

# La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura

Fiorella BASSAN

Universidad Sapienza, Roma  
fiorella.bassan@gmail.com

Recibido 05/11/2008  
Aceptado 09/01/2009

## Resumen

La colección de obras de arte producidas por enfermos mentales, reunida por Hans Prinzhorn en Heidelberg en los años veinte y presentada en su libro *Bildnerie der Geisteskranken*, ejerció una enorme influencia, aunque desconocida y oculta, en el arte del siglo XX. “El mejor libro de imágenes que jamás ha existido” –como lo calificó Paul Eluard–, se difundió entre los surrealistas como una especie de “Biblia *underground*” y fue una fuente de inspiración tácita para varios artistas, como, por ejemplo, Paul Klee, Max Ernst, Alfred Kubin, y Jean Dubuffet. En los años treinta, con el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, la colección Heidelberg fue exhibida en la *Exposición de Arte degenerado* aproximándola al trabajo de artistas modernos, para demostrar la afinidad entre los dos tipos de obras y, por consiguiente, el carácter psicopatológico y degenerado del arte contemporáneo. Si ésta ha sido la forma más clara de apropiación sufrida por la Colección, otra más silenciosa y que está de hecho conectada con su “perturbador extrañamiento”, ha tenido lugar en el corazón de su recepción.

*Palabras clave:* Prinzhorn, arte, locura, expropiación

## Abstract

The Collection of artistic works by mentally ill patients, gathered by Hans Prinzhorn in Heidelberg in the 1920's and presented in his book *Bildnerie der Geisteskranken*, had a remarkable –however concealed and unacknowledged – influence on 20th century art. The best image book ever existed – as Paul Eluard

called it – was spread among surrealists as a sort of “underground Bible” and it was a source of tacit inspiration for many artists such as, for instance, Paul Klee, Max Ernst, Alfred Kubin and Jean Dubuffet. In the Thirties, with the rise of National-socialism in Germany, the Heidelberg collection was exhibited in the *Degenerated Art Show*, next to modern artists’ works, in order to demonstrate the affinity between the two kinds of productions, and, therefore, the psychopathological and degenerated character of contemporary art. If this has been the most apparent form of expropriation suffered by this Collection, a more silent one is also operative at the heart of its reception, connected in fact to its “perturbing estrangement”.

*Keywords:* Prinzhorn, Art, Madness, Expropriation

Sumario: 1. El descubrimiento. 2. La recepción. 3. La expropiación.

## 1. El descubrimiento

En 1922 Hans Prinzhorn publicaba *La actividad plástica de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología de la Gestalt*.<sup>1</sup> El libro presentaba al público la Colección de obras de enfermos mentales de la clínica psiquiátrica universitaria de Heidelberg, fruto de dos años de investigación por las clínicas de toda Europa. En Heidelberg había ya un pequeño museo, con dibujos, pinturas, tapices y textos de enfermos mentales, recopilados a iniciativa de Kraepelin, director de la clínica de 1890 a 1903. Desde 1918 había sido llamado a dirigir la clínica psiquiátrica de Heidelberg Karl Wilmanns, que permaneció en el cargo hasta su jubilación en 1933. Prinzhorn trabajó con Wilmanns para la constitución de la Colección desde 1919 hasta julio de 1921. Como recuerda el propio Prinzhorn en su libro, él había rechazado la propuesta inicial de Wilmanns de estudiar exclusivamente el material del museo de Heidelberg, considerado insuficiente y de escasa relevancia, afirmando estar “interesado sobre todo en los límites entre la psicopatología y la creación artística”.<sup>2</sup> Se habían reunido así 5000 obras, de 450 casos, entre Alemania, Austria, Suiza, Italia y Holanda.<sup>3</sup> El libro presentaba una selección de este material, con 170 ilustraciones, entre ellas diez en color.

<sup>1</sup> H. Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestalt*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 1922. Una traducción inglesa, *Artistry of the Mentally Ill*, apareció en 1972 en Springer-Verlag, con una introducción de James L. Foy. La traducción francesa a cargo de Marielène Weber, *Expressions de la folie*, con prefacio de Jean Starobinski, en Gallimard, es de 1984. Existe una traducción italiana parcial, *L’arte dei folli*, a cargo de Cristina di Carlo en Mimesis, Milano 1991.

<sup>2</sup> H. Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, cit. p. 353, nota 5.

