



Trabajo Fin de Grado

## **ARTE OUTSIDER:**

# **De la locura a la creación artística. Carlo Zinelli y su obra “al margen”**

Mirari Garcia Mendez

Grado en Historia del Arte

Departamento Historia del Arte y Música

2019/2020

Tutor: Iñigo Sarriugarte Gómez

## Resumen

Desde los inicios de la Historia del Arte, la sociedad artística occidental ha establecido como “lo otro” todas aquellas manifestaciones artísticas que se encontraban al margen de las normas establecidas. Los enfermos mentales, los criminales, los de identidades culturales y religiosas diferentes, los que no tuvieron una formación académica, etc. se situaron fuera de la categoría de artista o se quedaron al margen de esta. Hablamos del Arte Outsider, un arte reservado al artista con poca o ninguna formación artística y que ha sido discriminado socialmente por su marginalidad.

Este término, creado por Roger Cardinal en 1972, nace de la traducción del *Art Brut* de Jean Dubuffet. Como la propia palabra indica, hace referencia a una categoría social que se encuentra *out* o fuera del mundo artístico, y por lo tanto, los artistas *outsiders* son los que crean fuera de las corrientes dominantes y se basan en su propia experiencia personal. Por lo tanto, se sitúan dentro del Arte Outsider a enfermos mentales, médiums, criminales y visionarios autodidactas, entre otros, donde su creación refleja un fuerte impulso creativo, una libertad de expresión y comunicación distanciada de lo que estamos acostumbrados.

El arte creado por los enfermos mentales fue de gran interés desde el Romanticismo, pasando por los artistas de las Primeras Vanguardias Históricas, hasta el siglo XX, donde la locura de estas personas les permitió ver, a los artistas y médicos de la época, un mundo interior lleno de creatividad y espontaneidad, siempre relacionado con la necesidad de expresión. Artistas como Paul Klee, teóricos como André Bretón y médicos-psiquiatras como Hans Prinzhorn fueron algunos de las muchas personas que analizaron las obras de los pacientes de hospitales psiquiátricos. En este caso, la relevancia de Prinzhorn fue vital por estudiar, por primera vez, la colección de dibujos de los pacientes del Hospital Psiquiátrico de Heidelberg, basado en un proceso creativo movido por una necesidad interior.

Por último, todo lo anterior se recoge, como un ejemplo práctico, en Carlo Zinelli, ingresado en el Hospital Psiquiátrico San Giacomo de Verona con esquizofrenia. En la obra de este artista italiano, se ven las características estudiadas por Prinzhorn como la necesidad de expresión, el instinto del juego, el impulso de adornar, la tendencia al orden y a la copia, y la necesidad de símbolos.

## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>2. La otredad</b> .....	<b>3</b>
<b>3. El Arte Outsider: los artistas marginales</b> .....	<b>4</b>
3.1. Los artistas marginales .....	4
3.2. Influencias de Dubuffet: la base del Arte Outsider .....	6
<b>4. Arte y locura. Inspiración para las nuevas vanguardias</b> .....	<b>8</b>
4.1. El interés por la locura desde comienzos del siglo XIX .....	8
4.2. La figura del psiquiatra como nuevo mecenas de arte .....	12
<b>5. Hans Prinzhorn y la Clínica Heidelberg</b> .....	<b>14</b>
5.1. Los fundamentos psicológicos de la configuración artística de los pacientes .....	16
<b>6. Carlo Zinelli: un artista “al margen”</b> .....	<b>19</b>
6.2. Breve biografía de Carlo Zinelli .....	19
6.2. La obra de Carlo Zinelli .....	22
<b>7. Conclusiones</b> .....	<b>27</b>
<b>8. Bibliografía</b> .....	<b>29</b>

## 1. Introducción

El trabajo que se va a presentar a continuación pretende mirar más allá de los límites que nos ofrece el arte oficial. Con ese objetivo, se va a profundizar en el arte que surge al margen de las instituciones y representaciones artísticas consideradas “normales” o convencionales, desvinculado de las normas sociales, y ajeno a estilos, modelos y técnicas establecidas.

Me parece oportuno empezar explicando el porqué de la elección de este tema para mi Trabajo Fin de Grado. El principio de esta idea parte de una clase de “Últimas tendencias artísticas” en la que se mencionó el término Arte Marginal. En ese momento, recordé un barrio de Viena que me había impactado en un viaje reciente, el “Art Brut Center Gugging” (*Klosterneuburg*), donde había visto unas pinturas murales apasionantes. Indagué un poco más en este tema y descubrí la relación y el área de estudio, y resultaba fascinante lo que había detrás de este arte. Esta historia es la base del trabajo que hoy presento: *Arte Outsider: De la locura a la creación artística. Carlo Zinelli y su obra “al margen”*.

Para empezar, se va a indagar en qué es el Arte Outsider, por un lado, a través de Roger Cardinal y la figura de Jean Dubuffet (ya que sería impensable no nombrar el Art Brut y el trabajo de este artista y teórico) y, por otro, estudiando el grupo heterogéneo de artistas que lo forman y, así, dar a conocer la gran diversidad del mundo de la marginalidad artística. Dado que considero imposible en este trabajo, por la extensión, hablar de todas las personas clasificadas como “marginales”, me he decantado por los enfermos mentales, siempre apartados y separados de lo que se considera “normal”, y sus peculiares características en la necesidad de crear.

Por otro lado, en el seguimiento del Arte Outsider, también se pretende investigar el origen de este interés por el arte de los enfermos mentales desde el siglo XIX y su desarrollo hasta el siglo XX. Le daré importancia a los artistas y teóricos de las Primeras Vanguardias Históricas (centrándome, sobre todo, en los movimientos expresionista y surrealista), que valoraron y buscaron inspiración en los artistas marginales, principalmente, en las obras de los pacientes de hospitales psiquiátricos, que consolidaron las primeras exposiciones del Arte Outsider. Pero no solo me centraré en la figura del artista, ya que los médicos y psiquiatras también tuvieron un papel

fundamental en el conocimiento y la difusión de estas obras; en este caso, analizaré la figura de Hans Prinzhorn y su estudio de los fundamentos psicológicos de la configuración de los pacientes, que luego servirán en el estudio del artista elegido como modelo *outsider*.

Como se podrá ver, he considerado que el primer apartado debía tener mucho más peso antes de llegar al artista a analizar; en este caso, la obra del artista esquizofrénico Carlo Zinelli, que es un buen ejemplo para aglutinar todo lo recogido anteriormente.

En el transcurso de todo el trabajo intentaré mostrar que las obras no consideradas “normales” fueron creadas por personas “desadaptadas” y, al mismo tiempo, se insistirá en que estas obras fueron resultado de una necesidad interior de expresión del artista *outsider*.

Por último, he querido llevar las conclusiones a dos terrenos que se sustentan en las bases de este trabajo: Por un lado, la defensa del Arte Outsider dentro de los museos y del mundo del arte, como ejemplo de otras miradas e incitación a la reflexión y, por otro, la idea del Arte Outsider como base del trabajo de la arte-terapia. Añadir que son dos áreas que me gustaría poder seguir desarrollando en el futuro.

## 2. La otredad

Cuando somos niños, los dibujos garabateados y sin formas concretas, hechos al azar e inconscientemente, son elementos vitales para desarrollar la creatividad y sobre todo, para expresar sentimiento. De ese modo, exploramos sin darnos cuenta los límites del inconsciente y nos dejamos llevar, sin ningún estudio ni técnica anterior, llevando al papel la expresión de nuestras emociones, mundo interior y forma de aprehender el mundo. Este impulso artístico desaparece, en general, al crecer, pero algunos siguen desarrollándolo. Entre estos últimos están los que consiguen el rango de “artista oficial”, creadores que se desarrollan dentro del mundo del arte con unas pautas artísticas y características establecidas. Este trabajo, no se dirige a este grupo sino a aquellos que crean bajo la misma necesidad de expresión de la infancia, sin estudios, sin pautas formales o de estilo determinadas, sino al margen de ellas, siguiendo solo esa pulsión de dibujar y pintar, como refugio y medio de expresión para calmar su espíritu.

Desde los inicios de la historia, toda aquella persona que ha tenido una identidad cultural o pensamiento diferente a la implantada socialmente, ha sido clasificada como “lo otro” o “lo diferente”, entendiéndose esto siempre como un estigma y ligado a términos negativos. La identidad cultural es entendida de manera que las personas que forman parte de ella siguen características comunes, marcadas y establecidas, y todas las que no las cumplan quedan fuera de esta. Así pues, “lo otro” desde siempre ha valido para definir lo desconocido y para proteger la identidad propia a través de clasificaciones que se diferencian de esos grupos culturalmente establecidos.

