

# **A Arte dos Doentes Mentais: A Coleção Prinzhorn**

**Elisabete Vahia**

O interesse no século XIX pela etnografia tem um paralelo na crescente aproximação à arte dos doentes mentais. O doente mental, tal como o “primitivo”, era visto como que existindo apartado dos processos evolutivos e da sociedade ocidental.

O doente mental e o “primitivo” tornaram-se no reverso da imagem de ordem, racionalidade e sofisticação características do ocidente, assim como lhes foi atribuída a capacidade de aceder às regiões mais profundas da mente, ao inconsciente, e com isso dar origem ao desenvolvimento da noção de que eram capazes de uma expressividade espiritual, sem mediação nem corrupção pelas convenções sociais, proclamando assim a ideia de uma arte autêntica e primordial.

## **A Arte “Primitiva” e o Primitivismo**

A relação do ocidente com artefactos de sociedades “primitivas” remonta ao século XV e XVI, o período das viagens europeias de exploração de terras desconhecidas. Daí até ao século XIX, esses objectos foram incorporados nos gabinetes de curiosidades, nos museus de história natural ou nos museus missionários. Mas com a industrialização, a deslocação social, a expansão e a colonização, a constituição da Antropologia e do evolucionismo e a chegada massiva de artefactos à Europa, o século XIX viu estes objectos serem recolhidos nos museus etnológicos com objectivos científicos e pedagógicos, aplicando-se-lhes o critério da evolução linear, em que o realismo ilusionista característico das artes ocidentais da época é tido como o último estágio dessa evolução. No entanto, estes objectos não faziam ainda parte da categoria “arte”, o que só viria a acontecer com a entrada no século XX e através da atribuição de um valor artístico por parte de vários elementos da vanguarda artística, que, apesar de desconhecerem o seu contexto cultural, pois estes objectos encontravam-se completamente isolados do seu universo de origem, encontraram neles uma natureza primordial e uma expressão directa de mentes livres das convenções da civilização. A esta apropriação de características “primitivas” pelos artistas modernistas é dado o nome de Primitivismo. Fernandes Dias oferece uma breve história do termo:

“O termo apareceu no século XIX para designar a influência sobre a arte moderna de então da arte dos “primitivos europeus”, quer dizer, dos artistas europeus dos séculos XIV e XV, a que depois se foi acrescentando a arte românica, a gótica, as artes clássicas do oriente, a bizantina; mas, a partir dos anos 20-30 o termo só se refere à influência das artes tribais, exóticas ou selvagens, das artes dos primitivos, sobre a arte ocidental contemporânea.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fernandes Dias, J. A. B., “Arte Primitiva-Arte Moderna, Encontros e Desencontros”, in *Antropologia Portuguesa*, 7, 1989, pag. 89-113. (citação: pag. 92)

O processo que levou à criação do primitivismo está ligado então com a construção cultural de uma ideia de arte “primitiva”.

O primitivismo é um fenómeno complexo especialmente devido à dificuldade em constituir uma delimitação racional para a caótica mistura de estilos identificados como “primitivos”. Para complexificar mais, este termo, na sua forma mais antiga, era utilizado também para descrever um imaginário considerado inicial ou subdesenvolvido, o que incluía aspectos da arte grega arcaica, egípcia, chinesa ou japonesa e ainda alguma arte flamenga ou italiana, como afirma Fernandes Dias.

Em “Primitivism in Modern Painting”(1938), Goldwater afirma a existência do “primitivo” no olhar e na mente do espectador europeu, mas estabelece o primitivismo como uma atitude produtora de arte, ou seja, funcionava como um catalizador para as ideias dos artistas, potenciando as suas atitudes individuais. No entanto, Connely, em “Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics (1725-1907)”, propõe ir para além da ideia de um primitivismo visto apenas como busca individual do artista. Através da consideração de certos aspectos dos séculos XVIII e XIX, como as viagens, os estudos etnográficos, a crítica de arte, a literatura popular, etc, é possível aceder às ideias que estiveram na base da construção cultural deste conceito de primitivismo e verificar que se encontra relacionado com as origens da cultura que viria a ser característica do Iluminismo. Subjacente à característica universalidade do Iluminismo, estava a noção de “primitividade” como o estado primordial do desenvolvimento por que todas as sociedades passam. Assim, desenvolveu-se no século XVIII a noção de uma arte “primitiva”, descrita como um conjunto de atributos visuais universalmente característicos da expressão artística primordial. Por isso, a discussão do primitivismo na arte e estéticas modernas tem de começar com a noção de invenção da arte “primitiva” como uma concepção europeia forjada inicialmente nessa época e assente num conjunto de ideias sobre a origem e desenvolvimento da expressão artística. O debate sobre estas formas de arte está relacionado com a forma como os europeus entendiam a expressão

“primitiva”, já que se dava pouca importância a estilos tradicionais específicos, focando-se antes os atributos que os europeus identificavam como formas primordiais de expressão (hieróglifos, manifestações do grotesco, noção de ornamentação, etc.). Este tipo de ideias encontra-se ainda presente na expressão artística das vanguardas modernistas. O termo “primitivo” não descreve então nenhuma figura não ocidental, mas antes um conjunto de ideias europeias, uma colecção de atributos visuais desenvolvidos na Europa. Assim, a abordagem deste conceito e o entendimento da sua utilização pelos modernistas passa por uma compreensão do que representavam estas expressões classificadas de primordiais para a imaginação europeia da época. O argumento que Connely apresenta baseia-se na ideia de que se a designação de “primitivo” define certas tradições artísticas como periféricas, sub-artísticas ou como pertencentes à alteridade, sendo assim, existe então uma concepção estilística que funciona como o centro, ou seja, a norma. Devido a este facto, é necessário ter em conta o enquadramento estético através do qual certas características visuais foram definidas como “primitivas” e assimiladas pelos artistas europeus. A estrutura estética em que se inclui a arte “primitiva” existe na nomenclatura que os europeus aplicavam para descrever qualquer imaginário radicalmente diferente do seu, possuindo uma série de expectativas a ele associados. Termos como grotesco, ornamental, ídolo, etc., providenciavam a forma através da qual era construída esta categoria de arte “primitiva” e mediante os quais ela exercia a sua influência, construindo a ligação entre as ideias europeias sobre a arte “primitiva” e a emergência de estilos com estas características na arte moderna.

