

Arte y psicosis: una revisión psicoanalítica de *Expresiones de la locura:* *el arte de los enfermos mentales* de Hans Prinzhorn y *Locura y arte:* *la vida y obra de Adolf Wölfli* de Walter Morgenthaler

Miguel Gutiérrez-Peláez*

Emilio Herrera-Pardo**

Maria Alejandra Barberena-Garzón***

* Ph. D. en Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor titular del Programa de Psicología de la Universidad del Rosario, Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud. GI Individuo, Familia y Sociedad, Bogotá (Colombia). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0816-2605>

** Doctorando en Educación de la Facultad de Educación de la Universidad de los Andes, Bogotá (Colombia). Magíster en Psicología Clínica de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Profesor del Programa de Psicología de la Universidad del Rosario, Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud, Bogotá (Colombia). Profesor de la Universidad de los Andes, Bogotá (Colombia). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2609-057X>. Correo electrónico: e.herrera@uniandes.edu.co.

*** Psicóloga de la Universidad del Rosario, MSc. en Educational Studies for Adults, Youth and Community Contexts, University of Glasgow. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1720-462X>.

Resumen

En este artículo se revisan dos de los trabajos más importantes que analizan la relación entre enfermedad mental y arte dado su gran valor histórico y pertinencia para las investigaciones posteriores en el campo: *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales* de Hans Prinzhorn (1972 [1922], 2012) y *Locura y arte: la vida y obra de Adolf Wölfli* de Walter Morgenthaler (1992 [1921]). Se llevó a cabo un análisis teórico crítico de ambos trabajos a la luz de las teorías psicoanalíticas de Freud, Winnicott y Lacan que abordan aspectos cruciales del funcionamiento del sujeto psicótico, y sus posibles relaciones con el arte, la creatividad y la creación artística. En las obras analizadas se encuentran documentos valiosos para entender cómo en un sujeto particular el arte puede no solo brindar un alivio terapéutico, sino servir para restaurar un mejor vínculo con la realidad. Las obras muestran además su vigencia para comprender el uso que el sujeto psicótico hace del arte.

Palabras clave: arte marginal; psicosis; creatividad; salud mental

Art and Psychosis: A Psychoanalytical Review of Hans Prinzhorn's *Artistry of the Mentally Ill* and Walter Morgenthaler's *Madness and Art: the Life and Works of Adolf Wölfli*

Abstract

In this article we review two of the most important literary works that analyze the relationship between mental illness and art, due to their great historical value and relevance for subsequent research in this field: *The art of the mentally ill*, by Hans Prinzhorn (1922/1972 and 2012) and *Madness and art: The life and work of Adolf Wölfli*, by Walter Morgenthaler (1921/1992). A critical theoretical analysis of both works was carried out in light of the psychoanalytic theories of S. Freud, D.W. Winnicott and J. Lacan that address crucial aspects of the functioning of the psychotic subject and their possible relationship with art, creativity and the artistic creation.

Keywords: mental health; creativity; outsider art; psychosis

Arte e Psicose: Uma Revisão Psicanalítica *A arte do doente mental* de Hans Prinzhorn e *Loucura e Arte: a Vida e as Obras de Adolf Wölfli*, de Walter Morgenthaler

Resumo

Neste artigo, revisamos duas das mais importantes obras literárias que analisam a relação entre doença mental e arte, devido ao seu grande valor histórico e relevância para pesquisas posteriores neste campo: *A arte do doente mental*, de Hans Prinzhorn (1922). 1972 e 2012) e *Loucura e arte: A vida e obra de Adolf Wölfli*, de Walter Morgenthaler (1921/1992). Uma análise teórica crítica de ambos os trabalhos foi realizada à luz das teorias psicanalíticas de S. Freud, D.W. Winnicott e J. Lacan que abordam aspectos cruciais do funcionamento do sujeito psicótico e sua possível relação com a arte, a criatividade e a criação artística.

Palavras-chave: saúde mental; criatividade; arte marginal; psicose

Introducción

Si bien el presente trabajo se centra en dos obras producidas a comienzos del siglo xx, es posible encontrar referencias a la relación entre locura y arte desde la historia de los antiguos egipcios y griegos hasta nuestros días (Gutiérrez-Peláez y Castro-Arbeláez, 2020). Durante finales del siglo xix y comienzos del xx se empezaron a documentar de diversas maneras las obras realizadas por pacientes en diferentes centros psiquiátricos. Se destacan especialmente los libros de Hans Prinzhorn y Walter Morgenthaler que serán analizados a continuación; sin embargo, también se encuentra la obra de Lombroso, Schneider (*Entartete Kunst und Irrenkunst*, citado en Gilman, 1985, p. 236) y la documentación de casos singulares en los que convergen el arte y la enfermedad mental, como los de Richard Dadd (1817-1886), William Bartholomew (1819-1881), Vincent Van Gogh (1853-1890), Louis Wain (1860-1939), Jules Leclercq (1894-1966), Fleury Joseph Crépin (1875-1948), Marie Barnes (1923-2001), Yayoi Kusama (1929), entre muchos otros. Con los desarrollos teóricos sobre el arte *outsider* y el *art brut*, sujetos como Henry Darger (1892-1973), André Robillard (1931), Judit Scott (1943-2005), entre otros, comenzaron a ser de gran interés tanto para el campo del arte como para el de la psicología (Gutiérrez-Peláez y García-Moreno, 2018).

Como señalan Saavedra-Macías et. ál. (2016),

[...] la relación entre las prácticas creativas y la salud mental ha estado encuadrada entre dos ejes. Por una parte, la imagen del artista genial enloquecido y, por otra, el contexto claramente clínico del uso instrumental del arte. El énfasis en el arte como instrumento de diagnóstico y la influencia del psicoanálisis es una muestra de ello. (p. 344)

En la presente propuesta se resalta el valor terapéutico del arte para determinados sujetos psicóticos que se encuentran por fuera de dispositivos clínicos específicos que pretendan hacer una instrumentalización del arte. Más bien, estas obras constatan cómo para determinados sujetos el arte es un recurso posible (y muchas veces necesario) a través del cual reordenan su realidad y pueden disminuir tanto su angustia como los síntomas positivos de sus afectaciones mentales.

El arte marginal (*outsider art* o *art brut*), según Cardinal (2009), es un modo de expresión artístico original que se fomenta en su independencia por fuera de la esfera pública, del mercado y de una finalidad específica. Es un arte que se satisface en el propio ejercicio de su realización, sin motivarse en el lucro o la admiración pública, prescindiendo del concepto cultural de “lo que debería ser una obra de arte”, enfocándose en cambio en el impulso creativo específicamente. Este punto es crucial para la comprensión y el análisis que se hace de las obras realizadas por enfermos mentales, puesto que, como en el caso de Prinzhorn y Morgenthaler, se parte de la hipótesis de que la creatividad representa el factor terapéutico dentro del tratamiento de la enfermedad mental. Este es, además, un punto de convergencia entre las conceptualizaciones de dichos autores de comienzos del siglo xx, y el modo como el psicoanálisis empezó a concebir la importancia psicológica y cultural del arte.

La creatividad y el arte han sido estudiados desde el comienzo del movimiento psicoanalítico. Freud (1991 [1911]) en *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico* explica que el artista consigue hacer caso al principio tanto del placer, como de realidad al realizar una obra, ya que a través de ella pone en la realidad objetiva un deseo subjetivo que es reconocible por otras personas. Este planteamiento de Freud hace resonancia con las ideas de Prinzhorn (1972 [1922]). Para este último, es pertinente hacer una reproducción de un objeto real cuando existe una necesidad de expresar elementos internos, en especial emociones. Por ejemplo, la representación de la naturaleza, a pesar de ser una copia de una imagen que pasó por los sentidos del artista, es también un medio para exponer algo suyo. El arte es entonces un medio que responde a la necesidad del ser humano de expresar algo propio.