Pero esto no solo ha ocurrido, y ocurre actualmente, en el ámbito social, en el mundo del arte también existe esta clasificación de identidad. La sociedad artística occidental moderna estableció una clasificación de obras creadas por artistas marginales, excluidos o separados del resto, los *outsiders* en este caso, que se basaron en dos aspectos que los diferenciaban de lo común: el significado y valor de sus creaciones, y la valoración estética. Los enfermos mentales, los criminales, los de identidades culturales y religiosas diferentes, los que no pertenecieron a una academia, etc. no entraron dentro de lo “establecido”, y menos en la categoría de artista. Pero a algunos artistas marginales, con grandes capacidades creativas, se les valoró y se les dio paso dentro de la corriente del arte; siempre por separado. Hablamos del Arte Outsider.

### 3. El Arte Outsider: los artistas marginales

El término Arte Outsider fue creado por el escritor británico Roger Cardinal en 1972 al traducir al inglés el término Art Brut de Jean Dubuffet, creado a mediados de 1940. Cuando Roger Cardinal publicó el primer libro del Arte Outsider dijo que: “Con miedo de que *art brut* podría no funcionar entre los lectores anglófonos, mi editor propuso que el término en inglés se imprimiera en la portada, a pesar del hecho que el texto se refiere exclusivamente al *art brut*”<sup>1</sup>. Definiendo el Arte Outsider, hablamos del arte reservado al trabajo del artista con poca o ninguna formación académica, y en particular, personas socialmente marginales que, por diferentes razones y sin ninguna enseñanza previa, empiezan a crear<sup>2</sup>.

#### 3.1. Los artistas marginales

El término Arte Outsider viene de la palabra inglesa *out*, que significa fuera, por eso, es un arte que hace referencia a una categoría social que se encuentra *out* o fuera del mundo artístico y por lo tanto, fuera de la sociedad dominante. Varios autores han propuesto que el verdadero Arte Outsider solo podría estar producido por artistas alejados de la norma o con un estatus social carente de las comodidades. Algunos especialistas, piensan que deberíamos deshacernos del término *outsider* como sinónimo de arte marginal ya que lo consideran un “anacronismo comercial”<sup>3</sup>, otros prefieren término como “autodidacta” o “visionario”<sup>4</sup>; incluso hay quienes han definido el Arte Outsider como el arte de los “artistas autistas”, aunque Roger Cardinal afirma que esta definición se enfrenta con la definición clínica de autismo<sup>5</sup>, ya que este arte ha sido y es una tendencia para concebir el arte marginal de sus creadores excéntricos, inadaptados, lunáticos, convictos, ermitaños, etc.<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cardinal, R.: “Outsider Art and the autistic creator”. In *Philosophical Transactions of The Royal Society*, 364, 2009. p. 1459.

<sup>2</sup> Davies, D.: “On the Very Idea of Outsider Art”. In *British Journal of Aesthetics*, 49 (1), 2009. p. 25.

<sup>3</sup> Espino, L., Martín, J. & Turner, E.: *Outsider: Arte fuera de serie*. Madrid: Eneida, 2008. p. 6.

<sup>4</sup> Ortega, I.: “Nuevas visiones del Arte Outsider”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (6), 2006. p. 293.

<sup>5</sup> Cardinal: *op. cit.*, p. 1459.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1459.

El propio término *outsider* refleja un intento de identificar un cierto secretismo sobre la manera de crear del artista y su aparente intención de comunicarse de manera directa. Su ámbito de uso se basa en la idea de que la creación artística es una actividad humana generalizada que llega mucho más allá del mundo académico, instituciones y producciones de arte culturalmente marcada. El término no hace referencia solo a simples garabatos casuales o revueltos, sino que aglutina un trabajo real y consistente, producido por creadores no instruidos y cuyas expresiones transmiten un fuerte sentido de individualidad. Este arte cuestiona lo anti-convencional de la naturaleza del arte y se distancia de las normas y experiencias mundanas artísticas<sup>7</sup>.

Roger Cardinal expandió este grupo heterogéneo más allá de los pacientes mentales de psiquiátrico, incluyendo personas diversas fuera de lo “normal”. El criterio de Cardinal para reconocer a un marginal como artista, fue la presencia de su impulso inexperto para crear obras de arte que desafiaran las corrientes históricas y aceptadas del arte<sup>8</sup>.

Por tanto, los artistas marginales son, por definición, diferentes en su fundamento respecto a su público y, a menudo considerados como seres disfuncionales<sup>9</sup>. Estos artistas, apartados histórica y geográficamente, fueron etiquetados como los “otros” por sufrir diferentes patologías, por su criminalidad, por su género o sexualidad, por no tener una formación académica o por su cultura o religión; en suma, por tener rasgos distintos a la cultura occidental dominante. En definitiva, el Arte Outsider es el arte que se crea fuera de las corrientes dominantes del arte occidental contemporáneo, y al mismo tiempo, “artista marginal” será aquel que crea fuera de las instituciones artísticas y basándose en su propia experiencia personal. Como insiste Roger Cardinal en *Outsider Art and the autistic creator*, este término se asocia a la emoción y experiencia visual, no a su vinculación histórica de casos biográficos<sup>10</sup>.

Por todo lo anterior, desde las primeras definiciones, se les considera los primeros representantes de este grupo heterogéneo, a enfermos mentales, médiums, criminales y visionarios autodidactas, entre otros, que ignoran la tradición y los criterios

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 1451.

<sup>8</sup> Zolberg, V. L. & Cherbo, J. M. (ed.): *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1997. p. 4.

<sup>9</sup> Rhodes, C.: *Outsider Art: Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino, 2002. p. 7.

<sup>10</sup> Cardinal: *op. cit.*, p. 1460.



académicos establecidos. Su creación refleja, de otro modo, un fuerte impulso creativo, una libertad de expresión y comunicación alejada de las convenciones a las que estamos acostumbrados, siempre ligada al artista reservado, protegido, aislado o indiferente al público. Así mismo, mientras que el grupo marginal iba creciendo, el conocimiento de marginalidad creció también.

### **3.2. Influencias de Dubuffet: la base del Arte Outsider**

El Arte Outsider fue creado a partir de un estudio del *art brut*, partiendo en gran medida de la colección del artista y teórico francés Jean Dubuffet. Si comparamos, sin embargo, ambos términos lingüísticamente, podemos ver que el término inglés se traduciría como “arte marginal” y el francés como “arte bruto”. Es decir, estos términos cambian de significado al traducirlos al español, ya que Cardinal parece que alude a la interpretación sociológica de la marginalidad, y Dubuffet se centra en un tipo de producción marginal. El *art brut* de Dubuffet encontró su punto álgido con el Arte Outsider, que evolucionó a lo largo de la carrera de Cardinal que creó una estructura teórica y estética sólida<sup>11</sup>.

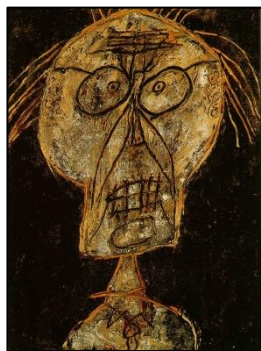
Como hemos mencionado anteriormente, a mitad del siglo XX, Jean Dubuffet creó una colección de obras elaboradas por enfermos mentales, siendo pionero en la valoración de las manifestaciones marginales de estos frente a la corriente principal del arte occidental. Quiso designar las producciones de todo tipo de dibujos, pinturas, bordados y figuras modeladas o esculpidas, que representaban un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, distanciadas del arte acostumbrado a los tópicos culturales, y que tenían por autores a “personas oscuras”, foráneas de los ambientes artísticos profesionales. Con esas personas oscuras nos referimos a personas aisladas de la sociedad, como enfermos mentales o médiums<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Davies: *op. cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> Pijaudier-Cabot, J.: “El Art Brut, ¿un arte moderno europeo?”. In *En torno al art brut*, Círculo de Bellas Artes, Barcelona, 2007. p. 45. Citado en Mendia Rezola, E.: *Analogías entre las experiencias psicodélicas y ciertos procesos creativos. Su constatación en el arte actual*. UPV/EHU, 2019. p. 112.