Ainda segundo este autor, o principal enquadramento teórico que definiu a arte “primitiva” foi a tradição clássica institucionalizada nas academias de arte da Europa. A norma clássica transforma o “primitivo” num reflexo negativo de si própria. Esta configuração do primitivismo pela tradição clássica, leva-nos a explorar as contribuições que moldaram e direccionaram a construção deste tipo de arte. Começando por Giambattista Vico, o primeiro a definir arte “primitiva”

("La Scienza Nuova", 1725), até Freud e Picasso, houve um enquadramento de ideias a respeito do que era "primitivo", que se tornaram condutores para a apropriação artística. Os objectos não ocidentais eram categorizados segundo um léxico restrito usado para descrever todo o tipo de imaginário "primitivo". Foi esta tradição clássica, tal como estava institucionalizada nas academias europeias, que serviu como enquadramento principal através do qual uma variedade enorme de imaginários foi assimilada. Este enquadramento clássico é seguido pelo uso de termos como "grotesco" ou "ornamento". O pressuposto vigente nestas instituições assentava na razão como governante da faculdade artística, ou seja, os preceitos académicos tinham como principal atributo a racionalidade que, ao mesmo tempo que era a característica definidora da norma, construía por oposição um imaginário não civilizado que funcionaria sem o contributo da razão. Assim, todas as características opostas à racionalidade existiam nas margens da sociedade civilizada, sendo as tradições artísticas não clássicas e não ocidentais medidas pelos padrões estéticos vigentes no classicismo institucionalizado. O aspecto principal que separava este tipo de arte da arte "civilizada" era a ausência de racionalidade (ingenuidade e falta de ilusionismo). Todas estas características se relacionam com a ideia do "primitivo" como possuindo uma imaginação poderosa não governada pela razão. O "primitivo" tinha pouco controlo sobre a matéria e estava imerso na experiência física e imediata dos seus sentidos que contrastava com a objectificação e a abstracção de experiências concretas, característica da civilização europeia. A mente "primitiva" era como a das crianças e a incapacidade de reflectir tornava o "primitivo" dependente da sua imaginação e das paixões para compreender o mundo. Além disso, este "primitivo" vivia no presente imediato, sem a noção de um passado ou futuro, segundo as leis da natureza e partilhando uma tradição cultural mínima. A linguagem tornou-se outro campo utilizado para discernir entre menos "primitivos", com linguagem escrita, e os mais "primitivos", sem linguagem escrita e por isso sem história nem leis.

A partir destas características definiu-se uma expressão “primitiva” baseada fundamentalmente na ideia de incapacidade de fazer abstrações a partir da experiência, assim, a arte “primitiva” era entendida como a manifestação espontânea de emoções e fantasias através de uma simplicidade infantil e de uma libertação das convenções, ou seja, sem qualquer derivação de tradições visuais estabelecidas.

A apropriação desta arte “primitiva” pelos artistas modernos é descrita tradicionalmente como uma descoberta em que se rompeu com a tradição académica através da incorporação de elementos da expressão “primitiva”. Esta abordagem formalista do primitivismo põe em evidência certos elementos “primitivos” que levaram à abstracção através da rejeição do mecanismo ilusionista, enquanto obscureceu outras variantes significativas desse mesmo primitivismo, ou seja, a importância da rejeição modernista da representação naturalista libertou os elementos formais da arte do papel mimético em direcção a um expressivo, mas direccionou também a nossa atenção para a forma, excluindo aspectos relacionados com o conteúdo e com o contexto da sua produção. Assim, poderíamos afirmar que a vanguarda modernista não quebrou as normas estéticas, mas inverteu-as, pois estes artistas entendiam a arte “primitiva” da mesma forma que os seus contemporâneos, usavam os mesmos pressupostos e a mesma nomenclatura, no entanto, inverteram o valor associado às suas características, estando a diferença crítica na rejeição da tradição clássica como o centro e a adopção do “primitivo” como a sua suposta oposição. Há aqui uma reinterpretação do que não é clássico como anti-clássico, afirmando Connely que a admiração pela arte “primitiva” é tão circunscrita culturalmente como as razões para a rejeitar.

O desenvolvimento do primitivismo na arte moderna não representa então uma total rejeição do classicismo académico, mas antes uma inversão gradual das suas características. Foi a tradição clássica que estabeleceu o enquadramento da arte “primitiva” e foi a

mesma tradição que definiu os limites e a forma do primitivismo. Apesar da apropriação modernista desta arte “primitiva” ter sido caracterizada por uma apreciação precoce de um imaginário não ocidental, os artistas modernos utilizaram apenas os elementos identificados como “primitivos” de maneira a que o seu primitivismo fosse melhor entendido como a construção de uma estética anticlássica. Além disso, as inovações dos artistas da vanguarda fazem parte de um processo gradual de assimilação, pois os seus trabalhos foram construídos sobre as ideias que formavam o primitivismo já estabelecido na arte europeia.

Em oposição à racionalidade da época clássica que excluía o corpo na construção da expressão artística, o primitivismo parecia oferecer o retorno a uma expressividade pré-racional, uma forma de escapar às responsabilidades da razão e subverter as fundações da ordem racional, assim como romper com a *mimesis* em direcção a meios alternativos de representação. Um sentimento de rejuvenescimento da arte através da reintrodução do corpo e da supremacia do visual, e um desejo de recuperar uma sensibilidade primordial, são outras das características desta apropriação moderna da arte “primitiva”.

Existem ainda outros aspectos a ter em conta nesta abordagem do primitivismo e que estão ligados não apenas à característica marcadamente eurocêntrica da História da Arte (não possui lugar para a arte não ocidental), mas sobretudo ao contexto social e cultural da época. A assimilação da arte “primitiva” não foi ideologicamente descomprometida, teve lugar durante um período de expansão da hegemonia ocidental sobre povos ditos “primitivos”, o período colonial. Este processo de incorporação da arte “primitiva” serve de metáfora para a maneira como as categorias estabelecidas do pensamento europeu foram impostas a estas populações, num esforço de as traduzir e introduzir na experiência europeia, isolando certas características e ignorando completamente outras, reduzindo assim a sua riqueza visual

e cultural. Como foi dito anteriormente, esta apropriação separa completamente os artefactos do seu significado original, do seu contexto de origem, incorporando apenas as qualidades pretendidas dentro dos termos do projecto modernista.

