

Del oído a la textura o la escucha como productividad estética. Caso Arthur Bispo do Rosário¹

Celiner Ascanio-Barrios²

Recibido: 12 de agosto del 2021 / Aceptado: 5 de noviembre 2021

Resumen. Durante las últimas décadas, el problema de la escucha ha sido tratado desde diversos campos de conocimiento, entre ellos, el psicoanálisis (desde Freud hasta hoy) y la filosofía (con Jean-Luc Nancy [2007] y Peter Sloterdijk [2001], por nombrar solo algunos). Dichos estudios han logrado establecer las derivas necesarias que contribuyan a pensar determinados objetos culturales, desde posiciones que admitan otras formas de análisis e interpretación. El presente trabajo aborda el problema de la escucha en dos sentidos. Primero, como procedimiento mediante el cual se plantea una lectura crítica-teórica sobre determinados artefactos culturales que desbordan la exégesis tradicional. Segundo, como origen de la productividad estética del *paciente-artista* brasileño Arthur Bispo do Rosário (¿? -1989), quien crea su prolífica y singular obra durante su encierro en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira, de Rio de Janeiro, inspirado por la voz de Dios; es decir por su escucha delirante. Tomando en cuenta lo anterior, nos interesa aproximarnos al trabajo de do Rosário con el fin de analizar el lenguaje estético-delirante de su obra, a partir de la relación escucha-productividad que caracteriza su trabajo.

Palabras clave: escucha; delirio; productividad estética; Arthur Bispo do Rosário.

[en] From ear to texture or listening as aesthetic productivity: Case of Arthur Bispo do Rosário

Abstract. During the last decades, the problem of listening has been treated from various fields of knowledge, including psychoanalysis (from Freud to today) and philosophy (with Jean-Luc Nancy [2007] and Peter Sloterdijk [2001], to name only some). These studies have managed to establish the necessary drifts that contribute to thinking about certain cultural objects, from positions that admit other forms of analysis and interpretation. The present work addresses the problem of listening in two senses. First, as a procedure through which a critical-theoretical reading of certain cultural artifacts that goes beyond traditional exegesis is proposed. Second, as the origin of the aesthetic productivity of the Brazilian patient-artist Arthur Bispo do Rosário (¿? -1989), who creates his prolific and unique work during his confinement in the Juliano Moreira Psychiatric Colony, in Rio de Janeiro, inspired by The voice of God; that is to say, by delirious listening to him. Taking the above into account, we are interested in approaching do Rosário's work in order to analyze the aesthetic-delusional language of his work, starting from the listening-productivity relationship that characterizes his work.

Key Words: listening; delirium; aesthetic productivity; Arthur Bispo do Rosário.

¹ El presente artículo está basado en nuestra investigación inédita de 2020: *Formas bajo sospecha... Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica*, de donde tomamos algunos fragmentos. Sin embargo, se debe mencionar que se han incluido, en su mayoría, nuevos aspectos que no estaban presentes y que ahora compartimos por primera vez.

² Universidad de las Américas (Ecuador)
E-mail: celinerascaniobarrios@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3753-1185>

Sumario: 1. ¿Qué importa quién escucha? 2. Arthur Bispo do Rosário: nombre propio y nombre dado. 3. Acumulación y productividad. 4. Sentidos desbordados. 5. Conclusiones. Referencias.

Como citar: Ascanio-Barrios, C. (2022). Del oído a la textura o la escucha como productividad estética. Caso Arthur Bispo do Rosário. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1175-1190, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.77591>

1. ¿Qué importa quién escucha?

Este texto pretende iniciar con una inversión de la pregunta “¿Qué importa quien habla?” que Michel Foucault (1998, p. 35) enunciara en su conferencia de 1969 sobre la función autor. En esta interrogante que se intenta reformular, el planteamiento de Foucault –cuya respuesta resultó ser afirmativa– permite pensar otro tipo de problema que no solo abarca la cuestión de la obra y la figura autor, sino también la de la escucha. Preguntar ahora ¿qué importa quién escucha? lleva de la voz al oído, a la vez que permite pensar la escucha en una dimensión productiva, es decir, ya no solamente como canal pasivo de comunicación, sino, sobre todo, como un proceso activo en el cual quien escucha es también productor. Ciertamente, ya Mijail Bajtín analizó el papel del oyente como uno que involucra “una activa postura de respuesta [que] está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión” (2012, p. 254). Y más recientemente, desde la filosofía, Peter Sloterdijk (2001) y Jean-Luc Nancy (2007) problematizaron la escucha desde postulados que establecen una relación, quizás, algo dicotómica respecto de la lógica de la visión. Así que, al menos desde Bajtín, el problema de la escucha se anuncia como acto productivo. Tomando en cuenta lo anterior, es necesario aclarar, sin embargo, que no se trata aquí del “prestar oídos” que resulta de la interpelación o la conminación a estar atentos, de ese ¡Oye! que hace girar el rostro de manera automática. Se trata, más bien, por una parte, del acto de ofrecer los oídos, esto es, de la escucha como práctica y procedimiento que, junto con la lectura, permite nuevas formas de aproximación a los objetos. Por otra parte, constituye el principio de una productividad estética que nos proponemos leer-escuchar en el presente texto a través del trabajo de Arthur Bispo do Rosário.