<sup>3</sup> Acerca de la historia de la Colección de Heidelberg, véase el estudio de Bettina Brand-Claussen, *Das Museum für “pathologische Kunst” in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945*, (1995), trad. it. *Dal*

Hans Prinzhorn (1886-1933) era un psiquiatra, pero también un historiador del arte, y un artista: cantante de ópera y de música de cámara de talento, poeta (una colección de poemas suyos fue publicada póstumamente: *Nachgelassene Gedichte*, Rahtgens, Lübeck 1934), y traductor (en 1930 había traducido *Les Nourritures terrestres* de André Gide).

De sus estudios de historia del arte Prinzhorn había adquirido la atención por la forma. Su punto de partida, en la recopilación de la Colección y en la organización teórica de su libro, fue el material mismo, y el descubrimiento, o el reconocimiento, de su interés y de su modernidad.

Próximo al expresionismo alemán, Prinzhorn conocía personalmente a Emil Nolde, y tenía un gusto estético claro. Con el movimiento expresionista compartía el interés por la locura, el mito de van Gogh, el redescubrimiento de la última producción de Josephson.

Entre 1904 y 1908, Prinzhorn había cursado estudios de filosofía y de historia del arte, y se había doctorado en Munich bajo la supervisión de Theodor Lipps, con una tesis sobre *Las concepciones estéticas fundamentales* de Gottfried Semper. Los años juveniles en Munich (1906-1909) lo marcan profundamente. Munich, “ciudad amiga del arte” a comienzos del siglo XX, es el centro de una renovación artística sin parangón. Sede de exposiciones de importancia (los “fauves” en 1906 y van Gogh en 1908 y 1909), acoge la “Nueva Secesión”, y en 1911 la “Redacción del *Blaue Reiter*”.

Los estudios de psiquiatría que llegan a continuación lo llevan a la clínica de Heidelberg, “una comunidad investigadora viva y en acción”,<sup>4</sup> según las palabras de Jaspers, que había trabajado allí como psiquiatra antes de cubrir la cátedra de filosofía, en la época de su célebre *Psicopatología general*.

La Colección que Prinzhorn organiza en Heidelberg y el libro-manifiesto en el que expone los criterios teóricos que subyacen a ella son fruto de los años en Múnich y de los de Heidelberg, evidenciando una doble competencia, artística y psiquiátrica, que le ha permitido una nueva mirada sobre el arte de la locura.

Prinzhorn no ha sido el primer psiquiatra que ha estudiado la producción de los enfermos mentales. Otros se habían ocupado de ella antes que él. Precisamente a estos estudios precedentes Prinzhorn dedica una bibliografía crítica en 1919, *La cre-*

---

*Museo d'arte patologica alla Collezione Prinzhorn*, en B. Tosatti (ed.), *Figure dell'anima. Arte irregolare in Europa*, Mazzotta, Milano 1997. Tras el final de la guerra, la Colección fue redescubierta hacia 1960, presentada en Heidelberg en una primera exposición en la galería Rothe en 1967, y expuesta en los años 80 en varios países, entre ellos los Estados Unidos. Después de una labor de restauración y catalogación del fondo, la Colección Prinzhorn es desde 2001 un museo público, vinculado a la clínica psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg. La Colección histórica se ha enriquecido con nuevas adquisiciones, entre ellas algunas obras contemporáneas.

<sup>4</sup> K. Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, (1913), prefacio a la séptima edición, mayo de 1959; trad. it. *Psicopatologia generale*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1964.

ación plástica de los enfermos mentales,<sup>5</sup> en la que cataloga las mayores contribuciones en lengua alemana y francesa (incluido Lombroso) acerca del tema, con una particular consideración de *L'art chez les fous* de Marcel Réja, de 1906, y de *Delirio y conocimiento* de Paul Schilder, de 1918. Pero el enfoque seguía siendo, todo lo más, clínico-diagnóstico: las producciones de los enfermos servían para comprender mejor su patología. Prinzhorn fue el primero en considerar estas producciones como expresiones psíquicas, como formas, o figuraciones, que tenían su valor en sí mismas.