No seu comentário à exposição de 1984 “ ‘Primitivism’ in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” (Museum of Modern Art, New York), James Clifford tece algumas críticas a esta ideia de afinidade como uma qualidade ou essência comum entre a arte “primitiva” e as vanguardas modernistas. Não só pelos princípios de similaridade entre as diversas culturas e pelo reconhecimento de que a invenção, apesar de muito diversa, não é infinita, mas principalmente pelo questionamento das características mais apontadas como ligando as duas expressões artísticas, isto é, o conceptualismo e a abstracção. Clifford sugere que a única aproximação entre o “primitivo” e o moderno é dada pelo facto de não propagarem um ilusionismo pictórico ou um naturalismo na escultura, característico da arte europeia ocidental depois do Renascimento. Afirma ainda que as categorias “primitivas” foram seleccionadas nesta exposição para se assemelharem a representações modernistas, ou seja, esta selecção de trabalhos é ela mesma uma construção de “ ‘modern’-looking tribal objects”<sup>2</sup>, em que a ideia de afinidade é cuidadosamente construída através desta escolha rigorosa e pela manutenção de um determinado ângulo de visão. A apropriação da alteridade, a constituição da arte não ocidental à sua própria imagem e a descoberta de categorias humanas universais e ahistóricas, são algumas das qualidades deste modernismo desenvolvido nesta exposição, que ignora o contexto imperialista e colonialista que rodeou todo este processo de apropriação dos objectos “primitivos”. O que está aqui em causa é antes um processo de reclassificação e de aceitação da ideia de que a arte não é uma categoria universal, mas sim uma categoria ocidental que vai mudando ao longo das épocas. O estatuto dos objectos não ocidentais e a concepções estéticas dominantes da cultura ocidental são redefinidos, a

---

<sup>2</sup> Clifford, J. (1988), “Histories of the Tribal and the Modern”, in *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, pag. 192.

interpretação destes objectos “primitivos” é feita dentro de um sistema de valores moderno que está em constante mutação.

Podemos verificar ainda que o reconhecimento deste tipo de objectos como pertencentes ao domínio da arte se dá no preciso momento em que a maior parte destas populações não ocidentais caem debaixo da dominação europeia. Esta descoberta da arte não ocidental não é mais do que uma reprodução de concepções ocidentais hegemónicas, que têm a sua raiz no período colonial e neocolonial.

Além disso, este é um período em que surgem no panorama europeu, uma série de figuras negras que influenciariam também a crescente Negrofilia. Paris sucumbiu a esta adoração por tudo o que era negro, desde o jazz e o *ballet Negres*, passando por Josephine Baker ou pelo mundo do cinema e do teatro.

Nesta exposição, no entanto, os objectos “primitivos” encontram-se deslocados do seu contexto cultural original e um enquadramento histórico não parece ser necessário para a sua apreciação estética. Como já foi dito antes, estes objectos são afastados do seu contexto para que possam circular livremente nos museus e nas galerias como objectos autênticos, tradicionais e pertencentes a essa categoria intemporal designada por “arte”. Os contactos históricos e as evidências de aculturações são aspectos a excluir nesta definição de qualidades primitivas. A percepção de um mundo em desaparecimento, dado por estes artefactos vistos como produções do passado, é como que resgatado através da inclusão destes em categorias como as de objectos etnográficos ou arte “primitiva”.

Há que ter então em conta as relações de poder que estão subjacentes a todo este processo de colecta e classificação das produções da alteridade, sejam elas “primitivas” ou encontrando-se dentro das fronteiras da própria sociedade ocidental.

Estas questões são ainda hoje bastante influentes e especialmente visíveis na definição de estilos artísticos. A apropriação cultural é uma

noção ligada ao conceito de “pureza cultural”. Como vimos anteriormente, na sua forma mais radical esta apropriação diz que um fenómeno como o do primitivismo assimilou a arte do mundo não ocidental da mesma forma que as nações imperialistas exploraram as matérias-primas das colónias. No entanto, é sabido que as influências culturais fluem sem barreiras ou fronteiras, sendo este um processo com dois sentidos. Tanto os artistas europeus se apropriaram de elementos “primitivos” como artistas africanos, por exemplo, incorporaram elementos europeus nas suas obras.

Tradicionalmente, a arte africana contemporânea tinha de possuir uma ligação com a religião, a cosmologia, o ritual, a natureza, etc., para ser “autêntica”. Em contraste, a identidade europeia não era questionada quando artistas europeus integravam elementos alheios à cultura ocidental (Picasso não perdeu a sua identidade europeia quando introduziu nas suas obras elementos africanos), enquanto que artistas africanos eram acusados de perda de identidade ao incorporarem elementos europeus. Nas palavras de Pep Subirós, comissário da exposição “Àfriques: l’artista i la ciutat” (Barcelona, 2001):

“Pobres de aquellos artistas de origen africano que no son bastante africanos, según nuestros parámetros. Que no incluyen suficientes ingredientes ancestrales en sus telas, en sus esculturas.

¿Por qué esta negativa, este rechazo a percibir y reconocer todo lo que rompe con el tópico de una África esencialmente “otra”, homogénea en su primitivismo, ajena a nuestra experiencia, a nuestra historia? Seguramente porque, creo, el África diaria, normal, urbana, nos haría pensar demasiado, precisamente, en nosotros mismos. En todo lo que preferimos ignorar de nosotros mismos.”<sup>3</sup>

Este aspecto é visível também nas interrogações de Godfried Donkor, artista ganês residente em Londres:

---

<sup>3</sup> Subirós, Pep (2001), “¿África o Áfricas?”, in *Áfricas. El artista y la ciudad. Un viaje y una exposición*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació Barcelona: xarxa de municipis, pag. 11.

“Què vol dir ser “artista europeu”? Per què un artista africà s’ha de definir per la seva “africanitat”? Coneixes algun artista que es defineixi per la seva “europeïtat”? ”<sup>4</sup>

Não se trata só de ocultar a produção artística contemporânea não ocidental. Muitas vezes, a procura do “outro” no mundo não ocidental serve apenas para evitar o confronto com os artistas emigrantes que vivem na sociedade ocidental, para ignorar o chamado “4º Mundo”, ou seja, a presença de populações não ocidentais na sociedade euroamericana.