Ahora bien, tanto para Freud como para Prinzhorn, la sociedad le permite al artista expresar sus deseos y emociones a través del arte. De igual forma, el espectador, al relacionarse con la obra, entra en contacto con sus propios deseos y con la intención de expresar del artista. Así, la obra de arte y la experiencia artística son un vehículo por medio del cual tanto los artistas como los no artistas logran ponerse en contacto con los elementos internos propios del psiquismo humano.

El psicoanálisis se circunscribe al postulado según el cual la expresión artística es el factor terapéutico para los sujetos. Según Winnicott (2005a [1971]), es por medio del juego que se forma el *self*; es durante este que el sujeto logra separarse de su madre, construir una distinción entre el yo y el no-yo, generar un puente entre el mundo interno y la realidad externa, y, por ende, consigue transformarse y crecer. Para Winnicott (2005a [1971]), al igual que para Freud (1991 [1911]), la experiencia artística de los adultos es heredera del juego de los niños. De esta manera, en la experiencia artística el sujeto adulto logra transformarse, crecer, poner los límites de su yo para luego devenir en algo nuevo. Es por ello que Winnicott destaca un valor terapéutico en el arte, considerando que por medio de este todo sujeto puede crecer, fortalecer su *self*, y poner en contacto el mundo interno y externo. Incluso, plantea que en aquellos casos en los que el *self* no está suficientemente bien definido o los límites ente el mundo interno y externo no son claros, la experiencia artística logra posibilitar la emergencia y formación del *self*.

De un modo que entra en relación con este planteamiento, Prinzhorn (1972 [1922]), citando a Klages, señala que los gestos expresivos (entre los cuales aparecen los gestos creativo y artístico) están destinados a actualizar la psique y a construir un puente entre el Yo y los demás, ya que el arte recoge los elementos del mundo interno de la persona y los plasma en la realidad, permitiéndole conectar y reconocer los diferentes elementos que pueden ser suyos, pero que no son absolutamente ajenos a la realidad exterior.

Los textos clásicos

Partiendo de las ideas presentadas, se llevó a cabo un análisis de las ideas centrales de los libros *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales* (1972 [1922], 2012) de Hans Prinzhorn y *Locura y arte: la vida y obra de Adolf Wölfl* (1992 [1921])¹ de Walter Morgenthaler, a partir de diferentes teorías psicoanalíticas que aportan a su comprensión. Estos dos textos tuvieron una innegable repercusión sobre el pensamiento y legado de los posteriores estudios sobre la relación entre enfermedad mental y arte. El artista y escritor Jean Dubuffet se sintió profundamente interesado por el arte realizado por los pacientes institucionalizados (Krug y Parker, 2005), al igual que Ernst Klee, Max Ernst, Hugo Ball y Alfred Kubin (Schramme, 2010, p. 35). Dubuffet, que es predecesor de Cardinal en cuanto a la conceptualización del arte marginal u *outsider*, lo consideraba un arte realizado por los no-entrenados, apartados o iliteratos (Minturn, 2004); en otras palabras, consideraba este arte propio de lo marginal de la sociedad.



Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales

El arte como fin en sí mismo, más allá del sentido

La noción de juego es de gran relevancia para el análisis que lleva a cabo Prinzhorn. Klages, afirma Prinzhorn (1972 [1922]), había descrito el juego como una actividad que no tiene un propósito más allá de ser, como un acto que sigue ciertas reglas, pero que no contiene otro propósito práctico más que el de entretener. Como se mencionó, esta definición guarda una estrecha relación con lo expuesto por Winnicott (2005b [1971]), quien explica que es durante el juego que las personas tienen la capacidad de ser creadoras y poner al servicio de su realidad interna una parte seleccionada de la realidad externa con el fin de encontrarse a sí mismos. Por lo tanto, es gracias a la ausencia de intención propia del juego (como lo menciona Prinzhorn, 1972 [1922], haciendo referencia a Klages) que se logra encontrar el acto creativo, lleno de identidad, por fuera de la mirada de un observador.

También el arte marginal tiene como característica principal su ausencia de finalidad, ya que pretende “ser por ser”, más allá de la mirada pública, la interpretación y el provecho económico (Cardinal, 2009). Así mismo, puede observarse que Prinzhorn, más que realizar como tal un análisis de la obra de arte de los pacientes que investigó, llevó a cabo una lectura del modo como estos sujetos funcionaban en relación con las obras que producían desde un punto de vista estético. Prinzhorn, un médico poco común, fue pionero en referirse a las obras que analiza como “obras de arte” y no como meras producciones de enfermos mentales (es decir, las elevó a la categoría de obras de arte), en una línea muy distinta a la que tomaron los nazis al subir al poder en 1933 (año de la muerte de Prinzhorn), poniendo estas obras en la línea del “arte degenerado” (*Entartete Kunst*), expresionista y judío.

La teoría de la configuración

En 1919, el Dr. Hans Prinzhorn llegó al Hospital Psiquiátrico de Heidelberg en Alemania, después de haber completado sus estudios en canto, historia del arte y filosofía, de haber sustentado su tesis doctoral sobre la filosofía estética de Gottfried Semper (Schramme, 2010, p. 34), y, finalmente, de haber culminado su carrera de medicina psiquiátrica. Allí, su jefe Karl Wilmanns le legó el encargo de una pequeña colección de pinturas hechas por pacientes de la institución. Prinzhorn se ocupó de expandir, sistematizar e investigar la colección hasta conseguir más de cinco mil piezas de arte que incluían pinturas, dibujos, notas, artesanías, textiles, libros y esculturas. Su libro fue publicado en 1922 y ese mismo año se realizó una exposición de las obras de los pacientes (Krug y Parker, 2005; Prinzhorn, 1972 [1922]; Schramme, 2010). En este texto, Prinzhorn propone una teoría de la configuración (*Gestaltung*) y de la expresión (Prinzhorn, 1972 [1922]; Schramme, 2010), altamente influenciada por el filósofo y psicólogo Ludwig Klages, quien era un reconocido estudioso de la grafología, la escritura y otras formas básicas de expresión (Prinzhorn, 1972 [1922]). Klages era además un abierto antisemita y contradictor de las teorías freudianas (Lebovic, 2006, p. 24). La noción de configuración que Prinzhorn adoptó de Klages es uno de los conceptos teóricos fundamentales a los que acude para el análisis y la comprensión de las obras realizadas por los pacientes del hospital de Heidelberg (Lebovic, 2013, p. 150). Rastreado el

¹ El libro de Morgenthaler ha sido traducido al inglés bajo el título *Madness and art: the life and works of Adolf Wölfl*, pero no existe una edición publicada en español. Para la presente investigación se utilizaron las traducciones al inglés de ambas obras. El título sugerido en español es nuestro.

proceso de configuración, Prinzhorn aspiraba a alcanzar las características principales del funcionamiento psíquico de la persona que había realizado la obra de arte. Para este propósito, propuso buscar el significado de cada elemento de la obra dentro de su propia configuración, ya que este era una parte indisoluble del proceso de creación. A través de su método, Prinzhorn buscaba no limitar la investigación al definir determinadas categorías para la comprensión de la impresión, sino más bien encontrar rasgos peculiares y singulares dentro de la tendencia de configuración a partir de las obras de cada uno de los sujetos estudiados.