En primer lugar, sobre la escucha como procedimiento, podríamos empezar por recoger algunas ideas de nuestros trabajos anteriores para adentrarnos en el problema del caso y en cómo se posiciona el oído en relación con este. Comenzaremos por decir que para lo que la clínica denomina caso han existido diversos métodos de estudio en el campo de la medicina, que van desde la intervención del cuerpo hasta técnicas menos invasivas como la psicoterapia. Nos interesa, en este punto, detenernos en una discontinuidad en cuanto a los métodos a través de los cuales fueron estudiados los casos de la psiquiatría en Occidente; discontinuidad que surge con el psicoanálisis y que constituyó una alternativa al espectáculo visual de las histéricas implantado por Jean-Martin Charcot en el Hospital de La Salpêtrière durante el siglo XIX, y capturado en su *Iconographie photographique*:

Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la *Iconographie photographique* de la Salpêtrière. Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, “actitudes pa-

sionales”, “crucifixiones”, “éxtasis”, todas las posturas del deliro. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Se instaure así un encanto recíproco: médicos insaciables de imágenes de “la Histeria” e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria. Se identificó incluso, soterradamente, una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura [...]

Freud fue testigo desorientado de esa inmensa cautividad de la histeria y de la fabricación de esas imágenes. Dicha desorientación nada tendrá que ver, sin embargo, con los inicios del psicoanálisis (Didi-Huberman, 2007, p. 8).

A ese espectáculo de la histeria, al que Freud asistió desorientado, siguió la escucha del relato del paciente: una práctica bastante improbable antes del psicoanálisis, en la que el centro del saber no estaba constituido ya por la mirada del médico, sino por el oído que recibe el relato del otro: el paciente-padeciente. La escucha en el psicoanálisis se caracteriza, entre otros aspectos, por un silencio del saber –al menos mientras el analizado habla– que da lugar a la posibilidad de construcción de una narrativa en la que el sujeto, además de hablar, se oye a sí mismo. En este sentido, el psicoanálisis se interesa por la escucha como apertura de un encuentro con el otro y su relato, por lo que a esta disciplina le concierne tanto la psique como el lenguaje (Ascanio, 2020).

Pero más que la interpretación psicoanalítica, nos interesa pensar y releer su método: ese poder escuchar lo que no está siempre a la vista, es decir, aquello que no concede evidencia alguna y que, aun así, constituye un texto. Nos atrae la posibilidad de construir sentidos, de leer y escuchar gestos y signos fragmentados a partir de la escucha como un modo de acceder a textos que se encuentran marcados por el lenguaje como instrumento de expresión, aunque no siempre de comunicación. Se trata de la escucha como un método válido, incluso cuando se trata de objetos e imágenes; un método que se centra en la negatividad³ que de estos textos se desprende, porque no es la comunicación lo que los caracteriza, sino la urgencia de decir desde la fragmentación que implica, en el caso que nos concierne, el lenguaje delirante (Ascanio, 2020).

En segundo lugar, y sobre a la escucha como principio de producción y su relación con el trabajo de Arthur Bispo do Rosário, debemos anticipar que eso que se denomina *su obra* tiene origen en una escucha delirante, cuando Bispo oye la voz de Dios que le encarga dejar al mundo un legado divino, que se tradujo luego en cientos de obras que traspasaron las paredes de la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira de Rio de Janeiro, en donde estuvo recluso, para instalarse luego en la historia del arte brasileño. De este origen delirante del trabajo de do Rosário nos interesa, entre otros aspectos, tanto el archivo que sobre este autor se arma, como la biografía que forma parte de su caso. *Archivo*, en cuanto a lo que se ha denominado su obra. *Biografía*, no por lo que de verdad puede leerse en esta como una serie de acontecimientos sobre

³ Cuando hablamos de negatividad en este caso, nos referimos a la noción planteada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro *Dialéctica del Iluminismo* (1965). Allí los autores se refieren a la negatividad en relación con un método de reflexión que permite identificar un problema, en la mayoría de los casos, invisibilizado por los procesos de producción positiva que se centran en los objetos y en los cuerpos.

una vida que ha sido registrada de manera explícita y cronológica, sino por lo que representa, precisamente, como una especie de historia clínica que el caso de Bispo lleva en sí, más allá del contexto del hospital psiquiátrico.

2. Arthur Bispo do Rosário: nombre propio y nombre dado

Como hemos mencionado, el archivo de Arthur Bispo do Rosário (¿? -1989) es creado desde 1964 en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira⁴, como producto de su escucha delirante; una que trasciende el “prestar oídos” y que posee una verdad individual y sin evidencia en relación con su afuera social. La de Bispo es una escucha que opera a partir de un “grano de verdad”⁵ que apenas subsiste entre los trozos deshilachados de una psique que lleva las huellas de lo Real, y que le dice a do Rosário qué hacer durante su encierro, permitiéndole configurar una obra que, por pedido de un Dios-musa, debe dejar a los hombres como legado para su salvación:

Al salir del encierro, [Bispo] relata que «escuchó voces que le decían que había llegado el momento de representar todas las cosas existentes en la Tierra para el día del juicio».