### **A Colecção Prinzhorn**

Não foram só os objectos “primitivos” que foram apropriados pelos artistas da vanguarda. Na sua pretensão de transgredir a linguagem visual tradicional, englobaram no conjunto das suas influências outras produções estéticas que se encontravam à margem da sociedade e escapando assim às classificações habituais da história da arte

Também a colecção Prinzhorn, onde se combina a modernidade e a esquizofrenia, pertence a este contexto de “descoberta”, apropriação e transformação do conceito “primordial” na arte.

Este interesse por parte da vanguarda neste tipo de arte veio no seguimento de um outro interesse pela arte dos “primitivos” e das crianças, estando relacionado também com uma tradição de colecções psiquiátricas de arte, de um museu de arte patológica em Heidelberg e da publicação do livro de Prinzhorn, onde se defendia a legitimidade estética dos trabalhos dos doentes mentais. Esta colecção teve uma influência particular na forma como era entendida a produção artística,

---

<sup>4</sup> “Que quer dizer ser “artista europeu”? Porque é que um artista africano se tem de definir pela sua “africanidade”? Conheces algum artista que se define pela sua “europeidade”? ”, Godfried Donkor citado no prospecto da exposição *Áfriques: l’artista i la ciutat* (Barcelona, 2001).

pois evidenciava o papel do inconsciente no acto criativo e a importância de um processo espontâneo e imaginativo.

Na arte dos doentes mentais era visível não só o mundo da infância, mas também a fuga às convenções culturais e às hierarquias artísticas, ocupando um espaço liminar situado algures na margem da sociedade. Além disso, este tipo de arte era entendida como o reflexo directo do inconsciente, o doente teria um acesso imediato à origem pura da arte. Estas eram características que serviam na perfeição a experimentação estética do projecto vanguardista.

Mas para compreender todo o processo desde a sua origem a esta assimilação por alguns artistas da vanguarda, é necessário conhecer o contexto em que esta colecção foi constituída.

A Colecção Prinzhorn é constituída por cerca de 5000 trabalhos desenvolvidos em instituições psiquiátricas europeias e reunidos entre 1918 e 1921 pelo psiquiatra e historiador da arte alemão Hans Prinzhorn. É uma colecção única não só pelo número de trabalhos que apresenta, mas principalmente devido às suas intenções em focar a criatividade de uma área considerada à margem da sociedade. Esta colecção é caracterizada também pela conjugação de interesses científicos e artísticos, dando origem, em 1922, à publicação do livro de Prinzhorn *Bildnerlei Der Geisteskranken* (“A Produção Artística dos Doentes Mentais”). Esta obra foi tomada por vários artistas europeus, nomeadamente Max Ernst, Paul Klee e Jean Dubuffet, providenciando inspiração aos seus trabalhos. Estimulou igualmente debates na área artística, já que este tipo de trabalhos levanta inúmeras questões, que vão desde a natureza da expressão individual, a intenção e a autenticidade, as fronteiras entre a criatividade artística e a perturbação mental, até a uma redefinição do próprio conceito de arte. Por isso, esta colecção entrou no panorama da arte moderna, tendo sido exibida em contextos diversos (“arte degenerada”, “outsiders art”, etc).

A publicação em 1922 do livro de Prinzhorn foi o início de um crescente interesse pela arte dos doentes mentais, que viria a dar origem à apropriação feita por alguns artistas da vanguarda. No

entanto, a colecção não pode ser entendida apenas pela apropriação que dela se fez, mas é necessário conhecer todo o contexto que está por detrás da sua constituição, contexto esse que se liga com as modificações operadas tanto na sociedade como na arte e na psiquiatria.

O mito que relaciona loucura com criatividade artística tem já uma longa história, remontando aos antigos gregos. No entanto, foi no século XIX, com a reforma verificada nas instituições mentais e devido a uma glorificação literária por parte dos escritores românticos da figura do louco como único possuidor da verdadeira visão, que a atenção se dirigiu para a produção artística dos doentes mentais, pois se os artistas são loucos, os loucos podem também ser artistas. Em 1845, Pliny Earle publica o ensaio “The Poetry of Insanity” em que pela primeira vez se apresentam as premissas científicas com que se analisaria a produção artística dos doentes mentais. Pliny Earle vê os trabalhos destes doentes como representantes de um estado primordial da humanidade. Segundo este psiquiatra, o doente mental era como uma criança crescida, expressaria abertamente os seus pensamentos, sendo incapaz de reprimir a sua realidade interior:

“Sus simpatías y antipatías, sus motivos de placer y dolor, sus sentimientos, motivaciones, los secretos mecanismos que les llevan a actuar, parecen remitirse a la infancia. La infancia y la vida temprana constituyen, no obstante, la edad poética del hombre, la edad en que brilla la esperanza y la precaución apenas asoma, cuando el afecto es desinteresado, el corazón está imaculado y la imaginación es libre de las serias tareas de un mundo laboral.”<sup>5</sup>

Além disso, afirmava que o “poeta louco” vê com mais profundidade e é capaz de articular essa percepção.

Depois da publicação deste ensaio de Pliny Earle, o britânico Forbes Winslow retoma o tema num trabalho intitulado “On the Insanity of Men of Genius” (1848), utilizando para isso desenhos de doentes mentais que recolheu em várias instituições. Outro autor a fazer uma

---

<sup>5</sup> Pliny Earle citado em Gilman, S. L., “Los locos como artistas” in Vários, (2001), *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, pag. 78.

analogia entre estas obras e as dos “génios” criativos, foi Cesare Lombroso. Em “Genio e Follia” (1864), Lombroso considera os actos psicopáticos ou sociopáticos como um retrocesso a um estágio mais primitivo da evolução humana, sendo a arte destes doentes mentais vista como uma forma atávica de representação, comparável à arte dos “primitivos” com os quais partilhavam a fixação pelo obsceno e uma insistência no absurdo. Além disso, afirma que este tipo de produções artísticas apresenta apenas um significado evidente e não cumpre nenhuma função na sociedade, não sendo mais do que o reflexo da loucura do seu criador. Assim, para Lombroso, a produção artística de um doente mental é um acto puramente espontâneo, tal como o dos “primitivos”, e o produto resultante desse acto não tem qualquer valor em si.

Lombroso influenciou grandemente a passagem da arte dos doentes mentais de um modelo de inspiração (Romantismo) para ser representativa de um sintoma de “degeneração”<sup>6</sup>, levando também à associação de louco, “primitivo” e criança, que perdurou ainda no século XX.