Según Prinzhorn, Klages propuso una teoría completa de la expresión que postula que los gestos expresivos tienen la capacidad de realizar (materializar, poner en acción) los elementos psíquicos que nos son comunicados directamente como observadores de una obra de arte. Esto quiere decir que cualquier acción motora puede ser el medio de un proceso expresivo, desde un gesto provocado por la furia, hasta un gesto oral, que puede ser expresado de manera verbal, pero también pictóricamente. Los elementos psicológicos individuales siempre nos son comunicados de manera simple y concreta, y no por una asociación o inferencia racional. Entonces, para explicar lo anterior, comenta que existe una gran faceta de la vida que se puede comprender a través de los gestos o acciones: el reino de la configuración, especialmente la artística. Esta tiene la particularidad de que entre mayor es su rango de configuración, mayor es la dificultad para el investigador de cuantificarla y conceptualizarla. Todos los gestos expresivos están subordinados a actualizar la psique y construir un puente entre el Yo y los demás. Estos gestos deben estar compuestos de elementos psíquicos de los que son expresión, y deben ser tan concretos y claros (no ambiguos) como sea posible para conseguir la perfección formal. Para Klages, cada proceso corporal tiene una experiencia psicológica (*seelisch*) correspondiente y, a la inversa, cada proceso psicológico tiene una experiencia física correspondiente (Bishop, 2006, p. 92). De este modo, las expresiones artísticas son una “materialización del alma” (Schramme, 2010, p. 36).

Así mismo, al estudiar a Klages, Prinzhorn resaltó la necesidad de expresión de la psique y de los procesos vitales compulsivos que están subordinados a su propia realización. De este modo, sugirió que lo que se conoce como la necesidad de expresión es una compulsión oscura e involuntaria que en sí misma no tiene intenciones de resolución, sino que

se satisface a través de su propio proceso de configuración, y que, de igual forma, se diferencia de las necesidades directas, ya que estas terminan por convertirse en actos no ambiguos y están inherentemente llenas de propósito.

Prinzhorn relacionaba estos elementos compulsivos con la necesidad de jugar y es por ello que no diferenciaba el juego de la seriedad, ya que entiende todas las actividades juguetonas o sin sentido como un gesto expresivo. Por ejemplo, hacer garabatos suele comprenderse como parte de un estado de relajación, sin embargo, estos son inducidos por la tensión y la búsqueda de su alivio, por ello carecen completamente de ideas con un propósito. Prinzhorn sugirió que si los adultos no ejercieran su influencia sobre los niños, ellos dibujarían libremente a partir de su necesidad activa, sin ningún significado intencional. Dicha noción de juego como fin en sí mismo también fue planteada por Winnicott (2005b [1971]); para él, este no solo tiene valor porque puede ser interpretado, sino porque en sí mismo genera desarrollo, cosa que de igual manera ocurre en el acto artístico: no solo tiene valor por los contenidos que transmite, sino sobre todo por el acto creativo que implica.

Los aspectos estéticos y su relación con los procesos mentales

Un aspecto que fue de sumo interés para Prinzhorn tiene que ver con los aspectos estéticos puntuales de las obras que analiza y la repetición de tendencias (psicológicas y estéticas) comunes entre ellas. En particular, se detuvo extensamente en lo que denomina “ornamentaciones”. Prinzhorn planteó que el enriquecimiento del mundo externo a partir de la adición de elementos perceptuales es un hecho psicológico final e irreducible, es una necesidad del hombre de no ser absorbido pasivamente por su ambiente, sino de imprimir sus propias marcas en él, más allá de una actividad propositiva. Postuló que existen tres tipos de ornamentación: la que se aplica al cuerpo humano, a las herramientas y a toda actividad supraindividual, correspondiente a lo mágico-mítico. El ornamento es “un objeto decorado dominado por reglas de orden, sin la consideración de su uso en algún lugar particular” (Prinzhorn, 1972 [1922], p. 22) y que goza de un orden formal, que es el arreglo lineal, el patrón regular, la simetría y la proporción. Aclaró que también existe un orden libre y autónomo, como el ritmo, que es la sucesión de elementos similares y cumple la función de enfatizar todos los gestos formales.

Prinzhorn hizo referencia también a lo que considera la tendencia a imitar, la cual puede producir placer y ha sido más importante que la necesidad de realizar símbolos objetivamente. La tendencia a copiar también surge, según Prinzhorn, cuando se requiere la aparición de un auxiliar a la hora de inspeccionar las obras desde la perspectiva de la urgencia expresiva.

Dentro de sus observaciones, Prinzhorn notó que en muchas ocasiones al escribir los pacientes llenaban sus hojas con garabatos que aparentemente no tenían sentido, siendo figuras, palabras o imágenes incompletas. Incluso, su distribución en el espacio, el juego de luces y sombras o de líneas solitarias que hacen no producen una regularidad o intencionalidad. Es por esto que Prinzhorn propuso que debía dársele una atención especial a la interpretación simbólica de estos garabatos desde una perspectiva crítica. También señaló que muchos pacientes rellenaban sus hojas hasta los bordes con garabatos, lo cual lo entiende desde una perspectiva del *horror vacui*, que cesaría solo hasta que todos los espacios de la hoja se hubieran rellenado.

Este autor explicaba que existen tres aspectos esenciales a tener en cuenta dentro de los contenidos psicológicos: 1) incluso el garabato más simple es una representación de componentes psicológicos; 2) podemos llamar al impulso del gesto de dibujar la necesidad expresiva; y 3) existe una tendencia a enriquecer el ambiente, incluso al intentar darle sentido.

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

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

Prinzhorn acusa que los fundamentos psicológicos del significado simbólico solo pueden ser explicados a través del estudio de la obra de gente primitiva. A partir de ello, propone que sus principios son: que el

ídolo (simbólicamente hablando) es en sí un demonio, es decir, una entidad intangible y abstracta que puede habitar un objeto externo; que su representación hace parte del modelo (es decir que, como la imagen intangible, habita el objeto que la representa, es decir que lo que le pase a la imagen también le pasa al modelo); y que la representación en sí misma no es más que una pieza de algo que se ha hecho identificable por algunas alteraciones y ha sido habitada por el alma del demonio, que la ha dotado de significado. Así, se entiende que el objeto se convierte en símbolo, una representación de la fuerza que existe independientemente de la imagen.

Así mismo, afirma que el simbolismo se puede encontrar siempre que un componente no-objetivo, como un sentimiento o una idea abstracta, se encuentra plasmado intencionalmente en la pintura y, también, cuando se sobreentiende un significado sin la intención del artista. Entonces, para delimitar el concepto, Prinzhorn explicó el simbolismo como aquel sentido que tenemos cuando encontramos elementos abstractos, psíquicos o sobrenaturales en la obra que no es presentada objetivamente, por ejemplo, cuando una imagen se convierte en una metáfora.

Los enfermos mentales y su arte

Prinzhorn presentó diez casos de pacientes que tuvieron un desempeño destacado en cuanto a su capacidad de creación y realización de obras de arte. Estos sujetos no poseían ningún tipo de entrenamiento desde los puntos de vista tanto objetivos como configurativos. A partir de ellos, Prinzhorn logró ilustrar el contenido específico de la teoría expuesta en un primer momento, utilizándolos a modo de ejemplo por medio de un análisis y exposición de su obra. Para ello, hizo una revisión de su historia clínica y, por supuesto, de sus trabajos, con el fin de poner al lector al tanto de los factores que pudieron guardar relación con su forma particular de expresión. Si bien por cuestiones de extensión no es posible presentarlos en este trabajo, es importante destacar la importancia del uso del “caso por caso” para lograr la comprensión singular de lo que le sucede a cada paciente/artista y su relación con la producción de elementos plásticos. Este interés por resaltar el caso ha sido frecuente en la obra de Prinzhorn, y va en la línea de los intentos clásicos y contemporáneos del psicoanálisis de darle la voz precisamente a aquellos que mejor conocen su sufrimiento psíquico: los propios sujetos.