Su enfoque es fenomenológico. Más allá de la psiquiatría, como él dice claramente, pero también más allá de la estética: Prinzhorn no desea ser encasillado en los cánones estéticos de la historia del arte, ni afrontar la cuestión de si la producción de los enfermos mentales es o no es “arte”. No es casual que Prinzhorn hable de *Bildneri* (de *Bilden*, “formar”), y no de arte a propósito de las producciones plásticas de sus enfermos. Independientemente de cualquier juicio sobre su eventual patología o artisticidad, Prinzhorn insiste en el valor de las producciones (*Bildneri*) de los enfermos mentales en cuanto imagen, figuración (*Gestaltung*), expresión de lo psíquico. Aquí Prinzhorn está próximo a Warburg – que conocía personalmente y a quien había visitado en el periodo de su internamiento en la clínica de Binswanger<sup>6</sup> – el cual había situado en el centro de su interés teórico la imagen, no necesariamente artística, e investigaba una psicología de la expresión. Y próximo a Klee, que, en los escritos teóricos ligados a su enseñanza en la Bauhaus, habla de *Gestaltung* en cuanto forma y camino que conduce a ella, forma viviente, sinónimo de creación en el sentido pleno del término.<sup>7</sup>

En la parte teórica de su libro Prinzhorn aísla seis raíces de la *Gestaltung* (la necesidad de expresión, la pulsión la juego, la pulsión a adornar, la tendencia a reproducir, la tendencia al orden y la necesidad de símbolos), que constituyen pulsiones-tendencias-necesidades características de todos los individuos, ya sean sanos o enfermos. El deterioramiento de la mente no incide sobre la producción plástica, la cual a veces empieza a manifestarse precisamente en concomitancia con la patología, y tiene una evolución y un florecimiento propios, paralelamente al deteriorarse de otras funciones psíquicas. El caso Phol es emblemático al respecto: diagnosticado como “esquizofrénico terminal”, Franz Karl Bühler, alias Phol, empieza a pintar en el hospital psiquiátrico de Emmendingen, primero de modo más bien tradicional, y después, a medida que la situación psíquica se degrada, de manera cada

<sup>5</sup> H. Prinzhorn, *Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken*, “Zeitschrift für die gesampfte Neurologie und Psychiatrie”, LII (1919), pp. 307-325.

<sup>6</sup> Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, D. Stimilli, Neri Pozza (eds.) Vicenza 2005, p. 81.

<sup>7</sup> Cfr. P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1956; trad. it. *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959. En la edición italiana del texto de Klee, el término *Gestaltung* se traduce como “figuración”.

vez más rica y original, hasta el punto de sugerir un paralelo con Grünewald, Durero y van Gogh.

Un aspecto particularmente interesante para Prinzhorn es que aquí nos encontramos frente a personas que no tienen ninguna formación artística, ningún apremio, y que, llegados a un cierto punto, en la soledad del hospital psiquiátrico, empiezan espontáneamente a producir obras, a esculpir, dibujar, bordar, a menudo con materiales de desecho, como papel higiénico o miga de pan. ¿Por qué lo hacen? Para Prinzhorn aquí nos encontramos ante un impulso creador en estado puro, ante una necesidad no exigida por otra cosa que por una urgencia interior.

Después de haber indagado las posibles tendencias que entran en juego en la creación, Prinzhorn ilustra su material con 170 ilustraciones, de la más sencilla a la más compleja, para terminar con diez casos de maestros esquizofrénicos. Estas obras tienen características formales fácilmente individualizables, como por ejemplo el horror vacui, el carácter de escritura figurativa, la tendencia a una lógica rígida, la predilección por los fragmentos de formas, pero estas características las encontramos también en otros ámbitos, como por ejemplo la producción infantil y de los medios, o en el arte moderno. No hay características “patológicas”: la única característica específica es el sentimiento de perturbadora extrañeza que estas obras comunican.

El libro de Prinzhorn ha sido objeto en los años noventa de importantes lecturas críticas, como las de Bettina Brand-Clausen<sup>8</sup> y de Thomas Röske,<sup>9</sup> que han puesto de relieve algunos aspectos ideológicos del trabajo, los “mitos” o las proyecciones personales de Prinzhorn, demostrando que la creación de los enfermos mentales, bien mirado, no es tan “pura” u “originaria”, ni “fuera del mundo”, sino inserta dentro del mundo psiquiátrico, y que por tanto se hace eco de la relación con los médicos, con el ambiente, con las lecturas disponibles en los hospitales. Todavía, a pesar de lo fundado de estas críticas, podemos reconocer –según la expresión de Hal Foster<sup>10</sup>– el “blinded insight” del trabajo de Prinzhorn, su capacidad de comprensión del arte de la locura, a pesar de algunas alteraciones y cegueras.