Em 1876, Max Simon utilizou estas produções artísticas para formular uma série de categorias diagnósticas, pois encontrou nestas obras características específicas que correspondiam ao carácter dos diagnósticos psiquiátricos da época (melancolia, mania crónica, demência, imbecilidade, etc.). Pretendia então utilizar estas pinturas e desenhos como elementos de diagnóstico, tendo no entanto, uma abordagem formalista em que entendia essas obras como auto-referenciais. O seu trabalho foi importante na medida em que aplicando modelos estéticos da época a essas obras dos doentes mentais, fez com que estes se tornassem objectos estéticos, ou seja, fez com que entrassem para a categoria de “arte”.

---

<sup>6</sup> O termo “degenerado” surgiu pela primeira vez numa crítica a Vasari e Miguel Angelo por parte de Giovanni Pietro Bellori. Mais tarde foi aplicada a alguma poesia grega pelo crítico romântico Friedrich Schlegel. Foi só em meados do século XIX e em consequência do trabalho de Bénédict-Augustin Morel e do livro de Max Nordau “Degeneração”, que se relacionou a categoria médica “patológico” com a categoria artística “degenerado”.

Já no século XX, Marcel Réja publica “L’art chez les fous: Le dessin, la prose, la poésie” ( “A arte dos loucos: pintura, prosa, poesia”, 1907), no qual afirma que não é possível estabelecer uma relação directa entre a doença mental e a produção estética do doente, sendo essa associação apenas possível no campo da literatura. No entanto, para Rogues de Fursac e Friedrich Mohr, seus contemporâneos, os trabalhos artísticos dos doentes mentais eram como que uma materialização da sua doença, podendo então a doença ser interpretada segundo o trabalho artístico.

Se no início do século XIX o interesse recaía na poesia dos doentes mentais, nos finais desse século há uma viragem para as produções estéticas, com vários teóricos a sentirem-se fascinados pela arte visual produzida por estes indivíduos. Esta translação de interesses de um campo para outro pode ser percebida tendo em conta que a poesia era o expoente do Romantismo e a sua face mais visível, enquanto que, em meados do século XIX, com o advento dos estilos pictóricos que romperam com algumas das tradições estilísticas, o grande campo de experimentação passou a ser a arte visual. Nos finais do século XIX, arte dos doentes mentais representava já o mundo perdido da infância, o estado primordial da criação e a utopia da experimentação estética.

Este interesse pela produção artística dos doentes mentais está também relacionado com o desenvolvimento da definição de doença mental. O modelo de doença mental predominante nos finais do século XIX relacionava-se com doença cerebral, no entanto, esta definição foi sofrendo alterações no último quarto de século devido à ênfase nas emoções dada por Charcot e Freud. Em 1890 surge uma nova categoria de enfermidade, designada por demência precoce, que viria a ser reestruturada em 1911 por Eugen Bleuler e a transformar-se no centro da atenção da psiquiatria do século XX, a esquizofrenia. A popularização deste conceito aumentou ainda mais o interesse pela produção artística dos doentes mentais. Estes passaram a ser designados como afectados por um transtorno da psique, uma alteração na sua relação com o seu sentido do eu e não por qualquer alteração

física da estrutura cerebral, tendo as suas obras um papel cada vez mais importante no diagnóstico e no tratamento.

Estas ideias tiveram uma grande influência na nova geração de psiquiatras, que se centrou nas obras dos esquizofrénicos para examinar e tratar a doença, sendo a clínica universitária de Heidelberg o centro de estudo dos produtos da esquizofrenia como ferramenta para o estudo da alienação de si mesmos destes pacientes. Prinzhorn incluiu neste grupo que pretendia estudar estas produções artísticas e literárias dentro destas novas concepções sobre doença mental. No seu livro de 1922, Prinzhorn aplicava uma análise formalista aos trabalhos da colecção, destacando a sua estrutura interna como a chave do significado, e afirmando que estes possuíam uma relação com o mundo interior do esquizofrénico, ou seja, não tinham apenas um significado aparente. Assinalou seis critérios formais ou tendências dominantes neste tipo de arte (mas igualmente presentes em outras manifestações artísticas): expressão; jogo; ornamentação; ordenação; cópia obsessiva; sistemas simbólicos. A presença de certas qualidades na produção dos doentes mentais não dispensava a observação destes para determinar se os seus trabalhos reflectem alguma enfermidade. Advertia ainda que não havia uma relação directa entre aquele material e a arte, utilizando para isso o termo “produção artística” (*Bildnerlei*) em vez de “arte” (*Kunst*). Assim, é possível verificar aqui um distanciamento da equação Produção Artística / Diagnóstico.

A teoria de produção autêntica que Prinzhorn aplica a estes trabalhos, é baseada no pressuposto de que estes artistas produziram a sua obra espontaneamente, sem solicitações e sem terem qualquer treino em técnicas artísticas:

“Lo primero que podemos afirmar sobre el tipo y origen de este material es que comprende exclusivamente obras de internos en instituciones, hombres y mujeres cuya enfermedad mental no se pone en duda. En segundo lugar, las obras son espontáneas y han surgido de la necesidad interna de los pacientes, sin ningún tipo de inspiración exterior. Por último, se trata esencialmente de pacientes sin formación previa en el campo del dibujo y la

pintura; es decir, personas que sólo habían recibido algún tipo de enseñanza artística en la escuela. En resumen, la colección comprende esencialmente imágenes creadas de forma espontánea por pacientes mentales sin ninguna formación previa.”<sup>7</sup>

Podemos verificar que, além de nos apercebermos que Prinzhorn tenta descontextualizar esses trabalhos, os pacientes eram positivamente encorajados para os produzirem as suas obras, não apenas por mera sugestão, mas também através de recompensas. Além disso, muitos pacientes tinham uma formação prévia no domínio das artes, no entanto, estas noções foram ocultadas na construção de uma interpretação de criatividade como produção do inconsciente, notando-se as influências que o movimento expressionista teve na teoria de Prinzhorn, onde muito do vocabulário (primordial, espiritual, etc.) deriva dessa corrente, que encontra nesta coleção a manifestação dos seus princípios. Prinzhorn procura uma arte genuína, autêntica ou primordial, no trabalho hermeticamente fechado destes doentes mentais, cuja única inspiração advém da sua esquizofrenia.