En relación a una exposición en 1951, dijo: “Creo que lo que tiene valor en los



[1] Jean Dubuffet, *Grand Maitre of the Outsider*, 1947 (óleo y emulsión sobre lienzo, Col. privada)

seres no son sus cortezas, enfriadas y muertas (que alimentan lo que algunos llaman patrimonio cultural de la civilización, y que a mí me parece de poco valor) sino más bien todas las creaciones directas e inmediatas del fuego interno de la vida. Esto es lo que me parece admirable, y lo que solicito a la obra de arte es que abra camino a este fuego”<sup>13</sup>. Esta colección recibió muchas críticas, pero no por ser creada por locos, primitivos y niños, sino por ser creada sin una base académica y sin ninguna orientación profesional [1].

Dubuffet decía que el arte tendría que enfocar su mirada al espíritu y no a los ojos. Para él, estos trabajos rudos y rudimentarios que se despreciaban, traducían de una manera más inmediata los movimientos del espíritu y presentaban el pensamiento de una forma más auténtica. En su libro expresa sus deseos respecto a esto: “Yo aspiro a un arte que esté conectado directamente con nuestra vida corriente; un arte que arranque de esa cotidianeidad, que emane directamente de nuestros estados de ánimo”<sup>14</sup>.

Por otra parte, Sánchez Moreno dice que el replanteamiento moderno del arte de los enfermos mentales es un legado de la reevaluación del arte primitivo y del arte infantil<sup>15</sup>. Dubuffet relacionaba este arte “al margen” con el conocimiento de las culturas primitivas, en las que el instinto, la pasión, la violencia o el delirio eran muy valorados. Se consideraba que las tribus y las poblaciones indígenas compartían algunos rasgos “primitivos”. G. H. Luquet alude que la palabra “primitivo” como el primer arte creado y que representó la realidad y no la apariencia, al igual que hacen los niños al dibujar<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Bolaños, M.: *La memoria del mundo. Cien años de museología: 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea, 2002. p. 260. Citado en Ortega, I.: “Nuevas visiones del Arte Outsider”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, 26, 2014. p. 288.

<sup>14</sup> Dubuffet, J.: *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Editorial Debate, 1992. p. 32.

<sup>15</sup> Ramos Ríos, N. & Sánchez Moreno, I.: “La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, 2006. p. 133.

<sup>16</sup> Volpe, G.: *Arte Outsider: Aproximación a la construcción de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2012-2013. p. 16.

#### **4. Arte y locura. Inspiración para las nuevas vanguardias**

Aunque histórica y artísticamente los artistas marginales han sido excluidos, e infravalorados, del mundo “oficial” del arte, las obras de artistas *outsiders* eran de gran interés, principalmente, para terapeutas y médicos psiquiatras, pero también les fascinaban a los artistas de la época, y hoy en día las creaciones de los enfermos mentales están siendo muy valoradas en el mundo del arte.

La transformación de las obras como recurso terapéutico en el arte empezó en la década de 1920, cuando los artistas de la vanguardia se empezaron a interesar por ellas. Los artistas del siglo XX quisieron definir su propio arte y para ello estudiaron, coleccionaron y asimilaron otras nuevas visiones estéticas del arte moderno. La primera vanguardia asumió su “otredad” en la historia del arte fuera de la tradición dominante, donde los artistas que formaban parte de ella se consideraron marginales. Es decir, los artistas modernos de la nueva vanguardia se interesaron por la distorsión formal y el expresionismo<sup>17</sup>.

Ese descubrimiento de nuevas inspiraciones les dio pie a poder ofrecer un arte alternativo a lo establecido académicamente, y para ello, el arte trivial, el primitivismo, el popular, el prehistórico, el infantil, etc. fueron la base para sus creaciones, pero sobre todo el arte de los enfermos mentales<sup>18</sup>.

##### **4.1. El interés por la locura desde comienzos del siglo XIX**

El interés por el arte marginal, al margen de la sociedad y sin aspiraciones comerciales, estuvo presente desde el siglo XIX, cuando los artistas empezaron a buscar fuentes de inspiración diferentes a las de la tradición, y se fue asentando a lo largo del siglo XX.

Haciendo un estudio de la construcción del “arte del enfermo”, fue en el siglo XX cuando se agruparon las principales colecciones de las clínicas, se organizaron las

---

<sup>17</sup> Zolberg, & Cherbo: *op. cit.*, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

primeras exposiciones del arte de “los locos” y se publicaron los primeros estudios importantes de arte de los pacientes de centros psiquiátricos. Pero este interés artístico, no estuvo limitado al mundo clínico y médico. Ya en el siglo XIX, varios artistas apreciaron el arte de los “locos” como un nuevo modelo de creatividad fuera de las convenciones estéticas establecidas para transformar, revolucionar o rechazar ideas definidas. Esta atención surgió también con la aparición de las ciencias psicopatológicas y con el hospital clínico moderno<sup>19</sup>.

El interés de principios del siglo XIX por la locura y su creatividad, se debe a la influencia cultural del Romanticismo (pionero en vincular el genio y la locura). Los románticos europeos quisieron buscar inspiración en la locura para la identificación de genio<sup>20</sup>. Buscaban liberar la imaginación de la razón hacia la creatividad estética desenfrenada. El Romanticismo enfatizó el poder de la subjetividad, el relativismo y el individualismo, y concibió la locura como una vía de acceso a mundos escondidos. Cabe señalar que en aquella época se crearon muchos psiquiátricos y se promovió un espacio donde el paciente podía experimentar con su mundo “escondido”, y así, se le dio importancia a la figura del “loco”<sup>21</sup>.

Como padre fundador del simbolismo, Gustave Moreau fue heredero del Romanticismo tardío y precursor del surrealismo. Moreau tomaba de modelo la naturaleza, creando obras claras y de gran organización compositiva, y lo juntaba con el espíritu simbolista, animando estas composiciones. Para el artista, el color significaba algo más que el objeto y a través de él, se representaban diversos estados de ánimo, emociones y sentimientos. Al no encontrar satisfacción en el mundo real, Moreau intentó crear en sus obras un mensaje que expresase la totalidad del mundo, teniendo su base en el mundo oculto y del sueño<sup>22</sup>.

Pero no fue hasta la Primera Guerra Mundial cuando el interés de las Vanguardias Históricas comenzó a centrarse en la producción artística de los pacientes de varios psiquiátricos. Artistas como Paul Klee, Salvador Dalí o teóricos como André Bretón fueron pioneros en estudiar a los “otros” en su proceso creativo, en una

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 13.

<sup>20</sup> Ibid., p. 13.

<sup>21</sup> Ramos & Sánchez: *op. cit.*, p. 135.

<sup>22</sup> Hofstätter, H.: *Gustave Moreau*. Barcelona: Editorial Labor, 1980. p. 133. Citado en Manzano Cintas, J.: *Gustave Moreau, Felicién Rops y Odilon Redon en el marco de la pintura simbolista finisecular*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2016-2017. pp. 12-14.

búsqueda de nuevas formas de arte capaces de ofrecer una alternativa a lo que percibían como el “estéril academicismo de la tradición occidental”<sup>23</sup>.

Los movimientos expresionista y surrealista valoraron fuertemente la inspiración de esta actividad creativa de los enfermos mentales y su distorsión subjetiva de la realidad, muy en la línea de sus ideales estéticos.

Los primeros psiquiatras, que consideraron creaciones artísticas los dibujos y bocetos de sus pacientes, dijeron que “estaban influidos por las teorías expresionistas que valoraban la espontaneidad y la inmediatez, por encima de otros aspectos, como los medios propios de la comunicación artística, y ello se reflejaba en las pautas que guiaron su compilación”<sup>24</sup>.

El expresionismo buscaba la manifestación pura del espíritu del ser humano a través de la creación artística. Kandinsky en *Sobre la cuestión de la forma* utiliza la idea de “sonido interior” para hacer referencia a la existencia de “vida” en la pintura, que por lo tanto sería una “expresión del contenido interior”<sup>25</sup>. Por otro lado, Paul Klee llega a la conclusión de que para renovar el arte es necesario recuperar los estados primitivos puros que fueron olvidados en la creación de civilizaciones, y para ello, al igual que hacia Kandinsky, se requería olvidar las normas establecidas para representar el valor del inconsciente. W. Worringer mantiene que la obra de arte surge de la necesidad interior de expresión del artista, y esta fue la base de la vanguardia expresionista. E. Kirchner o E. Schielle son algunos de los artistas que potencian la transmisión emocional<sup>26</sup>.