<sup>8</sup> Cfr. Bettina Brand-Claussen, *Das Museum für “pathologische Kunst” in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945*, (1995), cit.; Id., *Die Prinzhorn-Sammlung und die Legende vom autonomen Irrenkünstler*, en “*Die Bildnerie der Geisteskranken*” – *Kunst von Aussenseitern im Spannungsfeld der modernen Kunst*, Rehburg-Loccum, 2001; Id. *Prinzhorns Bildnerie der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest*, en *Vision und Revision einer Entdeckung*, Prinzhorn Sammlung, Heidelberg 2001.

<sup>9</sup> T. Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1995; Id., *Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorn Bildnerie der Geisteskranken*, en *Kunst & Wahn*, Dumont, Köln 1997.

<sup>10</sup> Hal Foster, *Blinded Insights* (publicado en 2000, con alguna diferencia, bajo el título *No Man's Land: On the Modernist Reception of the Art of the Insane* y en el 2001 como *Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill*), en Id., *Prosthetic Gods*, MIT, Cambridge, Massachusetts 2004.

## 2. La recepción

El libro de Prinzhorn tuvo un enorme éxito, y fue reimpreso el año siguiente. Se debatió ampliamente en los ambientes psiquiátricos, lo encontramos citado en Jaspers, en su *Strindberg y Van Gogh*,<sup>11</sup> y en Binswanger, el cual fue a visitar la colección y quedó profundamente impresionado, en su ensayo sobre *El manierismo*.<sup>12</sup> También en el ámbito psicoanalítico Prinzhorn es bien conocido: podemos recordar su conferencia sobre “Dibujos de enfermos mentales y de primitivos” en la Sociedad Psicoanalítica de Viena en octubre de 1921,<sup>13</sup> la recensión de Pfister a la segunda edición del libro sobre «Imago» en 1923,<sup>14</sup> y más tarde el comentario de Ernst Kris.<sup>15</sup>

Pero donde el libro de Prinzhorn ha causado el efecto de una bomba es en el ámbito artístico, en Alemania y sobre todo en Francia.

Muchos artistas visitaron la Colección incluso antes de que el libro saliera, como Alfred Kubin que hizo una reseña entusiasta en *Kunstblatt* en 1922.<sup>16</sup> Paul Klee, según el testimonio de Oskar Schlemmer de 1920<sup>17</sup> y la conversación recogida por Lothar Schreyer, era «entusiasta» y comentaba el libro de Prinzhorn recién salido a la luz, cogiéndolo de un estante de su taller: «he aquí el mejor Klee».<sup>18</sup> Max Ernst, próximo al arte de la locura desde los tiempos de Colonia, había organizado en 1919 la primera exposición Dada en la que obras de enfermos mentales se encontraban al lado de las de artistas de vanguardia.

En Francia el libro se difunde ampliamente sobre todo entre los surrealistas. Es Max Ernst quien lo lleva como regalo a Paul Éluard en París en 1922, para agradecerle el haberle facilitado la entrada en Francia, y el libro, considerado como «le plus beau livre d'images qui soit»,<sup>19</sup> se convierte en una especie de “Biblia *underground*”, una fuente riquísima de la que obtener motivos e inspiración.

<sup>11</sup> K. Jaspers, *Strindberg und van Gogh* (1922), trad. it. *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, Cortina, Milano 2001.

<sup>12</sup> L. Binswanger, *Drei Formen Missglückten Daseins: Verstiegtheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*, Niemeyer, Tübingen 1956; trad. it. *Tre forme di esistenza mancata. L'esaltazione fissa, la stramberia, il manierismo*, Bompiani, Milano 2001.

<sup>13</sup> *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 7, 1921, p. 529; trad. inglesa en *International Journal of Psychoanalysis*, 3, 1922, pp. 133-134.

<sup>14</sup> «Imago», 9, 1923, pp. 503-506.

<sup>15</sup> E. Kris, *Bemerkungen zur Bildneri der Geisteskranken* (1936), reimpreso como III capítulo en Id., *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952; trad. it. *Ricerche psicoanalitiche dell'arte*, Einaudi, Torino 1967.

<sup>16</sup> A. Kubin, *Die Kunst der Irren*, «Das Kunstblatt», VI (1922), pp. 187-188.