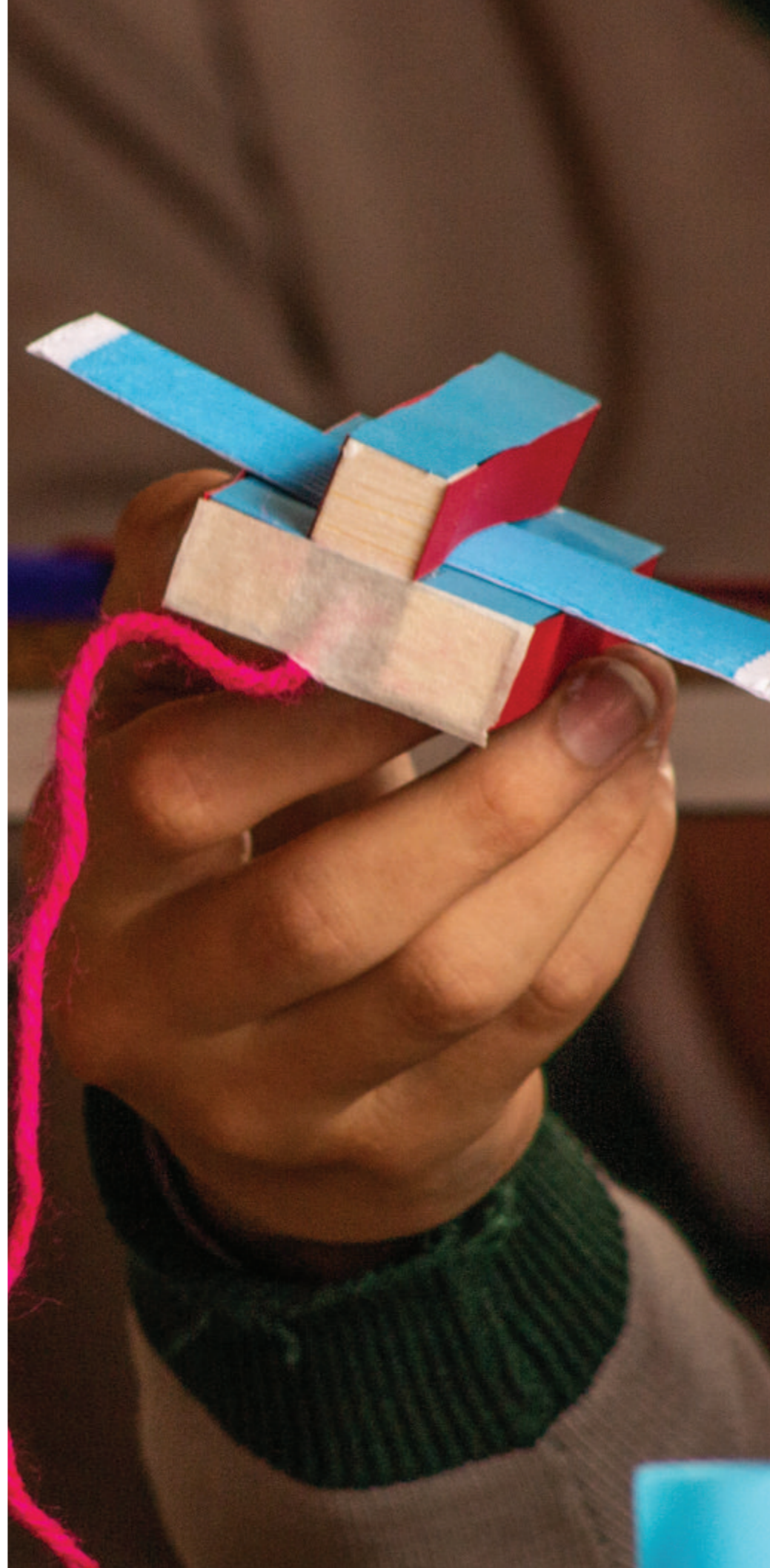
A pesar de que Prinzhorn utilizó los conceptos teóricos de Klages, se abstuvo de hacer una interpretación de la obra o de sus raíces. Más bien, describió y formuló hipótesis acerca de las posibles relaciones que tiene con las capacidades y formas de funcionamiento de cada sujeto, lo cual diferencia su proceder con el de Freud, quien solía hacerlo con la mayoría de obras de arte que analizaba (Gutiérrez-Peláez y González-Beltrán, 2017). Existe un viraje en este abordaje del psicoanálisis de la obra de arte en el trabajo de Lacan quien, como lo expone Recalcati (2006), se interesó no por el psicoanálisis aplicado al arte, sino por el psicoanálisis implicado en el arte; así, es el arte el que tiene cosas que enseñarle al psicoanálisis y no al contrario. Esto resulta también en una mayor prudencia frente a los intentos de “psicoanalizar” al autor a partir de sus obras, camino que produjo un desprestigio del psicoanálisis en sus posibles aportes a la interpretación del arte.

El autismo como característica de la psicosis y su diferenciación posterior

Prinzhorn hizo algunas aclaraciones sobre las obras y los pacientes/artistas que analizó, mencionando que el 75 % de las obras presentadas pertenecía a pacientes esquizofrénicos, mientras que el otro 25 % estaba dividido entre maniaco-depresivos, pacientes psicopatológicos, paralíticos, imbeciles y epilépticos, y que el 16 % de los trabajos había sido realizado por mujeres. Además, mencionó que consideraba que los dibujos de los maniacos no podían ser distinguidos fácilmente de aquellos realizados por los catatónicos y que solo el material que apareció espontáneamente tenía valor para su investigación. En cuanto a sus comprensiones clínicas, Prinzhorn afirmaba que el fenómeno central de la esquizofrenia es el autismo, acogiendo este término como un tipo o característica de la esquizofrenia, postura típica de su época (Artigas-Pallares y Paula, 2012) y de la influencia de Bleuler (Prinzhorn, 1972 [1922]), quien consideraba el autismo un repliegue del sujeto sobre sí mismo, un retorno al autoerotismo (Maleval, 2011b). No obstante, Prinzhorn (1972 [1922]) dio una definición de lo que él consideraba autismo, mencionando que “[...] significa meramente que los procesos psíquicos que no han sido perturbados en sus funciones mecánicas, se han hecho parte del régimen arbitrario de un ego autoritario que se ha vuelto independiente del mundo externo” (pp. 38). Más adelante, afirma que

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

Es hasta 1943 que Kanner precisó que el autismo se trata de un cuadro clínico diferente al de la esquizofrenia, describiendo sus componentes: aislamiento marcado en las relaciones interpersonales, deseo obsesivo de preservar la identidad y de estar en soledad (característica principal para Kanner), relación aguda con los objetos, dificultad en el lenguaje verbal, como mutismo o falta de intención comunicativa, y prevalencia de una fisonomía inteligente y pensativa (Artigas-Pallares y Paula, 2012; Gutiérrez-Peláez, 2014). También durante 1944, en Viena, Hans Asperger, sin tener conocimiento del trabajo de Kanner (y viceversa), describió el trastorno autista e incluso lo bautizó con este mismo nombre, dándole especial relevancia a uno de los síntomas que describió: la restricción de las relaciones con el entorno (Maleval, 2011a).



Para Prinzhorn, el autismo esquizofrénico implicaba que había operado el régimen arbitrario de un despótico Yo que se había independizado del mundo exterior y no podía ser influenciado por este, ya que no estaba abierto a consideraciones objetivas o a la distinción entre lo real y lo irreal (ambas propiedades que competen al Yo). El factor central del cambio autista de personalidad era su relación especial con el Yo y el mundo externo, es decir que si la enfermedad continuaba, se tornaría en una disolución de la personalidad que llevaría a un estado final de esquizofrenia.

Prinzhorn refirió que las representaciones de alucinaciones reales son extraordinariamente escasas, pero que muchas pinturas sugerían alucinaciones como parte de sus orígenes, particularmente aquellas que presentan experiencias excepcionales con cada efecto pictórico intenso y aquellas que permiten observar que el dibujante no se da cuenta de las posibilidades que tiene de jugar libremente.

Para explicar las fantasías visuales, Prinzhorn hizo un examen exhaustivo de algunos trabajos más complicados en los que las tendencias formales son reconocibles para cualquier proceso configurativo. En relación con lo anterior, aclaraba que, si tratamos de entender la atmósfera psíquica a través del configurador, es de mayor importancia que excluyamos aquello que es atribuible a las tendencias formales con el propósito de aislar los componentes individuales; es por ello que prefirió trabajos cuyos significados fueran visibles en lo que está representado. Dentro de esta recopilación se tienen en cuenta incluso los garabatos hechos por los diferentes pacientes, ya que se considera que hasta en el más mínimo rayón se encuentra presente la necesidad de expresar algo que está contenido psicológicamente.

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

Locura y arte: la vida y obra de Adolf Wölfli

La obra *Locura y arte: la vida y obra de Adolf Wölfli* (1992 [1921]) fue escrita por el médico psiquiatra alemán Walter Morgenthaler, quien llegó en 1907 al Hospital Psiquiátrico de Waldau, en Bern, Suiza. Morgenthaler se sintió profundamente interesado en el proceso que Adolf Wölfli, uno de sus pacientes, llevaba en esta institución hasta el momento, debido al incansable desempeño que tenía en el ámbito artístico (“Adolf Wölfli: Creator”, 2011). Morgenthaler fue uno de los primeros psiquiatras que reconoció a los pacientes institucionales como sujetos y no como simples objetos de estudio, haciendo notoria su admiración específicamente del talento de Wölfli al llamarlo artista. Creía que la creatividad artística en los internos era un buen medio para alcanzar la estabilidad psíquica (Krug y Parker, 2005). Su libro, publicado en 1921, no tuvo una buena acogida dentro del mundo científico y solo una parcial bienvenida en el artístico (“Adolf Wölfli: Creator”, 2011), principalmente a través de Jean Dubuffet (Krug y Parker, 2005).

Adolf Wölfl nació en Suiza en 1864. Pasó sus primeros años de vida en Bern con su padre (un cantero alcohólico) y su madre (una lavandera) en condiciones de pobreza. Sin embargo, aparentemente recordaba estos primeros momentos como un periodo relativamente feliz, hasta los ocho años, edad en la que su padre ya los había abandonado y a él lo separaron de su madre, obligándolo a trabajar en granjas para conseguir alimentos y posada. Un año después murió su madre y Wölfl pasó a vivir múltiples situaciones de violencia, y condiciones sociales y laborales extremadamente adversas. Tiempo después, entró a trabajar en una granja y se enamoró por primera vez, pero su relación fue terminada por los padres de la joven (una vecina de la granja en la que trabajaba) por razones socioeconómicas. Esta situación al parecer dejó devastado a Wölfl, por lo que se mudó nuevamente a Bern en busca de otro trabajo.

Tiempo después fue arrestado bajo los cargos de dos intentos de violación a menores de edad y fue condenado a prisión, estando retenido por dos años (anteriormente lo habían acusado por el primer intento, sin embargo, había logrado escapar del juicio presentándose con un nombre falso). En su periodo de encarcelamiento fue víctima y testigo de diferentes actos violentos, por lo que al salir libre y volver al mundo laboral se intensificaron sus crisis psicóticas. Para 1895, Wölfl fue detenido por tercera vez por un intento de violación a una niña pequeña y en esta ocasión se le ordenó una valoración mental, después de la cual fue enviado al asilo de Waldau, en donde fue diagnosticado con esquizofrenia.

Morgenthaler refiere que en la institución presentaba cambios de ánimo abruptos e incapacidad para distinguir entre la realidad y sus alucinaciones, agresividad latente, y un “autismo” (acepción que ya se ha precisado) que lo llevaba a volcarse sobre sí mismo y vivir en una realidad interna que parecía más auténtica para él que el mundo real. En 1899 comenzó su trabajo pictórico y artístico. Su obra abarcaba dibujos, música, poesía y prosa, material que, en su mayoría, guardaba y cuidaba con delicadeza, a excepción de algunos que destruía vigorosamente o que regalaba. El libro de Morgenthaler muestra un viraje dramático en la vida de Wölfl hacia el arte, pasando gran parte de sus días componiendo canciones, escritos, poemas o dibujos. La relación de Wölfl con el arte era compulsiva y frenética.

Cuando se le acababan los materiales, buscaba desesperadamente alguna forma de continuar su obra, pidiéndole o intercambiando dibujos por indumentaria con otros compañeros, e incluso reutilizando los restos de minas colocándose las entre sus uñas.

A lo largo de su estadía en el asilo, comenta Morgenthaler, Wölfl desarrolló su propio estilo. En cuanto a la prosa y la poesía, implementó un sistema de palabras nuevas o con acentuaciones, como la repetición de una letra (por ejemplo, “majjesty” en vez de “majesty”²), la variedad de significados para determinadas palabras (por ejemplo, en el uso de la palabra *Information*³), o la utilización de mayúsculas para resaltar una palabra. Sus temas eran variados, pero principalmente se trataban de relatos maravillosos de sus aventuras en el universo en las que era acompañado por una diosa: su madre (que, por supuesto no está enferma, ni en condiciones de pobreza, sino en su plena posibilidad de llevarlo de la mano en un viaje de vuelta al Paraíso). En contraste, en sus escritos poéticos se exaltaba la obscenidad.

En sus dibujos, que usualmente incluían partituras de sus interpretaciones musicales, se puede observar un especial gusto hacia los colores y la necesidad de rellenar cada parte de la hoja, creando motivos (patrones de figuras que se repiten en varios dibujos). Así mismo, su obra musical era recurrentemente escrita en un lenguaje que solo él conocía, por lo que cuando se le pedía que interpretara alguna canción de su autoría, no se podía tener certeza de que estuviera leyendo su manuscrito o simplemente improvisando en la trompeta de papel que él mismo había fabricado (Morgenthaler, 1992 [1921]).

Para Morgenthaler, Wölfl encontraba un espacio de distracción y tranquilidad mientras dibujaba incansablemente desde que despertaba hasta que dormía. Estar ocupado en su obra lo alejaba de los problemas con otros (a excepción de cuando lo interrumpían) e, incluso, eventualmente lograba sacarle una sonrisa de orgullo al presentarla y ser elogiado.

² “majjestad” en lugar de “majestad”.

³ “Información”.

En relación con esto, se puede traer a colación una parte de la propuesta de Winnicott (2005b [1971]) en la cual sugiere que existen fenómenos transicionales por los que típicamente pasa un niño (Dethiville, 2014; Spelman y Thomson-Salo, 2014; Gutiérrez-Peláez y Herrera-Pardo, 2017). Winnicott introdujo el concepto de objeto transicional para dar cuenta de un objeto externo “no-yo” cualquiera (una manta, un peluche, una muñeca, etc.) que permitiera que el bebé lograra defenderse de la ansiedad, ya que este representaba el pecho materno y las cualidades apaciguadoras de la madre. Es decir, a través de un objeto transicional no solo se logra enfrentar la angustia del niño, sino que también le permite entender que ese objeto no es en sí la madre, pero que tampoco hace parte absoluta de él mismo (2005b [1971]).

Es posible trasponer y ubicar esta idea en el terreno del arte en el sentido en que la persona puede expresar su creatividad y encontrar en un objeto externo un espacio para crear algo suyo, para transformar tanto su afecto como el mundo objetivo a través de sí mismo y sus acciones. En el caso de Wölfl, pareciera que encontró en el arte, en su composición, un lugar que le permitía contener su creatividad, su carencia de sentido y su desorden mental. Y, a pesar de que en el transcurso de su institucionalización siguió presentando síntomas psicóticos evidentes, como las alucinaciones, logró darles un sentido a través de sus ideas delirantes y una cualidad vinculante a partir de su relación con el arte, e, incluso, recuperar imaginariamente la figura perdida e idealizada de su madre.

Precisiones sobre los conceptos de psicosis en Freud y Lacan

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

En su esfuerzo por definir las psicosis, Freud refería que estas son particulares a cada persona y las entendía como una lucha del Yo por defenderse de una representación con una carga inasimilable que encarna una amenaza para su integridad. Por ello, la definió como una enfermedad de la defensa en un conflicto entre el Yo y el mundo exterior. Según Freud, el Yo aliena la idea o representación que lo angustia, pero al hacer esto también aliena una parte de sí, produciendo una fragmentación psíquica (Gutiérrez-Peláez, 2010). Se reconocen dos momentos básicos que describen el proceso psicótico: la ultracatexia, en la cual el Yo expulsa una idea que se ha hecho intolerable por su gran carga libidinal, y el repudio, mediante el cual se empieza a aborrecer tal representación y, así mismo, la realidad a la que ella pertenece. A estos dos momentos puede ser añadido un tercero que es crucial para entender el fenómeno de la psicosis: la percepción que se altera debido a un Yo que se ha fragmentado y permite el paso de una alucinación de aquella representación que se había rechazado.

Adicionalmente, Freud precisaba que la psicosis se da por causa de una falla propia del estadio del narcisismo en la que se produce una fijación. Al presentarse una idea intolerable que no logra ser reprimida, el Yo trata de fortalecerse a través de un engrandecimiento de sí mismo y produce una regresión al estadio en el que se ha producido la fijación. Ese retorno de lo intolerable se da en forma de alucinaciones o delirios por medio del mecanismo de defensa de la proyección,

representando un caos en la realidad externa que no es más que una imagen en espejo de la fragmentación del mundo interno del sujeto en su intento por reorganizarse (Freud, 1991 [1911], 1991a [1923], 1991b [1923]; Zolty, 2000).

Lacan, por su parte, retomó algunos aspectos de los textos de Freud (Messmer, 2015), pero dándoles un matiz diferente y, sobre todo, haciendo una diferenciación clínica explícita de las estructuras neurosis-psicosis (Muñoz, 2005). Para él, la psicosis, que está estrechamente relacionada con el mecanismo de defensa de la negación, se puede explicar a partir del análisis, la diferenciación y la ampliación de los términos que Freud usó para describir su teoría. Para Lacan, se debe distinguir lo que Freud llamó *Austossung* o expulsión de un segundo término que usó como sinónimo en sus escritos: *Verwerfung* (rechazo en español) o forclusión, como se tradujo posteriormente al castellano. Esta diferenciación es importante en tanto ayuda a comprender el fenómeno de la psicosis, ya que aquello que se forcluye, para Lacan, retorna en lo real, puesto que nunca se inscribió en un orden simbólico. Así, se hace una contraposición frente a lo planteado por Freud, porque para este el retorno de lo reprimido se da por medio del mecanismo de defensa de la proyección, como una forma de proteger al Yo que se ha fragmentado (Schejtman, 2012). No obstante, para comprender mejor el concepto, se hará una aclaración sobre lo arriba escrito.

Para Lacan, todo ser hablante habita el lenguaje, es decir que los seres humanos poseemos símbolos que nos permiten significar el mundo y los objetos que lo habitan. Este proceso se da por medio de lo que el autor denomina un “nudo” que permite anudar lo imaginario y lo real a través de lo simbólico (Muñoz, 2008). Pero la adquisición de estos símbolos, su aceptación, conlleva una pérdida del objeto en sí, en tanto que su significante lo reemplaza, lo destruye. Estos objetos una vez aceptados pueden ser reprimidos por el Yo y retornar posteriormente en lo simbólico (ya que pertenecen a este campo). Es decir, a manera de ejemplo, durante un tratamiento psicoanalítico un sujeto neurótico típicamente puede *mencionar* (o sea, representar utilizando el símbolo) un sueño que le perturbó y dejar ver una

parte de su inconsciente, aquello que había estado reprimido y retornó en el lenguaje. No obstante, no todo lo que se conoce se acepta dentro del aparato psíquico y no todos los símbolos pueden ser interiorizados, acogidos por el Yo. Son estos objetos que quedan por fuera del mundo simbólico los que han sido forcluidos y que, por no habitar este espacio (simbólico), no logran después de ser reprimidos retornar en lo simbólico (como formaciones del inconsciente, por ejemplo), sino que, como están más allá de este, retornan en lo real. En el caso específico de la psicosis en la teoría de Lacan, es el significante del Nombre-del-Padre, la representación de la norma, de lo admitido culturalmente, lo que se deja por fuera del Yo, por lo que el principio de realidad podría no sostener el gobierno de la vida psíquica del sujeto psicótico (Lacan, 1955-1956a; Schejtman, 2012).

Es por ello que el psicótico debe armar un nudo distinto, inédito e irrepetible con la realidad, y se observa que para Wölfl y algunos de los sujetos estudiados por Prinzhorn el arte funciona como ese nudo o suplencia que recompone el vínculo entre ellos y la realidad. En los casos trabajados por Prinzhorn, se ve la tendencia a sistematizar como un intento de ordenamiento del aparato psíquico. En palabras de Lacan, se puede pensar que pretenden enlazar aquel significante que se encuentra excluido del aparato psíquico a los demás elementos del mundo simbólico. Procuran otorgar un orden, una secuencia que les permita crear un vínculo entre lo que logra ser pensado a través de la escritura, el dibujo, la música, etc., para reacomodar los fragmentos del Yo que quedan dispersos ante la ruptura con la realidad.

Precisiones sobre los conceptos de arte, artista, creación y obra

Si bien este escrito no se propone ser una revisión de filosofía del arte, es fundamental aclarar algunas concepciones filosóficas de estructura. De esta manera, podemos señalar lo que entienden los autores con respecto a los conceptos de arte, artista, creación y obra sin desconocer que cualquiera de estos conceptos hace referencia a los otros.

Al estar la investigación fundamentada en el pensamiento psicoanalítico y hermenéutico, toma distancia de concepciones cartesianas y modernas con respecto a lo que es el arte, el artista, la obra y el acto creativo. De esta forma, toma distancia también de una postura en la que el arte es una producción del sujeto artista, quien, como centro del

mundo, hace la obra. Desde esta postura, el sujeto, caracterizado por la razón, es el productor del arte y determina la existencia de la obra. En otras palabras, el mundo y el arte son y existen gracias al sujeto que los piensa y los produce, y por ende la obra no tendría existencia propia y no se podría pensar con independencia del artista que la produce y del espectador que la mira (Heidegger, 2013 [1961]).

A diferencia de la visión cartesiana y moderna, el psicoanálisis y la hermenéutica entienden al sujeto no como un ser caracterizado por la razón y con la posibilidad de determinar y controlar el mundo, sino más bien como un ser limitado y caracterizado por el no saber, el inconsciente y la angustia (Heidegger, 2013 [1961] y Lacan, 2010 [1964]b). Esta nueva visión del sujeto como un ser limitado que tiene que formarse en el lenguaje, las relaciones y el mundo lleva a que tanto la hermenéutica como el psicoanálisis dentro de ella piensen al arte, la experiencia artística, la obra y el artista de otra forma.

Una de las lecturas que se ha realizado de las apreciaciones de la hermenéutica sobre el arte se encuentra en el libro de Heidegger *Caminos de bosque* (2010 [1935]). Para este filósofo alemán, la verdad se manifiesta por medio del arte, pero no es una verdad similar a la entendida por el positivismo en el que esta es objetiva, universal y producto del uso racional del método científico. Por el contrario, Heidegger toma el concepto de verdad como la *alétheia* de los griegos y la concibe como algo independiente del ser humano, algo que se le revela y manifiesta por medio de diferentes tipos de experiencia. La verdad como *alétheia* supone que a esta no se llega por medio del uso de un método científico y de la razón, sino por medio de la contemplación y de una postura en la que el sujeto (artista o espectador) parte de la incertidumbre y de su no saber. Así, esta verdad sorprende, transforma la realidad humana, cuestiona lo establecido. Para Heidegger, la verdad como *alétheia* no se deja atrapar por el conocimiento humano, apenas aparece se oculta y solamente muestra uno de sus lados. El trabajo del artista, más que producir una obra de arte desde su razón y conciencia, consiste en renunciar a sí mismo para permitirse ser un vehículo por medio del cual el arte se expresa. De esta manera, para la hermenéutica el artista no es el sujeto que por medio de la razón produce la obra, sino más bien es un sujeto que a partir de sus limitaciones y su no saber permite que la verdad y lo innombrable se manifiesten.



El psicoanálisis contempla de forma similar la experiencia artística y el papel del artista. Si bien el psicoanálisis es una de las primeras posturas teóricas y prácticas que rompen con la concepción del sujeto de la modernidad por medio del concepto del inconsciente, no se puede dudar que en sus inicios algunos matices del pensamiento cartesiano y moderno habitaban en su planteamiento. Por ejemplo, si bien Freud propone la existencia del inconsciente, considera que la labor de la terapia psicoanalítica era hacer consciente lo inconsciente. De forma similar, si bien Freud (1991 [1911]) consideraba que por medio del arte se manifestaban fuerzas más poderosas que el sujeto mismo y que la conciencia, fuerzas inconscientes, consideraba al artista aquel que producía la obra artística y que tenía la posibilidad de entrar en contacto con fuerzas inconscientes, fuerzas que le eran propias.

Será con el pensamiento del último Freud (1991 [1920]), aquel que plantea la pulsión de muerte, y con autores posteriores a Freud, que el psicoanálisis se aleja más fuertemente del pensamiento moderno. Sin duda, uno de estos autores fue Lacan (2010 [1964]), quien ya no contemplaba al inconsciente solamente como el lugar de algunas fuerzas inconscientes propias del sujeto, sino que lo concibe como producto del lenguaje, la cultura y la época. El inconsciente, para Lacan, no solamente se caracterizaría por representaciones y pulsiones reprimidas que buscan su satisfacción, sino que abarca también elementos que escapan la posibilidad de ser representados, nombrados y pensados, aquello que nomina lo “real”. En otras palabras, Lacan retoma el planteamiento freudiano de la pulsión de muerte y lo potencia al señalar que lo más propio del inconsciente es aquello que se escapa de la posibilidad de ser simbolizado en el inconsciente real.

Sin desconocer que en la mente humana y el inconsciente hay elementos que son productos del lenguaje y las imágenes, Lacan, en su última enseñanza, centra con especial énfasis su interés en aquella dimensión real del inconsciente. Lo real es tanto el límite para el sujeto, dado que no lo puede conocer, como el elemento que lo empuja a moverse, vivir e intentar conocer. Lo real es lo inconsciente propiamente dicho, aquello que limita al sujeto, y que le permite y lo invita a formarse. Es con este planteamiento lacaniano que el psicoanálisis entra en un diálogo más elevado y fértil con la hermenéutica.

El psicoanálisis lacaniano piensa el arte como aquel lugar donde no solamente el artista expresa elementos de su inconsciente representacional, sino también donde lo real, aquello innombrable que escapa al sujeto y al lenguaje, se manifiesta. De forma similar a Heidegger (2010 [1935]), el psicoanálisis considera que en la experiencia artística se manifiesta lo real y que el artista, como sujeto, es un vehículo de su expresión. La verdad, como manifestación de lo real, se revelará por medio del arte y el artista, haciéndose sensible a lo real, intentará plasmar algo de ese misterio de lo real. De esta forma, para el psicoanálisis y la hermenéutica, el arte busca bordear lo real, el sin sentido, el límite del entendimiento, no con el fin de dotarlo de sentido o negarlo, sino con el propósito de hacerlo visible y presentificar el límite del sujeto.

Pensar de esta forma al arte y al artista lleva indiscutiblemente a ver la obra de arte desde otro vértice. Esta ya no será el producto de la actividad del artista y, por ende, su esencia no radicará en la esencia del sujeto que la crea o la mira; la obra tendrá esencia por sí misma (Gadamer, 1998 [1976]). El sentido de la obra no depende de quién la crea o de quién se relaciona con ella,

tendrá un sentido propio en la medida en que lo real o la verdad como *alétheia* se manifiesta independientemente por medio de ella. Ahora bien, lo anterior no quiere decir que la esencia de una obra o ser exista con independencia de otras obras o seres, ni que esta sea universal e inmutable. Gadamer (2012 [1975] y 1998 [1976]) plantea cómo la obra entra en diálogo con el entorno, con otras obras, con el artista y con el espectador, y, a partir de este, emerge su sentido. Si bien esta comprensión puede llevar a pensar que la escénica y el sentido de una obra depende del artista y el espectador, Gadamer busca señalar cómo esta existe con independencia de estos dos, a la vez que entra en diálogo con estos dos elementos y con otros que están en el entono. La obra de arte no es producto del artista y el espectador, pero sí entra en diálogo con ellos y con otras obras por medio de las cuales dice y adquiere un sentido particular.

Es de esta manera que Gadamer (2012 [1975] y 1998 [1976]) introduce nuevamente al arte dentro de la dinámica del diálogo. Para él, la experiencia artística es un diálogo por medio del cual la obra, el artista, el espectador e incluso el mundo adquieren sentido y significado. Este elemento dialógico y performativo de la experiencia artística es lo que lleva a que el arte sea creativo: no una creatividad que radica en la potencia del artista para producir un nuevo producto (*techné*), sino que se caracteriza por la capacidad de crear nuevos mundos, nuevas formas de ser dentro de este y de transformar lo establecido por medio del diálogo. El arte es creativo en la medida en que crea y transforma al mundo.

De esta forma, podemos señalar que observar el arte, el artista, la obra y la creación a partir de los ojos de la hermenéutica y el psicoanálisis implica pensar a la experiencia artística, el sujeto y el mundo por fuera de una visión en la que la razón y la conciencia rigen la existencia y son función de lo existente. Es pensar al artista no como creador, sino como dialogante, a la obra no como producto, sino como interlocutor, y al arte no como actividad en la que el humano representa la realidad, sino como una experiencia por medio de la cual se crea y transforma el sujeto, la obra y el mundo.

Conclusiones

El análisis de las obras de Prinzhorn y Morgenthaler nos revela, como tantas veces lo hacen los textos clásicos, cómo estos siguen siendo vigentes para el campo de exploración de la mente psicótica y, particularmente, para entender la tendencia a la creación artística que puede aflorar en ella. Si bien los autores de estos libros no centran su atención sobre la teoría psicoanalítica, concuerdan en que el acto creativo y, en consecuencia, el arte son un medio que permite a un tercero acercarse a la mente de un sujeto psicótico, abriendo la posibilidad de entablar un vínculo con ella. La capacidad expresiva y vinculante del arte aparece como el factor terapéutico dentro del proceso particular del paciente que lo utiliza por voluntad propia. Es decir, el enfermo mental que utiliza el arte voluntariamente o al que le resulta una necesidad busca a través de él entablar un vínculo con la realidad externa y, por tanto, con los sujetos que en ella habitan, lo cual resulta terapéutico si se parte de la idea de que es por medio del relacionamiento con un otro que la mente psicótica logra reorganizarse. Así se entiende que el acto artístico se puede tomar como un intento de cura de parte del paciente.

Finalmente, es relevante mencionar que estas obras siguen teniendo una pertinencia invaluable para el campo de la psicología y del psicoanálisis en la medida en que permiten comprender, a través de la exposición de la vida y obra de diferentes artistas psicóticos, el papel que juega el arte para ellos, y cómo, gracias a él y al estudio de la teoría psicoanalítica, se puede hacer una lectura crítica que le permita a los psicoanalistas, terapeutas, arte-terapeutas, psicólogos, profesionales de las *health-humanities*, entre otros, conocer aspectos más singulares y cruciales del funcionamiento mental de sus pacientes.

Referencias

- Adolf Wölfl: Creator of the Universe (2011). *Dr. Walter Morgenthaler*. Recuperado de <http://en.adolfwoelfli.cz/biography-of-adolf-woelfli-1864-1930/dr-walter-morgenthaler/>
- Artigas-Pallares, J. y Paula, I. (2012). El autismo 70 años después Leo Kanner y Hans Asperger. *Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 32(115), 567-587.
- Bishop, P. (2006). A biocentric approach to Weimar aesthetics: Friedrich Schiller and Ludwig Klages. *Publications of the English Goethe Society*, 75(2), 95-108. DOI: 10.1179/174962806X115271
- Cardinal, R. (2009). Outsider art and the autistic creator. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, 1459-1466. DOI: 10.1098/rstb.2008.0325
- Dethiville, L. (2014). *Donald W. Winnicott: a new approach*. Londres: Karnac Books.
- Freud, S. (1991 [1911]). Formulación sobre los dos principios del acaecer psíquico. En J. Strachey (Ed. y Comp.) y J. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. Vol. 12 (pp. 217-232). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991 [1920]). Más allá del principio del placer. En J. Strachey (Ed. y Comp.) y J. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. Vol. 18 (pp. 1-61). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991a [1923]). Neurosis y psicosis. En J. Strachey (Ed. y Comp.) y J. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. Vol. 19 (pp. 153-159). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991b [1923]). Neurosis y psicosis. En J. Strachey (Ed. y Comp.) y J. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. Vol. 19 (pp. 191-197). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, H.-G. (1998 [1976]). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ediciones Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (2012 [1975]). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gilman, S. L. (1985). *Diference and pathology. stereotypes of sexuality, race, and madness*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gutiérrez-Peláez, M. (2010). Diferencias entre los conceptos de Splitting en Ferenczi y Spaltung en Freud. *Universitas Psychologica*, 9(2), 469-484.
- Gutiérrez-Peláez, M. (2014). El psicoanálisis de orientación lacaniana en el tratamiento del autismo. *Affectio Societatis*, 11(21), 1-8.
- Gutiérrez-Peláez, M. y Castro-Arbeláez, M. A. (2020). La relación entre el arte y la locura. Una aproximación desde la literatura psicoanalítica. En R. Montealegre (Ed.), *Psicología cultural: arte, educación, trabajo*. [En prensa].
- Gutiérrez-Peláez, M. y García-Moreno, B. (2018). *Arte y psicoanálisis. Invenciones (artísticas) inéditas en sujetos singulares*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Gutiérrez-Peláez, M. y González-Beltrán, A. (2017). Salvador Dalí y el psicoanálisis: una relación revisitada. *Pensamiento, Palabra y Obra*, 18, 64-77.
- Gutiérrez-Peláez, M. y Herrera-Pardo, E. (2017). Environment, trauma and technical innovations: three links between Donald W. Winnicott and Sandor Ferenczi. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 46(2), 121-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.rcp.2015.12.001>
- Heidegger, M. (2010 [1935]). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2013 [1961]). *Nietzsche*. Madrid: Ediciones Ariel.
- Krug, D. y Parker, A. (2005). Artistic individualism in United States and Europe. En D. Krug y A. Parker (Eds.), *Miracles of the spirit: folk, art and stories from Wisconsin* (pp. 289-300). Oxford: University Press of Mississippi.
- Lacan, J. (1955-1956a). Introducción a la cuestión de las psicosis. En J. L. Delmont-Mauri y D. Silvia (Trad.), *El seminario, libro 3: las psicosis* (pp. 11-27). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1955-1956b). Del rechazo de un significante primordial. En J. Lacan, J. L. Delmont-Mauri y D. Silvia (Trad.), *El seminario, libro 3: las psicosis* (pp. 216-217). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2010 [1964]). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lebovic, N. (2006). The beauty and terror of "Lebensphilosophie": Ludwig Klages, Walter Benjamin, and Alfred Baeumler. *South Central Review*, 23(1), 23-39. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40039911>
- Lebovic, N. (2013). *The philosophy of life and death. Ludwig Klages and the rise of a Nazi biopolitics*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Maleval, J. C. (2011a). Introducción. En J. Maleval y E. Berenguer-Alarcón (Trad.), *El autista y su voz* (pp. 11-28). Madrid: Gredos.
- Maleval, J. C. (2011b). De la psicosis precocísima al espectro del autismo. En J. Maleval y E. Berenguer-Alarcón (Trad.), *El autista y su voz* (pp. 29-69). Madrid: Gredos.
- Messmer, M. W. (2015). Jacques Lacan. *Salem Press Biographical Encyclopedia*. Recuperado de <http://ez.urosario.edu.co/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=88801788&lang=es&site=eds-live>
- Minturn, K. (2004). Dubuffet, Lévi Strauss and the idea of Art Brut. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 46, 247-258.
- Morgenthaler, W. (1992 [1921]). *Madness and art, the life and works of Adolf Wölfl*. Londres: University of Nebraska Press.
- Muñoz, P. D. (2005). Los nudos en las psicosis en la enseñanza de Jacques Lacan. *Anuario de Investigaciones Universidad de Buenos Aires*, 12, 245-256.
- Muñoz, P. D. (2008). El concepto de locura en la obra de Jacques Lacan. *Anuario de Investigaciones*, 15, 87-98.
- Prinzhorn, H. (1972 [1922]). *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. 2ª ed. Nueva York: Springer-Verlag.
- Prinzhorn, H. (2012). *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. M. Cándor (Trad.). Madrid: Cátedra.
- Recalcati, M. (2006). Las tres estéticas de Lacan. En M. Recalcati (Comp.), *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte* (pp. 9-35). La Pampa: Ediciones del Cifrado.
- Saavedra-Macías, F. J., Arias-Sánchez, S., De la Cruz, E., Galán, M. L., Galván, B., Murvartian, L. y Vallecillo, N. (2016). La recuperación mutua en personas con trastornos psicológicos o diversidad funcional a través de la práctica creativa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 339-354. DOI: doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48848
- Schejtman, F. (2012). De la "negación" al Seminario 3. En F. Schejtman (Comp.), *Elaboraciones lacanianas sobre la psicosis* (pp. 11-36). Buenos Aires: Grama.
- Schramme, T. (2010). The quest to understand the afflicted mind: Hans Prinzhorn and the artistry of the mentally ill. En V. Tischler (Ed.), *Mental health, psychiatry and the arts* (pp. 33-42). Abingdon: Radcliff Publishing.
- Spelman, M. B. y Thomson-Salo, F. (2014). *The Winnicott tradition: lines of development*. Londres: Karnac Books.
- Winnicott, D. W. (2005a [1971]). El juego, exposición teórica. En D. W. Winnicott y F. Mazia (Trad.), *Realidad y juego* (pp. 61-78). Barcelona: Gedisa.
- Winnicott, D. W. (2005b [1971]). El juego: actividad creadora y búsqueda de la persona. En D. W. Winnicott y F. Mazia (Trad.), *Realidad y juego* (pp. 79-93). Barcelona: Gedisa.
- Zolty, L. (2000). Observaciones psicoanalíticas sobre la psicosis. En J. D. Nasio (Comp.), *Los más famosos casos de psicosis* (pp. 39-72). Buenos Aires: Paidós.

Para citar este artículo

Gutiérrez-Peláez, M., Herrera-Pardo, E., y Barberena-Garzón, M. A. (2019). Arte y psicosis: una revisión psicoanalítica de *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*, de Hans Prinzhorn y *Locura y arte: La vida y obra de Adolf Wölfl*, de Walter Morgenthaler. *(pensamiento), (palabra)... Y Obra*, (23). <https://doi.org/10.17227/ppo.num23-10311>