Para Freud la motivación de la productividad artística era el resultado de impulsos del “ello” o inconsciente a partir del conflicto con el “yo” o la consciencia. Este conflicto de fuerzas contrapuestas dentro del artista genera una salida que puede denominarse “auto-salvación”, en la que al arte le corresponde un papel terapéutico, de liberación y de fuga<sup>27</sup>. En sus investigaciones, Freud estudió que el arte estaba ligado a una necesidad de la propia patología, y por eso, acercaba al artista a un campo del

---

<sup>23</sup> Rhodes: *op. cit.*, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>25</sup> Volpe: *op. cit.*, p. 17.

<sup>26</sup> Worringer, W.: *Abstraction and empathy*. INTL, 1979. Citado en Casado, M.: “A propósito del arte marginal y sus límites”. In *Paperback*, 2, 2006. p. 4. Recuperado de: <http://www.artediez.com/paperback/articulos/casado/marginal.pdf>. Consultado el 02.05.2020.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 24.

inconsciente. Sus estudios permitieron analizar el arte de los enfermos mentales con el mismo respeto con que se mira la obra de un artista “sano”. De esta forma, el arte de las personas diagnosticadas de esquizofrenia estaba ligado a la necesidad de expresarse, y no a la intencionalidad de querer comunicarse; es decir, el artista creaba símbolos para darle sentido a su mundo<sup>28</sup>.

Si la yuxtaposición sin mediación ninguna desde finales del siglo XIX fue considerada como una de las principales características del arte realizado por los enfermos mentales, los surrealistas la convirtieron en metodología de un ismo. Mercedes Casado dice: “La plasmación de universos soñados y de las patologías personales son los temas fundamentales de los surrealistas figurativos de los años treinta”<sup>29</sup>.

Los surrealistas no veían en el arte de los enfermos mentales una expresión del interior, sino un proceso de estado mental libre. Las obras de los “marginales” hablaban de ideas de espontaneidad y creatividad, y en esto se basaron los surrealistas también. André Breton, antes de escribir su manifiesto en 1924, encontró fascinación en el psicoanálisis de los “perturbados” según Hans Prinzhorn, que decía que “la expresión artística de estas personas emergía de la misma fuente que cualquier otra expresión plástica profesional”<sup>30</sup>.

Es importante hablar también de la influencia de Max Ernst, ya que en 1911 se inició en el arte psicótico tras visitar un manicomio, comprendiendo la sintomatología de las representaciones y el porqué de su funcionamiento<sup>31</sup>. *El Pastor milagroso* [2] de August Natterer (paciente de Hans Prinzhorn), fue el modelo compositivo del *Edipo* de Max Ernst [3], que fue publicado en 1938 en el *Dictionnaire abrégé du surrealisme*, en la revista *Minotaure* y en un artículo de André Bretón<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Ramos & Sánchez: *op. cit.*, p. 139.

<sup>29</sup> Casado: *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> Volpe: *op. cit.*, p. 26.

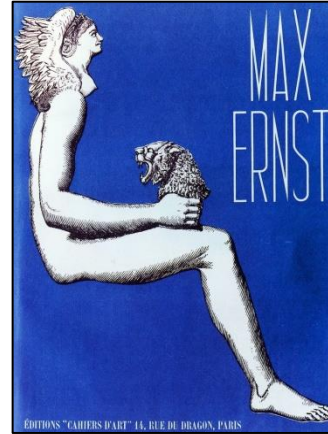
<sup>31</sup> Ramos & Sánchez: *op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>32</sup> Prinzhorn, H.: *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012. p. 16.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el grupo COBRA (1948-1951) fue revelador de esta nueva postura, afín a los movimientos relacionados con la creación más instintiva, entendida como libre expresión del individuo<sup>33</sup>.



[2] August Natterer, *El pastor milagroso*, 1911-13 (lápiz y acuarela sobre cartulina, Col. Prinzhorn)



[3] Max Ernst, *Edipo* (cubierta de "Cahiers d'Art", 1937), 1931 (collage)

#### 4.2. La figura del psiquiatra como nuevo mecenas de arte

El interés artístico por la obra de los pacientes psiquiátricos es, en esencia, un fenómeno del siglo XX, aunque la realización de imágenes por parte de los internados en los manicomios es tan antigua como los fundamentos de las instituciones de reclusión para pacientes con enfermedades mentales<sup>34</sup>. Estas obras nunca fueron consideradas valiosas por la condición del artista, pero a partir de finales del siglo XIX, algunos médicos y psiquiatras empezaron a interesarse y estudiar las obras más destacables de algunos pacientes<sup>35</sup>.

Ejemplo de ello es el caso de Andrew Kennedy, paciente del manicomio de Glasgow y del Crichton Royal Asylum de Escocia, que empezó a dibujar divagaciones

<sup>33</sup> Ortega: *op. cit.*, p. 289.

<sup>34</sup> Rhodes: *op. cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 48.

absurdas, ilustradas con dibujos realizados de su propia mano estando enfermo y que después el doctor Thomas Clouston utilizó en su estudio médico<sup>36</sup>.

Exposiciones de “arte psicótico” y el primer “museo de los dementes” creado por el doctor Auguste Marie, fueron hechos que llevaron a Francia y Gran Bretaña a un interés mayor por estas obras. La labor del psiquiatra Philippe Pinel, reformador de las clínicas francesas, fue importante por su consideración sobre las producciones artísticas de los pacientes, y se le considera el iniciador del estudio del valor terapéutico del arte<sup>37</sup>.

Por otra parte, el descubrimiento de Adolf Wölfli, nombrado como el artista *outsider* más conocido, a manos de Walter Morgenthaler, fue vital para el conocimiento del Arte Outsider, produciendo todo su trabajo artístico dentro de la clínica psiquiátrica de Berna<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 48.

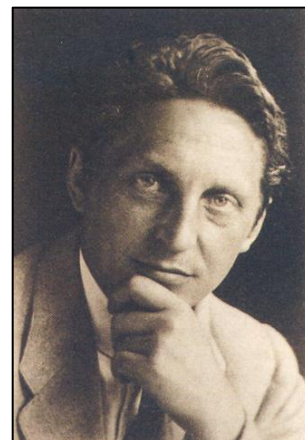
<sup>37</sup> Zolberg & Cherbo: *op. cit.*, p. 13.

<sup>38</sup> Rhodes: *op. cit.*, p. 72-73.



## 5. Hans Prinzhorn y la Clínica Heidelberg

El psiquiatra alemán e historiador del arte austríaco Hans Prinzhorn (1886-1933) fue pionero en estudiar el papel del arte en los tratamientos clínicos de los pacientes de hospitales psiquiátricos [4]. Para ello, en 1919 entró en la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg y encontró un gran número de dibujos de enfermos mentales. Estas obras tuvieron un papel decisivo en su estudio, y posteriormente, pasaron a formar parte de la primera colección de arte de pacientes de psiquiátricos.



[4] Hans Prinzhorn, c. de 1925.

El director de la clínica de Heidelberg mandó a Hans Prinzhorn que realizara un estudio recogido en un libro del conjunto de dibujos, esculturas y objetos creados por los pacientes del lugar, que en aquel entonces se llamaban genéricamente “alienados”. Prinzhorn estudió la semejanza de las creaciones con el arte primitivo y el dibujo infantil. En general, las características formales serían: el horror vacui, la reiteración de elementos, el automatismo y las imágenes múltiples<sup>39</sup>.

La colección que Prinzhorn organizó en Heidelberg permitió una nueva mirada sobre el arte de los “locos”. Prinzhorn no deseaba ser encasillado en los cánones estéticos de la Historia del Arte, ni afrontar la cuestión de si la producción de los enfermos mentales era o no era “arte”. Dejando a un lado las patologías o la “artisticidad”, el psiquiatra alemán insistía en el valor de las producciones (*bilnerei* en alemán) de los enfermos en cuanto a imagen, figuración y expresión de lo psíquico<sup>40</sup>.

En 1922 escribió el libro *Bilnerei der Geisteskranken (Producciones de los enfermos mentales)* donde muestra su estudio de la creación artística de personas diagnosticadas de enfermedades psicóticas. Una de las conclusiones del libro es que, en general, los creadores eran excéntricos y diversos y tendían a encarnar un

---

<sup>39</sup> Colección Prinzhorn: “About the Prinzhorn Collection”. In *Sammlung Prinzhorn*. Extraído de: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/about/?L=1>. Consultado el 03.05.2020.

<sup>40</sup> Bassan, F.: “La colección Prinzhorn: Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”. In *Escritura e imagen*, 5, 2009. p. 138.

*fremdheitsgefühl* (un sentido de extrañeza) que podría ser interpretado con las características del autismo<sup>41</sup>.

Prinzhorn intentó construir “una teoría de lo genuino en estas creaciones, aferrándose a la hipótesis de la espontaneidad inconsciente de los pacientes, que actuaban movidos por una necesidad interior”<sup>42</sup>. Para ello defendió el proceso creativo puro, que responde al concepto expresionista de “necesidad interior”<sup>43</sup>. Así mismo, justificó que el arte de los enfermos mentales permitía estudiar el origen del proceso creativo que no tenía modelo y estaba libre de toda técnica académica.

Aunque la colección cayó en el olvido, después de la Segunda Guerra Mundial fue redescubierta por Harald Szeemann en 1963 y se exhibió en la Kunsthalle Bern, destacando nacional e internacionalmente. Esta colección de arte llegó, por primera vez, en 1980 a Europa y en 1984 a Estados Unidos, mereciendo una gran valoración crítica en revistas especializadas y en la prensa popular. Muchos artistas vinculados con el arte moderno visitaron la colección incluso antes de que el libro de Prinzhorn saliera, como Alfred Kubin y Paul Klee. Hoy en día, la Colección Prinzhorn se concentra en el museo Heidelberg (Alemania) que intenta disolver el estigma de la enfermedad mental<sup>44</sup>.

Paralelamente, la exposición *Visiones paralelas*, creada en 1992 por el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, unió el trabajo de artistas que compartían una vida de encarcelamiento psiquiátrico. Al igual que la Colección Prinzhorn, tuvo muchas críticas en periódicos conocidos de América. Los comisarios de la exposición, Maurice Tuchman y Carol S. Eliel, quisieron “mostrar que la génesis y el desarrollo de la abstracción brotaron del profundo interés de los artistas por los ámbitos de la mística y el ocultismo”<sup>45</sup>. En esta exposición se mezcló obras de artistas “tradicionales” como Klee, Ernst y Dalí con las de artistas “marginales” (los pacientes de Prinzhorn) para comparar su intención expresiva<sup>46</sup>. Zolberg y Cherbo dijeron que la exhibición de la

---

<sup>41</sup> Cardinal: *op. cit.*, p. 1459.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 1459.

<sup>43</sup> Pereña, H.: “Arte y locura: Una reflexión histórica sobre el hito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales”. In *Átopos*, 6, 2007. p. 9.

<sup>44</sup> Zolberg & Cherbo: *op. cit.*, p. 11.

<sup>45</sup> Museo Reina Sofía: “Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal”. In *Museo Reina Sofía*, 1993. Extraído de <http://museoreinasofia.es/exposiciones/visiones-paralelas-artistas-modernos-arte-marginal>. Consultado el 02.04.2020.

<sup>46</sup> *Ibid.*

Colección Prinzhorn y *Visiones Paralelas* constituyeron los primeros pasos en dar a conocer obras del ámbito médico, devotos ocasionales y coleccionistas privados<sup>47</sup>.

La primera vez que se usó la Colección Prinzhorn para fines diferentes, fue en



[5] Exposición Arte Degenerado, Alemania, 1937.

muestras itinerantes organizadas por Joseph Goebbels, tituladas Arte Degenerado (*Entartete Kunst* en alemán). Esto sucedió durante la Alemania nazi (1937-1941), donde se comparaban, de manera despectiva, obras de enfermos mentales de Heidelberg con obras de artistas modernos [5].

Lo que se pretendía demostrar era la psicopatología del arte moderno “degenerado”. Para ello, trabajos de los pacientes de la clínica como Joseph Scheneller, Clemens von Oertzen o Franz Karl Bühler, fueron expuestas junto algunas obras de Van Gogh, Paul Klee, Kandinsky, Alfred Kubin y Nolde. Ejemplo de ello es la semejanza compositiva de *El Angelus novus* de Klee con *Cordero de Dios* de Johann Knopf (paciente de Heidelberg), y las obras de Alfred Kubin y su comparación con Franz Karl Bühler (diagnosticado de esquizofrenia)<sup>48</sup>.

### 5.1. Los fundamentos psicológicos de la configuración artística de los pacientes

Hans Prinzhorn, creó una serie de rasgos configurativos para ordenar y analizar las obras de sus pacientes, y poder luego, obtener una evaluación. La serie de características explicadas a continuación están extraídas de su libro, *Expresiones de la locura*, donde a partir del análisis de distintas creaciones<sup>49</sup>, extrae seis características fundamentales de la figuración artística: la necesidad de expresión, el instinto del juego, la pulsión a adornar, la tendencia a reproducir, la tendencia al orden y la necesidad de símbolos.

<sup>47</sup> Zolberg & Cherbo: *op. cit.*, p. 12.

<sup>48</sup> Bassan: *op. cit.*, p. 143.

<sup>49</sup> Las siguientes características se han obtenido de Prinzhorn, H.: *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012. pp. 44-75.

**Necesidad de expresión.** Los impulsos creativos tienen la particularidad de representar lo psíquico de una manera directa. Por eso, desde el movimiento corporal deliberado hasta el sonoro de la palabra, la expresión psíquica-individual se queda reflejada de una manera directa y simple. Por tanto, Prinzhorn sitúa los hechos expresivos directamente desde lo psíquico y sin interposición del mecanismo intelectual. El autor dice que todos los gestos expresivos están ligados a dar forma a lo psíquico y plasmarlo en la vida. Estos pacientes tienden a la necesidad de expresar lo psíquico; sin buscar un resultado, solamente se centran en la configuración de la misma. Esta necesidad de expresarse necesitará unos tipos de impulsos y compulsiones para exteriorizar la auto-representación.

**El instinto del juego.** En este caso nos referimos a juegos sin finalidad ni propósitos, juegos para entretener o por placer. Y aunque el juego lo asociamos a la infancia, mayormente, son actividades lúdicas de movimientos expresivos. Estos movimientos que no tienen ningún propósito ya que solo tratan de “pasar el rato”, se manifiestan desde un impulso del interior. Estos impulsos, marcados por el entorno o por la experiencia individual, no tienen límite. Prinzhorn afirma que toda forma, por indeterminada y carente de naturaleza, incita a una interpretación. Este instinto de juego no solo se limita a lo infantil y lo primitivo, sino también en toda la pintura que no es del todo representativa. Fácilmente se puede observar una conexión con la mitología fantástica. En general, lo que tienen en común todas las obras de pacientes de psiquiátricos, es que las formas creadas de manera lúdica o para entretenerse, no son una descripción científica sino que añade formas de su interior.

**El impulso de adornar.** Desde el siglo XIX, la compulsión a adornar ha sido constante en la sociedad, más en los pueblos primitivos que en los civilizados. En el caso de las creaciones de los pacientes, esta ornamentación significaba destacar un objeto cualquiera mediante adornos para distinguirlo del resto, “adornar mediante el adorno”<sup>50</sup>, citando a Prinzhorn. Es como si buscaran enriquecer las imágenes mediante la suma de muchos elementos visibles y llamativos. Como todo ser humano busca enriquecer su entorno.

**La tendencia al orden.** Prinzhorn define ornamento a una forma de decoración dirigida por reglas de orden. En el ornamento se sitúan elementos formales que siguen

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 58.

un orden. Por ejemplo, en una superficie pictórica limitada, casi siempre se destaca el centro con los elementos o con un eje simétrico. También se acentúan los bordes como si fuera un marco de los elementos formales de la obra. A parte de la simetría, la alineación y la proporción, el autor habla también del uso rítmico de los elementos usados para volver a hacer referencia a la necesidad del movimiento expresivo, esta vez relacionado con el “fluir” (ya sea mediante elementos geométricos o curvos). Por lo tanto, el ritmo de un dibujo consistiría en el proceso uniforme del movimiento de líneas.

**La tendencia a la copia.** A lo largo de la historia, se ha tendido a copiar ejemplos del pasado, pero en el caso de los enfermos mentales, esta tendencia a imitar no está dirigida a un objeto real, sino que es una copia libre que se acerca a la imitación de los dibujos infantiles. Prinzhorn relaciona este impulso imitativo con los conceptos de naturaleza y belleza. La tendencia a la copia no se relaciona con la realidad o irrealidad del “real”, ya que se presentan como imágenes mentales.

**La necesidad de símbolos.** Hans Prinzhorn, en este caso, explica los fundamentos psicológicos del significado simbólico de una imagen a través de las obras primitivas. El símbolo es la tendencia a manifestar, mediante la configuración representativa, a conjuntos de emociones y conceptos que por su propia naturaleza no son visuales. En ese sentido, el autor estudió que cuanto más naturalista era la obra, más improbable era que hubiese un significado simbólico. Y, al contrario, si en la obra aparecían combinaciones de formas y objetos no habituales, tenían que haber tenido lugar en algún proceso psíquico. Es decir, que con su obra quería expresar que algo no se podía ver en ella. El ritmo de las líneas, la relación de las formas o el simbolismo de los colores quieren comunicar las experiencias personales del artista.

## 6. Carlo Zinelli: un artista “al margen”

Un trabajo similar al realizado por Hans Prinzhorn en el hospital de Heidelberg, llevó a Vittorino Andreoli a descubrir la obra de Carlo Zinelli. Si el elemento de repetición, es una característica común entre algunos artistas con esquizofrenia, Carlo Zinelli sería un claro ejemplo de artista *outsider* obsesionado por la repetición y, sobre todo, por el uso del número cuatro.

### 6.2. Breve biografía de Carlo Zinelli

Carlo Zinelli (1916-1974) nació en la pequeña localidad San Giovanni Lupatoto (Italia), y desde su infancia, vivió en unas condiciones duras y desgraciadas



[6] Carlo Zinelli, c. de 1960.

[6]. Su padre, un hábil carpintero, le enseñó la destreza manual que le sirvió en su proceso artístico posterior. Sus padres recuerdan que en el nivel preescolar Carlo tenía dificultad para hacer amistades y casi siempre jugaba solo. Carlo, aunque fue el séptimo de los hermanos no llegó a trabajar en el negocio familiar y, por el contrario, con nueve años fue enviado a trabajar como bracero para una familia de agricultores lejos de su casa durante cinco años. Sólo pasaba con su familia los fines de semana y las vacaciones, realizando el camino entre ambas casas a pie<sup>51</sup>. Esto fue lo que le llevó a incrementar su interés hacia la naturaleza y los animales, que será una característica fundamental en su estudio artístico. En esta época, aún no había mostrado ningún atisbo de locura, tan solo cierta preferencia por la soledad y la compañía de los animales. Se sabe que en la familia de su madre había algún caso relacionado con la enfermedad mental, de hecho, uno de los hermanos de Carlo falleció en un hospital psiquiátrico donde le habían diagnosticado esquizofrenia<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Muglia, A. G.: “Outsider Art, o cuando el Arte es cosa de Locos”. In *Crann*, 10, 2002. Extraído de: <http://limaclar-ediciones.com/wp-content/uploads/2020/03/GALARDONADOS-2016-ENSAYO.pdf>. Consultado el 09.05.2020. p. 108.

<sup>52</sup> García Muñoz, G.: *Procesos creativos en artistas outsiders*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010. pp. 76-77.

Al cumplir quince años, su padre le envió a la ciudad de Verona para trabajar como carnicero y poder ayudar a la economía familiar. Sin embargo, alejado de la vida del campo sintiéndose traumatizado por esa carencia de contacto con la naturaleza, empezó su interés por la música y por la pintura. Ya por esa época disfrutaba dibujando, realizaba tarjetas postales que enviaba a sus padres para así evadirse del contacto con la gente, que tan poco le gustaba<sup>53</sup>.

Vivió en la ciudad hasta que le reclutaron para el servicio militar a los veinte años, después estuvo en el batallón de Trento y luchó en la Guerra Civil Española y en la Segunda Guerra Mundial; es en esta época justamente cuando empezaron a aparecer sus primeros signos de trastornos mentales. En 1941, en un estado de confusión y ansiedad provocada por la situación militar que le rodeaba, Carlo atacó a su capitán y fue expulsado del ejército tras ser examinado en el hospital militar. Padecía cada vez con más frecuencia alucinaciones aterradoras y tenía complejo de persecución<sup>54</sup>, y a partir de entonces, realizó frecuentes visitas al psiquiátrico. Se incrementó la frecuencia de las crisis de manía aguda, caracterizadas a veces por un comportamiento agresivo y otras, por ataques de terror y miedo, por lo que le aplicaban electroshock e insulina. Al final, en 1947, a los treinta y un años, y viendo que su estado no mejoraba, le recluyeron en el Hospital Psiquiátrico San Giacomo de Verona, donde permaneció hasta 1974, fecha de su muerte<sup>55</sup>.

Carlo Zinelli vivió todos esos años entre ruido y caos, que solo cesaban cuando pintaba o realizaba trabajos de expresión plástica. Realizaba grafitis con una piedra y un trozo de madera en las paredes de su habitación, y aunque los enfermeros se quejaban de esta actividad, su nombre llegó a oídos de Michael Noble, un escultor escocés. Noble vivía en la región por aquel entonces cuando escuchó hablar de un paciente psiquiátrico, e intrigado por la producción artística que un enfermo mental podría hacer, decidió ir al lugar y conocerlo<sup>56</sup>. Al ver los garabatos representados en las paredes quedó sorprendido y entusiasmado por el talento de Zinelli. Por ello, en 1957 decidió invertir en su trabajo creando un taller para trabajar con un grupo de pintores del hospital. Con el material y, sobre todo, el espacio de trabajo que les ofreció, favoreció la creatividad de estos pacientes; un espacio al margen de la “oscuridad” del hospital, donde por un

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 77.

<sup>54</sup> Rhodes: *op. cit.*, p. 80.

<sup>55</sup> Ibid., p. 81.

<sup>56</sup> García Muñoz: *op. cit.*, p. 78.

momento todo se silenciaba y los enfermos podían centrarse en la expresión plástica escapando del sinsentido de su vida cotidiana<sup>57</sup>.

Aunque los primeros dibujos son grafitis que trazó en las paredes del hospital,



[7] Carlo Zinelli en el taller del Hospital Psiquiátrico San Giacomo de Verona, c. de 1960.

cuando el taller abrió, empezó a usar los diferentes materiales y soportes que le iban dando [7]. Zinelli demostró su soltura y su dominio del color y de la composición utilizando el collage e incluyendo elementos de deshecho como insectos, alas de pájaros, flores y cajetillas vacías de cigarrillos<sup>58</sup>.

Con el tiempo, Michael Noble formó un grupo de pacientes-pintores y expuso algunas de sus obras con otras obras de artistas consagrados. Vittorino Andreoli, psiquiatra del Hospital Psiquiátrico de Verona, quedó impresionado por la obra de Carlo y le dedicó el estudio *Carlo a mad painter*<sup>59</sup>. Entablaron una gran amistad y pudo conocer el valor de los dibujos de Zinelli, que constituían una ayuda en el análisis y el entendimiento del paciente. Para el médico psiquiatra, la locura de Carlo no era más que otro rasgo personal, y al final, fue incluido en la lista de los grandes pintores que fueron pacientes psiquiátricos, junto con Adolf Wölfli y Aloïse Corbaz. Andreoli dijo: “Ellos son los tres grandiosos pintores locos que han sido reconocidos internacionalmente, y es seguramente un número que no nos permite relacionar el arte con la locura o alarmar a los pintores *normales* que podrían temer la competencia de los hospitales psiquiátricos”<sup>60</sup>.

En 1963, Vittorino Andreoli decidió presentar el trabajo artístico de Carlo Zinelli a Jean Dubuffet, y al final, el artista fue acogido en el círculo de los artistas *outsiders* “oficiales” junto con Gaston Duf y Aloïse Corbaz, que igualaban la fuerza expresiva de los pacientes de la colección de Prinzhorn<sup>61</sup>. Muestra de ello es el fascículo

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 78.

<sup>58</sup> Muglia: *op. cit.*, p. 109.

<sup>59</sup> Andreoli, V.: *Carlo a mad painter*. Venecia: Marsilio, 1996. Citado en Vassiliadou Yiannaka, M.: *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2001. p. 99.

<sup>60</sup> Ibid., p. 99.

<sup>61</sup> Rhodes: *op. cit.*, p. 76.



de la Compagnie de l'Art Brut dedicado al italiano en 1966<sup>62</sup>. Llegando al fin de la vida de Carlo, en 1971 el hospital cerró y como consecuencia de ser trasladado a otro centro y tener que dejar atrás su taller, dejó de pintar. Después de ingresar en varios psiquiátricos, Carlo Zinelli murió en 1974 de tuberculosis.

## 6.2. La obra de Carlo Zinelli

Carlo Zinelli creó una colección de casi tres mil obras mientras estaba en el Hospital San Giacomo de Verona. La autora Carole Tansella dijo que: “La producción



[8] Carlo Zinelli, *Cuatro hombres marrones sobre un fondo bipartido*, 1964 (gouache sobre papel, Col. privada, Verona).

artística de Zinelli siguió un desarrollo coherente en el que cada obra reconfirma el genio y la imaginación volcánica de su pintor. Zinelli rompe los límites, revela los principios y los esquemas se muestran como son: preconcebidos”<sup>63</sup>.

Desde la apertura del taller en 1957, este artista empezó a seguir unos patrones de creación ligados a la repetición obsesa. Graciela García nos habla del uso de la repetición y la estereotipia en el estilo de la obra del artista italiano para comunicarse y describir su historia. Para Graciela, sus imágenes tienen reminiscencias tribales y un cierto poder lisérgico, siendo un ejemplo del efecto mágico

de la repetición<sup>64</sup>. Esta repetición es poderosa porque crea un ritmo, y es ese ritmo el que permite llamar la atención sobre las pequeñas variaciones que pueden introducirse. Este artista, a lo largo de su vida, presenta una gran obsesión por el número cuatro y busca repetirse de una manera ordenada y constante [8]<sup>65</sup>. Zinelli usa figuras antropomorfas, barcas, animales, signos, caligrafía, etc. ordenadas en grupos de cuatro

<sup>62</sup> Andreoli, V.: “Les dernières années de Carlo”. In *L'Art Brut*, 11, Lausanne, 1982. Citado en Vassiliadou Yiannaka: *op. cit.* p. 99.

<sup>63</sup> Tansella, C.: “The seminal work of Carlo Zinelli”. In *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 22 (1), 2013. p. 16.

<sup>64</sup> García Muñoz, G.: “Repetición, estereotipia y estilo”. In *El hombre jazmín*. Extraído de: <https://elhombrejazmin.com/2008/08/repeticion-estereotipia-y-estilo/>. Consultado el 12.05.2020.

<sup>65</sup> Martínez, N.: “Sobre arte outsider”. In *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 10, 2015. p. 357.

que configuran composiciones; son figuras reducidas a ideogramas y reiteraciones que llegan, finalmente, a lo irreal.

Su obra está llena de movimiento y predominan las aves esquemáticas y las figuras humanas representadas de perfil. Aparte, sus figuras guardan estrellas, diamantes y círculos en su interior que nos llevan al arte egipcio, tanto por su narrativa en hileras como por la perspectiva<sup>66</sup>. Se refleja también su interés por la naturaleza cuando era niño, ya que refleja un gran número de animales como pájaros, perros o caballos.

*Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde* [9] es un ejemplo de su obsesión por el número cuatro: cuatro barcas, cuatro agujeros, cuatro curas, cuatro extraños alineados a la izquierda, etc. Los espectadores se agrupan en cuartetos y cuatro animales esperan abajo. Gabriela García analiza que el cuatro, o el cuadrado, simbolizaría lo completo o lo perfecto, y las barcas estarían relacionadas con el concepto de salvación de la Iglesia<sup>67</sup>.



[9] Carlo Zinelli, *Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde*, 1962 (gouache sobre papel, Col. l'Art Brut, Lausanne).



[10] Carlo Zinelli, *Sin título*, 1963 (gouache sobre papel, Col. l'Art Brut, Lausanne).

En *Sin título* [10] vemos una acumulación de personajes idénticos colocados en hileras. Son figuras esquematizadas y en serie, como si se tratara de figuras multiplicadas en masa, y que podría reflejar sus traumas por la guerra. Dentro de las figuras grandes, colocadas en dos filas de cuatro en cuatro, se distinguen las de abajo por la tercera figura situada dentro del círculo del vientre. Hans Saettele analiza cómo diferencia los sexos en sus dibujos por medio de pequeños elementos. Estas figuras serán las mujeres (que simulan tener dentro un niño), siendo los hombres los de arriba y de menor tamaño. Alrededor de estos, encontramos pequeñas figuras que llenan el espacio pictórico hasta cubrirlo. Podemos ver ecos de los dormitorios del psiquiátrico abarrotados de gente<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> García Muñoz: *op. cit.*, p. 79.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 80.

Aunque a partir de 1967 sus obras siguen una composición más libre, en la mayoría de las obras se ve una tendencia caótica y cargada, ligada a sus recuerdos de la guerra y su distanciamiento con la naturaleza. Este acercamiento lo conocemos gracias a los escritos que dejó Andreoli por una de sus conversaciones con el artista: “Carlo tenía una relación extraordinaria con la naturaleza. Él mismo era una criatura de la naturaleza, no de la sociedad”<sup>69</sup>. Él disfrutó de la libertad, como los pájaros, antes de ser internado, y Andreoli hace una comparación del pájaro como símbolo de libertad o espiritualidad [11], ya que la religión fue importante en su vida.



[11] Carlo Zinelli, *Bailarinas negras sobre fondo amarillo*, 1963 (gouache sobre papel, Col. privada, Verona).

Por la década de los sesenta empezó a pintar soldados alpinos (personajes de larga nariz y sombrero) haciendo referencia a la guerra que vivió [12]. Andreoli estudió en los pintores esquizofrénicos una mezcla entre lo sexual y lo sagrado, por eso, las cruces de los dibujos de Carlo pueden representar falos y los pájaros representarían el



[12] Carlo Zinelli, *Alpinos con nariz grande*, 1971 (gouache sobre papel, Col. privada, Verona).

sexo masculino. Al mismo tiempo, el psiquiatra ve en la obra de Carlo una alternativa de comunicación, ya que en sus estudios observa que había perdido prácticamente el habla. Se comunicaba a través de la música popular y la ópera, e introdujo estas letras en sus dibujos para rellenar espacios y como medio de expresión [13]<sup>70</sup>.

Vivió casi diez años en aislamiento dentro del hospital, y pasaba horas y horas al día absorto en su trabajo, que no solo le benefició en su estado general, sino que hizo mejorar su comportamiento, y las evaluaciones clínicas son ejemplo de ello. Siguiendo las directrices que marcó Prinzhorn en *Expresiones de la locura*, se observan todas: en la obra de Zinelli se ve la necesidad de la expresión, el instinto del juego para la evasión, el impulso de adornar la obra y su

<sup>68</sup> Saettele, H.: “Mirada e imagen en el *Art Brut*”. In *Crisis de la cultura, cultura de la crisis*, 69, 2012. p. 95.

<sup>69</sup> Vassiliadou Yiannaka: *op. cit.*, p. 82

<sup>70</sup> García Muñoz: *op. cit.*, p. 103.

vida, la tendencia al orden y el ritmo, la tendencia a la copia de su mundo interior y por último, la necesidad de símbolos para comunicarse.

Prinzhorn estudió a enfermos que no tenían ninguna formación artística, que en la soledad del hospital psiquiátrico, producían obras solo por el impulso creador en estado puro, por la urgencia y la necesidad de crear. Estas obras tenían características formales individuales como el horror vacui, el carácter de escritura figurativa, la tendencia a una lógica rígida y la predilección por los fragmentos en vez de la forma completa. Prinzhorn dijo que no existían características patológicas, sino “un sentimiento de perturbadora extrañeza que estas obras comunican”,<sup>71</sup>.



[13] Carlo Zinelli, *Cruz grande, manzana amarilla y alpino alado*, 1970 (gouache sobre papel, Col. privada, Verona).

Al igual que en el estudio de Prinzhorn, el horror vacui, la repetición de elementos, el automatismo y las imágenes múltiples son características en las obras de este artista. En general, Carlo necesitó expresarse a través de sus dibujos a consecuencia de su aislamiento. La repetición del cuarteto alude al ritmo y al movimiento. Las composiciones de Carlo rompen con las direcciones, y se mezcla la verticalidad con la horizontalidad, lo recto y lo curvo... No podemos saber la continuidad de su obra ya que tampoco sabemos dónde está el límite de ésta. Su lenguaje plástico se caracteriza por la acumulación de motivos y los cambios de perspectiva.