<sup>17</sup> Carta de Oskar Schlemmer a Helena Tutein, en *Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher*, Langen-Verlag, Munich 1958.

<sup>18</sup> L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, (1956), trad. it. del capítulo sobre Klee en Félix Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, (1960), Einaudi, Torino 1971.

<sup>19</sup> Cfr. la carta de Éluard de marzo de 1928 a J. Bousquet, en P. Éluard, *Lettres à Joël Bousquet*, Éditions Français réunis, Paris 1973.

André Breton y Robert Desnos poseían una copia, y en varios aspectos el pensamiento artístico de Breton está en deuda con el arte de la locura.<sup>20</sup> Jean Dubuffet lo había recibido de un amigo suizo, el escritor Paul Budry, y en una entrevista de los años setenta admite que las imágenes del libro de Prinzhorn lo impresionaron muchísimo de joven: «Me enseñaron el camino, y tuvieron una influencia liberatoria. Me di cuenta de que todo estaba permitido, que todo era posible. Millones de posibilidades de expresión existían fuera de los caminos culturales aceptados. [...] Las imágenes del libro tuvieron un impacto fortísimo sobre mí y sobre otros artistas en aquellos años. Todos los surrealistas lo conocían bien, sobre todo Max Ernst».<sup>21</sup>

El ambiente psiquiátrico francés de después de la guerra, próximo a los surrealistas de muchas maneras, conocía el libro de Prinzhorn, y lo consideraba como el mayor texto de referencia para las expresiones de la locura. Jean Vinchon lo cita ya en la primera edición de *L'art et la folie* de 1924, y por tanto en aquella revista de 1950.<sup>22</sup> Gaston Ferdière, el psiquiatra de Antonin Artaud, habla de “Aliénation créatrice” en la conferencia inaugural de la primera exposición de obras de enfermos mentales en el hospital psiquiátrico de Saint-Anne en 1946, y hace referencia en sus ensayos al «voluminoso Bildneri der Geisteskranken de Prinzhorn, hecho célebre, considerado como un verdadero manual y cuya riqueza iconográfica es incomparable».<sup>23</sup> Henri Ey, una de las mayores figuras en Saint-Anne, cita el libro de Prinzhorn en su conferencia “La psychiatrie devant le surréalisme” de 1947, a propósito de la producción estética psicopatológica como la «verdadera *Summa* de los conocimientos sobre este campo», y dada su importancia capital, presenta un breve resumen de él.<sup>24</sup> Es a él a quien se debe la iniciativa de hacer copiar algunas obras del libro de Prinzhorn para la biblioteca del hospital. Robert Volmat, organizador de la gran exposición de arte psicopatológica en París en 1950 con ocasión del congreso internacional de psiquiatría, en su volumen *L'art psychopathologique* de 1956 hace referencia a la colección de Heidelberg y a una primera exposición suya en Francfort en 1921.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Cfr. J. Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, Lausanne 1987.

<sup>21</sup> Cfr. la entrevista con el artista de J. M. MacGregor del 20 de agosto de 1976, *Art brut chez Dubuffet*, reimpresa en J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. IV, Gallimard, Paris 1995, pp. 40-58.

<sup>22</sup> J. Vinchon, *L'Art et la folie*, 1ª ed. Stock, Paris 1924; 2ª edición completamente revisada, Stock, Paris 1950.

<sup>23</sup> G. Ferdière, *Introduction à la recherche d'un style dans le dessin des schizophrènes*, «Annales médico-psychologiques», 105/2, 1947. En una entrevista a Sarah Wilson, Ferdière cuenta haber leído y estudiado el libro de Prinzhorn con Ernst Jolowicz, un psicoanalista vienés emigrado, y haber recibido en 1952 de la hija de Édouard la histórica copia del volumen que perteneció a su padre. Cfr. S. Wilson, *From the Asylum to the Museum: Marginal Art in Paris and New York, 1938-68*, en *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Princeton University Press, 1992.

<sup>24</sup> H. Ey, *La psychiatrie devant le surréalisme*, «L'Évolution psychiatrique», 1948, 4.

<sup>25</sup> R. Volmat, *L'art psychopathologique*, PUF, Paris 1956.

Incluso si no todos estaban en grado de leer alemán, el libro de Prinzhorn en Francia era un texto de referencia y hacía descubrir el arte de la locura a través de una rica reproducción de obras, fuente inagotable de inspiración para una psiquiatría moderna y para un arte que colocaba el “modelo interior” en el corazón de su producción.

Muchos estudios se han hecho en los últimos años acerca de las deudas específicas de algunos artistas al compararlos con las obras reproducidas en el texto de Prinzhorn. Baste pensar en la comparación entre el *Edipo* de Max Ernst y *El pastor milagroso* de August Natterer (Neter); o entre *El imbécil siempre* de Max Ernst y *El diablo* de Karl Genzel (Brendel).<sup>26</sup> Pero también fuera de ámbito propiamente surrealista se han sugerido comparaciones significativas. *El Angelus novus* de Klee, que perteneció a Walter Benjamin y ahora se encuentra en el Israel Museum de Jerusalén, se ha visto como semejante al *Cordero de Dios* o a otras figuras de Johann Knopf (Knüpfer); *Bufonería* de Klee de 1922, a las *Cabezas con pies* de Karl Genzel (Brendel); *La aventura entre Kurl y Kamen*, siempre de Klee, de 1925, al *Círculo de ideas de un hombre proyectadas sobre el mundo exterior* de Hyacinth, barón von Wieser (Heinrich Welz).<sup>27</sup> Alfred Kubin se ha considerado próximo a Franz Karl Bühler (Pohl).<sup>28</sup> El *Grand nu charbonneux* de Dubuffet de 1944 se ha puesto en comparación con obras de Hermann Beehle (Beil), o, siempre de Dubuffet, *L'Homme à la rose* con una obra de Heinrich Anton Müller, *À ma Femme. / J'envuie/ ce/ ventre/ depuis si lonteng / qu'elle et/ Privee de moi.*<sup>29</sup>

Deudas evidentes, pero implícitas, no claramente reconocidas. También Breton nombra a Prinzhorn solo en 1948, en su ensayo sobre *L'art des fous, la clé des champs*, junto a otros psiquiatras, como Réja, Lacan, Ferdière, que han empezado a considerar el arte de la locura como una mirada no solamente clínica. Pero la influencia del trabajo de Prinzhorn en sus escritos es muy anterior.

Si la recepción del libro de Prinzhorn fue enorme («Tous les surréalistes ont eu entre les mains son livre sur *L'Art des fous* – escribía André Masson en *Le Monde*

<sup>26</sup> Cfr. W. Spies, *L'Art Brut avant 1967*, «Revue de l'Art», 1-2, 1968; J. M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton University Press, Princeton 1989; H. Foster, *Prosthetics Gods*, cit.

<sup>27</sup> Cfr. J. Smith Pierce, *Paul Klee and Baron Welz*, «Arts Magazine», 52, 1, 1977; Id., *Paul Klee and Karl Brendel*, «Art International», 22, 4, 1978; S. Poley, ...und nicht mehr lassen mir diese Dinge los. Prinzhorns Buch *Die Bildnerie der Geisteskranken und seine Wirkung in der moderne Kunst*, en *Die Prinzhorn Sammlung*, Heidelberg 1980; R. Heller, *Expressionism's Ancients*, en *Parallel Visions*, cit.; H. Foster, *Prosthetics Gods*, cit.

<sup>28</sup> Cfr. S. Poley, *Das Vorbild des Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945*, en O. Benkert y P. Gorsen (eds.), *Von Chaos und Ordnung der Seele*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 1990.

<sup>29</sup> El título de la obra de Heinrich Anton Müller se ha transcrito según la grafía del autor. Cfr. L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 1997; *Dubuffet & l'Art Brut*, catálogo de la exposición Düsseldorf-Lausanne, 5 Continents, Milano 2005; H. Foster, *Prosthetics Gods*, cit.



del 6 de octubre de 1971 – et certains avant la fondation du mouvement surréaliste»), esta recepción ha sido todavía oculta, subterránea.

Recientemente se ha hablado de la Colección Prinzhorn como de un capítulo oculto del arte del siglo XX,<sup>30</sup> reconociéndole toda su importancia en la historia del arte moderno, pero permanece abierta la pregunta: ¿por qué oculto?

### 3. La expropiación

Y aquí llegamos al último punto de mi estudio, la expropiación del arte de la locura.

La primera utilización macroscópica de la Colección Prinzhorn para fines diversos, si no opuestos, a aquellos para los que había sido creada es la famosa Exposición del arte degenerado organizada en Alemania entre 1937 y 1941, en la que obras de la Colección Prinzhorn fueron colocadas junto a obras de artistas modernos como Klee, Kandinsky, Nolde, Kirchner, Marc, Kokoschka, etc., para demostrar la psicopatología del arte moderno, más que su degeneración. El nuevo director de la clínica psiquiátrica de Heidelberg, Carl Schneider, prestó algunas obras de la Colección para la Exposición de Berlín de 1938. Hay un catálogo detallado de las obras prestadas, entre las cuales, los trabajos de Joseph Schneller (Sell), Clemens von Oertzen (Viktor Orth), Franz Karl Bühler (Pohl), Else Blankenhorn, Adolf Schudel, Paul Goesch, Oskar Ferdinand Heinrich Voll. En el folleto de la exposición publicado en noviembre de 1937 se reproducen, junto a la *Muchacha con los cabellos azules* de Eugen Hoffmann y una escultura de Richard Haizmann, dos obras de Karl Genzel (Brendel): una *Cabeza en miga de pan*, perdida (reproducida en el libro de Prinzhorn como ilustración nº 79), y un *Gato*. No es casual que el término usado para esta exposición sea psiquiátrico: degenerada no significa “fea”, no implica sólo un juicio estético, sino que indica una degradación mental, y por tanto abre la vía a su eliminación. Muchos fueron los maestros esquizofrénicos asesinados en los campos de exterminio a consecuencia del proyecto eugenético nazi, el Aktion T4, que preveía la eliminación de las “vidas indignas de vida”, entre los cuales estaban los pacientes incurables (Franz Karl Bühler por ejemplo fue entregado al primer convoy que partió de Emmendingen, el 20 de marzo de 1940, con destino al Instituto de exterminio de Grafeneck<sup>31</sup>), y muchas, las obras de los artistas contemporáneos que se quitaron de los museos y se destruyeron.

La afinidad entre el arte de la locura y el arte contemporáneo avanzada por

<sup>30</sup> Cfr. *The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wunderblock*, C. de Zegher (ed.), Drawing Papers, 7, The Drawing Center 2000.

<sup>31</sup> Acerca del tema, véase el catálogo de la exposición *Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, B. Brand-Claussen, T. Röske, M. Rotzoll (eds.), Colección Prinzhorn, Heidelberg 2002.

Prinzhorn fue tergiversada y manipulada por razones políticas, con consecuencias nefastas, dando vía libre a la eliminación de las obras y de sus autores.

Pero si ésta es la expropiación más evidente y conocida, hay otra más silenciosa y sutil, en el corazón de la recepción del libro, como señalábamos más arriba. Se ha hablado de “Biblia *underground*”, de “capítulo oculto de la historia del arte”: ¿por qué oculto? ¿Por qué *underground*?

No creo que se trate tanto de un robo, de mala fe, de un ocultamiento voluntario de fuentes. El porqué quizá deba buscarse justamente en aquella perturbadora extrañeza de la que hablaba Prinzhorn, en el encanto, pero también en la turbación de algo que, en la máxima extrañeza, sentimos demasiado próximo. Mejor poner una distancia. Esa distancia que Breton decía haber aprendido en Saint-Dizier, cuando, de un joven practicante del hospital neuro-psiquiátrico militar, escuchaba a sus internos: «He conservado, de mi paso por el centro de Saint-Dizier, una viva curiosidad y un gran respeto por aquello que se ha convenido en llamar las perturbaciones (*les égarements*) del espíritu humano. Quizá también he aprendido a protegerme de antemano contra estas perturbaciones, vistas las condiciones de vida intolerables que implican». <sup>32</sup>

Breton abandonó a Antonin Artaud, igual que abandonó a Nadja, en el momento de su internamiento en un hospital psiquiátrico, pero publicó los dibujos de Nadja en el texto que le dedicó, y que la ha inmortalizado para siempre.

(Traducción de Irene Pajón)



Fig. 1. *Sin título*. Alfref Kubin, 1920-1922.



Fig. 2. Kart Genzel (Brendel), *Tres capezas-pies*, Heidelberg, col. Prinzhorn



Fig 3. ranz Kart Bühler (Pohl), *Sin título*, Heidelberg, col. Prinzhorn

<sup>32</sup> A. Breton, *Entretiens*, II edición, en *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1999, vol. III, p. 443.