Decide, por su cuenta, encerrarse durante siete años en una de las celdas para, con hilo y aguja, bordar la escritura de sus estandartes y trozos de tela. Deshilvanaba las líneas azules de los viejos uniformes de los internos, y objetos como tazas, trozos de madera, alambre, escobas, cartón, cuerdas de tendadero, botellas y materiales diversos, los obtenía de las sobras de la Colonia (Museu Bispo do Rosário. *Contemporâneo Art [MBDRAC]*, 2020, párr. 6).⁶

De esa relación “vida-obra” (Cróquer, 2012)⁷ que pudiera leerse en Bispo, escucha, nombre y productividad se entretujan para dar forma a un texto-caso, es decir, a un conjunto heterogéneo de producciones –raras, singulares, excepcionales– cuya

⁴ Antes de su internamiento psiquiátrico, “Bispo vai preso por três meses, em uma das celas do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, por ter errado a dose no uso da força ao conter um paciente –um pedido constante dos funcionários” (Museu Bispo do Rosário. *Arte Contemporânea*, 2020, párr. 6). Luego de esto, do Rosário decide encerrarse en su habitación durante siete años para producir su *obra*.

⁵ Al respecto, señala Freud: “en todo delirio se esconde un granito de verdad; hay en él algo que realmente merece creencia, y esa es la fuente de convicción del enfermo, que por tanto está justificada en esa medida” (1992, p. 67).

⁶ Texto original: Ao sair do confinamento, relata que “ouviu vozes que lhe diziam que chegara a hora de representar todas as coisas existentes na Terra para a apresentação no dia do juízo final”. Decide por sua conta, trancar-se por sete anos numa das celas para, com agulha e linha, bordar a escrita de seus estandartes e fragmentos de tecido. As linhas azuis, desfiava dos velhos uniformes dos internos, e objetos tais como canecas, pedaços de madeiras, arame, vassoura, papelão, fios de varal, garrafas e materiais diversos, obtinha em refugos na Colônia (Museu Bispo do Rosário. *Arte Contemporânea [MBDRAC]*, 2020, párr. 6).

⁷ El término vida-obra que utilizo, de aquí en adelante sin comillas, lo tomo del trabajo *Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II)*. Allí donde la vida (es) obra, de Eleonora Cróquer, en donde la investigadora aborda este término partiendo del problema de:

[L]a particularísima relación *obra-vida* sobre la cual parece articularse siempre el “caso de autor”. Este archivo –híbrido y heterogéneo, abigarrado y heterotópico– termina convirtiendo al acontecimiento del cual se supone da cuenta (la obra-vida de un creador excéntrico) en una extraña configuración de “texto-con cuerpo”, un corpus, que no solo habla de tal existencia excéntrica, sino que, aun (y aún), da de qué hablar (2012, p.89).

creación y funcionamiento excede los estatutos de los campos disciplinares y genera una productividad crítica. Respecto de la escucha, ya hemos adelantado su relación con el delirio y su origen de creación. Sobre el nombre del paciente-autor, el significante *Bispo do Rosário* expone una nominación coherente con su misión en la tierra: hijo de carpintero –como Jesús– tiene por nombre “Bispo”, que en español traduce obispo; y “do Rosário” en honor a Nuestra Señora del Rosário, patrona de los afrobrasileños (MBDRAC, 2020, párr. 1). La productividad parte así de la marca del nombre y de una escucha en la que el paciente-autor-profeta encarna el archivo en la vida –y viceversa– hasta hacerse cuerpo.

Tanto la cuestión del significante como la de la biografía de Arthur Bispo do Rosário anuncian la inscripción de una vida-obra a partir del desborde que las mezcla. Se trata de la estrecha conexión entre nombre, vida y productividad estética; esta última representada por unas mil obras,⁸ algunas de las cuales lo llevaron a ser reconocido, ya no solo como un paciente psiquiátrico que hace arte, sino como uno de los artistas más prolíficos de Brasil:

El arte de Arthur Bispo do Rosário ha llamado la atención de especialistas y aficionados del arte desde la década de 1980. Gracias a instituciones como el Museo de Imágenes del Inconsciente y al trabajo de críticos y curadores, *su obra ha pasado a formar parte de la gran producción artística nacional, con derecho a representar a Brasil en la Bienal de Venecia de 1995.*

Bispo es reconocido como una especie de “reencarnación” de aclamados íconos de la modernidad, como *Duchamp, Arman, César; Andy Warhol, y como el hermano de Oiticica, Peter Greenway, entre otros* (Seligmann-Silva, 2007, p.144; énfasis añadido)⁹

Además de la relación vida-obra que implica también el nombre propio, la cita anterior –breve muestra de una reiteración que se encuentra en muchos trabajos sobre la obra de Bispo– pone en evidencia una sobrenominación que la crítica utilizará constantemente junto con el significante Bispo do Rosário: *el Duchamp brasileño*. Esta sobrenominación que se impone sobre do Rosário funcionará como un nombre dado, apéndice del propio, que lo *legitimará* dentro de un campo cultural que no se conformó con un nombre propio-de-autor, por lo que se le hizo necesario dar un nombre-apéndice, a través de la referencia a la vanguardia, claro está, y que funcionaría como signo de pertenencia y de ubicación dentro dicho campo (Ascanio, 2020).

Ya señaló Foucault que el autor “(e)s más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien, en cierta medida, es el equivalente de una descripción”

⁸ Maria Lamber refiere en su trabajo: “Do espólio de Bispo do Rosário, cujo processo de catalogação foi supervisionado, em 1992, pelo crítico Frederico de Moraes, constam cerca de 802 obras presumindo-se que o artista tenha produzido mais de 1000 obras” (2013, párr. 3).

⁹ Texto original: A arte de Arthur Bispo do Rosário atrai a atenção de especialistas e amadores das artes desde os anos de 1980. Graças a Instituições como o Museu de Imagens do Inconsciente e ao trabalho de críticos e curadores, *sua obra se tornou uma unanimidade, parte da grande produção artística nacional, com direito a representar o Brasil na Bienal de Veneza em 1995.*

Bispo é reconhecido como uma espécie de ‘reencarnação’ de aclamados íconos da modernidade, como *Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenway, entre outros*” (Seligmann-Silva, 2007, p.144; énfasis añadido)

(1998, p. 44). Pero, además, en el caso de Bispo, la validez de su nombre propio-de-autor existe en cuanto le asiste un segundo nombre dado que lleva consigo la marca de otra autoría; la de Marcel Duchamp o la de otros vanguardistas. Así, el paciente psiquiátrico que produjo su obra durante cincuenta años de encierro (Fig. 1), entra al panteón de los artistas con una sobrenominación que nos recuerda que: “el nombre de autor sirve para caracterizar un cierto modo de ser del discurso (...) indica que este modo de ser no es una palabra cotidiana (...) se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, cierto estatuto” (Foucault, 1998, pp.45-46).

FICHA DE DOENTE (Patient record)	
NOME (Name)	ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO
Idade (Age)	27 anos (27 years)
Côr (Color)	preta (black)
Classe (Class)	indigente (indigent)
Entrada (Date of entry)	6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)
Matrícula (Registry No.)	01662
Diagnóstico (Diagnosis)	esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)
Saída (Release)	
Falecimento (Date of death)	5 de julho de 1989 (5 July 1989)

Figura 1. Ficha de paciente de Arthur Bispo do Rosário. Fuente: Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea

2. Acumulación y productividad

La sobrenominación de Bispo, como en toda vida-obra, trascenderá el lugar del nombre de autor para anclarse en su trabajo. Así, esa acumulación de objetos con los que do Rosário creaba, conformada por desechos que el paciente recogía de la basura, por cosas que recibía a cambio de conversaciones con periodistas y críticos de arte, por hilos que descosía de sus uniformes y de los de otros pacientes para bordar, fue denominada *coleccionismo* y *enciclopedismo* de manera constante en investigaciones sobre su obra:

1. En este sentido, se puede decir que la enciclopedia de Bispo incorpora lo que los enciclopedistas franceses excluyeron de su proyecto para hacerlo factible: las redundancias, los restos, los saberes y cosas inclasificables, la materia prima de la experiencia vital, los registros de los márgenes, en definitiva, todo lo que pudiera situarse bajo la etiqueta exhaustiva e imprecisa de “etcétera” (Maciel, 2008, p.121).
2. [El] universo de su obra, que reúne fragmentos y ruinas de su vida (y da testimonio de su pertenencia a un grupo de personas excluidas: por etnia, pobreza

y “locura”), parte de una reflexión sobre la memoria, sobre el coleccionismo y la taxonomía como componentes estructurantes de obras, autores y artistas importantes del siglo XX (Seligmann-Silva, 2007, p.144).

3. Coleccionar implica constituir una serie más o menos infinita “de objetos ensamblados con una finalidad no funcional”, según Abraham Moles. Trabajamos desde un excedente, entre los polos del caos y el orden [...] Bispo trata el excedente a través del listado y enumeración de nombres propios, lugares, eventos, partes del cuerpo, transcripciones de textos (Silva, 2014, párrs. 17-18).¹⁰

La insistente relación que se ha establecido entre la obra de Bispo, el coleccionismo y el enciclopedismo contrasta con una especie de método previo a la creación del paciente-artista: la acumulación. Esta permanente necesidad de establecer vínculos y paralelismos entre Bispo y Duchamp o entre la acumulación y el coleccionismo, hace pensar en una estrategia de incorporación al canon artístico del arte brasileño del siglo XX, mediante la cual do Rosário pasa, de ser paciente psiquiátrico, a ser artista-loco-genio. Transformado así en “personalidad de excepción” (Cróquer, 2012), su estatus de paciente se combina con el de artista y resulta en una función autor (Foucault, 1998) en la que se difuminan los aspectos relacionados con su condición psiquiátrica.

La denominada colección o enciclopedismo, y que nosotros comprendemos más bien como acumulación, inicia con *el llamado de Dios* que le impulsa a reunir el “material existente en la tierra de los hombres” (do Rosário citado en Hidalgo, 1996, p.139) para generar un legado sagrado. Acumulación, entonces, como resultado de una escucha, cuyos “contenidos [delirantes] parecen a primera vista *una especie de estopa o de andrajos recogidos ansiosamente* –cómo y de dónde sea– para tapar las rendijas abiertas en la relación entre el Yo y el mundo” (Bodei, 2000, p. 38; énfasis añadido), siendo precisamente ese *recoger*, de manera azarosa y necesaria, los restos de memoria o los granos de verdad, lo que coincide en este caso con una acumulación de excedentes materiales obtenidos de la basura, y que, paradójicamente, resultan útiles. Bispo, a través de la función sagrada que le otorga su escucha delirante, consagra lo inútil, es decir, todo aquello que ha sido olvidado por los hombres debido a la pérdida de valor y funcionamiento de estos objetos, y lo devuelve al mundo de lo simbólico, reconfigurados y con un valor estético-sagrado. Es por ello que no consideramos que sea la colección lo que resignifica estos desechos, ahora transformados (Fig. 2), sino precisamente la urgencia de recoger los andrajos y fragmentos del delirio para materializarlos luego en objetos que han perdido su condición de resto y se han resignificado a través de un acto que:

¹⁰ Texto original: Nesse sentido, pode-se afirmar que a enciclopédia de Bispo incorpora o que os enciclopedistas franceses excluíram de seu projeto com o propósito de toma-lo exequível: as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do “etecetera” (Maciel, 2008, p.121).

[O] universo de sua obra, que reúne fragmentos e ruínas de sua vida (e testemunha sua pertença a um grupo de excluídos: pela etnia, pobreza e “loucura”), ela parte de uma reflexão sobre a memória, o coleccionismo e a taxonomia enquanto componentes estruturantes das obras e importantes autores e artistas do século XX (Seligmann-Silva, 2007, p.144).

Coleccionar implica constituir uma série mais o menos infinita “de objetos reunidos para um fim não funcional”, de acordo com Abraham Moles. Trabalha-se a partir de um excedente, entre os polos do caos e de a ordem [...] Bispo lida com o excedente por meio da listagem e da enumeração de nomes próprios, lugares, eventos, partes do corpo, transcrições de textos (Silva, 2014, párr. 17-18).

(N)o está vinculado exclusivamente al universo artístico, ya que cualquier actividad humana puede requerir una conducta creativa; sin embargo, el investigador detecta en el hecho poiético una ética en la relación del autor con lo que hace. De esta forma, no todo hacer puede convertirse en un hecho poiético. Se asume un compromiso de autoría desde el inicio y hasta el final de la obra, un diálogo continuo entre el autor y el proceso, para considerar la obra como un “pseudo-sujeto” (...); la obra es única, en el sentido de singular (Silva, 2014, párr. 5).¹¹

Si tomamos en cuenta este exceso de acumulación de desechos que da lugar a la transformación estética y sagrada, y que se origina como resultado de ese otro excedente psíquico que se manifiesta a través del delirio, es relevante retomar la escucha delirante para relacionarla esta vez con el exceso de voces internas que atormenta a los *locos*, pero también con la exterioridad del hospital psiquiátrico, cuando los pacientes coinciden en patios y pasillos produciendo una reunión de sollozos, susurros, murmullos y gritos como respuesta a su dolorosa realidad. Ante esta “descarga acústica” (Ramos, 2010), el que escucha puede sentir desconcierto, rechazo y/o miedo, pero nunca la indiferencia, ya que dicha descarga interviene en los espacios psíquicos y físicos como aquello que forma parte de un interior al que no podemos acceder, ni siquiera desde la actividad básica que puede producirse entre los hombres: la comunicación.

Y es que esta acumulación excesiva, tan presente en el delirio, atormenta porque: “cuando la fuente del exceso proviene de una proliferación radical de voces, pone en riesgo la integridad psicosensores del sujeto, su principio de realidad. El exceso conduce a la alucinación auditiva o al delirio” (Ramos, 2010, p. 49). De ahí que no podamos dejar de relacionar el exceso de desechos y de obra de Bispo con esa descarga acústica que también está presente en muchos pacientes psiquiátricos que no han perdido la voz. Solo que, en el caso de do Rosário, la descarga genera una escucha productiva que le hace crear: él escucha las voces y, en el silencio de su encierro, produce su obra. De manera que ese exceso presente en la alucinación auditiva conlleva una pulsión creadora y excesiva que se materializa, primero, en la acumulación de objetos como etapa previa a la realización; y luego, en un archivo en el que el excedente del delirio se transforma y se objetiva estéticamente. Así, en la acumulación previa –la de los desechos– esta necesidad de organización no radica –insistimos– en una intención coleccionista o enciclopedista porque, *a priori*, la colección no es el fin en sí mismo. En este sentido, lo simbólico se establece a partir de la transformación que tiene lugar después de la acumulación práctica de cosas *inútiles*, y es en este segundo momento, *a posteriori*, cuando aparece el archivo: al transformar la acumulación del desecho material y del resto psíquico, para insertarla en una nueva lógica que deviene obra para el campo cultural (Ascanio, 2020).

¹¹ Texto original: (N)ão se vincula exclusivamente ao universo artístico, pois qualquer atividade humana pode requisitar uma conduta criadora; no entanto, o pesquisador detecta no fato poiético uma ética na relação do autor com o que está a fazer. Desse modo, nem todo fazer pode se tornar um fato poiético. Pressupõe-se um comprometimento de autoria com o início e o desfecho do trabalho, um diálogo contínuo do autor com o processo, de modo a considerar o trabalho como “pseudo-sujeito” (...); o trabalho é único, no sentido de singular (Silva, 2014, párr. 5).



Figura 2. Embalaje de Arthur Bispo do Rosário
Fuente: Patricia Rosseaux

Quedarse con las categorías “coleccionismo” y “enciclopedismo” respecto de la obra de Arthur Bispo do Rosário, dejaría fuera de la vista y del oído la existencia de esta descarga acústica, y expulsaría la idea de acumulación material y psíquica que origina su trabajo. Así, Bispo y su obra ingresarían sin conflictos al campo artístico brasileño e internacional como figura del arte *outsider*,¹² como una especie de epígono vanguardista sobrenominado (el Duchamp brasileño), como representante de esa “locura” que caracteriza a los genios, y se le insertaría en el panteón de las personalidades excéntricas como un ícono de excepción.

Pero la cuestión del exceso, presente en el origen y en la producción de su obra, nos hace escuchar los restos de acontecimientos, formas, objetos e imágenes que intervienen en cada uno de los espacios que toca. Es decir, en el campo cultural (el museo, el teatro, la academia, el cine), en el espacio psiquiátrico (su habitación-claus-

¹² En el Brasil de las primeras décadas, las categorizaciones dadas al arte de pacientes psiquiátricos fueron, entre otras: arte primitivo, *art brut* y arte *outsider*. Los anterior, como producto de la influencia de corrientes críticas del arte norteamericano y europeo, aunque readaptadas por la psiquiatría humanista brasileña. Para más información al respecto, se recomiendan las publicaciones de Osório Cesar (1924, 1929); Luiz Carlos Mello (2001) y Hans Prinzhorn (2012).

tro, los pasillos, los patios, los talleres de laborterapia) y en su propio cuerpo (ese manto de la presentación pacientemente bordado para el momento cuando Dios lo llamara y entonces le correspondiera pasar de este mundo al *eterno*) (Fig. 3). Es precisamente esta intervención de los espacios, lograda mediante la acumulación y el exceso de su obra, lo que nos aproxima a una lectura que, más allá de su inclusión dentro del denominado arte *outsider* o de los paralelismos epigonales que sobre este autor-paciente se ciernen, lo que llama y nos hace preguntar cuál es la historia y las relaciones en serie que sus trabajos dejan en el curso de su vida-obra, y a partir de aspectos como el delirio y el lenguaje.

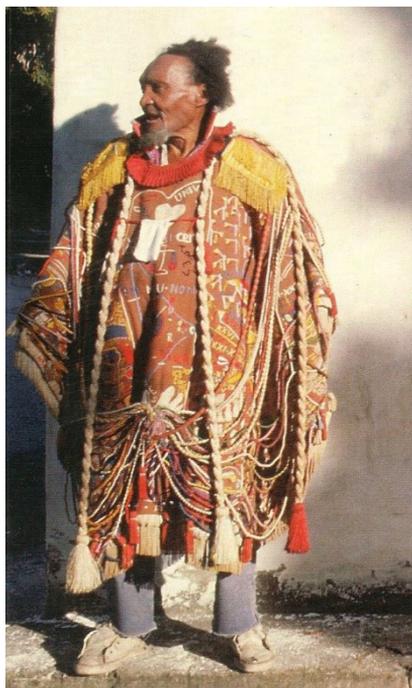


Figura 3. Bispo do Rosário con su Manto de la presentación
Fuente: Emiliano Bruno y Graciela García

4. Sentidos desbordados

La acumulación y el exceso presentes en el archivo de Bispo do Rosário no dejan de estar en relación con su vida. Así, su vida-obra se entreteje con una productividad desbordada, tanto por la cantidad de creaciones como por la generación de discursos múltiples que se esparcen en diferentes áreas del campo cultural. Ahora bien, esta proliferación de discursos que intenta captar su heterogeneidad, mostrarla, recrearla, nombrarla, asirla de algún modo, tiene un correlato que parte también de los objetos de su obra, ya no como bienes, sino como artefactos culturales que “ponen en obra la cultura” (Isava, 2009, p. 44), es decir, que no solamente hablan de sí mismos, sino también de su contexto, y que se caracterizan por un desborde de sentidos que nos hace pensarlos desde su productividad estético-delirante. Esto es, como generadores

de un lenguaje y un funcionamiento ante los que resulta necesaria una escucha que atienda a aquello que no siempre puede ser interpretado mediante su significado. Esta escucha nace de manera hospitalaria, en cuanto a la idea de recibimiento y hospitalidad, para generar vínculos con una vida-obra que *dice*, incluso desde una lógica otra que no comprendemos del todo.

La proliferación de objetos en la obra de Bispo do Rosário llama nuestra atención por su relación con el exceso y con los restos que se configuran, tanto de manera material como simbólica. De forma material, cuando la relacionamos con esa acumulación de desechos a la que nos referíamos y que resultará en su obra de arte, dentro del campo cultural. De modo simbólico, cuando pensamos en esa otra acumulación de elementos que se mantienen desestructurados en la psique, como *una especie de estopa o andrajos*, y que encuentran una forma en el lenguaje delirante. Los más de mil objetos creados por Bispo, gracias a su escucha delirante y a la acumulación de basura que tuvo lugar durante sus años de encierro, parecieran constituir el síntoma, no solo de su enfermedad, sino de una relación entre experiencia y arte que nos lleva a la concepción de estética contenida en el origen del término *aesthesis* como forma de percepción sensorial y por ende como un “modo de hacer sensible” (Rancière, 2009).

Ese modo de hacer sensible a través de un lenguaje de la experiencia resulta paradójico por lo que implica, primero, la imposibilidad de simbolizar el acontecimiento, tal y como se produjo; segundo, porque tampoco sería posible la experiencia sin lenguaje, ya que solo este último permite el registro mediante la construcción de un relato a través de diversas formas y formatos (escritura, sonido, imagen, entre otros). Ya se sabe que el lenguaje estético no siempre se realiza como mimesis o representación, sino que muchas veces y en diversos artefactos es la intervención la que aparece como eco del encuentro con lo Real; es decir, como aquello que no puede simbolizarse, pero que queda como huella en el registro estético. Insistimos en el término intervención, más que en el de representación, porque esta última implica siempre un código, una mediación, un sistema de signos compartidos que ponen al referente en relación con la lengua o el lenguaje, cualquiera que este sea. Mientras que la intervención implica más bien la modificación que se hace a un original, e involucra siempre una acción. La representación es una expresión codificada. La intervención es una expresión en acto, una interposición entre el significante y el referente dentro de un espacio textual, independientemente del formato que tenga dicho texto (Ascanio, 2020).

La experiencia del delirio en Bispo se traduce mediante un lenguaje que, en este caso, resulta paradójico porque no logra representar el encuentro con lo Real que tiene lugar en estas zonas de la locura, pero que a la vez llega, de manera urgente, como una intervención que apunta a un algo que se inscribe de manera imposible en la madera, la tela o cualquier otro soporte, y como producto de una acumulación transformada. La obra de Bispo do Rosário, resultado de su oído delirante, lo que parece simbolizar es ese desbordamiento de la psique que logra objetivarse estéticamente, a partir de un lenguaje que recupera las huellas de aquello que no puede traducirse ni comunicarse dialógicamente. Bispo, entonces, no representa, no utiliza la palabra para contar un relato. Bispo crea objetos que intervienen el espacio físico —primero del hospital, y luego del museo—, pero además de esos espacios, interviene también el soporte: lo cose, lo borda, lo talla. Y es este acto de doble intervención el que hace que los desechos adquieran, además de la transformación,

un valor estético y sagrado que trasciende las esferas de los campos tradicionales de la religión y la cultura.

En el caso del bordado de Bispo do Rosário debemos afirmar que es una actividad de intervención en un soporte que proviene de los desechos, y que por ello conlleva una objetivación estética. Por ello, vemos en ese bordar una intervención que implica movimientos de entrada y salida; la incrustación de la aguja en la tela y la transformación del soporte a través del hilo. De manera que el hilo, como fibra de la que está hecha la tela-soporte, también rehace a esta última, una y otra vez, cuando entra y sale hasta convertirse en forma y palabra. Lo singular en este caso es que el bordado, además de dibujar, construye escritura (Fig. 4). Bispo escribe bordando, pero lo que borda no son oraciones, no es un discurso que se vale del orden para formar o construir un relato; lo que escribe con el bordado son nombres propios: los de aquellas personas que podrán entrar al cielo; los topónimos del mundo que recorrió en su tiempo de marinero, y los que tal vez nunca conoció, pero que se le aparecen ahora, en el tiempo del bordado, como parte de su mundo sagrado, estético y delirante. Usa entonces palabras que carecen en sí mismas de significados fijos y que se refieren a la singularidad del referente al que nombran y llaman:

Las palabras están escritas, pero de la forma más lenta: bordadas. Aquí ya no existe la inmediatez de la palabra evocada, sino la lentitud de expresión de la palabra que se borda, o incluso en la reconstrucción de objetos a través del descoser y del pliegue. Me parece que son operaciones que reclaman una lentitud temporal, construida sobre el tejido-soporte, otro tejido-texto, otra textura del tiempo recordado (Silva, 2014, párr. 25; énfasis añadido).¹³

Bispo no solo borda, sino que crea textura en dos sentidos. Primero, textura en cuanto a los desechos de tela que usa y que se constituyen en soportes. Segundo, textura en lo que se refiere al texto que interviene el soporte; palabras en las que el significado y el referente se pierden para funcionar como objetos cuyo sentido solo puede conocer su autor desde una verdad individual y biográfica, y que se origina en ese hermetismo religioso resultado de su escucha delirante. De manera que con el bordado se materializa la palabra, y el nombre allí *escrito* con hilo pierde su propiedad porque ahora, más que un nombre propio, es una palabra que se desborda en múltiples sentidos y que se convierte en objeto dentro del artefacto. Este (des) bordamiento de las palabras a partir de la objetivación que logra el hilo, se establece también mediante la cantidad. Es decir, no son una, ni dos, ni tres palabras, las que se inscriben en el soporte; son muchas, interviniendo siempre, perdiéndose en la forma que ahora también dibuja la tela. Esas palabras-objeto que mencionamos antes, son entonces palabras-dibujo-bordado que no solo nombran a quienes no sabemos, o los países y regiones, sino que además aparecen dibujadas como formas que no solo se leen, sino que se ven.

¹³ Texto original: As palavras são escritas, mas do modo mais lento: bordadas. Aqui, não há mais o imediatismo da palavra evocada, mas a lentidão de expressão da palavra que se borda, ou mesmo na reconstrução de objetos por meio do desfiamento e do enovelamento. Parece-me que estas são operações que clamam por uma lentidão temporal, construído sobre o tecido-soporte, outro tecido-texto, outra *textura* do tempo rememorado (Silva, 2014, párr. 25; énfasis añadido).