Depois de ter servido apenas para efeitos de diagnóstico, estas manifestações artísticas começaram a ser valorizadas por volta dos anos 20 pelos artistas da vanguarda. No entanto, estes apenas consideravam as características que se enquadravam nos seus próprios interesses, fazendo por vezes leituras que não fazem mais do que deturpar a importância deste tipo de arte.

Podemos ver as repercussões destas obras nos trabalhos de três artistas: Paul Klee, Jean Dubuffet e Max Ernst. Klee entendia este tipo de arte como possuidora de uma capacidade visionária, tanto os doentes mentais como as crianças ou os “primitivos” mantinham ainda a possibilidade de uma expressividade baseada numa visão espiritual

---

<sup>7</sup> Prinzhorn, Hans, “Introducción da la producción de imagenes de los enfermos mentales” in *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, pag. 128-129.

directa, uma arte com origem num olhar inocente. Dubuffet preferiu antes construir um modelo baseado a ideia do artista “transgressor”. É possível verificar as influências que este tipo de arte teve em Dubuffet mediante a sua definição de artista: este devia ser autodidacta e estar livre de influências pictóricas, devia ser socialmente não conformista, chegando mesmo ao ponto de divergir violentamente da norma psicológica, além disso, não devia procurar público:

“Ese tipo de obras las realizan personas no afectadas por la cultura artística, en las que apenas se da la imitación (al contrario de lo que ocurre en las actividades de los intelectuales). Esos artistas lo sacan todo - sujetos, elección de materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de letra, etc. - de sus propias entrañas, y no de las concepciones del arte clásico o de moda. Asistimos aquí a una operación artística de una pureza absoluta, tosca, bruta y completamente reinventada en todas sus fases únicamente con los propios impulsos del artistas.”<sup>8</sup>

São estas algumas das ideias que se encontram por detrás da constituição da sua colecção que designou por *Art Brut*, conceito desenvolvido nos anos 40, e que incluía arte “primitiva”, *naif*, *folk* e de doentes mentais.

Como se pode ver, estas abordagens de Klee e Dubuffet são comparáveis com a de Prinzhorn, apresentam todas esta idealização primitivista, ou seja, a possibilidade de um regresso a um estado primordial. No entanto, Dubuffet não entende esse estado primordial como a origem da arte, mas sim como uma característica a ser explorada de maneira a destituir a arte académica. Apesar de invalidar a oposição entre arte normal / anormal, continua a reclamar uma distinção entre *art brut* / arte “cultural”.

Estas interpretações de Prinzhorn (expressão pura), Klee (visão original) e Dubuffet (transgressão vanguardista) são projecções modernas que utilizam as produções dos doentes mentais para propor

---

<sup>8</sup> Jean Dubuffet citado em Foster, H., “ ‘Tierra de nadie’ . Sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales” in *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, pag. 51.

uma essência metafísica da arte, pois imaginam o artista como deslocado tanto das convenções artísticas como da ordem simbólica. Mas o que o artista doente mental parece fazer não é tanto quebrar essa ordem simbólica e opor-se às convenções académicas, demonstrando assim o seu descontentamento geral, como fazem crer os artistas da vanguarda, mas antes representar um desesperado desejo em restabelecer as convenções e restaurar a ordem perdida. O doente mental está marcado pelo trauma, o seu ego está como que disperso e alheado de si mesmo, por isso utiliza a arte como uma forma de recuperar uma lei que preencha esse vazio.

A abordagem de Max Ernst é de natureza diferente, tratou antes de explorar as características específicas desse tipo de arte num contexto de metodologias surrealistas, ou seja, elaborou uma série de procedimentos técnicos (*collage*, *frottage*, *grattage*, etc) a partir das ideias de junção de realidades díspares, pulsões psicosexuais, visões alucinatórias, etc, que estão presentes na arte dos doentes mentais. Max Ernst transformou esse modelo artístico do doente mental numa prática estética. A *collage*, como uma junção de realidades aparentemente irreconciliáveis, é um exemplo manifesto deste tipo de procedimentos que permitiam a entrada no mundo da representação psicótica e consequentemente no do surrealismo. As suas imagens de maquinarias desconstruídas recordam ainda um género típico de representações esquizofrénicas em que o indivíduo cria estas máquinas como substitutos do seu ego ferido, ou seja, Max Ernst não elabora estilisticamente a arte dos doentes mentais, como percebe também a sintomatologia que está por detrás dessas representações, da desordem pessoal e social que afecta o doente mental. Não há então uma consideração deste tipo de produções como a origem redentora da arte ou como uma crítica radical à civilização, o que Max Ernst apresenta antes é a projecção de uma ordem simbólica em crise. [Visível nas distorções da imagem corporal, no colapso dos limites, na fusão entre figura e fundo, etc. (veja-se, por exemplo, August Natterer)]

Apesar desta posição de Max Ernst, o uso que a maioria dos artistas deu a este tipo de arte ligava-se com a necessidade de definir a vanguarda como antítese da ordem estabelecida, através de uma simples inversão de valores, tal como aconteceu com a arte dita “primitiva”. A vanguarda pretendia integrar este mito da enfermidade mental na sua concepção de um mundo ideal, convertendo o esquizofrénico, mediante a sua equiparação a um artista modelo, num instrumento de crítica da sociedade (tal como aconteceu com outros indivíduos “exóticos”).

Esta utilização dos marginados como elemento de veiculação de certas ideias pode também ter um reverso. Assim, este interesse pela arte dos doentes mentais contou com os protestos da propaganda Nazi, baseada na ideia de pureza e selecção racial, e cujo objectivo era a erradicação de toda a estética modernista. Num artigo de 1921, Wilhelm Weygandt equacionava obras de Klee, Kandinsky, Kokoschka, Kurt Schwitters, mesmo Cézanne e Van Gogh, com os trabalhos dos doentes mentais:

“(…) the affinity in individual traits - lack of self-criticism, bizarrerie, unclear symbolism, fantastic grimaces...- betokens a deviance from the paths of normal thinking and feeling, a degeneracy that means, in our unhealthy and troubled age, that the dignity of man sinks lower than ever.”<sup>9</sup>

Para confirmar estas afirmações, Weygandt usa a técnica da justaposição, técnica esta que foi também usada mais tarde no livro de propaganda Nazi sobre este tema, *Kunst und Rasse* (“Arte e Raça”), onde apareciam fotografias de pacientes com anomalias físicas ou pertencentes a instituições de doentes mentais justapostas com pinturas de artistas expressionistas. Este foi um esquema igualmente

---

<sup>9</sup> Wilhelm Weygandt citado em Brand-Claussen, B., “The Collection of Works of Art in the Psychiatric Clinic, Heidelberg - from the Beginnings until 1945” in Brand-Claussen, B. e outros, (1996), *Beyond Reason, Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection*, Manchester, Hayward Gallery.

usado nas exposições, sendo a primeira *Mannheimer Schreckenskammer* (“A Câmara de Horrores de Mannheim”, 1933), seguindo-se *Entartete Kunst* (“Arte Degenerada”, 1937), que para a sua mostra em Berlin, em 1938, incorporou materiais da Coleção Prinzhorn. O seu objectivo era seleccionar material de modo a evidenciar a analogia de conteúdos e formas entre os trabalhos modernistas e o dos doentes mentais, de maneira a que fossem vistos como possuidores de uma mente enferma. O sucesso desta última exposição culminou com o afastamento dos artistas, e o extermínio de alguns, no seguimento da ideia de que tudo o que era tido como degenerado devia ser destruído. Adolf Hitler junta outra característica, o bolchevismo, a esta equação entre artistas da vanguarda e doentes mentais:

“El arte bolchevique es la única expresión espiritual y forma cultural posible del bolchevismo en general.

Quien se sorprenda por ello, le bastará con que analice el arte de los estados alegremente bolchevizados para quedarse horrorizado ante las mórbidas excrecencias de enfermos mentales y degenerados, con las que, desde principios del siglo XX, nos hemos familiarizado, bajo los conceptos colectivos de cubismo y dadaísmo, como arte oficial y reconocido de esos estados. (...) Porque la función del Estado, es decir, de sus gobernantes, es evitar que la población caiga en manos de la locura espiritual. Y así es como acabará esa evolución. Porque el día en que este tipo de arte realmente corresponda al punto de vista general de las cosas, se habrá comenzado el retroceso de la mente humana y el final será difícilmente concebible.”<sup>10</sup>

Carl Schneider, director da clínica de Heidelberg depois da demissão de Wilmanns, num texto de 1939, “Arte Degenerada e Arte dos Doentes Mentais”, explica as afinidades “biológicas” entre estes artistas degenerados e os doentes mentais através de uma simples equiparação das suas características formais (o caos, o horror, a

---

<sup>10</sup> Adolf Hitler citado em Gilman, S. L., “Los locos como artistas” in Vários, (2001), *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, pag. 98.

luxúria, a desorientação interior, etc.) com indicações de estados patológicos, propondo até uma “cura”, que passava pelo acreditar num homem diferente, um homem fiel, trabalhador, disciplinado, decente,... O tradicional era assim o “saudável”, enquanto que a vanguarda era classificada de “degenerada”.

Estes trabalhos dos doentes mentais serviram também para a construção de um processo paralelo que levou à elaboração de uma imagem específica de outro tipo de marginalizado: o judeu. O conceito de degeneração foi usado para catalogar as diferenças entre vários grupos e a cultura dominante. A crença desenvolvida nos princípios do século XX, de que o judío estava mais predisposto às doenças mentais, veio a juntar-se ao papel atribuído a este no mundo das artes, isto é, como pertencentes à vanguarda artística e literária alemã, ideia esta que advinha do estatuto de marginalidade partilhado por ambas as partes. Por isso, quando a vanguarda começou a estar conotada com as obras dos doentes mentais, a associação entre judeu, artista e louco tornou-se óbvia, e do assassinato de doentes mentais seguiu-se o extermínio de judeus, como se estes fossem duas categorias equiparáveis.

A Colecção Prinzhorn encontrou-se ligada, nas últimas décadas do século XX, a um conceito de “outsider art”, ou seja, como estando fora do sistema das Belas Artes. Esta é uma das perspectivas pelas quais tem sido entendida a arte dos doentes mentais.

Nos anos 70 e 80 deu-se um súbito interesse pela arte produzida pelos designados “outsiders” culturais, conceito que unifica uma série de produções artísticas: arte folk, arte de doentes mentais, *art brut*, arte de autodidactas, arte de grupos étnicos e até arte produzida por mulheres.

A identidade cultural não pode ser vista como separada das suas fronteiras, e é sempre construída tendo em conta as figuras que habitam os seus limites. Todas as sociedades criam uma identidade de grupo que é estabelecida em relação a um designado “outro”, através do qual esta identidade cultural é mediada, clarificada e entendida, quando membros

dessa sociedade se comparam com aqueles percebidos como estando fora do seu grupo. Muitas culturas classificam e colecionam os elementos pelos quais os “outros” são identificados. Estes signos marcam as fronteiras da cultura e preservam a natureza da identidade cultural, lembrando aos que se inserem nela o que eles não são. No interesse de definir a sua própria arte, o ocidente moderno estudou e colecionou a arte dos outros, diferentes tipos de arte foram apropriados e assimilados para dar forma ao discurso específico de uma cultura.

“Primitivo” e “outsider” são designações atribuídas aos indivíduos situados no exterior ou na periferia da norma social, construindo e controlando não apenas os “outros”, mas também definindo a própria sociedade ocidental, pois a elaboração de categorias como “primitivo” e “outsider” implica a existência do seu oposto, ou seja, pessoas civilizadas e “insiders”. O “outsider”, assim como o “primitivo”, é entendido como um exemplo cultural do “outro”, aqueles que se desviam do grupo que tem o poder de se definir a eles próprios em contraste com os indivíduos pertencentes a essas categorias. O conceito de “outro” dá suporte à classificação de atributos como normais, os que são característicos do grupo dominante, e outros como desviantes, aqueles que de algum modo estão excluídos da cultura dominante.

O artista “outsider” é visto como pertencente a um estado que não é afectado pelas influências e pressões das interações sociais normais. Os factores sociais e os grupos que produziram estas oposições entre “outsider” / “insider”, não são tidos em conta, sendo a ênfase dirigida antes para o trabalho artístico em si e as suas características estéticas. Para um entendimento deste tipo de arte, há que não apenas a criação estética de indivíduos desligados da cultura, mas antes ter em conta as relações de poder que se estabelecem entre os vários grupos sociais. O significado do objecto de arte não é inato, emerge de um processo de interações de pessoas e instituições que definem e suportam a obra de arte. Assim, a “Outsider Art” pode ser equiparada a outros aspectos da cultura moderna, como o surgimento da Antropologia, do

evolucionismo, do turismo, etc., ligados à ideia de que o natural e o autêntico se encontravam noutros espaços, períodos ou culturas, como reacção a uma ideia de modernidade vista como hiper-racional e repressiva. A “Outsider Art” é então percebida como uma manifestação das profundezas da consciência humana, como o mais remoto da experiência humana, onde a objectividade e a racionalidade não têm lugar. Enquadra-se assim num desenvolvimento evolutivo de estágios sociais, o selvagem à civilização, onde a naturalização do conceito de tempo leva à colocação do “outro” num momento separado do presente e da própria tradição.

Trata-se de mais uma categoria do pensamento ocidental povoada por uma mistura de minorias, marginalizados e dominados, mas que acaba por falar apenas de quem produz e defende essas categorias, ou seja, quem classifica humanos e suas produções, quem valoriza uma abordagem estritamente formalista desses trabalhos e quem ignora todo o contexto da sua produção. E como afirma Kenneth L. Ames: “By superimposing our values, we only see more of ourselves.”<sup>11</sup>

Considerar a Colecção Prinzhorn como pertencente à categoria de “Outsider Art”, não é mais do que propagar as ideias já anteriormente associadas aos seus trabalhos, uma visão romântica do doente mental como livre das convenções sociais e por isso capaz de aceder a um estado profundo e primordial da arte.

Constance Perin, no seu artigo “The Reception of New, Unusual, and Difficult Art”, oferece uma explicação para este tipo de comportamento em face a estas formas artísticas, baseado na ideia de que a recepção a qualquer tipo de arte se assemelha a respostas a outras experiências que englobam também um grau de inovação social e cultural. Toda a novidade e ambiguidade desafia as capacidades de tornar a sua experimentação significativa, e até o conseguir sofremos uma tensão, ansiedade e medo, pois a nossa capacidade para tolerar a

---

<sup>11</sup> Ames, Kenneth L., “Outside Outsider Art” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, pag. 268.

ambiguidade e a discrepância é limitada, os significados e os pressupostos sobre os quais desenvolvemos o nosso comportamento são ameaçados por estas ideias desconhecidas e ambíguas:

“When we see the painting of a face whose features are distorted and do not find these customary signs, we are in the dark about how to respond. The distortions may turn our attention to the signs we expected, which we would not otherwise think twice about. The anatomical distortions prevalent in the works of those who are mentally ill and those who speak consciously in the idiom of gross distortion (Bacon and Giacometti, for example) put us on the alert, and, like the more subtle exaggerations of classical art, they may lead us to see our taken-for-granted understandings in new light.”<sup>12</sup>

Não é possível então abordar a arte dos doentes mentais sem ter em conta o contexto histórico, social e cultural da sua produção e da sua apropriação por parte dos artistas da vanguarda. Aspectos como as transformações verificadas na viragem do século, o poder das instituições, a 1ª Guerra Mundial e a alteração no papel da mulher no pós-guerra, são alguns factores que influenciaram a realização destes trabalhos pelos pacientes das instituições mentais. Porque estes indivíduos não viviam totalmente isolados do mundo, é necessário atender então a estes aspectos para perceber a sua obra. Um exemplo pode ser dado pela consideração da imagem da mulher na sociedade da época. A mulher era definida pela sua função reprodutiva, no entanto, a sua posição mudou com o papel que desempenhou na guerra. Esta nova mulher, activa, trabalhadora e socialmente visível, tornou-se numa ameaça aos padrões da vida burguesa, e a confusão de géneros levou ainda ao desenvolvimento de uma violência dirigida às mulheres e a um crescente medo da sua figura sexualizada e independente. (Veja-se, por exemplo, o trabalho de Gustav Sievers) Além disso, verificamos ainda que a maior parte dos pacientes das instituições mentais eram mulheres, no entanto, os trabalhos produzidos por mulheres

---

<sup>12</sup> Perin, Constance, “The Reception of New, Unusual, and Difficult Art” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, pag. 177.

correspondem a apenas 20% da Coleção Prinzhorn, ou seja, nem nestas instituições a mulher se exprime livremente.

Outras abordagens do mesmo estilo podem ser feitas para outros tantos artistas desta coleção, focando, por exemplo, o papel da arquitectura das instituições mentais.

### **Bibliografia**

**Ames**, Kenneth L., “Outside Outsider Art” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*.

**Brand-Claussen**, B. e outros, (1996), *Beyond Reason, Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection*, Manchester, Hayward Gallery.

**Cardinal**, Roger, (1978), *Primitive Painters*, London, Thames and Hudson.

**Cardinal**, Roger, “Toward an Outsider Aesthetic” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*.

**Clifford**, J. (1988), “Histories of the Tribal and the Modern”, in *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press.

**Connely**, Francis S., (1999), *Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics (1725-1907)*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

**Fernandes Dias**, J. A. B., “Arte Primitiva-Arte Moderna, Encontros e Desencontros”, in *Antropologia Portuguesa*, 7, 1989, pag. 89-113.

**Foster**, H., “ ‘Tierra de nadie’. Sobre la acogida moderna del arte de los enfermos mentales” in *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar.

**Gilman**, S. L., (1995), *Health and Illness: Images of Difference*, London, Reaktion Books.

**Gilman**, S. L., “Los locos como artistas” in Vários, (2001), *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar.

**Gisbourne**, Mark, “French Clinical Psychiatry and the Art of the Untrained Mentally Ill”, in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*.

**Metcalf, Jr.**, Eugene W., “From Domination to Desire: Insiders and Outsider Art” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*.

**Perin**, Constance, “The Reception of New, Unusual, and Difficult Art” in Hall, Michael D. e Metcalf, E. W. Jr. (ed.), (1994), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*.

**Prinzhorn**, Hans, “Introducción da la producción de imagenes de los enfermos mentales” in *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar.

**Subirós**, Pep (2001), “¿África o Áfricas?”, in *Áfricas. El artista y la ciudad. Un viaje y una exposición*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació Barcelona: xarxa de municipis.

**Zegher**, Catherine de, “Un capítulo subterráneo en la historia del siglo XX”, in *La Colección Prinzhorn: Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar.