad de la creación sin público 56
7.1.5. Foucault y lo extraordinario: resistencia a las normas 57
7.2. Implicaciones del estudio para el campo artístico 60
7.2.1. Revisión de las normas estéticas tradicionales 60
7.2.2. Expansión del concepto de creatividad 61
7.2.3. Redefinición del trastorno mental en el contexto artístico 61
7.2.4. Nuevas posibilidades para el arte contemporáneo 62
7.2.5. Implicaciones educativas y de formación artística 63
7.2.6. Revalorización del arte marginal 64
8. SIMBOLOGÍA 65
8.1. La simbología en el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot 65
8.2. La simbología de Raimon Arola y su conexión con el Art Brut. 68
8.3. Símbolos en el Art Brut: entre lo universal y lo personal 69
8.4 Consideraciones clave para comprender la simbología del Art Brut 73
8.5. Diccionarios de referencia sobre simbología 74
8.5.1. Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot 75
8.5.2. Diccionario de los símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant 75
8.5.3. El Libro de los símbolos: Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas 76
8.5.4. Diccionario de símbolos de Hans Biedermann 77

BLOQUE II - ESTUDIOS DE CASOS: ARTISTAS DEL *ART BRUT* 81

9. LISTA GENERAL DE ARTISTAS DE ART BRUT 83

10. ANÁLISIS DE ARTISTAS-PUROS DEL ART BRUT 91

10.1. ABRIGNANI, GIOVANNI (1899-1977) 91
10.2. BOSCO, GIOVANNI (1948-2009) 96
10.3. CORBAZ, ALOÏSE (1886-1964) 102
10.4. DERRIENNIC, EMMANUEL (1908-1965) 108
10.5. DUF, GASTON (1920-1966) 113
10. 6. DARGER, HENRY (1892-1973) 118
10.7. GIE, ROBERT (1869) 125
10.8. MONSIEL, EDMUND (1897-1962) 129
10.9. HEINRICH ANTON MÜLLER (1865-1930) 134
10.10. PUJOLLE, GUILLAUME (1993-1971) 139
10.11. THIÉBAULT, DENIS (1954-) 145
10.12. OSWAL TSCHIRTNER (1920-2007) 153
10.13. VALLA, AUGUSTE (1936-2000) 158
10.14. WÖLFLI, ADOLF (1864-1930) 164
10.15. ZEMÁNKOVÁ, ANNA (1908-1986) 170

11. CONCLUSIONES 179

12. EPÍLOGO 187

13. BIBLIOGRAFÍA 189

DISCURSO DE CONTESTACIÓN 197

Publicaciones de la Real Academia Europea de Doctores 215

BLOQUE I
MARCO TEÓRICO Y DISCUSIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del tema

En el Hospital psiquiátrico de Heidelberg, Hans Prinzhorn, un joven psiquiatra, tiene como director al doctor Karl Wilmanns que le encarga escribir un libro. El entusiasmo se apodera de Prinzhorn, por el tema de investigación; la búsqueda de dibujos, esculturas y objetos que hayan sido realizados por aquellos pacientes que están ingresados en el psiquiátrico. A Prinzhorn le dan permiso para viajar y comunicarse con otras clínicas, hospitales y centros especializados en trastornos mentales, y, de esta manera, ir recopilando creaciones artísticas. Prinzhorn escribió cartas a diversas instituciones psiquiátricas alemanas, así como a centros de Suiza, Austria, Hungría, Holanda, Italia, Estados Unidos y Japón.

En las cartas dice: "dibujos, pinturas y esculturas de enfermos mentales, que no sean meramente copias o recuerdos de días mejores, sino una expresión de su experiencia de la enfermedad". Pronto empiezan a llegar toda clase de paquetes a la clínica. Se trata de creaciones compulsivas, hechas con escasos medios técnicos, pinturas realizadas sobre papel de pared, hojas de periódicos, o incluso sobre papel higiénico, cuadernos fabricados con folios usados o esculturas modeladas con migas de pan y saliva.

Prinzhorn (1922) pretende rastrear las conexiones existentes dentro del dibujo con el trastorno mental que padecen los

pacientes. Achaca la semejanza formal con el "arte primitivo" y el dibujo infantil a unas supuestas características universales de creación. A diferencia de lo que le sucede a los enfermos mentales, los artistas adoptan ciertos rasgos expresivos de manera consciente y voluntaria, sin que ello permita hablar de patología alguna.

En un principio se empezó a llamar "arte alienado" (*entartete Kunst*), Prinzhorn (1922) traza un esquema de seis pulsiones que llevan a la creatividad de todo ser humano. Las podemos clasificar en:

1. La necesidad de expresión.
2. El instinto del juego.
3. La propensión ornamental.
4. La tendencia al orden.
5. La directriz imitativa o de la copia.
6. La necesidad de símbolos.

De este modo, queda abierto un estudio interdisciplinario entre las diferentes entidades psiquiátricas, lo que aúna toda experiencia entre el arte, la psicología, la psiquiatría y la filosofía. A partir de aquí, la motivación de este trabajo parte con la intención de abordar la creación artística de aquellos que saben "volar dentro de sí". Respetando plenamente la fragilidad de la salud mental, esta primera recopilación reúne obras de pacientes a los que denomino "artistas-puros". Algunos de ellos son conscientes y desean ser reconocidos, mientras que a otros no les interesa en absoluto. En 1949, Jean Dubuffet, al analizar y reconocer las obras y las circunstancias de sus autores, propone un nuevo marco de reconocimiento para los artistas. Este no se restringía a las personas que tienen trastornos mentales, sino

que abarcaba igualmente a los autodidactas, personas marginadas socialmente y casos de exclusión social extrema. Esto defendía la urgencia de restituir una conciencia más humana en la valoración de estos dibujos de gran fuerza expresiva y simbólica. Para estas personas, el arte no responde a reglas estéticas ni reconocimiento. Dibujar o pintar les proporciona alivio, frescura y un respiro frente al dolor, en otras palabras, aumenta su calidad de vida. Lo que late en su interior se convierte en arte, y ese arte se convierte en una herramienta de supervivencia emocional, un espacio tradicional entre el caos interno y la posibilidad de representación simbólica. El Dr. Winnicot explica muy bien el paso que determina desde el juego a la realidad del enfermo (Winnicott, 1971/1998).

Al mirar de cerca a los principales teóricos del *Art Brut*, como Jean Dubuffet, pintor y escultor francés, uno se tropieza con un arte que no busca el aplauso ni se apoya en una formación académica. Es un arte que brota de lo más profundo, surge de la necesidad de poner en imágenes aquello que se siente desde su interior. Las obras de estos enfermos y marginados sociales no estaban condicionadas por técnicas ni por cánones oficiales y eran expresiones puras de sus vivencias, de sus emociones y, por ende, de su realidad.

Fueron autores desconocidos en su época porque su arte no fue catalogado como tal, quedando sus obras en las cárceles, asilos, geriátricos y psiquiátricos en donde ellos residían.

Sin embargo, Jean Dubuffet, tras su estancia en el Sahara y haberse permeado de un arte denominado "primitivo", se interesó enormemente por este tipo de arte singular generado fuera de los circuitos oficiales. Este teórico se dedicó al ataque del concepto tradicional de belleza, creando en 1948 la *Compagnie de l'Art Brut* en París.

Podemos ver con este recorrido del Art Brut que ya en aquel tiempo se mostraba el arte como un recurso de expresión emocional. Al mirar los dibujos de trazo torpe, quizás hecho con lápices gastados o témperas secas, en papeles reciclados, en muchas ocasiones sin firma de los autores, no siguen la perspectiva, ya que la desconocen, y también las obras están sin enmarcar. Fabricó sus propias herramientas de trabajo, como los pinceles que realizaba con mechones de su propio cabello (véase el análisis de Gaston Duf en el apartado 10.5).

Aun así, hay algo en estas obras que atrapa al que las mira, una fuerza, un grito, un orden invisible que me dice: "Hay que aprender a mirarlas desde la limpieza, sin juzgar, sin provocar nada, ellas misma dejarán que entres dentro de algo tan sutil e invisible como es el interior de otra persona, con un orden de las cosas muy diferente al tuyo".

Estas obras no piden permiso ni para la ejecución, ni para el observador, en el silencio de un hospital psiquiátrico, en el encierro, en la soledad, hay quienes aprenden a volar dentro de sí mismos. Y ese vuelo es su arte. No buscan premios. No buscan aplausos. Solo dibujan, pintan, y escriben… para no morirse por dentro. Como los dibujos minimalistas de Oswal Tschirtner, dada su longitud, siendo figuras muy alargadas que representan almas o espíritus más que cuerpos físicos (véase en el apartado 10.12). Al ser figuras tan delgadas, parecen aisladas en el espacio simbolizando la soledad existencial que sentía el autor.

Estos artistas, los denomino "artistas-puros" porque crean sin contaminar su impulso. No saben de corrientes ni de modas y no actúan para el afuera, sino hablan con su interior. Su arte es resistencia, supervivencia, un intento de nombrar lo que no tiene palabras.

Este escrito está dedicado a ellos. A quienes no encontraron salida en la razón, pero sí en la creación. A quienes, entre el dolor y el caos, descubrieron una forma secreta de belleza. Defiende la dignidad de los artistas-puros y busca desmontar prejuicios y tópicos sobre el aislamiento que suele acompañar al trastorno mental. Porque el silencio que rodea los problemas de salud mental es, en sí mismo, parte del problema.

Quiero dejar unas palabras de una declaración que se realizó en Madrid el 11 de enero de 2011, atribuida a Beatriz Sancho:

> *"Para eliminar el estigma que pesa para las personas con enfermedades mentales, debe permitirse aflorar al individuo sobre la enfermedad. Recordemos que son personas que sufren una enfermedad dura, y con su esfuerzo y atención médica y social logran ser uno más en la comunidad. Pueden y quieren dar y recibir afecto, ayudar a los demás, desarrollar sus habilidades siempre y trabajar: tener un proyecto de vida, como todo el mundo. Para desarrollarse necesitan un ambiente que no les sea hostil. La sociedad puede y debe proporcionárselo. Se lo merecen"* (Sancho, 2011).

2. OBJETIVOS

2.1. Qué es la creatividad

Recordemos a Julius Plucker, quien trabaja sobre el concepto de creatividad y la define como una interacción entre la aptitud, el proceso y el entorno. Según él, una persona creativa es capaz de generar un producto perceptible nuevo (Plucker, 2018). Esto implica que esta característica no es solo una habilidad individual, sino también un proceso que se fusiona entre lo que sabe el individuo y lo que absorbe, atiende y aprende a partir de la interacción con el entorno.

La creatividad ha sido definida por distintos autores de maneras diversas. Algunos la entienden como una característica específica de cada dominio artístico (pintura, escultura, música, cine, etc.), otros como una cualidad exclusiva de los artistas eminentes y también como un rasgo presente en mayor o menor medida en todos los individuos. La forma en que cada autor concibe el término "creatividad" condicionarán, a su vez, los estudios sobre esta relación con el trastorno mental (Bermejo, 2021).

a) La creatividad causa trastornos mentales

Las teorías que afirman que la sobre la influencia en la creatividad de los trastornos mentales se centran en los episodios hipomaníacos favorecedores de la capacidad artística, entre las cuales los episodios depresivos pueden favorecer la introspección y la experimentación de estados mentales sutiles que aportan el material con el que, durante periodos de autoestima o hipertimia, facilitando así la producción artística.

b) Los trastornos mentales causan creatividad

Han sido identificados diferentes factores que hacen posible la aparición de creatividad. Un artista exige a menudo la canalización y expresión de emociones internas, por lo que el desempeño habitual de la creatividad podría llevar a una desregulación. El estilo de vida en la sociedad occidental, la inestabilidad financiera, una fuerte competencia por conseguir el reconocimiento necesario para poder sobrevivir, los lleva a un potente estado de estrés. Horarios de trabajos poco estructurados, así como en algunos casos consumos de sustancias con el fin de ensalzar la creatividad o como estrategia para afrontar los problemas de la vida. Estas condiciones son factores que contribuyen a la aparición y a la perpetuidad del trastorno mental.

c) Es un factor común en los trastornos mentales y creatividad

La vulnerabilidad compartida propone algunas características como son la búsqueda de la novedad, la hiperconectividad neuronal o la baja inhibición latente, pueden predisponer de una mayor creatividad o trastornos mentales. La línea que separa la genialidad creativa de la lucha con un trastorno mental es sorprendentemente delgada. De hecho, ambas podrían nutrirse de las mismas fuentes: una curiosidad insaciable, un cerebro que establece conexiones de forma explosiva o una percepción del mundo sin los filtros habituales. Esta idea, la de una vulnerabilidad compartida, no es nueva. Ya el psiquiatra Emil Kraepelin (2012) se percató de que versiones atenuadas del trastorno maníaco-depresivo eran frecuentes en personas muy funcionales y exitosas. Más tarde, el trabajo de Kay Jamison (1997) fue un paso más allá, analizando no solo al individuo sino también el peso de su

entorno familiar. Lo que ambos parecen decirnos es que esta predisposición no es una sentencia. Es un potencial que, en un contexto favorable, puede inclinarse hacia una creatividad excepcional en lugar de hacia la patología.

2.2. Analizar el concepto de Art Brut desde su origen histórico y su evolución teórica hasta la actualidad

En un panorama artístico que presume de dar cabida a todas las voces, el Art Brut sigue siendo una presencia incómoda y necesaria. Más que un término histórico, funciona como un recordatorio de que el arte no siempre nace en estudios luminosos ni está destinado a museos o ferias internacionales. ¿Qué ocurre con esas obras que surgen en los márgenes lejos de cualquier validación institucional? ¿Por qué etiquetar como "marginal" lo que, en realidad, ofrece otra manera de mirar?

Estas formas visuales (muchas veces gestadas en soledad o desde sensibilidades que no encajan en la norma) desbaratan los límites de lo que creemos que el arte debe ser. La potencia de esta corriente no se reduce a una fecha o a un manual. Está presente hoy inspirando a quienes encuentran en el acto de crear un gesto de verdad y resistencia.

2.3. Comprender el vínculo entre salud mental y procesos creativos en artistas autodidactas y marginados del sistema artístico institucional

Desde tiempos remotos, el arte ha servido como voz para quienes no encontraban un lugar dentro de los discursos sociales más dominantes. Jean Dubuffet, con su noción de *Art Brut*, fue capaz de ver el valor de obras creadas por personas a las que se había catalogado como "locas" o que permanecían al margen de cualquier formación artística formal (Dubuffet, 1949). Este

estudio busca mirar de cerca esa relación entre trastorno mental y creación artística, mostrando que muchas de las expresiones catalogadas como marginales (en especial las de artistas autodidactas) son mucho más que estética. Son gestos de vida, de subjetividad y de comunicación. En el contexto actual, donde el cuidado de la salud mental se ha convertido en una cuestión global y el arte aspira a ser un espacio verdaderamente inclusivo, este análisis invita a replantear las fronteras que dividen lo terapéutico, lo artístico y lo institucional.

2.4. Explorar las funciones psicológicas, simbólicas y comunicativas del arte en personas con trastornos mentales

Más allá de su impacto individual, el arte generado por personas con trastornos mentales es una forma de lenguaje que comunica aquello que las palabras no siempre logran expresar. En muchas ocasiones, estas obras presentan sistemas simbólicos personales, narrativas visuales fragmentadas o alucinadas, o incluso escrituras pictográficas inventadas. Desde una mirada hermenéutica, el arte permite a estos sujetos comunicar experiencias inaccesibles desde el lenguaje racional. A menudo, el observador externo se enfrenta a una obra que no "comprende" del todo, pero que transmite una fuerza emocional profunda. Esto genera una paradoja valiosa: la obra comunica incluso sin ser "traducida". De ahí el valor de estas expresiones como puentes comunicativos entre mundos subjetivos (Jung, 1964; Freud, 1915).

3. HIPÓTESIS

La creación artística en personas con trastornos mentales suele convertirse en un espacio de construcción simbólica y de desahogo emocional. De ahí nacen obras con una fuerza expresiva difícil de ignorar, algo que Jean Dubuffet supo reconocer al hablar de *Art Brut*.

Este concepto no define un estilo ni un movimiento en sentido estricto. Más bien señala un tipo de producción que ocurre fuera de los circuitos oficiales, creada por individuos sin vínculos con la profesionalización del arte. Su valor no depende de premios ni de instituciones, sino de la intensidad que guarda en sí misma (Dubuffet, 1949). Y surge entonces una pregunta inevitable. ¿Podría considerarse artista a una persona autodidacta con trastorno mental, capaz de generar una obra legítima y autónoma, aunque permanezca al margen de los espacios culturales tradicionales?

Las piezas asociadas al Art Brut no buscan convencer a nadie con argumentos lógicos. Lo que hacen es mostrar mundos internos a través de símbolos, imágenes y formas que no ilustran, sino que crean sentido propio (Freud, 1915; Cirlot, 2024). Este punto abre la puerta a pensar de qué manera la experiencia del trastorno mental atraviesa la obra de estos artistas autodidactas y qué papel expresivo y simbólico puede ocupar su producción en el panorama artístico actual.

4. METODOLOGÍA

Al empezar este trabajo, lo primero fue buscar referencias. Teníamos que entender bien de qué estábamos hablando antes de analizar nada. Así que nos fuimos a libros y artículos sobre Art Brut y sobre el vínculo entre arte y salud mental. Queríamos saber quiénes habían sido los artistas clave, sobre todo los que aparecen en los comienzos, y repasar temas que siempre están ligados a este tipo de producción: la creación autodidacta, la creatividad en medio del sufrimiento psíquico, la arteterapia y la discapacidad. Este paso nos ayudó a situar el problema y a mirar el arte desde fuera de los circuitos oficiales.

Con esa base ya armada, organizamos el trabajo en tres etapas. La primera fue la revisión bibliográfica. No solo miramos lo que se ha escrito en los últimos años, también volvimos a los textos de referencia, como *Expresiones de la locura* de Hans Prinzhorn (1922/2016) y *L'Art Brut préféré aux arts culturels* de Jean Dubuffet (1949/2023). Sumamos las ideas de Donald Winnicott sobre la creatividad como una manera de integrar lo psíquico (Winnicott, 1971/1998), porque encajaban muy bien con lo que estábamos estudiando.

En la segunda etapa seleccionamos casos concretos. Elegimos obras de artistas autodidactas que habían usado el arte como un canal para sacar hacia fuera lo que estaban viviendo. No cerramos una lista, preferimos buscar ejemplos que nos permitieran acercarnos al proceso creativo desde los márgenes. Analizamos cada pieza con una mirada hermenéutica, intentando leerla no solo desde el punto de vista estético sino también desde su carga emocional y simbólica.

La última etapa fue interpretativa. Nos apoyamos en teorías psicoanalíticas y simbólicas para intentar comprender el sentido de las obras. Freud (1915) y Jung (1964) nos dieron las claves para ver cómo el inconsciente y la sublimación se hacen visibles en el Art Brut. También usamos el *Diccionario de los símbolos* de Eduardo Cirlot (2024) y los trabajos de Raimon Arola (2015) sobre la función del símbolo en el arte. Con todo este material nos dimos cuenta de que el arte de estas personas no solo cuenta lo que sienten, sino que también les da un espacio para transformar sus experiencias en algo tangible y comunicable, algo que en muchos casos les ayuda a sostenerse.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. Definición clave

El *Art Brut* nace de distintos contextos humanos y artísticos, que se venían trabajando desde mucho antes. El arte en los enfermos mentales no es algo nuevo.

Una de las personas que realmente marcó una diferencia fue el psiquiatra suizo Walter Morgenthaler. Tenía una forma distinta de mirar al enfermo mental, más atenta y sensible. En 1921 publicó un libro sobre uno de sus pacientes más singulares, Adolf Wölfli, diagnosticado con esquizofrenia. Wölfli pasaba sus días dibujando. Creaba mundos enteros sobre el papel, sin ninguna intención de que aquello fuera considerado arte. Lo hacía porque lo necesitaba, porque era su manera de darle sentido a la vida.

Ese tipo de producciones, surgidas lejos de las normas del arte académico, comenzaron a llamar la atención. Tenían una fuerza expresiva que resultaba imposible ignorar y una riqueza simbólica que abría la puerta a universos interiores poco explorados. Morgenthaler supo verlo y, gracias a su mirada, estas obras empezaron a ser valoradas de otra manera, algo que también comprendió el psiquiatra Hans Prinzhorn. Este último reunió una gran colección de obras y en 1922 publicó *Expresiones de la locura,* un libro que impactó a los artistas de vanguardia, incluídos los expresionistas alemanes y los surrealistas. En estas obras, descubrieron una libertad creativa que rompía totalmente con las formas académicas, huyendo de las formas racionales

del arte tradicional. Cuando Jean Dubuffet acuñó el término de *Art Brut* en 1945, se inspiró en estos mismos antecedentes. Él tenía fuertes ideas en su interior: pretendía extraer del individuo toda la verdad, y esto no sucede en el arte institucional, que consideraba blando, doméstico y superficial.

Dubuffet, en un principio, empezó a coleccionar arte de los internos en hospitales psiquiátricos, autodidactas, personas que se encontraban en aislamiento social y con vivencias extremas (Dubuffet, 1949).

El Art Brut influyó en artistas que estaban en los movimientos como el surrealismo, el expresionismo y, más adelante, el *Outsider Art*, que amplió el concepto para incluir otra forma de creación autodidacta y marginal.

5.2. Contexto histórico, social y cultural

En Alemania, entre 1937 y 1941, el régimen nazi montó la conocida "Exposición de Arte Degenerado". La idea era clara: ridiculizar todo aquello que no cuadrara con la ideología del momento. Joseph Goebbels fue quien la impulsó y el tono era completamente propagandístico. No se trataba solo de enseñar arte, sino de mostrar al público qué debía considerarse "peligroso" o "inaceptable".

La Universidad de Heidelberg también terminó participando. Con Carl Schneider al mando, se autorizó que parte de la colección del centro psiquiátrico se prestara para la muestra de Berlín de 1938. Eran obras que ya cargaban con un estigma enorme por haber sido hechas en hospitales psiquiátricos y que ahora se usaban para reforzar la idea de que aquello no era arte "válido".

Junto a nombres como Paul Klee, Emil Nolde, Franz Marc, Oscar Kokoschka o Vasili Kandinsky se colaron diez pacientes de la Colección Prinzhorn. Karl Brendel (nacido Genzel), August Klotz (Klett), Peter Meyer (Moog), August Neter (Natterer), Johann Knüpfer (Knopf), Viktor Orth (Clemens von Oertzen), Hermann Beil (Behle), Heinrich Welz (Hyacinth Freiherr von Wieser), Joseph Sell (Schneller) y Franz Karl Bühler (Franz Pohl). Sus obras fueron expuestas sin contexto, como si fueran un ejemplo de deformidad artística. No hubo reconocimiento, solo la confirmación de que el régimen buscaba señalar y marginar aún más a los autores.

Una de las ideas que se movían detrás de la "Exposición de Arte Degenerado" era mezclar el arte de los llamados artistas-puros, aquellos que habían creado desde la enfermedad mental y el aislamiento, con el arte de creadores reconocidos que estaban dentro de la economía artística oficial. Había una intención muy clara de vincular el trabajo de los enajenados con las vanguardias. El término "degenerado" no se utilizaba para decir que el arte era vulgar o estéticamente feo. Se asociaba, sobre todo, a lo que el régimen consideraba una degradación mental. Y de nuevo se repetía una idea antigua en la historia del arte: la de asociar la creación artística con la locura.

El nacionalsocialismo también cargó el peso político de esta operación sobre el pueblo judío. La propaganda llegó a afirmar que esas obras habían sido mostradas al pueblo alemán por judíos que las presentaban como arte de primer nivel. Esa narrativa no solo formó parte de la justificación del exterminio del pueblo judío, sino que tuvo otra consecuencia directa: los enfermos mentales también se convirtieron en un objetivo. Hitler lo dejó claro en 1939 con palabras terribles: *"Son culpables de pasar su sufrimiento a los niños, los idiotas son peor que las bestias que nunca aprenden a hablar, la mayoría están sucios…*

Evitar que se procreen es un imperativo moral, es simplemente caridad y respeto por las leyes de la naturaleza dictada por Dios". Estas declaraciones muestran hasta qué punto se construyó un discurso que asociaba el arte de los marginados con la degeneración, mientras se señalaba a los judíos y a los enfermos mentales como responsables de una supuesta amenaza para la sociedad alemana.

Una de las excusas que usaron los nacionalsocialistas para justificar el exterminio fue el dinero. Decían que mantener a estas personas le costaba demasiado al Estado alemán. Bajo esa idea, en Berlín se puso en marcha el programa de eutanasia Aktion T4[1]. Murieron más de 200.000 personas. Entre ellas estaba Franz Karl Bühler, uno de los artistas mencionados por Prinzhorn, al que él había llegado a comparar con Grünewald y Durero.

Tras la guerra la Colección Prinzhorn quedó completamente en el olvido. Se veía como un montón de obras de "locos" y la Universidad de Heidelberg no le dio ningún valor. Pasaron años hasta que en 1963 apareció Harald Szeemann, artista y comisario, y decidió rescatarla. Para poder hacerlo organizó una fundación que le permitió pagar el trabajo de catalogación y volver a poner orden en todo aquello.

A partir de 1980 la colección comenzó a crecer de nuevo. Hoy son ya unas 16.000 piezas. En 2001 se dio un paso más y se creó una exposición permanente. Nació así el Museo de la Colección Prinzhorn. Está en una antigua sala de conferencias del

1 Aunque la cita se refiere específicamente a la prevención de la procreación, el lenguaje deshumanizador también presagia el programa de "eutanasia" posterior, conocido como Aktion T4, que comenzó en 1939. Este programa asesinó sistemáticamente a decenas de miles de adultos y niños institucionalizados con discapacidades, a quienes los nazis consideraban una carga y genéticamente "defectuosos".

Departamento de Neurología, dentro del Centro de Medicina Psicosocial de la Universidad de Heidelberg. Allí se muestran dibujos, pinturas y esculturas, tanto las que estudió Prinzhorn como las que se han seguido produciendo después por personas con distintos problemas de salud mental. Nadie sigue un guion ni ha pasado por academias de arte. Y lo más interesante es que la colección sigue creciendo cada año.

5.3. Principales referentes o influencias

En el periodo medieval la vinculación de la locura se relacionaba con la brujería o la reencarnación del demonio. En la época del Renacimiento estuvo ligada a la genialidad, algunas obras pictóricas han sido atribuidas a artistas con inclinaciones psicopatológicas, tal es el caso de Miguel Ángel, tachado de carácter irascible, y "rozando la locura". Se llegó incluso a afirmar que las mentes más enfermas eran también las más creativas.

A comienzos del siglo XIX, se despertó un gran interés por el arte producido por los enfermos mentales, especialmente entre los artistas plásticos del Romanticismo. Estos dignificaron la figura del loco, a quien consideraban más próximo a las verdades más profundas de la condición humana. Sin embargo, será la proliferación de centros psiquiátricos la que más contribuya a la observación sistemática de las realidades ocultas de los enfermos mentales y su mundo interior a través del arte.

Algunos autores, como Juan Carlos Stagmaro, sitúan al inglés John Haslam[2], encargado de la farmacia del hospital de Bethlem, en Londres, como precursor de la farmacología aplicada a las enfermedades mentales. En el trato con los enfermos pudo

2 **John Haslam** (1764-1844)**,** en su libro *Observaciones sobre la locura y la melancolía*, realizó descripciones de la Parálisis General Progresiva y de la enfermedad que más tarde se denominaría esquizofrenia. En 1809 definía a las alucinaciones como falsas percepciones.

comprobar los comportamientos psicopatológicos y analizar sus dibujos.

En 1801, Philippe Pinel[3], psiquiatra francés, empezó a fijarse en algo que otros apenas miraban. Los pacientes en hospitales psiquiátricos dibujaban, pintaban, creaban cosas. Pinel no lo dejó pasar. Observó, tomó notas, trató de entender esos procesos. Algunos dicen que por eso es uno de los pioneros de la psiquiatría moderna.

Unos años más tarde, en 1830, el interés saltó a Gran Bretaña. Allí estaba Forbes Winslow[4], un nombre importante en la época victoriana. Empezó a reunir obras de los centros psiquiátricos. Lo curioso es que no las trataba como rarezas. Les dio el mismo valor estético que al resto del arte de su tiempo. Y eso, en aquel momento, era casi revolucionario.

En 1845, Pliny Earle[5], uno de los fundadores de la American Psychiatric Association, escribió algo que llamó la atención.

---

3 **Philippe Pinel** (1745-1826) fue un médico dedicado al estudio y tratamiento de las enfermedades mentales. Pertenece al grupo de pensadores que constituyeron la clínica médica como observación y análisis sistemático de los fenómenos perceptibles de la enfermedad. En el campo institucional, propugnaba la humanización del trato que se daba por entonces a las personas por ellas aquejadas, eliminando, como primera medida, su encadenamiento a las paredes. Consideraba posible la recuperación de un amplio grupo de los "alienados" a partir del tratamiento moral.

4 **Forbes Winslow** (1810-1874) fue autor de *The Incubation of Insanity*, publicada en 1865, una obra en la que analiza los factores sociales y psicológicos que favorecen el desarrollo de la locura, anticipando una visión más integradora entre medicina, moral y entorno. En su pensamiento, el arte de los enfermos mentales comienza a adquirir un valor expresivo autónomo, no solo como síntoma clínico.

5 **Pliny Earle** (1809-1892) fue médico, poeta y uno de los pioneros de la psiquiatría en Estados Unidos. Mostró un especial interés por el valor expresivo de las producciones artísticas de los pacientes mentales, así como por sus posibles efectos terapéuticos. Desarrolló gran parte de su labor en el hospital de Northampton, en Massachusetts, donde defendió una atención más humanizada basada en la observación, la creatividad y la dignidad del enfermo.

Dijo: *"El loco sería como un niño incapaz de reprimir las verdades internas que le acucian y que percibe con mayor intensidad que las demás personas. La locura desvela o activa poderes o facultades mentales que antes se habían mantenido latentes o se manifestaron ligeramente"*.

Unos años más tarde, el italiano Cesare Lombroso[6] se acercó todavía más a lo que luego haría Hans Prinzhorn. Lombroso era antropólogo, psiquiatra y criminólogo. Muy influyente, sobre todo en la generación que vino justo antes de Freud. En 1864 publicó *Genio e follia*. Allí se centró en las obras producidas por enfermos mentales. Recogió trabajos de 107 pacientes de una clínica de Turín. Para él esas piezas eran fruto de la distracción y el placer, aunque ya mostraban signos claros de locura.

Aun así, Lombroso no les vio un valor artístico profundo. Sostenía que la locura no era incompatible con la genialidad, pero tampoco se atrevió a colocarlas en el mismo plano que el resto del arte.

El médico francés Ambroise Tardieu[7] publicó en 1872 un estudio en el que da más valor artístico a los dibujos de sus enfermos que al resto de las artes. Los calificó como el producto del genio creativo.

---

6 **Cesare Lombroso** (1835-1909), en su obra *Genio e follia* (1864), desarrolla la controvertida tesis de que existe una relación estrecha entre el genio creativo y ciertas formas de degeneración mental. A través del análisis de casos históricos y de producciones artísticas de pacientes psiquiátricos, sostiene que el genio puede entenderse como una forma "superior" de locura, en la que los signos patológicos no anulan, sino que potencian la capacidad creadora.

7 **Ambroise Tardieu** (1818-1879), en su obra Étude médico-légale sur la folie (1872), ofrece un tratado exhaustivo sobre los aspectos médico-legales de la locura. Como médico forense, Tardieu analiza cómo los trastornos mentales inciden en la responsabilidad penal y la capacidad jurídica de los individuos. El texto constituye una fuente clave para comprender la articulación entre psiquiatría, derecho y medicina forense en la Francia del siglo XIX, y refleja la creciente relevancia de la pericia psiquiátrica en el ámbito judicial.

Paul Gaston Meunier[8], conocido por su seudónimo Marcel Réja, trabajó en el hospital de Villejuif junto con August Maríe, importante coleccionista de arte alienado. En 1907 publicó *L'art chez le fous,* una de las primeras obras sistemáticas sobre la producción artística en contexto de enfermedad mental.

Sigmund Freud, igual que Jean-Martin Charcot[9], también se fijó en los artistas. Veía signos de ciertas psicopatologías en creadores a los que se consideraba completamente sanos, como Miguel Ángel o Leonardo Da Vinci. Freud, a diferencia de Hans Prinzhorn, hacía una distinción muy clara. Pensaba que los esquizofrénicos sufrían alucinaciones que terminaban desencadenando crisis catastróficas. El paranoico, en cambio, organizaba su mundo interno a partir de esas alucinaciones. Dentro de esta lógica, el arte podía aparecer como una necesidad ligada a la propia enfermedad, una manifestación del inconsciente. En el caso de la esquizofrenia, Freud lo interpretaba más como una voluntad de poner orden en el caos interior. El arte, decía, era una forma de crear símbolos que ayudaran a dar sentido al mundo propio.

Jean-Martin Charcot estudió los cuerpos. Tipologías, gestos, posiciones de las manos que adoptaban los pacientes histéricos. Este tipo de observaciones atrajo la atención de artistas como Oskar Kokoschka y Egon Schiele. Los dos, figuras centrales del Expresionismo austríaco, se movían en un ambiente cultural

---

8 **Paul-Gaston Meunier** (1957-), bajo el seudónimo de Marcel Réja, publicó *L'art chez les fous* en 1907, considerada una de las primeras obras sistemáticas dedicadas al estudio del arte producido por personas con trastornos mentales. A partir de su experiencia en el hospital de Villejuif, y en colaboración con Auguste Marie, Réja defiende que estas expresiones poseen un valor simbólico y creativo propio, más allá del diagnóstico clínico, abriendo así el camino hacia una lectura estética y antropológica del arte "alienado".

9 **Jean-Martin Charcot** (1825-1893) se centró más en la clínica de la histeria y la neurología, utilizando el arte con fines documentales de la enfermedad, pero no se le atribuyen análisis psicopatológicos de grandes maestros del arte de la misma manera que a Freud.

cargado de debates sobre la mente, la sexualidad y la locura. La influencia de las ideas freudianas estaba por todas partes. Investigadores como Tobias G. Natter[10] o Eric R. Kandel[11] han profundizado en esta relación entre arte, inconsciente y medicina en la Viena de principios del siglo XX.

Hay algo importante que no conviene perder de vista. Ni Kokoschka ni Schiele fueron artistas con un diagnóstico psiquiátrico. Su arte no nació desde ese contexto. Más bien, su trabajo fue un buceo constante en los estados psicológicos, la ansiedad, la sexualidad y la autopercepción distorsionada. Sus contemporáneos solían interpretar esa intensidad como un reflejo de su tormento interior. Kokoschka, por ejemplo, buscaba retratar el "yo interior" de sus modelos. Sus retratos eran tan intensos que a menudo los describían como "radiografías del alma". Esas miradas tan directas dejaban al descubierto conflictos y ansiedades que, a ojos de la sociedad burguesa, podían parecer rasgos de enfermedad.

Schiele fue más allá en algunos aspectos. A través de autorretratos y desnudos exploró de forma directa la angustia existencial, la sexualidad y la vulnerabilidad del cuerpo. Su estilo es reconocible: líneas afiladas, figuras retorcidas, colores sombríos. Todo eso evoca malestar psicológico. También desarrolló una

---

10 **Tobias G. Natter** editó en 2002 la obra *Oskar Kokoschka: Early portraits from Vienna and Berlin, 1909–1914*, un catálogo fundamental para el estudio de los primeros retratos del artista. Publicado por Neue Galerie en Nueva York y distribuido por Yale University Press en Nueva Haven, este volumen ofrece un análisis detallado del desarrollo pictórico de Kokoschka durante sus años formativos en Viena y Berlín.

11 **Eric R. Kandel**, neurocientífico y premio Nobel, publicó en 2012 *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, donde analiza el vínculo entre el arte vienés de principios del siglo XX (incluyendo a Egon Schiele y Oskar Kokoschka) y el surgimiento del psicoanálisis y la neurociencia. Kandel propone que estos artistas anticiparon, a través de sus obras, una cartografía expresiva de la psique, antes incluso de que la ciencia lograra desentrañarla.

simbología muy personal. Sus figuras recuerdan en ocasiones a las poses hieráticas que Charcot documentaba en sus pacientes. Hasta finales del siglo XIX la locura se concebía casi siempre como un problema de la mente, no de las emociones. Poco a poco, ya en el cambio de siglo, el concepto de "trastorno mental" empezó a adquirir un enfoque más científico, menos cargado de prejuicios.

6. DESARROLLO

6.1. *Art Brut*

Jean Bubuffet, un francés con inquietudes heterodoxas, se interesó en personas con un impulso creativo, ajeno a la formación académica y a los circuitos convencionales del arte. Identificó en ellas una forma de expresión primigenia y marginal que englobó, entre otras, las creaciones de los enfermos mentales. A este conjunto lo denominó *Art Brut* o "arte bruto", es decir, arte fuera de los canales oficiales y libres de la mediación cultural institucionalizada.

Las obras de este fenómeno artístico son realizadas por creadores autodidactas que, en muchos casos, se sitúan en una posición de rebeldía o impermeabilidad a las normas sociales y valores estéticos dominantes. Suelen crear al margen del reconocimiento público, sin buscar la aprobación ajena, guiados únicamente por una necesidad interna. Estos artistas-puros no tienen la necesidad de ser reconocidos, ni tampoco aprobados por los demás, estas personas diseñan un universo para su propio uso. Sus obras, están realizadas con medios y materiales desechables, o lo que encuentran, están libres de influencias de la tradición artística y aplican modos de figuración únicos, en el caso de Guillaume Pujolle (véase en el apartado 10.10), utilizó diversos productos farmacéuticos como el yodo, azul de metileno y mercurocromo, que aplicaba como lavados en sus dibujos. Fabricó sus propias herramientas de trabajo, como los pinceles que preparaba con mechones de su propio cabello.

A partir de 1945, el escultor y pintor francés comenzó a reunir una colección de dibujos, pinturas, esculturas creadas por residentes de hospitales psiquiátricos, presos y personas singulares, solitarias o marginadas. Él contempla en esta creación marginal una "operación artística pura, cruda, reinventada en todas sus fases por su autor, basándose únicamente en sus propios impulsos" (Dubuffet, 1949). La noción de *Art Brut* se funda, por tanto, en características sociales y particularidades estéticas. Asistimos a una operación artística pura, reinventada en todas sus fases por su autor, basándose únicamente en sus propios impulsos.

6.2. La influencia del Art Brut en los artistas surrealistas

Los surrealistas estaban obsesionados con lo irracional, los sueños y el subconsciente. Por eso el *Art Brut* les atrajo tanto. André Breton, que trabajó un tiempo en un centro psiquiátrico, quedó impactado por la fuerza de las obras de algunos pacientes. Esa experiencia lo marcó. Le llevó a mirar hacia dentro y a probar métodos que había visto en la clínica.

Max Ernst también se fijó en este movimiento. Se nota en su obra. Coincidió con los años en que estudiaba psicología y psiquiatría en Bonn. Y mientras tanto, Jean Dubuffet seguía sumando piezas a su colección. Llegó un momento en que no podía con todo y en 1948 decidió fundar la *Compagnie de l'Art Brut*. Allí estaban también André Breton[12] y Michel Tapié[13].

---

12 **André Breton** (1896-1966) fue un poeta y crítico francés, reconocido como el líder y principal teórico del movimiento surrealista.Inicialmente involucrado en el dadaísmo, Bretón buscó un enfoque más constructivo, lo que lo llevó a fundar el surrealismo. Publicó el Primer Manifiesto del Surrealismo en 1924. El surrealismo buscaba expresar el funcionamiento real del pensamiento, liberado de la lógica racional y de las convenciones sociales, explorando el inconsciente, los sueños y el azar.

13 **Michel Tapié** (1909–1987) fue un influyente crítico de arte, comisario y coleccionista francés. Formó parte del núcleo fundador de la *Compagnie de l'Art Brut* junto a Jean Dubuffet y André Breton en 1948. Defensor del arte no convencional, Tapié también

Las manifestaciones artísticas que se salen de lo normal casi siempre terminan igual: ignoradas. A veces hasta despreciadas. Dubuffet lo veía claro. En 1945 defendió la creatividad espontánea de las personas con trastornos mentales frente a los cánones de la época. Dijo algo que lo resume bien:

> *"Me encanta la locura; estoy muy enamorado de la locura. Siento la necesidad de que una obra de arte se acerque por sorpresa, que asuma un aspecto nunca visto, que desoriente mucho y transporte a un ámbito absolutamente imprevisto…"*
>
> (Dubuffet, 1949).

En otra ocasión fue más directo todavía. Se llevó las manos a la cabeza y dijo: *"Claro que este arte está loco ¿Qué arte no es loco? Cuando no estás loco no es arte"*. Para él el esta manifestación artística era un refugio. Un lugar donde podían crear los autodidactas y también los esquizofrénicos.

6.3. Características del Art Brut

Hablar de *Art Brut* es entrar en un territorio distinto, casi salvaje. Sus creadores no aprendieron en academias ni siguieron maestros. Tal vez por eso sus obras tienen esa frescura que impacta, como si estuvieran hechas directamente desde el corazón. No hay normas ni técnicas que los frenen, solo la necesidad de volcar lo que sienten. Cada pieza es personal, irrepetible porque no existe un plan trazado, simplemente fluye el impulso creativo. Y eso se nota. Hay una fuerza, una autenticidad que no se encuentra en otros lugares. Muchas veces estos artistas trabajan en soledad, alejados del mundo del arte oficial, algunos en contextos de exclusión o incluso encerrados en instituciones.

---

impulsó el arte informal y promovió expresiones creativas al margen de las instituciones académicas.

Esa desconexión les da una libertad absoluta, incluso para experimentar con materiales. Papeles que otros desechan, trozos de madera, telas viejas, cualquier cosa puede convertirse en soporte. No importa el refinamiento, lo que cuenta es que funcione como puente hacia su mundo interior. Se puede considerar al *Art Brut* como un mosaico de técnicas y perfiles, es decir, puede ser pintura, escultura, construcciones extrañas o simples objetos transformados. Sus autores son autodidactas, mayores, niños o personas en situaciones de fragilidad, pero todos comparten la misma actitud. No intentan copiar a nadie ni seguir modelos; cada uno encuentra, casi sin darse cuenta, su propio lenguaje visual. Lo mueve una pasión que no tiene nada que ver con el dinero ni con la necesidad de ser aplaudido. Crear es suficiente. Y es precisamente esa pureza lo que convierte lo "bruto", lo que parece inacabado o tosco, en algo con un valor inmenso. Tal vez por eso, cuando miramos estas obras, sentimos que se abren como ventanas hacia mundos interiores tan llenos de matices como difíciles de descifrar.

6.4. Tipologías artísticas

Clasificar el arte es sumamente complicado. Siempre lo ha sido, y siempre lo será. Pero vale la pena hacer un recorrido que nos ayude a entender el origen de ciertas expresiones. Este viaje empieza en el arte primitivo y avanza hasta llegar a las corrientes que convivieron con el *Art Brut* y su proyección posterior. La idea es clara: ver cómo, a lo largo de los siglos, distintas formas de creación han compartido la misma necesidad de expresar algo profundo sin someterse a normas estéticas, sociales o institucionales.

En un principio, está el arte rupestre que, durante el Paleolítico, hace más de 40.000 años, las culturas que llamamos pri-

mitivas pintaban en cuevas. No eran simples garabatos. Había intención. Había espiritualidad y con el tiempo llegaron otras etapas: el Mesolítico, el Neolítico y la llamada Edad de los Metales, que se prolongó mucho más allá del primer milenio antes de nuestra era. Todas esas obras tenían puntos en común. Venían de culturas no occidentales. Estaban ligadas a rituales, con formas simples y, en muchos casos, también tenían una función práctica. Algunos artistas vinculados al *Art Brut* y, al mismo tiempo, al llamado arte primitivo son Bill Traylor, Gaston Chaissac, August Netterer, Josef Karl Rädler, Johann Hauser, entre otros.

No fue hasta el siglo XIX cuando el arte mediúmnico comenzó a tomar forma. A partir de ahí, los artistas-puros que lo practicaban se alejaban de las normas de su época y lo hacían con un matiz especial: la dimensión espiritual. El espiritismo se extendió con fuerza en Europa, sobre todo en Bohemia, Moravia, Francia, Bélgica y Eslovaquia. Encontró eco en las capas más humildes de la población. Las sesiones espiritistas se convirtieron en auténticos espacios de apertura. El dibujo era central. Este arte mezclaba creatividad, trance y subconsciente. Los autores sentían que eran guiados por fuerzas invisibles. Y eso se ve en el resultado: obras improvisadas, llenas de símbolos, hechas con materiales poco comunes y con una conexión directa con estados alterados de conciencia. Artistas que están dentro del *Art Brut* y, a su vez, dentro del arte espiritista son Anna Zemánková (véase en el apartado 10.15), Madge Gill, Agustin Lesage, Raphaël Lonné y August Natterer.

Por aquel entonces también apareció lo que se llamó arte alienado. La psiquiatría comenzaba a consolidarse y los médicos empezaron a fijarse en lo que producían sus pacientes, como hemos mencionado anteriormente. Cesare Lombroso en Italia y Ambroise Tardieu en Francia fueron pioneros en esta mirada.

Theodore Gericault, pintor francés reconocido por *La balsa de la Medusa,* llegó a reunir muchas de estas obras. Algunos pensaban que podían ayudar a entender y diagnosticar los trastornos mentales. Eran creaciones de personas marginadas que hablaban de frustración, sufrimiento y rechazo a las estructuras de poder. Tenían repeticiones obsesivas, distorsiones anatómicas, símbolos difíciles de entender y un aspecto que entonces se consideraba "primitivo" o "infantil". Henry Darger (véase en el apartado 10.5), conocido por sus extensas obras ilustradas y textos de ficción, creados en secreto. Su obra más famosa es *La historia de las Vivian Girls*, un manuscrito de más de 15.000 páginas con cientos de ilustraciones. Algunos de estos artistas están documentados en arte alienado (véanse los análisis de Adolf Wölfli y Aloïse Corbaz en los apartados 10.14 y 10.3, respectivamente).

En esos mismos años nació el *Arte Naïf* o Arte Ingenuo. Lo hacían autores sin formación académica que pintaban escenas realistas, a veces mezcladas con detalles fantásticos. Organizaban el espacio de forma intuitiva. Los colores eran planos y vivos. Cada elemento estaba cuidado al detalle. Las temáticas iban desde escenas rurales hasta sueños o paisajes exóticos. El tono era inocente y casi siempre optimista. Algunos de los autores artistas-puros que están en esta línea *Naïf*, como Adolf Wölfli, Séraphine Louis, Bill Traylor, Gaston Chaissac, Louis Soutter.

Ya en el siglo XX, en 1907, la clínica psiquiátrica de Heidelberg inauguró la Colección de Arte de la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg (*Sammlung der Psychiatrischen Klinik Heidelberg*) con obras de sus pacientes. Fue un cambio radical. Por primera vez se conservaron y estudiaron esas creaciones. Décadas más tarde Hans Prinzhorn, a la que ya hemos hecho

mención antes, revalorizó la colección y con ello nació lo que se llamó arte de la locura. Estas obras son caóticas, llenas de simbolismo y muestran percepciones alteradas de la realidad propias de trastornos graves. Los artistas que participaron en esta exposición fueron Adolf Wölfli, August Natterer, Franz Karl Bühler, Paul Goesch, August Klotz, Else Blankenhorn, Karl Brendel y Johanna Pliska.

A mediados del siglo XX se empezó a hablar de arte psicótico. Las obras de Edmund Monsiel (véase en el apartado 10.8) son un buen ejemplo. Dibujar era para él una necesidad vital. Sus dibujos eran obsesivos, casi una forma de liberarse. Este arte es irracional y fragmentado. No busca transmitir un mensaje al espectador. Es más bien una descarga, una defensa ante el mundo. Dentro del arte psicótico también encontramos a figuras relacionadas con el *Art Brut*, entre ellas Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller (véase en el apartado 10.9), Robert Gie (véase en el apartado 10.7), Séraphine Louis, Gaston Chaissac, Paul Goesch, entre otros.

En los años sesenta, Europa acuñó el término arte marginal. Primero se aplicaba a autodidactas cuyas obras recordaban al *Art Brut*, pero con el tiempo se amplió. Hoy se usa para referirse a cualquier creador sin formación, en exclusión social o con discapacidades. Estas obras tienen en común que nacen fuera de los circuitos oficiales y buscan una autoexpresión libre, destacan autores como Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz (véase en el apartado 10.3), Henry Darger (véase en el apartado 10.6), Martín Ramírez, Madge Gill, Gaston Chaissac, Judith Scott y Bill Traylor.

Esa misma década trajo también el arte psicodélico. Surgió en Estados Unidos y Reino Unido, ligado a la contracultura juvenil y al consumo de drogas como el LSD. Estos autores inten-

tan reproducir las sensaciones de un viaje psicodélico. Por eso sus obras tienen colores intensos, formas ondulantes, composiciones hipnóticas y muchas referencias cósmicas. Los artistas que participan dentro del arte psicodélico incluyen nombres como Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz, Martín Ramírez, Séraphine Louis, Madge Gill, Judith Scott, todos ellos con obras que capturan el espíritu del arte psicodélico.

Ya en los años setenta se habló de arte visionario o arte intuitivo. Bajo estos términos entran creaciones inspiradas en experiencias místicas, religiosas o estados de trance. August Walla (véase el apartado 10.13) es un ejemplo claro, ya que él mismo concebía sus obras como talismanes contra los espíritus y contra la muerte. Su estilo es abstracto, surrealista y muy espiritual. Es común, que algunos de los creadores que están en *Art Brut* también participen el Arte intuitivo, entre ellos se encuentran Adolf Wölfli, Henry Darger, Jean Dubuffet, Séraphine Louis, Bill Traylor y Judith Scott.

El recorrido termina en 1972 con el *Outsider Art*. Es un concepto muy próximo al *Art Brut*. Describe a artistas que trabajan desde el impulso, sin formación técnica y sin intención de entrar en el sistema artístico. Con el tiempo este arte se institucionalizó, tiene sus ferias y museos. Pero conserva su esencia. Igual que el *Art Brut*, sigue cuestionando lo que entendemos por arte culto o genialidad. Y recuerda, una vez más, que los límites entre arte, locura y vida no son tan nítidos como a veces creemos.

6.5. Tabla de relaciones y diferencias con otros movimientos artísticos

Criterio	*Art Brut*	Surrealismo	Expresionismo	Arte académico
Formación artística	Autodidactas sin formación formal	Artistas formados, influidos por Freud y la exploración de los sueños	Formación académica; ruptura emocional con la tradición	Educación rigurosa en instituciones artísticas
Motivación para crear	Necesidad interna, obsesión, impulso vital	Búsqueda del inconsciente, experimentación con lo onírico	Expresión de angustia, crítica social, emociones intensas	Dominio técnico, búsqueda de perfección y reconocimiento
Relación con el arte	No se consideran artistas; no buscan fama ni mercado	Integrados en el mercado y la historia del arte	Forman parte del arte moderno y de sus debates históricos	Prioridad en la precisión técnica, la proporción y la perspectiva
Técnica y estilo	Instintivo, repetitivo, libre de reglas	Métodos refinados (automatismo, collage, frottage)	Colores intensos, distorsión de la figura, pincelada expresiva	Representación realista o idealizada, precisión técnica
Temas recurrentes	Mundos interiores, obsesiones y símbolos personales	Sueños, erotismo, lo irracional, mitos	Soledad, angustia, alienación, protesta social	Mitología, religión, historia, retratos aristocráticos
Visión del mundo	Subjetiva, fragmentada, exploración del inconsciente	Crítica al racionalismo, exploración del inconsciente	Crítica social y visión pesimista de la existencia	Búsqueda de orden, belleza y armonía

7. DISCUSIÓN: EL *ART BRUT* COMO EXPRESIÓN RADICAL DE LO HUMANO

No es de extrañar que una persona altamente creativa sea percibida como algo distinto o peculiar. Tiene que ver con su capacidad excepcional que vive al margen de los conceptos hegemónicos de lo que se considera "normal". Estos artistas puros tienen unas condiciones, ante la creatividad que podríamos resumir en la capacidad para generar ideas originales, tienen soluciones innovadoras y una habilidad para pensar de manera divergente. Estos pueden conectar con conceptos aparentemente no relacionados y transformar lo ordinario en algo extraordinario. Podemos representar su mente como un torbellino de posibilidades capaz de generar de manera rápida y eficiente ideas en muy poco tiempo. Es por ello que la primera vez que nos encontramos con una persona de esta índole, nos llame la atención en su forma de vestir, o a la hora de comportarse, si es se siente libre pensamos inmediatamente que está un poco loco, ya sea un hombre o una mujer. Puede ser un genio atormentado en el borde de la razón. Lo hemos visto en muchas ocasiones.

La interpretación de los hallazgos en el *Art Brut* permite entender cómo las obras creadas en contextos de marginalidad psíquica y trastorno mental no solo desafían las convenciones del arte tradicional, sino que también enriquecen la narrativa cultural, ofreciendo una visión única y profundamente humana. Estas obras reflejan algo profundo: lo difícil que es ser humano. Desde la subjetividad más desbordante hasta el esfuerzo constante por decir quiénes somos en un mundo que, casi siempre,

no nos entiende. Y si no entiende a los que crean *Art Brut*, menos aún al resto. Al hacerlo, esta corriente artística rompe las fronteras tradicionales entre arte y enfermedad y nos lanza una pregunta mayor: ¿qué entendemos por creatividad, por salud mental, por inclusión?

Precisamente estas preguntas ayudan a situar este fenómeno artístico en un marco más amplio. No puede entenderse sólo como una "manifestación de la locura". Va mucho más allá. Es una vía de acceso a procesos psíquicos profundos que conectan con experiencias universales. Su potencia expresiva está en que no sigue reglas. Las imágenes que lo componen no obedecen las convenciones racionales del arte tradicional, sino que emergen de territorios liminares, esos espacios en los que se cruzan lo inconsciente, lo simbólico y lo que la sociedad prefiere dejar al margen.

7.1. Creatividad en los márgenes: lo que el Art Brut revela

El *Art Brut* deja preguntas difíciles de esquivar. ¿Qué es realmente la creatividad? ¿De qué manera influye la salud mental? ¿Qué hacemos con quienes se sitúan al margen de lo establecido? No hay respuestas simples, pero mirar a otros autores puede ayudar a ampliar la mirada.

En este apartado se cruzan varias voces clave del siglo XX. Maslow habló de la autorrealización y de la necesidad de sacar todo el potencial. Freud puso la atención en el inconsciente. Jung introdujo los arquetipos. Goffman se centró en el peso del estigma. Y Foucault analizó todo lo que escapa al control de las normas y del poder. Cada uno aporta piezas que nos ayudan a entender el *Art Brut* desde ángulos distintos.

7.1.1. El Art Brut como autorrealización: una lectura maslowiana

Abraham Maslow veía la creatividad como la cima del desarrollo humano. La situaba en ese momento en el que la persona, por fin, puede expresarse sin filtros, libre de las presiones sociales que suelen condicionarla. Llegar a ese estado —afirmaba— implica desplegar el propio potencial hasta su límite. En 1954 formuló su conocida jerarquía de necesidades, un modelo que describe el progreso humano como un ascenso. Primero se satisfacen las necesidades más básicas, como alimentarse o descansar. Después llega la búsqueda de seguridad, el afecto, el reconocimiento y, más arriba aún, el deseo de aprender y apreciar la belleza. Solo entonces se alcanza el nivel más alto: la autorrealización, entendida como un crecimiento personal continuo en el que el individuo llega a ser, poco a poco, todo lo que puede llegar a ser.

Según Maslow, una persona autorrealizada se caracteriza por cualidades como la "percepción de la realidad, aceptación de sí mismo, de los demás y de la naturaleza; espontaneidad; habilidad para resolver problemas; autodirección; despreocupación y deseo de intimidad; lucidez para la apreciación y riqueza de reacciones emocionales; frecuencia de experiencias culminantes; identificación con otros seres humanos; relaciones satisfactorias y variadas con otras personas; una estructura de carácter democrático; creatividad y un sentido de los valores" (Maslow, 1968/1996, p.137).

Cuando trasladamos esta visión al *Art Brut*, surge una paradoja difícil de ignorar. Los llamados artistas-puros viven, casi siempre, en situaciones que Maslow consideraba incompatibles con el desarrollo pleno de la persona. Son pacientes psiquiátri-

cos, reclusos o individuos excluidos socialmente, privados de la seguridad y el afecto más básicos. Y, sin embargo, su creatividad no sólo no desaparece, sino que se intensifica. Nace de la urgencia vital, del trauma, de la necesidad de poner orden simbólico a lo que amenaza con desbordarse. Se trata de una expresión que brota desde lo más profundo.

Esto obliga a cuestionar la propia noción de autorrealización. En el *Art Brut*, la creación no asciende ordenadamente por la pirámide de Maslow, sino que surge desde el subsuelo de la experiencia humana. Freud probablemente diría que se trata de un movimiento del inconsciente hacia la superficie, son las imágenes que dan forma a conflictos y pulsiones que de otro modo quedarían atrapadas. Los artistas-puros, en medio del colapso social o psíquico, levantan símbolos que les devuelven sentido y estructura. Puede que no encajen en el modelo de autorrealización de Maslow, pero su obra revela una creatividad visceral, esencial. Y, en esa paradoja de crear en el límite y resistir con el arte, el *Art Brut* se convierte en una forma distinta de autorrealización. Una expresión marginal pero profundamente humana.

7.1.2. Freud y el inconsciente como motor creativo

Abraham Maslow defendía que para que una persona pueda desplegar todo su potencial creativo necesita cubrir antes ciertas necesidades básicas, como la seguridad, el afecto o el reconocimiento. Su famosa jerarquía lo deja claro. Frente a esto, el *Art Brut* hace que esa idea quede en entredicho. Los llamados artistas-puros, muchas veces apartados de la sociedad y viviendo en condiciones extremas, crean piezas de una potencia expresiva que desborda cualquier esquema. Esto obliga a abrir el foco y mirar hacia Sigmund Freud y su teoría del inconsciente para entender mejor el fenómeno.

Freud sostenía que gran parte de lo que pensamos y sentimos está determinado por procesos que no alcanzamos a percibir de manera consciente. Veía el inconsciente como un gran almacén de deseos reprimidos, recuerdos dolorosos y pulsiones que pugnan por salir a la superficie. Cuando esa energía queda bloqueada, puede aparecer en forma de síntomas neuróticos o psicopatológicos. Este marco explica en parte por qué las obras de *Art Brut* parecen, a menudo, puertas abiertas a ese mundo interno sin censura ni filtros sociales. Los artistas-puros crean desde la inmediatez. No planifican ni calculan; dejan que el impulso dirija el proceso. Surgen entonces símbolos personales, motivos repetidos una y otra vez, temas que desafían cualquier norma. Freud lo compararía con los sueños, a los que definía como "formaciones sustitutivas de los procesos reprimidos" (Freud, 1900/1991, p.599). Aloïse Corbaz ilustra bien esta dinámica; dibujar era para ella un acto compulsivo, un canal para ordenar delirios y calmar el dolor (véase en el apartado 10.3). La falta de formación y la desconexión con los circuitos artísticos les brindan, paradójicamente, una libertad radical, de modo que hace que la obra surja sin concesiones a lo esperado.

La lectura clásica de los sueños ayuda a comprender la fuerza simbólica de estas producciones. A menudo su sentido no es inmediato; entenderlo requiere conocer la historia de cada autor. Esa opacidad, sin embargo, no resta valor. Al contrario, revela una vida interior cargada de fantasía, miedos y deseos reprimidos que encuentran una salida en imágenes y narrativas profundamente humanas. Lamentablemente, Freud nunca llegó a estudiar el *Art Brut*, pero su trabajo sobre la psicopatología muestra cómo los conflictos internos pueden emerger en formas de expresión aparentemente irracionales. Estas creaciones actúan entonces como una herramienta para elaborar traumas y sostenerse frente al caos.

Si avanzamos un paso más, aparece Carl Gustav Jung. Él veía el inconsciente como algo más que un depósito de lo reprimido: era, según su visión, un espacio fértil lleno de arquetipos compartidos por toda la humanidad. Desde ahí, el *Art Brut* no sería solo la huella de conflictos personales. Sería también la irrupción de esas imágenes universales que nos conectan con lo más profundo de la condición humana. Por eso estas obras, aunque nacidas en los márgenes, nos interpelan con tanta fuerza: son un recordatorio de esa memoria común que Jung situaba en el núcleo de la psique.

7.1.3. La teoría inconsciente según Carl Gustav Jung

Carl Jung llevó las ideas de Freud aún más lejos. No se limitó al inconsciente personal, donde se guardan recuerdos y experiencias reprimidas, sino que propuso algo más profundo, lo que él denominó el "inconsciente colectivo". Este nivel de la psique, heredado por todos los seres humanos, es un archivo común. En él se alojan patrones primordiales de emoción y pensamiento, fruto de la experiencia ancestral de la humanidad.

Si observamos el *Art Brut* con esta idea en mente, el paralelismo es evidente. Los artistas-puros crean fuera de cualquier norma académica o cultural. Sin embargo, en sus cuadros y dibujos aparecen símbolos y motivos que se repiten en culturas y épocas diferentes. ¿Cómo es posible? Jung diría que, al no estar condicionados por las normas conscientes, acceden a ese estrato profundo del inconsciente colectivo, donde residen los arquetipos. Estas formas universales se activan y se manifiestan en los sueños, los mitos, los cuentos o el arte. La Madre, el Héroe, la Sombra, el Anciano Sabio… todos aparecen una y otra vez. En el *Art Brut* también. Vemos mandalas, laberintos, figuras de autoridad deformadas, seres totémicos

o personajes que encarnan el bien y el mal de un modo muy primario. Cada artista los personaliza, pero la fuerza arquetípica está ahí: son expresiones directas y sin filtros del inconsciente colectivo.

Jung consideraba que el Sí-Mismo es el arquetipo central. Representa la totalidad de la psique y es la meta del proceso de individuación: integrar las partes conscientes e inconscientes en una unidad. En muchos artistas-puros, especialmente quienes viven en aislamiento o estados psíquicos extremos, crear es casi una necesidad. Sus obras parecen intentos instintivos de organizar el caos interior, de reunir los fragmentos dispersos de la mente. El psicólogo suizo también habló de los complejos, núcleos psíquicos que pueden actuar de forma autónoma. El inconsciente, a través de imágenes y símbolos, busca compensar los desequilibrios de la conciencia, y esto se acentúa en el *Art Brut*. La intensidad emocional, la repetición de ciertos motivos y el carácter obsesivo de algunas obras sugieren que los artistas están trabajando con material inconsciente que necesita expresarse, y quizás integrarse.

A diferencia de Freud, que daba prioridad a la palabra, Jung veía la imagen como el lenguaje original de la psique. Lo expresó con claridad: *"La imagen y no la palabra es el lenguaje originario del inconsciente"* (Jung, 1964, p.22). Es un arte visual, inmediato, visceral. Cada imagen parece brotar directamente desde lo más profundo de la psique, sin filtros ni censura.

Por este motivo, el *Art Brut* se convierte en una ventana única al inconsciente junguiano. Sus obras, ajenas a la racionalidad consciente, muestran arquetipos universales y procesos de individuación que atraviesan a cualquier ser humano, más allá de su formación, su contexto o su estatus social.

7.1.4. Goffman y el estigma social: la autenticidad de la creación sin público

Así como Jung exploró las estructuras profundas de la psique, Erving Goffman centró su atención en la dimensión superficial pero no menos reveladora de la vida social como es la puesta en escena del yo. Según Erving Goffman compara la interacción social con una obra de teatro, donde los individuos son actores que presentan un "yo" a una "audiencia". Este desempeño implica una gestión de impresiones, donde las personas intentan controlar la imagen que proyectan para ser aceptadas o para lograr ciertos fines. Hay un escenario (donde se actúa el rol esperado) y una trastienda (donde se relajan y preparan para el siguiente rol).

Los artistas puros no suelen trabajar fuera de este "escenario" social convencional. Existe una ausencia de "desempeño consciente". Muchos de ellos no crean con la intención de ser exhibidos, de impresionar a una audiencia, o de conformarse a las expectativas artísticas del "mundo del arte". Sus creaciones surgen de una necesidad interna, no de un deseo de exponer un yo coherente para la sociedad. En este sentido, el *Art Brut* podría ser visto como una expresión de la "trastienda" de la psique, un lugar donde no hay necesidad de gestionar impresiones o de mantener una fachada social. La "autenticidad" y "crudeza" de esta categoría artística, en este contexto, es la ausencia de la performance social goffmaniana. Este desinterés por la audiencia como es la falta de un público o de una crítica externa en el momento de la creación libera al artista de las presiones de la presentación del yo. Esto permite una expresión más directa y sin filtros de su mundo interior.

En su obra *Estigma*, Goffman (2006) analiza cómo la sociedad categoriza a los individuos de tal forma que aquellos que posean atributos, tales como una enfermedad mental o una discapacidad

son desacreditados porque son percibidos como "menos humanos" lo que desemboca en una gestion de su identidad frente a la discriminación. La desviación social, por lo tanto, es la no conformidad con las normas sociales que a menudo derivan en estigma social. Por tanto, el arte se convirtió para algunos en un refugio. Una forma de sostenerse. Crear era levantar un mundo propio en el que poder habitar, reafirmarse frente al rechazo o, quizás, dejar constancia de experiencias que resultaban imposibles de comunicar de otra manera. Así, su obra podía interpretarse como el reflejo de una identidad herida, pero también, y esto es lo interesante, como una afirmación de una identidad distinta. Una que no dependía de los roles que la sociedad aprueba. Jean Dubuffet entendió esta paradoja. Cuando acuñó el término *Art Brut*, lo hizo con la intención de romper el vínculo entre estas producciones y la idea de "locura" o "enfermedad mental". Su objetivo era claro y consistía en reconocerlas como expresiones artísticas genuinas, sin el lastre del estigma.

En este punto, el marco teórico de Erving Goffman resulta muy útil. El sociólogo analizó cómo la sociedad genera categorías de exclusión y cómo el "estigma" condiciona la vida de quienes son señalados como diferentes. Este enfoque permite comprender mejor la marginación que vivieron muchos artistas de este movimiento artístico antes de que su obra fuera descubierta y revalorizada. Sus creaciones, nacidas en los márgenes, terminan así cuestionando las fronteras mismas entre lo que consideramos normalidad, locura y arte.

7.1.5. Foucault y lo extraordinario: resistencia a las normas

Tras haber explorado las teorías de estigmatización de Goffman y comprendido cómo la sociedad marca y aparta a quienes no se ajustan a la norma, es inevitable dar un paso más. El filósofo, historiador y teórico social francés, Michel Foucault ofrece una

mirada distinta. Nos ayuda a entender cómo esos procesos de exclusión se sostienen en estructuras de poder que definen qué es normal y qué no lo es. Y, desde ahí, su concepto de lo "extraordinario" resulta especialmente revelador para analizar esta expresión artística.

Foucault no habló nunca del *Art Brut* de forma explícita, pero sus ideas encajan sorprendentemente bien. Su trabajo sobre la locura, el poder, la normalización y la contracultura ofrece un marco sólido para entenderlo, ya que para él lo extraordinario no es solo lo extraño o lo raro, sino aquello que se escapa de los sistemas del poder. Es lo que no puede ser clasificado ni absorbido por los discursos dominantes, lo que se mueve fuera de los márgenes de las instituciones y los saberes oficiales (Foucault, 2002). Si miramos el *Art Brut* con esta idea, aparecen al menos cuatro dimensiones claras:

1. Desafiar la normalización y la razón. En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault explica cómo Occidente construyó la idea de locura y cómo usó instituciones como los manicomios para encerrar y controlar a quienes no cumplían la norma. Buena parte del *Art Brut* nace precisamente en esos espacios. No intentan ajustarse a la estética del arte "culto", sino que responden a una necesidad interna y a lógicas propias.

2. Exterioridad y "no-saber". Jean Dubuffet definió el *Art Brut* como "arte en bruto", lo que ya lo sitúa fuera del arte institucional. Foucault nos recuerda que saber y poder van de la mano. Esta manifestación creativa, al no seguir las reglas del arte oficial, opera desde fuera del régimen de verdad de la cultura dominante.

3. Resistencia y contracultura. Aunque no siempre sea intencionado, muchas obras de *Art Brut* pueden leerse como actos de resistencia. Al no cumplir las expectativas del sistema que los marginó, sus creadores desafían las estructuras que los patologizaron. Son expresiones auténticas, muchas veces subversivas, que cuestionan la cultura dominante.

4. Vivir en los límites. Foucault se interesaba por las experiencias que nos colocan al borde de lo que sabemos y somos. El *Art Brut*, creado en ocasiones por mentes en estados psíquicos extremos, nos enfrenta a esos límites. Nos hace preguntarnos qué es posible imaginar más allá de lo que nuestra razón y nuestra cultura permiten.

En conjunto, el *Art Brut* encaja en una lectura foucaultiana de lo extraordinario. Rompe categorías como normal/anormal, cuerdo/loco, arte/no-arte, y deja ver lo arbitrarias que son esas fronteras.

Foucault ya lo mostraba en *Historia de la locura en la época clásica*: durante siglos, la locura fue tratada como una amenaza al orden social y, como tal, ha sido marginada y sometida a controles médicos y psiquiátricos (Foucault, 2002). Desde esta perspectiva, el Art Brut puede verse como una recuperación de la locura. No se oculta ni se silencia. Se convierte en una afirmación de subjetividad. Las obras de estos artistas muestran que el trastorno mental no es solo disfunción. Es también un espacio límite, un lugar desde el que la creatividad y el pensamiento pueden desplegarse fuera del régimen de lo "normal".

7.2. Implicaciones del estudio para el campo artístico

Las implicaciones que el *Art Brut* plantea en relación con la experiencia del trastorno mental son muchas y de gran calado, tanto en lo teórico como en lo práctico. Nos coloca frente a una disyuntiva compleja. Por un lado, cuestiona los marcos tradicionales que durante siglos han delimitado lo que entendemos por arte y creatividad; por otro, abre la posibilidad de repensar la salud mental más allá de los parámetros clínicos habituales. Este movimiento artístico no solo sacude las convenciones estéticas establecidas, también nos empuja a revisar las propias nociones de expresión y normalidad. A partir de aquí, se pueden destacar varias implicaciones clave para el campo artístico que merece la pena considerar.

7.2.1. Revisión de las normas estéticas tradicionales

El *Art Brut* tiene una de sus mayores fuerzas en su capacidad para romper con las normas estéticas de siempre. Las obras de quienes viven con diagnósticos de enfermedades mentales o atraviesan situaciones de marginalidad ponen en entredicho las expectativas del mundo académico y del mercado del arte. Lo que importa aquí no es la proporción perfecta ni la belleza clásica, sino la espontaneidad y la autenticidad. Es un arte visceral, profundamente emocional, que no busca la perfección técnica sino transmitir de forma honesta una vivencia interior. Este planteamiento tiene además un impacto importante porque da voz a quienes durante mucho tiempo han quedado fuera del canon artístico. Creadores que se mueven al margen de los circuitos comerciales o académicos, a menudo sin formación reglada, ofrecen una mirada diferente que enriquece el arte contemporáneo. Sus obras no solo diversifican los lenguajes y las formas, sino que también nos empujan a preguntarnos, de nuevo, qué criterios usamos para decidir qué es legítimo y qué no lo es.

7.2.2. Expansión del concepto de creatividad

El *Art Brut* cuestiona profundamente la concepción tradicional de la creatividad como un atributo exclusivo de individuos formados académicamente o que siguen las normas del arte establecido. Frente a la visión elitista y normativizada, el arte producido por autodidactas, especialmente aquellos con experiencias de Trastorno mental, amplía las fronteras de lo que se entiende como creativo. En este contexto, resulta fundamental destacar la creatividad sin restricciones que caracteriza este movimiento. La libertad de estos artistas, que no se ve limitada por las convenciones formales o el conocimiento académico, demuestra que la creatividad puede surgir como una experiencia orgánica desde cualquier punto. Esta perspectiva invita a reconsiderar el valor de las expresiones artísticas que no se ajustan a los parámetros tradicionales y a reconocer en ellas una fuente legítima de las expresiones artísticas.

Del mismo modo, debe subrayarse el reconocimiento de la creatividad en la diversidad. El *Art Brut* pone en evidencia cómo la experiencia del sufrimiento psíquico, lejos de anular la capacidad puede convertirse en el motor de producción simbólica emocional. La transformación del dolor en imagen, del caos en forma, demuestra el potencial del ser humano para crear belleza y significado en circunstancias difíciles.

7.2.3. Redefinición del trastorno mental en el contexto artístico

El estudio de este movimiento artístico también cambia nuestra manera de mirar la salud mental en el arte. Durante mucho tiempo, lo que llamamos “trastorno mental” se entendía como una disfunción, una condición que limitaba la creatividad. Hoy

esa idea se siente vieja. El arte en bruto la desafía de frente y propone una mirada más amplia, más compleja. Invita a transformar lo que antes era visto como una marca de exclusión en algo plenamente integrado dentro del propio campo artístico. Algunos estados psíquicos, lejos de ser un obstáculo, pueden convertirse en poderosas fuentes de emoción, de creatividad y de expresión auténtica. La locura, lejos de quedar en silencio, puede encontrar voz y forma en la obra, ampliando el concepto mismo de lo creativo y ayudando a romper estigmas en torno a la salud mental. Esta nueva visión nos empuja a ser más inclusivos, más comprensivos y más éticos con quienes viven experiencias psíquicas diversas.

En este sentido, el psicoanálisis y el arte terapéutico tienen un papel esencial. Las obras de estos artistas no son solo piezas estéticas; también son espacios de sublimación, lugares donde se procesa el dolor. Por ello, el arte se convierte en un canal privilegiado para transformar el sufrimiento, poner orden en el caos interior y recuperar un equilibrio emocional. El reconocimiento de esto, es admitir que el arte no solo nos conmueve, sino también puede sanar y devolver a sus creadores un lugar legítimo dentro del mundo artístico.

7.2.4. Nuevas posibilidades para el arte contemporáneo

El *Art Brut* no es solo una manera distinta de crear. Es casi una sacudida. Su mera existencia ha inspirado a muchos artistas contemporáneos a atreverse a experimentar más. Al escapar de las normas de siempre, deja espacio para la búsqueda personal, para probar lenguajes que salen de lo más íntimo. Y, de paso, pone en duda dónde empiezan y dónde terminan las fronteras del arte establecido. Uno de sus mayores logros es, precisamente, el mostrar que el arte no tiene por qué estar atado a lo académico. Numerosos artistas del circuito tradicional han

bebido de esta energía y, gracias a ello, han transformado su obra. Mirar de cerca a los creadores de este tipo de arte puede abrir caminos inesperados como el uso de materiales nuevos, el cambio hacia nuevos métodos, en definitiva, aventurarse en nuevas experiencias creativas.

Pero aún hay algo más, y es que el *Art Brut* recuerda que el arte también habla de lo que somos. Muchas de sus obras nacen del aislamiento, del dolor o del desorden, y aun así son capaces de contar historias que normalmente no tienen sitio en el arte hegemónico. Esa mirada puede llevar a los artistas actuales a no quedarse solo en la técnica, sino a tocar temas sociales y psicológicos de frente, con un lenguaje más directo y más humano.

7.2.5. Implicaciones educativas y de formación artística

El impacto de esta corriente artística llega también al terreno educativo. Al mantenerse al margen de los marcos académicos y dar prioridad a la intuición y la expresión genuina, este movimiento se convierte en un contrapeso necesario frente a los métodos tradicionales centrados en la técnica y la evaluación constante. Integrar su espíritu en la enseñanza de las artes visuales podría transformar la formación artística, invitando a repensar qué es realmente crear, qué significa tener talento y cómo entendemos el aprendizaje. Sería una oportunidad para que los futuros artistas exploren sus emociones y su mundo interior sin el temor de ser encasillados o limitados por normas rígidas. Pero esto no quiere decir que haya que copiar a los artistas. No se trata de reproducir estilos ajenos, como ya ha pasado con otros movimientos. El objetivo que propone este estudio, es que cada creador desarrolle su propio lenguaje, libre de imposiciones, porque el *Art Brut* nace de lo personal, de lo íntimo y, por ende, no puede enseñarse en una clase.

Esta perspectiva nos abre un camino hacia la inclusión, pues dar espacio al *Art Brut* es darlo a quienes quedaron fuera de los circuitos oficiales. Esa apertura no solo enriquece el arte contemporáneo con más diversidad, sino que recuerda que la accesibilidad y el reconocimiento de los artistas-puros son esenciales en el campo artístico.

7.2.6. Revalorización del arte marginal

En este movimiento artístico se aprecian expresiones que, a menudo, se han tachado de periféricas o "no profesionales". Esto nos deja frente a la siguiente pregunta, ¿cómo podemos validar el *Art Brut* en todos los ámbitos sin traicionar lo que lo hace único? Tal vez la clave esté en revisar los parámetros con los que otorgamos valor al arte. El *Art Brut* nos invita a cuestionar la supremacía del mercado y de la comercialización como indicadores de legitimidad. Nos recuerda que el arte puede ser significativo sin depender de la fama, la rentabilidad o la demanda. Su fuerza está en otra parte: en ser una expresión radicalmente subjetiva y honesta que no se somete a normas externas.

Esta forma de entender el arte nos conduce a un terreno mucho más amplio. El *Art Brut* muestra que el arte no tiene por qué ser solo mercancía o capital simbólico. Es un gesto humano irreductible, capaz de revelar verdades internas, de transformar la manera en que vemos el mundo y de cuestionar los límites de lo que se considera arte, autor o espectador. Valorar este tipo de arte es, en ese sentido, un verdadero acto de conciencia porque implica comprender y dar valor a los artistas-puros, a esos autores que crean desde los más profundo, sin pedir permiso ni seguir las reglas establecidas.

8. SIMBOLOGÍA

Cuando hablamos de *Art Brut*, el análisis simbólico no es algo que se haga por gusto. Es una vía de acceso privilegiada al núcleo expresivo de las producciones artísticas. Dada la singularidad de sus autores, las obras objeto de estudio, no responden a cánones estéticos hegemónicos ni a intenciones comunicativas concretas. Podríamos decir, más bien, que son manifestaciones orgánicas de un universo interior que encuentra, a través de las imágenes, una vía de expresión posible. Es por ello que el símbolo en cuestión no actúa como ornamento, sino como una experiencia concreta, en donde atender a su lógica de crear/producir, implica acompañar la intensidad de un lenguaje que construye una verdad propia e íntima.

8.1. La simbología en el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot

La Obra de Juan Eduardo Cirlot se presenta como una herramienta teórica a considerar. En su *Diccionario de los símbolos*, el autor catalán propone una lectura transversal donde convergen la filosofía hermenéutica y la psicología analítica junguiana. Cirlot considera que la simbología es una forma de expresar niveles de realidad que son inaccesibles al pensamiento convencional y lógico.

Guiado por la psicología analítica de Jung y por una sensibilidad hermenéutica que reconoce en el símbolo un portador de verdad, Cirlot concibe el símbolo como una condensación de significados que brota de las profundidades de la psique. Esta idea

se enlaza fácilmente con el *Art Brut*, cuyos creadores, al trabajar al margen de las convenciones culturales y artísticas, parecen tener un acceso más inmediato y sin filtros a ese inconsciente. Sus obras están repletas de imágenes recurrentes, formas primigenias y narrativas que, a pesar de su singularidad, resuenen con significados arquetípicos que Cirlot explora en su diccionario como son la rueda, el laberinto, el ojo, el animal, etc.

Estos símbolos primarios y espontáneos que, a diferencia del arte "culto" que a menudo manipula o reinterpreta los símbolos de manera consciente, en el *Art Brut* los genera de forma sincera y visceral. Cirlot había valorado esta pureza en la manifestación simbólica donde las formas no son meras convenciones, sino símbolos con carga de significado que emergen desde las profundidades psíquicas que acontecen como experiencias visuales cargadas de intensidad. Es en estos términos, donde en el *Art Brut*, surgen como una experiencia visual cargada de intensidad es una necesidad interior que permite traducir lo prácticamente inexpresable como son la angustia, las visiones o estados disociativos. La espontaneidad no implica arbitrariedad, sino autenticidad y es ésta la que los convierte en un vehículo privilegiado que a veces se pierde en el arte más academicista.Si bien los símbolos en el *Art Brut* pueden parecer privados/personales, en el Diccionario de Símbolos" de Cirlot, permite encontrar conexiones con significados universales. Podríamos decir que encontramos la individualidad dentro de lo universal. Un árbol dibujado por un artista pertenecientes al *Art Brut* puede no ser el "árbol cósmico" de una tradición específica, como señala el propio Cirlot en el prefacio de su obra, sino una proyección personal. Ahora bien, esa proyección no invalida su potencia simbólica incluso en su forma más íntima. El símbolo conserva una estructura arquetípica que lo vincula con un imaginario colectivo más amplio. Es por ello que del árbol que hablábamos anteriormente, a priori individual, puede seguir instaurando/creando/aportando las aso-

ciaciones universales que para Cirlot tiene esa figura como son el crecimiento, la vida, la conexión con lo terrestre y lo celestial. Dicho de otro modo, lejos de invalidar; lo universal y lo individual se unen en el símbolo y es ahí precisamente donde radica su riqueza. Ahora bien, Cirlot no se queda solo en la lectura arquetípica: le interesa también entender el símbolo como un reflejo de los procesos psíquicos más complejos, esos que dejan ver las capas más profundas de la psique.

Los artistas del *Art Brut*, en muchos casos con diagnósticos psiquiátricos o atravesados por experiencias límite, usan el arte como un canal para dar forma y voz a lo que ocurre en su interior. Sus obras están cargadas de una intensidad emocional y simbólica que el diccionario de Cirlot puede ayudar a interpretar, revelando las ansiedades, obsesiones, fantasías y visiones que habitan en la mente del creador. Tanto el *Art Brut* como la obra de Cirlot desafían la primacía de la razón instrumental y la lógica positivista en la comprensión del mundo. En ambos casos, se reivindica el lugar de lo "irracional", como aquello que no está domesticado por la cultura, es un espacio fecundo para expresión de verdades profundas. Es por ello que fuera de las paredes de los convencionalismos y del academicismo, se alinea con la concepción cirlotiana del símbolo como forma no discursiva de conocimiento. Ambos reafirman que hay verdades que se expresan mejor a través de imágenes y metáforas que a través del lenguaje discursivo.

En síntesis, la simbología de Cirlot proporciona una lente invaluable para acercarse al *Art Brut*. Permite ir más allá de la mera observación formal para intentar desentrañar las capas de significado que emanan de estas obras, conectando la expresión aparentemente caótica o privada del artista con un universo de símbolos arquetípicos y universales. No se trata de "diagnosticar" las obras, sino de comprender la riqueza de sus lenguajes internos y su resonancia con las profundidades de la psique humana.

8.2. La simbología de Raimon Arola y su conexión con el *Art Brut*

Raimon Arola es uno de los referentes contemporáneos más destacados en el estudio del símbolo como forma de pensamiento y experiencia espiritual. Sus obras se sitúan en la intersección entre filosofía, historia del arte, hermetismo y antropología de lo sagrado. Arola concibe el símbolo no como un elemento decorativo, sino como una estructura ontológica que sirve de puente entre lo visible y lo invisible, lo que conecta el mundo material con realidades trascendentales. En el *Art Brut*, esta conexión es a menudo palpable. Los artistas-puros, parecen "ver" o intuir realidad más allá de lo cotidiano y las plasma directamente en sus dibujos por muy extraña que parezca, a menudo evocan lo sagrado o lo profundamente misterioso.

Todo ello tiene que ver con cómo estos símbolos surgen de la propia experiencia del ser humano y cómo son fundamentales para la autoconciencia y la comprensión del mundo. En los denominados artistas puros, estas conexiones son el resultado de una necesidad imperiosa de exteriorizar un mundo interior complejo, que a menudo está afectado por vivencias traumáticas, visiones o estados alterados de conciencia. Los símbolos no funcionan como meras ilustraciones, sino como la sustancia misma de la experiencia del artista. Arola sostiene que el símbolo es el vehículo privilegiado de una sabiduría universal que se ha manifestado históricamente a través de las religiones, los mitos, la filosofía y el arte. Es idea que se inscribe en la *philosophia perennis*, que postula la existencia de un saber ancestral y sabiduría universal y perenne que se manifiesta a través de símbolos de diferentes culturas y épocas.

Aunque los artistas puros no son conscientes de estas tradiciones, la resonancia de sus símbolos con arquetipos universales,

como hemos visto anteriormente en el trabajo de Cirlot, sugiere una conexión con esa *philosophia perennies*. Es como si el inconsciente de estos artistas puros, al margen de la cultura hegemónica, accediera a un lenguaje simbólico fundamental de la existencia.

Arola, en resumen, defiende que el símbolo auténtico emana de una experiencia directa, no mediada por normas externas ni intereses económicos. En este sentido el *Art Brut*, por su propia naturaleza, es un ejemplo paradigmático de esta autenticidad. Las obras son directas, crudas, sin filtros, y precisamente por ello, revelan una fuerza simbólica primordial que Arola aprecia. En los artistas puros podemos observar como una parte de ellos son capaces de realizar obras tratando temas del más allá, o siendo consecuencia de voces que oyen, o guías que les inducen. En síntesis, la simbología de Raimon Arola ofrece una perspectiva que permite ver el *Art Brut* no solo como una curiosidad psiquiátrica o estética, sino como una manifestación profunda y auténtica de la capacidad humana para simbolizar y para conectar con realidades más allá de lo puramente material. Sus ideas sobre la función y la naturaleza del símbolo ayudan a situar este tipo de arte dentro de una tradición más amplia de la búsqueda de significado y la expresión de lo indecible.

8.3. Símbolos en el *Art Brut*: entre lo universal y lo personal

Uno de los principales fundamentos en el simbolismo arquetípico reside en la psicología analítica de Carl Gustav Jung y su estudio sobre el inconsciente colectivo. Esta perspectiva la consideramos fundamental para el *Art Brut*. Debido a que los artistas-puros, al crear desde el margen de las influencias culturales y educativas convencionales, a menudo producen imágenes que resuenan con arquetipos universales, sin haber sido necesariamente expuestos a ellos de forma consciente. Entre los

arquetipos más recurrentes aparece la madre, entendida como símbolo de origen y refugio; el héroe, que representa la lucha y la superación; y las sombras, asociadas a aquellos aspectos reprimidos, negados o inaceptables de uno mismo. Junto a ellos, se repite el uso de símbolos universales como el sol, vinculado a la fuerza vital, la iluminación interior o la imagen de una figura paterna trascendental; la luna, relacionada con los ciclos emocionales, el mundo de los sueños y lo ambivalente; el árbol, que une lo terrenal con lo espiritual; o la serpiente, que emerge una y otra vez como emblema de transformación.

Aunque el *Art Brut* se define por la profunda individualidad de quienes lo practican, no deja de ser llamativo que en muchas de sus obras aparezcan motivos simbólicos que recuerdan a los mencionados anteriormente, arquetipos universales. Es frecuente, por ejemplo, encontrar imágenes de encierro, como muros que cierran el paso, rejas que aíslan, celdas diminutas o laberintos imposibles de atravesar. Estos elementos no solo evocan el aislamiento físico vivido en hospitales psiquiátricos, cárceles o contextos de exclusión, sino que también sugieren un encierro interior, una mente atrapada en su propio laberinto. A esta misma sensación remiten las figuras encadenadas o aprisionadas, que parecen gritar con su sola presencia el sentimiento de estar atrapado por un trastorno mental, por condiciones sociales adversas o por obsesiones que resultan incontrolables. En contraste, las ventanas y las puertas aluden al deseo de escapar, a la esperanza de hallar una salida, aunque con la certeza de que esa salida no existe. También se repiten los motivos del vuelo. Aves que cruzan el cielo o figuras humanas elevándose simbolizan el anhelo de libertad, la necesidad de escapar de una realidad asfixiante y refugiarse en otro lugar, aunque sea sólo mental o espiritual. Los ojos, por su parte, ocupan un lugar especial dentro de este repertorio. En algunos dibujos son enor-

mes, en otros se multiplican hasta lo imposible y, en ocasiones, desaparecen por completo. Cada variante encierra un significado, desde la mirada hacia el interior hasta la experiencia de alucinaciones, pasando por la sensación de ser observado o la dificultad de ver y de sentirse visto. No sorprende que algunos artistas-puros que se sentían perseguidos recurrieron a esta imagen con tanta insistencia.

Asimismo, es frecuente la aparición de patrones repetitivos, intrincados, micro-dibujos, manifestación una necesidad de control frente al caos, un ritual interior o una forma de concentración obsesiva. Esta repetición puede funcionar como mecanismo de autoconsuelo, de fijación o de descarga psíquica.

Por otra parte, también podemos apreciar la aparición de listas, ya sean números o letras, escrituras ilegibles, o signos inventados, que reflejan la construcción de sistemas lógicos internos, lenguajes privados o el intento de ordenar un mundo caótico a través de la clasificación. Muchas veces vemos acumulaciones de objetos y materiales de desecho realizando pequeñas esculturas, simboliza el valor otorgado a lo marginado, la resiliencia y la transformación de lo "inútil" en algo significativo. La invención de un mundo fantástico, así como paisajes oníricos, arquitecturas imposibles: Proyecciones de un universo mental rico y a menudo alucinatorio, ajeno a la realidad consensual. Los seres cósmicos, y las figuras astrales, todos aquellos elementos naturales personificados, reflejan la conexión con fuerzas primarias o la construcción de una mitología personal. En otras ocasiones vemos como la iconografía religiosa o esotérica reinterpretada, por los artistas-puros toman elementos de la cultura religiosa o esotérica a la que han estado expuestos, pero los transforman y los dotan de significados muy personales, a veces heréticos o profundamente idiosincrásicos. Asimismo, los cam-

bios de forma en la figura, es decir una metamorfosis, indican procesos de transformación interna, evolución o una fluidez en la realidad percibida. También nos encontramos con artistas que le gusta reparar o reconstruir con fragmentos reunidos, costuras, teniendo en cuenta que simbolizan la curación, o el intento de curarse, como la reconstrucción de la identidad o la búsqueda de integridad. Vemos como también los colores son importantes, vibrantes e inusuales, A menudo, el uso del color es altamente subjetivo y emocional, desafiando las convenciones y creando atmósferas específicas.

Lo notable de estas imágenes, temas o motivos es que, pese a su aparente simplicidad o excentricidad gráfica, no responde a una iconografía elaborada desde la conciencia racional. Son, más bien, manifestaciones simbólicas emergidas desde lo profundo. Es una de las opciones más usadas por los artistas puros, a pesar de la singularidad y la aparente idiosincrasia de cada artista, sus obras contienen elementos simbólicos que, sorprendentemente, se conectan con esta matriz universal de significados.

Este punto resulta fundamental para comprender lo que sucede en el *Art Brut*. Las obras no se limitan a ser imágenes aisladas o ejercicios estéticos, sino que son manifestaciones directas de lo que ocurre en lo más profundo de la mente, visiones que se abren paso sin filtros, obsesiones que buscan una forma de salir, miedos difíciles de nombrar y deseos que rara vez encuentran palabras. Por eso la simbología es tan valiosa a la hora de analizar este tipo de arte porque nos permite leer en clave universal lo que en apariencia es único o incluso excéntrico. A través de ella es posible descubrir que estas expresiones, tan ajenas a las normas culturales o artísticas, están en realidad conectadas con un lenguaje común que atraviesa al ser humano y que resuena en las profundidades del inconsciente colectivo.

8.4 Consideraciones clave para comprender la simbología del *Art Brut*.

Detenerse en ciertos aspectos es clave para comprender la simbología del *Art Brut*. Su naturaleza difiere de las estructuras simbólicas habituales en el arte académico y esto marca la forma en que debe ser interpretada.

Lo primero que llama la atención es su carácter profundamente personal. Un mismo símbolo puede tener sentidos muy diferentes según el artista que lo utilice. Cada obra es un universo cerrado y eso se nota también en que muchas de ellas no fueron creadas con la intención de ser comprendidas por un público; surgen de una necesidad interior, de un impulso íntimo que encuentra en la imagen su vía de expresión. Por eso los símbolos no buscan transmitir un mensaje al exterior, sino que son las manifestaciones de un mundo interior. Esa misma individualidad está, al mismo tiempo, ligada a otro aspecto esencial, que es la conexión directa con el inconsciente. Al nacer en un espacio poco mediado por la cultura, los símbolos del *Art Brut* parecen enlazar con las capas más profundas de la mente, tanto en su dimensión personal como colectiva. Jung lo advirtió en sus teorías, y Cirlot o Arola lo han reafirmado en sus estudios, señalando que estos símbolos son puertas que conectan con arquetipos y realidades internas difíciles de verbalizar. Tal vez por eso poseen una fuerza y una autenticidad tan singulares, libres de convenciones estéticas y cargadas de la intensidad que da la experiencia vivida sin filtros.

Ahora bien, esa misma idiosincrasia impide elaborar un diccionario que recoja de manera sistemática todas las claves simbólicas del *Art Brut*. Aun así, es posible, y necesario, trazar algunas categorías generales que ayuden a orientarse. No se trata

de encasillar ni de simplificar, sino de ofrecer una especie de marco orientativo que permite acercarse mejor a esta riqueza simbólica. Ese marco será el punto de partida para explorar los diccionarios de símbolos más útiles y adentrarse en la expresividad compleja y fascinante de estas obras.

8.5. Diccionarios de referencia sobre simbología

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el *Art Brut* se mueve en un terreno difícil de descifrar. Cada obra responde a una lógica interior distinta y esto hace que, muchas veces, su lectura sea compleja si se usan únicamente las herramientas tradicionales del arte académico. No sigue normas ni cánones previos, y, por eso mismo, puede parecer misterioso o incluso impenetrable a simple vista, pero esto no significa que sea imposible aproximarse a su riqueza simbólica. Existen recursos que ayudan a abrir puertas, y entre ellos destacan algunos diccionarios de símbolos. Son especialmente útiles los que se apoyan en enfoques psicológicos y arquetípicos, ya que permiten mirar estas producciones desde otra perspectiva. No ofrecen respuestas cerradas, pero sí pueden ayudan a ampliar la mirada y a detectar conexiones más profundas que escapan a los enfoques exclusivamente históricos o religiosos.

Estos repertorios terminan funcionando como puentes hacia las capas más hondas del inconsciente colectivo. Es precisamente desde ahí desde donde parecen surgir muchas de las imágenes que pueblan el *Art Brut*. Por eso, en el apartado siguiente se presentarán los diccionarios más relevantes para este tipo de análisis y se explicará brevemente por qué cada uno de ellos resulta tan pertinente para entender mejor este universo creativo.

8.5.1. Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot

Cirlot es, sin lugar a dudas, una de las referencias más importantes. Su formación en filosofía y estética, junto con su profundo interés por el esoterismo y la alquimia, le permitió crear un diccionario que no se limita a describir o catalogar símbolos. En cambio, en lugar de quedarse en la superficie, su obra busca desentrañar el sentido más profundo y arquetípico de cada imagen, cómo resuena en el inconsciente y de qué manera ha ido apareciendo en diversas tradiciones espirituales y místicas. Esta capacidad de rastrear la continuidad simbólica en contextos tan distintos convierte el *Diccionario de símbolos* en una herramienta ideal para acercarse al *Art Brut*. En este tipo de creación, los símbolos suelen emerger sin mediación cultural consciente, y ahí la mirada de Cirlot se vuelve especialmente valiosa. Sus grandes fortalezas son la profundidad del análisis, la amplitud de referencias que abarca desde la mitología hasta la cábala, la alquimia y las religiones de oriente y occidente, así como manera de captar la energía intrínseca de cada símbolo.
Eso sí, al emplear este diccionario para analizar el *Art Brut* es importante tener presente que no se trata de "traducir" las obras ni de diagnosticar a sus autores. La idea es más bien ampliar la comprensión, descubrir posibles resonancias y significados que los artistas pudieron expresar de manera intuitiva. Estas herramientas sirven, en definitiva, para iluminar el diálogo silencioso entre la psique individual y ese universo simbólico que compartimos como humanidad.

8.5.2. *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant

Estamos ante otra obra enciclopédica de gran prestigio, aunque con un enfoque diferente al de Cirlot. Aquí la mirada se centra más en la antropología cultural y en la historia de las religiones,

aunque la influencia de Jung atraviesa claramente muchas de sus páginas.

El libro ofrece un recorrido amplio por la forma en que los símbolos han ido apareciendo en distintas culturas y momentos históricos. Dedica especial atención a sus dimensiones míticas y rituales, y su cobertura, tanto geográfica como temporal, es inmensa. Cada entrada está llena de detalles que ayudan a comprender mejor la manera en que los símbolos se han integrado en la vida cultural a lo largo del tiempo. Este mismo enfoque, lo convierte en una herramienta muy útil para quienes se acercan al *Art Brut*. Permite ver que algunos motivos que parecen surgir de manera única en estas obras en realidad resuenan con tradiciones muy antiguas. Esa conexión con lo ancestral enriquece la interpretación y abre el camino a lecturas más profundas.

8.5.3. El Libro de los símbolos: Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas

Este libro, publicado por Taschen en colaboración con el *Archive for Research in Archetypal Symbolism*es (ARAS), es una aportación reciente e innovadora. Fusiona el rigor de la psicología analítica junguiana con un exquisito enfoque visual y conceptual, ofreciendo un recorrido por los arquetipos y sus manifestaciones a través de imágenes de muy diversas culturas.

Su riqueza visual permite establecer conexiones intuitivas con el arte de personas que operan desde el inconsciente. En ella encontramos la claridad en la exposición de conceptos junguianos, gran cantidad de imágenes de alta calidad de diversas culturas, y un enfoque directo en la experiencia psíquica del símbolo. Es excelente para la comparación visual.

8.5.4. *Diccionario de símbolos* de Hans Biedermann

El diccionario de Biedermann, nos ofrece una perspectiva amplia sobre el significado de los símbolos a través de la arqueología, etnología, arte y psicología. Aunque quizás menos esotérico que Cirlot o Chevalier, su base multidisciplinar permite una comprensión de la fuerza emocional y cultural de los símbolos que puede ser muy útil para el *Art Brut*. A partir de su análisis podemos observar su rigor académico, la base multidisciplinar sobre la que descansa y una aproximación que busca entender el origen de la fuerza emocional de los símbolos.

BLOQUE II
ESTUDIOS DE CASOS:
ARTISTAS DEL *ART BRUT*

La primera vez que el *Art Brut* se mostró al mundo tal como lo concebía Jean Dubuffet, fue en París en 1949. Dubuffet organizó esta exposición con su propia colección y la tituló *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Es un detalle importante: aunque la famosa Colección de *Art Brut* se estableció en Lausana en 1971, después de que Dubuffet donara su colección a esa ciudad, las primeras exposiciones de este movimiento no fueron allí. De hecho, los inicios de este concepto se vieron en París, mucho antes de que la colección viajara permanentemente a Suiza.

Hay que tener en cuenta que Dubuffet llevaba investigando y coleccionando estas obras desde 1945. Incluso hubo algunas exposiciones colectivas previas en 1948 donde ya se asomaban obras de lo que él consideraba *Art Brut.* Sin embargo, la exposición de octubre de 1949 en la *Galería René Drouin* es la que se reconoce como la primera bajo su concepción formal y con la magnitud de la colección que él estaba construyendo.

Para este estudio, nos centraremos en un grupo muy específico: los artistas-puros que fueron parte de esa primera exposición en Lausana y cuyas obras hoy forman parte del museo, pero con una limitación. Solo incluimos a aquellos que estuvieron internados en hospitales psiquiátricos, vivieron en condiciones de aislamiento y padecieron trastornos mentales. Pondremos especial atención en los que se dedicaron principalmente al dibujo. A partir de esta selección, y después de la lista general, nombraremos a todos los artistas participantes en la exposición. Vamos a crear un apartado individual para cada artista. Cada apartado incluirá una referencia biográfica del autor, como su nombre, fecha y lugar de nacimiento, el tipo de enfermedad que padecían, los estudios u oficios que hayan tenido, y las técnicas que utilizaron en los dibujos que elijamos para el análisis. Además, realizaremos un análisis técnico-artístico de sus obras, y profundizaremos en el simbolismo que encierran.

9. LISTA GENERAL DE ARTISTAS DE *ART BRUT*

(Nota: Los números entre paréntesis (p. ej., (apdo. 10.1*)*) hacen referencia a los apartados numerados del *Catálogo general de artistas de Art Brut* incluido en el **capítulo 10** de este trabajo)

1. **Abrignani, Giovanni** (1899-1977), Italia **(apdo. 11.7).**
2. **Amar, Paul** (1919-2017), Argelia.
3. **Arneval, Benjamín** (1908-), Francia.
4. **Bachler, Josef** (1914-1979), Austria.
5. **Badari, Fausto** (1962-), Italia.
6. **Bar, Julie** (1868-1930), Suiza.
7. **Barbus Müller** (1844-1919), Francia.
8. **Bartlett, Morton** (1909-1992), EE. UU.
9. **Bataille, Juliette Élisa** (1896-), Francia.
10. **Bekki, Kōmei** (1952-), Japón.
11. **Bergeaud Marie-Louise** (1897-1983), Francia.
12. **Bertanzetti, Daniele** (1984-), Italia.
13. **Berthomier Georges** (1897-1963) Francia.
14. **Bertoliatti, Dominique** (1953-2007), Francia.
15. **Blackstock, Gregory L**. (1946-2023), EE. UU.
16. **Halo, Benjamin** (1917-2000), Suiza.
17. **Boschey Édouard** (1907-1988), Suiza.
18. **Bosco, Giovanni** (1948-2009), Italia **(apdo. 10.2).**
19. **Boussion, Charles** (1925-2021), Francia.
20. **Bouttier, María** (1839-1921), Francia.
21. **Braillon, David** (1970-), Francia.
22. **Braz, Albino** (1896-1950), Brasil.
23. **Bruly Bouabré, F.** (1923-2014), Costa de Marfil.

24. **Brunet, Guy** (1945-), Francia.
25. **Brunetti Luigi** (1905-1972), Italia.
26. **Byam, John** (1929-2013), EE. UU.
27. **Camino, Melvin** (1954-2024), EE.UU.
28. **Cammi, Marcello** (1912-1994), Italia.
29. **Chand, Nek** (1924-2015), Pakistán.
30. **Chawan, Kashinath** (1950-), India.
31. **Corbaz, Aloïse** (1886-1964), Suiza **(apdo. 10.3).**
32. **Costa, Fernand** (s.f.), Francia.
33. **Courson, Alphonse Eugène** (1846-1920), Francia.
34. **Crépin, Fleury-Joseph** (1875-1948), Francia.
35. **Dalla Valle, Antonio** (1939–2020), Italia.
36. **Darger, Henry** (1892-1973), EE.UU. **(apdo. 10.6).**
37. **De Mauri, Diego** (1963-), Suiza.
38. **Hechos, James Edward** (1908-1987), EE.UU.
39. **Delaunay, Serge** (1956-), Bélgica.
40. **Demkin, Georges** (1930-1996), Francia.
41. **Derkenne, Eric** (1960-2014), Bélgica.
42. **Derriennic, E.**(1908-1965), Francia **(apdo. 10.4).**
43. **Di Giovanni, Curzi** (1957-), Italia.
44. **Domsic, Janko** (1915-1983), Croacia.
45. **Doudin, Jules** (1884-1946), Suiza.
46. **Duf, Gastón** (1920-), Francia **(apdo.10.5).**
47. **Dufrène, Gaël** (1971-), Francia.
48. **Duhem, Paul** (1919-1999), Bélgica.
49. **Elías** (1953-), Jamaica.
50. **End, Pablo** (1895-), Francia.
51. **Evans, Minnie** (1892-1987), EE. UU.
52. **Failloubaz, Samuel** (1903-1975), Suiza.

53. **Filaquier, Henri** (1901-), Francia.
54. **Fischer, Johann** (1919-2008), Austria.
55. **Fleuri, Yves-Jules** (1960-), Francia.
56. **Florent** (1885-1955), Francia.
57. **Forestier, Auguste** (1887-1958), Francia.
58. **Fraisse, Clément** (1901-1980), Francia.
59. **Fusco, Sylvain** (1903-1940), Francia.
60. **Futai, Sadanobu** (1917-1988), Japón.
61. **García, Luis Enrique** (1875-1952), Suiza.
62. **Gabritschevsky, Eugen** (1893-1979), Rusia.
63. **Galli, Giovanni** (1954-), Italia.
64. **García Cortízas, Federico** (1971-), Cuba.
65. **Giavarini, José** (1877-1934), Italia.
66. **Gie, Robert** (1869-), Suiza **(apdo.10.7).**
67. **Gill, Madge** (1882-1961), Reino Unido.
68. **Gironella, Joaquim Vicens** (1911-1997), España.
69. **Godi, Jules** (1902-1986), Italia.
70. **Götze, Helga** (1922-2008), Alemania.
71. **Golz, Michael** (1957-), Alemania.
72. **Gordon, Ted** (1924-), EE. UU.
73. **Guo, Fengyi** (1942-2010), China.
74. **Hagino, Toyo** (1938-), Japón.
75. **Casa, Oscar** (1939-2018), Bélgica.
76. **Haddad, Fatma** (1931-1998), Argelia.
77. **Hauser, Johann** (1926-1996), Eslovaquia.
78. **Heer** (1946-), Suiza.
79. **Helmut** (1945-), Alemania.
80. **Hernández, Miguel** (1893-1957), España.
81. **Herrera, Magali** (1914-1992), Uruguay.

82. **Heuer, Joseph** (1827-1914), Suiza.
83. **Hirschter, Dunya** (1954-2008), Croacia.
84. **Hodinos, Emile Josome** (1853-1905), Francia.
85. **Hofer, Josef** (1945-), Austria.
86. **Hotta Tetsuaki** (1949-2015), Japón.
87. **Jaïn, Pierre** (1904-1967), Francia.
88. **Jakic, Vojislav** (1932-2003), Macedonia.
89. **Jayet, Aimable** (1883-1953), Francia.
90. **Jove Junco, Josvedy** (1977-), Cuba.
91. **Juritzky, Alfred Antonin** (1887-1961), Austria.
92. **Kahmann, Anna** (1905-1995), Suiza.
93. **Katalina** (1910-), Austria.
94. **Kernbeis, Franz** (1935-2019), Austria.
95. **Kocher, Pierre** (1923-2005), Suiza.
96. **Kolb, Ernst** (1927-1993), Alemania.
97. **Koochaki, Davood** (1939-2020), Irán.
98. **Korec, Johann** (1937-2008), Austria.
99. **Krüsi, Hans** (1920-1995), Suiza.
100. **Lamy, Marc** (1939-), Francia.
101. **Lanca Bonifacio, Manuel** (1947-), Portugal.
102. **Lanz, Madeleine** (1936-2014), Suiza.
103. **Le Gris, Fernande** (1922-2018), Francia.
104. **El Viajero Francés** (*seudónimo*) (s.f.), Francia.
105. **Leclercq, Jean** (1951-), Bélgica.
106. **Lecocq, Sylvain** (1900-1950), Francia.
107. **Lemaire, Philippe** (1954-), Canadá.
108. **Lesage, Agustín** (1876-1954), Francia.
109. **Liabeuf, Jean-Jacques** (1886-1910), Francia.
110. **Lib, Stanislas** (1899-), Polonia.

111. **Lobanov, Aleksander P.** (1924-2003), Rusia.
112. **Lonné, Rafael** (1910-1989), Francia.
113. **Mackintosh, Dwight** (1906-1999), EE. UU.
114. **Maisonneuve, Pascal-Désir** (1863-1934), Francia.
115. **Mar, Jean** (1831-1911), Suiza.
116. **Marcomi** (s.f.), país desconocido.
117. **Martín, Félix Aimé** (1899-1984), Francia.
118. **María, Simone** (1890-1961), Francia.
119. **Matsumoto, Kunizo** (1962-), Japón.
120. **Meani, Angelo** (1906-1977), Italia.
121. **Merle Auguste** (1858-), Francia.
122. **Merritt, Gene** (1936-2015), EE. UU.
123. **Messou, Ezequie**l (1971-), Benín.
124. **Metz, Reinhold** (1942-), Alemania.
125. **Miller, Daniel** (1961-), EE. UU.
126. **Miyama, Eijiro** (1934-), Japón.
127. **Moindre, Joseph** (1888-1965), Francia.
128. **Monsiel, E.** (1897-1962), Polonia **(apdo. 10.8).**
129. **Morales Díaz, Miguel Ramón** (1948-), Cuba.
130. **Morel, Berta** (1891-1968), Suiza.
131. **Moret, Marc** (1943-2021), Suiza.
132. **Morf, Jakob** (1922-2002), Alemania.
133. **Motooka, Hidenori** (1978-), Japón.
134. **Müller, H. A.** (1865-1930), Francia **(apdo. 10.9).**
135. **Nannetti, Fernando Oreste** (1927-1994), Italia.
136. **Nedjar, Michel** (1947-), Francia.
137. **Neumayr, Alfred** (1958-), Austria.
138. **Ni Tanjung** (1930-2020), Indonesia.
139. **Nikifor** (1895-1968), Polonia.

140. **Nishimura, Issei** (1978-), Japón.
141. **Nogarède, Eugenia** (1882-1951), Suiza
142. **Obata, Masao** (1943-2010), Japón.
143. **Oko, Ataa** (1919-2012), Ghana.
144. **Raymond R.** (1915-), Francia.
145. **Palanc, Francis** (1928-2015), Francia.
146. **Pankoks, Michae**l (1894-1983), Letonia.
147. **París, Charles** (1901-), Francia.
148. **Perugi, Italo** (1900-1972), Italia.
149. **Paloma, Laure** (1882-1965), Francia.
150. **Ploos van Amstel, Han** (1926-2004), Países Bajos.
151. **Podestá, Giovanni Battista** (1895-1976), Italia.
152. **Poladian, Vaha** (1902/05-1982), Armenia.
153. **Retrato de François** (1884-1976), Francia.
154. **Pous, Jean** (1875-1973), España.
155. **Príncipe Otto** (1906-1980), Austria.
156. **Pujolle, G.** (1893-1971), Francia **(apdo. 10.10).**
157. **Rashidi, Mehrdad** (1963-), Irán.
158. **Ratier, Émile** (1894-1984), Francia.
159. **Raugei, Marco** (1958–2006), Italia.
160. **Richoz, Marcia**l (1963-2024), Suiza.
161. **Robertson, Real** (1930-1997), EE. UU.
162. **Robillard, André** (1931-), Francia.
163. **Roussillon, Jean-Marie** (1953-), Francia.
164. **Roseno de Lima, Antonio** (1926-1998), Brasil
165. **Ruffié, Jane** (1887-1976), Francia.
166. **Saguer, Jaime** (1896-), España.
167. **Saletmeier, Hans** (1950-), Austria.
168. **Salingardes, Henri** (1872-1947), Francia.

169. **Santoro, Eugenio** (1920-2006), Italia.
170. **Savoy, Gastón** (1923-2004), Suiza.
171. **Sawada, Shinichi** (1982-), Japón.
172. **Schaefer, Gustav** (1885-), Alemania.
173. **Scheiböck, Johann** (1905-?), Austria.
174. **Schöpke, Philipp** (1921-1998), Austria.
175. **Schulthess, Armand** (1901-1972), Suiza.
176. **Scott, Judith** (1943-2005), EE. UU.
177. **Settembrini, Franca** (1946-2003), Italia.
178. **Shuji, Takashi** (1974-2021), Japón.
179. Šimankov, Valentín (1962-) Rusia.
180. **Sirvins, Marguerite** (1890-1957), Francia.
181. **Smith, Richard C.** (1950-2024), Reino Unido.
182. **Smith, Lewis** (1907-1998), EE. UU.
183. **Sorgente, Palmerino** (1920-2005), Italia.
184. **Spiller, Rolf** (1960-), Alemania.
185. **Steffen, Charles** (1927-1995), EE. UU.
186. **Tassini, Pascal** (1955-), Bélgica.
187. **Teuscher, Gastón** (1903-1986), Suiza.
188. **Thiébault, Denis** (1954-), Francia **(apdo. 10.11).**
189. **Titov, Yuri** (1928-2017), Rusia.
190. **Touilleux, Bernadette** (1924-2010), Francia.
191. **Travis, Frank** (1914-1976), Canadá.
192. **Tripier, Jeanne** (1869-1944), Francia.
193. **Tromelin, Conde de** (1850-1920), Francia.
194. **Trösch, Johann** (1924-1984), Suiza.
195. **Trouvé, Alfred** (1911-1995), Francia.
196. **Tschirtner, O.** (1920-2007), Austria. **(apdo. 10.12).**
197. **Tsuji, Yuji** (1977-), Japón.

198. **Urasco, Berthe** (1898-?), Suiza.
199. **Valdés Dilla, Damián** (1970-), Cuba.
200. **Valeiras, Ofelia** (1900-?), Argentina.
201. **Valencia, Pepe de** (1952-), España.
202. **van Genk, Willem** (1927-2005), Países Bajos.
203. **Víctor Francisco** (s.f.), país desconocido.
204. **Vignes, Pépé** (1920-2007), Francia.
205. **De Bruenchenhein, Eugene** (1910-1983), EE. UU.
206. **Vonlanthen, Pascal** (1957-), Suiza.
207. **Waedemon, Victor** (?-1945), Bélgica.
208. **Wagemann, Theodo**r (1918-1998), Alemania.
209. **Walla, August** (1936-2001), Austria **(apdo. 10.13).**
210. **Camino, Melvin** (1954-2024), EE.UU.
211. **Wey, Aloïs** (1894-1985), Suiza.
212. **Widener, George** (1962-), EE. UU..
213. **Salvaje, Clemens** (1964), Suiza.
214. **Wilson, Scottie** (1888-1972), Escocia.
215. **Wittlich, Josef** (1903-1982), Alemania.
216. **Wnek, María** (1922-2005), Polonia.
217. **Wolfli, Adolf** (1864-1930), Suiza **(apdo. 10.14).**
218. **Wyss, Eugenio** (s.f.), Suiza.
219. **Yeomans, Brooks** (1957), EE. UU.
220. **Yoshida, Shuzo** (1956-), Japón.
221. **Zablatnik, Erich** (1942-1995), Austria.
222. **Zagajewski, Stanislaw** (1927-2008), Polonia.
223. **Zemánková, A.** (1908-1986), Rep. Checa. **(apdo. 10.15).**
224. **Zéphir, Henriette** (1920-2012), Francia.
225. **Zinelli, Carlo** (1916-1974), Italia.
226. **Živkovic, Bogosav** (1920–2005), Serb.

10. ANÁLISIS DE ARTISTAS-PUROS DEL *ART BRUT*

10.1. ABRIGNANI, GIOVANNI (1899-1977)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudio y oficios	Técnicas y soporte
Giovanni Abrignani (1899 – 1977, 78 años)	Marsala, Sicilia, Italia	Delirios, internado en el Hospital Psiquiátrico de Trapani, donde permaneció el resto de su vida.	Albañil. Autodidacta.	Dibujos realizados con bolígrafos, lápiz de color y pasteles. Utilizaba las reglas y compás, sobre diferentes papeles.

Retrato fotográfico de Giovanni Abrignani Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*	**Figura 1** *Sin título*, 1967-1975 Giovanni Abrignani Bolígrafo y lápiz de color sobre papel, 21 x 33 cm Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*	**Figura 2** *Del giro d'italia 1975*, 1975 Giovanni Abrignani Bolígrafo y lápiz de color sobre papel 25 x 34,8 cm Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Línea

Usa como herramientas la regla y el compás haciendo líneas muy precisas, rectas y curvas, con una cualidad mecánica. La línea es fundamental para construir las formas y estructuras de sus composiciones. Sus dibujos se caracterizan por contornos nítidos y bien definidos. El bolígrafo, como herramienta, refuerza esta cualidad de línea continua y uniforme. Podría emplear la repetición de líneas paralelas o patrones de tramado para rellenar espacios, crear texturas y simular sombras.

Forma y volumen

Dada su profesión como albañil, el uso de regla y compás le era familiar, es muy probable que las formas en sus dibujos se aprecie una cualidad constructiva, como si estuviera diseñando edificios o vehículos. Predominan las formas geométricas puras o las estructuras complejas que se ensamblan a partir de estas. Aunque las formas son delineadas y realizadas con mucha precisión, la intención principal no parece ser la de crear volumen ilusorio a la manera clásica. Las figuras y objetos tenderían a la planitud, pero la meticulosidad en su construcción y el uso de la perspectiva lineal sugieren profundidad y solidez estructural. En las Figuras 1 y 2, su tema preferido y recurrente del transporte: trenes, coches, góndolas, bicicletas. Implica que las formas de estos objetos son representadas con gran detalle, enfocándose en sus componentes y mecanismos.

Luz y sombra

Abrignani no utiliza un sistema de luz y sombra para modelar el volumen. Las sombras, si las hay, son manchas de color plano y áreas rellenas con patrones, sin una fuente de luz discernible.

La diferenciación entre elementos y la iluminación se logra a través del uso de colores planos y saturados de lápices de colores y el contraste entre ellos, o mediante la densidad de la línea y el tramado.

Composición

El uso de la regla y el compás, le da un enfoque organizado y metódico de la composición. A pesar de la posible densidad de detalles, la disposición de los elementos es precisa y, en cierto modo, estructurada. El tema del transporte implica un movimiento y una secuencia. Las composiciones tienen una cualidad narrativa, mostrando escenas y trayectos, con una dirección muy clara. Abrignani se centra en la representación detallada de las bicicletas como escena principal, con un fondo que complementa y se reduce a elementos habituales en una calle (Figura 2).

Textura

La textura es principalmente visual, creada por la minuciosidad de los detalles, la repetición de líneas generados por el bolígrafo y el lápiz de color. Simula las texturas de los materiales, así como de los vehículos, barcos, bicicletas ya sean de metal, o madera.

Escala y Proporción

Abrignani, debido a su interés en la construcción y el transporte, mantiene unas proporciones más cercanas a la realidad en los objetos que dibuja. Las figuras humanas, son esquemáticas o secundarias en proporción. Las diferentes partes de una escena, una bicicleta, el río, los barcos, poseen una escala coherente entre sí, creando una sensación de un mundo reconocible, aunque sea a través de su lente particular (Figuras 1 y 2).

3. Análisis simbólico

Simbolismo la figura humana

Las figuras humanas en la obra de Abrignani son recurrentes y están cargadas de un simbolismo sutil: Sus personajes se presentan en posturas estáticas, aunque estén en movimiento, él las dibuja rígidas, con expresiones faciales serias, y rara vez interactúan entre sí. Refleja la propia experiencia de Abrignani de confinamiento y desconexión. Los deportistas habitan en un plano existencial donde la interacción es mínima (Figuras 1 y 2) los personajes están teniendo una actividad física como el ciclismo, y no contactan de ninguna manera con el observador, ellos están haciendo su ejercicio, a través de este dibujo se aprecia un profundo sentido de aislamiento existencial. La quietud de las figuras sugiere un estado de introspección profunda o meditación, ajenas al movimiento y las distracciones del mundo exterior. Las figuras actúan como proyecciones de los estados anímicos y las obsesiones del propio artista, revelando un mundo psíquico denso y autocontenido.

Los rostros, tienen ojos grandes y fijos que miran hacia un punto más allá. Una sensación de intensa necesidad de observar, comprender el mundo y las personas que lo rodeaban. Los ojos son tradicionalmente las ventanas al alma, y en los dibujos de Abrignani, invitan al espectador a una conexión con la profundidad de la conciencia del artista. La falta de una expresión clara contribuye a una atmósfera de misterio y un silencio que envuelve a los personajes.

Simbolismo en la composición y el espacio

La manera en que Abrignani organiza los elementos en sus dibujos es peculiar. Sus dibujos a menudo carecen de perspectiva lineal, y las figuras y objetos se relacionan entre sí por su im-

portancia subjetiva más que por su tamaño real. Los dibujos no son realistas pertenecen a un mundo puramente subjetivo y mental, donde la lógica espacial se rige por las percepciones internas del artista. La disposición de los elementos evoca la lógica onírica, donde las relaciones de tamaño y distancia son fluidas.

Simbolismo del uso de la línea y el color

El trazo del autor es fino, otorgando a sus figuras una cualidad definida. La precisión de su línea sugiere un notable control y una claridad en la concepción de sus formas. La delicadeza del trazo refleja una sensibilidad interna y una forma contenida de expresión. Abrignani solía trabajar con lápices de colores, empleando una paleta de colores suave, a menudo pasteles o tonos apagados, o simplemente grafito. Los colores suaves contribuyen a una atmósfera introspectiva, serena que invita a la contemplación.

Simbolismo del acto de creación

Para Giovanni Abrignani, el arte era su manera de estar en el mundo. Dibujar le permitía dar forma a sus obsesiones y emociones, convirtiendo en imágenes todo aquello que llevaba dentro. Cada trazo era una forma de entenderse y de encontrar cierto control en su vida. Su obra, tan precisa y serena, es el reflejo de una mente sensible y compleja que logró construir su propio lenguaje.

10.2. BOSCO, GIOVANNI (1948-2009)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soporte
Giovanni Bosco (1948 - 2009, 61 años)	Castellammare del Golfo, Sicilia, Italia	Depresión y paranoia. sin hogar. Trauma por estar encarcelado y por la muerte de dos hermanos asesinados.	Dos años escolarizado de niño. Sin hogar. Autodidacta	Dibuja con rotuladores Rotuladores.

Es el segundo hijo de cinco hermanos. Después de sólo dos años de escolarización, el joven trabajó como pastor y experimentó su primer duelo a la edad de catorce años, cuando murió su padre. Dos años después, perdió a sus dos hermanos gemelos que fueron asesinados. Bosco fue posteriormente encarcelado por delitos menores. La experiencia en prisión lo traumatizó: sufrió depresión y paranoia, dejó de trabajar y se convirtió en una persona sin hogar. Más tarde regresó a su ciudad natal y se mudó a un espacio reducido de una sola habitación y sin comodidades.
En su habitación, Giovanni Bosco pasaba horas pintando sobre trozos de cartón un universo gráfico de rara potencia. A veces van acompañados de inscripciones inconexas en las que el autor menciona en particular su identidad, su año de nacimiento, el de su padre, así como los nombres de ciudades italianas o de pueblos sicilianos. También escribió letras de canciones napolitanas de Mario Merola, que sabía de memoria y a veces cantaba a todo pulmón mientras trabajaba. Pero la necesidad imperiosa que lo impulsa lo lleva a ir más allá de los confines del medio para pintar en las paredes de la pequeña habitación donde duerme, come, bebe, fuma, canta y pinta. En las calles de Castellammare del Golfo, donde vive, marca su paso con pinturas al óleo en las paredes de la ciudad. Giovanni Bosco se apropia del espacio público.
Durante su vida recibió el apoyo del pintor local Giovan Battista di Liberti y de la asociación voluntaria siciliana ZEP, que contribuyó enormemente a promover y dar a conocer su obra.

Tema: colorista de las calles sicilianas, a veces con formas, sobrias y económicas -esencialmente partes del cuerpo humano, como el corazón, un brazo, una pierna, pulmones, a veces acompañados por el esqueleto y la musculatura- están dispuestas con un innato sentido de composición.

Retrato fotográfico de Giovanni Bosco

Foto: Lucienne Peiry, Castellammare del Golfo, 2008, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*

Figura 1
Sin título, 2006-2008
Giovanni Bosco
Rotulador sobre cartón,
60 x 51 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausanne*

Figura 2
Sin título, 2006-2008
Giovanni Bosco
Rotulador sobre cartón,
80,5 x 57 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausanne*

2. Análisis técnico-artístico

Línea

El uso de rotuladores sugiere una línea más espontánea y gestual. La línea de Bosco puede ser enérgica, fluida y directamente aplicada, reflejando quizás la inmediatez de sus impulsos creativos. Las obras de Bosco a menudo presentan una alta densidad de líneas y elementos.

Es posible que las líneas se superpongan repetidamente, creando una sensación de saturación o incluso de borrado y reescritura, construyendo capas visuales. La línea cumple una función fundamental en la delimitación de figuras y formas, pero también es un vehículo de expresión emocional. Su calidad puede variar de lo preciso a lo más suelto, dependiendo de la intensidad del momento. Es muy poco probable que utilizara líneas preparatorias o bocetos previos; la línea final es, en muchos casos, la primera y única.

Forma y volumen

Las formas en los dibujos de Bosco suelen ser orgánicas, a menudo con proporciones distorsionadas o exageradas. Pueden aparecer contorsionadas, fragmentadas o en posiciones inusuales, reflejando estados internos. La búsqueda del volumen tridimensional no es una prioridad. Las formas se asientan en el plano bidimensional del papel. Cualquier sugerencia de profundidad se logra a través de la superposición o la densidad de los elementos, más que por técnicas de perspectiva o sombreado. A menudo se encuentran formas recurrentes que adquieren un significado personal o simbólico para el artista, constituyendo un léxico visual propio.

Luz y sombra
Giovanni Bosco, no recurre al modelado clásico con luz y sombra. No hay una fuente de luz definida en sus dibujos que incide sobre los objetos para crear volumen. La diferenciación entre los elementos y la sensación de profundidad se logra a través del contraste vibrante de los colores planos aplicados con rotulador, o por la mayor o menor densidad de la tinta. Un área densamente rellenada con color o líneas puede parecer más pesada que un área más ligera.

Composición
Los dibujos suelen presentar una alta densidad de elementos, a menudo ocupando la totalidad del soporte disponible. Esto puede generar una sensación de un mundo rebosante de información visual y emocional. La composición a menudo es un lienzo para una narrativa personal, fragmentada o incluso caótica. Las figuras pueden estar dispuestas en múltiples niveles, sin una jerarquía visual clara o un punto focal único, invitando al espectador a deambular por el espacio. La disposición de los elementos puede parecer espontánea y no planificada rígidamente, reflejando un flujo de conciencia o una asociación libre de ideas.

Textura
La textura en sus obras es principalmente visual y táctil, generada por la aplicación directa del rotulador. Las marcas del rotulador, ya sean líneas paralelas, garabatos o rellenos densos, crean superficies visuales variadas. La superposición de colores y líneas puede generar una impresión de heterogeneidad en las superficies, con áreas que parecen más ásperas o vibrantes debido a la acumulación de trazos.

Escala y Proporción
Las proporciones en los dibujos de Bosco no tienen nada que ver con la realidad. Los elementos pueden ser ampliados o re-

ducidos drásticamente según su significado emocional o simbólico para el artista, no por su tamaño real. La distorsión de la escala y las proporciones es una herramienta expresiva crucial. Partes del cuerpo pueden ser desproporcionadamente grandes o pequeñas, o los objetos pueden ser representados a una escala inusual en relación con su entorno, generando un impacto visual y psicológico. La alta densidad compositiva a menudo difumina la distinción clara entre figura y fondo, haciendo que ambos se fundan en un entramado visual continuo.

3. Análisis simbólico

La obra de Giovanni Bosco es un testimonio visual de sus "visiones" y su "código visual incisivo", como se ha descrito. Dada su condición y su arte como "verdadera y única vía de comunicación con el mundo", el simbolismo en sus dibujos es una ventana a sus obsesiones, miedos, deseos y su particular cosmología.

Simbología de las figuras humanas y antropomórficas
Las figuras de Bosco a menudo aparecen deformadas, con extremidades alargadas o acortadas, cabezas desproporcionadas y cuerpos retorcidos. Esto puede simbolizar la fragilidad de la condición humana o el sufrimiento psicológico. La fragmentación podría reflejar una mente fracturada o una percepción desintegrada de la realidad. La presencia de figuras que combinan rasgos humanos con animales o mecánicos, puede simbolizar la interconexión de diferentes reinos, la bestialidad inherente al ser humano, o una búsqueda de identidad en un mundo caótico. Podrían ser también representaciones de sus propios miedos internos. Los rostros, a menudo, transmiten emociones intensas: angustia, asombro, desorientación. Son un reflejo directo de los estados emocionales del artista, funcionando como un espejo de su psique.

Simbología de animales y criaturas
Bosco pobló su universo con criaturas que no siempre corresponden a animales reales, o que los modifica de manera fantástica. Estos animales pueden ser totems personales, representaciones de fuerzas primales o encarnaciones de aspectos de su subconsciente. Si bien la simbología está en los animales tradicionales como serpientes, pájaros etc. En la obra de Bosco es probable que estos animales adquieran significados idiosincráticos, ligados a sus experiencias personales o delirios. Un animal puede simbolizar un perseguidor, un compañero, un guía o una parte de sí mismo.

Simbología de los espacios llenos y de los elementos que se repiten
La tendencia a llenar cada espacio del papel con figuras, líneas y colores puede simbolizar un miedo al vacío, una mente que no puede detenerse, o la necesidad imperiosa de exteriorizar la vastedad de su mundo interior. Es como si el espacio en blanco representara una amenaza o una falta de control. Si aparecen formas circulares o concéntricas, estas podrían simbolizar la totalidad, el universo interno del artista, la búsqueda de un centro o de orden dentro del caos. La repetición incesante de ciertos trazos o patrones puede ser un mecanismo para calmar la ansiedad, un ritual compulsivo, o la manifestación de un pensamiento perseverante. También puede simbolizar la monotonía o el encierro de su existencia.

Simbología del color
El uso de rotuladores y colores planos a menudo resulta en una paleta vibrante e intensa. El color no busca la realidad, sino que es un vehículo emocional. Colores específicos pueden estar asociados a emociones concretas (rojo para la pasión o la ira, azul para la melancolía, etc.) en su sistema personal. El contraste entre colores puros y la ausencia de gradaciones puede simbo-

lizar conflictos internos, la dicotomía entre diferentes estados de ánimo, o la confrontación de fuerzas opuestas en su psique.

Simbología de la narrativa implícita: El Soliloquio Gráfico
A pesar de la aparente complejidad, muchos dibujos de Bosco sugieren una narrativa, a menudo fragmentada o enigmática. Estas narrativas son soliloquios gráficos de su experiencia vital, sus traumas, sus sueños o sus delirios. Los dibujos pueden ser capítulos de su "biografía" no contada. Es común encontrar temas de conflicto, lucha o persecución, lo que podría simbolizar sus batallas internas o su percepción del mundo exterior. En ocasiones, puede haber elementos que sugieran una búsqueda de liberación o escape.

El simbolismo en la obra de Giovanni Bosco es un reflejo directo de su subjetividad radical. Sus dibujos no son representaciones del mundo exterior, sino la materialización de un universo interior vasto y complejo. Comprender su simbolismo requiere una aproximación empática y una apertura a la interpretación de un lenguaje visual que es profundamente personal y, a menudo, catártico.

10.3. CORBAZ, ALOÏSE (1886-1964)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios	Técnicas
Aloïse Corbaz (1886-1964, 77 años)	Lausana, Suiza	Desorientada, esquizofrenia estuvo internada 46 años en un pabellón psiquiátrico primero en Chery-sur- Lausanne y después en Gimel -sur-Morges.	Fué poeta, costurera, institutriz. Más de 3.000 obras. Empezó a dibujar en 1918 con 32 años de edad. Autodidacta.	Dibujo a lápiz de grafito, tintas, tizas, zumo de flores, hojas trituradas y pasta de dientes. Sobre cualquier soporte de papel, tenía preferencia el papel de regalo.

Aloïse Corbaz, nació en el seno de una familia numerosa, a los trece años, perdió a su madre. Al finalizar sus estudios, se encontró desorientada durante un tiempo. Su sueño era convertirse en cantante de ópera. De jovencita tuvo que cortar una relación que su familia desaprobaba, su hermana mayor le ordenó a Aloïse que se marchara a Alemania; allí trabajó como institutriz en diversas situaciones, incluyendo una temporada en Potsdam, en la corte de Guillermo II. Entonces, se enamoró del emperador, imaginando una apasionada aventura amorosa con él. El estallido de la guerra la obligó a abandonar el país precipitadamente. De regreso a Suiza, dio muestras de unos sentimientos muy exaltados que en 1918 fue internada en el asilo de Cery-sur-Lausanne, y posteriormente en el de La Rosière, en Gimel-sur-Morges, donde permanecerá hasta su muerte.

Poco después de ingresar en el hospital, comenzó a escribir y dibujar.

Tema: Hasta 1936, dibujó en secreto, con lápiz de grafito y tinta. A veces, también recurre al jugo de pétalos de flores, así como a hojas trituradas y pasta de dientes. Utilizó papel de regalo, a veces cosido con hilo, para lograr grandes formatos; y también sobres, trozos de cartón y el reverso de calendarios. A menudo también utilizaba cuadernos de bocetos, que llegaron a representar un sector específico de su obra. Desarrolló un mundo fantasioso en estos, a menudo favoreciendo la dirección vertical del soporte. Aloïse creó una cosmogonía personal llena de figuras principescas y políticas, como Napoleón Bonaparte, por ejemplo, y heroínas históricas de ojos azules, como María Antonieta y la reina Isabel.

Retrato fotográfico de Aloïse Corbaz

Foto: Henriette Grindat, 1963

Collection de l'Art Brut, Lausana

Figura 1
Imagen de una corista en el estandarte de Montreux, 1941
Aloïse Corbaz
Lápiz de color y grafito sobre papel, 66 x 25 cm
Foto: *Colección de l'Art Brut*, Lausana

Figura 2
Sin título, 1946-1947
Aloïse Corbaz
Lápiz de color sobre papel, 58 x 45 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Aloïse Corbaz es una mujer muy creativa, tiene una riqueza cromática y su intrincado detalle, desarrollada durante su prolongada estancia en instituciones psiquiátricas. Su particularidad radica en el uso de materiales improvisados y en una visión del mundo que trasciende los límites de la realidad convencional.

Línea

Aloïse utiliza una línea clara y precisa para delinear las figuras y los innumerables detalles que componen sus obras. Esta línea no solo contornean las figuras, sino que se vuelve un elemento que trabaja contínuamente, formando patrones intrincados dentro de las figuras o a su alrededor. A pesar de la precisión, la línea es fluida y rítmica, especialmente en la representación de cabellos, pliegues de vestimentas, elementos florales y enredaderas (Figuras 1 y 2). Esto crea una sensación de movimiento y vitalidad en sus composiciones. Si miramos bien, podemos ver como la línea refuerza los contornos, dándole a sus figuras una presencia fuerte y definida, casi escultórica a pesar de la bidimensionalidad.

Forma y volumen

Las figuras humanas son estilizadas y alargadas, con proporciones que se alejan de la realidad para enfatizar las características propias de esta artista. Sus cuerpos son suntuosos y adornados. Aloïse no busca crear una ilusión de volumen tridimensional, sin embargo, la densidad de los detalles, la superposición de elementos y la forma en que las figuras emergen del decorado floral, dan una sensación de bulto o de una presencia física potente. Sus obras están repletas de formas florales, joyas y vestimentas ricamente ornamentadas que envuelven a las figuras, creando un universo visual exuberante.

Luz y sombra
Sus figuras no proyectan sombras realistas. La sensación de luz en los dibujos proviene de la vibración de los colores puros y planos. Utiliza una paleta vibrante de lápices de colores, que se aplican con intensidad, generando una luminosidad intrínseca a la propia superficie del dibujo.

Composición
Sus composiciones están repletas de figuras, patrones florales, ornamentos y detalles, sin dejar apenas espacios en blanco. Cada centímetro del soporte está ocupado, creando una sensación de plenitud y desborde visual. Sus composiciones presentan una fuerte simetría, combinada con la repetición de motivos, genera un ritmo visual hipnótico. Las figuras se entrelazan y superponen con el decorado, surgiendo de él o fusionándose con los patrones florales y las vestimentas. Esto crea una composición compleja donde las siluetas emergen de un torbellino de formas. Muchos de sus dibujos tienen un carácter teatral, con figuras que adoptan poses operísticas y dramáticas, en escenarios ricamente decorados.

Textura
La textura es principalmente visual, creada por la acumulación de líneas finas, patrones repetitivos y la aplicación de color con lápices. Esto genera la apariencia de encajes, bordados, cabellos sedosos, pétalos de flores y gemas relucientes. El uso de mezclar en el dibujo pasta de dientes o pétalos, aunque no siempre discernible a simple vista, añade una dimensión táctil a la superficie, creando una ligera rugosidad o un brillo particular en ciertas áreas.

Escala y proporción
A Aloïse le gustaba trabajar en grandes formatos, cosía múltiples hojas de papel uniéndose para crear rollos de hasta 10 me-

tros de longitud. Esta escala subraya la magnitud de su visión interior y la grandiosidad de sus "reyes y reinas", "generales" y "amantes ideales". Las proporciones de las figuras no son realistas, sino que se ajustan a una lógica interna que realza su significado simbólico y expresivo. Las cabezas pueden ser grandes para enfatizar los rasgos faciales y llama la atención ver como dibuja los ojos grandes y azules, o los cuerpos alargados para transmitir gracia o majestuosidad. La distinción entre figura y fondo se difumina por la profusión de detalles y la superposición de patrones. Las figuras no están aisladas, sino que son una parte integral del exuberante universo que las rodea.

3. Análisis simbólico

Simbolismo de la figura humana

Las figuras humanas son el corazón de la obra de Aloïse, siempre presentadas con una intensidad y un simbolismo particular: Reinas, Princesas, Amantes y Figuras Idealizadas: Aloïse pobló sus dibujos con personajes majestuosos y bellos, a menudo ataviados con vestidos elaborados, que simbolizan: Una idealización romántica y el amor no correspondido: Estas figuras representan sus anhelos y amores idealizados, proyectando en ellas la fantasía de una vida principesca y un amor perfecto que le fue negado en la realidad.

Aloïse mantiene en su mente todos los recuerdos cuando ella jovencita tan presentes, recuerda a sus amigos de la realeza, es una forma de elevarse ella misma, afirmando una grandeza interior y una dignidad que contrastan con su vida de internamiento. Muchas de estas personas son alter ego de la artista, representaciones de cómo se veía a sí misma o cómo deseaba ser vista. En los rostros de los dibujos, los ojos de las personas están muy abiertos y con una mirada intensa, en otros casos miradas soñadoras. Alois tiene una profunda capacidad de observación,

además de su intensa vida visionaria. Son ventanas a su mundo interior y a sus fantasmas. La intensidad de la mirada transmite la profunda pasión que aún tiene, el anhelo y la emoción que es capaz de proyectar en los personajes. Los ojos son un portal espiritual algo más allá de lo visible.

Simbolismo en la composición

Aloïse cubría cada centímetro de sus hojas con figuras, ornamentos y patrones, no dejando prácticamente ningún espacio en blanco. Tiene una necesidad compulsiva de llenar el vacío, tanto el físico del papel como el existencial de su vida en la institución. Cada trazo es un acto de afirmación contra la nada y el aburrimiento. La densidad extrema refleja una mente inundada por visiones, pensamientos y fantasías, que lucha por ser materializadas en el papel. Es una visualización de su hiperactividad mental. A pesar de la densidad, hay una sensación de fluidez y ritmo en sus composiciones, donde las formas se conectan y los colores fluyen. Refleja una energía vital desbordante y el flujo incesante de su conciencia y sus fantasías. A pesar de la aparente sobrecarga, hay una armonía subyacente que conecta todos los elementos, como en una sinfonía visual.

Simbolismo del color y los materiales

Aloïse utiliza una paleta de colores intensos y puros, los lápices de colores, las ceras y las tizas, e inclusive se atrevió a poner y utilizar para sus dibujos zumo de plantas, aplicados con gran fuerza. Los colores vibrantes son una manifestación directa de la pasión, la alegría, el dolor y la intensidad emocional que animaban su mundo interior, proporcionando una atmósfera de cuento de hadas, de celebración y de un universo alternativo donde la vida es más rica y vívida. La explosión de color es un signo de su inagotable energía creativa y su resistencia espiritual. La utilización de materiales encontrados como el papel de embalaje, cartón, hacen que su capacidad de crear esté

siempre presente buscando objetos o cosas para aplicar en sus creaciones. Por ello la belleza y complejidad a partir de lo humilde, demostrando ingenio y una voluntad inquebrantable de expresarse.

Simbolismo del acto de crear

Para Aloïse, el arte es un acto compulsivo, un medio para canalizar y dar forma a sus delirios, sus obsesiones y su dolor emocional, proporcionándole un alivio y un sentido de propósito. Sus dibujos eran, literalmente, su propio reino. En él, ella era la jefa: la reina, la amante, la creadora. Podía controlar absolutamente todo, algo que no podía hacer en su vida real. Su arte es una muestra poderosa de lo fuerte que es el ser humano y de cómo el arte puede superar la enfermedad mental y el encierro. Una mujer realmente valiente.

10.4. DERRIENNIC, EMMANUEL (1908-1965)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soportes
Emmanuel Derriennic (1908 - 1965, 57 años)	Guingamp, Francia	Adicción al alcohol, brotes de violencia, alucinaciones y delirios. Ingresado en el hospital psiquiátrico.	Sin finalizar los estudios de comercio. Trabajó en un banco como ayudante de contabilidad. Empezó a dibujar a los 46 años Autodidacta.	Dibujo en tinta china, gouache, acuarelas y lápices de colores. Pintura al óleo utilizando pinceles, dedos de la mano y cabellos.

Emmanuel Derriennic, provenía de una familia obrera profundamente desestabilizada, cuando su padre fue reclutado y posteriormente falleció. Interrumpió sus estudios comerciales a los diecisiete años, sin diploma, y comenzó a trabajar en un banco en Brest. Durante el servicio militar, fue transferido a París, donde conoció a una prima hermana y se enamoró. La pareja se divorció tras tres años de matrimonio, y el joven regresó a Brest a vivir con su madre. Encontró trabajo como ayudante de contabilidad, se volvió a casar y formó una familia. Después de la guerra, regresaron a Brest, pero la pareja tuvo problemas con el alcohol y la violencia. Derriennic se vio obligado a someterse a varios tratamientos de desintoxicación alcohólica. En 1953, sufrió alucinaciones y delirios, y fue ingresado en un hospital psiquiátrico. Comenzó a pintar en un taller de arteterapia en 1958, cuando fue hospitalizado por segunda vez.

Derriennic usaba óleo, que gradualmente sustituyó por tinta china diluida en agua o gouache. Utilizó pinceles, plumas, sus dedos e incluso su cabello, pintando inicialmente las letras que forman el fondo de sus lienzos con tinta negra. Después las ornamentaba y trabajaba pacientemente en sus contornos, embelleciendo con elementos narrativos y figuras.

Tema: Multitud de rostros pequeños de rasgos finos, representados de frente o de perfil.

Retrato fotográfico de Emmanuel Derriennic

Foto: Archivos de la Colección de l'Art Brut, Lausanne

Figura 1
La manne céleste, No 19, 1962
Acuarela y tinta china sobre papel, 75 x 56 cm.

Foto: Arnaud Conne
Collection de l'Art Brut, Lausana

Figura 2.
La création du monde, 1963
Acuarela y tinta china sobre papel, 110 x 74 cm

Foto: Kevin Seisdedos
Collection de l'Art Brut, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Es importante señalar que sus dibujos realizados en aislamiento, se caracterizan por una meticulosidad extrema.

Línea

La línea en la obra de Derriennic es el elemento fundamental y más característico, dada la descripción de sus dibujos como "casi bordados". Derriennic emplea una línea extremadamente fina y precisa, ejecutada con gran control. Esta minuciosidad es lo que le da a sus dibujos una cualidad similar a la de un bordado, donde cada trazo es deliberado y contribuye a una red compleja. La línea no solo define contornos y formas, sino que también es utilizada extensivamente para crear texturas y rellenos ornamentales. Es probable que se valiera de la repetición de líneas paralelas, espirales y formas geométricas diminutas para cubrir las superficies. A pesar de la densidad de los detalles, la línea mantiene una continuidad que teje los elementos en un todo cohesionado, demostrando una paciencia y persistencia notables.

Forma y volumen

Sus dibujos están poblados por una mezcla de formas orgánicas y formas abstractas o geométricas que se entrelazan y superponen. La descripción de sus dibujos es una fusión de muchos elementos entrelazados elaborando un tejido visual muy compacto. El artista elabora formas planas, definidas por la línea y el color. Cualquier sensación de volumen se logra a través de la densidad, el color y la superposición de elementos.

Luz y sombra

Derriennic no utiliza este recurso para crear volumen. La luminosidad y la diferenciación entre los elementos se logran mediante el contraste de colores planos y saturados y la variación

en la densidad del tramado o el relleno. Áreas con colores más claros o con menos densidad de línea pueden parecer más "iluminadas" por yuxtaposición.

Composición
El relleno completo de la superficie de la lámina de papel, cada espacio está ocupado por detalles y figuras, creando una obra extremadamente densa y visualmente rica. La composición aparece como un un laberinto visual, donde el ojo del espectador se pierde en el detalle. Aunque puede no haber un punto focal claro en el sentido tradicional, la cohesión viene dada por la interconexión de todas las partes. A pesar de la densidad, podría existir una organización subyacente, quizás con una estructura modular repetitiva o una disposición orgánica que se expande desde un centro o un punto de partida.

Textura
Los dibujos tienen una textura visual realizada por la acumulación de líneas finas, puntos y diminutas formas. Esta técnica simula la sensación de un tejido. Aunque las formas son planas, la extrema densidad de los trazos y el color en ciertas áreas genera una sutil sensación de relieve similar a la de un tapiz.

Escala y proporción
La obra de Derriennic es una escala de detalle pequeña. La atención se dirige a la intrincada labor de cada fragmento del dibujo. Las figuras, no mantienen proporciones realistas. Sus dimensiones y relaciones de tamaño responderían a una lógica interna del artista, posiblemente simbólica o expresiva, más que a la observación del mundo exterior.

3. Análisis simbólico

Una mente encerrada en un laberinto

Los dibujos de Derriennie tienen una densidad y una intrincada red de líneas que cubren la totalidad de la superficie, sin dejar espacios vacíos. La mente del artista se encuentra como un laberinto sin salida, un espacio mental saturado de pensamientos, obsesiones y percepciones que no pueden escapar. Es una manifestación visual de un encierro psicológico o una conciencia abrumadora. El trabajo con extrema meticulosidad y el detalle tan preciso dentro de esta densidad representa un intento de imponer orden y control sobre un mundo interior potencialmente caótico. El acto de dibujar se convierte en un ritual para estructurar el caos.

La repetición y el ritmo

La repetición es un reflejo de una conducta compulsiva, un mecanismo para gestionar la ansiedad o un intento de mantener la estabilidad mental a través de un acto repetitivo y predecible En un nivel más profundo, la creación de patrones repetitivos puede ser una forma de meditación visual, induciendo un estado de introspección. Cada trazo es un paso en un viaje mental continuo. La laboriosidad del proceso de dibujo y la repetición constante pueden simbolizar una percepción alterada del tiempo, donde las horas y los días se funden en un ciclo sin fin, reflejado en la continuidad ininterrumpida de sus patrones.

Figuras y rostros escondidos

Las figuras no se destacan del fondo, sino que estén fusionadas con el ornamento, podría simbolizar una identidad fragmentada o disuelta en un mar de percepciones. Los rostros son ecos de recuerdos, o proyecciones de su propio yo. En el contexto de su internamiento, estas figuras que se encuentran atrapadas

simbolizan la pérdida de individualidad. La presencia de estas formas orgánicas entre el patrón geométrico puede indicar que, a pesar de la rigidez de su estilo, su mente seguía poblando su universo con elementos humanos, quizás recuerdos, sueños o fantasías.

Color como emoción y densidad psíquica

La utilización de los lápices de colores y la densidad del color, combinadas con la minuciosidad de la línea, pueden simbolizar una densidad emocional, una acumulación de sentimientos y experiencias. Si bien no busca la realidad, la combinación de colores tiene un significado particular para el artista, contribuyendo a la atmósfera psicológica de la obra.

La obra como diario

Considerando que sus dibujos son el resultado de años de trabajo en aislamiento, la obra completa de Derriennic puede verse como: Una forma de registrar y procesar su experiencia interna, una especie de diario o crónica visual de su estado mental, ininteligible para el mundo exterior pero coherente para él. Al crear todos estos dibujos, el autor crea su propio mundo, una realidad alternativa que le proporcionaba refugio y significado frente a una realidad externa que podría haber sido incomprensible o traumática.

10.5. DUF, GASTON (1920-1966)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soporte
Gaston Duf (1920-1966, 46 años)	Pas de calais, Francia	Incapacidad laboral, por falta de salud. Adicción al alcohol. Internado a los 20 años en el hospital psiquiátrico de Lille.	Panadero, trabajo en la mina. Autodidacta	Dibujos con lápices de colores.

Gaston Duf provenía de una familia de diez hijos. A los catorce años comenzó un aprendizaje como panadero, antes de ser despedido por incapacidad. Posteriormente trabajó en la mina, pero su mala salud le obligó a ausentarse con frecuencia. Acabó sin ejercer ninguna actividad, se refugió en el alcohol y finalmente, a los veinte años, fue internado en un hospital psiquiátrico de Lille. Unos años más tarde, su médico se dio cuenta de que escondía en el forro de su ropa dibujos hechos a lápiz en los márgenes de los periódicos, que representaban bestias monstruosas. El médico le proporcionó entonces lápices de colores y tubos de gouache, así como hojas de papel.
Tema: Gaston Duf comenzó a crear composiciones más grandes, cuyos temas recurrentes eran un Punch y Judy y una bestia proteica, a la que llamó rinoceronte. Además, escribe esta palabra de una forma nueva cada vez que dibuja este animal.

Figura 1
Pâûlîchinêle gânsthêrs vitrês- he, 1949
Gaston Duf
Lápiz coloreado sobre papel 68,5 x 50,5 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*

Figura 2
Paûliçhinêle vâltê qûôlqise,1950-1956
Gaston Duf
Lápiz coloreado sobre papel 31 x 24 cm
Foto *Collection de l'Art B*rut, Lausana

Figura 3
Le nâin pôlichinêle pâstriqûe, 1950-1956
Gaston Duf
Lápiz coloreado sobre papel 50 x 68 cm
Fo*to Collection de l'Art Brut, Lausa*na

2. Análisis técnico-artístico

Gaston Duf sus dibujos, creados durante su internamiento psiquiátrico, reflejan una visión interior y una técnica muy personal. Su obra se caracteriza por una representación de figuras grotescas, animales extraños, como su famoso rinoceronte y personajes que parecen bufones.

Línea
La línea de Duf es enérgica, firme y repetitiva. Es muy interesante, porque parece que las figuras bailan (Figuras 1, 2 y 3). El autor explora en la búsqueda de expresar una idea o un sentimiento. La línea define los contornos de las figuras, y también las utiliza para rellenar espacios, crear patrones y dar una sensación de movimiento y tensión. Sus trazos son irregulares y superpuestos, lo que añade una cualidad frenética a la obra. Predominan las líneas curvas y sinuosas para los cuerpos y cabezas, contrastando con líneas rectas y angulosas para detalles o extremidades, creando un ritmo visual inestable y dinámico.

Color y volumen
La paleta de Duf usa colores primarios y secundarios puros, sin mezclas complejas. El color se aplica de forma plana, sin gradaciones tonales, lo que elimina cualquier pretensión de realismo. El color es aplicado directamente sobre el papel, rellenando los contornos de las figuras.

No trabaja el volumen, las figuras parecen planas, casi bidimensionales.

Luz y sombra
Tampoco Duf, utiliza la luz y la sombra. No hay un foco de luz discernible ni sombras proyectadas que den una sensación

de profundidad. La iluminación es uniforme en toda la composición. El contraste se logra a través de la yuxtaposición de colores puros y de la densidad de las líneas.

Composición

La composición en las obras de Duf suele ser frontal y centrada. Las figuras principales ocupan la mayor parte del espacio, a menudo en primer plano, dejando poco o ningún espacio para un fondo detallado El espacio pictórico es a menudo ocupado, las figuras llenan casi todo el espacio e interactúan o se superponen. No trabaja nada para crear profundidad. El espacio es más psicológico que físico. El ritmo visual es generado por la repetición de formas, líneas, lo que crea una energía constante en la composición.

Textura

La textura es un elemento importante y se logra principalmente a través del trazo. La repetición de líneas y el rayado denso en ciertas áreas, como en el pelaje de un animal o en la ropa de un bufón, crea una rica textura visual, aunque no táctil. La textura también se relaciona con los materiales utilizados. El papel, a menudo desgastado o de baja calidad, y las herramientas de dibujo como lápices, crayones, tintas, contribuyen a una textura general áspera.

Escala y proporción

La escala y la proporción son elementos que Duf manipula libremente con fines expresivos. Las figuras no tienen proporciones realistas. Las cabezas pueden ser demasiado grandes para los cuerpos, las extremidades desproporcionadamente largas o cortas, y los ojos y la boca pueden ser exagerados. Esta distorsión de las figuras no es un error técnico, esa línea que se mueve continuamente, es una herramienta intencionada para comunicar su estado mental, una emoción o la naturaleza fantástica

del sujeto. Las figuras no buscan imitar la realidad, sino ser un reflejo del mundo interior del artista (Figura 1, 2 y 3).

3. Análisis simbólico

Simbolismo en la línea y la textura

La línea es el elemento más utilizado en los dibujos de Gaston Duf, empleada de manera obsesiva para crear texturas densas y formas fluctuantes, mientras que el trazo es continuo, denso y a menudo repetitivo, como si el artista estuviera siguiendo un ritmo interno. La insistencia del trazo refleja una tensión interna, que busca ser liberada a través del dibujo. La repetición de líneas es una manifestación visual de pensamientos obsesivos que se reiteran en la mente del artista. Las líneas a menudo se entrelazan para formar una especie de entramado que cubre gran parte de la superficie del papel. La red de líneas es un intento de contener el caos que el artista percibe en su mundo. La trama densa puede funcionar como una barrera que separa al observador de la realidad representada.

Simbolismo de las formas y la figura humana

Las formas humanas no están definidas, sino que emergen de la trama de líneas es un reflejo de la fragilidad y la fluidez de la identidad del propio artista, la realidad y las formas son inestables, porque representa la tensión entre lo que es visible y lo que permanece oculto, sin revelarse por completo. La ambigüedad de las formas es una manifestación visual de estados alterados de conciencia, donde los límites de la percepción se difuminan. Cuando los rostros aparecen, a menudo están ocultos por sombras, sin rasgos definidos. Un reflejo de la despersonalización en el contexto institucional. La falta de expresión clara puede aludir a un mundo interior misterioso y a la dificultad de la comunicación.

Simbolismo del espacio y la composición
La tendencia a llenar cada espacio del papel simboliza una necesidad compulsiva de evitar el vacío, ya sea físico, emocional o existencial. La densidad de la composición crea un universo visual que envuelve al espectador, sumergiéndose en la experiencia interna del artista.

Simbolismo del uso del color y los materiales Duf solía trabajar con lápiz de colores o con una paleta de colores muy restringida, a menudo tonos apagados o terrosos. Una paleta limitada puede reflejar una actitud introspectiva y una seriedad en su enfoque artístico, donde la forma y la textura son más importantes que el impacto cromático.

Cont…

10. 6. DARGER, HENRY (1892-1973)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios	Técnicas
Henry Darger (1892-1973, 81 años)	Chicago, EE. UU.	Internado en una institución para discapacitados mentales en Lincoln.	Lavaplatos limpiador de hospitales.	Dibujos realizados con acuarelas, collages y calcos. Utiliza lápiz de mina grafito.
Henry Darger. En 1896 falleció su madre. El niño vivió solo con su padre durante un año. Su vida lo llevó primero a un hogar, y después a una institución para personas con discapacidad mental en Lincoln. Con solo 17 años, y tras la muerte de su padre, se escapó de allí. Volvió a Chicago, se instaló en una habitación alquilada y pasó el resto de su vida laboral como lavaplatos y limpiador en hospitales, hasta su jubilación en 1963. Lo realmente sorprendente es lo que sucedió tras su fallecimiento: su casero, Nathan Lerner (que era fotógrafo), descubrió un legado oculto: una autobiografía de 2.000 páginas y una monumental obra literaria de más de 15.000 páginas, "En los reinos de lo irreal", acompañada de cientos de acuarelas enormes Tema: Sus composiciones presentan heroínas con genitales masculinos, las siete «Vivian Girls». Se inspiran en álbumes para colorear, tiras cómicas y literatura infantil de principios del siglo XX. Esta obra colosal ocupó a Henry Darger durante más de 60 años. Se basa en la técnica del collage, el calco y la acuarela				

Retrato fotográfico de Henry Darger
Foto: David Berglund
Collection de l'Art Brut, Lausana

Figura 1
Un ejército de calverianianos. 1930-1972
Henry Darger
Lápiz de mina y acuarela, 29 x 40,5 cm

Foto: *Colección de l'Art Brut*, Lausana

Figura 2
167 En Jennie Richee. 1930-1972.
Henry Darger
Calco, acuarela y collage sobre papel, 60 x 278 cm.
Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Henry Darger tienen una obra muy extensa, su imaginación llegó a desarrollar una historia ilusoria, con distintas tramas, como es la historia de las niñas *Vivian*, en lo que se conoce como los reinos de lo irreal, o la *Glandelinian* War Storm, como fue causada por la "Rebelión de los Niños Esclavos", se descubrió póstumamente y consta de más de 15.000 páginas escritas e ilustradas. Sus dibujos, a menudo de gran formato, son un universo complejo y perturbador, creado con una técnica muy particular.

Línea

La línea del dibujo es fundamental en la obra de Darger porque la utiliza como contorno para definir a sus personajes y elementos. Esta línea, a menudo realizada con lápiz grafíto y luego repasada con acuarela o lápiz de color, trabaja de manera rápida y urgente, tanto en su dibujo como en su narrativa. Un aspecto fundamental es que muchas de sus figuras son calcos o copias ampliadas de imágenes preexistentes que vienen de revistas, libros infantiles, cómics. Esto implica una línea que sigue contornos dados, pero que Darger reinterpreta y modifica. La línea, por tanto, puede ser una extensión del contorno impreso. En escenas con múltiples figuras, la repetición de los

contornos de sus protagonistas recurrentes como, las niñas Vivian, crea un ritmo visual particular, casi obsesivo.

Forma y volumen

Las formas en la obra de Darger son una amalgama de la realidad encontrada y su propia fantasía, mezclaba y combinaba partes del cuerpo, dibuja severas distorsiones anatómicas como cuerpos de niñas con penes, o múltiples alas y colas, creando seres híbridos y fantásticos. Estas formas son una manifestación directa de su mundo interior. Las figuras son planas. Darger define las formas por sus contorno y el relleno de color. Los cuerpos de las niñas *Vivian*, aparecen en poses dramáticas, corriendo, luchando o siendo martirizadas. Las formas corporales transmiten una intensa energía y movimiento, a veces violento y doloroso.

Luz y sombra

Sus escenas están iluminadas por una luz difusa, casi teatral, que baña todo por igual. El contraste visual se logra a través de la elección de colores vibrantes y a menudo planos, y la fuerte delineación de los contornos. Un personaje se distingue del fondo por su color y su silueta, no por la interacción de luz y sombra.

Composición

Muchas de sus dibujos se extienden a lo largo de varias hojas de papel unidas, creando grandes murales o frisos que narran eventos secuenciales, siendo una composición continua, como una tira cómica expandida. Las escenas a menudo se desarrollan en un plano horizontal, con las figuras moviéndose de izquierda a derecha o en grupos distribuidos a lo largo del paisaje (Figura 2). Aunque puede haber un punto focal narrativo, la composición está repleta de detalles y múltiples grupos de figuras, invitando al ojo a explorar la totalidad de la escena en busca de subtramas y elementos ocultos. Los paisajes tanto bosques,

como cuevas y ciudades son tan importantes como las figuras, sirviendo como escenarios detallados y, a menudo, hostiles para las aventuras de las niñas *Vivian*.

Textura
La aplicación de acuarela y lápiz de color crean unas texturas visuales variadas: desde lavados suaves y transparentes, hasta áreas más densamente coloreadas o rayadas, revelando la superposición de capas. Recordemos que Darger utilizaba el papel de desecho o cosido, dando a la superficie de sus obras unas irregularidades o parches, que se integran en la textura general del dibujo. Mientras que la textura de las imágenes originales de las que tomaba los calcos de revistas y periódicos, se puede intuir a veces, aunque se transforma por la intervención de Darger.

Escala y proporción
Las figuras de las niñas, a menudo tienen proporciones variables y distorsionadas en relación con la realidad anatómica, exagerando ciertas partes del cuerpo para crear impacto dramático, que expresa la vulnerabilidad y el sufrimiento. La escala de los objetos y figuras en el paisaje son inconsistentes. Es decir: una figura puede parecer desproporcionadamente grande o pequeña en relación con su entorno, lo que contribuye a la cualidad onírica y desorientadora de sus "reinos". El tamaño de una figura o un elemento en la composición a menudo se relaciona con su importancia narrativa o emocional, más que con su tamaño real en el mundo.

3. Análisis simbólico

La obra de Henry Darger es un vasto y perturbador universo simbólico, profundamente arraigado en su propia psique, sus traumas infantiles y su particular interpretación del bien y el

mal. Su monumental *Historia de las Niñas Vivian* es una epopeya que, si bien tiene elementos universales, está tejida con un simbolismo altamente personal y, a menudo, críptico.

Simbología de los dibujos con *Las Niñas Vivian*

Las siete niñas *Vivian* son las protagonistas centrales y los símbolos más potentes de la obra de Darger. Representan la bondad y la inocencia absoluta. Son heroínas valientes, defensoras de la justicia y la libertad, y encarnan los ideales de pureza moral en un mundo corrupto. A pesar de su heroísmo, las niñas son constantemente perseguidas, torturadas y puestas en situaciones extremas por los Glandelinians. Esto simboliza la vulnerabilidad de la infancia y el sufrimiento de los niños, un reflejo directo de los propios traumas de Darger, recordemos que él estuvo en orfanatos y vió abusos en estas instituciones. Las escenas de martirio, aunque a menudo gráficas, pueden interpretarse como una catarsis para el artista. A pesar de las adversidades, las niñas nunca se rinden. Su lucha incansable simboliza la resistencia contra la opresión y la esperanza de un futuro mejor, quizás el anhelo de Darger por una redención o justicia que nunca encontró.

Simbología de los *Glandelinians*

Los *Glandelinians* son los antagonistas principales, encarnando la encrucijada del mal y la crueldad. Simbolizan la maldad en su forma más pura y sádica, la tiranía y la opresión. Sus acciones brutales contra los niños esclavos y las Vivian representan los abusos y el control autoritario que Darger experimentó y observó a lo largo de su vida. A menudo, los *Glandelinians* son figuras adultas o militares que ejercen un poder cruel. Esto puede simbolizar la autoridad adulta corrupta y abusiva que marcó la infancia de Darger. Sus acciones suelen llevar a la destrucción y al caos, simbolizando las fuerzas destructivas que amenazan la inocencia y el orden.

Simbología del general de los *Glandelinian*
Dentro de los *Glandelinians*, está la figura del *General Glandelinian*, símbolo del padre ausente, temido, autoridad máxima y abusiva de la que Darger nunca pudo escapar mentalmente. Es la encarnación del control y la fuente principal del sufrimiento de los niños.

Simbología de la guerra tormentosa Glandeliniana

Este conflicto *Glandelinian War Storm,* es más que una simple batalla. Es una alegoría universal de la batalla entre el bien y el mal, una lucha cósmica que refleja la preocupación de Darger por la moralidad y la justicia divina. A un nivel más personal, la guerra simboliza el conflicto psicológico interno de Darger, sus batallas contra la ansiedad y los recuerdos traumáticos. Es un escenario donde sus fantasmas se enfrentan. La creación de esta guerra épica le permitía a Darger un escape catártico de su existencia solitaria y monótona, proyectando sus miedos y esperanzas en un conflicto grandioso.

Paisajes detallados y de destrucción
Los paisajes que dibuja son exuberantes y propensos a la destrucción, tienen su propio simbolismo, ya que los bosques, ríos y ciudades detallados representan un mundo de belleza y potencial, que está constantemente amenazado por la violencia y la corrupción. El paisaje induce a la terrible soledad, y a la pequeñez de las figuras que concluyen en el desamparo. Las escenas de destrucción, inundaciones y tormentas simbolizan un apocalipsis, pero también la posibilidad de una reconstrucción o un nuevo comienzo para los justos.

Simbología de los cuerpos híbridos
Los cuerpos que dibuja son las niñas de Vivian tienen genitales masculinos, la pérdida de la inocencia infantil o la confusión

que le causaba la sexualidad en el contexto de los traumas de Dargen. Hay una confusión en torno a la sexualidad y el género, posiblemente ligada a experiencias traumáticas o a su propia falta de comprensión de las relaciones humanas.

Simbología de los *Blengins*

Los *Blengins* son unas criaturas aladas que a veces rescatan a las *Vivian*, es la ayuda inesperada y la presencia de fuerzas benignas en un mundo dominado por el mal. Representan la esperanza de intervención divina y la aparición de un auxilio en los momentos más oscuros

10.7. GIE, ROBERT (1869)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soporte
Robert Gie (1869-?)	Suiza	Trastornos alucinatorios táctiles. Solitario. Institución psiquiátrica en Rosegg.	Carpintero.	Dibujo a lápiz, tinta y carboncillo. Sobre papeles, cartón y papel vegetal.
Robert Gie fué un carpintero antes de ser hospitalizado en una institución psiquiátrica en Rosegg, de 1908 a 1922, debido a trastornos alucinatorios. A partir de 1916, volviéndose cada vez más solitario, se dedicó fervientemente a dibujar en las paredes o en trozos de papel que logró rescatar. **Tema:** Sus dibujos se caracterizan por complejas redes de cables que penetran las figuras, las atraviesan y se extienden hacia otras. Probablemente, este motivo debería considerarse en el contexto de las alucinaciones táctiles que padecía.				

Figura 1 *Sin título*, 1916 Robert Gie Lápiz sobre cartón, 31 × 89 cm Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana	**Figura 2** *Sin título*, 1916 Robert Gie lápiz de mina y lápiz azul sobre papel vegetal, 48 × 69 cm Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana	**Figura 3** *Sin título,* 1916 Robert Gie lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 49 × 67 cm Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Línea

Cuando dibuja, las líneas de Gie son capaces de romper el límite de lo interior y exterior en las figuras humanas, creando

así una red compleja y densa. Los trazos son precisos y a menudo reiterativos, sugiriendo una meticulosidad obsesiva. La línea tiene una doble función: por un lado, construye la figura humana o los objetos; por otro, se convierte en un sistema gráfico autónomo. Una especie de canales que recorren sus figuras son una representación visual de sus alucinaciones, creando un mapa intrincado de conexiones internas. Estas líneas finas dan a sus dibujos una cualidad de mapa de circuitos.

Color y volumen

La paleta de colores que tiene Gie es muy sobria. La mayoría de sus obras son monocromáticas, realizadas con lápiz, tinta o carboncillo. El color, si aparece, es esporádico y se utiliza con moderación. A menudo, el interés no está en el color, sino en la interacción de las líneas en blanco y negro. El color lo aplica de manera plana. Sin embargo, el contraste entre el blanco del papel y el negro o gris del grafito, lo que crea una fuerte tensión visual.

La obra de Gie es bidimensional. La sensación de profundidad, si la hay, se logra a través de la densidad de las líneas que se superponen, dando la impresión de que las figuras están compuestas por múltiples capas de canales o estructuras internas.

Luz y sombra

Las figuras no están iluminadas por una fuente externa. El contraste no se basa en la luz, sino en la densidad de las líneas y en la yuxtaposición del blanco y el negro.

Composición

Las composiciones son frontales y centradas. La figura principal, ya sea una persona o una máquina, ocupa la mayor parte del papel. La organización del espacio es densa y compleja en el centro, donde se encuentra la figura, y más vacía en los bordes.

El espacio no es un telón de fondo, sino un campo de fuerzas donde las líneas y las formas interactúan.

Textura
La textura se logra exclusivamente a través de la línea. La repetición y el entrecruzamiento de trazos finos crean una rica textura visual que sugiere un material fibroso, orgánico o mecánico, como un complejo sistema de cableado. Aunque la superficie del papel es generalmente lisa, la densidad del grafito o la tinta en el dibujo crea una sensación visual de textura, casi como si se pudiera sentir la complejidad de los "canales" que ha dibujado. Al igual que utiliza el cartón como podemos apreciar en la Figura 1.

Escala y proporción
Aunque sus figuras a veces tienen una apariencia anatómica, la presencia de la red de líneas internas las deshumaniza y las convierte en máquinas. La distorsión de la figura no es un error, sino una herramienta para comunicar una realidad interior. El cuerpo humano se convierte en un recipiente para una compleja red de fuerzas invisibles. Las figuras no buscan imitar la realidad, sino ser un mapa de las corrientes etéreas que el artista percibía.

3. Análisis simbólico

Los dibujos de Gie son un fascinante y complejo universo simbólico que refleja sus alucinaciones y su visión única del mundo. Sus láminas, a menudo creadas con lápiz o tinta, no son representaciones de la realidad, sino la manifestación visual de una compleja cosmología personal.

El cuerpo humano como mecanismo cósmico
En los dibujos de Gie, el cuerpo humano no es un ente biológico, sino un mapa intrincado de fuerzas invisibles. Las figuras están saturadas de líneas finas que él describe como sistemas

cósmicos de circulación. Estas líneas representan un flujo de energía, almas o fuerzas que conectan al ser humano con el universo. El cuerpo es el conducto de estas corrientes, se transforma en algo más profundo: es como un puente, un recordatorio constante de cómo estamos conectados entre lo que somos físicamente y lo que sentimos, pensamos o creemos en un nivel más espiritual.

El conflicto interior y la dualidad

A menudo, sus dibujos parecen contarnos una historia de conflicto. Las figuras, atrapadas o cortadas por estas redes, dan la impresión de estar bajo el influjo de fuerzas opuestas que las jalan en direcciones diferentes (Figura 3). Podríamos ver esto como la forma en que representaba su propia batalla interna, o quizás la manera de plasmar esa gran dualidad del universo: el bien contra el mal, la vida frente a la muerte, o el orden luchando contra el caos. Así, esas líneas no solo marcan flujos de energía, sino que también nos muestran visualmente esa tensión constante que habita en el ser.

La fusión de lo orgánico y lo mecánico

Está claro que las figuras tienen un aspecto entre lo orgánico y lo mecánico. El sistema de circulación se asemeja a cables, tuberías y complejos engranajes. Esta fusión simboliza es una visión del ser humano no como un ente puramente natural, sino como una máquina biológica, un artefacto sofisticado. La obra de Gie anticipa una fascinación por la tecnología y la ingeniería del cuerpo humano, vista desde una perspectiva única.

10.8. MONSIEL, EDMUND (1897-1962)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnica y soporte
Edmund Monsiel (1897-1962, 65 años)	Polonia	Autismo, alucinaciones auditivas y visuales. Aislamiento perpetuo.	Estudios primarios Arte religioso. Realizó más de 500 dibujos.	Dibujos con lápiz grafito y tinta sobre papel, a veces combinados con pluma estilográfica.

Edmund Monsiel cursó estudios primarios y, varios años después, abrió una pequeña tienda, de la que fue desposeído en 1942 por los alemanes. Se refugió en el desván de su hermano en Wozuczyn. Permaneció allí hasta el final de la guerra y no lo abandonó hasta su muerte, negándose a tener contacto con ellos. Parece que la amenaza del ejército de ocupación solo le sirvió de pretexto para aislarse. Además, sufría de autismo y alucinaciones auditivas y visuales. Edmund Monsiel, Los dibujos que encontraron en el desván fueron descubiertos tras su muerte. En el anverso y el reverso de sus composiciones aparecen también textos, principalmente profesiones religiosas de fe, exhortaciones a la piedad o máximas moralizantes.Sus dibujos son un universo muy pequeño de figuras humanas, demonios, criaturas fantásticas, arquitectura y símbolos que se entrelazan en composiciones densas y visionarias, evocando un mundo onírico. Para Monsiel, el dibujo es un acto compulsivo, un medio para dar forma a sus visiones internas y para explorar temas de la fe, el pecado, la redención y el destino humano con una intensidad inigualable.
Tema: Casi exclusivamente representan rostros de Cristo, dibujados mediante una línea que, a medida que se desarrolla, engendra otros rostros, y así sucesivamente.

Retrato fotográfico de Edmund Monsiel

Fotógrafo desconocido.

Figura 1
Sin título, (s.f.)
Edmund Monsiel
Lápiz de mina sobre papel 17,7 x 13,2 cm

Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

Figura 2
Sin título, 1949
Edmund Monsiel
Lápiz sobre papel
19,2 x 15,5 cm

Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Línea

Es una línea clara y definida la que vemos en los dibujos de Monsiel, así puede delimitar bien las formas y los detalles. La línea cumple una función, construye los elementos y asegura sus composiciones, con una cualidad casi de dibujo arquitectónico (Figuras 1 y 2). Las líneas repetitivas generan una textura teniendo los dibujos un carácter ornamental y decorativo.

Forma y volumen

La obra de Monsiel es conocida por sus seres fantásticos, híbridos entre lo humano, lo animal y lo mecánico. Las formas son complejas y caprichosas, alejadas de la representación realista. Las formas tienden a cierta superposición o angulación que sugiere una profundidad limitada o una estructura interna. Las formas que utiliza son figuras humanas autómatas, como se pueden apreciar en las figuras 1 y 2.

Luz y sombra

El contraste y la diferenciación de elementos se lograrían más bien a través de la nitidez de la línea, la superposición de formas y el uso de diferentes tonos. Si hay sombreado, probablemente sea más bien una forma de tramar o rellenar áreas para crear densidad.

Composición

En las composiciones las figuras están dispuestas de manera flotante, superpuestas y en formaciones inusuales. La composición contribuye a la cualidad narrativa y enigmática de sus dibujos. Las figuras interactúan o se relacionan de maneras que sugieren una historia o un concepto subyacente, aunque este sea a menudo oscuro o personal.

Textura
La textura en la obra de Monsiel es creada por la minuciosidad de los detalles, las pequeñas formas que componen los cuerpos o los mecanismos, y posibles tramados o patrones. Las texturas visuales pueden evocar superficies que son a la vez orgánicas y mecánicas reflejando la naturaleza híbrida de sus criaturas.

Escala y proporción
Las proporciones de las figuras en Monsiel suelen ser de forma gigantescas o por el contrario diminutas en relación con otros elementos, siguiendo una lógica interna particular del artista que no tienen nada que ver con la realidad. Las extremidades, cabezas y otros apéndices están deliberadamente alargados, acortados o distorsionados para crear un efecto expresivo, misterioso y a veces perturbador (Figura 2). La relación entre la figura y el fondo es compleja; los rostros llenan casi por completo el espacio.

3.Análisis simbólico

Simbolismo en la densidad
La característica que lo define es su extrema densidad visual y el llenado completo de sus láminas donde cada milímetro del papel está cubierto de elementos minúsculos. Esta saturación compulsiva es una necesidad imperiosa de llenar cada hueco, tanto físico como existencial. En el contexto de su reclusión, hay intentos de combatir la soledad, el aburrimiento y el vacío. Cada pequeña marca es un acto de afirmación contra la nada. La acumulación de tantos detalles refleja una mente que procesa una cantidad abrumadora de información, ya sean percepciones, recuerdos, pensamientos intrusivos o alucinaciones. Esta densidad crea un universo autónomo, complejo y autocontenido, donde el artista puede construir y controlar cada detalle, compensando quizás su falta de control en el mundo exterior.

Simbolismo en la iconografía religiosa y fantástica

Los dibujos de Monsiel están poblados por una rica iconografía que mezcla lo sacro y lo profano, lo real y lo fantástico. Las figuras humanas aglomeradas, juntas unas con otras, congregadas representan a la humanidad en su conjunto, enfrentando dilemas morales, el juicio divino o el paso por la vida. Las escenas de los dibujos son la lucha eterna entre las fuerzas celestiales y demoníacas, y los conflictos internos entre la virtud y el pecado. En las Figuras 1 y 2, se observan que están llenas de personas, tan apretados como ríos, unos detrás de otros sin apenas espacio. Estas criaturas son expresiones de los arquetipos del inconsciente colectivo, los miedos primarios y las pesadillas. Pueden ser una representación directa de las alucinaciones o delirios que el artista experimentaba, plasmando lo inefable de su experiencia psíquica.

Simbolismo en el uso del color y la perspectiva

Monsiel a menudo utilizaba lápiz de grafito en estos dos dibujos es lo que utiliza. una gama de grises. le dan un carácter sobrio y una atmósfera dramática y solemne a sus dibujos. La ausencia del color permite que la línea y la intrincada composición sean las protagonistas, acentuando el simbolismo de la forma. Las figuras y elementos no respetan la perspectiva tradicional ni la escala lógica, lo que crea una sensación de irrealidad. Es muy claro apreciar que los dibujos no representan la realidad objetiva, sino un mundo puramente mental y espiritual, donde las leyes de la física son secundarias a la intensidad de la visión. La forma en que los elementos se superponen y se agrupan sigue una lógica de sueño o delirio, donde la coherencia racional se suspende.

Simbolismo de la creación del autor

Para Edmund Monsiel, el dibujo lo siente como una necesidad vital y espiritual. El acto de dibujar tan obsesivo, que era una forma para liberar y dar forma a sus visiones internas, sus miedos y sus convicciones religiosas, que podrían haber sido experimentadas como delirios. Sus dibujos lo podemos ver como un registro meticuloso y exhaustivo de su propio cosmos interior, una construcción donde él era el observador y el cronista de un drama universal. Dada su iconografía religiosa, el dibujo puede haber sido una forma de meditación, oración o una búsqueda personal de significado y redención en la vida.

10.9. HEINRICH ANTON MÜLLER (1865-1930)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnica y soporte
Heinrich Anton Müller (1865-1930, 65 años)	Versalles, Francia	Depresión, ingresado en la clínica psiquiátrica de Münsingen	Vinicultor	Dibujaba en las paredes, luego en papel, cartón, papel-kraft,con lápices blancos y negros y tizas.

Heinrich Anton Müller se dedicó a la viticultura y con el ingenio de un auténtico manitas, inventó una «máquina para podar vides antes de injertar». Desafortunadamente, olvidó pagar el impuesto anual de patente a la Oficina Federal de Derechos de Autor, donde se registró la invención, lo que permitió que otros exploten su descubrimiento. En consecuencia, cayó en una depresión. A los 37 años, su conducta empeoró significativamente, lo que llevó a su ingreso en la clínica psiquiátrica de Münsingen, cerca de Berna. Permanecería allí hasta el final de sus días. Curiosamente, fue en ese entorno, a partir de 1914, donde comenzó a desarrollar su obra artística, inicialmente con ensamblajes y, tres años después, dedicándose a los dibujos.
Dibujó en las paredes del hospital y luego en trozos de cartón, hojas de papel Kraft que cosía. Utilizando principalmente lápiz de mina y tiza blanca, representaba un bestiario imaginario. La escritura también era importante para él, lo que le llevó a redactar textos inusuales con una caligrafía elegante, escritos a ambos lados de sus composiciones gráficas, de modo que su contenido subraya el carácter misterioso de su producción.
Tema: Bestiario imagina.

Figura 1
Sin título, 1917-1922
Heinrich Anton Müller
Pintura y tiza sobre papel entonado 77 x 47 cm

Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausana

Figura 2
Sin título, 1917–1922
Heinrich Anton Müller
Lápiz negro y tiza sobre papel entonado
78 x 82 cm

Foto: *Colección de l'Art Brut*, Lausana

Figura 3
Sin título, 1925-1927
Heinrich Anton Müller
Lápiz de color sobre papel
57,5 x 42,5 cm

Foto: *Colección de l'Art Brut*, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Sus dibujos, creados durante su estancia en instituciones psiquiátricas, son un ejemplo de la expresión artística fuera de los cánones convencionales. A continuación, se presenta un análisis técnico-artístico de sus obras, explorando los elementos clave de su lenguaje visual.

Línea

La línea en los dibujos a menudo es densa, repetitiva y casi hipnótica. crea una especie de trama visual. Las líneas se superponen y entrelazan, formando estructuras complejas y laberínticas. Esta cualidad puede interpretarse como una manifestación de su estado mental, un intento de organizar o representar un mundo interior. Podemos ver como la línea se convierte en una textura en sí misma, creando una sensación de vibración y movimiento constante (Figura 3).

Color

El uso del color es poco, sus obras se centran principalmente en el dibujo a lápiz o carboncillo, por lo que la paleta de colores es monocromática y muy restringida. en ninguno de los dibujos presentados hay existencia de color, Müller cuando utiliza color, suele ser de manera sutil, a menudo para acentuar ciertas áreas o para crear un contraste mínimo. No es un artista que se base en la teoría del color o en la búsqueda de armonías cromáticas complejas. El color parece ser un complemento de la línea, no un protagonista. La fuerza de sus dibujos reside en la estructura lineal, no en el juego de los colores.

Forma y volumen

La forma en los dibujos de Müller es a menudo orgánica. Las ilustraciones (Figuras 1, 2 y 3) suelen estar distorsionadas y simplificadas. El volumen no se logra a través de las técnicas

tradicionales de sombreado. En cambio, se sugiere a través de la densidad y la superposición de las líneas. Cuantas más líneas se acumulan en un área, más pesada y voluminosa parece.

Luz y sombra
La noción de luz y sombra, no hay una fuente de luz clara y definida que ilumine las formas desde una dirección específica. La oscuridad y la claridad se crean a través de la densidad de las líneas. Las áreas más oscuras están densamente tramadas, mientras que las más claras tienen un trazado más ligero.

Composición
En los retratos es una composición frontal muy dirigida hacia la izquierda ya que las miradas van a este lugar, en los tres retratos pasa lo mismo, no hay un punto focal claro.

Textura
Como hemos dicho anteriormente la superposición de las líneas crea una textura visual rica y palpable. El espectador puede casi sentir la rugosidad del papel y la presión del lápiz. La textura es una manifestación directa del proceso de creación del artista, un registro de sus gestos repetitivos y obsesivos.

Escala y proporción
En sus obras, verás que las figuras son desproporcionadas, con cabezas grandes en cuerpos pequeños. El espacio donde las sitúa es plano, y los objetos están simplemente colocados uno junto al otro, sin seguir ninguna ley de la perspectiva. Da la impresión de que la escala y la proporción son, más que nada, una forma de expresar lo que el artista siente y ve en su interior, en lugar de como lucen las cosas en el mundo exterior.

3. Análisis simbólico

Simbolismo en la figura humana y la máquina

La obra de Müller está dominada por figuras humanas, a menudo desnudas, y por complejas construcciones mecánicas, que a menudo se entrelazan: Estas figuras suelen aparecer desnudas, con anatomías distorsionadas. A menudo, están en posturas que sugieren sufrimiento, tensión o una especie de éxtasis ambivalente. La desnudez expone la fragilidad radical del ser humano y la profunda angustia o el tormento interno que el artista pudo haber experimentado. Las distorsiones pueden ser metáforas visuales de la propia desorganización psíquica. A menudo, sus figuras parecen ser conductos para fuerzas invisibles o energías, con sus cuerpos tensos y sus extremidades extendidas, simbolizando una interacción entre lo físico y lo inmaterial. Sus representaciones corporales pueden reflejar obsesiones personales con la anatomía, la sexualidad o el funcionamiento interno del cuerpo. En el dibujo de la Figura 3, por ejemplo, se aprecia una especie de máquina orgánica. La fusión puede representar una sensación de ser parte de un sistema mayor que controla la pérdida de la individualidad en un entorno institucional. La máquina como una extensión de las capacidades humanas, o como una forma de manipular y explorar el mundo.

Simbolismo del uso de la línea y el color

Los dibujos de Müller se caracterizan por una línea segura, precisa y detallada, especialmente en sus representaciones mecánicas. Un profundo deseo de control y orden en la ejecución, compensando quizás el desorden percibido en su experiencia vital o mental. La meticulosidad en los detalles mecánicos sugiere una fascinación casi obsesiva por el funcionamiento de las cosas. Müller a menudo trabajaba solo con lápiz y con una paleta de colores muy restringida, generalmente tonos apagados.

La ausencia de color vibrante dirige la atención del espectador hacia la forma, la línea y el simbolismo subyacente, reforzando la gravedad de los temas.

Simbolismo en la forma de crear

Para Heinrich Anton Müller, el arte es una forma de existencia y de supervivencia: El acto compulsivo de dibujar y construir es una forma de catarsis, un medio para canalizar y procesar sus visiones, angustias y energías internas, proporcionándo un sentido de auto-regulación y alivio. Su obra es la construcción de un cosmos personal, un sistema comprensivo que le permitía organizar y dar sentido a sus percepciones y delirios, un refugio frente al caos. Los dibujos de Müller son un testimonio crudo y honesto de una experiencia psíquica compleja, ofreciendo una ventana única a la mente de un artista que transformó su sufrimiento en una obra de arte de profunda originalidad.

10.10. PUJOLLE, GUILLAUME (1993-1971)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnica y soporte
Guillaume Pujolle (1883 - 1971, 78 años)	Saint-Gaudens Francia	Violentos ataques de íra. Obsesión por el órden. Hospitalizado.	Taller de ebanista. Agente de aduanas. Policía local. Autodidacta	Dibuja con lápiz grafito, tintas, y con colorantes de laboratorio farmacéutico.

Guillaume Pujolle de adolescente, trabajó en el taller de su padre, ebanista, antes de alistarse en el ejército. Tras ser hecho prisionero durante la Primera Guerra Mundial, tras su liberación se convirtió en agente de aduanas en Metz, involucrándose también en la política local. Se casó, pero sufrió violentos ataques de ira debido a sus celos, su excesiva meticulosidad y su obsesión por el orden. Tras un intento de asesinato contra su esposa, fue hospitalizado por primera vez, para ser internado definitivamente a los treinta y tres años. Se cree que comenzó a dibujar en el hospital en 1935; su médico, el Dr. Gaston Ferdière, lo animó en esta línea y comenzó a coleccionar sus obras.

Tema: La obra de Guillaume Pujolle comprende dibujos figurativos compuestos por llamas ondulantes, curvas y líneas rectas que luchan por hacerse un hueco. Los dibujos se basan en fotografías o ilustraciones, que distorsionaba, interpretaba y transpone en un frenesí creativo. Los dibujaba en hojas de papel esparcidas por el suelo, insertando aleatoriamente líneas sinuosas o rectilíneas, trazadas con la ayuda de un compás y una escuadra. Solía involucrar todo su cuerpo en el nacimiento de su creación, plasmando sus impulsos gestuales en el papel. El mundo onírico resultante ostenta aves nocturnas, barcos voladores, aviones, así como figuras extrañas y atormentadas. La figuración alterna con la abstracción. También disfrutaba representando elementos como el viento, el agua o el fuego. Las curvas se entrecruzan y se entrelazan, las líneas se transforman en rizos, arabescos y formas arremolinadas. El enigmático resultado se debe en gran medida a los diversos puntos de vista: rostros frontales, cuerpos de perfil, las variaciones de escala y las distorsiones intencionadas. Al principio, Pujolle utilizó diversos productos farmacéuticos robados del laboratorio del hospital: yodo, azul de metileno y mercurocromo, que aplicaba como lavados. Posteriormente, recurrió a tintas, lápices de colores y gouache. Fabricó sus propias herramientas de trabajo, como los pinceles que preparaba con mechones de su propio cabello, con un rollo de papel como mango. También se valió de compases, escuadras y reglas, todo lo cual guardaba bajo llave en una caja de herramientas de madera que nunca perdía de vista. Pujolle daba poco valor artístico a sus dibujos y no solía conservarlos, prefiriendo venderlos por una miseria o a cambio de tabaco.

Pujolle probablemente dejó de dibujar a partir de 1947; en su lugar, se dedicó a la carpintería y a la fabricación de anillos y diversos objetos como talismanes. También ideó revólveres y dagas falsos, así como aviones y barcos en miniatura, utilizando piezas de madera desechadas y toscamente talladas. Sus ensamblajes desvían los objetos cotidianos de su uso habitual; estos adquieren un aspecto novedoso y desconcertante, como el revólver que fabricó con el mango de un cepillo de dientes. Poujolle abandonó toda actividad tras catorce años de creatividad. Falleció en Toulouse.

Figura 1 *Sin título*, 1938 Guillaume Pujolle Tinta, lápiz de color y productos de laboratorio sobre papel 29 x 22,5 cm Foto *Collection de l'Art Brut*, Lausana	**Figura 2** *Ilustración de Buffalo Bill*, 1947 Guillaume Pujolle Tinta, lápiz y productos de laboratorio sobre papel 25 x 32 cm Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana	**Figura 3** *María la loca*, 1947 Guillaume Pujolle Tinta, lápiz y productos de laboratorio sobre papel 43,3 x 30,2 cm Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Línea

La línea en la obra de Pujolle es precisa, fina y meticulosamente trazada. A menudo utiliza herramientas como un compás y una regla, lo que le confiere a sus trazos una exactitud. Pujolle utiliza la línea para construir formas geométricas complejas, como círculos, cuadrados y patrones en forma de estrella, que se entrelazan para crear estructuras intrincadas.

Color y volumen

La paleta de Pujolle es distintiva. Utiliza colores puros y planos, a menudo primarios y secundarios, como rojos, azules y amarillos intensos. En particular utiliza tintas farmacéuticas como: el yodo, y el mercurocromo, que le confiere a su paleta un carácter inusual, con tonos rojizos y anaranjados que se integran en sus composiciones. El color se aplica de manera uniforme

y sin gradaciones. Al rellenar las formas geométricas creadas por las líneas, forma un efecto de mosaico o vitral. La obra de Pujolle es plana. No hay intento de crear la ilusión de volumen o profundidad a través del modelado. Podemos observar que tienen un aspecto más apagado y los colores muy neutros dan la sensación de miedo, de algo que va a pasar (Figura 1 y 3). En cambio, en la ilustración de la Figura 2, los colores están saturados y no da esa sensación, la limpieza de los tonos actúa directamente en nuestras emociones.

Luz y sombra

No utiliza la luz ni las sombras en sus dibujos, por lo que la iluminación en sus obras es uniforme, como si las formas emanaran una luz propia. El contraste se logra a través de la yuxtaposición de colores planos y vibrantes.

Composición

La composición de Pujolle es rigurosamente formal y a menudo simétrica. Muchas de sus obras se basan en una estructura central de la que se irradia o se apilan otras formas. La simetría es importante para el equilibrio visual, usando ese círculo en forma de tondo, que confiere a sus obras un emblema místico, como es el caso del dibujo 2). El ritmo visual es generado por la repetición de formas geométricas y la distribución regular de los colores. Pujolle llena el espacio del papel de manera controlada y organizada.

Textura

Las texturas no son dominantes en los dibujos de Pujolle. El color es plano y sumamente liso. La textura visual se limita a los trazos finos de las líneas y a la posible variación en la saturación del color debido a los materiales como la tinta, gouache. El uso de pinceles que el autor mismo los hacía con su propio cabello

y los instrumentos de dibujo como el compás y la regla, contribuye a un acabado singular.

Escala y Proporción
La escala y la proporción en la obra de Pujolle no se refieren a la representación del mundo real. En cambio, son una función de la geometría. Las formas y los patrones se construyen a partir de proporciones matemáticas. Un círculo puede contener un cuadrado, que a su vez contiene otro círculo, creando una relación de escala interna y lógica. Aunque no hay una referencia a la escala humana, la coherencia interna de sus composiciones es total. Las proporciones entre las diferentes formas son precisas y deliberadas, lo que da a sus obras una sensación de arquitectura o de diseño.

3. Análisis simbólico

Pujolle, era autodidacta, El impulso de crear en Pujolle no era externo fama, dinero. sino una necesidad vital, casi una pulsión. El arte era un medio esencial para su supervivencia psíquica, un espacio para organizar o expresar su realidad interna. La creación se convierte en un acto de auto-preservación. Su obra se desarrolló principalmente mientras estaba internado en instituciones psiquiátricas. Este aislamiento físico y social dota a su arte de un simbolismo de introspección forzada, de una comunicación desde los márgenes de la sociedad.

Los materiales y su simbolismo
Es notable el uso de lo que tenía a mano: papel de envolver, papel de periódico, cartón. Como pigmentos, usaba tinturas farmacéuticas (yodo, mercurocromo, azul de metileno) del hospital, además de tintas y gouache. Fabricaba sus pinceles con su propio cabello. Esta elección de materiales es profundamente simbólica. Habla de convertir lo desechado, lo ordinario y lo

utilitario del entorno del asilo en materia prima para la creación de belleza y sentido. Refleja una capacidad de sublimación en un ambiente de privación. También simboliza la precariedad de su existencia y la ingenuidad de su proceso, libre de las pretensiones de los materiales nobles.

Temáticas recurrentes y su simbolismo psíquico

Sus figuras a menudo presentan rostros intensos, a veces distorsionados, con miradas fijas o expresiones de sufrimiento. Podrían ser autorretratos psíquicos, proyecciones de sus relaciones interpersonales (reales o imaginarias), o representaciones de las "almas" que habitaban su mundo interno y el hospitalario. Las distorsiones pueden simbolizar la fragmentación del yo, la angustia, o una percepción alterada de la realidad. Algunas de sus obras incluyen seres con rasgos animales y humanos, o criaturas extrañas. Estos seres pueden ser manifestaciones del inconsciente colectivo (arquetipos animales), representaciones de instintos primarios, miedos o deseos reprimidos. Son puentes entre lo humano y lo animal, lo consciente y lo inconsciente.

Se ha señalado la presencia de movimientos arremolinados o patrones envolventes en sus composiciones. Los espirales o círculos concéntricos son símbolos arquetípicos de totalidad, proceso de individuación, o la unidad de la psique. Los movimientos arremolinados pueden también reflejar estados de agitación interna, pensamientos obsesivos o la energía psíquica en constante flujo.

Aunque no siempre hay una narrativa clara, algunas obras sugieren fragmentos de historias o momentos cargados de significado.Estos podrían ser "instantes decisivos" de su experiencia interna, recuerdos traumatizados o fantasías que se manifiestan de forma simbólica. El espectador es invitado a reconstruir

el significado, lo que puede reflejar la dificultad de integrar sus propias experiencias.

Pujolle solía firmar meticulosamente sus obras, a veces en lugares inusuales dentro de la composición. La firma, un acto de autoafirmación de la identidad, adquiere un peso especial en un contexto donde la identidad del paciente psiquiátrico a menudo se difumina. La meticulosidad puede simbolizar un intento de orden frente al caos interno, una búsqueda de control o un deseo de reconocimiento y existencia.

Colores y trazo

El predominio de ciertos colores (ocres, azules, negros, rojos de las soluciones farmacéuticas) tiene un fuerte simbolismo.Los tonos oscuros pueden evocar melancolía, reclusión, o la confrontación con la sombra. Los rojos (yodo) podrían simbolizar la sangre, la herida, la vitalidad o la agresión. El azul (metileno) puede asociarse con la calma forzada, la melancolía o la espiritualidad.

A pesar de sus condiciones, el trazo de Pujolle a menudo es decidido y lleno de energía.Revela una fuerza interior notable, una persistencia en la expresión y la capacidad de dotar de forma a lo informe de su psique.

10.11. THIÉBAULT, DENIS (1954-)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soportes
Denis Thiébault 1954	Montmorency, Francia	Adolescencia tormentosa Profunda depresión Discapacidad mental severa	Autodidacta	Rotuladores sobre papel, también usa lápices de colores

Denis Thiébault uno de los seis hijos que tuvo la familia. Sufrió problemas de desarrollo debido a un parto difícil, pero desde muy joven mostró un gran interés por las artes, y en particular por la música. Tras una adolescencia tormentosa, su gran sensibilidad le provocó periodos de profunda depresión, compensados por un marcado sentido del humor y un profundo amor por la naturaleza. A partir de 1980, realizó espontáneamente sus primeros dibujos en el ambiente de apoyo que le ofrecía el Centro de Ayuda al Trabajo (CAT des Beaux-Arts) de París. Volcando su intensa imaginación sobre el papel.
Tema: Thiébault se centra en la representación de objetos cotidianos, y especialmente retratos. Los cuerpos y rostros de estos personajes aparecen fragmentados, con sus diversos rasgos separados en diferentes secciones, delineadas por una línea negra de grosor variable.

Retrato fotográfico de Denis Thiébault.
Fotógrafo no identificado

Foto: *Archivos de la Colección de Art Brut, Lausana*

Figura 1

Sin título, 1983
Denis Thiébault
Rotuladores sobre papel, 30,5 x 22,8 cm

Foto: Claudine García, Atelier de numérisation. *Colección de Art Brut, Lausana*

Figura 2

Sin título, 1983
Denis Thiébault
Rotuladores sobre papel, 30,5 x 22,8 cm

Foto: Claudine García, Atelier de numérisation. *Collection de l'Art Brut, Lausana*

2. Análisis técnico-artístico

Línea

Podemos observar la gran cantidad de líneas gruesas y marcadas en toda la superficie del dibujo, partiendo de numerosas líneas y colores empezamos a ver que existe una cabeza y un rostro con rasgos faciales. Estas líneas son curvas y orgánicas dando cada vez más solidez y contundencia a la persona retratada. El autor se expresa con muchos tipos de líneas, tanto cortas como largas en abundancia y las utiliza como relleno y también como marco contenedor de otros elementos (Figura 1). En cambio, las líneas de esta obra son más oscuras y las utiliza para contener formas ondulantes, y símbolos muy particulares que no entendemos (Figura 2). Utiliza el rotulador negro para delimitar. Rellenos con el rotulador sin tener en cuenta la saturación homogénea, es decir le da solo una pasada y así se queda.

Forma y figura

La obra está llena de pequeños habitáculos diferenciados unos de otros, en unos casos rellenos de signos y otros con caras (Figura 1). Las líneas buscan la expresión de una manera muy directa. Puedo contar que esta obra está llena de personas, en el flanco derecho superior una cara dibujada, parece de un hombre. Más abajo otro rostro con un sombrero y a la derecha en la zona de abajo un recuadro con otra cara con un sombrero amarillo. En el flanco izquierdo superior hay lo que parece un sacerdote con una cruz en la mano y una túnica azul marina, en el medio otro personaje observador y en la esquina izquierda otro personaje con un atuendo amarillo y bordado. Le siguen varias estancias con unos signos. La cara central tiene una mujer a la altura de la nariz, ella se ve de espaldas. En la figura 2, podemos observar otra cara con tres personajes más bien definidos, la cara central muy grotesca, ojos muy grandes, parecen animalitos, la cabeza tiene un sombrero naranja y el pelo rojo.

El personaje que se encuentra en la cara es muy oscuro, tiene un manto que lo cubre todo, posee los ojos azules y tiene un agujero en la frente y le da la espalda al rostro central.

Las formas son todas orgánicas, no utiliza ángulos, dando a primera vista sensación de dibujo infantil, pero cuando empiezas a darte cuenta de todo lo que incluye, la percepción cambia e inquieta.

Color

En la figura 1, la obra tiene colores más alegres, utilizando rosas, amarillos, verdes y en otras zonas utilizando negros, azul marino, marrón y rojos oscuros. En la figura 2, los colores que utiliza tanto fríos como cálidos, el color lo aplica en el papel de forma plana, es decir sin textura, solo quiere rellenar zonas de color.

Valor y tono

El contraste tonal es dramático, porque divide zonas claras y oscuras. Me llama la atención como cierra el rostro con una franja rosa vibrante, dando la vuelta al mismo. Esta franja pasa del color rosa, a líneas rojas y azules. A su vez vuelve a encuadrar la cara con otro mosaico de colores pero en este caso pone a dos animales (no se sabe que animal es) uno en verde y el otro en marrón, continúa compartiendo toda la hoja, a modo de el juego de la Oca (Figura 1).

También, podemos apreciar cómo los valores más oscuros están en la cara y en el exterior y los más claros los podemos ver en cuatro zonas: la izquierda representada con el fondo y en el exterior del ojo, un poco en la nariz haciendo un fuerte contraste y en el atuendo del personaje. Además, podemos observar que carece de iluminación (Figura 2).

Textura
En la Figura 1 y 2, la textura en los dos dibujos es iguales, es muy pobre, ya que quiere rellenar las zonas planas con el rotulador y además con rapidez y no se molesta si está bien dispuesto el color o no. Dando la sensación de que el autor quiere terminar el dibujo muy rápido.

Espacio y perspectiva
Sus dibujos son completamente planos, no hay ninguna intención de crear una perspectiva profunda o un espacio tridimensional realista. El rostro se presenta de frente, y ocupa casi todo el encuadre. El fondo está lleno de formas y colores que hacen que el espectador se confunda buscando el rostro (Figura 1 y 2).

Composición
La composición está centralizada con la figura ocupando el eje principal de la obra. En primer lugar, se ven muchos colores que impiden ver a primera vista el rostro, el cual se ve con una visualización global de la imágen. No hay punto focal, mientras que la composición se equilibra por la forma y la simetría de la distribución de los elementos por todo el encuadre. El ritmo se genera a través de la repetición de las líneas curvas creando una sensación de energía contenida.

Técnica y materiales
Los dibujos están realizados con rotuladores de colores, lápices de colores, o una combinación de ambos, posiblemente con algún tipo de pintura diluida (gouache o acrílico) para las áreas de color más planas. El soporte es papel de cuaderno de dibujo, dada la textura y la forma en que se asienta el color.

3. Análisis simbólico

Simbolismo de la figura

La figura humana está integrada dentro y fuera del rostro central, son como pequeñas personas, se convierten en símbolos por su repetición en varios dibujos. No son evidentes a primera vista, solo cuando las vas descubriendo poco a poco. La mirada se encuentra perdida entre los tonos oscuros, no es lo primero que apreciamos, solo cuando vamos reconociendo el rostro vemos los ojos totalmente camuflados. El individuo no está aislado, está acompañado de una serie de personajes muy peculiares.

Las diferencias de tamaño entre el rostro central y los personajes son bastante grandes. No existe un contexto narrativo, solo es la forma. El apreciado contraste entre oscuros y claros muestra vulnerabilidad y a la vez una fuerza interna muy notable. Las miradas están tan escondidas que parecen seres independientes, animalitos. Al igual que en este dibujo lleno de personas muy particulares (Figura 1).

Simbolismo en el rostro y la mirada

Los ojos son grandes y prominentes, pero no están en el punto focal, nos desvían del alma, se esconde, aunque por ello no dejan de tener profundidad. Su intensidad sugiere una profunda experiencia interna, quizás melancolía o una profunda carga emocional. La expresión general del rostro es difícil de categorizar: no es claramente alegre, es muy triste. Esta ambivalencia puede simbolizar la complejidad de las emociones humanas o la capacidad de experimentar múltiples sentimientos simultáneamente (Figura 1).

La boca, aunque presente, en un caso está abierta irregularmente y en el otro incluso le pintó dientes verdes, expresión clara de habla o grita (Figura 2). Esto podría simbolizar, o incluso una voz interior que no se expresa externamente. La expresión de la cara al ver tantos movimientos entre la nariz, la boca y los ojos todo se mueve, parece tener miedo, o estar asustado.

Simbolismo en el color

Los colores vibrantes que utiliza el autor los aplica directamente, no mezcla, solo aplica y contornea. Es una manera de aplicación sin filtros, directa y genuina, que ofrece observar directamente estados emocionales intensos, donde hay una energía interna que se canaliza a través del dibujo. La utilización de materiales tan básicos destaca en la pureza e ingenuidad del acto creativo, donde lo primero es el impulso antes que los recursos.

El autor utiliza colores amarillos, rojizos, burdeos, rosas y naranjas evocan sentimientos de calidez o una conexión con lo ancestral y lo orgánico (Figura 1 y 2). Podrían sugerir una figura "arraigada" a la existencia. El azul como color frío, los toques de azul oscuro ocupando toda la superficie del ojo pueden introducir un elemento de tranquilidad, pero la intensidad es tan profunda que indica a la vez vacío. Mientras que los demás colores cálidos, dan espiritualidad, introspección o melancolía, contrastando con la "terrenalidad" de los otros colores. En el contexto de la mirada, podría reforzar la idea de profundidad emocional o un anhelo.

Simbolismo en el estilo

El *Art Brut* es un estilo no pulido, no académico, y la aparente ingenuidad de la ejecución simboliza la autenticidad, la expresión directa y sin censura del inconsciente o del mundo interior del artista. Rechaza las normas estéticas. Existe pureza de la expresión, sin la mediación de la cultura o la educación artística

formal. Esto puede simbolizar una forma más verdadera y no contaminada de ver y representar el mundo o el yo. Al ser unos dibujos tan especiales pueden simbolizar la voz de aquellos que no encajan, pero cuya experiencia es, paradójicamente, universal en su humanidad.

Simbolismo en la repetición

La repetición es una de las características más dominantes en los dibujos de Thiébault, manifestándose en líneas, formas y figuras que se reiteran a lo largo de la superficie. Yo no me atrevo a decir que es una repetición compulsiva, pero sí es habitual, como una manera de poner orden en su vida. Las casillas que se ven en su dibujo, colocando cada objeto en su lugar lo demuestra. Este acto de colocar cada cosa en su sitio es un ritual personal que le proporcionaba estabilidad y un sentido de control. La reiteración de motivos puede aludir a la idea de un tiempo cíclico o a la perpetuidad, donde los eventos se suceden sin un inicio o fin claro. Es posible que el acto mecánico de la repetición sugiere un estado de concentración profunda donde el artista se sumerge en el proceso creativo como una forma de escape o auto-regulación.

Simbolismo en la saturación visual

Cuando miramos el dibujo y vemos que todo está completamente lleno de formas, de líneas, de colores, tanto figura como fondo a esto le llamamos saturación visual puede simbolizar una necesidad imperiosa de llenar un vacío, ya sea existencial, emocional o derivado de la falta de estímulos en un entorno institucional. Cada marca en el papel es un acto de afirmación contra la nada. La superposición y la acumulación de elementos pueden reflejar una mente sobrecargada o la experiencia de una saturación sensorial, donde los pensamientos y las percepciones se agolpan sin tregua. Al igual que la sensación de cobijo con la limitación de líneas y formas puede funcionar como una

Cont...

barrera protectora entre el artista y el mundo exterior, o como un intento de contener su propio mundo interno.

En estos dos dibujos vemos un patrón central, porque aparecen dos rostros, además de los personajes que los acompañan, dentro del universo de las personas hay muchas más personas, unas más importantes que otras. ya sea por quererlas mucho, o por no tener ninguna simpatía y sentir rechazo. Una condición universal en el ser humano. Aunque los personajes son esquemáticos, son los ecos de las personas que habitaban su mundo o sus propios estados internos. La forma en que las figuras se funden con los patrones y él simboliza una disolución de los límites entre el yo y el entorno, o entre el sujeto y el espacio.

10.12. OSWAL TSCHIRTNER (1920-2007)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnica y soporte
Oswald Tschirtner (1920-2007, 87 años)	Austria	Hospital psiquiátrico de Maria Gugging	Seminarista Militar. Prisionero Autodidacta	Dibujos realizados con lápiz grafito y tintas

Oswald Tschirtner desde muy joven manifestó su deseo de ser sacerdote y, a los diez años, ingresó en un seminario. Posteriormente, a pesar de su deseo de ingresar en la facultad de teología, fue reclutado al servicio del Reich, y posteriormente del ejército alemán, y tuvo que participar en la campaña de Stalingrado. Hacia el final de la guerra, fue internado en un campo de prisioneros en el sur de Francia. Al regresar a su país, en 1946, ingresó en un hospital psiquiátrico y, ocho años después, fue trasladado al hospital psiquiátrico de Maria Gugging, donde se convirtió en interno de la Haus der Künstler (Casa de los Artistas). Allí comenzó a dibujar.

Sus composiciones impactan por su estilo minimalista, resultado de la abreviatura, la abstracción, la síntesis y la economía gráfica.

Tema: Sus temas predilectos son siluetas con líneas que alargan interminablemente. Una sola línea fluye sobre el papel y constituye el dibujo, que aquí se reduce a su forma más simple de expresión. Las figuras consisten en dos brazos y un par de piernas, directamente unidos a una cabeza. El creador optó sistemáticamente por omitir el torso y las extremidades; también consideró superfluos cualquier otro detalle.

Retrato fotográfico de Oswald Tschirtner
Fotógrafo no identificado
Foto *Collection de l'Art Brut, Lausana*

Figura 1
Lunar, 1973
Oswald Tschirtner
Tinta sobre papel 19,5 x 20cm
Foto *Collection de l'Art Brut, Lausana*

Figura 2
Sin título, 1980
Oswald Tschirtner
Tinta sobre papel
26 x 21 cm
Foto *Collection de l'Art Brut, Lausana*

2. Análisis técnico-artístico

Línea

La línea es el elemento central y prácticamente único en la obra de Tschirtner. Es una línea simple, clara, fluida y sin interrupciones. La línea dibuja un contorno que define una forma esencial. Su rasgo más característico es la reducción de la figura humana a lo mínimo indispensable, a lo que se conoce como sus "pies-cabeza." La línea de Tschirtner es un "código visual". En sus figuras humanas, la línea traza un círculo u óvalo para la cabeza, del cual emergen directamente dos líneas delgadas y alargadas para las piernas, a menudo sin un cuerpo discernible. Esta simplificación radical es una forma de notación, casi un cifrado (Figura 2).

Color y volumen

La paleta de color es muy limitada. Predominan los dibujos a tinta o lápiz sobre papel, con un uso esporádico y muy controlado de acuarela o gouache. En estos dibujos que presento solo hay lápiz (Figura 1 y 2). Cuando el color aparece, suele ser un toque sutil y monocromático que no busca la saturación.

El color, cuando se utiliza, se aplica de forma plana, sin modulaciones tonales. La prioridad del autor es la forma y la línea, que definen el espacio y el sujeto. La obra de Tschirtner esplana. El volumen se elimina por completo. Las figuras son símbolos planos que existen en la superficie del papel sin la pretensión de ocupar un espacio tridimensional.

Luz y sombra

No hay una fuente de luz identificable ni sombras proyectadas que den una sensación de profundidad. La iluminación es uniforme y simbólica, lo que refuerza la cualidad conceptual de sus figuras.

Composición

La composición es minimalista y se centra en una o varias figuras aisladas en un espacio vacío (Figura 1). En contraste, el dibujo de la Figura 2, contiene múltiples formas humanas alargadas, estas se distribuyen de manera ordenada y repetitiva, creando un ritmo visual. El espacio en blanco, o el "negativo" del dibujo, es tan importante como la figura misma. Tschirtner domina bien estos espacios, para aislar sus sujetos, dándoles una solemnidad y una cualidad casi trascendental. Su composición es limpia, ordenada y deliberadamente simple.

Textura

La textura no es el fuerte de la obra de Tschirtner. El papel, a menudo blanco y liso, y el uso de tinta o lápiz, producen una superficie sin relieve. La textura solo se limita a la calidad del trazo, que puede variar en grosor, pero rara vez en densidad.

Escala y proporción

La escala y la proporción de los elementos que dibuja son los aspectos más distintivos de su estilo. La figura humana se reduce a su mínima expresión: una cabeza y unas piernas extremadamente delgadas y alargadas. El cuerpo y los brazos son eliminados o apenas insinuados. Esta reducción es una declaración estilística y conceptual. Las figuras de Tschirtner no son personas, sino la idea de la persona. Son símbolos de la condición humana en su forma más vulnerable y despojada. La desproporción entre la cabeza y las extremidades enfatiza el aspecto mental o espiritual sobre el físico. Las figuras de Tschirtner, con su fragilidad y simplicidad, transmiten una profunda sensación de humildad y espiritualidad, reflejando la propia personalidad del artista.

3. Análisis simbólico

Para Tschirtner, el dibujo no era solo una actividad, sino una necesidad vital, una forma de registrar su percepción del mundo y sus estados internos con una economía de medios sorprendente.

Simbolismo de la figura humana

La figura humana es el motivo central y más simbólico en la obra de Tschirtner, representada de una manera única: Sus personajes son extremadamente delgados y alargados, a menudo reducidos a una cabeza diminuta sobre un cuerpo lineal o un torso estrecho. La delgadez de las figuras puede evocar una sensación de fragilidad física y psíquica, la vulnerabilidad del ser humano ante la existencia. La ligereza de las formas sugiere una desmaterialización del cuerpo, poniendo el énfasis en lo etéreo, lo espiritual o la esencia del ser. Podrían representar almas o espíritus más que cuerpos físicos. Al ser figuras tan escuetas, a menudo aparecen aisladas en el espacio, simbolizando la soledad existencial. el estado de aislamiento del propio artista. Las cabezas son pequeñas en relación con el cuerpo, a menudo representadas como círculos o esferas mínimas. Una posible inversión del énfasis, donde el cuerpo alargado y la línea se vuelven primordiales, y la mente, es decir la cabeza se reduce a su forma más básica, una búsqueda de la esencia pura de la persona, despojada de detalles superfluos. Cuando en sus dibujos las figuras aparecen estar de pie o flotando en el espacio, con poca o ninguna interacción con un entorno definido. Un estado de observación o meditación interna, ajeno a la acción o la turbulencia del mundo exterior. A pesar de la posible fragilidad, la quietud puede sugerir que los dibujos de Tschirtner son una forma de tener paz, o por el contrario demuestra una indiferencia notable ante sus propias perturbaciones, como si fuera una máscara.

Simbolismo del espacio y la composición minimalista

Tschirtner tiende a dejar grandes extensiones de papel en blanco, sugiere el entorno con unas pocas líneas. El espacio que deja vacío es una representación del silencio interno, un contraste con el ruido y la complejidad del mundo exterior. La ausencia de distracción permite que la figura central destaque con mucha claridad. Es una forma de limpiar la sobrecarga visual. El espacio no delimitado puede sugerir la infinidad o la ausencia de fronteras en su mundo perceptivo. El trazo de Tschirtner es directo, seguro y mínimo. Un deseo de capturar la forma más fundamental de un objeto o ser, despojándose de todo lo accesorio. La limpieza de la línea puede reflejar un tipo de claridad mental o una forma de pensamiento que busca la simplicidad. A pesar de la aparente simplicidad, cada línea está colocada con una intención precisa, lo que sugiere un control subyacente en su acto creativo.

Simbolismo de los temas recurrentes y la interpretación del mundo

Cuando aparecen varias figuras, a menudo están en fila, enfrentadas sin interacción aparente, refleja la percepción de las relaciones humanas, la distancia interpersonal. Las filas de figuras evocan procesiones o desfiles, sugiriendo un sentido de orden o un acto ceremonial. Cuando aparecen objetos como un sombrero o un bastón, suelen ser icónicos y simples. El objeto se convierte en un atributo esencial de la figura, confiriéndole una identidad y un rol simbólico.

10.13. VALLA, AUGUSTE (1936-2000)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnica y soporte
August Walla **(1936 - 2001, 65 años)**	Kloster-neuburg Viena, Austria	Trastorno mental. Internado en el Hospital Psiquiátrico Maria Gugging, y en la Haus der Künstler.	Autodi-dacta	Dibujos realizados con lápices de colores, rotuladores, acrílicos y tizas. soporte utilizaba, papeles y lienzos

August Walla tras la muerte de su padre, el niño fue criado por su madre y abuela. Cuando tenía 16 años, amenazó con suicidarse e incendió su casa, fue internado en un centro psiquiátrico. Al ser dado de alta, vivió con su madre, quien lo cuidó con esmero. En 1970, ingresó en el hospital psiquiátrico Maria Gugging, Austria. Dieciséis años después, ingresó en la Haus der Künstler, llamada la Casa de los Artistas, un lugar de residencia y creación vinculado al hospital. El dibujo y la escritura están íntimamente entrelazados en sus composiciones.

Tema: dibuja dioses, demonios, santos, profetas y hacedores de milagros, así como diversas deidades imaginarias. El autor estaba fascinado por la materialidad de las palabras y su cualidad plástica o tridimensional, así como por los símbolos, y coleccionaba diccionarios de lenguas extranjeras, de los cuales extraía términos e inventaba expresiones idiomáticas personales combinando diferentes palabras. Walla también pintaba en las paredes y el mobiliario de su habitación, en sus pertenencias y en las paredes tanto del hospital donde vivía como de las casas vecinas. Además, hacía dibujos con tizas en la calzada. Sus obras eran para él talismanes contra los peligros, en particular contra los espíritus, los humanos y la muerte.

Retrato fotográfico de Auguste Walla
Foto: Mario Del Curto

Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*

Figura 1
Götter,1986
August Walla

Acrílico sobre lienzo, 260 x 532 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*

Figura 2
St Räflingmenschen Fleisch!, (s.f.)
August Walla.
Lápiz de color sobre papel, 29,8 x 21 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut, Lausana*

2. Análisis técnico-artístico

Línea

La línea es un elemento fundamental en el arte de Walla. Es enérgica directa, no es su objetivo ser realista visualmente, sino la construcción de un universo de símbolos y figuras. Sus trazos son gruesos y contundentes, creando contornos fuertes en algunas zonas , o más finos y repetitivos en otras, es muy original como usa la escritura para rellenar espacios. La línea define los contornos de sus figuras estilizadas, a menudo figuras humanas, animales y seres fantásticos. También se utiliza para la "caligrafía" de sus propias palabras y símbolos, que son tan importantes como las imágenes mismas. La superposición de líneas es común, lo que añade una sensación de densidad y actividad de mucho movimiento en la composición.

Color y volumen

La paleta de Walla es vibrante, usa colores primarios y secundarios puros, los colores se eligen por su valor simbólico. A menudo utiliza colores complementarios y también de alto grado de contraste, lo aplica de manera plana y rellena los espacios creados por sus fuertes líneas de contorno.

Luz y Sombra

Con respecto a la luz, no hay una fuente de luz discernible. Las figuras no proyectan sombras, y el modelado se evita, lo que refuerza la naturaleza plana de la obra.

El contraste se genera a través de la yuxtaposición de colores vibrantes y el uso de la línea. Por ejemplo, el rojo brillante puede contrastar con el negro de las líneas para crear un efecto visual impactante y directo.

Composición

Las composiciones de Walla abarcan todo el espacio de las láminas, a menudo usa un formato horizontal, recordándonos a un friso o una narración continua. Al no existir espacios vacíos ayuda a sentir una sensación de claustrofobia, con un universo lleno de símbolos y seres. La organización de los elementos que utiliza es caótica y asimétrica. Todo tiene la misma importancia, no jerarquiza nada, mires donde mires todo es importante. El espacio es una extensión de la mente del artista, sin un centro o punto focal claro, obligando al espectador a escanear toda la superficie para entender el relato. La integración de texto y símbolos en la composición es una de las características más singulares de su trabajo. Las palabras, a menudo deformadas o inventadas, se entrelazan con las imágenes, funcionando tanto como un elemento gráfico como un componente narrativo esencial.

Textura

La textura visual se logra a través de la densidad de los trazos y la superposición de colores. Los dibujos en los que utiliza lápices de colores o ceras pueden mostrar una textura granulada. En sus obras que realiza sobre papel, la textura es a menudo la del propio material.

Escala y Proporción

August Walla manipula la escala y la proporción con total libertad expresiva. Las figuras humanas, animales y los símbolos rara vez son anatómicamente correctos. Las cabezas pueden ser muy grandes, las extremidades cortas y los genitales exagerados. Los objetos y las personas pueden aparecer en la misma escala, sin una relación de tamaño realista, lo que borra las fronteras entre lo real y lo imaginado. Esta distorsión no es un error, sino una herramienta para enfatizar la importancia simbólica o emocional de ciertos elementos dentro de su narrativa personal.

3. Análisis simbólico

La obra de August Walla se distingue por su energía, densidad visual y una mitología personal que se expande a través de miles de dibujos, textos, fotografías intervenidas y objetos. Internado en la Casa de Artistas de Gugging, cerca de Viena, desde 1983 hasta su muerte, Walla creó un universo artístico que es una compleja red de símbolos extraídos de su propia psique y sus interpretaciones del mundo exterior. Para Walla, el acto creativo era una necesidad vital, una forma de registrar, controlar y reinterpretar su realidad. Su trabajo no es solo dibujo, sino un sistema total que abarca lenguaje, personajes, calendarios y cosmogonías, todas originales del artista.

Simbolismo de un universo personal

La característica más sorprendente de los dibujos de Walla es la construcción de un universo creativo y personal con una compleja jerarquía de deidades, a menudo él mismo transformado o su propia madre, además de héroes y villanos, como el "Dios del Mundo", la "Madre del Mundo", y figuras demoníacas. Estos simbolizan su necesidad de dar sentido y estructura a un mundo caótico, de imponer un orden divino y moral a su experiencia. Es una forma de control y empoderamiento en un entorno donde su autonomía era limitada. Sus dibujos a menudo aluden a guerras cósmicas, conflictos entre el bien y el mal. Estos pueden simbolizar: Las batallas cósmicas son metáforas visuales de las luchas psíquicas internas que Walla experimentaba. Su visión del mundo real, quizás percibido como amenazante y en constante conflicto, se magnifica en estas narraciones. Walla creó su propio calendario y reescribió la historia del mundo. Esto simboliza un intento de dominar el tiempo y darle un significado personal, rechazando las cronologías y narrativas impuestas. Es un acto de profunda autonomía intelectual.

Simbolismo en los motivos y elementos visuales

Los dibujos de Walla son ricos en formas y colores, a menudo superpuestos y entrelazados: Sus obras están llenas de figuras humanas, autorretratos transformados o representaciones de su madre. Las diferentes encarnaciones de sí mismo: dios, demonio, niño. Simbolizan un yo fragmentado, pero también expansivo, capaz de asumir múltiples roles e identidades. La figura de su madre, a quien adoraba y a la vez temía, es central, simbolizando el origen, el refugio, la autoridad y, a veces, la fuente de conflicto. Walla dibujaba una gran variedad de animales: perros, aves, criaturas fantásticas y seres híbridos. Los animales representan los aspectos más primarios de la psique o fuerzas de la naturaleza. Las criaturas híbridas y fantásticas son expresiones directas de su inconsciente, sus sueños y sus alucinaciones, revelando un mundo interior vibrante y a menudo perturbador. Los elementos de su entorno: edificios, muebles, objetos cotidianos aparecen, reinterpretandolos y dotándolos de un nuevo significado dentro de su mitología. Esto es la capacidad de transformar la realidad circundante en un material para su narrativa personal. Las cruces invertidas, las representaciones de cadenas o castigos son recurrentes. Estos simbolizan la presencia del mal, el sufrimiento o la opresión, que Walla sentía en su vida.

Simbolismo en la composición

Sus dibujos están llenos de formas, figuras, texto, sin dejar espacio en blanco. Es una necesidad compulsiva de llenar cada momento. Es un acto de resistencia contra la nada y la disolución. Las imágenes a menudo se superponen, se entrelazan. Una mente que procesa una cantidad abrumadora de información y estímulos, hace que sus dibujos se llenen de capas. Walla utilizaba colores brillantes y saturados, aplicados de manera directa, sin mezclas sutiles. Esto simboliza la intensidad de sus emociones y percepciones de su mundo interior.

Simbolismo del lenguaje y la oralidad

August Walla incorporaba el texto en sus dibujos de una manera esencial, hasta el punto de crear su propio sistema de escritura. En él aparecían números, palabras inventadas y frases que repetía una y otra vez. Para él, escribir y nombrar las cosas era mucho más que un gesto artístico: era una manera de crear y de controlar la realidad, de darle existencia y poder a aquello que plasmaba.

Las repeticiones podían funcionar casi como hechizos o conjuros, una especie de amuletos verbales que lo protegían de lo que sentía como amenazas o que invocaban fuerzas que le daban seguridad. Su lenguaje personal cumplía un doble papel: era un puente hacia su propio universo y, a la vez, una barrera que mantenía alejados a los "no iniciados", quienes no podían descifrar del todo aquel código íntimo.

En definitiva, los dibujos de August Walla son un mundo simbólico en sí mismos, una mitología personal que nació de la intensidad de una mente irrepetible. Sus obras muestran cómo el arte puede transformar el trauma y el confinamiento en un acto de creación épica. Cada palabra, cada trazo y cada figura se convierten en símbolos de su lucha por mantener el control, de su necesidad de encontrar sentido y de una energía vital que parecía no agotarse nunca.

10.14. WÖLFLI, ADOLF (1864-1930)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soporte
Adolf Wölfli (1864-1930, 66 años)	Cantón de Berna. Suiza	Internado por esquizofrenia en el hospital psiquiátrico de Waldau cerca de Berna.	Cabrero, peón agrícola, jornalero. Preso. (comenzó a dibujar a los 35 años)	Dibujo con lápices grafitos, de colores; collages.

Adolf Wölfli Siendo muy pequeño a la edad de siete años fue abandonado por su padre a partir de este momento permaneció con su madre durante dos años, más tarde fue entregado a varias familias campesinas donde trabajó como cabrero y peón agrícola. Se convirtió en leñador y luego en jornalero. Unos años después, Wölfli fue arrestado por exhibicionismo y encarcelado durante dos años. Tras ser liberado, coincidió en el delito y en 1899 ingresó en el hospital de Waldau, cerca de Berna, donde permaneció hasta su fallecimiento.

Adolf Wölfli tenía inquietudes artísticas, comenzó a dibujar a los 35 años, también le gusta escribir y componer música. Su producción fue muy grande. Incluyó 25.000 páginas repletas de composiciones gráficas realizadas con crayones, pero también collages, creaciones literarias y partituras. En sus dibujos, figuras con los ojos rodeados por una máscara se combinan con notas musicales, fragmentos de texto y formas de colores brillantes. Los elementos ornamentales tienen una función tanto decorativa como rítmica.

Tema: Dibujos densos, repetitivos, simbólicos, textos, partituras, mundos imaginarios.

Retrato fotográfico de Adolf Wölfli
Fotógrafo desconocido

Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

Figura 1
Les onze fleurs, 1922
Lápiz y lápiz de color sobre papel 65,5 x 50 cm

Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

Figura 2
Saint Adolf mordu á el jambe par serpent, 1921
Lápiz y lápiz de color sobre papel 68 x 51 cm

Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausana

2. Análisis técnico-artístico

Línea

La línea es el elemento dominante y fundamental en la obra. Wölfli utiliza una línea muy precisa y controlada para definir cada elemento. Hay una obsesión por delinear contornos y rellenar espacios, sin dejar apenas vacíos. Aunque predomina una línea fina y constante para el detalle, Wölfli emplea variaciones en el grosor para enfatizar ciertos elementos o crear patrones rítmicos. Las líneas a menudo forman tramas intrincadas, celdas y motivos repetitivos. La línea no sólo define formas, sino que también actúa como un elemento estructural que organiza la composición y como un componente decorativo primordial, creando patrones abstractos y ornamentación (Figura 1). Una característica única es unir la línea pictórica con el pentagrama músical (Figura 2). Las palabras y las notaciones musicales se integran orgánicamente en el entramado visual, con letras y símbolos que a menudo adoptan formas geométricas o decorativas.

Forma y volumen

En los dibujos de Wölfli contiene muchas formas geométricas: círculos, cuadrados, triángulos, estrellas y formas orgánicas como: animales, plantas, figuras humanas. Estas formas la unen en sus dibujos; se entrelazan, superponen y se insertan unas dentro de otras, creando una red compleja bien estructurada. A pesar de la densidad de elementos, Wölfli raramente busca la ilusión de volumen o tridimensionalidad en el sentido tradicional. Las formas son planas. Cualquier sugerencia de profundidad se logra a través de la superposición o la densidad de patrones, más que mediante el sombreado. La repetición de formas similares con pequeñas variaciones es una constante, creando un sentido de ritmo visual y una cualidad casi fractal en algunas áreas.

Luz y sombra

Este es uno de los aspectos más distintivos de su técnica. Wölfli No hay una fuente de luz definida en sus composiciones. La diferenciación entre elementos y la iluminación se logra mediante el contraste de colores puros y planos, a través de la intensa delineación y el relleno de patrones que iluminan o por el contrario oscurecen áreas por densidad. Los espacios se distinguen por el color y la textura generada por la línea, no por el volumen.

Composición

La característica compositiva más sobresaliente es el llenado del papel con muchísimos elementos. Cada espacio, por mínimo que sea, está ocupado por una figura, un patrón, un texto o una notación (Figura 1 y 2). Aunque hay una densidad general, la composición a menudo se organiza en módulos o secciones interconectadas. Puede haber una figura central rodeada por marcos concéntricos, o paneles que narran diferentes partes de una historia, cada uno con su propia micro-composición. Wölfli utiliza la simetría, tanto axial como radial, para organizar sus composiciones, especialmente en los mandalas y los motivos ornamentales. La repetición de motivos y estructuras crea un fuerte sentido de ritmo y orden dentro de la aparente complejidad. La ausencia de una perspectiva lineal convencional y la densidad de información hacen que la mirada del espectador no siga un único camino. La composición invita a una lectura multidireccional, donde uno se pierde en los detalles y las interconexiones.

Textura

La textura en los dibujos de Wölfli es fundamentalmente visual, creada por la acumulación de líneas y patrones. Los entramados de líneas, los puntos y las formas repetidas generan una rica variedad de "texturas" que simulan superficies rugosas, suaves, geométricas o moteadas. La diversidad de patrones tanto

cuadrículas, espirales, círculos concéntricos, como diagonales, es inmensa y cada uno contribuye a una textura visual distinta dentro de la misma obra.

Escala y Proporción

Wölfli a menudo juega con la escala dentro de una misma obra. Elementos que en la realidad tendrían proporciones muy diferentes aparecen representados con tamaños relativos alterados, en función de su importancia simbólica o narrativa dentro de su mundo imaginario. Las proporciones de las figuras y objetos no se adhieren a la realidad anatómica o física. Se rigen por una lógica interna del artista, donde el tamaño puede indicar jerarquía o intensidad emocional. Aunque muchas de sus obras son enormes, lo fascinante es la cantidad de detalle y lo pequeños que son los elementos individuales dentro de esa gran composición. Es como si pudieras acercarte y de repente descubrir universos enteros escondidos en un simple recuadro.

3. Análisis simbólico

La obra de Adolf Wölfli es algo realmente impactante por lo compleja y densa que es, y por el universo tan personal que logró construir a lo largo de las décadas que pasó internado en el psiquiátrico. Su arte no era solo algo visual, era un sistema intrincado que mezclaba texto, música y dibujo, una verdadera "obra de arte total" que nacía de lo más profundo de su mente. Para Wölfli, crear era su manera de poner orden y encontrarle sentido a todo lo que había vivido, un proceso para sanarse y definirse a sí mismo.

El simbolismo en la obra de Wölfli está totalmente conectado con su vida, que fue fragmentada y muy dolorosa: una infancia de muchísima pobreza, abandono, maltrato y acusaciones de abuso sexual. Todo eso lo llevó a ser internado de por vida en la

clínica psiquiátrica de Waldau, en Berna, a partir de 1895. Por eso, gran parte de lo que creó era un intento de compensar y reescribir esa historia tan traumática que le tocó vivir.

Sus dibujos y textos están llenos de elementos autobiográficos, a menudo transformados y glorificados.

Desde que nació siendo un niño muy pequeño, fué marcado por el abandono, son reescritos en narrativas donde él es un niño divino, el "Pequeño San Adolf", dotado de poderes y un destino grandioso. Este es un símbolo de resiliencia psíquica y la creación de un yo alternativo más poderoso frente a la fragilidad de su existencia real. Más tarde Wölfli asumió varias identidades: San Adolf, el Gigante, el Arquitecto, el Compositor, el Gran Científico, e incluso Dios. Cada una de estas identidades simbólicas le permitía explorar diferentes facetas de poder y control, en contraste con su falta de autonomía en la vida real. Esto simboliza la fragmentación y la reconstrucción del yo, y la búsqueda de un lugar en el mundo, incluso si ese lugar sólo existía en su arte.

Los dibujos analizados en este trabajo de Wölfli son densos, cubren cada centímetro del papel, con una mezcla caótica y a la vez ordenada de elementos. La ausencia de espacio en blanco es quizás uno de los símbolos más potentes. Tiene una necesidad imperiosa de llenar cada vacío, tanto físico como existencial. Es la forma que tienen Wölfli para contener el caos interno, de no dejar espacio para pensamientos no deseados o la angustia del no-ser. Cada línea y cada figura son un acto de resistencia contra el vacío. Sus obras están repletas de patrones detallados: espirales, círculos concéntricos, mandalas improvisados y motivos geométricos y florales. Estos patrones repetitivos y la simetría representan un claro intento de imponer orden y estructura a un mundo que él percibía como caótico y amenazante. Es una forma de auto-regulación y control.

La repetición es a menudo un elemento de rituales, lo que sugiere que el acto de dibujar era para Wölfli una práctica meditativa, una forma de sumergirse en su mundo interior.

Con respecto a la densidad y la repetición de los elementos simboliza una energía vital contenida y reconfigurada, una especie de pulsión creativa incesante. Realizó su universo con figuras humanas, animales fantásticos, pájaros gigantes y seres híbridos. Estas figuras se encuentran en su mundo interior: sus miedos, sus deseos, sus agresiones y sus aspiraciones. Los animales, en particular, simbolizan instintos primarios o fuerzas arquetípicas. Algunas figuras parecen guardianes de su reino personal y otras representan amenazas.

Wölfli supo integrar muy bien el texto dentro de sus dibujos, creando una narrativa continua a lo largo de miles de páginas. También utilizó números y cálculos. Tenía un relato continuo por lo sucedido en su vida, lo resolvió de manera simbólica en sus dibujos, era capaz de transformarlos en historias, convirtiéndose en un mito personal, donde él es el héroe principal que conquista y crea un nuevo universo. Simboliza la auto-creación a través de la narración. y la música para él fué imprescindible, escribía música en sus dibujos, indicando ritmos o sonidos con palabras. Esto simboliza la integración de la experiencia sensorial completa en su obra, y cómo el arte era para él una experiencia total que trascendía las categorías. También puede verse como una forma de controlar el ruido y el caos que quizás experimentaba internamente. No nos olvidemos de los números, operaciones matemáticas simboliza una necesidad de categorizar, medir y controlar un mundo que percibía como incomprensible. Los números se convierten en un sistema personal de orden y significado, una especie de numerología privada que le permitía organizar el tiempo y el espacio.

10.15. ZEMÁNKOVÁ, ANNA (1908-1986)

1. Nota biográfica

Nombre	Lugar	Enfermedad	Estudios y oficios	Técnicas y soportes
Anna Zemánková 1908 - 1986 (78 años) MUJER	Olomouc, Moravia, Republica Checa	Sufría de depresión grave, empezó a dibujar a los 60 años en estado de trance	Estudió protésica dental Autodidacta	Utiliza colores pasteles, y dibujos con pluma y tintas, también perforaba los soportes, gofrado, y pintaba sobre seda o satén.

Tras terminar sus estudios, trabajó como protésica dental antes de casarse y tener dos hijos. En 1948 se mudó con su familia a Praga, pero más tarde, a los 52 años, cayó en una profunda depresión. Fue entonces cuando comenzó a crear sus primeras pinturas.
Tema: Estas le permitieron acceder a un mundo paralelo que, según ella, era más gratificante que el mundo real. Tenía la sensación de estar dominando fuerzas magnéticas que suelen eludir la representación. Esta creencia la asemejaba en cierta medida a los creadores espiritistas. arte mediúmnico
Los motivos de sus composiciones surgían durante el proceso de creación. Además del pastel y los dibujos a pluma y tinta, recurrió a técnicas originales: la perforación del soporte y el gofrado, es decir, patrones en relieve prensados sobre papel de trapo hecho a mano. Más tarde, también pintaría sobre seda o satén.

Retrato fotográfico de Anna Zemánková
Fotógrafo: Jan Reich, ca. 1980
Foto: *Collection de l'Art Brut*, Lausanne

Figura 1
Sin Título, (s.f.)
Anna Zemánková
Bolígrafo, lápiz de color, tinta, pintura y relieve sobre papel 20,3 x 27,2 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausanne

Figura 2.
Sin Título, (s.f.)
Anna Zemánková
Bolígrafo, lápiz de color, tinta, pintura y relieve sobre papel 20,5 x 30 cm
Foto: *Collection de l'Art Brut,* Lausanne

2. Análisis técnico-artístico

Línea

La línea tiene un interés fundamental en los dibujos de Zemánková, la línea delimita las formas botánicas y entomológicas imaginarias, muy característica en sus dibujos. Cada pétalo, tallo o ala se define con una precisión casi científica, a pesar de que las formas son puramente fantásticas. Zemánková emplea una línea fina y muy controlada, para generar increíbles detalles. Estas líneas internas crean unas nervaduras, filamentos y texturas que dan la impresión de organismos vivos y complejos. La línea se repite en patrones rítmicos y ornamentales, creando una especie de encaje visual.

Color

El uso del color por parte de la artista es vibrante utilizando colores puros, y buscando la manera de crear significativamente una atmósfera y la vitalidad del contenido de sus obras. Trabaja con una amplia gama de lápices de colores y pasteles para conseguir una paleta con muchos colores y tonos. Los colores son intensos y saturados, y se crea una energía palpable. El color los trabaja bien en superposiciones de capas, creando gradaciones y transiciones tonales muy efectivas. Esto le permite generar efectos de sombra, luz y profundidad dentro de cada elemento. La artista es experta en el uso de material de los lápices de colores es capaz de crear contrastes, colocando colores complementarios o muy diferentes uno junto al otro para resaltar formas y detalles. No solo trabaja con los contrastes también es capaz de hacer armonías tonales con un gran encanto. haciendo que sus composiciones, a pesar de su complejidad, sean visualmente coherentes. Los colores vibrantes pueden evocar un mundo de fantasía y maravilla, y estados emocionales intensos. La elección de colores inusuales para formas "naturales" como un tallo azul brillante o una flor púrpura intensa subraya el carácter onírico y ajeno a la realidad de su universo.

Volumen

Aunque trabaja en un medio bidimensional (papel), Zemánková logra sugerir un notable sentido de volumen y tridimensionalidad a través de varias técnicas: El uso de capas y gradaciones de color le permite modelar las formas, sugiriendo protuberancias, curvaturas y concavidades. Esto da a sus elementos orgánicos una cualidad escultural, como si pudieran ser tocados. Este es un elemento técnico único que directamente introduce una dimensión volumétrica. Las pequeñas perforaciones en el papel, a menudo agrupadas o en patrones, crean un relieve físico que interactúa con la luz, proyectando minúsculas sombras que refuerzan la sensación de profundidad y textura. Es un verdadero bajo relieve en el papel. La inclusión de pequeños elementos de collage o capas superpuestas de papel también contribuye a la percepción de volumen, ya que estos elementos sobresalen físicamente de la superficie base. La densidad y la intrincada red de líneas y patrones repetitivos pueden crear un efecto óptico de profundidad y densidad, como si la forma estuviera compuesta por múltiples capas o tuviera una estructura interna compleja que se revela.

Luz y sombra

La gestión de la luz y la sombra en la obra de Zemánková no es dramática ni realista en el sentido clásico, sino que se logra principalmente a través de la manipulación del color y la textura, sus capas de color crean transiciones sutiles del tono más claro al más oscuro dentro de una misma forma. Esto genera la ilusión de que la luz incide sobre una superficie curva, creando un efecto de modelado y profundidad. No hay una fuente de luz externa definida, sino que la luz parece emanar de las propias formas o ser inherente a ellas.

Las perforaciones físicas en el papel, al crear un relieve, proyectan minúsculas sombras arrojadas sobre la superficie del papel,

lo que añade una capa literal de oscuridad y profundidad, reforzando la sensación de volumen y fisicalidad.

Composición

Las composiciones de Zemánková son tan orgánicas e intuitivas como las formas que las habitan, es decir, muchas de sus obras presentan una organización que irradia desde un punto central o que se concentra en una figura principal, rodeada de elementos secundarios. Esto crea un punto focal claro y una sensación de crecimiento orgánico desde el interior. No hay un uso de la perspectiva lineal o atmosférica que intente replicar la realidad tridimensional. En su lugar, la profundidad se sugiere a través de la superposición de formas y el modelado del color. Aunque las formas a menudo se expanden y llenan el espacio, el equilibrio no es necesariamente simétrico, sino que se logra a través de la distribución de elementos, colores y pesos visuales de manera intuitiva y armoniosa.

Sus obras a menudo son muy densas, llenas de elementos que se entrelazan y superponen, creando una sensación de horror vacui (miedo al vacío) que caracteriza muchas obras de *Art Brut*. Cada rincón del papel está habitado. Sus composiciones, especialmente las más complejas, pueden recordar a retablos o mandalas, con una estructura central y elementos que se ramifican, sugiriendo un universo contenido y completo en sí mismo.

Textura

La textura es un componente fundamental en la obra de Zemánková, tanto visual como, potencialmente, táctil. Debido a la intrincada red de líneas finas, los patrones repetitivos y las gradaciones de color crean una riqueza visual que imita las texturas orgánicas (como la rugosidad de una corteza, la suavidad de un pétalo o la delicadeza de las alas de un insecto).

Las perforaciones son el elemento clave que introduce una textura física real. Al perforar el papel, la superficie deja de ser plana y adquiere un relieve, lo que invita al espectador a una experiencia táctil, aunque solo sea visualmente sugerida. Los elementos de collage y bordado también aportan una dimensión táctil distintiva.

Al combinar lápices, pasteles, tintas, y a veces elementos de collage o bordado, logra una variedad de superficies dentro de una misma obra, desde áreas más lisas y saturadas de color hasta otras más rugosas y detalladas.

Escala y proporción

La escala y la proporción en la obra de Zemánková son peculiares y no realistas:

Las formas que crea no están sujetas a una escala discernible en relación con la realidad. Un "insecto" puede ser tan grande como una flor, o los detalles microscópicos de una hoja pueden expandirse para ocupar gran parte del papel. Esto contribuye a la cualidad onírica y fantástica de su mundo.

Las proporciones dentro de las figuras son a menudo imaginarias. Los tallos pueden ser desproporcionadamente largos, los pétalos de tamaños variados en una misma flor, o las criaturas pueden tener miembros exagerados. Esto refuerza la sensación de que sus obras existen en un universo propio, con sus propias reglas biológicas y físicas. La minuciosa atención al detalle, a menudo a una escala que en la naturaleza requeriría un microscopio, es un sello distintivo. Esto sugiere que para Zemánková, la grandeza no reside en el tamaño monumental, sino en la intrincada belleza de lo pequeño y lo oculto.

En síntesis, el arte de Anna Zemánková es un tejido complejo de línea meticulosa, color vibrante, sugerencia de volumen

a través del sombreado y las perforaciones, una composición densa y orgánica, ricas texturas visuales y táctiles, y una escala y proporción que desafían la realidad para construir un universo único y fascinante, profundamente arraigado en su mundo interior.

3. Análisis simbólico

El Acto de creación como ritual y conexión espiritual

El hecho de que Zemánková se dedicara a su arte cada mañana, durante horas, en un estado que ella describe como la influencia de "fuerzas magnéticas", es en sí mismo un potente símbolo. Esto es que su creación es un acto sagrado y mediúmnico, una forma de acceder a una dimensión más allá de la conciencia ordinaria. El arte como necesidad vital y espiritual, un canal para recibir y manifestar mensajes de un plano superior o de su propio inconsciente profundo.

Comenzó a crear a los 52 años, después de una vida marcada por el sufrimiento físico y psicológico (incluyendo diabetes y periodos de depresión). El arte se convirtió en un mecanismo de adaptación y sanación, un refugio donde podía procesar su dolor y encontrar un sentido. Simboliza la capacidad humana de trascender la adversidad a través de la expresión creativa.

Simbolismo de las Formas Orgánicas

Sus obras están pobladas por un universo de flores, plantas, insectos y seres híbridos que no existen en la realidad. Este "jardín interior" simboliza un cosmos personal, autónomo y autosuficiente, donde la artista tiene control y puede dar forma a la vida a su manera. Es un microcosmos donde las reglas de la biología y la física se redefinen, reflejando un deseo de orden y belleza en un mundo que a menudo lo sentía como caótico o doloroso.

Las formas botánicas, con sus pétalos exuberantes, estambres prominentes y estructuras que sugieren crecimiento y floración, son símbolos universales de vida, fertilidad, y ciclos de renovación. En el contexto de su enfermedad y envejecimiento, estas representaciones simbolizan una afirmación de la vida, un deseo de vitalidad y una conexión con las fuerzas regenerativas de la naturaleza.

La presencia de criaturas que combinan elementos vegetales, animales y a veces casi minerales sugiere el simbolismo de la transformación, la metamorfosis y la integración de opuestos. Estos seres fantásticos pueden representar aspectos de su propia psique, la fluidez de la identidad o la compleja interconexión de todas las cosas.

Las formas delicadas y detalladas, a menudo perforadas, pueden simbolizar la fragilidad de la existencia, pero al mismo tiempo, la meticulosidad y la intrincada estructura demuestran una resistencia inherente, la capacidad de lo frágil para persistir y florecer.

Simbolismo de la precisión y el detalle

La minuciosa atención al detalle, la composición intrincada, simboliza un intento de imponer orden, estructura y control sobre un mundo interno o externo que se percibe como desorganizado o abrumador. Es una forma de maestría sobre su propio universo. El acto de crear con tanta precisión durante horas cada día es como una forma de meditación activa. La concentración en el detalle se convierte en un medio para silenciar la mente y acceder a estados de conciencia alterados, donde el inconsciente puede manifestarse libremente.

Simbolismo de los materiales y la técnica

El uso de lápices de colores y pasteles sobre el papel, con perforaciones y bordados, sugiere una transformación del plano bidimensional en algo casi tridimensional. Este acto de crear relieve a partir de la superficie plana simboliza una alquimia personal, la capacidad de dar cuerpo y profundidad a las visiones internas. Las perforaciones, en particular, evocan la idea de "agujeros" hacia otro lado, portales hacia lo espiritual o lo inconsciente. La elección de materiales sencillos refuerza el simbolismo de la autenticidad y la pureza de la expresión. Su arte no está contaminado por las convenciones, sino que brota directamente de la fuente del ser.

11. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos visto que muchas de las personas que reúnen las características del *Art Brut* proceden de contextos sociales y vitales extremadamente complejos. Suelen vivir en condiciones de vulnerabilidad, alejadas de una vida sana, serena, estable o cómoda. Cuando hablamos de los artistas-puros, esa dificultad de entender su obra se vuelve aún más grande, aunque ellos mismos no siempre se den cuenta. Esto se debe a la conexión tan íntima que existe entre la obra de arte y la persona que la crea. Tanto en el pasado como hoy en día, vemos que el arte hecho por personas con problemas de salud mental o que están aisladas en instituciones no solo nos muestra sus conflictos internos, sino que es una forma única y muy especial de creatividad. Este tipo de producción artística no busca un público ni responde a expectativas externas, sino que emana de una necesidad vital de resistir.

Las personas que reúnen las características propias del *Art Brut*, no buscan crear para un público convencional, sino que encontraron en el arte una forma de resistir a las limitaciones impuestas por la enfermedad, la reclusión y la pobreza. La creación se convierte así en un gesto de afirmación, un modo de elevar el dolor a formas simbólicas como expresión trascendental que continúa despertando el interés del arte contemporáneo.

La libertad artística debe ser defendida en todas sus formas, es un principio irrenunciable. En el caso de los artistas-puros, esta defensa exige además un respeto al intentar apoyar, pero sin imponer o lo que es lo mismo, no influenciar bajo ningún

concepto con maneras o formas procedentes del arte institucionalizado o de las estéticas contemporáneas hegemónicas. Cualquier intento de moldear su lenguaje desde fuera, implica el riesgo de neutralizar precisamente aquello que hace genuina y valiosa su obra.

El estudio de este movimiento artístico ha producido un impacto significativo en el ámbito artístico al desafiar las normas establecidas sobre lo que constituye arte, creatividad y salud mental. Invita a revisar en profundidad las categorías estéticas tradicionales, a ampliar el concepto de creatividad más allá de las formas académicas, y a incluir en el discurso artísticos voces que han sido históricamente marginalizadas. Abre, además, la puerta a una nueva forma de ver el arte, entendiéndolo como un camino para la terapia y la introspección, y promueve una educación artística más inclusiva y accesible. En última instancia, lo que este fenómeno nos grita alto y claro es que el arte posee un poder inmenso para sanar, para transformar y para hacernos pensar, tanto a los que lo hacen como a los que lo contemplan.

Al analizar el proceso creativo de los artistas-puros, descubrimos tras sus obras una multiplicidad de fuerzas que los impulsan. Para muchos de ellos, crear no es una elección, sino una urgencia vital. En su caso, crear es una forma de existir, de sostenerse frente al mundo.

Hemos encontrado, por ejemplo, fuertes componentes de automatismo en aquellos autores cuya práctica artística se presenta mediada por una dimensión espiritual. Para ellos, la repetición de un gesto gráfico, como el punteado o el rayado, actúa como catalizador de estados alterados de conciencia. Estas estrategias sirven para conseguir un enlace con el guía espiritual y, de esta manera, poder materializar esta experiencia, como en el caso de

Augustin Lesage, Madge Gill, Heinrich Anton Müller o Anna Zemánková. Según Aguirre (2002), el automatismo basado en la repetición responde a una pulsión originaria, más elemental incluso que el principio de placer, al que llega a destronar, tal como ya había señalado Freud. Tal vez sus obras nos resulten tan "esenciales" porque remiten a un gesto originario y universal. Joan-Carles Mèlich lo expresa con claridad al señalar que todo rito se caracteriza por la repetición de un gesto arquetípico que tuvo lugar en el origen de la historia (Mélich, 2012). A partir de estas ideas de Mircea Elíade, añade que "el rito consiste siempre en la repetición de un gesto arquetípico realizado in illo tempore por los antepasados o por los dioses" (Eliade, 2011). Encontramos, pues, en el automatismo no solo una función facilitadora del trance, sino también una posible vía de conexión con las capas profundas del inconsciente colectivo.

Hay otros factores que impulsan a los artistas-puros a crear. Uno de ellos es el impulso interior o necesidad vital; algunos creadores experimentan la urgencia de hacer arte como una función casi fisiológica. No dibujan para comunicarse con el exterior ni para comercializar sus obras, pues esto no les interesa. Crean porque necesitan, porque es la única vía de supervivencia psíquica. Es, por tanto, una forma de canalizar el delirio y poder realizar así materialmente un universo alternativo.

También encontramos huellas de experiencias traumáticas o estados alterados de conciencia. Algunos artistas han atravesado historias de intenso sufrimiento psicológico, exclusión social o traumas profundos. Para ellos, el arte funciona como un medio de contención, catarsis o reconstrucción de una identidad perdida. En muchos casos, la práctica artística adopta la forma de una repetición obsesiva de carácter ritual. La creación se convierte así en un rito íntimo, una práctica reiterativa que da estructura y sentido al mundo interior del autor.

Algunos llegan incluso a construir mundos alternativos completos. Los autores del *Art Brut* son capaces de crear universos paralelos, donde pueden asumir los roles imaginarios, donde pueden ser reyes o profetas, en definitiva, ser arquitectos de su propio cosmos. El arte, se convierte para ellos, en una herramienta para ordenar y controlar su entorno mental. También hay quienes dependen del aislamiento radical del mundo exterior, como Adolf Wölfli, Augustin Lesage, Henry Darger o Madge Gill. Ya sea voluntario o impuesto por enfermedad, pobreza o institucionalización, empiezan a desarrollar un arte en total independencia de las modas e incluso de influencias externas que de alguna manera los contamina.

En todos estos casos, lo que subyace es un dictado interno, un impulso biológico que los arrastra a crear sin saber exactamente por qué ni para quién. Quienes poseen este ímpetu se ven movidos a producir como arrastrados por una fuerza incontrolable, los motiva a realizar cosas bajo un impulso que no pueden explicar ni su origen ni la posibilidad de detenerlo. Y es precisamente en esa compulsión silenciosa, en ese gesto insistente y necesario, donde el *Art Brut* revela su verdad más radical, arte como acto de resistencia, de reconstrucción y de supervivencia, como Judith Scott o Aloïse Corbaz.

¿Cómo es posible que personas que han vivido toda su vida enfrentando condiciones extremas de vulnerabilidad psíquica y social, y que aun así han sido capaces de crear un universo propio a través del arte, permanezcan silenciadas o invisibilizadas en los discursos dominantes del arte, donde la creatividad nace de lo más profundo, es lo más espontáneo, digno y puro que un artista puede explicar? ¿No es irónico que esto sea justo lo que las galerías dicen buscar en artistas que muchas veces solo siguen modas, sin comunicar o transmitir absolutamente nada?

Esta reflexión nos ubica en una contracción bastante compleja porque los artistas puros nos ofrecen la creatividad en su forma más genuina y, sin embargo, es la propia institución artística la que termina bloqueando esos mismos impulsos. El arte, sometido a un mercado que dicta las normas acaba expulsando a quienes no se ajustan a ellas y deja fuera, de manera injusta, a quienes crean desde la necesidad vital y no desde la lógica de un artista colocado en una posición mercantilizada, produciendo para encajar y para vender.

Las instituciones artísticas hablan del valor de autenticidad y de la búsqueda de aquello que surge "desde lo más profundo", pero en la práctica se muestran incapaces de reconocer esa forma de creatividad radical que nace desde los márgenes, desde vidas vulneradas y que no se adaptan a las lógicas del mercado. Así, mientras algunos autores "consagrados" son celebrados por modas superficiales, los artistas puros siguen quedando fuera del relato dominante. No porque carezcan de valor, sino porque lo que hacen no entra en los moldes que dictan el mercado y las instituciones artísticas actuales.

Esto deja al descubierto una incoherencia brutal porque el arte más espontáneo, el que no busca serlo, sino que simplemente es, el que nace de lo más humano, es obstaculizado por un sistema que, en teoría, proclama valorarlo. Por tanto, esta incongruencia paradoja no sólo interpela a la crítica, sino que nos obliga a repensar qué entendemos por creación artística, quienes tienen derecho a ser oído y qué mecanismo silencian lo que más merecería ser escuchado.

Por todo esto, es necesario alzar la voz y recordar que el arte, cuando nace desde lo más profundo, no se limita a ser un objeto para el mercado ni un adorno para quienes puedan permitírselo. El arte, en su forma más radical, es supervivencia. Es el re-

fugio para quienes tienen que convivir con problemas de salud mental o se encuentran en contextos de marginalidad, pobreza o aislamiento. Los llamados artistas puros, nos recuerdan que crear es un acto de vida, que expresar lo que quema por dentro puede ser la única forma de sanar o simplemente, de resistir. A través del estudio del arte en bruto, se puede poner en cuestión la idea de que el valor del arte debe medirse por etiquetas o trayectorias académicas. La creatividad necesita libertad. Libertad para que cada persona pueda crear desde su propio lenguaje y su propio ritmo, sin la presión constante de tener que adaptarse a moldes. Por ello, pedirles que produzcan para encajar es, en muchos casos, alejarse de la esencia más auténtica de su obra.

Es por ello que defendemos el derecho de los artistas puros a disponer de un espacio seguro donde puedan crear y compartir sin ser juzgados. Sus obras no deben interpretarse como productos de la "locura" ni como simple curiosidad, sino como testimonios de la profundidad humana. Porque allí donde la vida es más dura, donde el silencio se impone, es donde el arte se convierte en un lenguaje de dignidad, donde el arte no es soló estética, es catarsis, memoria y puente.

Es la posibilidad de tender la mano a quienes se manifiestan desde una sensibilidad distinta y de invitar a la sociedad a una reflexión honesta sobre la fragilidad y la esperanza. Así, se vuelve urgente valorar la autenticidad de estas obras y construir un espacio verdaderamente inclusivo, capaz de acoger la diversidad y promover entornos donde los artistas puros puedan crear, exponer y compartir su trabajo sin temor a ser juzgados. Necesitamos galerías, comunidades y plataformas que fomenten la inclusión y el diálogo, validando su experiencia en primera persona como una forma de conocimiento y empoderamiento, reconociendo así el impacto de estas obras. La verdadera tarea es despertar en el público la conciencia de estos universos crea-

tivos y comprender que, a través de ellos, se nos está mostrando algo esencial, nos muestra la capacidad de transformar el dolor en belleza, de narrar lo indecible, de volar hacia adentro cuando el mundo de afuera se derrumba.

Este es, y será siempre, el arte de vivir, recordando a todos aquellos creadores que, pese a todo, saben volar dentro de sí.

12. EPÍLOGO

En los márgenes donde la razón a veces titubea y el mundo se pinta con otros matices, florece una verdad a menudo ignorada: la de las mentes maravillosas que, bajo el velo de lo que la sociedad llama "Trastornos mentales", custodian secretos de creatividad. El *Art Brut*, no es solo un estilo; es un testimonio, un puente hacia el interior. No busca agradar, ni encajar en moldes, ni persigue el reconocimiento de galerías o críticos. Nace de una necesidad imperiosa, pura y sin filtros, como el aliento que nos mantiene vivos.

Este es el arte de la gente que pinta con el alma, de los que dibujan sus dolores y alegrías más profundos, sin más guía que su propia e inquebrantable visión. Cada trazo, cada color, cada forma, es como una conversación íntima con el universo, una revelación que nos invita a mirar más allá de lo obvio, a quitarnos los prejuicios y a reconocer la inmensa riqueza que hay en la diversidad de lo que vivimos como seres humanos.

Porque, en el fondo, ¿quiénes somos nosotros para decir qué es bello o qué es "normal"? Estos "artistas-puros" nos dan un regalo que no tiene precio: la oportunidad de ver el mundo desde un punto de vista completamente distinto, de maravillarnos con la fuerza de lo que expresan y de entender que la verdadera belleza está, precisamente, en la autenticidad.

Son, en esencia, personas maravillosas que nos recuerdan que la locura, lejos de ser un vacío, puede ser un portal hacia la más profunda y conmovedora de las creaciones. Su arte es un colo-

fón a la idea de que cada ser humano, en su singularidad, porta un universo digno de ser explorado y celebrado.

Tratemos de crear espacios y oportunidades donde estas mentes maravillosas puedan florecer. Esto puede ser a través de talleres de arte específicos, galerías que valoren y expongan el Art Brut, o simplemente promoviendo entornos comunitarios que celebren la diversidad en todas sus formas. Cuando facilitamos que expresen su arte, no solo les presencia, sino que enriquecemos nuestra propia comprensión del mundo.

Finalmente, el amor y la aceptación son el cimiento. Amar significa ver más allá del diagnóstico, reconocer la humanidad inherente y el potencial único en cada individuo. Implica escuchar sus historias, valorar sus contribuciones y, sobre todo, tratarlos con la misma dignidad y respeto que a cualquier otra persona. Cuando la sociedad abraza a quienes son diferentes, no solo los eleva a ellos, sino que se eleva a sí misma, volviéndose más compasiva, más rica y más completa.

13. BIBLIOGRAFÍA

Acaso, M. (2014). La educación artística no son manualidades: Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual. Catarata. Madrid.

Aguado, J. (2010). Diccionario de símbolos. Paréntesis Editorial. Sevilla.

Aguirre, S. (2002, 19 de diciembre). La voluntad de comenzar de cero: Nietzsche, Freud, Lacan. *ElSigma*. https://www.elsigma.com/coleccionables/la-voluntad-de-comenzar-de-cero-nietzsche-freud-lacan/2782

Arieti, S. (1993). La creatividad: La síntesis mágica. Fondo de Cultura Económica. México.

Arola, R. (2013). El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux. Herder Editorial. Barcelona.

Arola, R. (2015). Cuestiones simbólicas. Las formas básicas. Herder Editorial. Barcelona.

Berger, J. (2011). Sobre el dibujo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona

Bermejo Pastor, A. (2021). INTERPSIQUIS: XXII Congreso Virtual Internacional de Psiquiatría, Psicología y Salud Mental (24 de mayo – 4 de junio de 2021). [Congreso virtual]. Psiquiatría.com. España.

Biedermann, H. & Godó Costa, J. (2013). Diccionario de símbolos. Paidós Ibérica. Barcelona.

Bonnet Correa, J. M. (coord.) (2007). En torno al Art Brut [Catálogo de exposición]. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Bértolo, I. (coord.) (2006). Art Brut: genio y delirio [Catálogo de exposición]. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Cagigas Balcaza, A. (2011). Arte demente. Ediciones del Lunar. Jaén.

Carlson, K. (2016). El libro de los símbolos: Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas. Taschen. Colonia, Alemania.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2015). Diccionario de los símbolos. Herder Editorial. Barcelona.

Cirlot, J. E. (2024). Diccionario de los símbolos (27.ª ed.). Ediciones Siruela. Madrid.

Cooper, J. C. (2007). Diccionario de símbolos (E. Góngora Padilla, trad.). Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Denis, L. (2023). El espiritismo en el arte. World Spiritist Institute.

Dierssen Sotos, M. (2023). El cerebro del artista: La creatividad vista desde la neurociencia. Shakleton. Eslovenia.

Dubuffet, J. (1949). Jean Dubuffet del Art Brut. Galerie René Drouin. París.

Dubuffet, J. (1949). L'Art Brut préféré aux arts culturels. Galerie René Drouin. París.

Dubuffet, J. (1973). The art of Jean Dubuffet. Solomon R. Guggenheim Foundation. Nueva York.

Dubuffet, J. y Torres Monreal, F. (coord.) (2008). Jean Dubuffet o el idioma de los muros [Catálogo de exposición]. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Earle, P. (1887). The curability of insanity: A series of studies. G.P. Putnam's Sons. Londres.

Eliade, M. (1999). Mito y realidad: Sabiduría perenne. Kairós. Barcelona.

Eliade, M. (2011). El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición. Alianza Editorial. Madrid.

Eliade, M. (coord.) (2002). Diccionario de los símbolos. Fragmenta Editorial. Barcelona.

Faucherbeau, S. (coord.) (2007). En torno al Art Brut [Catálogo de exposición]. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Fauchereau, S. (2007). En torno al Art Brut [Catálogo de exposición]. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Forbes Winslow, F. B. (1845). La incubación de la locura. Longman, Brown, Green and Longmans. Londres.

Foucault, M. (2002). Historia de la locura en la época clásica (J. Salas Subirat, Trad.). Fondo de Cultura Económica. México. (Trabajo original publicado en 1961).

Freud, S. (1991). La interpretación de los sueños (Obras completas, Vols. IV–V). Amorrortu. Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1900).

Fromm, E. (1997). El hombre para sí mismo: Psicología de la ética. Paidós. Barcelona.

García, G. (2015). Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo. Sans Soleil Ediciones. Barcelona.

García, G. (2018). Art Brut. La pulsión creativa al desnudo. Sans Soleil Ediciones. Barcelona.

Goffman, E. (2006). *Estigma: La identidad deteriorada*. Amorrortu. Buenos Aires.

Haslam, J. (1809). Observations on madness and melancholy. J. Callow. Londres.

Huyghe, R. (coord.) (1965). El arte y el hombre (Vols. I–III). Grupo Planeta / Larousse. Barcelona.

Jamison, K. R. (1997). Una mente inquieta (An unquiet mind: A memoir of moods and madness). Pan Macmillan. Londres.

Janet, P. (1913). L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine. Félix Alcan. París.

Jung, C. G. (1964). El hombre y sus símbolos. Paidós. Barcelona.

Jung, C. G. (1995). Arquetipos e inconsciente colectivo (3.ª ed., R. F. C. Hull, Trad.). Ediciones Siruela. Madrid.

Jung, C. G. (2000). Las relaciones entre el yo y el inconsciente (A. F. G. Treviño, Trad.). En Obras completas de C. G. Jung: Vol. 7. Dos ensayos sobre psicología analítica. Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1928). Madrid.

Jung, C. G. (2019). El arte psicodélico y visionario. El hilo de Ariadna, colección Catena Aurea. Buenos Aires.

Kandel, E. R. (2012). The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present. Random House. Nueva York.

Kraepelin, E. (2012). La locura maníaco-depresiva. La Biblioteca de los Alienistas del Pisuerga (M. L. Vea Soriano & E. J. Novella Gaya, trad.). Ergón Creación, S.A. Madrid.

Lombroso, C. (1902). Genio y locura (B. de Quirós, Trad.). Victoriano Suárez. Madrid.

López Blázquez, M. (1996). Jean Dubuffet. Polígrafa. Barcelona.

Maclagan, D. (2005). Mediumistic art. Raw Vision, (30), 50–55. Herst, Raw Vision.

Maizels, J. (1996). Raw creation: Outsider art and beyond. Phaidon. Hong Kong.

Malet, O. (coord.) (2021). El mundo del Art Brut. The Collection. Norma Editorial. Barcelona.

Maslow, A. (1996). Hacia una psicología del ser (C. R. López, Trad.). Kairós. Barcelona. (Trabajo original publicado en 1968).

Méheust, B. (1999–2000). Un « Schmürz » dans le monde de l'art : l'art médiumnique au risque de la métapsychique. En Art spirite, médiumnique, visionnaire, messages d'outre-monde (catálogo de exposición, Halle Saint Pierre). Recuperado de https://www.metapsychique.org/un-schmurz-dans-le-monde-de-lart/

Mélich, J. C. (2004). Antropología simbólica y acción educativa. Paidós. Barcelona.

Mélich, J. C. (2012). Filosofía de la finitud. Herder Editorial. Barcelona.

Natter, T. G. (coord.) (2002). Oskar Kokoschka: Early portraits from Vienna and Berlin, 1909–1914 [Catálogo de exposición]. Neue Galerie, New York; Yale University Press. Nueva York.

Osty, E. (1928). Aux confins de la psychologie classique et de la psychologie métapsychique. Revue Métapsychique, (2). Institut Métapsychique International. París.

Panero, L. M., & Röske, T. (coord.) (2007). Outsider, un arte interno. Eneida. Madrid.

Peiry, L. (2001). Art Brut: The origins of outsider art. Flammarion. París.

Pliny, E. (1887). The curability of insanity: A series of studies. G.P. Putnam's Sons. Londres.

Plucker, J. (2018). Creative articulation. En J. C. Penagos-Corzo & A. Padilla (Eds.), Challenges in creativity & psychology for

the XXI century. UDLAP Editorial y Universidad de Guadalajara Editorial. Puebla, México y Guadalajara, México.

Porter, R. (2002). Breve historia de la locura. Turner / Fondo de Cultura Económica. Madrid.

Prinzhorn, H., & Wilmans, K. (2016). Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales. Cátedra. Madrid.

Rogers, C. R. (1985). El proceso de convertirse en persona. Paidós. Barcelona.

Rogers, C. R. (1985). El proceso de convertirse en persona: Mi visión de la psicoterapia. Paidós. Barcelona.

Réja, M. (1907). L'art chez les fous. Mercure de France. París.

Sancho, B. (2011). Declaración en Madrid contra el estigma y la discriminación de las personas con enfermedad mental. Fundación Montemadrid. Madrid.

Sapetti, A. (2022). Locura y arte: Demonios y pesadillas de los artistas que hicieron más bella la humanidad. Almuzara. España.

Snell, R. (2017). Portraits of the insane: Theodore Gericault and the subject of psychotherapy. Routledge. Nueva York.

Tardieu, A. (1872). Étude médico-légale sur la folie. J.-B. Baillière et fils. París.

Tello, N. (2009). Diccionario de los símbolos. Iker. Madrid.

Vallejo Nágera, A. (2023). Los locos de la historia. La Esfera de los Libros. Madrid.

Winnicott, D. W. (1998). Juego y realidad (J. Moreno, Trad.). Paidós. Barcelona. (Trabajo original publicado en 1971).

Zürn, U. (2006). El hombre jazmín: Impresiones de una enfermedad mental. Siruela. Madrid.

Discurso de contestación

Excmo. Sr. Dr. Joan Francesc Pont Clemente

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores,

I. Apertura

Qué alegría recibir hoy entre nosotros, cabe la histórica Universidad de la Laguna, a la nueva Académica, Dra. Paula Plaza Moreno. Nacida en Las Palmas en 1962, Paula Plaza Moreno ha dedicado su vida al arte, la docencia y la investigación científica. Profesora funcionaria de carrera del Gobierno de Canarias y jefa de departamento durante nueve años, ha unido a su vocación pedagógica una sólida trayectoria académica que la ha llevado a ser reconocida como **Académica Correspondiente de la Real Academia de Medicina de Canarias** y **Académica de Número electa de la Real Academia Europea de Doctores**.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna con la tesis *"Método de Ilustración científico-médica aplicado a la embriología y período prenatal"*, leída el 8 de mayo de 2009, galardonada con la máxima calificación y propuesta para Premio Extraordinario, su labor se ha caracterizado por tender puentes entre el arte y la ciencia, entre la sensibilidad plástica y el rigor médico.

Su formación se completa con una Licenciatura en Bellas Artes, numerosas becas y proyectos de investigación —como el innovador estudio sobre la cerámica aborigen de Zonzamas— y una larga lista de cursos de posgrado en los campos de la educación, la ilustración científica y la historia cultural. Entre ellos destacan sus especializaciones en historia de las órdenes y academias,

así como en historia de la masonería en España y América, realizados en la Universidad Nacional de Educación a Distancia con las más altas calificaciones.

Además de su faceta investigadora, ha demostrado un fuerte compromiso con la enseñanza, acreditado por su título de Cualificación Pedagógica y su participación en programas de innovación educativa y estrategias de intervención en el aula.

En su trayectoria confluyen la creación artística, la investigación científica y la vocación docente, conformando un perfil singular que la sitúa como referente en el campo de la **ilustración científico-artística aplicada a la medicina**, y como ejemplo de cómo el arte puede iluminar y enriquecer el conocimiento científico.

Permítanme comenzar expresando el honor que supone para mí tomar la palabra en este acto solemne de contestación al discurso de ingreso de Paula Plaza Moreno en la Real Academia Europea de Doctores. Nos reúne hoy la celebración de una trayectoria que ha hecho del arte no solo un territorio de exploración estética, sino también un puente entre la sensibilidad, la ciencia y la conciencia social.

Cada ingreso en esta Academia representa un doble acontecimiento: para quien se incorpora, que ve reconocido su esfuerzo y su obra; y para la propia institución, que enriquece su acervo intelectual al acoger nuevas voces y miradas. Hoy, con Paula Plaza, la Academia recibe a una artista y pensadora cuya obra trasciende fronteras geográficas, disciplinares e ideológicas, situándose en el cruce fecundo entre arte, cultura y sociedad.

En realidad, la Academia ya ha podido beneficiarse de la vinculación de la neófita a la Corporación desde que fue electa.

En efecto, su pertenencia a la **Real Academia Europea de Doctores** le ha permitido, vincular su investigación al debate contemporáneo sobre arte, tecnología y trascendencia. Ha presentado ponencias en encuentros académicos en Barcelona, Salamanca y Fuerteventura, reflexionando sobre la creatividad frente a la inteligencia artificial, la simbología de lo onírico y el arte como búsqueda de lo trascendente. Sus contribuciones han quedado recogidas en obras colectivas como *Retos Vitales para una nueva era* (2023 y 2024), donde su pensamiento enlaza el humanismo tecnológico con la dimensión espiritual de la creación artística.

Así, su producción investigadora, como veremos, no se limita a un ámbito disciplinar, sino que constituye un itinerario transdisciplinar que entrelaza ciencia, arte y filosofía, consolidando a Paula Plaza Moreno como una pionera de la ilustración científica y una pensadora que entiende el arte como espacio de conocimiento y trascendencia.

II. Historia de una mujer

1. La raíz de una vocación

La biografía artística de Paula Plaza es, desde sus inicios, la de una creadora atenta a los lenguajes plásticos y a las preguntas de su tiempo. Formada, como hemos visto y como muestra su muceta blanca, en Bellas Artes, inició su camino en los talleres de grabado, en la pintura y en el dibujo, al mismo tiempo que se nutría de la efervescencia cultural de Canarias en los años ochenta y noventa.

Desde muy pronto, su interés desbordó los límites de la disciplina estrictamente artística. Sus primeras asistencias y par-

ticipaciones en congresos y jornadas lo confirman: desde el **I Congreso Iberoamericano de Arte y Educación de SEEA** (1989), hasta encuentros vinculados a la salud, la ecografía, la informática o la educación. Paula Plaza supo leer que el arte no vive aislado, que dialoga con la ciencia y la sociedad, y que cada experiencia formativa amplía la mirada creadora.

Este espíritu interdisciplinar, que en algunos podría haber sido dispersión, en ella fue semilla de una visión integradora. La artista se iba gestando como pensadora, como mediadora entre lenguajes, como mujer que desde la creación plástica comprendía la necesidad de tender puentes.

2. Exposiciones colectivas: el diálogo con los otros

En paralelo a esta formación continua, Paula Plaza comenzó a mostrar su obra en **exposiciones colectivas**. Desde los grabados calcográficos de 1982 hasta las muestras de pintura y escultura en Candelaria, La Laguna o Santa Cruz de Tenerife, sus primeros pasos expositivos evidencian la voluntad de insertarse en un tejido cultural vivo, de compartir procesos y hallazgos.

La década de los noventa la situó en un mapa más amplio: certámenes nacionales e internacionales, participación en homenajes a poetas como García Lorca, colaboraciones con colectivos artísticos y presencia en proyectos que unían arte y juventud, cultura y sociedad.

Posteriormente, ya en el nuevo milenio, su implicación en el **Colectivo Artevivo**, del que fue fundadora y presidenta, y en otros grupos como el **Colectivo Apresto** o el **Colectivo de Ilustradores de Canarias**, ratificaron esta vocación de diálogo.

En estas colectivas, Paula Plaza compartió espacio con artistas de diversas disciplinas, construyendo una comunidad que entiende la creación no como un gesto solitario, sino como un ejercicio de relación.

Las exposiciones colectivas fueron también un laboratorio de experimentación: allí probó formatos, temáticas y símbolos que más tarde se desarrollarían en su obra individual. Allí se fraguó la conciencia de que el arte podía y debía insertarse en el tejido social, dialogar con el presente, responder a los desafíos de la memoria y del porvenir.

3. Exposiciones individuales: la voz propia

Si las colectivas fueron el espacio del diálogo, las **exposiciones individuales** constituyen el territorio donde Paula Plaza consolidó su voz propia.

Ya desde *Retratos* (1997) en el Club Náutico de Tenerife y *El Pescador de la Isla* (1998), se advierte una mirada atenta al ser humano y a su entorno, una búsqueda de identidad a través de la pintura. Posteriormente, con *Incidencias* (1999), se adentró en la relación entre la Tierra y el espacio, mostrando una sensibilidad hacia lo cósmico y lo telúrico.

En 2005, su exposición *Primigenia y Hora Cero* en el Hotel Mencey marcó un hito en su exploración de lo originario y lo esencial. El mural monumental *Los cuatro elementos* (2009) profundizó en esa relación entre naturaleza y símbolo.

La década siguiente trajo consigo obras de gran calado conceptual y espiritual: *Esferas Sefiróticas* (2013), inspirada en la Cábala; *Simbología ilustrada* (2014), donde dialogó con la Universi-

dad y con la memoria de lo arquetípico; la colección de *Mujeres Excepcionales* (2016), que inauguró la Sala Azul del Círculo de Bellas Artes; y *Islas Flotantes* (2019), instalada en la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de La Laguna, que convirtió el espacio académico en un lugar de contemplación estética.

En fechas más recientes, su serie *Mujeres Extraordinarias* (2022) y *Mujeres librepensadoras y simbolismo* (2023) confirman la maduración de un discurso que sitúa la figura femenina en el centro de la reflexión cultural, reconociendo su papel en la ciencia, el arte, la filosofía y la historia.

Cada exposición individual es, en Paula Plaza, una estación de un viaje coherente: el de una creadora que transforma en símbolos las preguntas de su tiempo.

4. Evolución artística, estética, cultural e ideológica

Al contemplar en conjunto su trayectoria, se observa una **evolución artística** marcada por la integración de lenguajes. Desde lo plástico y figurativo hasta lo simbólico y conceptual, su obra ha transcurrido del detalle sensible a la estructura arquetípica.

En lo **estético**, Paula Plaza ha tejido una poética que une el rigor formal con la apertura a lo trascendente. Sus composiciones, a menudo atravesadas por referencias míticas, espirituales o científicas, revelan una búsqueda de armonía entre razón e intuición, entre geometría y emoción.

En lo **cultural**, su obra se ha vinculado tanto a la memoria colectiva de Canarias como a los debates universales del arte contemporáneo. Ha sabido dialogar con la tradición y a la vez

abrirse a lo internacional, como muestran sus participaciones en Italia, Barcelona o Madrid.

En lo **ideológico**, su discurso ha evolucionado hacia una conciencia feminista, social y humanista. La "visibilización" de las mujeres excepcionales, la denuncia de las invisibilidades históricas, la apuesta por el arte como mediación social y la defensa de la creatividad como derecho y como deber constituyen ejes centrales de su pensamiento.

Podemos decir, en suma, que la evolución de Paula Plaza ha sido la de una artista que ha sabido unir estética y ética, forma y compromiso, belleza y verdad.

5. Síntesis de la evolución artística de Paula Plaza

La trayectoria de Paula Plaza se despliega como un viaje coherente pero diverso, donde la pintura, la ilustración y el muralismo se entrelazan con la música, la ciencia, el simbolismo y la reivindicación social. Su obra no se entiende solo en términos estéticos, sino como un reflejo de un pensamiento en constante transformación que dialoga con la espiritualidad, la naturaleza y los discursos de igualdad.

Etapa inicial: figuración y exploración (años 90)

En sus primeras exposiciones, como *Retratos* (1997) o *El pescador de la isla* (1998), predomina una figuración directa que se centra en la representación de identidades y escenas de la vida cotidiana. Sin embargo, ya se percibe un interés por trascender lo meramente visual: *Incidencias* (1999) introduce la relación entre Tierra y Cosmos, lo que anticipa una inclinación hacia la simbología y la mirada universal.

Etapa de maduración: simbolismo y espiritualidad (2000–2010)

A partir de los años 2000, la obra de Plaza se adentra en territorios más introspectivos y conceptuales. Proyectos como *Primigenia y Hora Cero* (2005) o *Esferas Sefiróticas* (2013) revelan un giro hacia el misticismo, el pensamiento cabalístico y el lenguaje de los símbolos como formas de meditación visual. Su estética se densifica: colores más profundos, composiciones más abstractas, una voluntad de traducir lo invisible en formas sensibles.

Etapa de consolidación: diálogo con la cultura y el conocimiento (2010–2020)

El vínculo con la universidad y con espacios de investigación abre nuevas rutas. En *Simbología ilustrada* (2014, ULL), Plaza incorpora la ilustración como disciplina con valor propio, mostrando una apertura a públicos diversos. Con *Islas Flotantes* (2019), profundiza en la poética del paisaje y la memoria insular, recuperando la naturaleza como territorio de evocación. Paralelamente, se involucra en proyectos colectivos de carácter científico y cultural (como las ilustraciones de petroglifos en Argentina), que muestran su interés por tender puentes entre arte, arqueología y conocimiento ancestral.

Etapa actual: compromiso social, feminismo y memoria (2016–presente)

La serie *Mujeres Excepcionales* (2016 en adelante) marca un punto de inflexión: el arte se convierte en un medio explícito de reivindicación. Los retratos de científicas, pensadoras y creadoras, junto con proyectos como *Mujeres Extraordina-*

rias (2022, Instituto Canario de Igualdad) o *Mujeres librepensadoras y simbolismo* (2023), consolidan una obra comprometida con la visibilidad femenina y la justicia social. En esta etapa, su estética combina la fuerza del retrato con recursos simbólicos, generando imágenes que son tanto homenaje como acto político. Su uso de formas simbólicas circulares forma parte de un discurso visual filosófico y espiritual, de naturaleza laica y académica.

5. Reconocimientos y méritos

Su trabajo no ha pasado desapercibido para instituciones nacionales e internacionales.

En 2000, la **Academia Internacional Michelangelo de Nápoles** le otorgó un diploma por su contribución al crecimiento de la cultura italiana en el mundo, así como la placa *Nullum saeculum magnis ingeniis clusum est*, en el marco del *Simposium of Vesuvian Culture*. Ese mismo año recibió la **Mención de Honor en el VII Salón Internacional de Artes Plásticas de ACEAS en Barcelona**.

En 2003, fue seleccionada para el **XII Certamen Regional de Pintura de Arona** y para el **VII Premio Nacional de Pintura Enrique Lite**. En 2011, su nombre se incorporó al **Diccionario de Artistas del CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno)**, un reconocimiento a su relevancia en el contexto canario. Y en 2020, el **Instituto Canario de Igualdad** le concedió el **Primer Premio del concurso Mascarilla 19**, por su aportación artística en un proyecto de sensibilización social.

Merece destacarse también su labor asociativa: en el año 2000 fundó la **Asociación de Artistas Contemporáneos de Ca-**

narias ARTEVIVO, que presidió hasta 2005, y desde 2011 participa en el **Colectivo Apresto**, impulsando proyectos de creación compartida.

6. Obra en colecciones públicas y privadas

La huella de Paula Plaza está presente en múltiples espacios públicos: el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la ULL, la Facultad de Farmacia y la de Medicina de la misma universidad, el Club Náutico y el Colegio Oficial de Médicos de Tenerife, el Hotel Mediterranean Palace de Los Cristianos o instituciones de Barcelona.

Al mismo tiempo, su obra forma parte de **colecciones privadas en ciudades como Zúrich, Berlín, Nápoles, Madrid, Barcelona, Jaén, Almería, Las Palmas, La Gomera y Tenerife**, lo que testimonia la difusión y el reconocimiento internacional de su creación.

7. Dimensión humanista y social

Si algo distingue a Paula Plaza es que nunca concibe el arte como un refugio aislado, sino como un instrumento de conciencia. Ejemplo de ello son proyectos como *Deconstruir un muro para La Palma* (2022), donde aportó sus losetas en un gesto solidario hacia quienes sufrieron las consecuencias del volcán.

Igualmente, su insistencia en visibilizar a las mujeres excepcionales, extraordinarias y librepensadoras constituye un acto de justicia histórica, una apuesta por la memoria activa, una pedagogía estética que invita a repensar los relatos dominantes.
En su obra, lo individual se funde con lo colectivo, lo íntimo con lo comunitario. Así, el arte se convierte en un espacio de mediación social, de cuidado y de esperanza.

III. Su discurso de ingreso

1.-Introducción

El discurso de la recipiendaria titulado *Introducción al Art Brut: los que saben volar dentro de sí,* constituye un acontecimiento de notable interés para quienes cultivamos una visión humanista y liberal del pensamiento. El tema abordado —*el Art Brut como expresión radical de lo humano*— toca fibras esenciales: la relación entre arte y libertad, entre creación y sufrimiento, entre marginalidad y dignidad.

En mi discurso de contestación deseo ofrecer un comentario a su exposición, no solo para subrayar sus múltiples aciertos, sino también para plantear algunas interrogaciones críticas que puedan enriquecer el diálogo académico. Mi punto de partida es el convencimiento de que la Academia, lejos de ser una torre de marfil, debe funcionar como espacio de resonancia y contraste donde las ideas se pongan a prueba en el marco de un diálogo respetuoso y fértil.

1. El mérito humanista del discurso

La Dra. Plaza Moreno nos recuerda que el arte no nace únicamente en los talleres de los maestros reconocidos ni en los salones de exposición legitimados por las instituciones culturales. Nace también —y quizá, sobre todo— en la intimidad silenciosa de quienes encuentran en la creación un modo de sobrevivir a la dureza de la existencia. Esta reivindicación conecta con el núcleo mismo de la tradición humanista, que siempre ha sostenido que el valor del ser humano no depende de su rango social ni de su pertenencia institucional, sino de su capacidad de dar forma a la verdad interior que le habita.

En este sentido, su discurso se inscribe en una genealogía que va desde la *dignitas hominis* proclamada por Pico della Mirandola hasta las pedagogías inclusivas contemporáneas, que conciben la creatividad como derecho fundamental de toda persona. Reconocer como "artistas-puros" a quienes no tuvieron acceso a academias, pero encontraron en la pintura o el dibujo una tabla de salvación frente a la alienación, es un gesto profundamente humanista.

2. El Art Brut como desafío a las instituciones

Jean Dubuffet acuñó el término Art Brut en 1945 para designar el arte creado al margen de las convenciones culturales y académicas. La Dra. Plaza Moreno muestra cómo esta categoría se convirtió en un instrumento de crítica a la noción oficial de belleza y a los filtros institucionales que determinan qué cuenta como arte.

Desde una perspectiva liberal, el Art Brut constituye un recordatorio permanente del peligro de las hegemonías culturales. Allí donde una institución se erige como árbitro exclusivo del valor estético, corre el riesgo de excluir voces disidentes y de sofocar la diversidad. El liberalismo humanista al que me adscribo, entendido en su vertiente cultural, defiende precisamente lo contrario: la coexistencia de múltiples formas de expresión, ninguna de las cuales debería ser silenciada por carecer del sello de legitimidad académica.

Sin embargo, conviene señalar una paradoja: el propio Art Brut, al institucionalizarse bajo la forma de museos especializados y ferias internacionales de Outsider Art, corre el riesgo de convertirse en aquello que inicialmente combatía. Una crítica elegante, por tanto, sería preguntarnos hasta qué punto la reivindicación de la marginalidad no se ve absorbida por el mer-

cado y las instituciones, convirtiéndose en una categoría más dentro del canon.

3. Creatividad, sufrimiento y salud mental

Uno de los pasajes más conmovedores del discurso es la descripción del vínculo entre trastorno mental y creación artística. La autora se apoya en figuras como Prinzhorn y Morgenthaler para mostrar cómo muchos pacientes psiquiátricos encontraron en el arte un canal de expresión insustituible.

Desde un punto de vista humanista, este reconocimiento es esencial: allí donde la palabra fracasa, la imagen abre una vía de comunicación. Desde una óptica liberal, resulta igualmente valioso: nadie debería ser privado del derecho a expresarse, aunque lo haga en lenguajes que la sociedad considere incomprensibles.

Ahora bien, me permito introducir una reserva: conviene evitar la romantización excesiva del sufrimiento. No toda enfermedad mental es fuente de creatividad, ni toda creatividad necesita del dolor para florecer. Vincular de manera demasiado directa genialidad y locura puede reforzar un estereotipo peligroso, que invisibiliza tanto a los artistas sanos como a los enfermos que no producen arte. La grandeza del Art Brut no radica en el padecimiento, sino en la capacidad de transformar ese padecimiento en forma simbólica.

4. El arte como resistencia

El discurso subraya con acierto que las obras del Art Brut constituyen actos de resistencia frente al caos interior y frente al estigma social. Al crear, los artistas-puros no buscan premios ni reconocimiento; buscan sobrevivir, como quien enciende una vela en medio de la oscuridad.

Aquí aflora una dimensión profundamente liberal: el arte como ejercicio de libertad individual irreductible. Ninguna norma, ninguna coerción externa puede sofocar por completo ese impulso vital. En este sentido, el Art Brut se presenta como un testimonio de lo que Isaiah Berlin llamaría "libertad negativa": la posibilidad de seguir creando aun cuando todo lo demás ha sido arrebatado.

5. La dimensión simbólica

Particularmente sugerente resulta la parte del discurso dedicada a la simbología, en diálogo con autores como Cirlot y Arola. El Art Brut, al carecer de un público definido, se convierte en lenguaje íntimo, en gramática secreta de símbolos personales que, sin embargo, alcanzan resonancia universal.

Aquí la autora acierta al mostrar cómo lo más particular puede devenir universal. Y sin embargo, cabría añadir un matiz crítico: no todo símbolo debe ser inmediatamente traducido a claves colectivas. Parte de la fuerza del Art Brut reside precisamente en su opacidad, en su resistencia a ser descifrado. En un mundo que tiende a domesticarlo todo, quizá convenga recordar que hay símbolos que deben seguir siendo enigmas.

6. El humanismo del margen

El discurso de la Dra. Plaza Moreno constituye una defensa del margen, de lo excluido, de lo no reconocido. Desde mi propia perspectiva humanista, celebro esta apuesta: el arte marginal nos recuerda que toda cultura se enriquece en sus bordes, allí donde lo extraño desafía lo establecido.

Y desde mi convicción liberal, subrayo que defender el margen es defender la pluralidad. La libertad cultural se mide por la

capacidad de una sociedad de acoger incluso aquellas voces que parecen incomprensibles.

7. Conclusión

Recibo el discurso de la Dra. Plaza Moreno con admiración y gratitud. Su reflexión sobre el Art Brut no solo ilumina un campo artístico fascinante, sino que plantea preguntas que atañen a la dignidad misma del ser humano. En sus páginas resuena un mensaje claro: la creatividad es patrimonio universal, no privilegio de unos pocos.

Aunque la recipiendaria no utiliza expresamente el término fraternidad, este bello concepto aflora de manera tácita y a la vez clarísima: Paula Plaza habla de los artistas que crean en los márgenes, muchas veces desde la enfermedad mental, la exclusión social o la soledad. Ella los llama **"los que saben volar dentro de sí"**, y su reivindicación es una forma de **hermandad simbólica** con ellos: reconocerlos como parte de una comunidad humana que no debe excluir a nadie. Eso es, en el fondo, un gesto fraterno.

El discurso denuncia el estigma que rodea la salud mental y subraya la necesidad de un entorno social no hostil. Aquí se acerca mucho a la idea de fraternidad: no basta con tolerar la diferencia, sino **acogerla y cuidarla**. Se trata de una fraternidad activa, que busca justicia cultural y social.

Desde una lectura humanista liberal, la fraternidad es el complemento indispensable de la libertad y la igualdad. El Art Brut, tal como lo presenta Plaza, **nos obliga a ensanchar la comunidad cultural** y a reconocer como hermanos en la creación a quienes estaban fuera del sistema. Sin esa dimensión fraterna, la libertad corre el riesgo de ser privilegio de unos pocos.

No es menos cierto que en el discurso de Paula Plaza la fraternidad aparece sobre todo en tono poético o testimonial, pero **no se desarrolla como categoría filosófica o política**. Sería enriquecedor llevar su propuesta hacia una reflexión más explícita: ¿cómo construir instituciones culturales fraternas, que no solo exhiban el Art Brut, sino que convivan con él sin domesticarlo?

Si me permito algunas discrepancias, son solo para enriquecer el diálogo: prevenir la romantización del sufrimiento, cuidar que el margen no se convierta en canon domesticado, preservar la opacidad simbólica. Pero en conjunto, su aportación se alinea con lo mejor de la tradición humanista y liberal: la defensa de la libertad, la dignidad y la diversidad como valores irrenunciables.

Que el ingreso formal de Paula Plaza en esta Academia sea ocasión para recordar que nuestra tarea no es custodiar fronteras, sino abrir horizontes; no imponer cánones, sino escuchar voces[1].

---

1. **Referencias bibliográficas**

Dubuffet, J. (1949/2023). L'Art Brut préféré aux arts culturels. París.
Prinzhorn, H. (1922/2016). Expresiones de la locura. Madrid: Ed. Cátedra.
Morgenthaler, W. (1921). Ein Geisteskranker als Künstler. Bern.
Cirlot, J.E. (2024). Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela.
Maslow, A. (1968/1996). El hombre autorrealizado. Barcelona.
Berlin, I. (1969). Dos conceptos de libertad. Oxford.

IV. Cierre

Excelentísimo Señor Presidente, mi querido amigo Alfredo Rocafort Nicolau, gracias por haber hecho posible el acto de hoy en la isla de Tenerife y por haber avalado el ingreso de la neófita. Con la incorporación de Paula Plaza Moreno, esta Academia se enriquece con una voz singular, con una trayectoria que une creación y pensamiento, estética y compromiso.

Su ingreso no es solo un reconocimiento a su obra, sino también una invitación a que la Real Academia Europea de Doctores continúe abriéndose al diálogo entre arte y ciencia, entre saberes diversos, entre generaciones y culturas.

Querida Paula: hoy recibes el testimonio de una institución que reconoce en ti a la artista y a la humanista, a la creadora que convierte cada trazo en símbolo y cada símbolo en acto de conciencia.

Que tu ingreso sea también un punto de partida para nuevas obras, nuevos encuentros y nuevas miradas compartidas.

Con gratitud, con respeto y con la certeza de que tu voz enriquecerá nuestro acervo común, te damos la bienvenida. Que en esta Academia el arte siga siendo, como tú nos recuerdas, un espacio donde los seres humanos puedan *volar dentro de sí.*

He dicho.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA EUROPEA DE DOCTORES

Publicaciones

Revista RAED Tribuna Plural

JOAN-FRANCESC PONT CLEMENTE [Barcelona, 1957]. Doctor en Derecho, Catedrático de Derecho financiero y tributario de la Universidad de Barcelona, Académico de Número de la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras y de la Real Academia Europea de Doctores. Fue Vicepresidente tercero, elegido por el Pleno, de la Cámara de Comercio de Barcelona (entre 2013 y 2019) y Presidente de su Comisión de Asuntos Jurídicos y Tributarios, (entre 2010 y 2019). Presidente de la Fundación Francisco Ferrer y Guardia (desde 1987) y de la Fundación Eugen Bleuler (desde 2015). Ocupó cargos de gobierno en la Universidad de Barcelona entre 1989 y 2007, largo período de dedicación al servicio público que culminó con la dirección general de su Instituto de Formación Continua (IL3) durante los dos últimos años. Entre 2008 y 2016, dirigió el Seminario de Derecho tributario empresarial, un grupo de investigación aplicada sobre la fiscalidad. Sus principales líneas de investigación en la actualidad son las relaciones entre la Hacienda Pública y el contribuyente, los incentivos fiscales a la Cultura y la gobernanza fiscal internacional. A caballo entre el sector privado, como *Of Counsel* de Martínez Comín, y el sector público, como asesor y consejero de las Administraciones públicas, desde la local a la europea, sus resultados más recientes comprenden el informe-propuesta para la Vicepresidencia del Gobierno sobre el derecho al tiempo, el trabajo en curso sobre la responsabilidad tributaria de los directivos empresariales, junto a Josep Maria Coronas, la coparticiación en el Informe de Foment del Treball sobre la reforma de la fiscalidad en Cataluña (febrero de 2024) y la obra recién publicada *Historia del Supremo Consejo Masónico de España*, (Oviedo, 2023), en colaboración con Josep Lluís Doménech. Jurista por encima de todo, se considera a sí mismo más un abogador que un abogado.

“La extensión social de una emoción sería consecuencia de factores experienciales y culturales, en lugar de apoyarse solamente en soportes biológicos de carácter innato, Sin duda éstos existen, pero no determina el contenido de las emociones que los sujetos experimentan en sus vidas.”

D. Fernández Agis, Reflexiones sobre las relaciones entre racionalidad, emotividad y ética (2023)

“La belleza del Art Brut reside en su imperfección, en su aspereza, en su cruda verdad. Es un eco de voces que de otro modo permanecen silenciadas.”

Paula Plaza

Paula Plaza Moreno

1914 - 2025

Colección Real Academia Europea de Doctores

Generalitat de Catalunya

INSTITVTO D ESPAÑA
ACADEMIA ASOCIADA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE