

Aportes a la revisión de literatura sobre la relación entre el arte y la psicosis desde una perspectiva psicoanalítica

Trabajo de grado para optar al título de psicóloga

Maria Alejandra Barberena Garzón¹

Autora

¹ Nota de autor: Esta investigación se realizó dentro de la línea de investigación del profesor Miguel Gutiérrez Peláez “Trauma y psicoanálisis contemporáneo”, perteneciente al grupo de investigación “Individuo, familia y sociedad”.

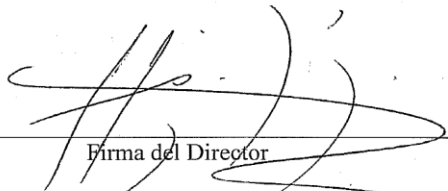
Envío de correspondencia a: maria.barberena@urosario.edu.co o a miguel.gutierrez@urosario.edu.co

**Universidad del Rosario
Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud
Programa de Psicología**

Acta de Aprobación del trabajo de grado

Los aquí firmantes certificamos que el trabajo de grado elaborado por Maria Alejandra Barberena Garzón, titulado: Aportes a la revisión de literatura sobre la relación entre el arte y la psicosis desde una perspectiva psicoanalítica, cumple con los estándares de calidad exigidos por el programa de psicología para la aprobación del mismo.

Esta acta se firma a los 15 días del mes de Junio de 2016.


Firma del Director

15/06/2016
Fecha


Firma del Coordinador de T.G.

15/06/2016
Fecha

Tabla de Contenidos

	Pág.
1. Resumen.....	4
2. Abstract.....	5
3. El arte y la psicosis desde una perspectiva psicoanalítica.....	6
4. Los textos clásicos.....	8
4.1. Artistry of the mentally ill.....	9
4.1.1. El recuento.....	9
4.1.2. El análisis.....	25
4.2. Madness and art: the life and works of Adolf Wölfli.....	33
4.2.1. El recuento.....	34
4.2.2. El análisis.....	37
5. Conclusión.....	39
6. Referencias.....	41

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito hacer una revisión crítica de dos de los trabajos más relevantes que abordan la relación entre salud mental y arte, a saber: *Artistry of the Mentally Ill*, de Hans Prinzhorn (1922/1972) y *Madness and Art*, de Walter Morgenthaler (1921/1992). Para ello, se presenta primero un recuento de estos textos, y en un segundo momento, su respectivo análisis. De esta manera, llevo a cabo una revisión crítica de los ya mencionados libros a la luz de diferentes teorías psicoanalíticas que abordan algunos temas cruciales dentro de esta relación, como lo son la psicosis, y desde otras perspectivas, el arte marginal y la creatividad, aportando así a la investigación teórica de este tema particular.

Palabras claves: arte marginal, psicosis, salud mental.

Abstract

The main purpose of this paper is to make a critical review of two of the most relevant works concerning the relationship between mental health and art: *Artistry of the mentally ill*, by Hans Prinzhorn (1922/1972), and *Madness and Art*, by Walter Morgenthaler (1921/1992). First, I will summarize both of the texts, and then, I will present their individual analysis. In addition, a critical review of these books is made based on different psychoanalytic theories, which include some crucial subjects regarding the relationship between art and mental illness, such as psychosis, and from other perspectives, outsider art and creativity. This critical review, adds a contribution to the theoretical investigation of this particular subject.

Key Words: mental health, outsider art, psychosis.

El Arte y la Psicosis desde una Perspectiva Psicoanalítica

Dar una definición de arte es un trabajo complejo, por no decir inalcanzable, ya que existen diferentes perspectivas que dan cuenta de este concepto, lo cual dificulta la unicidad que una acepción debería presentar. A esto se suma una pregunta fundamental que se remonta incluso a lo más natural del tema: ¿Se puede definir el arte? Han existido dos grandes doctrinas que responden esta inquietud: el esencialismo, principalmente expuesto por Arthur C. Danto (citado por Pazos-López, 2014), que se basa en el supuesto de que existen propiedades esenciales en toda obra de arte, y el antiesencialismo, representado sobre todo por Morris Weitz (citado por Pazos-López, 2014) que propone que el arte es indefinible puesto que es un “concepto abierto”. Dado su origen lingüístico abstracto, Pazos-López (2014) aclara las raíces del término comentando que proviene del latín *ars* y este, a su vez, del griego *τέχνη*, que remite a la palabra “técnica”. Incluso en 1898, León Tolstoy en su ensayo “*What is art?*”, describió una consideración referente al tema del arte, digna de resaltar dada su belleza y claridad: “*By words man transmits his thoughts to another, by the forms of art he transmits his feelings*” (en español: “a través de las palabras, el hombre transmite sus pensamientos, por medio del arte transmite sus sentimientos”) (p. 41). No obstante, teniendo en cuenta que el propósito principal del presente escrito no es el de describir el arte *per se*, se acogerá la definición propuesta por la Real Academia de la Lengua Española [RAE] (2016), que en su diccionario define al arte como “una manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” o, en otras palabras, se considerará una obra de arte aquella a la que el observador le otorgue una valoración de tal (Eco 1968/1970, citado por Pazos-López, 2014).

Ahora bien, retomando el segundo concepto central, se encuentra que el psicoanálisis es más fácil de definir. La Sociedad Española de Psicoanálisis (2016) lo expone como un “método de observación e investigación de la mente humana” (El psicoanálisis, párr. 1), que

puede ser utilizado para desarrollar una teoría a partir de su utilización, y para llevar a cabo una terapia para el enfermo mental (Aslan, 2015).

Por otra parte, existe un tipo de arte que sostiene una estrecha relación con la psicopatología: el arte marginal (*outsider art* o *art brut*), teniendo en cuenta que como lo expone Roger Cardinal (2009), es un modo de expresión artística original que se fomenta en su independencia, rechazando la esfera pública y el mercado, que adicionalmente, posee unas características que lo hacen especial y lo distinguen de otros tipos de arte, en particular, su finalidad. Este arte tiene como propósito el sólo hecho de hacer arte, sin involucrar el ánimo de lucro o de admiración pública, y es por esto que no tiene en cuenta el concepto cultural que existe de “lo que debería ser una obra de arte” o cómo debería lucir y se enfoca en cambio, en el impulso creativo. Este es un punto crucial dentro de la presente investigación, ya que se parte de la hipótesis de que la creatividad representa el factor terapéutico dentro del tratamiento de la enfermedad mental.

La creatividad y el arte han sido estudiados por varios autores adeptos a la corriente psicoanalítica, entre los cuales encontramos al propio Freud, quien en varias de sus obras, hace alusión a este tema. En “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” (1911/1991), Freud explica que el artista consigue hacer caso tanto del principio del placer, como del principio de realidad, poniendo en una realidad objetiva (que sería su obra), un deseo subjetivo que es reconocible por otras personas, ya que el otro, también insatisfecho por la renuncia que tuvo que hacer al principio del placer, puede identificarse con esta plasmación formal gracias a que, en últimas, tal insatisfacción hace parte de la realidad objetiva propiamente dicha.

Posteriormente, Donald Winnicott (1971/2005) postula que la creatividad es la herramienta única para encontrarse a sí mismo, por lo que a pesar de que un artista exponga su obra, y esta sea reconocida y aclamada por otros debido a sus propiedades estéticas, si el

mismo expositor está en una búsqueda de su personalidad, algo en la experiencia creativa ha fallado. En otras aproximaciones, como aquellas derivadas de una perspectiva jungiana respecto al arte, es una posición atravesada por la experiencia, ya que durante su adultez, dedicó una parte de su tiempo no sólo a contemplarlo, sino a realizar obras de su autoría; es por ello que, como menciona Christian Gaillard (2010), Jung considera que el arte nos precede y nos permite vivenciar aquello que de otra forma no estaría a nuestro alcance.

Como ya se había mencionado con anterioridad, se propone que la creatividad es el factor terapéutico dentro de la expresión artística de un enfermo mental. Esto puede ser explicado si se contempla que como expone Winnicott (1971/2005), es durante el juego que se construye el Yo, por lo que si se rompe el puente entre éste y la realidad externa, como ocurre en el caso de la psicosis (Freud, 1923/1991), tal vínculo podría empezar a reconstruirse a partir del arte. Así mismo lo menciona Prinzhorn (1922/1972), citando a Klages, cuando afirma que los gestos expresivos (entre los cuales aparecen los gestos creativo y artístico) están destinados a actualizar la psique y a construir un puente entre el Yo y los demás, ya que el arte recoge los elementos del mundo interno de la persona y los reconcilia a través de una plasmación en la realidad, permitiéndole conectar y reconocer los diferentes elementos que pueden ser suyos, pero que no son absolutamente ajenos a la realidad exterior.

Los Textos Clásicos

Partiendo de las ideas anteriormente presentadas, haré primero una breve presentación del contenido de los textos clásicos revisados, es decir, *Artistry of the mentally ill* (1922/1972) de Hans Prinzhorn y *Madness and Art, the life and works of Adolf Wölfli* (1921/1992) de Walter Morgenthaler, para contextualizar al lector y, posteriormente, realizaré un análisis crítico a la luz de las diferentes teorías psicoanalíticas que parecen pertinentes para éste.

No obstante, antes de comenzar, considero relevante mencionar la innegable repercusión que tuvieron estos dos textos sobre el pensamiento y legado del artista y escritor

Jean Dubuffet, quien se sintió profundamente interesado por el arte realizado por los pacientes institucionalizados (Krug & Parker, 2005). Dubuffet, predecesor de Cardinal en cuanto a la conceptualización del arte marginal o *outsider*, consideraba el *art brut* como un arte realizado por los no-entrenados, apartados, o iliteratos (Minturn, 2004), en otras palabras, consideraba este arte como propio de lo marginal de la sociedad.

Artistry of the Mentally Ill

En 1919, el Dr. Hans Prinzhorn, llegó al Hospital Psiquiátrico de Heidelberg en Alemania, después de completar sus estudios en historia del arte y la filosofía, y en medicina psiquiátrica. Allí su jefe Karl Wilmanns, lo dejó encargado de una pequeña colección de pinturas hechas por pacientes, la cual Prinzhorn decidió expandir, hasta conseguir más de 5000 piezas de arte, que incluían pinturas, dibujos, notas, artesanías, textiles, libros y esculturas, para ser sistematizados e investigados. Su interés por el arte y por la enfermedad mental se vieron expresados en un libro de su autoría publicado en 1922: *Artistry of the mentally ill*, después de realizar una exposición de las obras de los pacientes en este mismo año (Krug & Parker, 2005; Prinzhorn, 1922/1972; Schramme, 2010). En su libro Prinzhorn propone una teoría de la configuración (*Gestaltung*, en español conformación) y la expresión (Prinzhorn, 1922/ 1972; Schramme, 2010), altamente influenciada por el filósofo y psicólogo Ludwig Klages, estudioso de la grafología, escritura y otras formas básicas de expresión (Prinzhorn, 1922/ 1972). Dicho texto está dividido en varios apartados, sin embargo, a continuación presentaré tres de ellos: “La parte teórica”, “Las obras” y un sub-apartado de esta última llamado “Los diez artistas esquizofrénicos”, dada su relevancia para el tema investigado.

El recuento. A continuación expondré un breve resumen de los diferentes tópicos abordados en el texto.

Parte teórica: las bases psicológicas de la configuración pictórica.

El significado metafísico de configuración. Prinzhorn comienza este apartado mencionando que asume que el significado de configuración es conocido, pero que en realidad no debería serlo, puesto que es objeto de la opinión subjetiva, así que propone buscar el significado de cada elemento creado (obra) dentro de su propia configuración; en otras palabras, se podría pensar que Prinzhorn se refiere a la configuración como el proceso de creación/formación. Finalmente, comenta que la idea es no limitar la investigación al definir marcos o sesgos de impresión, categorías, sino encontrar rasgos peculiares dentro de la tendencia de configuración individual.

La necesidad de expresar y el esquema de las tendencias configurativas. En esta división, Prinzhorn menciona que Ludwig Klages propuso una teoría completa acerca de la expresión que postula que los gestos expresivos tienen la capacidad de realizar (materializar, poner en acción) los elementos psíquicos que nos son comunicados directamente como participantes. Esto quiere decir que cualquier acción motora puede ser el medio de un proceso expresivo, desde un gesto provocado por la furia, hasta un gesto oral, que puede ser expresado de manera verbal, pero también pictórica. Afirma también que los elementos psicológicos individuales, siempre nos son comunicados de manera simple y concreta y no por asociación racional.

Entonces, para explicar lo anterior, comenta que existe una gran faceta de la vida que se puede comprender a través de los gestos o acciones, el reino de la configuración, especialmente, la configuración artística. Esta tiene la particularidad de que entre mayor es su rango de configuración, mayor es la dificultad para el investigador de cuantificarla y conceptualizarla. Todos los gestos expresivos están subordinados a actualizar la psique y a construir un puente entre el Yo y los demás. Estos gestos deben estar compuestos de

elementos psíquicos de los que son expresión y deben ser tan concretos y claros (no ambiguos) como sea posible, para conseguir la perfección formal.

Así mismo, habla de la necesidad de expresión de la psique y de los procesos vitales compulsivos que están subordinados a su propia realización, teniendo así que lo que se conoce como la necesidad de expresión es una compulsión oscura e involuntaria que en sí misma no tiene intenciones de resolución, que se satisface a través de la configuración y que se diferencia de las necesidades directas, que terminan por convertirse en actos no ambiguos y están inherentemente llenas de propósito.

La necesidad de jugar (urgencia activa). Prinzhorn entiende por juego tanto una actividad que no tiene un propósito más allá de ser, como una actividad que sigue ciertas reglas pero no contiene otro propósito práctico más que el de entretener. Por esto, no tiene en cuenta la diferenciación entre juego y seriedad, ya que entiende todas las actividades juguetonas sin sentido como un gesto expresivo.

Por ejemplo, los garabatos suelen entenderse como parte de un estado de relajación; sin embargo, estos son inducidos por la tensión y la búsqueda de su alivio, por ello carecen completamente de ideas con un propósito. Si los adultos no ejercieran su influencia sobre los niños, ellos dibujarían libremente, a partir de su necesidad activa, sin ningún significado intencional.

Adicionalmente, plantea la idea de que la sensación de estar activos decae drásticamente tan pronto como nos entregamos a la interpretación. Las cualidades del observador juegan un papel fundamental en tal proceso (de interpretación), así como el cansancio, puesto que este nos reta a usar la imaginación para hacer una interpretación diferente de lo común y simple. Otro ejemplo, es la mirada cohesiva que adoptamos cuando observamos una obra con los ojos interpretativos: los colores y en general todas las herramientas del artista cobran una energía potencial que está consignada en el observador, ya que las formas tanto creadas como

naturales no se aceptan en un nivel objetivo, sino que el observador es quien añade formas desde los fundamentos de sus preconcepciones.

La necesidad ornamental (enriquecimiento del ambiente). Prinzhorn plantea que el enriquecimiento del mundo externo a partir de la adición de elementos perceptuales, es un hecho psicológico final e irreducible, es una necesidad del hombre de no ser absorbido pasivamente por su ambiente, sino de imprimir sus propias marcas en él, más allá de una actividad propositiva. Postula que existen tres tipos de decoración: la que se aplica al cuerpo humano, a las herramientas y a toda actividad supra-individual, correspondiente a lo mágico-mítico.

Finalmente, en este apartado menciona que la necesidad de ornamentación rige la vida diaria y religiosa de la gente primitiva (que se ha equiparado bastante con las personas con enfermedad mental), mucho más intensamente que la de la civilizada.

La necesidad de ordenamiento. De la misma manera, plantea que los principios de orden formal han gobernado la ornamentación desde siempre, siendo estos el arreglo lineal, el patrón regular, la simetría y la proporción.

Adicionalmente, da a conocer lo que considera que se entiende por ornamento, mencionando que es “un objeto decorado dominado por reglas de orden, sin la consideración de su uso en algún lugar particular” (Prinzhorn, 1922/1972, p. 22), y aclara que también existe un orden libre y autónomo, como el ritmo, que es la sucesión de elementos similares y cumple la función de enfatizar todos los gestos formales.

La tendencia a imitar. En este apartado, Prinzhorn expone su opinión, y propone que usualmente el placer de la imitación, cuando es exitosa, ha sido más importante que la necesidad de realizar símbolos objetivamente. La tendencia a copiar también aparece, de acuerdo con Prinzhorn, cuando se hace necesaria la aparición de un auxiliar a la hora de inspeccionar las obras desde la perspectiva de la urgencia expresiva. Esto se puede entender

en la medida en la que sólo parece pertinente hacer una reproducción de un objeto real cuando existe una necesidad de expresar, y especialmente de expresar emociones, es decir que, por ejemplo, la representación de la naturaleza, de un paisaje, a pesar de ser una copia de una imagen que pasó por los sentidos del artista, es también un medio para exponer algo suyo: la necesidad de expresar algo.

La necesidad de los símbolos (significado). En su exposición, Prinzhorn propone que los fundamentos psicológicos del significado simbólico, sólo pueden ser explicados a partir del estudio de la obra de gente primitiva. A partir de ello, propone que sus principios son: que el ídolo (simbólicamente hablando) es en sí un demonio que puede habitar un objeto externo; que su representación, es parte del modelo (es decir, que lo que le pase a la imagen, también le pasa al modelo); y que la representación en sí misma, no es más que una pieza de algo, que se ha hecho identificable por algunas alteraciones, y ha sido habitada por el alma del demonio.

Así se entiende que el objeto se convierte en símbolo, una representación de la fuerza que existe independientemente de la imagen. No obstante, el ídolo es poder mágico, mientras que el símbolo implica al ídolo, es por esto que considera que lo que se conoce como fetiche, es precisamente un ídolo en su más acentuada expresión.

Las obras.

Preámbulo. Para contextualizar al lector, Prinzhorn hace algunas aclaraciones, mencionando que el 75% de las obras presentadas pertenecen a pacientes esquizofrénicos, mientras que el otro 25% está dividido entre maniaco-depresivos, pacientes psicopatológicos, paralíticos, imbeciles y epilépticos, y que el 16% de los trabajos, fueron realizados por mujeres.

Adicionalmente, menciona que considera que los dibujos de los maniacos no pueden ser distinguidos fácilmente de aquellos realizados por los catatónicos, y que sólo el material que apareció espontáneamente tiene valor para su investigación.

Así mismo, comenta que el fenómeno central entre la esquizofrenia, es el autismo. Es importante resaltar que más adelante, se hace una aclaración respecto al término “autismo” y su uso particular en el relato de Prinzhorn (1922/1972). No obstante, al respecto, él mismo comenta que al hacer un análisis etimológico de esta palabra y de otras relacionadas (como introversión), se deduce que aquellas peculiaridades funcionales que en un principio podrían parecer propias de la mente enferma, pueden aparecer también en personas psicológicamente normales.

Para Prinzhorn, el autismo esquizofrénico implica que los procesos psíquicos que no han sido tocados, los individuos afectados se han convertido en sujetos del régimen arbitrario de un despótico ego que se ha independizado del mundo exterior, no puede ser influenciado ya que no está abierto a consideraciones objetivas, la distinción entre lo real y lo irreal, para él, está subordinada al ego. Añade que su comportamiento afectivo no se puede describir fácilmente, los objetos externos no son lo que solían ser pero tampoco se desvalorizan simplemente, sino que pueden variar hacia cualquier valuación que resulte de un cambio de sentimientos, denominando este fenómeno como “ambivalencia afectiva”.

Finalmente, hace una puntualización y menciona que el factor central del cambio autista de personalidad es su relación especial con el ego y el mundo externo. Es decir que si la enfermedad continúa, se convierte en una disolución de la personalidad que lleva a un estado final de esquizofrenia.

Garabatos desordenados y no-objetivos. Dentro de sus observaciones, Prinzhorn nota que en muchas ocasiones, al escribir, los pacientes terminan por llenar sus hojas con garabatos que aparentemente no gozan de sentido, ya que estos bosquejos nunca terminan por formar ni

quiera la más simple figura, palabra o imagen, incluso, su distribución en el espacio, el juego de luces y sombras o de líneas solitarias que hacen, nunca sugiere en su totalidad que se debiera encontrar regularidad o intencionalidad en ellos. Es por esto que Prinzhorn sugiere que debe dársele una atención especial a la interpretación simbólica de estos garabatos, desde una perspectiva crítica.

También señala que muchos pacientes rellenan sus hojas hasta los bordes con garabatos, como si el miedo a la vacuidad no le permitiera obtener descanso al dibujante, hasta que todas las partes vacías del papel estuvieran cubiertas, o como si estos vacíos le dieran al dibujante un empujón hacia la actividad.

El autor propone que existen tres aspectos esenciales a tener en cuenta dentro de los contenidos psicológicos: (a) incluso el garabato más simple es una representación de componentes psicológicos, (b) podemos llamar al impulso del gesto de dibujar, la necesidad expresiva, y (c) existe una tendencia a enriquecer el ambiente, incluso al intentar darle sentido.

En las anteriores predisposiciones, Prinzhorn manifiesta que vemos los componentes determinantes de un acercamiento configurativo que aún no está dirigido a ningún tipo de objeto real, simbólico o formal. En este grupo, la tendencia de ordenar estos garabatos se manifiesta en los principios de composición básicos como la realización de filas de líneas, alternaciones regulares y de simetría.

La tendencia a componer en el primer grupo de imágenes que compiló, estuvo dirigida hacia el orden sin ningún tipo de intención de copia. En cambio, en el segundo grupo de dibujos (menos básicos), está direccionada únicamente hacia la reproducción de objetos individuales sin ninguna intención de orden.

Dibujos juguetones con una tendencia predominante de orden (ornamentación y decoración). Prinzhorn hizo una distinción de la uniformidad rítmica libre del movimiento, de

las líneas solitarias de aquellas reglas que aplicaban a los objetos individuales (ornamentos) y a la división de una superficie plana (decoración). Apreciando dos factores principalmente: la arbitrariedad con la que se ubican los elementos allí plasmados y la severidad con la que se siguen las reglas.

Para dar cuenta de lo anterior, explica que en los dibujos altamente complicados, que procuran asemejarse a mapas, cierta significancia está consistentemente adscrita a cada detalle. En cambio, las formas naturales simples como hojas o árboles, pueden adquirir un efecto decorativo fácilmente, si se les da un orden simétrico.

De la misma manera, apunta que la mezcla de dibujo y escritura ocurre frecuentemente en el material recogido. Esto se puede ver en aquellas obras en las que el uso de formas objetivas es muy característico, ya que se incorporan juguetonamente en el dibujo, como contornos, sin importar el realismo o la posición en la que se acomodan.

Dibujos juguetones con una tendencia predominante a copiar. Prinzhorn (1922/1972), definió la tendencia al orden como “una inclinación hacia las reglas abstractas del orden que no se basan en los elementos que forman una imagen” (p. 51). Ahora bien, al recurrir a la definición de la tendencia a copiar, Prinzhorn (1922/1972), menciona que se entiende como una “inclinación general hacia las imágenes eidéticas” (p.51).

Para él, el orden espacial es el problema principal del dibujante cuando hace grupos de pinturas puesto que conlleva la preocupación de si este último tuvo algún tipo de entrenamiento en dibujo previamente, porque la representación del espacio es una habilidad que suele aprenderse principalmente en la escuela.

Así mismo, afirma que muchos expertos concuerdan con que un motivo o estampado, aparece arriba del siguiente, mientras que las superposiciones de perspectivas son evitadas por los dibujantes tanto como es posible, como si estuviera relacionado con un paso infantil, típico del desarrollo. Apunta también que pareciera que los pacientes que siguen su

inspiración, prefieren combinaciones altamente bizarras, y que esto debería probar que las pinturas fantásticas no implican una falla en la percepción. En contraste, propone que en los dibujos creativos e impulsivos, predominan los componentes no objetivos, ya sean conceptuales o afectivos. Por ello se determina que la relación entre copiar y otros métodos de dibujo creativo, dependen de si la persona posee habilidades ilustrativas o no.

Para Prinzhorn, el novato, a menos que esté altamente entrenado, se va a sentir incapacitado en la representación realista de sus experiencias internas, debido a que sus imágenes eidéticas son imperfectas, mientras que una persona cargada de experiencias emocionales, que no tiene ningún tipo de entrenamiento, se manifiesta a sí mismo sin críticas cuando se enfrenta a un papel y un lápiz, y es por ello que los resultados son poderosos.

Fantasía visual. Para desarrollar este punto de una manera completa, Prinzhorn hizo un examen exhaustivo de algunos trabajos más complicados, en los que las tendencias formales son reconocibles para cualquier proceso configurativo. En relación con lo anterior, Prinzhorn aclara que si tratamos de entender la atmósfera psíquica a través del configurador, es de mayor importancia que excluyamos aquello que es atribuible a las tendencias formales, con el propósito de aislar los componentes individuales; es por ello que prefirió trabajos cuyos significados fueran visibles en lo que está representado.

Así mismo, afirma que existe una impresión que recurre frecuentemente cuando se trata con esquizofrénicos, y que puede ser observada en un grupo particular de dibujos: la existencia de un goce en las distorsiones grotescas del ambiente, las cuales, para él, resultan de la renuncia del mundo concebido de una manera simple, como también de la predominancia de imágenes eidéticas grotescas que dominan la vida conceptual.

Añade también para concluir este asunto, que las representaciones de alucinaciones reales son extraordinariamente escasas, pero que muchas pinturas sugieren alucinaciones como parte de sus orígenes, particularmente aquellas que sugieren experiencias excepcionales

con cada efecto pictórico intenso y aquellas que permiten observar que el dibujante no se da cuenta de las posibilidades que tiene de jugar libremente.

Simbolismo – significancia aumentada. Prinzhorn, hábilmente anota que es de mayor importancia recordar que los pacientes tratan de encontrar múltiples secretos dentro de sus dibujos juguetonamente creados, y que esto puede indicar que un grado insignificante de configuración, corresponde a la descripción pretenciosa que hace del contenido.

Afirma que el simbolismo se puede encontrar en todas las ocasiones en las que un componente no-objetivo está incluido intencionalmente en una pintura, o cuando se sobreentiende sin la intención del artista. Esto se ve reflejado cuando algunos pacientes proceden más fuertemente a tratar de establecer sus propias fuentes de lenguaje en las cuales las curvas simples se llenen de significado y sean usadas a manera de estereotipo, o incluso cuando intentan, por ejemplo, descubrir intuitivamente una curva expresiva con un significado inherente específico, al sumergirse mentalmente en una u otra de estas líneas.

Entonces, para delimitar el concepto, Prinzhorn explica el simbolismo como aquel sentido que tenemos cuando encontramos elementos abstractos, psíquicos o sobrenaturales en la obra que no es presentada objetivamente o cuando una imagen se convierte en una metáfora.

Finalmente, para dar paso a su siguiente sub-apartado, que expone los casos más sobresalientes de la extensa revisión de obras que hizo, Prinzhorn comenta que a lo largo del texto, se ha demostrado la variedad de pinturas producidas por pacientes psiquiátricos, que no poseen ningún tipo de entrenamiento, tanto desde los puntos de vista objetivos como configurativos. Afirma, respecto a esto, que aunque podría extraer estas características esenciales sin considerar a los autores de las obras, la pregunta en realidad apunta hacia ¿en cuál estado mental se encuentran para lograr crear tales pinturas tan peculiares emocionantemente hablando? Por ello, dice que prefiere establecer características consistentes

en un par de casos excepcionales únicamente, ya que parece importante y honesto mantener una atmosfera dubitativa o incluso absurda, cuando se trata de un ser viviente, y más aún si este se encuentra perturbado.

Diez artistas esquizofrénicos.

Como ya lo había mencionado, Prinzhorn hace una división de la segunda parte de su libro, en la cual aborda puntualmente 10 casos de pacientes que tuvieron un desempeño destacado en cuanto a su capacidad de creación y plasmación en las obras de arte. Es entonces a partir de ellos, que Prinzhorn logra ilustrar el contenido específico de la teoría expuesta en un primer momento, utilizándolos a modo de ejemplo, por medio de un análisis y exposición de su obra. Para ello hace una revisión de su historia clínica, y por supuesto, de sus trabajos, con el fin de poner al tanto al lector de los factores que pudieron guardar relación con su forma particular de expresión.

Karl Brendel (1871). El primer caso que aborda es el de Karl Brendel, un hombre casado, con dificultades en su matrimonio, padre de dos hijos, caracterizado por su buena memoria y su capacidad para tallar. Afirma que en 1906 comenzó su enfermedad, y que fue arrestado durante una fase alucinatoria, después de irrumpir en una propiedad privada, por lo que se le confinó al asilo.

Su condición estaba caracterizada por su irracionalidad, razón por la cual nunca se pudo establecer una conversación con él. Sufría de alucinaciones auditivas, delirio persecutorio, cambios repentinos en su comportamiento, megalomanía. Eventualmente, sufrió un accidente, por el cual le fue amputada una de sus piernas; posteriormente, no le fue adjudicada una pensión teniendo en cuenta su condición, por lo que terminó por considerarse a sí mismo una víctima y cargó cierto resentimiento hacia el clérigo.

Prinzhorn menciona que Brendel escribió dos cuadernos y alrededor de 30 hojas sueltas, en los cuales se evidencian tres ideas centrales: sus operaciones y amputación, la no recepción

de su pensión y, finalmente, algunas experiencias de su fase alucinatoria. Sus textos se caracterizaban por tener unas reglas gramaticales específicas que se imponían ante él y no le permitían ajustarse a lo que deseaba expresar. Por ejemplo, con la preposición “en” (que usa en repetidas ocasiones durante la misma oración), se debe entender su significado como varios conectores que le brindan sentido a la frase.

Dentro del asilo, durante 1912 y 1913, Brendel empieza a modelar figuras (calificadas como obscenas) hechas de pan masticado. Simultáneamente comienza a tallar madera, mostrando un estilo particular desde el principio. Sus primeros trabajos mostraban una semejanza con los dibujos de niños pequeños, careciendo de detalles formales y realismo.

Sus dificultades en el matrimonio y, en general, las relaciones entre hombres y mujeres, se ven reflejadas en su obra, haciendo representaciones de hermafroditas constantemente y acompañándolas de otro de sus temas favoritos: la iglesia.

Finalmente, Prinzhorn añade que la necesidad de Brendel de jugar se ve evidenciada en diferentes objetos, en los cuales no se puede observar ningún tipo de orden configurativo.

August Klotz (1864). El segundo caso que toma, con marcadas diferencias respecto al anterior, es el de un hombre de negocios tímido y reservado, bien educado, que tocaba el piano y el violín: August Klotz. Su enfermedad comienza aparentemente en 1903, al presentar episodios de depresión, alucinaciones y excitación, hasta el punto de auto-infligirse una cortada en el abdomen. Ya en el asilo se manifestaban signos de megalomanía, autismo, y un humor fluctuante entre picos, incluso de una hora a la siguiente.

Este paciente produjo un total de 18 epístolas y variedad de dibujos. En su obra, se ve evidente su compulsión por sistematizar y establecer relaciones entre formas accidentales que se presentan en el dibujo. Klotz se sentía asombrado y acogido por el encanto de la simetría ordenada sobre un eje central.

A lo largo del trabajo de Klotz, dice Prinzhorn, se puede experimentar su necesidad de actuar, componiendo obras desde una mirada pasiva, e incluso espectadora, para finalmente interpretar la configuración de éstas, ya que su deseo no es componer aquello que se pueda expresar con palabras, o lo que pueda reconocer de su psique, sino que se regocija y encuentra su configuración en el juego de interpretar las formas que alcanzan el título de obras de arte.

Como lo manifiesta Prinzhorn, es importante resaltar que las alucinaciones alimentan los elementos psíquicos ya existentes, y que la práctica de pintar y dibujar continuamente, le brindaron méritos artísticos remarcables a este paciente.

Peter Moog (1871). En tercer lugar, Prinzhorn expone la obra de Peter Moog, un hombre pobre, viudo, padre de tres hijos, dos de los cuales murieron a temprana edad (el otro sobrevivió), con un estilo de vida pasajero, inestable, con tendencia al alcoholismo y los excesos carnales, pero con una remarcable creatividad. Moog solía tallar figuras geométricas tridimensionales, escribir poemas y dibujar, especialmente casas e iglesias.

Su padecimiento comenzó en 1908 (año siguiente de la muerte de su esposa), durante un día de trabajo. Sus primeros síntomas fueron alucinaciones y megalomanía, por lo que tardó seis semanas en ser llevado al asilo. En este lugar empezó a presentar las características de depresión e irritabilidad típicas de la esquizofrenia, pasando también por etapas de megalomanía y un constante delirio paranoico. No obstante, la presencia de mujeres lo animaba.

Al final de su enfermedad, Moog terminó por proponer lo que sería una teoría sobre la diferenciación sexual, teniendo así tres razas en cada tribu, una “normal, casable” o viril, la segunda, de hermafroditas “que alimenta su pasión con lo mental” y, una última, de los “teologianos, que nacen puros y son físicamente diferentes”.

Prinzhorn comenta que se podía observar en Moog un impulso por verbalizar, en el cual las inclinaciones por el juego, los símbolos, la decoración y las metáforas dominaban sus tendencias de copiar y ordenar.

August Neter (1868). Otro de los casos descritos por Prinzhorn es el de Neter, un hombre de buen humor, sociable y muy decente, dedicado a los negocios, casado, talentoso y ambicioso, con un gusto predominante hacia la aventura y unas necesidades sexuales poderosas.

En 1907, tuvo su primera manifestación de esquizofrenia, presentando síntomas de depresión y haciendo referencia a pensamientos hipocondriacos. Posteriormente, terminó por cortarse las muñecas, por lo que fue transferido al asilo. Allí expresaba innumerables delirios y alucinaciones, además de cambios de ánimo que duraban alrededor de un mes. Con el tiempo, la estructura de sus delirios se volvía completamente sistemática y le atribuía un significado a todo, en el cual la cima de cualquier jerarquía era él.

Durante su estancia en el asilo, se volcó completamente hacia sí mismo hasta llegar a un punto de autismo. Sin embargo, la esquizofrenia le permitía coexistir sin conflicto en sus dos esferas conceptuales, la delirante y la del mundo real. La mayoría de sus imágenes tenían un origen juguetón.

Johann Knüpfner (1866). De la misma manera, Prinzhorn añade a su repertorio de casos destacados, el de Johan Knüpfner, un hombre del campo, casado en contra de su voluntad con una mujer con quien mantenía una relación violenta. En 1902 se apuñaló a sí mismo al no soportar su tormento. Presentaba delirios, megalomanía y alucinaciones. Su imaginación en cuanto a lo religioso era central. Durante su estadía en el asilo, Knüpfner se mostraba tranquilo, introspectivo, poco talentoso y también sensitivo.

Al poco tiempo de su ingreso a la institución, comenzó a dibujar, generalmente lo que expresaba verbalmente, de aquí que se considere enfáticamente su necesidad de comunicar,

como el estímulo decisivo para sus dibujos. Knüpfer solía mostrar una tendencia hacia la rigidez formal, viéndose evidenciada en su necesidad de establecer ejes simétricos para guiar sus dibujos.

Viktor Orth (1853). Prinzhorn lo presenta como un hombre alcohólico con un estilo de vida irregular, ambicioso, desconfiado e irritable. En 1880 su paranoia era innegable, por lo que después de dispararse a sí mismo, se pensionó como enfermo mental y fue internado en el asilo, donde presentaba estados de excitación. Para 1883 su estado era de completa confusión, emocionalmente inaccesible y completamente autista. Finalmente, en 1900 se podía describir a Orth como una persona en el estadio final de la imbecilidad, no obstante fue durante este periodo que empezó a pintar con un afán insaciable. Incluso, cuando carecía de pinturas, trituraba y exprimía las hojas para extraer sus jugos, o dibujaba en las paredes del jardín con un ladrillo.

Se pueden distinguir cuatro tipos de obras en el trabajo de Orth: paisajes marinos, figuras, “dibujos catatónicos” y “fantasmas”. A pesar de que podía pasar largos periodos en un estado semi-vegetativo, algunos rayos de espontaneidad psíquica aparecían continuamente, inspirándolo a través de cualquier superficie que pueda ser pintada. Es aquí en donde se evidenciaba su necesidad juguetona de acción. Una de las particularidades de Orth es que podía lograr una tensión artística fuerte entre un motivo expresivo y una forma rígida, una cualidad que no posee el poder realista.

Hermann Bell (1867). Hermann, según lo expuesto por Prinzhorn, fue un agricultor perteneciente a una familia con problemas mentales, muy apegado a su hermano. Era un vagabundo negligente e hipomaniaco que presentaba un habla incesante y alterada. En 1904 fue llevado al asilo, donde permaneció encerrado en una celda por su comportamiento violento. Posteriormente se mostró deprimido, y con un estado de ánimo constantemente fluctuante. Su megalomanía se hizo evidente y a partir de 1910 se encuentran reportes de

alucinaciones. Bell desarrolló un método de mantener la casa y de cultivar tan creativo que le fue recompensado en su estadía en la institución. Adicionalmente, aprendió a pintar casas. Este paciente tenía la necesidad de dibujar durante sus fases de excitabilidad, en las cuales lograba una uniformidad técnica en sus producciones. Dentro de su obra se puede apreciar la tendencia hacia la simplificación decorativa y la jugarreta ornamentaria, así como su inicial gusto por copiar.

Heinrich Welz (1883). De la misma manera, Prinzhorn hace referencia a Heinrich Welz, un hombre quisquilloso, sensitivo e idealista, quien escribió bastante poesía. También afirma que mantuvo un amorío con una mujer que sufría histeria. Durante una investigación que se encontraba realizando, dejó de comunicarse repentinamente con otros individuos; posteriormente fue remitido al asilo.

En la institución Welz mostraba signos de alucinaciones, delirios e hipocondría, además de un habla extraña, sin sentido. Su ánimo fluctuaba entre el estupor catatónico y la excitabilidad. Su imaginación parecía jugar un rol fundamental en su aparato psíquico. Construyó un marco conceptual bastante peculiar y aparentemente sistemático que incluía las categorías de: voluntología, ideología, justiciología, bellezología, artología, zoología, sexología, chistología, naturología, tiempología y formología.

En la obra de Welz, se hacía evidente su gusto ornamental y su necesidad de sistematizar, además de su gesto de regulación. Welz le da libertad a sus tendencias de abstracción y procura representar sus ideas de forma gráfica en una curva o en algunas líneas, en un intento por representar sus delirios. Difícilmente hablaba, y al final de su enfermedad, también terminó por declinar el arte, ya que según lo que decía, no lo necesitaba.

Joseph Sell (1878).

El noveno caso descrito por Prinzhorn es el de Sell, un hombre débil, sensible, malcriado, caballeroso y en ocasiones excéntrico, que disfrutaba de la soledad. En 1907 fue

confinado al asilo. Reportaba escuchar voces, tener alucinaciones visuales, y experimentar delirios, en los cuales terminó por hundirse completamente. Presentaba una perversión (sado-masoquista) bastante marcada que dominaba su vida emocional por completo, se hacía explícita en sus escritos y se le atribuye a su miedo por el sexo opuesto. No obstante, su producción artística evoluciona con el curso de su enfermedad, y también su talento. Por lo que se observa en su obra, parece que Sell supiera lo que quería representar cuando comenzó a dibujar, incluso se especula que fuente de su inspiración eran sus alucinaciones.

Franz Pohl (1864). El último de los casos presentados por Prinzhorn, es el de un dibujante excéntrico, empleado como profesor en una escuela de arte: Franz Pohl. Pohl reportaba haber escuchado voces desde que tenía 16 años; adicionalmente, dice Prinzhorn, su paranoia revitalizaba sus necesidades sexuales marcadas. En 1898 fue institucionalizado; allí su delirio paranoico se exacerbó, así como su necesidad por sistematizar.

Pohl difícilmente experimentaba estados de excitabilidad, y su carácter autista se hacía más presente. El hecho de dibujar se convirtió en algo tan básico para Pohl como comer o dormir. Su relación con el mundo fue disuelta internamente, pero aún así, seguía funcionando de manera usual en la esfera objetiva de la percepción y reproducción automáticas.

Prinzhorn relata que Pohl realizó dibujos de los cuales el modelo primario, solo proveía estímulos, mientras que su creatividad se expresaba para crear nuevos organismos.

De los últimos trabajos de Pohl se puede resaltar la manera libre en la que sus significados eran expresados, alcanzando su pico artístico, ya que lograba mostrar de una manera convincente, más no explícita, su propia experiencia de alienación.

El análisis. Hans Prinzhorn (1922/ 1972) expone, como se puede ver evidenciado en su texto, un análisis de diez pacientes institucionalizados y sus respectivas obras de arte, a la luz de la teoría de la configuración de Ludwig Klages, la cual propone que los seres humanos tenemos la necesidad de expresar, y que tal necesidad se satisface a diferencia de las

necesidades directas, a través de lo que él denomina la configuración, es decir, el acto sin un propósito en sí, sin intencionalidad. Esto lleva a que sea el símbolo el vehículo que vincula al Yo con el mundo exterior por medio del gesto oral, o sea, a través de la palabra, pero también a través del arte.

Uno de los postulados a los que le he dado más relevancia dentro del presente escrito, es a la definición que se le da al juego dentro de la teoría anteriormente comentada. Klages, citado por Prinzhorn (1922/ 1972), describe al juego como una actividad que no tiene un propósito más allá de ser, como un acto que sigue ciertas reglas pero que no contiene otro propósito práctico más que el de entretener. Si se lee cuidadosamente, se encontrará que esta definición guarda una relación con lo expuesto por Winnicott (1971/ 2005), quien explica que es durante el juego que las personas tenemos la capacidad de ser creadoras y poner al servicio de nuestra realidad interna, una parte seleccionada de la realidad externa, con el fin de encontrarnos a nosotros mismos. Esto implicaría entonces, una diferenciación en los conceptos brindados por los diferentes autores. No obstante, si se analiza un poco más allá, se podría pensar que es gracias a la ausencia de intención propia del juego (como la menciona Prinzhorn, 1922/ 1972, haciendo referencia a Klages), que se logra encontrar el acto creativo, lleno de identidad, fuera de la mirada de un observador.

No muy lejana se encuentra la explicación del arte marginal, cuyo indicador de definición es principalmente su finalidad (o si se quiere, la carencia de esta), ya que pretende “ser por ser”, más allá de la mirada pública, la interpretación y el provecho económico (Cardinal, 2009). Es por ello que este es el tipo de arte tratado por excelencia en el presente texto.

Algo de resaltar dentro de la extensa revisión de Prinzhorn es que decidió no realizar un análisis de la obra de arte en sí de los pacientes que investigó, sino su forma de funcionar en relación con ella, desde un punto de vista estético.

Se puede observar en la parte final del libro cómo aplica los diferentes conceptos adoptados de Klages, sin llegar a tomar parte de una interpretación de la obra, y sin intentar explicar sus raíces, sino simplemente describiendo y formulando hipótesis acerca de las posibles relaciones que tiene con sus capacidades y formas de funcionamiento, cosa que lo que lo diferencia de la labor que solía hacer Freud con la mayoría de obras de arte que analizaba. Esta práctica se fundamenta en la idea de que el observador se encarga de dar un valor y una forma a partir de sus propios preconceptos.

En su texto, Prinzhorn (1922/ 1972) hace un recorrido por los diferentes tipos de necesidades que la teoría de la configuración enumera. Entre ellos se encuentra la necesidad de ordenar, dentro de la cual menciona que existe una tendencia a imitar, la cual llama la atención puesto que es común que en la práctica clínica actual, se utilice el arte -o mejor aún-, las manualidades (que generalmente se confunden con el arte) como medio expresivo; sin embargo, es menos usual encontrar “creadores o creativos” innatos, ya que se les enseña a los enfermos psiquiátricos una técnica o un modelo de cómo deben hacer sus obras, por lo que es mínima la parte propia que logran imprimirle a éstas. Sin embargo, de acuerdo con *Artistry of the mentally ill*, la tendencia de imitación surge como algo que parece natural, puesto que el hecho de copiar también nos indica una necesidad de expresión que puede resultar incluso más placentera que la de realizar algo propio que parezca poco exitoso para el creador. Es decir, un “creador” novato, a menos que esté altamente entrenado, se va a sentir incapacitado en la representación realista de sus experiencias internas, debido a que tales representaciones son imperfectas, mientras que una persona cargada de experiencias emocionales, que no tiene ningún tipo de entrenamiento, se manifiesta a sí mismo sin críticas cuando se enfrenta a un papel y un lápiz. Es por esto que se podría pensar que, de hecho, aunque no se esté poniendo en marcha un acto meramente creativo al copiar, sí se logra expresar algo del mundo interno a

través de tal imitación, aunque dicho acto quedaría absolutamente sujeto a la interpretación, puesto que la intención no sería una de sus cualidades.

Cabe resaltar que dentro de la recopilación de trabajos recogido, Prinzhorn (1922/1972) hace la aclaración de que fueron mayormente pacientes autistas-esquizofrénicos, quienes realizaron las obras; sin embargo, hago una observación importante: acoge el término autismo como un tipo o característica de la esquizofrenia, postura típica de su época (Artigas-Pallares & Paula, 2012), y de su pensamiento influenciado por Eugen Bleuler (Prinzhorn, 1922/ 1972), quien consideraba el autismo un revertimiento del sujeto hacia sí mismo, hacia el autoerotismo (Maleval, 2011). No obstante, Prinzhorn (1922/1972) da una definición de lo que él considera como autismo, mencionando que “El autismo significa meramente que los procesos psíquicos que no han sido perturbados en sus funciones mecánicas, se han hecho parte del régimen arbitrario de un ego autoritario que se ha vuelto independiente del mundo externo” (pp. 38). Más adelante, afirma que:

El autista [...] crea un mundo cuya realidad no se establece por convenciones lógicas o acuerdos con opiniones de otros, sino con lo que le representa material en bruto para sus inspiraciones, su arbitrariedad y sus necesidades. El mundo real entonces, se devalúa y no demanda reconocimiento (p. 39).

Entonces se puede ver cómo esta concepción se diferencia de la acuñada posteriormente, en 1943 por Leo Kanner, quien consideraba que el autismo era un cuadro clínico diferente al esquizofrénico, razón por la cual decidió describir los diferentes criterios que componían el diagnóstico autista: aislamiento marcado en las relaciones interpersonales, deseo obsesivo de preservar la identidad y de estar en soledad (característica principal para Kanner), relación aguda con los objetos, dificultad en el lenguaje verbal, como mutismo o falta intención comunicativa, y prevalencia de una fisonomía inteligente y pensativa (Artigas-Pallares & Paula, 2012). También durante 1944, en Viena, Hans Asperger, sin tener

conocimiento del trabajo de Kanner y viceversa, describió el trastorno autista, e incluso lo bautizó con este mismo nombre, dándole especial relevancia a uno de los síntomas que describió: la restricción de las relaciones con el entorno (Maleval, 2011).

No obstante, retomando la idea central, parece importante que dentro de esta recopilación se tienen en cuenta incluso los garabatos hechos por los diferentes pacientes, ya que se considera que hasta en el más mínimo rayón, se encuentra presente la necesidad de expresar algo que está contenido psicológicamente. Como bien lo dice Prinzhorn (1922/1972), la necesidad de expresión se satisface por medio de la configuración; las demás necesidades, entre ellas la de jugar o de crear, tienen un propósito práctico, lo que se relaciona con el arte marginal puesto que su única finalidad es la de expresar.

Las representaciones de alucinaciones son bastante escasas dentro de la revisión hecha por Prinzhorn (1922/ 1972). No obstante, muchas pinturas sugieren alucinaciones como parte de sus orígenes, particularmente aquellas que evocan experiencias excepcionales con sus cualidades pictóricas peculiares, que permiten notar que el dibujante no se da cuenta de las posibilidades que tiene de jugar libremente en el ámbito artístico.

Es común encontrar similitudes entre la obra del enfermo mental artista y el juego, garabateo o dibujo del niño psicológicamente “normal”. En su texto, Prinzhorn lo menciona cuando hace referencia a la necesidad de copiar, diciendo que existe una tendencia a repetir patrones, típica del desarrollo infantil.

Joyce McDougall (1978/1993) también reconoce este acontecimiento y menciona que “los niños, que lo cuestionan todo, que son capaces de imaginar lo inimaginable antes de ser ‘normalizados’, en contraste con la mayoría de los adultos son sabios, auténticos creadores” (p. 431).

Así mismo, es de resaltar que como se hace manifiesto en la revisión que hace Prinzhorn (1922/1972), parece que los pacientes psicóticos tratan de encontrar “significados

secretos” dentro de aquellos dibujos que aparentemente no tienen una intencionalidad premeditada, aquellos que fueron libremente creados (comparables con los realizados por los niños), permiten pensar que lo real, lo que está más allá de lo simbólico, aquello que no puede ser significado, es lo que estos pacientes encubren en su obra.

En este sentido, considero acertado mencionar una concepción de Massimo Recalcati (2006), quien hace un buen trabajo retomando los conceptos de arte y de “lo bello” mencionados en algunos de los seminarios del psicoanalista francés Jacques Lacan, ya que aborda el tema de lo no pensado, y del acercamiento que hace el arte a ello. Recalcati (2006) postula que Lacan define al arte y a la belleza como un velo necesario, una práctica perteneciente a lo simbólico, que permite rozar el exceso impensable de lo real, bordearlo y recubrirlo sin caer en el carácter burdo y siniestro de la Cosa (*Das Ding*), tomando el término de la obra de Heidegger, más no limitándose a ella), de lo no pensado. En este sentido, Recalcati (2006) lo equipara a la práctica psicoanalítica, en tanto cree que ambas coinciden en el hecho de ser prácticas simbólicas que buscan llegar a lo real de la Cosa, ambas rodean el vacío central de lo no pensado, sin revelar su significado, pero yendo más allá de su función.

Tenemos, entonces, que parece que son esos “significados encubiertos”, esos “secretos” que Prinzhorn (1922/ 1972) menciona, la Cosa en sí, lo no pensado, que se puede percibir sólo parcialmente a través del arte, pero sin llegar a tocar su fondo aterrador. Y es precisamente este velo, lo que permite organizar la mente enferma, ya que logra dar un tono translúcido a lo aterrador de la proyección psicótica.

Parece pertinente ahora mencionar cómo se define la psicosis dentro del psicoanálisis, sin embargo, se debe aclarar que al ser un fenómeno tan estudiado, sólo se presentarán las argumentaciones de Sigmund Freud y Jacques Lacan, para ofrecer un contraste interteórico que no abarque el tema central del texto.

Para Freud, la psicosis es particular a cada persona (por ello no se habla de una sola psicosis, sino de varias de ellas), y se entiende que es una lucha del Yo por defenderse de una representación con una carga inasumible que representa una amenaza para la integridad del Yo. Por ello se dice que es una enfermedad de la defensa, que se puede entender como un conflicto entre el Yo y el mundo exterior, una ruptura entre el puente que conecta a ambos, sea este el Superyó, ya que existe una carga excesiva de pulsión que no puede ser contenida en la psique ni llevada al acto en la realidad objetiva, por lo que por medio del mecanismo de la proyección se expulsa esta representación al mundo exterior, perdiendo el principio de realidad. Es decir, el Yo aliena la idea o representación que lo angustia, pero al hacer esto, también aliena una parte de sí, por lo que la psique queda fragmentada. Se reconocen dos momentos básicos que describen el proceso psicótico: la ultracatexia, en la cual el Yo expulsa una idea que se ha hecho intolerable por su gran carga libidinal, y el repudio, mediante el cual se empieza a aborrecer tal representación, y así mismo la realidad a la que ella pertenece. A estos dos momentos puede ser añadido un tercero que es crucial para entender el fenómeno de la psicosis, y es la percepción que se altera debido a un Yo que se ha fragmentado y permite el paso de una alucinación de aquella representación que se había rechazado. Así mismo, considera que la psicosis se da por causa de una falla propia del estadio del narcisismo, una fijación en éste, que propicia que si existe una crecida de la libido, una idea intolerable que no logra ser reprimida, el Yo trate de fortalecerse a través de un engrandecimiento de sí mismo y se haga una regresión a esta etapa, un retorno de lo reprimido, que en esta ocasión vendría en forma de alucinación o delirio, por medio del mecanismo de defensa de la proyección, representando un caos en la realidad externa, que en realidad no es más que una imagen en espejo de la fragmentación del mundo interno que intenta organizarse dentro (Freud, 1911/1991, 1923/1991a, 1923/1991b; Zolty, 2000).

Por su parte, Jacques Lacan desarrolló su teoría y la expuso por medio de seminarios durante los años '50, viéndose fuertemente influenciado por el círculo de artistas surrealistas en el que se movía en ese momento. Lacan se interesó por las teorías hegelianas expuestas por Alexandre Kojève, que permitían un análisis del lenguaje. Describió la psicosis a partir de la retoma de los textos de Freud (Messmer, 2015), pero dándoles un matiz diferente, y sobre todo haciendo una diferenciación clínica explícita de las estructuras neurosis-psicosis (Muñoz, 2005). Para él, la psicosis que está estrechamente relacionada con el mecanismo de defensa de la negación, se puede explicar a partir del análisis, la diferenciación y la ampliación o aclaración de los términos que Freud usó para describir su teoría. Se observa entonces que, para Lacan, se debe distinguir entre lo que Freud llamó *Austossung* o expulsión, de un segundo término que usó como sinónimo en sus escritos: *Verwerfung* (rechazo en español) o forclusión, como lo llamaría posteriormente. Esta diferenciación es importante en tanto ayuda a comprender el fenómeno de la psicosis, ya que aquello que se forcluye, para Lacan, retorna en lo real, puesto que nunca se inscribió en lo simbólico. Es así entonces como se hace una contraposición frente a lo planteado por Freud, porque para éste, el retorno de lo reprimido se da por medio del mecanismo de defensa de la proyección, como una forma de proteger al Yo que se ha fragmentado (Schejtman, 2012). No obstante, para comprender mejor el concepto, se hace una aclaración sobre lo arriba escrito.

Para Lacan, todo ser hablante habita el lenguaje, es decir que los seres humanos – normalmente- poseemos símbolos que nos permiten significar el mundo y los objetos que lo habitan. Este proceso se da por medio de lo que el autor denomina un “nudo” que permite asociar lo imaginario y lo real, a través de lo simbólico (Muñoz, 2008). Pero la adquisición de estos símbolos, su aceptación, conlleva una pérdida del objeto en sí, en tanto que su significante lo reemplaza, lo destruye. Estos objetos una vez aceptados, pueden ser reprimidos por la psique y retornar posteriormente en lo simbólico (ya que pertenecen a este campo); es

decir, a manera de ejemplo, durante la terapia analítica el neurótico típicamente puede *mencionar* (o sea, representar utilizando el símbolo) un sueño que le perturbó y dejar ver una parte de su inconsciente, aquello que había estado reprimido y retornó en el lenguaje. No obstante, cabe clarificar, no todo lo que se conoce se acepta dentro de la psique, no todos los símbolos pueden ser interiorizados, acogidos por el Yo; son estos objetos que quedan por fuera del mundo simbólico, los que han sido forcluidos, y que por no habitar este espacio [simbólico], no logran después de ser reprimidos, retornar en lo simbólico, sino que como están más allá de este, regresan en lo real; en el caso específico de la psicosis, es el significante del nombre-del-padre, la representación de la norma, de lo admitido culturalmente, lo que se deja por fuera del Yo, por lo que el principio de realidad no gobernaría más la vida del psicótico (Lacan, 1955-1956; Schejtman, 2012).

Finalmente, se plantea que es claro que la tendencia a sistematizar como un intento de ordenamiento del aparato psíquico, se encuentra presente en las obras de muchos de los esquizofrénicos, e incluso se encuentra evidenciada en algunos de los 10 casos de esquizofrenia descritos, como lo son el de Heinrich Welz y August Klotz. Parece que con estas acciones buscan dar sentido, dar significado a los objetos que componen su mundo. En palabras de Lacan, se puede pensar que pretenden enlazar aquel significante que se encuentra excluido de la psique (sea este el nombre-del-padre), a los demás objetos que habitan sus mentes. Procuran otorgar un orden, una secuencia que les permita crear un vínculo entre lo que logra ser pensado, a través de la escritura, el dibujo, la música, etc., para reacomodar los fragmentos del Yo que quedaron dispersos después de su ruptura.

Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölfli

Pasaré ahora a trabajar sobre “*Madness and art: The life and works of Adolf Wölfli*”, la obra desarrollada por el médico psiquiatra alemán Walter Morgenthaler, quien llegó en 1907 al Hospital Psiquiátrico de Waldau, en Bern, Suiza. Morgenthaler se sintió profundamente

interesado en el proceso que Adolf Wölfli, uno de sus pacientes, llevaba en esta institución hasta el momento, debido al incansable desempeño que tenía en el ámbito artístico (Adolf Wölfli- Creator of the Universe, 2011). Morgenthaler fue uno de los primeros psiquiatras que reconoció a los pacientes institucionales como sujetos, y no como simples objetos de estudio, haciendo notoria su admiración específicamente hacia el talento de Wölfli al llamarlo artista. Creía que la creatividad artística en los internos era un buen medio para alcanzar la estabilidad psíquica (Krug & Parker, 2005). Para 1921, decidió publicar un estudio acerca de su paciente: *Madness and art: the life and works of Adolf Wölfli*, el cual no tuvo una buena acogida dentro del mundo científico, y sólo una parcial bienvenida en el artístico (Adolf Wölfli- Creator of the Universe, 2011). No obstante, años después Jean Dubuffet se enteró de su trabajo y el de Prinzhorn, y encontró en ellos una fuente de inspiración y de cuestionamientos que lo llevaron a plantear el término *art brut* (Krug & Parker, 2005).

El recuento. Adolf Wölfli nació en Suiza, en 1864. Pasó sus primeros años de vida en Bern con su padre (un cantero alcohólico) y su madre (una lavandera), en condiciones de pobreza. Sin embargo, aparentemente recordaba estos primeros momentos como un periodo relativamente feliz, hasta los 8 años, edad en la que su padre ya los ha abandonado y a él lo separaron de su madre, obligándolo a trabajar en granjas para conseguir alimentos y posada. Un año después, ella muere y Wölfli terminó por presencia y padecer actos de violencia y unas condiciones sociales y laborales bastante adversas. Tiempo después, entró a trabajar en una granja y se enamoró por primera vez, pero su relación fue terminada por los padres de la chica (una vecina de la granja en la que trabajaba) por razones socio-económicas. Esta situación dejó devastado a Wölfli, por lo que se mudó nuevamente a Bern en busca de otro trabajo. Allí conoció a una prostituta de quien se enamora perdidamente.

Tiempo después, fue arrestado bajo los cargos de dos intentos de violación a menores de edad y fue condenado a prisión, en donde lo retuvieron por dos años, (anteriormente lo

habían acusado por el primer intento, sin embargo había logrado escapar del juicio presentándose con un nombre falso). En su periodo de encarcelamiento fue víctima y testigo de diferentes actos violentos, por lo que al salir libre, y volver al mundo laboral sus brotes psicóticos se empezaron a hacer bastante evidentes. Para 1895, Wölfli fue detenido por tercera vez por un intento de violación a una niña pequeña, sin embargo, en esta ocasión se le ordenó una valoración mental, después de la cual fue enviado al Asilo de Waldau, en donde se le diagnosticó un trastorno por esquizofrenia.

En la institución se hizo evidente su patología, presentando cambios de ánimo abruptos e incapacidad para distinguir entre la realidad y sus alucinaciones, además de una agresividad latente, y un “autismo” (acepción de la cual ya he hecho aclaraciones anteriormente) que le permitía volcarse sobre sí mismo y vivir en una realidad interna que, según Morgenthaler, parecía más auténtica para él que el mundo real; sin embargo, en 1899 empezó a dibujar para “matar el tiempo”. De ahí en adelante sus composiciones no sólo abarcan dibujos sino música, poesía y prosa, que guardaba y cuidaba con delicadeza (excepto algunos que destruía vigorosamente o que regalaba). La vida de Wölfli se dirigía hacia el arte, y sus días pasaban haciendo canciones, escritos, poemas o dibujos. Cuando se le acababan los materiales, buscaba desesperadamente alguna forma de continuar su obra, pidiéndole o intercambiando dibujos por indumentaria con otros compañeros, e incluso reutilizando los restos de minas, colocándolos entre sus uñas.

A lo largo de su estadía en el asilo, Wölfli desarrolló su propio estilo. En cuanto a la prosa y la poesía, implementó un sistema de palabras nuevas o con acentuaciones, como la repetición de una letra (por ejemplo, “*majjesty*” en vez de “*majesty*”), la variedad de significados para determinadas palabras (por ejemplo en el uso de la palabra *Information*), o la utilización de mayúsculas para resaltar una palabra. Sus temas eran variados, pero

principalmente trataba relatos maravillosos de sus aventuras en el universo. En contraste, en sus escritos poéticos se exaltaba la obscenidad.

En sus dibujos, que usualmente incluían partituras de sus interpretaciones musicales, se puede observar un especial gusto hacia los colores y la necesidad de rellenar cada parte de la hoja, creando motivos (patrones de figuras que se repiten en varios dibujos). Así mismo, su obra musical era recurrentemente escrita en un lenguaje que sólo él conocía, por lo que cuando se le pedía que interpretara alguna canción de su autoría, no se podía tener certeza de que estuviera leyendo su manuscrito, o simplemente improvisando.

Morgenthaler divide la recopilación de la obra de Wölfli en lo que denomina “bread art” (obras sueltas) y en las interpretaciones pictóricas de su obra escrita.

Por otra parte, es importante comentar que para Morgenthaler, Wölfli encontraba un espacio de distracción y tranquilidad mientras dibujaba incansablemente desde que despertaba hasta que dormía. El estar ocupado en su obra lo alejaba de los problemas con otros (a excepción de cuando lo interrumpían) e incluso, eventualmente lograba sacarle una sonrisa de orgullo al presentarla y ser elogiado. Así mismo, parece relevante mencionar que Morgenthaler, al hacer un análisis de la obra de Wölfli, destaca cómo desde sus primeros años, la vida de Wölfli fue caótica, desbalanceada por la riqueza de su vida interna y las condiciones deplorables de la realidad, que constantemente frustraban sus deseos. También cabe resaltar el hecho de que Wölfli, a través de su obra, en sus aventuras por el universo, es acompañado por una diosa: su madre, que por supuesto no está enferma, ni en condiciones de pobreza, sino en su plena posibilidad de llevarlo de la mano en un viaje de vuelta al paraíso. Finalmente, se plantea la cuestión de si las representaciones que plasma Adolf Wölfli sobre el papel acerca de sus aventuras extraordinarias, son realmente creaciones innovadoras, o pertenecen a un grupo de recuerdos de su imaginación infantil.

El análisis. A pesar de que no es la creatividad lo que se analiza dentro del texto de Morgenthaler, ni en lo que se hace especial énfasis dentro de las obras de Lacan o Freud, sí se pone de manifiesto que el trabajo de Wölfli es sumamente suyo, y que logra expresar con él mucho de lo que su mente contiene, probablemente, como parte de su mecanismo proyectivo.

Posiblemente este es uno de los puntos angulares del presente trabajo, puesto que es aquí donde se encuentra una relación evidente entre el artista, el niño y el paciente psicótico: la baja represión permite proyectar más libremente los contenidos almacenados en la mente.

Al finalizar el recuento del libro de Morgenthaler, se plantea la pregunta acerca de si las representaciones de Wölfli pertenecen al mundo de los recuerdos de su imaginación en la infancia o si son “creaciones auténticas”, pero la verdadera pregunta sería: ¿una reinterpretación de un recuerdo infantil no se considera una creación auténtica, en tanto que nunca pasó más allá de la imaginación? Es decir, ¿los miedos y fantasías infantiles que no son plasmados en lo material, pero que retornan en el trabajo adulto de Wölfli, perderían su cualidad de creatividad por haber sido representados en la imaginación cuando era niño?

La respuesta parcial que daría es que no la pierden, puesto que el acto creativo para ser definido, no tiene en cuenta si el hecho de recordar es un factor de exclusión (a menos de que lo que se recuerde y represente, sea una mera copia de la creación de alguien más), e incluso, se puede pensar que a pesar de que lo que se represente sea algo imaginado en el ahora, o sea un deseo futuro, toda la obra está compuesta de elementos que ya han sido presentados en el pasado, y que están siendo recordados. Incluso, esto mismo permite pensar que el hecho de fantasear, ya pertenece a un intento de curación por parte de Wölfli, puesto que en vez de alucinar con sus deseos, sus aventuras en el universo, los fantasea y los plasma en su obra, de manera que esta, con o sin intención explícita, permite entablar un vínculo con el Otro, en la medida en la que logra comunicar algún estado propio de su mente, y a pesar de que no

consiga darle propiamente un nombre a estos sentimientos, les da forma, es decir, los representa.

En relación con esto, se puede traer a colación una parte de la propuesta de Winnicott (1971/2005), en la cual sugiere que existen fenómenos transicionales por los que típicamente pasa un niño; pero para ello, parece importante dar a conocer un poco de la vida de dicho autor.

Donald Winnicott, fue un pediatra y psicoanalista nacido en Plymouth, Inglaterra en 1896. Desarrolló una teoría basada principalmente en el desarrollo psíquico de los niños, a partir de la enseñanza de Sigmund Freud y Melanie Klein (con quien solía supervisar sus casos), y de la propuesta teórica de otros autores que influyeron en su pensamiento como Wilfred Bion, Sándor Ferenczi, Ronald Fairbairn y Phillis Greenacre (Dethiville, 2014; Spelman & Thomson-Salo, 2014).

Winnicott, al igual que Klein, hacía referencia a los objetos, no obstante, introdujo un término propio, que tuvo una gran acogida en el mundo de la psiquiatría y el psicoanálisis: el objeto transicional. Con este concepto, trataba de dar a entender un objeto externo “no-yo” cualquiera (una manta, un peluche, una muñeca, etc.), que permitiera que el bebé lograra defenderse de la ansiedad, ya que este representaba el pecho materno, las cualidades apaciguadoras de la madre; pero, adicionalmente, la adquisición de un objeto transicional, trae consigo también los fenómenos transicionales, como el pensamiento o la fantasía, y es que la cualidad del objeto transicional no es solo la de calmar a través de la simbolización del pecho materno, sino la de la diferenciación de éste y de sí mismo (Winnicott, 1971/2005). Es decir, el objeto transicional no sólo permite enfrentar la angustia del niño, sino que le permite entender que ese objeto no es en sí la madre, ni tampoco hace parte absoluta de él mismo, es decir, en términos de Freud, le ayuda a instalar el principio de realidad.

Esta idea se puede trasponer y ubicar en el terreno del arte, en el sentido en que la persona puede expresar su creatividad y encontrar en un objeto externo, un espacio para crear algo suyo, para transformar tanto su afecto, como el mundo objetivo, a través de sí mismo y sus acciones.

En el caso de Wölfli, pareciera que encontró en el arte, en su composición, un lugar que le permitiera contener su creatividad, su carencia de sentido y su desorden mental. Y a pesar de que en el transcurso de su institucionalización siguió presentando síntomas psicóticos evidentes, como las alucinaciones, logró darles un sentido a través de sus delirios, y una cualidad vinculante a partir de su relación con el arte, que le permitió recuperar la figura perdida de su madre, en sus viajes aventureros.

Finalmente, es importante resaltar que la cualidad creativa del mundo interno que Wölfli construyó, en el cual parecía sentirse más auténtico, guarda también una estrecha relación con la creatividad descrita por Winnicott (1971/2005), dado que según su postulado, es gracias a ella que el sujeto logra sentirse sí mismo, y de esta manera conectar algunas partes del Yo, que habían sido fragmentadas.

Conclusiones

Para la realización del presente trabajo, llevé a cabo una revisión de dos textos clásicos dentro del campo del arte marginal: *Artistry of the mentally ill*, de Hans Prinzhorn y *Madness and Art: the life and Works of Adolf Wölfli*, de Walter Morgenthaler, con el fin de reconocer y exponer sus aportes a la comprensión de los fenómenos psicóticos y su relación con el arte. En un primer momento, hice una lectura de estos textos, para posteriormente pasar a realizar una crítica de sus contenidos, teniendo como punto de referencia algunas propuestas de la teoría psicoanalítica.

En el momento de determinar el tema en el que se centraría este escrito y la forma en que debía abordarlo, me pareció pertinente traer estos libros como núcleo de la investigación,

puesto que fueron pioneros en su área, al exponer la obra de diferentes artistas psicóticos, algo que para la época en que fueron redactados, era absolutamente novedoso e incluso, mal visto por las comunidades tanto científicas, como artísticas. Además, considero después de haberlos abordado, que sus contenidos siguen siendo vigentes para el campo de exploración de la mente psicótica, y particularmente para entender la tendencia a la creación de arte que aparece comúnmente con ella. Si bien los autores de estos libros no centran su atención sobre la teoría psicoanalítica, es evidente que aunque existen diversas corrientes dentro de esta disciplina, y que sus perspectivas para interpretar la lectura acerca de los fenómenos intrapsíquicos es bastante diferente, todas concuerdan (así sea) implícitamente en que el acto creativo, y en consecuencia, el arte, es un medio que permite a un sujeto externo, acercarse a la mente psicótica al entablar un vínculo con ella. Esto es quizás el hallazgo más resaltante dentro de mi investigación: la capacidad expresiva y vinculante del arte, es lo terapéutico dentro del proceso particular del paciente que lo utiliza por voluntad propia. Es decir, el enfermo mental que utiliza el arte voluntariamente o al que le resulta casi una necesidad, busca a través de él, entablar un vínculo con la realidad externa, y por tanto, con los sujetos que en ella habitan, lo cual resulta terapéutico, si se parte de la idea de que es por medio del relacionamiento que la mente psicótica logra reorganizarse. Es por ello que si se tiene en cuenta lo anterior, el acto artístico se puede entender como un intento de cura, de parte del paciente.

Finalmente, me parece relevante mencionar que a pesar de la fecha de publicación de estos libros, considero que siguen teniendo una pertinencia invaluable para el campo de la psicología y del psicoanálisis, en la medida en la que permiten comprender a través de la exposición de la vida y obra de diferentes artistas psicóticos (ya sean de estos días, o de varias décadas atrás), el papel que juega el arte para ellos, y cómo gracias a él y al estudio de la teoría psicoanalítica, se puede hacer una lectura crítica que le permita al analista iluminar algunas de las tópicos más difíciles de conocer de este cuadro clínico.

Referencias

- Adolf Wölfli- Creator of the Universe. (2011). *Dr. Walter Morgenthaler*. Recuperado de: <http://en.adolfwolfli.cz/biography-of-adolf-wolfli-1864-1930/dr-walter-morgenthaler/>
- Artigas-Pallares, J. & Paula, I. (2012). El autismo 70 años después Leo Kanner y Hans Asperger. *Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 32, (115), 567-587.
- Aslan, C.M. (2015). *¿Qué es el psicoanálisis?* Recuperado de: <https://www.apa.org.ar/2015/12/04/que-es-el-psicoanalisis/>
- Cardinal, R. (2009). Outsider art and the autistic creator. *Philosophical transactions of the Royal Society*, 364, 1459-1466. doi: 10.1098/rstb.2008.0325
- Dalzell, T. G. (2011). Disposition to psychosis in Freud's Schreber text. En T.G. Dalzell, *Freud's Schreber Between Psychiatry and Psychoanalysis*. (pp. 27-66). Londres: Karnac Books.
- Dethiville, L. (2014). *Donald W. Winnicott: A New Approach*. Londres: Karnac Books.
- Freud, S. (1991). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. En J. Strachey (Ed. y Comp.) & J. Etcheverry (Trad.). *Obras Completas* (Vol. 12, pp. 217-232). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1911).
- Freud, S. (1991a). Neurosis y psicosis. En J. Strachey (Ed. y Comp.) & J. Etcheverry (trad.). *Obras Completas*. (Vol. 19, pp. 153-159). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1923).
- Freud, S. (1991b). Neurosis y psicosis. En J. Strachey (Ed. y Comp.) & J. Etcheverry (trad.). *Obras Completas*. (Vol. 19, pp. 191-197). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1923).
- Gaillard, C. (2010). Jung and the arts. *Pro-Posições*, 21, 2 (62), 1-27.

- Krug, D. & Parker, A. (2005). Artistic individualism in United States and Europe. En D. Krug & A. Parker. *Miracles of the spirit: Folk, art and stories from Wisconsin*. (pp. 289-300). Oxford, MS: University Press of Mississippi.
- Lacan, J.(1955-1956a). Introducción a la cuestión de las psicosis. En J.L. Delmont-Mauri & D. Silvia (Trad.). *El seminario, libro 3: las psicosis*. (pp. 11-27). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J.(1955-1956b). Del rechazo de un significante primordial. En J. Lacan, J.L. Delmont-Mauri & D. Silvia (trad.). *El seminario, libro 3: las psicosis*. (pp. 216-217). Buenos Aires: Paidós.
- Maleval, J.C. (2011). Introducción. En J. Maleval, E. & Berenguer-Alarcón (Trad.). *El autista y su voz* (pp. 11-28). Madrid: Gredos.
- Maleval, J.C. (2011). De la psicosis precocísima al espectro del autismo. En J. Maleval & E. Berenguer-Alarcón (Trad.). *El autista y su voz* (pp. 29- 69). Madrid: Gredos.
- McDougall, J. (1993). Alegato por una cierta anormalidad. En J. McDougall: *Alegato por una cierta anormalidad* (pp. 415-436). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Messmer, M.W. (2015). Jacques Lacan. *Salem Press Biographical Encyclopedia*. Recuperado de:
<http://ez.urosario.edu.co/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=88801788&lang=es&site=eds-live>
- Minturn, K. (2004). Dubuffet, Lévi Strauss and the idea of Art Brut. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 46, pp. 247-258.
- Morgenthaler, W. (1992). *Madness and Art, the life and works of Adolf Wölfli*. Londres: University of Nebraska Press. (Trabajo original publicado en 1921).

- Muñoz, P.D. (2005). Los nudos en las psicosis en la enseñanza de Jacques Lacan. *Anuario de investigaciones Universidad de Buenos Aires*, 12, 245-256.
- Muñoz, P.D. (2008). El concepto de locura en la obra de Jacques Lacan. *Anuario de investigaciones Universidad de Buenos Aires*, 15.
- Parselis, V. (2008). ¿Puede el arte ser definido? Controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto. *Sapientia*, 223, (13) 143-158.
- Pazos-López, A. (2014). Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte. *Acción psicológica*, 11 (2), 127-140. doi: 10.5944/ap.11.2.14214
- Prinzhorn, H. (1972). *Artistry of the Mentally Ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration* (2ª ed.). New York: Springer- Verlag. (Trabajo original publicado en 1922).
- Real Academia de la Lengua Española. (2016). *Arte*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=3q9w3lk>
- Recalcati, M. (2006). Las tres estéticas de Lacan. En M. Recalcati (comp.). *Las tres estéticas de Lacan: Psicoanálisis y arte* (pp. 9-35). La Pampa: Ediciones del Cifrado.
- Sociedad Española de Psicoanálisis (2016). *El psicoanálisis*. Recuperado de: <http://www.sep-psicoanalisi.org/que-es-la-sep-2/el-psicoanalisis/>
- Schejtman, F. (2012). De la “negación” al Seminario 3. En F. Schejtman (Comp.) *Elaboraciones lacanianas sobre la psicosis* (pp. 11-36). Buenos Aires: Grama.
- Schramme, T. (2010). The quest to understand the afflicted mind: Hans Prinzhorn and the artistry of the mentally ill. En V. Tischler (ed.) *Mental health, psychiatry and the arts* (pp. 33-42). Abingdon: Radcliff Publishing.
- Spelman, M. B. & Thomson Salo, F. (2014). *The Winnicott Tradition : Lines of Development*. Londres: Karnac Books.

Tolstoy, L. (2008). *What is art? What is religion?* Maryland, FL: Wildside Press.(Trabajo original publicado en 1898).

Winnicott, D.W. (1971). El juego, exposición teórica. En D.W. Winnicott, F. Mazía (trad.)(2005), *Realidad y juego* (pp. 61-78). Barcelona: Gedisa.

Winnicott, D.W. (1971). El juego: actividad creadora y búsqueda de la persona. En D.W. Winnicott, F. Mazía (trad.)(2005), *Realidad y juego*. (pp. 79-93). Barcelona: Gedisa.

Zolty, L. (2000). Observaciones psicoanalíticas sobre la psicosis. En J. D., Nasio (comp.) (2000), *Los más famosos casos de psicosis* (pp. 39-72). Paidós: Argentina.