Figura 4. Bordados de Bispo do Rosário
Fuente: Overmundo

Junto a esta proliferación del bordado –sin duda una de las características principales en la obra de Bispo–, aparece también otro tipo de textura, aunque en menor cantidad: son las tablas minuciosamente talladas con nombres y en orden alfabético (Fig. 5). Semejantes a las de Moisés, dichas tablas no contienen los mandamientos, sino una infinidad de significantes que, en este caso, no sobresalen del soporte –como el bordado–, sino que se profundizan en este. Es así como la textura de la madera y la textura de la palabra vienen a ocupar también aquí una función sacralizadora que transforma el desecho mediante la objetivación estética que surge por el llamado divino de su delirio. Sea cualquiera de las técnicas, talla o bordado, el soporte se hace textura mediante la palabra individualizada cuyo significado y referente solo Bispo conoce, y que, a pesar de ello, produce sentidos que no apelan al significado de los nombres, sino al vínculo que el propio objeto pueda generar en quien lo observa, o, podríamos afirmar de manera mucho más intuitiva, en quien lo escucha.

de creación que, para su autor, cumple en realidad un objetivo sagrado y no artístico. Sin embargo, lo anterior no implicaría la exclusión de su obra del campo cultural; por el contrario, el contenido estético del archivo de do Rosário se reafirma cada vez más por la gran recepción que allí ha tenido y tiene su trabajo. Lo que sí podríamos añadir es que una mirada a su archivo desde el problema de la vida-obra amplía el abordaje de un trabajo artístico que rebasa las terminologías del campo cultural para generar una productividad crítica y teórica que, de modo casi obligatorio, nos invita a pensar en nuevas metodologías de análisis.

En este sentido, pretendemos reafirmar el punto con el que iniciamos el presente trabajo, y que trata la escucha como acto y como modo de aproximación a fenómenos y casos singulares que trascienden las formas más tradicionales de lectura. De manera que nos atrevemos a decir que, definitivamente, además de quien habla, importa quién escucha. Y en este caso, es Arthur Bispo do Rosário y su obra quienes lo confirman.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1965). *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sur.
- Ascanio, C. (2020). *Formas bajo sospecha... Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica* [Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador]. Repositorio Institucional UASB-DIGITAL <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7916/1/TD150-DLLA-Ascanio-Formas.pdf>
- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bodei, R. (2000). *Las lógicas del delirio: Razón, afectos, locura*. Cátedra.
- Bruno, E. y García, G. (2013). La vuelta al día en cuatro mundos. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 5 (2), 233-250.
- Cesar, O. (1924). A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caracter symbolico feiticista num caso de syndroma paranóide. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* 10 (1), 118-130.
- Cesar, O. (1929). *A Expressão Artística nos Alienados. (Contribuição Para o Estudo dos Symbolos na Arte)*. Oficinas Graphics do Hospital de Juquery.
- Cróquer, E. (2012). Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es)obra. Voz y escritura. *Revista de estudios literarios* (20), 89-103. www.saber.ula.edu.ve/bitstream/handle/123456789/36299/articulo5.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor? *Litoral* (25/26), 35-71.
- Freud, S. (1992). El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen (1906-1908) en J. Strachey (ed.) *Obras completas* (Vol. 9, pp. 1-77). Amorrortu.
- Hidalgo, L. (1996). *Arthur Bispo Do Rosario. O Senhor Do Labirinto*. Rocco.
- Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Revista Estudios*, 17 (34), 441-454.
- Lamber, M. (2013). *Arthur Bispo do Rosário –na travessia das imagens (quando Y. Klein navegou o céu com Ulisses). Exposição individual, Pavilhão Preto/Museu da Cidade, Lisboa*. https://www.academia.edu/2546361/Arthur_Bispo_do_Ros%C3%A1rio_-_na_travessia_das_margens_quando_Y.Klein_navegou_o_c%C3%A9u_com_Ulisses_

- Maciel, M. (2008). A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. *Outra travessia*, 7, 117-124. <https://doi.org/10.5007/%25x>
- Mello, L. (2001). *Flores del abismo. Texto curatorial de la exposición Imágenes del inconsciente*. Fundación Proa. <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--textos.php>
- Museu Bispo do Rosário. *Arte Contemporânea*. (2020). *Bispo*. <http://museubisporosario.com/bispo/>
- Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Amorrurtu.
- Overmundo. (2009). *Bordados de Bispo do Rosário*. <http://www.overmundo.com.br/banco/arthur-bispo-do-rosario>
- Prinzhorn, H. (2012). *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Cátedra.
- Ramos, J. (2010). Descarga acústica. *Papel máquina. Revista de cultura*, 2 (4), 49-77.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM.
- Rosseaux, P. (2019). *Obras já higienizadas e catalogadas na reserva técnica do Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea*. <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/museus-cariocas-lancam-campanhas-de-matchfunding-em-parceria-com-o-bndes/>
- Seligmann-Silva, M. (2007). Arthur Bispo do Rosário a arte de ‘enlouquecer’ os signos. *Artefilosofia, Ouro Preto*, (3), 144-55.
- Silva, C. (2014). Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário. Inédito.
- Sloterdijk, P. (2001). *Extrañamiento del mundo*. Pre-textos.