La exposición *Autentiche Visioni* (2012-2013, Verona) presentó unos talleres de arte gratuitos cogiendo de referencia a su pintor natal, Carlo Zinelli. Las obras del pintor estuvieron guardadas hasta que se exhibieron por primera vez en Verona<sup>72</sup>. En 2016 fue el centenario de su muerte y la Fundación Cultural Carlo Zinelli, creada en 1997 en San Giovanni Lupatoto, quiso difundir el conocimiento de las obras del artista

<sup>71</sup> Bassan: *op. cit.*, p. 139.

<sup>72</sup> Revista In Verona: “San Pietro in Monastero: Verona e l’arte irregolare da Carlo Zinelli a oggi”. In *In Verona*, 2012. Extraído de: <http://www.verona-in.it/2012/11/09/san-pietro-in-monastero-vernoa-e-larte-irregolare-da-carlo-zinelli-a-oggi> . Consultado el 09.05.2020.

y promover nuevas investigaciones sobre su vida y el contexto histórico, ambiental y cultural en el que vivió<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Briani, F. & Roverato, L.: “Carlo Zinelli”. In *Moduli d’Arte*, 2014. Extraído de: <http://www.carlozinelli100.it/>. Consultado el 09.02.2020.

## 7. Conclusiones

A lo largo de la historia, la función del arte ha sido representar el mundo que le rodea, variando esta representación en relación con las necesidades del ser humano en cada época. En la sociedad actual, el arte busca ser parte del museo, ser objeto de culto y colección, o ser soporte didáctico y cultural. Pero hay dos funciones ocultas del arte que siempre han estado ahí: ser agente provocador de reflexión y ser herramienta terapéutica.

Actualmente, en un mundo cada vez más carente de valores éticos y humanísticos, la creación artística debe ser una herramienta más que genere emociones que nos inciten al pensamiento y a la crítica. Si esto es así, el arte y las colecciones de Arte Outsider nos colocan en una posición única para hacerlo, porque estamos hablando del arte más puro. Arte desnudo, sin referencias, sin tabúes y sin imitaciones, que nos coloca en un punto de vista perfecto para hacernos preguntas y crear pensamientos que permitan el avance de la sociedad.

Como decía Dubuffet, las creaciones de arte marginal son manifestaciones directas e inmediatas del fuego interior de la vida, por lo que la contemplación de estas obras abrirán camino al fuego interno que las observe, moviendo sentimientos y despertando el espíritu que tendemos a tener dormido, por las rutinas y la pereza de nuestro modo de vida.

Por otro lado, la locura, como de ella hablan los románticos, siempre ha sido puente a mundos desconocidos; y en este caso, el arte, es reflejo del mundo real y de los universos soñados. Por lo tanto, si el arte de los enfermos mentales es un proceso de estado mental libre, sus obras están llenas de creatividad pura para soñar y generar nuevos caminos y cauces de pensamiento.

Es indispensable para esto que los museos den entrada a estas creaciones para poder ver en ellos otra mirada, libre y sin reglas estéticas, hacia el mundo, con obras hechas sin ningún interés salvo emociones en estado puro. Estas piezas al lado de las colecciones “oficiales” pueden dar un nuevo contenido a estas y viceversa.

Me gustaría acabar este trabajo haciendo referencia a la estrecha relación que guarda esa segunda función terapéutica del arte que antes he nombrado, con la base de este trabajo.

En el mundo clásico, ya se consideraba las artes expresión de la relación entre armonía y salud. Por otro lado, la creación artística es un reflejo de las emociones y los sentimientos que emergen cuando se realiza y está siempre condicionada por las experiencias de la vida del artista.

Todo el material de Art Brut y de Arte Outsider es producto de la necesidad que tuvieron sus autores de canalizar sus problemas mentales, sociales o personales, y como tal, este hecho ya sería en sí mismo la base de la arte-terapia. La diferencia está en la manera de aplicar la terapia, el artista *outsider* crea inconscientemente y sin directrices (al igual que hizo Carlo Zinelli), y en la arte-terapia es necesario realizar las creaciones de un modo activo y consciente, para integrar la experiencia y que así esta actúe de manera terapéutica. En el taller el “arterapeuta” da pautas para que, mediante la creación propuesta, puedas expresar con libertad tus procesos internos para que los integres en tu vida, sin ningún fin estético.

Pero las obras de Arte Outsider pueden ser una herramienta vital de estudio: las creaciones han ayudado a los enfermos mentales a canalizar conflictos y ahora, esas mismas creaciones, pueden ayudar a otros con problemas similares o aportar documentación para este campo.

Por último, si los museos están cada vez más abiertos a la tarea de ser también espacios para la educación, la comunicación y la creatividad, el espacio de las emociones también tiene que estar. Y quizá el lugar de los talleres de arte-terapia es, justamente, el museo. En ese espacio se integran las obras, los trabajadores del arte y las personas que necesitan el arte en su vida, por lo que facilita un lugar seguro para la realización de cualquier taller artístico; por qué no de uno que busca la canalización y expresión de emociones por medio del arte.

## 8. Bibliografía

- Bassan, F.: “La colección Prinzhorn: Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”. In *Escritura e imagen*, 5, 2009, pp. 135-144.
- Briani, F. & Roverato, L.: “Carlo Zinelli”. In *Moduli d’Arte*, 2014. Extraído de: <http://www.carlozinelli100.it/>
- Cardinal, R.: “Outsider Art and the autistic creator”. In *Philosophical Transactions of The Royal Society*, 364, 2009. pp. 1459-1466.
- Casado, M.: “A propósito del arte marginal y sus límites”. In *Paperback*, 2, 2006. Extraído de: <http://www.infofolio.es/paperback/articulos/casado/marginal.pdf>
- Colección Prinzhorn: “About the Prinzhorn Collection”. In *Sammlung Prinzhorn*. Extraído de: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/about/?L=1>
- Davies, D.: “On the Very Idea of Outsider Art”. In *British Journal of Aesthetics*, 49 (1), 2009, pp. 25-41.
- Dubuffet, J.: *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Editorial Debate, 1992.
- Espino, L., Martín, J. & Turner, E.: *Outsider: Arte fuera de serie*. Madrid: Eneida, 2008.
- García Muñoz, G.: *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- García Muñoz, G.: “Repetición, estereotipia y estilo”. In *El hombre jazmín*. Extraído de: <https://elhombrejazmin.com/2008/08/repeticion-estereotipia-y-estilo/>
- Manzano Cintas, J.: *Gustave Moreau, Felicién Rops y Odilon Redon en el marco de la pintura simbolista finisecular*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2016-2017.
- Martínez, N.: “Sobre arte outsider”. In *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 10, 2015. pp. 351-364.
- Mendia Rezola, E.: *Analogías entre las experiencias psicodélicas y ciertos procesos creativos: Su constatación en el arte actual*. Tesis doctoral. UPV/EHU, 2019.



- Muglia, A. G.: “Outsider Art, o cuando el Arte es cosa de Locos”. In *Crann*, 10, 2002. Extraído de: <http://limaclaro-ediciones.com/wp-content/uploads/2020/03/GALARDONADOS-2016-ENSAYO.pdf>
- Museo Reina Sofía: “Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal”. In *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1993. Extraído de: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/visiones-paralelas-artistas-modernos-arte-marginal>
- Ortega, I.: “Nuevas visiones del Arte Outsider”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (6), 2006. pp. 287-299.
- Pereña, H.: “Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el hito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales”. In *Átopos*, 6, 2007. pp. 2-16.
- Prinzhorn, H.: *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- Ramos Ríos, N. & Sánchez Moreno, I.: “La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, 2006. pp. 131-150.
- Revista In Verona: “San Pietro in Monastero: Verona e l’arte irregolare da Carlo Zinelli a oggi”. In *In Verona*, 2012. Extraído de: <http://www.verona-in.it/2012/11/09/san-pietro-in-monastero-verona-e-larte-irregolare-da-carlo-zinelli-a-oggi/>
- Rhodes, C.: *Outsider Art: Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino, 2002.
- Saettele, H.: “Mirada e imagen en el Art Brut”. In *Crisis de la cultura, cultura de la crisis*, 68, 2012. pp. 81-118.
- Tansella, C.: “The seminal work of Carlo Zinelli”. In *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 22 (1), 2013. pp. 15-16.
- Vassiliadou Yiannaka, M.: *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2001.
- Volpe, G.: *Arte Outsider: Aproximación a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2012-2013.
- Zolberg, V. L. & Cherbo, J. M. (ed.): *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

