

INTRODUÇÃO

PINTANDO PARA ALÉM DA MARGEM

Men have called me mad; but the question is not settled whether madness is or is not the loftiest intelligence.

Edgar Alan Poe

Este trabalho questiona a relação entre loucura e pintura contemporânea, com particular incidência nas concepções teóricas e experiências museológicas que se desenvolveram, em torno deste tema, na primeira metade do século XX. A problemática assim definida insere-se, todavia, numa paisagem mais vasta da história da arte.¹ É indispensável remontar a meados do século XIX para tentar compreender, através de obras exemplares, a tendência para a “interiorização do olhar” no limiar da modernidade. Entendo por “interiorização do olhar” o processo gradual de subjectivação da percepção do mundo. As primeiras etapas deste processo consistem no questionamento das formas convencionais de representação da realidade exterior, exemplarmente ilustrado pela pintura de Gustave Courbet e Édouard Manet. Num segundo momento, assistimos à exploração de dimensões profundas da vida psíquica, associadas no início do século XX à noção de inconsciente.

Os cruzamentos entre arte e psicologia revelaram-se particularmente fecundos a partir deste momento, motivando o surgimento de novas ideias em ambos os domínios. O processo criativo de muitos artistas foi influenciado pelas descobertas da psicologia que, por seu turno, encontrou na arte um instrumento fundamental de compreensão do psíquico.

O tema da loucura na pintura contemporânea insere-se neste contexto. Ele é, no entanto, de tal modo amplo e controverso que se torna imprescindível delinear fronteiras que circunscrevam os limites da reflexão. Estas fronteiras são inevitavelmente provisórias. Elas definem o estado actual do nosso entendimento sobre o tema,

¹ Procurei mapear essa paisagem, identificando os momentos fundamentais que contextualizam, em termos históricos, a emergência da problemática deste trabalho. As obras relevantes, dispersas por bibliotecas especializadas, foram identificadas através de bibliografia secundária; em certos casos, foi possível consultar versões electrónicas.

representando também o ponto de partida para pesquisas mais longas e aprofundadas. Neste trabalho é feita uma análise exploratória com base em estudos de caso cuja escolha será oportunamente justificada. Procuraremos dar conta dos motivos pelos quais privilegiamos determinados autores em detrimento de outros.

* * * *

Desde meados do século XIX que se anuncia uma intensa revolução pictórica. O desejo de romper com os valores da Academia tornou possível uma transformação profunda no olhar sobre a realidade, desencadeando uma série de movimentos que decompueram os modelos de representação tradicionais e afirmaram uma nova visão do mundo.

Entendida, até então, como estática e objectiva, a realidade passa a ser encarada de uma forma dinâmica, desdobrando-se numa diversidade de perspectivas. O papel do artista altera-se também: o objecto de representação depende agora da sua óptica subjectiva e não apenas de referências externas. As realidades exterior e interior tornam-se inter-comunicantes e os contornos que as delimitam cada vez mais subtis...

Interessa-nos compreender a transformação das perspectivas sobre a arte e a obra de arte contemporâneas à luz desta transposição da realidade exterior para a realidade interior – processo a que corresponde uma verdadeira *descoberta do mundo interior*. Para isso, analisaremos numa primeira fase algumas referências incontornáveis da pintura do início da modernidade, procurando reconhecer nelas passos fundamentais no sentido da interiorização.

Não pretendemos situar com precisão a origem desta tendência para a interioridade, mas apenas iluminar momentos e expressões singulares da sua manifestação. Centramo-nos neste processo de descoberta do mundo interior, possibilitado pelo questionamento dos pressupostos académicos que privilegiam as dimensões aparente e objectiva da realidade. Ao pôr em causa a Academia, o artista contemporâneo é levado a redescobrir – através do contacto com o seu *eu* interior – dimensões da realidade muitas vezes negligenciadas pelos circuitos artísticos convencionais.

Os cânones clássicos de beleza, equilíbrio e harmonia, que em diferentes momentos da história da arte – como no Barroco, no Maneirismo ou no Romantismo –

foram questionados, voltam a ser contrariados no século XX em prol de um olhar cada vez mais autónomo sobre a realidade. Aspectos como a fealdade, o desequilíbrio e o caos são valorizados na arte contemporânea, revelando a preocupação em superar os constrangimentos da razão a favor da expressão do sentimento e de uma percepção individualizada. A deslocação gradual que se observa neste período – dos objectos exteriores para o mundo interior – possibilita o encontro com o inconsciente. É esse encontro que privilegiamos neste trabalho e é ele também que nos guia na reflexão sobre a tendência acentuada da arte contemporânea para a interioridade.

É certo que a viragem para o século XX implicou uma transformação revolucionária tanto no modo de perceber a realidade como no modo de conceber a arte. Não é, aliás, difícil reconhecer, em várias manifestações artísticas do início do século XX, a eclosão de um movimento de protesto contra o primado da razão e dos valores instituídos. Até aqui, porém, um longo caminho foi percorrido. Do realismo de Courbet às propostas dadaístas de Marcel Duchamps ou à teorização do conceito de *arte bruta* de Jean Dubuffet passou menos de um século. É aqui, no entanto, que a arte dá passos significativos no sentido da descoberta do mundo interior.

Ao questionar a realidade exterior, num crescente movimento de interiorização, o artista encontra-se consigo mesmo. Este processo de auto-descoberta está intimamente associado à investigação dos fenómenos inconscientes que desperta, no mesmo período, o interesse da psicologia. A reflexão de Freud sobre o inconsciente autobiográfico, que revolucionou as concepções sobre a psique, será complexificada e ampliada pela noção de inconsciente colectivo de Jung. Esta última contribuiu decisivamente – embora de formas nem sempre explícitas – para a perspectivação das relações entre arte e loucura. Na viragem do século XX, artistas e teóricos, na história da arte e na psicologia, foram actores de um despertar colectivo para a interioridade.

Este despertar pressupõe distanciamento das concepções cartesianas. Como sublinha Foucault, o pressuposto básico da filosofia de Descartes, *penso logo existo*, pressupõe tacitamente a exclusão social dos loucos – *le grand renferment*:

*“Na economia da dúvida há um desequilíbrio fundamental entre a loucura, de um lado, e o sonho e o erro de outro. A situação deles é diferente em relação à verdade que a procura; sonhos ou ilusões são superados na própria estrutura da verdade, mas a loucura é excluída pelo sujeito que duvida.”*²

² Foucault, 1978:46

Em reacção a este pensamento, a sobrevalorização do irracional por alguns artistas modernos irá perturbar as concepções comuns da realidade, fazendo emergir dimensões até aí ignoradas. A tomada de consciência da profundidade da psique estimula a exploração de novos caminhos. O interesse pelas formas espontâneas de criatividade artística mobilizará quer a crítica e a história da arte, quer a psicologia e a psiquiatria. Uma breve contextualização histórica permitirá entender melhor a importância e consistência desta problemática.³

As iniciativas, debates e inovações teóricas que estiveram na origem da valorização artística das expressões plásticas dos doentes mentais são indissociáveis da formação de grandes colecções, da organização de exposições e da criação de museus. Encontramos já no início do século XIX manifestações isoladas do interesse por esta temática (John Haslam, *Illustrations of Madness*, 1810)⁴. Vêmo-la particularmente valorizada em França no último quartel do século XIX. Auguste Ambroise Tardieu, por exemplo, reconheceu nos trabalhos dos doentes mentais características comuns (*Étude médico-légale sur la folie*, 1872)⁵; e Paul-Max Simon – um dos primeiros grandes colecionadores de arte psiquiátrica, pioneiro na utilização da arte como meio de diagnóstico – publicou a este respeito uma série de estudos (1876)⁶. Foi também neste período que Miguel Bombarda iniciou, com objectivos clínicos, uma colecção de arte realizada pelos doentes do Hospital Psiquiátrico de Rilhafoles em Lisboa (1894), posteriormente analisada por Júlio Dantas em *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900).

A par dos estudos psiquiátricos, o interesse dos colecionadores deste tipo de expressão artística acentua-se ao longo do século XX. A primeira grande exposição internacional de arte dos doentes mentais realizou-se em 1900 no Hospital Bethlem Royal em Londres. Cinco anos mais tarde foi criado, por Auguste-Marie, o primeiro museu deste tipo de arte – *Le Musée de la folie* – situado no asilo psiquiátrico de Villejuif em Paris. Estas iniciativas são contemporâneas das primeiras obras de Freud (*Estudos sobre a histeria*, 1896; e a *Interpretação dos Sonhos*, em 1900)⁷ às quais se seguiram estudos dedicados pelo autor a artistas do Renascimento (sobre Leonardo da

³ Como já referi em nota (cf. p.1), a citação de bibliografia relativa ao período que antecede o âmbito temporal do meu trabalho tem por objectivo traçar um quadro histórico da reflexão sobre as relações entre arte e loucura. Seleccionei, para este efeito, as referências que julguei mais significativas do ponto de vista da minha argumentação, apoiando-me em várias fontes, nomeadamente MacGregor (1989); Zolberg, Cherbo (1997); Thévoz (1975).

⁴ Haslam, 1810

⁵ Tardieu, 1880

⁶ Simon, 1876: 358-390

⁷ Freud, 1996 ; Freud, 2009

Vinci, em 1910⁸, e Miguel Angelo, em 1914⁹). Freud manteve-se contudo alheio à arte psiquiátrica. O psiquiatra Marcel Réja, pelo contrário, interessou-se profundamente por esta problemática. Os seus trabalhos – *L'art malade: dessins des fous* (1905) e *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie* (1907) – reconheceram o valor da arte realizada em contexto psiquiátrico e aproximaram-na das expressões artísticas dos primitivos e das crianças.

É ainda no início do século XX que é explorada, de modo explícito, a convergência entre algumas correntes da arte moderna e os trabalhos de doentes mentais. Em *Réflexions sur l'art et les aliénés*¹⁰ (1912), Henri Marcel Faÿ traça, do ponto de vista da psiquiatria, vários paralelismos entre obras realizadas em contexto clínico e as de certos pintores fauvistas, expressionistas e cubistas. Em 1919, na exposição *New Tendencias* em Los Angeles, Braageld e Max Ernst apresentam as suas obras juntamente com trabalhos de doentes psiquiátricos.

Importa sublinhar, neste contexto, a importância da obra pioneira de Hans Prinzhorn. Na sua dupla qualidade de historiador de arte e psiquiatra, ele contribuiu decisivamente para o diálogo entre criação artística e psicologia. Influenciado pelas concepções de Réja, Prinzhorn reconheceu também semelhanças entre as expressões artísticas dos doentes mentais, dos primitivos e das crianças. Constituiu, na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, uma das maiores colecções da expressão plástica da loucura, tendo reunido cerca de 5 000 obras por volta de 1920. A partir da análise da produção artística de dez doentes psiquiátricos, “the schizophrenic masters” (inseridos na colecção), o autor publicou *Artistry of the Mentally Ill*¹¹, 1922, que influenciou várias gerações de cientistas, artistas e historiadores de arte. Merece particular atenção o seu impacto sobre os surrealistas.

O *Manifesto Surrealista* escrito por André Breton em 1924 inclui uma discussão inovadora da relação entre arte e loucura. Considerando que o automatismo facilita o acesso ao inconsciente, sendo por isso comparável aos processos psíquicos da loucura, vários artistas utilizaram profusamente técnicas que encorajavam livres associações de imagens. A partir de 1925, Max Ernst recorreu à fotocoloragem, à decalcomania (transferência de tinta entre duas superfícies pressionadas uma contra a outra) e ao “frottage” (obtenção de imagens através da fricção – a lápis, nomeadamente – de

⁸ Freud, 2007

⁹ Freud, sem data

¹⁰ Faÿ, 1912: vol2, 200-204

¹¹ Prinzhorn, 2011

determinados materiais). Salvador Dalí, por seu turno, transformou uma perturbação psíquica, o delírio paranóico, no método paranóico-crítico (utilizado sobretudo entre 1929 e 1939) que consiste em criar imagens a partir de outras imagens, através de associações espontâneas e interpretações delirantes.

É notório, ao longo da primeira metade do século XX, o paralelismo entre exposições de arte com relevância para as ciências da psique – *On Works of Art of the Insane*, Nova York (1935); *International Exhibition of Surrealism*, Londres (1936), incluindo trabalhos de doentes mentais – e congressos de psiquiatria com mostras de arte apreciadas do ponto de vista plástico – a exposição internacional de arte psicopatológica com cerca de 2 000 trabalhos no Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria em 1950.

Dubuffet constrói, neste mesmo período, a *Collection d'Art Brut*. Ele incluía sob esta designação as artes psiquiátrica, primitiva e infantil, o que revela as influências de Réja e Prinzhorn. Dubuffet considerava que todas estas formas de expressão tiveram impacto na formação dos movimentos artísticos do início do século XX. A colecção que reuniu a partir de 1945 deu origem, em 1948, à *Compagnie de L'Art Brut* (com um acervo de cerca de 5 000 obras) e contou com a colaboração de André Breton (entre 1948 e 1951). Parte da colecção, exibida no Château de Beaulieu em Lausanne desde 1976, inclui maioritariamente arte realizada em contexto psiquiátrico.

É também na década de 1950 que a psiquiatra Nise da Silveira funda o *Museu das Imagens do Inconsciente* (Rio de Janeiro, desde 1952). Assumindo objectivos multidisciplinares, o Museu incentivou o estudo das obras de doentes mentais, quer do ponto de vista médico, quer do ponto de vista plástico. Parte da colecção aí reunida integrou a exposição *Esquizofrenia em Imagens*, incluída no Congresso Mundial de Psiquiatria de 1957. Mas importa sublinhar também, neste contexto, a contribuição fundamental de Osório César¹² e Mário Pedrosa¹³. Na época em que Dubuffet conceptualizava a *Arte Bruta*, Pedrosa concebia, em termos semelhantes, a *Arte Virgem*.

A segunda metade do século XX é também rica em iniciativas museológicas e editoriais neste domínio. Três projectos museológicos recentes atestam bem a vitalidade contemporânea desta vertente da história da arte: *INTUIT*, Chicago, 1991; *Outsider Art Museum*, Moscovo, 1996; *abcd Association*, Paris, 1999. Em contexto português, importa realçar em primeiro lugar a recente experiência museológica

¹² Cf. por exemplo *A Expressão Artística dos Alienados* (1929)

¹³ Cf. Por exemplo *Arte, Necessidade Vital* (1949) e *Dimensões da Arte* (1964)

realizada, sob a direcção de Vitor Freire, no antigo espaço do Hospital Miguel Bombarda (encerrado em 2011) *Um Século de Pintura de Doentes – Outsider Art*. É igualmente relevante a fundação, também por Vitor Freire, da *Associação Portuguesa de Art Outsider*.

No decurso deste trabalho serão privilegiados apenas alguns dos momentos referidos neste cenário. À introdução segue-se um prelúdio onde, a partir da criação escultória e arquitectónica de Ferdinand Cheval, analisaremos o papel do historiador da arte face a obras realizadas para além das normas por indivíduos sem formação académica. O *Palácio Ideal* de Cheval abre-nos as portas a um universo de sonho e imaginação que deslumbrou o olhar de personalidades com relevantes contributos para a nossa disciplina, como é o caso de André Breton e Jean Dubuffet. Apesar de permanecer até hoje num lugar marginal à história da arte, esta obra possui, tal como outros trabalhos realizados à margem da convenção, características que nos permitem relacioná-la com o propósito de muitos artistas contemporâneos. A mais importante é a sua forte relação ao inconsciente. O *Palácio Ideal*, como se verá, materializa uma figura imaginária de Cheval estando, desse modo, em sintonia com as preocupações fundamentais do Surrealismo. É a relação íntima desta obra com imagens do inconsciente que nos permitirá aproximar a nossa reflexão em torno de Cheval das expressões artísticas da loucura. Frequentemente designado como *louco* pela sua audácia e pelo modo como se permitiu viver um impulso criativo, Ferdinand declarou:

*“Je me traitais aussi, moi-même, de fou, d’insensé; je n’étais pas maçon, je n’avais jamais touché une truelle; sculpteur, je ne connaissais pas le ciseau; pour l’architecture, je n’en parle pas, je ne l’ai jamais étudiée. Je ne le disais à personne, par crainte d’être tournée en ridicule et je me trouvais aussi ridicule moi-même.”*¹⁴

Considerando que a interiorização do olhar e o encontro com o inconsciente marcaram decisivamente a modernidade, optámos por analisar, no capítulo 1, dois pintores da viragem do século XIX para o século XX – Courbet e Manet –, frequentemente designados pela história da arte como seus precursores. Eles foram, ambos, pintores revolucionários no seu tempo. Tanto um como outro contribuíram decisivamente, embora de modo distinto, para a autonomização do olhar do artista. Foi notório o seu afastamento categórico dos valores instituídos e o modo como confiaram no seu olhar individualizado sobre a arte e a realidade. Procuraremos reconhecer neles

¹⁴Thévoz, 1975: 31

passos no sentido da interiorização, enfatizando particularmente os contributos para a diluição das fronteiras entre o espaço pictórico e o espaço real, entre pintor e espectador.

A deslocação gradual que se observa neste período – do exterior para o interior – parece constituir um passo importante no percurso que levará, mais tarde, à integração pela história da arte das expressões criativas da loucura. Importa ainda notar que o desejo que estes dois pintores demonstraram em romper com a convenção se reflecte na sua utilização da cor. Podemos observar nas suas telas um desafio ao controle técnico e racional do traço. A liberdade do pincel revela a personalidade audaciosa de dois pintores que, na viragem do século, procuraram, *pintar para além da margem*, superando imposições exteriores à sua própria percepção da realidade. Tanto em Courbet como em Manet (particularmente neste último) é possível vislumbrar a aproximação do Impressionismo que, apesar de centrado em referentes externos, se desenvolve a partir da percepção do artista, pondo revolucionariamente em causa a ideia de uma realidade estática e objectiva. Para o pintor impressionista, o real apresenta-se em movimento constante, não podendo ser captado do mesmo modo por diferentes artistas. Depende, pelo contrário, integralmente de uma interacção viva e dinâmica com o artista que o contempla.

Desejaríamos ter podido estender a análise deste processo de interiorização do olhar à obra de vários outros artistas posteriores a Courbet e a Manet. No entanto, foi-nos necessário fazer opções. Acabámos por nos centrar nestes dois pintores, verdadeiros precursores da modernidade. Esperamos, numa futura investigação, para doutoramento, prosseguir a nossa reflexão em torno da interiorização do olhar a partir da análise de outros artistas.

A reflexão sobre obras ilustrativas da tendência para a interioridade é o contexto privilegiado em que se situa, nos capítulos seguintes, a abordagem do tema específico da loucura na pintura contemporânea. Considerámos, no entanto, indispensável começar por analisar, no capítulo II, os contributos de Freud, Jung e Prinzhorn.

Interessou-nos compreender, por um lado, as diferentes perspectivas de Freud e Jung sobre o inconsciente e a doença mental (noções indissociáveis), recorrendo para isso aos textos que dedicaram à actividade criativa de alguns artistas. Embora a reflexão de Freud se tenha centrado no Renascimento, os trabalhos que dedicou a Leonardo Da Vinci e Miguel Angelo são particularmente relevantes no contexto desta reflexão. Eles esclarecem, entre outros aspectos, a atitude de Freud face à arte do seu tempo. Os textos de Jung sobre Picasso e Duchamp revelam uma perspectiva muito diferente sobre o

inconsciente e a doença mental. Confrontaremos os dois autores, procurando analisar as suas diferenças. As pesquisas que desenvolveram sobre o inconsciente (biográfico e colectivo) influenciaram o modo como muitos artistas se questionaram sobre os seus próprios processos criativos. Elas abriram também novas possibilidades de análise sobre a arte. Em seguida, debruçamo-nos sobre o trabalho de Prinzhorn, autor que, pela sua dupla formação em história da arte e psiquiatria, desempenhou um papel essencial na relação entre os dois domínios tendo influenciado vários artistas. Foi o caso de Paul Klee que chegou a procurar inspiração em obras de doentes psiquiátricos. Procuramos integrar, nesta fase do trabalho, a reflexão de Prinzhorn num contexto mais amplo sobre as colecções da arte realizadas em contexto psiquiátrico.

O capítulo III analisa sinteticamente algumas das colecções e experiências museológicas sobre a arte dos doentes mentais anteriormente referidas. Privilegiámos a colecção de Arte Bruta, organizada por Jean Dubuffet na Suíça (Lausanne), que visitámos em 2012, e os trabalhos de Osório Cesar (defensor de concepções freudianas) e de Nisa da Silveira (psiquiatra junguiana), fundadora do *Museu das Imagens do Inconsciente* no Brasil (Rio de Janeiro). No contexto português, merecem particular destaque: (1) a fundação do Museu no antigo Hospital Miguel Bombarda em Lisboa (2004); (2) a exposição ali apresentada sob o título *Um Século de Pintura de Doentes – Outsider Art* (mesma data); (3) e a criação da *Associação Portuguesa de Arte Outsider*.

Terminamos este trabalho com uma reflexão sobre Jackson Pollock, artista contemporâneo que deixou um testemunho único sobre a relação entre criatividade artística e inconsciente. Tendo vivido em Nova York, onde produziu grande parte da sua obra, Pollock foi fortemente influenciado pelo surrealismo no início da sua carreira. A sua actividade artística é marcada pelo envolvimento corporal expresso na pintura gestual. Mas o que realmente singulariza o seu trabalho é o propósito de dialogar com o inconsciente, fazendo emergir as imagens do seu universo interior.

A análise a que Jackson Pollock se submeteu com um terapeuta junguiano revelou-se decisiva no seu processo criativo. Elegendo a arte como principal via de acesso ao inconsciente, Pollock reconheceu-lhe também um potencial regenerador.

PRELÚDIO

O PALÁCIO IDEAL DE FERDINAND CHEVAL: UM SONHO ESCULPIDO

On croit vivre dans un rêve

Ferdinand Cheval

O *Palácio Ideal* de Charles Ferdinand Cheval (1836-1924) surpreende pela sua singularidade. O episódio que levou à sua construção não é menos surpreendente. Se não fossemos advertidos quanto à veracidade da história que está na sua origem, facilmente poderíamos pensar que se trata de um conto de fadas.

Cheval nasceu em Charmes-sur-l'Herbasse no seio de uma família de agricultores que vivia em condições de extrema pobreza. Escasseavam bens alimentares, vestuário e calçado; dormia sobre um manto de folhas secas. À data da morte do pai, Cheval assumiu os humildes pertences da família e começou a trabalhar como padeiro. Pouco tempo depois, encontrou uma situação de trabalho estável nos serviços de correio de Hauterives. O caminho que percorria todos os dias em direcção a Tersanne era geologicamente interessante: um antiquíssimo solo oceânico com conchas fossilizadas.

Estas viagens amadureceram em Cheval o desejo de construir um lugar fantástico com grutas, torres e estátuas, sonho que acalentou durante muito tempo. Sem qualquer experiência em trabalhos manuais e desconhecendo as leis da arquitectura, não acreditou que a realização do seu *palácio imaginário* se tornasse possível. Mas esta dúvida acabou por se desvanecer. Um dia, escreveu no seu diário, encontrou uma pedra cuja configuração o intrigou. Levou-a para casa.



Img 1: Ferdinand Cheval

No dia seguinte, descobriu no mesmo local outras pedras que despertaram igualmente a sua curiosidade. Foi assim que começou a recolher pedras e fósseis. Primeiro, transportava-os nos bolsos ou num pequeno cesto; mais tarde precisou de um carrinho de mão. “*C’est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres*”, dizia-se nas redondezas. A verdade é que o sonho começava a tornar-se real. A pedra que, «casualmente», se atravessara no

seu caminho desencadeou o início da construção: “*Le Palais Idéal*” – nota Thévoz – “*se présente comme un rêve qu’une décision surnaturelle et arbitraire aurait fixé dans la pierre.*”¹⁵

Cheval tinha 49 anos quando começou a erigir o seu *palácio imaginário* – *source de la vie*. O momento corresponde também ao nascimento da sua filha. Durante 33 anos, depois do trabalho, ao final da tarde e muitas vezes durante a noite, movido por um impulso criativo inabalável, dedicou-se a este projecto.



Img. 2: *Le Palais Idéal* de Ferdinand Cheval

Hoje, o seu sonho encontra-se materializado em Hauterives (Drôme), onde todos podem visitá-lo. Erguido pelas suas próprias mãos, da raiz ao ponto mais alto, o Palácio Ideal é fruto do *travail d’un seul homme*.¹⁶

Ao terminar a construção do seu palácio de sonho, que posteriormente habitou com a mulher, Cheval encontrou ainda força para iniciar um novo projecto. Vendo negado pelas autoridades locais o desejo de ali ser sepultado, dedicou mais 8 anos à construção do seu santuário – *Le Tombeau du silence et du repos sans fin* – no cemitério da paróquia. Uma motivação criativa surpreendente, capaz de desafiar quaisquer obstáculos, parece animar a construção das duas obras.

¹⁵ Thévoz, 1975: 34

¹⁶ Inscrição no canto superior esquerdo da fachada norte.



Imag. 3: *Le Tombeau du silence et du repos sans fin de Ferdinand Cheval*

Estes episódios são reveladores da personalidade, forte e determinada, de Cheval que, até aos últimos anos da sua vida, não abdicou da actividade criativa. Faleceu dois anos após ter terminado a construção do *Tombeau*.

Cheval parece ter tido sempre plena consciência do carácter excepcional da sua obra. Encontramos gravadas numa das paredes do seu palácio as seguintes palavras: “*Fils de paysan, paysan, je veux vivre et mourir pour prouver que dans ma catégorie il y a des hommes de génie et d’énergie.*”¹⁷ Tê-lo-ia conseguido provar?

* * * *

O *Palácio Ideal* coincide com uma nova etapa da modernidade. A criatividade autonomiza-se de concepções exteriores e rende-se a um apelo eminentemente interior: liberdade criativa contra quaisquer imposições sociais. O *Palácio* representa a



Imag. 4: *Le Palais Idéal* (pormenor da entrada)

entrada para um universo mágico onde muitos artistas, no decurso do século XX, procuraram inspiração.

Contudo, ele só conquistou plenavisibilidade em 1931 (sete anos após a morte do seu autor), quando André Breton o descobriu. Aos olhos do fundador do surrealismo, para quem as realidades do sonho e da fantasia tiveram extraordinária importância, o *Palácio* de Cheval não podia ter passado despercebido. Não tardou a homenageá-lo num poema de 1932, *Le Facteur Cheval*, incluído em *Le Revolver à Cheveux Blancs*. Um

¹⁷ Ferrier, 1995: 242

ano mais tarde, em 1933, volta a referenciá-lo em *Le message automatique*, artigo publicado na revista *Minotaure*. Neste texto, Breton elogia a arte mediúnica, considerando que o *Palácio* de Cheval, tal como os trabalhos de Victorien Sardou, de Petitjean e Lesage, são dela exemplos significativos.

Encontramos ainda referências a Cheval em *Situation surréaliste de l'objet* (1935) e num texto seu dedicado a Joseph Crépin (1954), publicado em *Le Surréalisme et la Peinture*. Neste último, Breton sustenta que Crépin e Cheval são dois dos exemplos mais significativos que possuímos de arte mediúnica:

*“Les «temples» de Joseph Crépin ont ceci de commun avec le «Palais idéal» du facteur Cheval qu'ils ne comportent pas, à proprement parler, d'«intérieur» et d'«extérieur», ou que «cet intérieur et cet extérieur sont comme imbriqués l'un dans l'autre». Ils se dressent dans un espace où ce qui est présumé «derrière» communique au point de ne faire qu'un avec ce qui est présumé «devant» comme ce qui est présumé «dessus» avec ce qui est présumé «dessous» et où rien ne porte ombre, jamais.”*¹⁸

Tendo dedicado grande parte da sua vida à construção de um *objecto onírico*, Ferdinand Cheval tornou-se para alguns artistas – surrealistas e não só – uma figura lendária. Max Ernst homenageou-o com uma colagem, realizada em 1932, hoje exposta na Fundação Guggenheim, em Veneza. Pablo Picasso, que também visitou o *Palácio*, parece ter-lhe dedicado em 1936 uma sequência de 12 desenhos cuja localização não me foi possível confirmar.

Os trabalhos de Jean Tinguely (1925-1991) e de Niki de Saint Phalle (1930-2002) revelam também a importância de Cheval, agora explicitamente assumida. Quando em 1955 Saint Phalle encontrou o escultor suíço em Paris, deu-lhe a conhecer o *Palácio Ideal* de Cheval. Como recorda Saint Phalle, Tinguely começou por mostrar cepticismo:

“I told you about Gaudi and about Cheval the postman, whom I had just discovered and who had become my heroes: they represented beauty in man, alone in madness, without go-between, without museum, without galleries... I teased you by

¹⁸ Breton, 1965: 307

*saying that Cheval the postman was a much greater sculptor than you. «I have never heard of this idiot» you said. «Let's go and see him at once»».*¹⁹

E assim foi. Visitaram juntos o *Palácio Ideal* e a perspectiva de Tinguely modificou-se radicalmente. Deslumbrado, viria a confessar:

“You are right. He is a greater sculptor than me.”

Em 1969, André Malraux (na qualidade de Ministro da Cultura), classificou o *Palácio* como monumento histórico. Na sua opinião, era um privilégio para a França dispor de uma obra daquela natureza. Ele assegurou, por isso, os meios necessários para proceder à sua preservação, conseguindo que o edifício (em risco de ruína), sofresse intervenções de restauro meticulosas que o devolveram à sua aparência original:

*“It was a perfectly normal decision, based on the fact that architecture by ordinary people is extremely rare and that it was a question of safeguarding a work which is exceptional in many respects”.*²⁰ A decisão de Malraux foi, todavia, considerada polémica: o *Palácio de Cheval* era – ainda! – concebido por alguns como *hediondo, patético...* Manifestações de inequívoco reconhecimento coexistiram pois com o preconceito, o cepticismo ou a recusa pura e simples.

Na sua obra *La Distinction – critique sociale du jugement* (1979)²¹, Pierre Bourdieu sustenta que Cheval não é mais que um mau imitador dos modelos culturais dominantes. Como sublinha Delacampagne, ele foi incapaz de reconhecer a singularidade da obra de Cheval. Ao contrário de Bourdieu, é precisamente a estranheza face aos pressupostos dominantes da cultura que Delacampagne valoriza. A data do início da construção do *Palácio Ideal* –1879 – inaugura, para este autor, *“l’irruption des exclus sur la scène de l’art.”*²²

Considerado por André Breton como um precursor da arquitectura surrealista, e por Jean Dubuffet como um pioneiro da arte bruta, Cheval não pode permanecer na sombra. O seu *Palácio* é a prova viva de que a concepção de uma obra artística com um valor estético inestimável não depende, necessariamente, da aquisição de competências

¹⁹ Peiry, 2009: 490

²⁰ Ferrier, 1995: 172

²¹ Bourdieu, 1992, 379

²² Delacampagne, 1989: 8

técnicas. Não tendo sido concebido segundo normas arquitectónicas pré-determinadas, este palácio obedece exclusivamente a uma ordem interna.

Thévoz, parafraseando Paul Klee, considera que a obra de Cheval “*appartient [...] à un «entremonde» à la limite du réel et de l’imaginaire.*”²³ Esta posição liminar – esta indefinição – perturba o olhar de muitos historiadores de arte para quem o valor estético depende da relação entre a obra e princípios (re)conhecidos. Incapazes de integrar estas obras nas categorias tradicionais, abandonam-nas a uma espécie de *não-lugar*.

O conceito de *Art Brut* de Jean Dubuffet, bem como as noções de *Outsider Art* de Roger Cardinal ou *Arte Virgem* de Mário Pedrosa, reflectem a preocupação em combater esta indefinição. Estes autores desempenharam um papel essencial, aproximando a história da arte de linguagens artísticas que até então lhe eram alheias. Devemos-lhes o acesso a obras de uma extraordinária riqueza e valor estético.

Apesar de tudo, estas obras ainda são essencialmente conhecidas sob designações que reforçam o seu estatuto de marginalidade: é precisamente esse aspecto que estes autores valorizam. O alheamento da sociedade e da cultura possibilita, na sua opinião, o desenvolvimento de formas de expressão mais “puras”, desprovidas de preconceitos. Isso permite-lhes reivindicar maior autenticidade para este tipo de linguagem. Mas não é tudo. Muitos dos artistas que a história da arte reconhece inspiraram-se directamente em obras que a própria disciplina marginalizou. Resta muito a fazer no sentido de dar visibilidade à história destas influências. Afinal, o lugar incerto situado algures entre o real e o imaginário interessou a grande maioria dos artistas do século XX. Como sabemos, a liberdade criativa e a autonomia face aos pressupostos tradicionais da cultura foi uma conquista árdua. Talvez por isso alguns artistas se tenham deslumbrado com o trabalho daqueles que designamos “marginais” para quem esse espaço de liberdade não é fruto de uma conquista, mas sim uma qualidade natural...

Para quem não for capaz de dissociar a arquitectura da sua função utilitária, notam Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich²⁴, o *Palácio Ideal* não representa uma obra arquitectónica, mas sim um monumento escultórico com espaços habitáveis.

²³ Thévoz, op. cit.: 34

²⁴ Conrads; Sperlich: 1960

Compreendemos, deste modo, que a grande interrogação colocada por esta obra se prenda, para alguns, com problemas de (in)definição. Mas a consideração dos objectos artísticos em função de um vocabulário específico empobrece consideravelmente a disciplina. Não deverá o historiador da arte deixar-se interrogar, permitindo que a obra lhe sugira novos problemas? De outra forma, não se permitirá vislumbrar o valor artístico destas obras, pois ele reside essencialmente na sua dimensão enigmática...

O Palácio Ideal inverte, como sublinha Thévoz, o processo tradicional da arquitectura: enquanto o arquitecto comum planeia um espaço habitável que eventualmente poderá ornamentar com a sua imaginação, Cheval tem como ponto de partida um sonho que só a *posteriori* se traduz num espaço habitável.

*“[...] alors qu’une oeuvre d’art, dans l’acception courante, est un objet matériel qui figure ou qui évoque un irréel, le Palais Idéal est un objet imaginaire qui s’est affecté de réalité.”*²⁵

Esta sobreposição do imaginário na realidade é um desafio à capacidade de interpretação.

No texto dedicado a Joseph Crépin, Breton discute o papel da crítica face às obras que designa por arte mediúnica. Segundo o autor, elas são realizadas em condições especiais comumente ignoradas pela disciplina:

*“[...] il s’agit [...] d’oeuvres sur lesquelles la critique professionnelle n’a pas de prise, pour l’excellente raison que, de l’avis même de leurs auteurs, elle sont pures et simples transmissions d’un message reçu et que la main qui les exécute se tient pour constamment guidée”.*²⁶

Deste modo, Breton desvaloriza a dimensão de autoria, pois atribui aos executantes um papel essencialmente condutor. As suas pinturas são assim entendidas como o resultado da materialização de algo transcendente. Breton reconhece-lhes uma dimensão sagrada que raramente encontra noutras produções modernas.

Torna-se, pois, urgente uma modificação do olhar. O historiador de arte não pode permanecer refém de uma dinâmica projectiva, enredado numa mera relação de espelho.

²⁵ Thévoz, op. cit.: 34

²⁶ Breton, 1965: 298

Capítulo I

A DESCOBERTA DO MUNDO INTERIOR

A INTERIORIZAÇÃO DO OLHAR EM GUSTAVE COURBET E ÉDOUARD MANET

É consensual na história da arte a importância da pintura de Courbet e Manet na transição para a modernidade. Dedico-lhes pois uma atenção particular, procurando captar através de alguns quadros a natureza do processo que eles inauguraram. Embora de formas diferentes, estes dois pintores contribuíram para problematizar as relações entre espaço pictórico e espaço real, entre pintor e espectador.

* * * *

Gustave Courbet, pintor francês do século XIX também conhecido por *pintor d'Orléans*, problematizou de um modo revolucionário a experiência estética dos seus contemporâneos ao questionar o olhar sobre a realidade. Apesar de incompreendido pela crítica do seu tempo, Courbet perseverou na afirmação dos seus valores artísticos. A história da arte considerou-o, de resto, um dos percursores da modernidade. A sua arte reivindica autonomia e liberdade criativa e as suas propostas convidam a transformar profundamente o entendimento da realidade.

A história da arte é unânime em considerar Courbet um dos mais importantes pintores do *Realismo* francês. Mas a noção de *Realismo* foi entendida de diferentes modos pelos historiadores da arte. Enquanto para uns ela supõe uma atitude de enraizamento e fidelidade à realidade aparente – o que implica, à partida, a aceitação de um sistema de representação mimético –, para outros consiste precisamente no contrário: na superação da realidade imediata e na preocupação em captar a sua dimensão subjectiva. Esta ambivalência resulta da tentativa de responder, a partir de diferentes critérios, a uma pergunta fundamental: o que entender por realidade?

A primeira leitura parece decorrer, em larga medida, de uma interpretação literal – baseada na ideia Baudelairiana de *faire du vrai* – das seguintes palavras de Courbet:

“*Je tiens que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la «représentation des choses réelles et existantes»*”.²⁷

A interpretação que proponho deriva da segunda leitura e aprofunda-a, procurando demonstrar que a obra deste pintor é um contributo fundamental para a subjectivação e interiorização do olhar do artista moderno.

A pintura de Courbet, *L'Atelier du Peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1855), parece-nos, neste sentido, particularmente significativa. Procuraremos observar, através dela, o modo como o pintor interroga a objectividade do olhar, no que respeita quer aos artistas, quer ao espectador. Espaço pictórico e espaço real fundem-se nesta pintura. Esta diluição das fronteiras convida-nos a questionar simultaneamente o entendimento sobre a pintura e sobre a realidade. Ao aceitar o convite de Courbet para penetrar o interior do quadro, o espectador é levado a reconhecer-se como parte integrante do espaço pictórico. Em *L'Atelier du Peintre*, pintura e realidade, interior e exterior, deixam de constituir universos distintos. Estamos perante elementos de um todo que só pode ser compreendido à luz de um olhar sensível à subjectivação.

“*Copy nature; just copy nature. There is no great delight, no finer triumph than an excellent copy of nature*”.²⁸ É contra esta concepção da arte que Baudelaire se insurge na crítica ao Salão de 1859. Ao interditar o uso da imaginação, *the queen of faculties*, ela é inimiga do artista que poderá legitimamente contrapor: “*Nature is ugly, and I prefer the monsters of my fancy to what is positively trivial*”.²⁹

As palavras de Baudelaire reivindicam a libertação dos modelos tradicionais de representação, nomeadamente o corte com a realidade exterior. Constituem, assim, um apelo inequívoco à interiorização do olhar. No entanto, a determinação em afirmar os novos valores não permitiu vislumbrar em Courbet a sua concretização. Na verdade, Baudelaire valorizou exclusivamente o facto de o pintor se ter mantido fiel à natureza, ignorando que era através dela que acedia à dimensão subjectiva da realidade. Esta interpretação restritiva decorre, aliás, de um esquema genérico de classificação dos artistas contemporâneos. Baudelaire distingue dois tipos:

²⁷ Courbet, 1986: sem página

²⁸ Baudelaire, 1965: 155

²⁹ Ibid.

*“There are those who call themselves «realists» [...] and they say, ‘I want to illuminate things as they are, or rather as they would be, supposing that I did not exist.’ In other words the universe without man. The others however – the ‘imaginatives’ – say ‘I want to illuminate things with my mind, and to project their reflection upon other minds’.”*³⁰

Courbet é incluído no primeiro grupo. Não lhe reconhecendo o uso da imaginação, Baudelaire considera que o seu principal interesse é “[the] *external, positive and immediate Nature*”.³¹ Mas esta apreciação não está em consonância com a visão de Courbet, para quem “*L’imagination dans l’art consiste à savoir trouver l’expression la plus complète d’une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même.*”³²

A perspectiva baudelaireana, ou a dos que consideraram que a representação realista implica necessariamente subordinação à realidade aparente, opõe-se à daqueles que admitem uma dimensão subjectiva. Este confronto revela entendimentos distintos sobre a realidade. Esgotar-se-á o real no visível ou, pelo contrário, haverá nele algo que os sentidos não captam? É entre as dimensões objectiva e subjectiva, visível e invisível, que se situa a busca de Courbet, para quem a realidade nada tem de estático, objectivo, definitivo...

Michael Fried considera indispensável uma revisão dos conceitos a partir dos quais se tornou habitual pensar a obra de Courbet. Na sua opinião, é problemática a assumpção comum segundo a qual o pintor realista procura apenas reproduzir o que se encontra diante dos seus olhos.³³

“I think it is fair to say that art history as a discipline has tended to view realist paintings of any period as if they were nothing more than accurate transcriptions of a reality outside themselves, or at any rate as if their «reality effect» (Roland Barthes’s

³⁰ Baudelaire reconhece ainda, para além destes dois grupos de pintores, um terceiro (nem realista, nem imaginativo) totalmente entregue às convenções. Mas a arte deste terceiro grupo é considerada falsa.

³¹ Baudelaire, op. cit.: 132

³² Courbet, op. cit.

³³ Podemos ler, por exemplo, em *History of Modern Art*: “[...] he (Courbet) creates unsentimental records of contemporary life that secure his place as the leading exponent of modern Realism in painting. These works possess a compelling physicality and an authenticity of vision that the artist derived from the observed world.” Arnason, 1986: 22

effet de réel) were simply a function of the painter's skill in representing more or less exactly what lay or loomed before his eyes.”³⁴

Ao contrário do que habitualmente é entendido pela história da arte, Fried reconhece na pintura de Courbet não apenas uma forte oposição à arte mimética,³⁵ mas também um exemplo significativo de uma arte imaginativa nos termos em que a define o próprio Baudelaire – “comparison, metaphor and allegory” são características em Courbet... Baudelaire sublinhava, aliás, a importância destes atributos no Salão de 1859. Quatro anos antes, Courbet vira recusada pelo Salão a pintura, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*,³⁶ obra que perturba o nosso sentido de realidade, realçando justamente as qualidades valorizadas pelo crítico. É, pois, significativo que Baudelaire tenha negado ao pintor da *real alegoria* a capacidade de transcender o real em prol do alegórico, considerando-o mesmo, como sublinha, “[...] *the arch exemplar of the realist/positivist/materialist esthetic he deplored.*”³⁷ O seu posicionamento parece-nos um contrassenso.

Uma outra pintura de Courbet, *The Stone Breakers* (1849), desempenhou um papel importante na definição da noção de *Realismo*. Ela é uma alusão à situação social e política contemporânea, onde é notória a separação entre o real e o aparente. A realidade de que nos fala Courbet neste quadro não pode deduzir-se objectivamente. Ao invés de produzir um efeito ilusionista da realidade (esse não é o propósito da sua pintura), ele procura confrontar-nos com a situação social e política do seu tempo.

³⁴ Fried, 1990: 5

³⁵ Fried procura demonstrar a separação entre o seu modelo de representação e o mimetismo académico; enfatiza o modo como – com persistência – Courbet se transporta para o interior do espaço pictórico, contrariando uma tradição anti-teatral (define-a nestes termos) que, desde meados do século XVIII tendia a negar a presença do espectador – uma das doutrinas fundamentais desenvolvidas pelo teatro clássico francês.

³⁶ A obra de Courbet, *L'Atelier du Peintre*, foi recusada no Salão de 1855

³⁷ Fried, op. cit.: 5



Imag. 5: Gustave Courbet, *Les Casseurs de Pierres*, óleo sobre tela, 1850-51

Indissociável dos movimentos de classes que caracterizaram a revolução de 1848, a sua pintura subverte muitos dos valores tradicionais do Romantismo. Ela inscreve-se num tempo *presente e real* – onde o protagonismo é atribuído a personagens anónimas de diferentes classes sociais – e liberta-se do idealismo académico cujos temas aludem a uma realidade mitológica, intemporal, ou a um passado histórico. Mas será correcto deprender daí que o pintor privilegiou o olhar objectivo sobre a realidade?



Imag. 6: Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, óleo sobre tela, 1854, Musée Fabre, Montpellier

No seu quadro, *Bonjour Monsieur Courbet* (1854), reconhecemos também um protesto relativamente aos valores académicos e um desafio ao olhar conservador da burguesia. O pintor transporta-nos, agora, para uma cena do quotidiano, onde se auto-retrata num traje que reduz o seu estatuto de pintor ao do homem

comum. Como sublinha Gombrich:

*“The whole idea of a painter representing himself in shirtsleeves as a kind of tramp must have appeared as an outrage to the «respectable» artists and their admirers. This, at any rate, was the impression Courbet wanted to make. He wanted his pictures to be a protest against the accepted conventions of his day, to «shock the bourgeois» out of his complacency, and to proclaim the value of uncompromising artistic sincerity as against the deft handling of traditional clichés.”*³⁸

Um ano depois da realização desta obra, organiza uma exposição individual em Paris. As palavras que escolheu para a apresentar traduzem a mensagem dos quadros, contrariando uma vez mais a ideia baudelairiana do pintor realista. Rejeitando-a, Courbet enfatizou, nos seguintes termos, a significação da sua própria arte:

*“The title of Realist was imposed upon me, just as the title of Romantic was imposed upon the men of 1830... To interpret the manners, ideas and appearance of my age according to my judgment, to be not only a painter, but a man, in a word to make living art, that is my aim.”*³⁹

Courbet contribuiu significativamente para a autonomização do artista moderno, desenvolvendo em particular a consciência da necessidade de ver para além das perspectivas académicas. Ele incentivou o artista a interrogar o seu próprio olhar sobre a realidade, ciente de que a arte – condicionada pela percepção singular do sujeito – emerge do diálogo entre visão exterior e visão interior.

* * * *

Mas regressemos a *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1855). Na minha opinião, este quadro ilustra, em termos particularmente expressivos, os ideais que estão na base da produção artística de Courbet e do seu espírito contestatário face aos valores instituídos. O período compreendido entre 1848 e 1855 (os sete anos referidos no título) corresponde a uma fase de consolidação das ideias fundamentais que viriam a estruturar o percurso artístico do pintor.

³⁸ Gombrich, 1995, 511

³⁹ Malvano, 1967: 3

Este é um quadro que rompe com as concepções da época, quer através da linguagem figurativa e simbólica, quer através da própria pintura – a utilização da cor é livre, não se deixando aprisionar pelo contorno (expressão da regra, da técnica); há uma clara manifestação de sensações visuais. Propondo-nos um olhar renovado sobre a realidade, Courbet convida-nos a ampliar o nosso ângulo de visão.



Img. 7: Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, Óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris

Comecemos por reconhecer o carácter polémico do título atribuído a esta pintura. Ao invés de informar ou esclarecer, ele suscita dúvida: uma dúvida certamente construtiva, na medida em que nos convida a procurar respostas no interior – profundo – da tela. Enquanto o título nos diz que a cena pictórica decorre no estúdio de Courbet, a pintura sugere-nos mais do que isso. As paredes do estúdio permitem-nos entrever uma paisagem e as personagens que preenchem o espaço físico da tela (*L'atelier du peintre*) parecem ter sido transportadas de um contexto ao ar livre e enquadradas, teatralmente, num espaço interior. Courbet põe-nos, assim, perante um problema essencial: o encontro entre as dimensões *real* e *alegórica*. O que o espectador vê, num primeiro instante, é diferente do que vê no instante seguinte. No entanto, esta indefinição do olhar – entre o que é e o que não é – não encontra resolução na própria pintura. A mesma parede representa, em simultâneo, as realidades objectiva e subjectiva; ela fecha e abre ao mesmo tempo, tornando o atelier de Courbet um espaço interior e exterior sem que, para ser uma coisa, tenha que deixar de ser a outra...

Os termos “real” e “alegórico”, que comumente parecem incompatíveis, tornam-se indissociáveis em *L’Atelier du peintre*. Mas realidade e alegoria não se encontram apenas no quadro de Courbet. Ao referir-se a uma “real alegoria”, o pintor sugere, através do paradoxo, que a dimensão subjectiva é parte integrante da realidade. Na verdade, o título deste quadro parece pretender conjugar a ambivalência das imagens e o carácter paradoxal da linguagem para melhor exprimir a dimensão subjectiva da sua concepção de realidade.

Ao confrontar o espectador com a indefinição das fronteiras entre interior e exterior, Courbet coloca-nos ainda perante um outro problema. Convidando-nos a pertencer ao ambiente criado pela sua pintura – dentro da qual o próprio artista se encontra a conceber uma outra pintura – é a realidade da obra que se encontra também questionada. O quadro adquire o significado duplo de ficção e realidade: o espectador contempla-o e habita-o simultaneamente... O pintor remete-nos assim, de uma forma quase mágica, para a significação particular que atribuiu ao olhar “realista”. Ao integrar o espectador no interior do seu atelier, Courbet subtrai a pintura ao mundo da arte: nos momentos em que o espectador, absorto no quadro, se alheia do contexto exterior, a arte torna-se pura realidade!

Mas contemplemos mais detalhadamente o espaço pictórico de *L’Atelier du peintre*. Ao centro encontra-se o pintor, auto-retratado, debruçando-se sobre uma tela onde parece concluir uma pintura paisagística. A paisagem que pinta não está, no entanto, diante dos seus olhos constituindo, nessa medida, expressão de uma “realidade” paisagística eminentemente interior. De costas voltadas para o modelo nu, que simboliza a Academia, o pintor declara a sua verdadeira autonomia face aos valores convencionais. Perto do modelo, encontra-se um grupo de intelectuais de Paris, inclusivamente Baudelaire que, na extremidade direita da tela, está imerso na leitura de um livro.⁴⁰ Todas essas personagens têm uma atitude algo estática como se, de algum modo, posassem para serem retratadas: *“tous attendent, immobiles dans le songe de leur créateur, indifférents les uns aux autres, fixés par un rôle impérieux, guettant peut-être le moment favorable pour reparâitre dans la conscience du peintre, et envahir son*

⁴⁰ Esta submersão de Baudelaire na leitura poderia ser entendida, à luz da perspectiva defendida neste trabalho, como um alheamento da pintura de Courbet. Debruçado sobre um livro aberto, Baudelaire é representado à margem da tela. Ele encontra-se de tal forma envolvido na leitura (em concepções teóricas) que se abstrai do universo pictórico que se apresenta diante de si... Por esse mesmo motivo, parece-nos ausente.

oeuvre.”⁴¹ Pelo contrário, do lado esquerdo, diante do olhar do artista, encontra-se representado o povo, envolvido numa dinâmica particular, onde há intensidade e movimento.

É possível reconhecer uma certa arbitrariedade na composição de Courbet. As três partes que compõem *L’Atelier du peintre* podem ser contempladas autonomamente. O pintor rompe, aqui também, com o modelo de composição clássico – hipotático – que privilegia o *tout ensemble*, uma ordem lógica responsável pelo equilíbrio de todas as partes da pintura. Mas esta visão paratática pode conter, em si mesma, um modo particular de entender a modernidade, onde Courbet não encontrava nem harmonia nem consensualidade. Nesta medida, a pintura exprime, através da sua própria estrutura, uma dimensão subjectiva.

O realismo de Courbet nega a tendência para a idealização característica do Romantismo, apelando a alguma forma de enraizamento. O seu quadro, *L’enterrement d’Ornans*, simboliza precisamente o enterro do Romantismo. Sendo *Ornans* a terra natal de Courbet, é como se, de certo modo, ele nos quisesse dizer que o Romantismo pertence ao passado. Mas a sua pintura “realista” recusa uma representação mimética. Convida-nos, pelo contrário, a uma profunda renovação das concepções tradicionais de realidade e do olhar sobre ela.

A dissolução da parede do *atelier* de Courbet, enquanto fronteira entre ficção e realidade, entre interior e exterior, permite-nos entrever uma paisagem ainda imprecisa. Hoje sabemos que ela abria amplos horizontes para a modernidade, permitindo-nos vislumbrar, em particular, o impressionismo.

* * * *

O que pode acontecer no interior de um atelier onde impera a renúncia à academia e onde o ponto de partida para a criação artística supõe a subjectivação da realidade?

L’Atelier du peintre é uma pintura que nos fala dela própria, simbolizando, por isso, o próprio acto da criação artística.⁴² Ao deixar de se reduzir à representação da

⁴¹ Zahar, 1951

⁴² Antes de Courbet, outros pintores haviam já desenvolvido interesse pela temática da pintura como objecto da própria pintura. É o caso de *Las Meninas* de Velázquez ou *Artist in his studio* de Vermeer.

realidade aparente, a pintura é remetida para um universo interior. A indissociabilidade entre o espaço pictórico e o próprio universo interior (psíquico) do artista remete-nos para um problema central da arte moderna, profundamente expressiva de estados psíquicos... Isso permite-nos entender o realismo de Courbet à luz de uma nova perspectiva.

Deste ponto de vista, a inauguração do atelier de Courbet em Paris (1861) é um acontecimento particularmente expressivo. Ela ilustra a proximidade entre a pintura e a vida do artista. Como afirmou Courbet, *L'Atelier du peintre* simboliza um período de maturação do essencial das suas concepções artísticas. Afinal, o seu projecto vir-se-ia a materializar invertendo a ordem natural dos procedimentos da arte realista, tal como é tradicionalmente entendida. Neste caso, a pintura não é condicionada pela realidade exterior; é, pelo contrário, a realidade da pintura que se projecta no exterior, materializando a percepção subjectiva do artista.

No ano da abertura do atelier, Courbet dedica aos seus alunos uma carta— *Peut-on enseigner l'art?* (publicada no *Courrier du Dimanche*). Declarando peremptoriamente a sua distância face às concepções académicas, questiona a própria ideia de ensino da arte: “*Moi, qui crois que tout artiste doit être son propre maître, je ne puis pas songer à me constituer professeur*”.⁴³ Abriu, contudo, as portas aos seus alunos para que pudessem, num *atelier comum*, partir em busca da sua própria individualidade artística.

Estaria então Courbet a inaugurar um atelier que é e não é, em simultâneo, um atelier (no sentido convencional do termo)? A problemática da *real alegoria* é então retomada... Recusando separações rígidas, as noções de atelier, professor e aluno adquirem, também elas, novas significações.

Do seu ponto de vista, a arte é algo pessoal e, nessa medida, intransmissível. Ela deve resultar da interacção criativa entre o talento do pintor e a sua perspectiva sobre a tradição. Courbet atribui, assim, ao artista maior liberdade de intuir e interpretar, o que implica necessariamente o reconhecimento de uma dimensão subjectiva. Neste sentido, a realidade não pode conceber-se como algo estático; ela apresenta-se, pelo contrário, dialogante, sugestiva... A atitude do artista não se caracteriza, por isso, pela passividade. Courbet distancia-se da arte histórica. Em sua opinião, o artista que não

⁴³Courbet, op.cit.

experienciou directamente os acontecimentos não é competente para os representar. Cada momento da história deve ter a sua própria arte e retratar, naturalmente, o seu tempo.

É nesse contexto que importa retomar a afirmação do pintor:

*“Je tiens que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la «représentation des choses réelles et existantes». C’est une langue toute physique qui se compose pour mots de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant n’est pas du domaine de la peinture.”*⁴⁴

Esta concepção supõe também a negação dos intermediários técnicos que, segundo Courbet, interferem na relação do artista com o meio envolvente.



Img. 8: Gustave Courbet, L'Aumône d'un Mendiant, óleo sobre tela

Abstraída do contexto da carta onde se insere, aquela afirmação foi utilizada por muitos historiadores da arte como chave de leitura da obra e do pensamento de Courbet. Interpretadas literalmente, as palavras do pintor parecem valorizar um olhar estático e objectivo. Mas esta leitura é, como vimos, susceptível de ser questionada, permitindo-nos reconhecer, pelo contrário, o contributo do pintor para a subjectivação da realidade.

René Huyghe, por exemplo, atento à subjectivação da pintura de Courbet, identifica tendências contraditórias: lê nas palavras do artista uma atitude de fixação à realidade aparente, superada no entanto pela sua pintura. O autor sublinha:

*“Or un programme, des idées générales, une «manière de voir», ce sont bien là «objets abstraits et non visibles». Thoré le dira sans ambage devant l'Aumône du Mendiant: «L'ami de Proudhon peint des idées».”*⁴⁵

Num texto posterior, *Dialogue avec le Visible*, Huyghe retoma a mesma ideia:

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Huyghe et al., 1944: 5

*“Même quand un Courbet dit: «Je ne peins que ce que je vois», il omet de dire la raison pour laquelle il peint ce qu’il voit [...]»*⁴⁶

Mas existirá mesmo contradição entre as palavras do pintor e a sua pintura? No seguimento da carta que Courbet dedica aos seus alunos, podemos re-ler:

“L’imagination dans l’art consiste à savoir trouver l’expression la plus complète d’une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même”.⁴⁷

Courbet renuncia, deste modo, às formas de representação literal porque, em sua opinião, a realidade está para além do visível. É, contudo, através da realidade concreta que a subjectividade se torna manifesta. Tanto a pintura de Courbet como as suas palavras nos convidam a transcender o literal. Do seu ponto de vista, é na natureza que se encontram inscritas a beleza e a verdade. O artista não deve ampliá-las pois isso implicaria desnaturalizar a realidade, em prol do pressuposto de que as convenções estabelecidas pelo homem são superiores à própria natureza. Mas as noções de beleza e verdade são, do seu ponto de vista, relativas a um determinado tempo histórico cuja especificidade é definida pela percepção do próprio artista. Courbet enfatiza, assim, a variabilidade temporal do olhar do pintor face a uma realidade exterior que se apresenta, ela também, em constante movimento e transformação. Realidade e percepção subjectiva condicionam-se reciprocamente: *“L’expression du beau est en raison directe de la puissance de perception acquise par l’artiste”*, escreveu Courbet.⁴⁸ Em consequência, concluiu, a arte não pode ser ensinada:

*“Je ne puis donc pas avoir la prétention d’ouvrir une école, de former des élèves, d’enseigner telle ou telle tradition partielle de l’art. Je ne puis qu’expliquer à des artistes, qui seraient mes collaborateurs et non mes élèves, la méthode par laquelle, selon moi, on devient peintre, par laquelle j’ai tâché moi-même de le devenir dès mon début, en laissant à chacun l’entière direction de son individualité, la pleine liberté de son expression propre dans l’application de cette méthode.”*⁴⁹

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Courbet, op.cit.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

O atelier de Courbet representa assim, ao contrário das escolas tradicionais, um espaço onde o artista é incentivado a desenvolver o seu próprio método, na base da sua experiência e do seu olhar sobre a realidade.

Este espaço é e não é um atelier convencional: professores são alunos e alunos são professores, sem que a inversão dos papéis implique o abandono de um deles em benefício exclusivo do outro. À imagem da “real alegoria” do quadro de Courbet, o seu atelier é um espaço aberto ao diálogo entre visão exterior e visão interior.

* * * *

Édouard Manet é geralmente considerado pelos historiadores da arte como o inventor da modernidade, pai do impressionismo. Mallarmé viu nele o impulsionador do “plein air”: afastando-se de todos os conhecimentos previamente adquiridos, evocou a própria origem da pintura, valorizando o gesto livre e espontâneo da mão. Roger Fry, por seu turno, reconheceu-o como figura inicial da genealogia da arte *avant-garde* e Greenberg caracterizou *Le Déjeuner sur l’herbe* como a primeira obra modernista.

Não surpreende por isso que as obras de Manet tenham provocado reacções violentas e suscitado grandes controvérsias. Os escândalos desencadeados pelas suas obras mais famosas, *L’Olympia* e *Le Déjeuner sur l’Herbe*, transformaram-se em verdadeiros mitos da história da arte. O choque ideológico exprime-se bem na natureza das reacções do público que, como sublinhava Bataille, ria com frequência perante o inesperado nas pinturas de Manet. Transgredindo os limites do convencional, elas revelavam-se radicalmente diferentes de tudo o que havia sido concebido anteriormente. Criou-se, assim, um fosso entre o gosto do público e um novo ideal de beleza. Na perspectiva de Bataille, nenhum pintor conseguira até então distanciar-se de forma tão notória das expectativas culturais da época: “*D’autres avant lui avait suscité des colères; Delacroix, Courbet, et, très classique, Ingres lui-même avaient fait rire. Mais l’Olympia est le premier chef-d’oeuvre dont la foule ait ri d’un rire immense.*”⁵⁰

Tal como Courbet, Manet renunciara às linguagens estéticas do academismo, dando passos decisivos para a modernidade. Próximas em determinados aspectos, as visões dos dois pintores distanciaram-se noutros. Ambos se opuseram à ideia de “representação”, subordinada a um conjunto de regras e convenções. Valorizaram a

⁵⁰ Bataille, 1955: 17

relação directa com a realidade, procurando preservar um *olhar inocente*, não corrompido pelos valores conservadores da tradição académica. Consideravam também que os artistas não deviam ocupar-se do passado, desvalorizando assim a arte histórica.

Mas enquanto Courbet rompeu definitivamente com os temas académicos, Manet preferiu reinterpretá-los, humanizando e modernizando personagens míticas. O modo como transpôs os deuses para o contexto moderno sugere, por vezes, a negação do Olimpo e dos temas mitológicos. É o que acontece no seu famoso quadro *L'Olympia*. “*Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte.*”⁵¹ É neste sentido que Manet reivindicava o estatuto de pintor realista. Ele sustentava que a utilização de temas clássicos deveria adaptar-se a uma consciência moderna; de outro modo, a arte seria mera imitação. Revelou notável originalidade, interpretando e integrando esses temas na cultura da sociedade do seu tempo. Mas ao descontextualizá-los, esvazia-os do seu sentido original e atribui-lhes novas significações...

Esta liberdade de re-criar os sentidos pré-estabelecidos, evoca a *real alegoria* de Courbet. A realidade aparente, que em Courbet se desdobra em múltiplos sentidos subjectivos, é por vezes traduzida por Manet a partir da própria realidade mítica. Vimos contudo que a expressão de Courbet contém, em si mesma, múltiplas possibilidades de leitura: a realidade é alegórica tal como a alegoria é real. É precisamente nestes desdobramentos que descrição e imaginação, exterior e interior se confundem.

Courbet e Manet desafiaram a definição destas fronteiras. Eles aliaram o *real* e o pictórico (recorrendo designadamente à *pintura dentro da pintura*) e fizeram convergir o “eu” e o “outro” (através da *auto-representação* explícita ou implícita). A auto-referência – embora manifesta de modos distintos – caracteriza as obras dos dois pintores. Como vimos, *L'Atelier du Peintre* de Courbet é, em termos simultaneamente objectivos e subjectivos, um auto-retrato. Ao esbater a separação entre espaço pictórico e espaço real, dilui também a fronteira entre o pintor, ou o “eu”, e a realidade exterior, ou o “outro”, de que o espectador é um elemento actuante.

⁵¹ Zola, 1866: 358

Mas a expressão da auto-referência não é a mesma para os dois pintores. A subjectividade de Courbet decorre, como vimos, do seu olhar sobre a realidade concreta. A audácia de Manet consiste, por contraste, numa reivindicação de autonomia face à realidade aparente. Tudo se joga agora no interior do campo da pintura. A partir de Manet, os pintores tendem a desinteressar-se da representação do mundo exterior, investindo toda a sua atenção na realidade única do quadro:

“Partis du réalisme, qui donne le ton à la peinture du milieu du siècle, ils se laissent porter par leur génie naturel vers une conception de la peinture qui ne se donne



Img.9: Édouard Manet, *Autoportrait à la palette*, 1878-79, óleo sobre tela, Greenwich, Connecticut

plus pour fin essentielle de dresser une image fidèle de la réalité, mais de «faire un tableau»”.⁵²

É nosso propósito tentar compreender em que medida a autonomização do campo pictórico resulta de um olhar interiorizado que transforma toda a representação numa forma de auto-referência, mesmo quando a figura concreta do pintor não se encontra no quadro. Começamos no entanto por centrar a atenção num auto-retrato de Manet, *Autoportrait à la palette* (1878), procurando

demonstrar que ele condensa a importância da auto-referência na sua obra.

No auto-retrato, o pintor vê-se ao espelho. O espelho, contudo, inverte a direcção do olhar do exterior para o interior; quando o pintor se contempla a si mesmo

⁵² Ibid.

há um movimento circular de dentro para fora e de fora para dentro. O espelho devolve ao artista a sua própria imagem, como se ela fosse a de outrem...

O espelho suscita, no entanto, múltiplas interpretações. Galligan, por exemplo, associa-o a uma metáfora da mimésis, sublinhando no entanto que, na utilização de Manet, a sua função é ampliada, provocando uma viragem na percepção visual.

No reflexo do pintor joga-se muito mais do que a aparência. É a própria subjectividade da imagem que se pretende evocar. Neste sentido, o auto-retrato não aspira manter-se fiel à imagem reflectida no espelho, mas superá-la, abrindo diversas vias de interpretação.

Contemplemos o auto-retrato de Manet. Ao contrário da concepção tradicional, que pretendia congelar a imagem num momento único, em *Autoportrait à la palette* o pintor representa-se em movimento: ele pinta o acto de se pintar a si mesmo. A representação é, deste ponto de vista, retrato do pintor e retrato do acto de pintar. Este quadro é, pois, uma expressão exemplar da diluição das fronteiras entre o pictórico e o real, entre “eu” e “outro”.

O estilo adoptado por Manet na concepção deste quadro condensa aspectos característicos da sua obra: um traço solto, intuitivo e espontâneo; a desvalorização das transições suaves entre luz e sombra em benefício dos contrastes; e, por consequência, o abandono do relevo a favor de um único plano. Mas há ainda outros aspectos a realçar. O espelho através do qual o pintor se desvenda encontra-se no lugar ocupado depois por Manet e pelo espectador. Uma vez que a tela não aparece representada no quadro, é lícito perguntar: estará Manet a sugerir alguma forma de sobreposição entre a sua própria imagem e a do espectador?



Édouard Manet, *Clemenceau*, 1879-80, Óleo sobre tela, Musée d'Orsay

Esta diluição de fronteiras está patente noutros quadros. Manet imprimiu ao retrato de Clemenceau, por exemplo, uma dimensão tão pessoal que o retratado não se reconheceu: “*il me manque un oeil, et j’ai le nez de travers*”, comentou.⁵³ Não terá o retrato de Clemenceau uma dimensão do auto-retrato do pintor? O olhar de Manet havia, de facto, conquistado uma distância considerável face à realidade exterior. Como escreve Malraux: “*Le sujet doit disparaître parce qu’un nouveau sujet paraît, qui va rejeter tous les autres: la présence dominatrice du peintre lui-même. Pour que Manet puisse peindre le Portrait de Clemenceau, il faut qu’il ait résolu d’oser y être tout, et Clemenceau, presque rien.*”⁵⁴

É a imagem do próprio artista que irrompe do seu olhar sobre o mundo. Na verdade, sublinha ainda Malraux, a realidade exterior – objectiva – é dissipada no traço pessoal e criativo de Manet, não existindo para além dele: “[...] *il ne s’agit pas seulement, dans le portrait, de Clemenceau selon Manet: il s’agit d’abord de Clemenceau selon «la peinture»*”.⁵⁵

A surpresa experimentada por Clemenceau ao reconhecer a dissonância entre a imagem que tinha de si próprio e a que está representada no quadro decorre da expectativa que acalentara sobre a interpretação do pintor. Manet transferiu assim para o espectador o mesmo problema com que se debateu ao longo do processo criativo. O espectador é estimulado a desenvolver – consciente ou inconscientemente – um distanciamento crítico face à pintura. Contemplando-a como realidade em si mesma, elabora a partir dela uma outra perspectiva crítica, ela própria pessoal e autónoma. Há um notório paralelismo entre o modo como o pintor se relaciona com a realidade exterior e o modo como o espectador se relaciona com a pintura. Manet procurou estimular assim no espectador o mesmo espírito crítico que reivindicou para si próprio no interior do espaço pictórico.

Transformando a realidade, a arte de Manet cria uma evidente sensação de estranheza. O observador deixa de reconhecer o mundo e deixa de se reconhecer como parte dele. O riso perante os quadros e a reação de Clémenceau face à imagem que era suposta representá-lo sugere que o irracional invadiu a realidade próxima. Será possível dizer-se que esta irrupção do irracional na arte anuncia a descoberta do inconsciente nas

⁵³ Malraux, 1965: 46

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

décadas subsequentes? Os próximos capítulos apresentam elementos de resposta a esta interrogação.

Capítulo II

A LOUCURA NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

MOMENTOS SIGNIFICATIVOS DO ENCONTRO ENTRE PSICOLOGIA E REFLEXÃO SOBRE ARTE

O interesse pela investigação da arte dos doentes mentais remonta a meados do século XIX. Surge em contexto psiquiátrico mas é transposto, na viragem do século, para os domínios da reflexão artística propriamente dita. Procuraremos analisar sucintamente alguns contributos relevantes para o desenvolvimento da relação entre arte e loucura. Privilegiamos os contributos de Freud, Jung e Prinzhorn. Mas antes de justificar a escolha destes autores, importa contextualizar os seus contributos num panorama mais amplo.

A formação de grandes colecções possibilitou o estudo comparativo. Desenvolveram-se, então, as investigações mais significativas em psiquiatria sobre a relação entre o processo criativo e a doença mental. O surgimento da noção de inconsciente é contemporâneo destas reflexões.

O século XIX considerou com interesse a figura do louco. Os *retratos da loucura*, concebidos por artistas como Fuseli, Goya e Géricault, são ilustrativos desse fascínio no romantismo, período em que se havia tornado comum o recurso à imaginação como forma de fuga da realidade. Mais importante, porém, é a analogia então estabelecida entre a loucura e a genialidade: “*The artist, cut off from the prosaic character of everyday life, seeks transcendence in the realm of the aesthetic. Like the madman, the artist is an «outsider», exiled or otherwise estranged from society.*”⁵⁶

Podemos reconhecer aqui o início da tendência moderna para a ruptura com a realidade exterior (social e cultural), em prol do desenvolvimento da imaginação. Como nota MacGregor, “*The Romantic view of madness was seldom based on any real experience of the insane. It was a fantasy, a dream of madness as a treasure of the imagination free of reason and constraint.*”⁵⁷

⁵⁶ Zolberg; Cherbo, 1997: 14

⁵⁷ MacGregor, 1989: 76

Ora, é em meados do século XIX que a loucura surge como objecto de investigação científica. É também aqui que médicos psiquiatras começam a conservar, junto dos registos clínicos dos seus pacientes, outros documentos considerados relevantes, como desenhos ou escritos. Constituem-se então as primeiras colecções de arte psiquiátrica.

Em 1864, o psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso (1835-1909) publica o primeiro estudo científico, *Genio e follia*⁵⁸: as imagens concebidas pelos doentes mentais permitiriam identificar determinados sintomas de patologia. Ele estava interessado em desenvolver estratégias de diagnóstico. Mas só em 1882, quando é publicada a quarta edição da sua obra, este tema conquista um interesse generalizado.⁵⁹ Lombroso compôs ainda uma grande colecção de objectos realizados por doentes mentais.

Max Nordau escreve, em 1892, *Entartung (Degeneração)*⁶⁰, frequentemente referido como fonte de inspiração da teoria da degenerescência, a partir da qual os nazis denegriram a arte moderna.

No final do século XIX, as investigações sobre a relação entre arte e loucura secundarizaram a aliança criatividade-insanidade e, por conseguinte, desinteressaram-se da sua dimensão estética. A preocupação é agora exclusivamente clínica: a arte realizada em contexto psiquiátrico torna-se um meio de diagnóstico.

Segundo MacGregor (*Discovery of The Art of The Insane*), o psiquiatra francês Paul-Max Simon foi o primeiro a conceber um estudo sério sobre a arte dos doentes mentais. Ele publica, em 1876, *L'imagination dans la folie*, onde elabora uma classificação de determinadas características formais, procurando estabelecer correlações com categorias do diagnóstico psiquiátrico. É também um dos primeiros grandes colecionadores da arte de doentes mentais. Foucault problematizou estas formas de classificação, considerando que tendem a reproduzir concepções discutíveis de doença e normalidade. Esta diferenciação, do seu ponto de vista, tinha como propósito fundamental a legitimação da racionalidade médico-científica.⁶¹

⁵⁸Lombroso, 1889

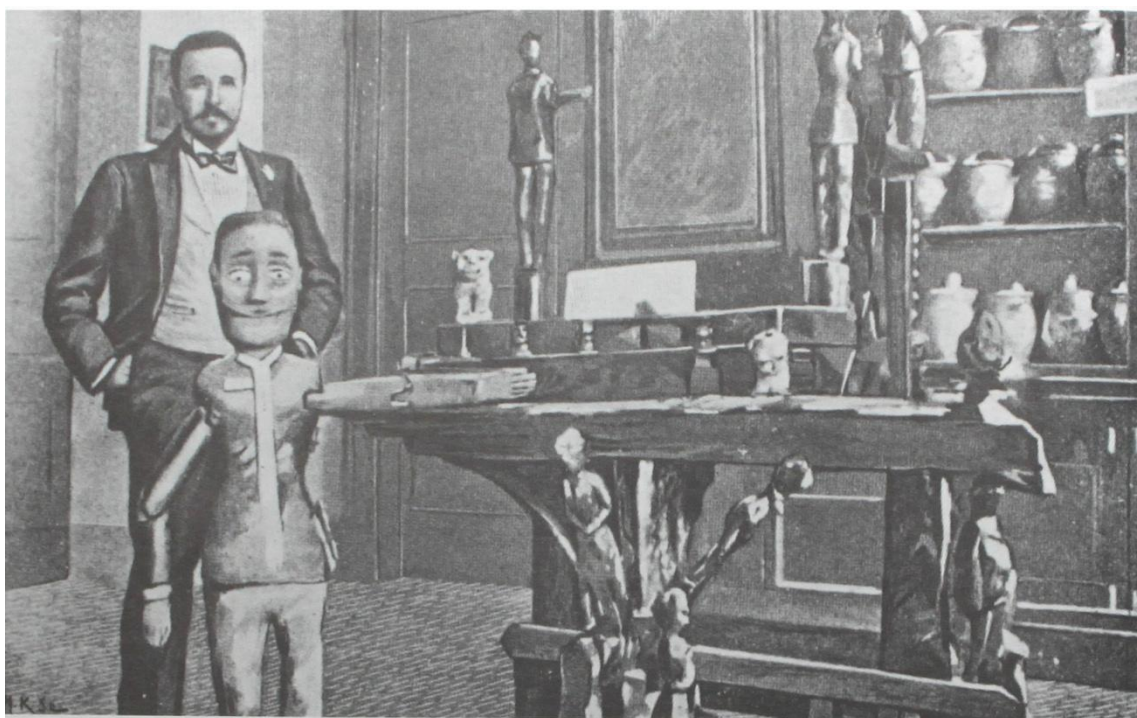
⁵⁹Zolberg; Cherbo, 1997: 15

⁶⁰Nordau, 1899

⁶¹Ibid.

Foi a transposição da arte dos doentes mentais para os domínios de reflexão artística que tornou possível o pleno reconhecimento da criatividade artística da loucura. Fixemos, a este respeito, algumas das mais relevantes iniciativas.

Numa exposição realizada em 1900, no Bethlem Royal Hospital em Londres, foi apresentada pela primeira vez ao público a colecção de arte psiquiátrica de Hyslop-Savage. Este foi o primeiro acontecimento do género com importantes repercussões



Img. 11: Auguste Marie junto de algumas das obras da sua colecção de arte psiquiátrica

internacionais. A partir de então, surgiram colecionadores por toda a Europa. Inspirando-se nesta exposição, Auguste-Armand Marie, director do asilo de Villejuif (nos subúrbios de Paris), iniciou, no mesmo ano, uma colecção de arte psiquiátrica. Fundou, pouco depois, o *Mad Museum* para expor os trabalhos reunidos. Marie alargou o conhecimento da colecção a um vasto público com o seu artigo, *Le musée de la folie* (1905), abundantemente ilustrado e publicado na revista de grande tiragem *Je sais tout (Encyclopédie Mondiale Illustrée)*⁶². Nestas pesquisas, sentiu-se sobretudo motivado, como assinala MacGregor, pela força “he felt behind their image-making activity, a force he saw as able to overcome all obstacles”.⁶³ Marie desempenhou, assim, um papel essencial no estudo da arte em contexto psiquiátrico. A sua colecção foi vastamente reproduzida e debatida.

⁶² Marie, 1905: 353-360

⁶³ MacGregor, 1989: 171

Paul Meunier (1873-1957) é outra figura incontornável. Mais conhecido sob o pseudónimo de Marcel Réja, foi o primeiro a centrar-se na expressão artística de doentes mentais numa perspectiva autónoma relativamente à psiquiatria. Contrariando uma atitude habitual, Réja valorizou a dimensão estética na obra dos pacientes psiquiátricos. O estudo das suas expressões artísticas contribuiria para aprofundar a compreensão dos processos criativos. Permitiria também ampliar perspectivas em torno da arte convencionalmente reconhecida. A expressão artística, nas suas diversas formas, era o seu principal interesse. Não surpreende, por isso, que MacGregor veja em Réja um precursor da psicologia da arte.

Foi com este pseudónimo que publicou, em 1901, o seu primeiro artigo *L'art malade: Dessins de fous*⁶⁴, no jornal *La revue universelle*. Incentivado pela iniciativa museológica de Auguste Marie,⁶⁵ Réja viria mais tarde a transformar aquele artigo num longo estudo – *L'art chez les fous*⁶⁶ – onde abordaria diferentes modalidades de expressão artística: desenho, pintura, escultura, poesia, prosa, música e dança. Interessado na natureza dos processos criativos, Réja procedeu a um estudo comparativo, estabelecendo paralelismos entre a arte dos doentes, dos prisioneiros, dos primitivos, das crianças e dos visionários. Pretendia, assim, investigar a própria *origem do impulso criativo*.⁶⁷ Pioneiro neste domínio, viria a influenciar o trabalho de inúmeros autores. A sua obra assinala o momento em que as formas de expressão artística se libertam de um olhar estritamente médico.

⁶⁴ Meunier (pseudónimo: Réja) in Thévoz, 1999: 190

⁶⁵ Ele trabalhou, associado a Auguste Marie, no hospital psiquiátrico de Villejuif.

⁶⁶ Meunier (pseudónimo: Réja), 2000, 163-171

⁶⁷ MacGregor, 1989: 174



Img. 12: Estátuas em madeira esculpida da colecção de Auguste Marie

MacGregor formula, a este respeito, uma pergunta relevante: porque haveria Meunier de proteger-se sob o pseudónimo de Marcel Réja, ocultando durante décadas a sua verdadeira identidade? Meunier foi psiquiatra e publicou vários textos que despertaram a atenção de Freud. Escreveu, nomeadamente, sobre a psicologia dos sonhos, estabelecendo paralelismos entre a insanidade mental e o mundo onírico: *Analogies du rêve et de la folie* (1903) e *Les rêves et leur interprétation: Essai de psychologie morbide* (1910).⁶⁸ O pseudónimo “Réja” oculta um interesse genuíno pela arte que o médico Meunier não quis assumir publicamente.

Réja foi, no entanto, um precursor da modernidade. No início do século XX, ele estabelecia já correlações entre a arte dos primitivos, dos doentes mentais e das crianças. Como é sabido, muitos artistas *avant-garde* exploraram as mesmas analogias. Mas o que via Réja nas expressões artísticas dos doentes mentais? A resposta é clara. Ele considerava que o estudo da sua arte elucidava a génese da actividade artística.⁶⁹ Apesar de se ter centrado na arte psiquiátrica, Réja reconheceu um traço comum a todas as formas de expressão: ao renunciar à reprodução mimética da realidade, o artista encontrará uma linguagem estilística própria para exprimir o seu universo interior. Ele reconhece a todos os artistas uma necessidade criativa que se exprime com particular

⁶⁸Meunier, 1910

⁶⁹ Citado por MacGregor, 1989: 174

vivacidade na arte dos doentes. A preocupação de Réja era, pois, captar a *força expressiva*.⁷⁰

Reunida por Walter Morgenthaler entre 1908 e 1910, a colecção de arte psiquiátrica de Waldau revela-se também de extraordinária importância. Morgenthaler escreveu, em 1920, a primeira monografia de um doente mental: Adolf Wölfli (1864-1930), que passou os últimos trinta anos da sua vida no asilo de Waldau, onde produziu uma obra extensíssima. Esta monografia é inovadora, entre outras razões, por retirar o artista do anonimato. Wölfli é apresentado não apenas como caso clínico, mas como um artista genuíno. Mas Wölfli não foi apenas um artista plástico. A sua obra compreende textos em prosa e composições musicais. Além disso, ele elaborou uma autobiografia fictícia: transformou o seu passado doloroso num *conto de fadas*, como referiu Friedman.⁷¹ Morgenthaler tornou Wölfli conhecido muito para além de Waldau. Os seus trabalhos foram adquiridos por vários coleccionadores. Encontramos alguns deles no *Musée de L'Art Brut*, em Lausanne.

1.

Freud e a descoberta do inconsciente.

O seu contributo para a reflexão sobre a arte.

A tendência para a interiorização que marca a arte do século XX não pode ser dissociada dos desenvolvimentos da psicanálise. É no romper do século, precisamente em 1900, que Freud aborda pela primeira vez, em *Interpretação dos sonhos*, a noção de inconsciente. A introdução do conceito torna possível uma visão da realidade inteiramente renovada. Submetida ao longo do século XX a inúmeras metamorfoses, a ‘realidade’ deixou de contemplar apenas o mundo aparente, visível e tangível, para passar a integrar novos conteúdos – aqueles que, precisamente, não podem ser apreendidos de modo directo.

Para além de introduzir a noção de inconsciente, a *Interpretação dos sonhos* é a chave de interpretação aplicada por Freud a certas obras de arte. Por outras palavras, a mesma perspectiva revelar-se-ia pertinente para a leitura tanto da imagem onírica como

⁷⁰ MacGregor, 1989: 176

⁷¹ Friedman, 2010: 12

da imagem representada na pintura ou na escultura. Este facto implica a assunção de que a dimensão inconsciente é inerente ao objecto artístico.

Freud dedicou dois ensaios à análise de obras de arte de artistas do Renascimento: *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci* (1910); *Moisés de Michelangelo* (1914). Estes textos constituem abordagens distintas.

Consideremos em primeiro lugar o de 1910. Freud procurou aqui desvendar os conteúdos inconscientes, ocultos sob as imagens de Leonardo da Vinci – em particular *Santana com a Virgem e o Menino*, e *Monalisa*. Em que consiste exactamente a análise destes quadros? Vale a pena sublinhar os passos que estruturam a reflexão. Antes de se concentrar nos detalhes das representações pictóricas, Freud chama a atenção para uma recordação dos primeiros anos de Leonardo da Vinci:

“Parece que eu estava destinado a ocupar-me especialmente do abutre [nibio], pois vem-me à memória uma recordação muito precoce de quando estava no berço, em que um abutre avançou para mim, abriu-me a boca com a cauda e me bateu repetidamente com esta contra os lábios”.⁷²

Esta recordação evoca, nas palavras de Freud, a presença da mãe que amamenta a criança. Mas seria também uma expressão de passividade erótica que o psicanalista associa à suposta homossexualidade do pintor, assumida ou não. Freud constata de seguida que, na tradição egípcia, a figura materna (*Mut*) era simbolizada pelo abutre. Certos textos clássicos afirmavam também que *“o abutre era o símbolo da maternidade, porque se julgava existirem apenas abutres fêmeas e nenhum macho nesta espécie de aves”*.⁷³ Horapollo, por exemplo, pretendia que *“numa determinada altura do ano estas aves [se] mantêm imóveis no ar, abrem a vagina e são fecundadas pelo vento”*.⁷⁴ Não seria inverosímil, pensa Freud, que Leonardo tivesse conhecido estas tradições – transpostas para os ensinamentos da Igreja com o objectivo de validar o milagre da concepção de Jesus. Freud articula estas conjecturas com as notícias conhecidas sobre a infância do pintor. Como é sabido, Leonardo da Vinci era filho ilegítimo e o seu pai biológico encontrara-se sempre ausente. As recordações sobre o abutre confirmariam alguns dos pressupostos básicos da teoria freudiana sobre a sexualidade infantil (complexo de castração, complexo de Édipo e narcisismo). Elas poderiam simbolizar também o papel *enérgico* da mãe do pintor, afastando o pai biológico; e validariam

⁷² Freud, 2007: 29

⁷³ Ibid.: 34

⁷⁴ Ibid.

ainda a tendência homossexual atribuída a Leonardo.

As recordações de infância de Leonardo da Vinci, interpretadas nestes termos, encontrar-se-iam particularmente expressas em telas como *Monalisa* e *Santana com a Virgem e o Menino*. A fixação do pintor renascentista no sorriso de Monalisa intrigou os seus biógrafos. Freud cita M. Herzfeld quando ele nota que, “*na Mona Lisa Leonardo se teria encontrado a si próprio e [que] é por isso que lhe teria sido possível incluir uma tão grande parte do seu próprio ser no quadro [...]*”.⁷⁵ O misterioso sorriso da Monalisa poder-se-ia explicar então pela projecção do pintor no retrato da figura feminina. A representação obsessiva do sorriso transposta, a partir desse momento, para várias das suas pinturas (como por exemplo *Santana com a Virgem e o Menino*), seria a exteriorização de um conteúdo inconsciente reprimido (a fantasia do abutre, introduzindo a cauda entre os lábios da criança). A atenção dedicada ao sorriso implicaria assim a valorização inconsciente da zona erógena da boca...

O verdadeiro ponto de partida não é pois a obra ou as obras que o psicanalista se propõe comentar. Não interessa aqui a especificidade estética de um autor, de uma escola ou de um período. O que se retém é a expressão plástica de um “problema” que se acredita poder ser explicado através da psicanálise.

O texto de 1914 oferece-nos uma nova ilustração da mesma atitude, realçando agora novas perspectivas.

Freud conta ter experimentado uma emoção muito singular perante o Moisés de Michelangelo, obra que tinha observado repetidamente. Intrigado pela natureza das suas reacções, ele procura explicá-las pela psicanálise. Ele acha necessário fixar, antes de mais, o momento particular evocado pela escultura de Michelangelo: o instante em que Moisés havia recebido de Deus as Tábuas da Lei. Ora, nesse momento, face à manifestação de infidelidade do seu povo, Moisés preparava-se para arremessá-las, num gesto colérico. No entendimento de Freud, Michelangelo teria privilegiado o momento que antecede a reacção explosiva de Moisés, quando uma enorme agitação interior está prestes a exteriorizar-se. Tudo parece indicar a tensão desse instante. A expressão facial de Moisés exprime a pujança interior; a postura do corpo manifesta a calma (relativa) que antecede a reacção tempestuosa. Que relação haveria pois entre a agitação interior de Moisés e a forte emoção que a escultura de Michelangelo provocara no psicanalista? A resposta aparece com particular clareza nas palavras de Ernest Jones, seu amigo,

⁷⁵ Ibid.: 60

colaborador e biógrafo. A redacção do ensaio (publicado em 1914) coincidiu com um momento particularmente difícil da vida de Freud. Tendo conhecido Jung em Viena em 1907, mantivera com ele uma forte relação intelectual que, apesar de claras divergências, se prolongara até 1913. Durante cerca de sete anos, Freud julgara poder contar com a colaboração incondicional de Jung para estabelecer e impor os fundamentos da psicanálise, disciplina que suscitara de início grande oposição junto da opinião pública. A ruptura foi dolorosa para ambos. Ela significou para Freud a perda de um discípulo importante em quem tinha visto um herdeiro intelectual.

Na perspectiva de Jones, o ensaio de 1914 traduz os sentimentos provocados por esta ruptura. A forte tensão interior atribuída a Moisés seria a projecção de uma emoção reprimida pelo próprio Freud, no momento em que o seu estatuto como pai da psicanálise parecia ser questionado pelas divergências do discípulo. As Tábuas da Lei seriam, assim, o equivalente simbólico da psicanálise, de que só Freud poderia ser o guardião.

As emoções despertadas pelo objecto de arte teriam assim origem na vivência psíquica do observador. Tal como o processo criativo implica a expressão de aspectos recalcados pelo artista – importa lembrar que o conceito de inconsciente nasce da noção de recalçamento –, também a contemplação de uma obra desencadeia mecanismos projectivos que tornam visíveis aspectos pessoais recalcados.

2.

Jung e a visão interior

Freud não dissocia a noção de inconsciente de um estado patológico. A emersão dos conteúdos inconscientes – através da actividade onírica ou artística – representa a via para o auto-conhecimento e, por consequência, para a cura. Por esse motivo, uma análise freudiana da arte implica sempre o reconhecimento de uma patologia.

Vimos que para Freud a obra de arte aparece não tanto como um fim – objecto privilegiado de reflexão – mas como um simples pretexto para a aplicação da perspectiva psicanalítica. Em *Uma Recordação da Infância* de Leonardo da Vinci, ele entrega-se a uma releitura da biografia do pintor, procurando nela o trauma da infância que daria expressão ao impulso criador. Poderá talvez dizer-se que a noção freudiana de

inconsciente é restritiva. Ela encontra-se subordinada à libido, representada pelo deus grego Eros, que condensa a própria energia psíquica.

C. G. Jung alargou a perspectiva freudiana sobre o inconsciente, recusando reduzir a vida psíquica à “teoria sexual”. Como escreveu em *Psicologia do Inconsciente*:

*“Eros não é a totalidade da natureza em nós, mas é pelo menos um dos seus aspectos principais. A teoria sexual da neurose freudiana fundamenta-se, portanto, num princípio verdadeiro e real. Comete, no entanto, o erro da unilateralidade e da exclusividade, além da imprudência de querer apreender Eros, que nunca se deixa capturar numa grosseira terminologia sexual. Neste ponto Freud é também um dos representantes da sua época materialista, que nutria a esperança de resolver todos os enigmas do mundo num tubo de ensaio.”*⁷⁶

Ao contrário de Freud, que associou o inconsciente às dimensões reprimidas ou recalçadas do psíquico individual, Jung reconheceu nele uma fonte inesgotável de criatividade. Na sua perspectiva, a vida psíquica individual é indissociável do inconsciente colectivo, de um conjunto de arquétipos, ou “imagens primordiais”, que se objectivam em formas simbólicas culturalmente específicas.

O mito, o conto e a arte exprimem os conteúdos do inconsciente colectivo. A expressão artística, em particular, estimula a comunicação entre consciente e inconsciente, indispensável a uma vida psíquica equilibrada. Neste sentido, a criatividade é um impulso vital e um meio indispensável de conhecimento (pessoal e cultural). No entanto, nem todas as manifestações artísticas são expressão do inconsciente colectivo. Jung distingue, a este respeito, a “arte psicológica”, onde predominam aspectos do inconsciente pessoal, da “arte visionária”, fundamentalmente arquetípica.⁷⁷ Na primeira, o artista procura intencionalmente um resultado; na segunda, é como que invadido por um fluxo de ideias, imagens e sentimentos que escapam ao seu controle.

Jung raramente se pronunciou em relação às concepções freudianas sobre Leonardo da Vinci. Em *Psicologia do Inconsciente*, sublinhou todavia:

“Freud demonstrou, num pequeno trabalho, como a vida de Leonardo da Vinci tinha sido influenciada pelo facto de ele ter tido duas mães. O facto das duas mães ou da dupla filiação era real na vida de Leonardo. Embora imaginária, outros artistas

⁷⁶ Jung, C.G, 1978: 20

⁷⁷ Jung designou “arquétipos” elementos *primordiais* e universais, presentes no inconsciente colectivo, a que só temos acesso através de imagens simbólicas.

também sofreram a influência da dupla filiação. Benvenuto Cellini, por exemplo, teve fantasias a respeito dessa dupla filiação. Aliás, este é um tema mitológico. Muitos heróis legendários tiveram duas mães. A fantasia não vem do facto dos heróis terem duas mães mas de uma imagem «primordial», pertencente aos segredos da história do espírito humano e não à esfera da reminiscência pessoal.”⁷⁸

Jung sublinha assim a necessidade de privilegiar a mitologia face à biografia. Nas obras de outros artistas, a fantasia da dupla filiação materna, por exemplo, não é sustentada por factos biográficos.⁷⁹

A diferença de perspectivas entre as concepções freudiana e junguiana é plenamente ilustrada pelo texto de Neumann (discípulo de Jung), *Leonardo da Vinci and the Mother Great Archetype*, 1959. Enquanto Freud procurou na obra de Leonardo o trauma de infância que daria expressão ao impulso criador, Neumann viu nela uma expressão particular do arquétipo da Mãe.

O abutre volta a ser central na interpretação de Neumann que desvaloriza, no entanto, os aspectos especificamente biográficos. O que ele pretende compreender é a dimensão universal da imagem do abutre. Considerado ainda por Neumann como símbolo da mãe, o abutre seria uma *imagem arquetípica*, não a personagem real de Caterina, a mãe de Leonardo da Vinci, como Freud tinha pretendido. Neste sentido, as pinturas de Leonardo da Vinci exprimem o acesso do pintor aos conteúdos universais do inconsciente colectivo.

Profundas diferenças de perspectiva sobre a noção de inconsciente estão assim na origem da ruptura entre Freud e Jung. Ao conceber a existência de um inconsciente colectivo, Jung autonomiza definitivamente a obra de arte do artista que a concebe. Do seu ponto de vista, o artista não representa mais do que o meio através do qual uma realidade *impessoal* se torna manifesta. Nessa medida, Freud e Jung tornam-se inconciliáveis. É certo que a linguagem simbólica constitui para ambos a chave de leitura da arte e a abertura ao inconsciente. Mas se, para o primeiro, ela encobre conteúdos recalcados (aspectos biográficos inconscientes), ela representa, para o segundo, o acesso a uma dimensão transpessoal que não pode ser interpretada de modo linear e racional. Aludindo a um mundo parcialmente desconhecido, o símbolo é, em termos junguianos, susceptível de uma constante re-interpretação.

⁷⁸ Ibid.: 20

⁷⁹ Ibid.

Assim sendo, a leitura que Jung propõe tem como objectivo a compreensão de uma realidade mais ampla que se exprime através dos artistas, sem contudo se limitar à sua história de vida. As reflexões que dedicou a pintores como Picasso ou Duchamp estendem-se, na verdade, à análise da arte moderna enquanto manifestação visual de processos colectivos inconscientes. A própria cronologia da obra de Picasso manifesta, do seu ponto de vista, o processo de *dissolução da realidade objectiva*: “*um crescente afastamento do objecto empírico e um aumento daqueles elementos que não correspondem mais a nenhuma experiência externa, mas surgem de um íntimo que se encontra atrás da consciência*”, isto é, da “*psique inconsciente*”.⁸⁰ Observando os quadros de Picasso numa exposição de arte moderna em Nova York, 1913, Jung comentou com os seus alunos: “*I once followed very carefully the course of Picasso’s painting. All of a sudden he was struck by the triangular shadow thrown by the nose on the cheek. Later on the cheek itself became a four-sided shadow, and so it went. These triangles and squares became nuclei with independent values of their own, and the human figure gradually disappeared or became dissolved in space*”.⁸¹

Referindo-se à pintura de Duchamp, *Nu descendant l’Escalier*, Jung aprofunda a mesma ideia, alargando-se agora à temporalidade. Com efeito, a obra sugere-lhe “*a double dissolution of the object, that is in time and space, for not only have the figure and the stairs gone over into the triangles and squares, but the figure is up and down the stairs at the same time*”. E concluía: “*modern art leads us away from the too great scattering of the libido on the external object, back to the creative source within us, back to the inner values. In other words, it leads us by the same path analysis tries to lead us, only it is not a conscious leadership on the part of the artist*”.⁸² Esta aproximação entre criatividade artística e psicologia analítica abre novos horizontes à compreensão da *experiência* da arte.

⁸⁰ P. 120

⁸¹ Citado por Tjeu von den Berk 2012: 109-110

⁸² C. G. Jung, *Introduction to Jungian Psychology. Notes of the Seminar on Analytical Psychology Given in 1925*, 2012: 59

3.

Prinzhorn:

da psiquiatria ao mundo da arte

Se os trabalhos de Freud e Jung foram determinantes no estudo do inconsciente, coube a Hans Prinzhorn (1886-1933), historiador da arte e psiquiatra, fazer a articulação entre os dois domínios.

Procuraremos neste capítulo: (1) integrar a investigação de Prinzhorn sobre a arte dos doentes mentais nos projectos definidos pelo Dr. Wilmanns, director da Clínica de Heidelberg; (2) realçar os aspectos mais relevantes da sua obra de forma, pondo em evidência as linhas de força do seu pensamento e relacionando-as com o contexto artístico da época; (3) compreender o impacto das suas concepções, tanto nos circuitos artísticos como nos domínios da psiquiatria e da psicologia (Freud e Jung); (5) analisar os efeitos do nazismo sobre as tendências vanguardistas da arte alemã e sobre os artistas portadores de doenças mentais.

3.1

O papel de Prinzhorn face à Colecção de Arte Patológica da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg

A colecção de Heidelberg foi iniciada na primeira década do século XX, sob a direcção de Emil Kraepelin. Trabalhos realizados por doentes psiquiátricos haviam sido enviados do asilo de St. Jürgen, em Bremen, para o *Museu* da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, constituindo um acervo que os técnicos do hospital consideravam como uma colecção de material didáctico. Bettina Brand-Claussen sublinha com razão que a escolha do termo *museu* para designar o espaço desta colecção é inesperado e anuncia uma transformação radical de perspectiva.⁸³

Kraepelin foi substituído por Karl Wilmanns que dirigiu a Clínica de Heidelberg entre 1918 e 1933. Ele mostrou-se interessado não só em alargar a sua colecção de arte como em desenvolver, a partir dela, um projecto de investigação científica para fins médicos. Surpreendido com a natureza da colecção, costumava convocar outros

⁸³Brand-Claussen at al, 1996: 17

médicos do hospital para admirar aquelas obras, “*productions of pictorial art by mental patients, which are not simply copies of existing images or memories of their days of health, but intended as expressions of their personal experience.*”⁸⁴ Podemos depreender destas palavras uma abertura incomum face às obras dos doentes psiquiátricos. Embora tenhamos encontrado tendências semelhantes em Auguste-Marie, Réja e Morgenthaler, não era vulgar um psiquiatra do início do século XX valorizar a expressão do mundo interior independentemente dos critérios de representação da realidade aparente.

Foi convidado pelo Dr. Wilmanns que Prinzhorn iniciou, em 1919, o seu projecto de investigação, assumindo desde cedo o fascínio pela *zona fronteira entre a psicopatologia e a composição artística*. O propósito essencial do Dr. Wilmanns era uma melhor compreensão dos pacientes em termos individualizados. Para isso, sugeriu a Prinzhorn que as obras fossem analisadas e descritas em termos clínicos e patológicos. Mas Prinzhorn acabaria por ultrapassar os propósitos iniciais do projecto. Como nota MacGregor, o seu olhar de historiador da arte acabou por superar a perspectiva médica.⁸⁵ Foi na base das teorias de interpretações psicológicas da história da arte que analisou as obras dos doentes esquizofrénicos. O crítico de arte alemão Conrad Fiedler, autor da *Teoria da Visibilidade Pura*⁸⁶, foi uma das suas influências mais importantes.⁸⁷

No ano em que iniciaram a sua colaboração, Wilmanns e Prinzhorn procuraram levar a cabo um outro projecto, igualmente ambicioso: a criação de um *Museum of Pathological Art*. O objectivo era tornar acessível ao grande público as expressões artísticas dos doentes. O Ministério da Educação (na altura Social Democrata) aceitou o projecto. Mas a colecção crescia consideravelmente e, para expô-la, eram necessários recursos de que o hospital não dispunha. As instituições alemãs atravessavam grandes dificuldades financeiras desde o fim da primeira guerra mundial e as doações obtidas por Wilmanns e Prinzhorn não eram suficientes. O projecto ficou sem efeito.

Apesar disso, a colaboração dos dois psiquiatras tornou possível o alargamento da colecção (ao fim de quase dois anos haviam reunido cerca de 4.000 objectos

⁸⁴ Dr. Wilmann citado por Brand-Claussen, 1996: 7

⁸⁵ MacGregor, 1989: 195

⁸⁶ Fiedler, 1991

⁸⁷ Gottfried Semper (1803-1879), Alois Riegl (1858-1905), Franz Wickhoff (1853-1909), Wilhelm Worringer (1881-1965), August Schmarsow (1853-1936), Heirich Wofflin (1864-1945) foram outras dessas influências.

artísticos de aproximadamente 400 pacientes de vários países da Europa) e a investigação de Prinzhorn em torno de casos particulares. Foi a partir deste projecto que Prinzhorn publicou, em 1922, a sua obra *Bildneri der Geisteskranken* (traduzida para inglês sob o título *Artistry of the Mentally Ill*). Ela suscitou um enorme interesse na Alemanha e no exterior.

3.2

A transposição da arte psiquiátrica para os domínios da reflexão artística.

Prinzhorn e os expressionistas

O início do século XX corresponde ao período em que se torna comum a utilização do termo *esquizofrenia* (proposto por Bleuler em 1911). É então que desponta o interesse pelo inconsciente e pelas suas dinâmicas. Prepara-se nesta época uma mudança de perspectiva “generally described”, como nos diz Bowler, “*as a gradual move from a view of mental illness as an abnormality or disease of the brain to a growing interest in the psyche and the study of the emotions.*”⁸⁸

Não foi por acaso que Prinzhorn se interessou pela esquizofrenia. A sua investigação centra-se em dez estudos de caso de doentes que designou *the schizophrenic masters*. Ele acreditava que um estado muito profundo de esquizofrenia permitia o acesso a níveis particulares da psique; e referia-se a esses casos como “protogenital form of drawing”, formas de expressão que considerava situadas perto de um “zero point on the scale of composition”.⁸⁹

O interesse pelas profundezas da psique é comum à psicologia e aos circuitos artísticos. Desde o início do século, notava-se um crescente interesse pela manifestação artística das dimensões interiores – como mostram o Expressionismo e o Surrealismo. Muitos artistas reconheceram na arte psiquiátrica a expressão mais completa do mundo interior. Em 1912, Paul Klee escrevia na revista *Die Alpen*: “*When it comes to reforming present-day art, the works of the insane are more relevant than all the museums.*”⁹⁰ Os próprios artistas abriam assim caminho a Prinzhorn.

⁸⁸Zolberg; Cherbo, 1997: 23-25

⁸⁹ Prinzhorn citado por Rhodes, 2001: 61

⁹⁰ Ferrier, 1997: 8

Até à data de publicação de *The Artistry of The Mentally Ill*, a investigação sobre a produção plástica dos doentes mentais era ainda largamente realizada no quadro da medicina e da psiquiatria, interessadas em estratégias de diagnóstico. O que distingue Prinzhorn da maioria dos autores que o precederam é, pois, o diálogo interdisciplinar que ele tornou possível. Foi a primeira vez que um profissional da história da arte se debruçou sobre as expressões plásticas dos doentes psiquiátricos.

Graças à sua dupla formação, Prinzhorn atingiu um público vasto. Ele contribuiu decisivamente para arrancar esta problemática aos circuitos psiquiátricos, transportando-a para o domínio da reflexão artística. Este facto modificou também a perspectiva sobre a loucura. Como historiador da arte, Prinzhorn atribuiu a maior relevância aos aspectos formais. Algumas das imagens consideradas apresentavam um extraordinário sentido estético; outras possuíam um potencial expressivo incomum. Sensível às concepções artísticas do seu tempo, Prinzhorn era um anti-académico. Ele não valorizava por isso a mera imitação da natureza. Partilhava com os expressionistas o gosto pela espontaneidade que reconhecia não só nos doentes mentais, mas também nas crianças e nas sociedades ditas primitivas. Tal como Réja havia feito, ele estabeleceu analogias entre estas diferentes formas de expressão.

Em consonância com os artistas do seu tempo, Prinzhorn revelou uma atitude inconformista e irreverente, desafiando os limites da ciência em ambos os domínios em que trabalhou. Ludwig Binswanger descreveu-o a Freud como “*an artist by nature, with a strong impulse towards independence and a great opposition to all authority*”.⁹¹ Foi por isso que ele se recusou a utilizar a palavra *arte* que, de acordo com os seus critérios, tinha uma conotação valorativa e pressupunha uma hierarquização. Para designar a produção dos doentes mentais, preferiu utilizar o termo *bildneri*, “expressão artística”.⁹² Distanciava-se assim das investigações académicas, procurando proteger as obras que analisava de puros julgamentos estéticos: “[...] *we are much more interested in those which are the bearers of positive creative values rather than in the recognition of suspicious traits.*”⁹³ Prinzhorn acreditava que os doentes mentais se encontravam muitas vezes num estado natural, não corrompido pela sociedade. Ele considerava que a

⁹¹ MacGregor, 1989: 226

⁹² É este o termo que ele utiliza no título da sua obra, *Bildneri der Geisteskranken*. MacGregor, 1989: 196

⁹³ Prinzhorn citado por MacGregor, 1989: 234

sua arte vinha das profundezas da psique e que eles possuíam intuições sobre as verdades últimas.

Prinzhorn não se mostrou pois interessado em definir critérios que separassem as expressões artísticas dos doentes mentais das obras dos artistas experientes. “*The differentiation of our pictures from those of the fine arts is possible today only because of obsolete dogmatism. Otherwise there are no demarcation lines.*”⁹⁴ Ele privilegiou em particular a comparação entre trabalhos de doentes mentais e de pintores expressionistas. Na sua opinião, eles tinham em comum a renúncia ao mundo exterior (aparente), um marcado *turn inward upon the self*. Distinguia-os um único facto: a alienação não era uma escolha para os doentes esquizofrénicos enquanto os artistas expressionistas tinham o propósito (a intenção) de se alhear da realidade exterior. Oskar Schlemmer, o pintor da Bauhaus, adopta a mesma perspectiva: “*The Madman lives in the realm of ideas which the sane artist tries to reach; for the madman it is purer, because completely separate from external reality*”.⁹⁵ Como sublinha, por seu turno, MacGregor, “*Expressionism is an inward-turning art, a subjective art that views the outer world exclusively in terms of its inner reflection.*”⁹⁶ A própria necessidade de exteriorização surge pois aliada a um movimento de interiorização.

Como muitos teóricos expressionistas, Prinzhorn via *um impulso básico*⁹⁷ na origem do acto criativo. De acordo com os seus critérios, este impulso encontrar-se-ia naturalmente presente em todos os indivíduos, embora reprimido em certos casos. É esta a primeira motivação que Prinzhorn atribuiu à actividade artística. Ele designou-a como *a drive towards expression*, desejo de exteriorização e de comunicação. Mas reconheceu, para além desta, várias outras motivações. Uma delas, era a *necessidade lúdica*, manifestação do acto criativo através do qual o sujeito se abandona a si mesmo, deixando acontecer o acaso. Referiu também o impulso da *ornamentação* e da *ordem*, respeitando a simetria, a proporção e o ritmo, a *tendência imitativa* que procura assegurar a verosimilhança da representação e, por último, a *necessidade de simbolizar*.

⁹⁴ Prinzhorn citado por MacGregor, 1989: 204

⁹⁵ Citado por MacGregor, 1989: 234

⁹⁶ MacGregor, 1989: 223

⁹⁷ Inspirado em historiadores da arte como Alois Riegl e Wilhelm Worringer.

É interessante aproximar a análise de Prinzhorn do texto de Kandinsky, *The Spiritual in Art* (1911), que refere o princípio da necessidade interior:⁹⁸ “*the inner need is the basic alike of small and great problems in painting. We are seeking today for the road which is to lead us away from the outer to the inner basis.*” É neste princípio que se baseia a harmonia entre as formas e as cores. É a partir dele que é estabelecido também o contacto entre o espírito e a forma.

Este *princípio da necessidade interior* comporta três aspectos: (1) *a personalidade* (cada artista tem em si mesmo algo que o impele para a criação); (2) *o estilo* (cada artista exprime as contingências do seu tempo e espaço); e, por último, (3) *o puro e o eterno* (o elemento comum a todos os seres humanos, independentemente do tempo e do lugar onde vivem).

O *impulso da expressão* em Prinzhorn e a *necessidade interior* em Kandinsky enfatizam a dimensão interior como origem de toda a expressão artística. Não surpreende pois que Kandinsky se tenha vindo a interessar pelo trabalho de Prinzhorn. Segundo Ferrier, *The Artistry of The Mentally Ill* foi mesmo tema de discussão acesa na Bauhaus entre Kandinsky e Klee.

3.3

A recepção da obra de Prinzhorn

3.3.1.) ... Entre os artistas

A obra de Prinzhorn inspirou decisivamente o trabalho de muitos artistas para quem a loucura se havia convertido num tema privilegiado. Paul Klee, Alfred Kubin, Max Ernst, André Breton e Jean Dubuffet são alguns dos exemplos mais significativos. Todos estes artistas leram *The Artistry of the Mentally Ill*, encontrando fonte de inspiração nas obras aí comentadas e ilustradas; a loucura constituía, então, um novo modelo de criatividade.

Tendo vivido em Berna, Paul Klee terá conhecido o trabalho de Wölfli no museu do hospital de Waldau. Fascinado com as expressões artísticas das crianças, dos loucos e dos primitivos, a quem reconheceu a “faculdade de ver”, Klee interessou-se vivamente

pela coleção estudada por Prinzhorn, mesmo antes da publicação da sua obra. O artista esquizofrénico que mais inspirou o seu trabalho foi o escultor Karl Brendel (um dos dez



Img. 13: Paul Klee, A Santa da Luz Interior, 1922 – litografia s/ papel – Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP
Obra inspirada numa representação de uma santa por um doente mental

artistas comentados por Prinzhorn). A criatividade e a espontaneidade da arte dos loucos foi também um dos grandes temas que comunicou aos seus alunos durante o período em que ensinou na Bauhaus (início dos anos 20). Numa conversa com o artista plástico Lothar Schreyer, na Bauhaus, Klee comentou, folheando o livro de Prinzhorn:

*“You know this excellent piece of work by Prinzhorn, don’t you? Let’s see for ourselves. This picture is a fine Klee. So is this, and this one too. Look at these religious paintings. There’s a depth and power of expression that I never achieve in religious subjects. Really sublime art. Direct spiritual vision. Now can you say that I’m on the way to the madhouse?”*⁹⁹

*Aside from the fact that the whole world is an insane asylum.”*⁹⁹

Em 1922, Kubin escreveu para o jornal alemão *Das Kunstblatt* um artigo onde evoca a sua visita à coleção de Heidelberg. Relativamente a uma pintura de um dos dez mestres esquizofrénicos, Franz Pohl, Kubin observou: *“Unquestionably a gift of genius (in which) an exceptional power of invention in color and form finds expression. One senses an unmistakable development, an intensification of the ability to make use of the means of painterly expression, to point of unheard of symphonies of color”*.¹⁰⁰ Segundo

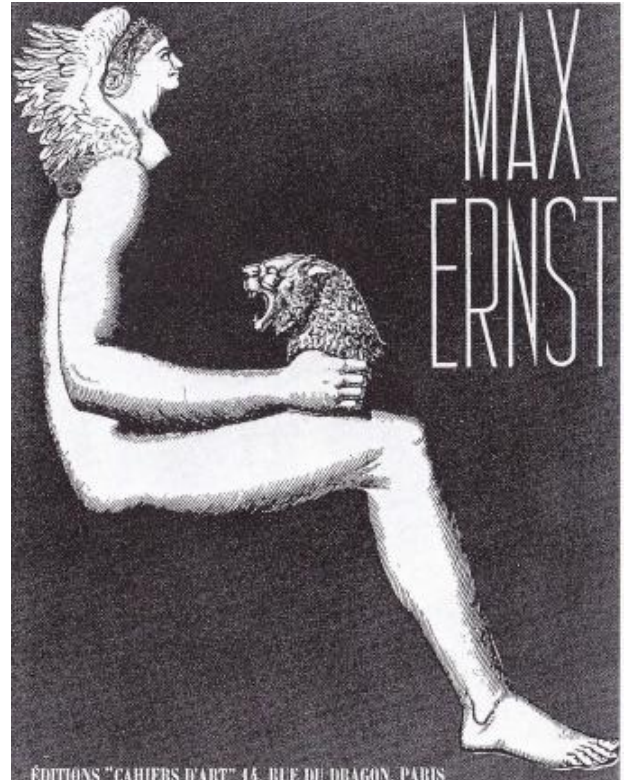
⁹⁹ Prinzhorn citado por MacGregor de Lothar Schreyer *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* quoted in translation in F. Klee ed, Paul Klee His Life and Work in Documents.

¹⁰⁰ MacGregor, 1989: 236

a sua perspectiva, os indivíduos com esquizofrenia encontravam-se afastados da realidade exterior, envolvidos no seu próprio universo imaginativo.¹⁰¹



Img. 14: August Natterer, *Le Berger Miraculeux*, 1919
Lápis e gouache
Prinzhorn Collection, Heidelberg



Img. 15: Max Ernst, *Oedipe*, 1937, Colagem
Capa para um número especial dos *Cahiers d'Art*,

Inspirando-se na composição formal da obra *Le Berger Miraculeux* (1919) de August Natterer (à esquerda), um outro *mestre esquizofrénico* referido por Prinzhorn, Max Ernst compôs *Oedipe* (à direita), capa para um dos números dos *Cahiers d'art* (1937). Como Klee, Max Ernst entrara em contacto com as obras dos doentes mentais, antes mesmo da publicação do livro de Prinzhorn. Enquanto estudante em Bonn, costumava visitar a colecção psiquiátrica de um asilo perto da sua universidade, procurando reconhecer ali “*des lieux de génie*” e “*explorer à fond les terrains vagues et dangereux situés aux confins de la folie.*”¹⁰² Em 1919, organizou em Colónia uma exposição onde as suas próprias obras e as de outros artistas modernos apareciam ao lado das de crianças e doentes mentais. Ernst chegou a coleccionar algumas peças realizadas por doentes mentais com o propósito de compor um estudo em torno delas, mas desistiu deste projecto quando foi publicada a obra de

¹⁰¹ A relação entre Kubin e a arte dos doentes foi discutida pela historiadora de arte Gemma Blackshaw, a propósito da exposição *Madness and Modernity* (Wellcome Collection, Londres 2009 e Wien Museum, Viena 2010)

¹⁰² Peiry, 2010: 31

Prinzhorn. De regresso a Paris em 1922, levou consigo um exemplar de *The Artistry of the Mentally Ill*, dando-o a conhecer aos Surrealistas que já nutriam também um grande interesse pela loucura. As experiências de automatismo (escritas e gráficas) realizadas pelos Surrealistas são precisamente formas de alcançar processos criativos autónomos do domínio da razão: ¹⁰³ “[...] Breton’s conviction about the power of schizophrenia to unleash new creative forces informed Surrealist experiment with techniques designed to imitate the effects of psychosis.” ¹⁰⁴

Foi no seio do grupo surrealista que Jean Dubuffet, o artista e teórico que inventou a noção de *arte bruta*, conheceu a obra de Prinzhorn. Ela viria a influenciar decisivamente a sua perspectiva sobre a actividade criativa. Jean Dubuffet reuniu uma das colecções mais relevantes de arte psiquiátrica. Analisá-la-emos adiante.

3.3.2) ... Entre psiquiatras e psicanalistas

Vimos que, na perspectiva de Freud, processo criativo e teoria da sexualidade não podem ser dissociados. A criação artística é um mecanismo de sublimação: a energia da libido é canalizada para uma actividade particular – a arte – como forma de substituição da actividade sexual. Deste ponto de vista, as concepções freudianas constituíram decerto um desafio aos valores conservadores da época; ¹⁰⁵ elas mantiveram-se, no entanto, alheias a algumas das principais tendências vanguardistas. Como referido, Freud não revelou a menor empatia com os defensores da arte psiquiátrica.

Em 1921, um ano antes da publicação de *Artistry of the Mentally Ill*, Prinzhorn tinha proferido uma conferência na Sociedade Psicanalítica de Viena em que expusera as suas reflexões sobre a arte dos doentes mentais. Freud encontrava-se presente. Como Prinzhorn, ele admitia a proximidade entre a expressão artística dos doentes mentais e a arte moderna. Convém no entanto sublinhar o sentido preciso que ele atribuía a esta aproximação. A analogia aparente entre as duas manifestações era para ele uma forma de denegrir a arte do seu tempo. Freud via o impulso criativo como consequência de um

¹⁰³ “Les étranges territoires intérieurs et le processus artistique originel constituent en effet le double object sur lequel se fonde la quête de nombreux artistes. Leur sensibilité est ainsi exacerbée à la découverte de ces productions singulières. À leurs yeux, le fou porte en lui certaines vérités élémentaires de l’homme.”

Ibid.

¹⁰⁴ Zolberg; Coelho (ed), 1941: 26

¹⁰⁵ O Dadaísmo, por exemplo, exprimia claramente o descontentamento face aos valores estabelecidos. Procurando reconstruir um novo mundo, os dadaístas insurgiram-se contra os ideais das classes médias e insistiram na sátira social.

estado neurótico: “*L’artiste, comme le névrosé, [se détourne] de la réalité insatisfaisante et [se retire] dans un monde imaginaire.*”¹⁰⁶ Esta afirmação aplicava-se em particular ao artista moderno.

Tais concepções contrastavam claramente com as perspectivas de Prinzhorn, mais interessado no processo criativo e na dimensão formal das obras do que no estudo da psicopatologia. Prinzhorn pensava que a criatividade era inerente e essencial a qualquer humano, doente mental ou não. Tendo reconhecido a noção de inconsciente, ele considerava que a arte não podia ser entendida apenas como instrumento de diagnóstico. Ela constituía uma forma de auto-conhecimento e era, por esse motivo, um caminho para a saúde psíquica.

Referi o enorme interesse que a obra de Prinzhorn despertou entre vários artistas interessados pela relação entre arte e loucura. Sublinhei também que foi esse o caso dos Surrealistas. Eles exploravam a realidade do sonho, os estados alterados de consciência e a loucura. Acreditavam que era na expressão do subconsciente que o artista alcançaria a liberdade criadora, visto que a esse plano se encontraria livre dos preconceitos sociais. Breton reconheceu mesmo no automatismo psíquico o meio através do qual se exprime “*le fonctionnement réel de la pensée.*”¹⁰⁷ Como afirmou: “*Je ne craindrai pas d’avancer l’idée, paradoxale seulement à première vue, que l’art de ceux qu’on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale.*”¹⁰⁸ Tais perspectivas punham em causa não apenas as concepções estabelecidas sobre o que se entendia por arte mas também os critérios a partir dos quais seria possível distinguir saúde e doença mental.

As razões que aproximaram os surrealistas de Prinzhorn são precisamente as que explicam o afastamento de Freud que, como sabemos, via na arte uma expressão patológica. O desinteresse de Freud pela arte moderna está bem patente numa carta dirigida a Breton, datada de 1932: “[*Apesar das] demonstrações de apreço que o senhor e seus amigos têm para com as minhas pesquisas, [...] não estou em condições de esclarecer para mim mesmo o que é e o que deseja o Surrealismo. Talvez eu nada tenha feito para compreendê-lo, eu que estou tão afastado da arte.*”¹⁰⁹ Pouco depois, em 1938, voltava a escrever a propósito de uma visita de Salvador Dalí: “*J’ai été tenté de tenir les surréalistes, qui, apparemment, m’ont choisi comme leur saint patron, pour*

¹⁰⁶ Freud citado por Thévoz, sem data: 12

¹⁰⁷ Waldberg, 1965: 7

¹⁰⁸ Breton, 1965: 405-406

¹⁰⁹ Pereira, João Frayze, Prefácio a Noemi Moritz Kon, 1996: 16

des fous intégraux”.¹¹⁰

Poderia esperar-se que Freud se tivesse interessado por uma linguagem artística que, como é o caso do Surrealismo, procurara dialogar com o inconsciente. Mas o seu posicionamento foi o inverso. Há um lamentável mal-entendido entre Freud e os Surrealistas. O facto deve-se provavelmente ao modo como a arte era interpretada por um e pelos outros. Como referimos, as interpretações freudianas da obra de arte necessitavam de um contexto. Freud procurava quer na biografia do artista quer em aspectos particulares da representação os elementos que justificassem a emoção estética do observador. As obras que ele se propunha analisar tinham por isso uma dimensão narrativa: a leitura psicanalítica aplica-se necessariamente a uma arte *representativa*. Perante uma arte interiorizada, resultante de uma atitude introspectiva, Freud não arriscava qualquer interpretação.

Como nota MacGregor, apesar de Prinzhorn não ter feito referências explícitas à psicologia junguiana, a verdade é que as suas concepções se aproximam da noção de arquétipo tal como foi pensada por Jung. Prinzhorn atribuiu uma grande importância à linguagem simbólica, considerando que ela transportava a sua análise para uma dimensão transpessoal, circunstância que o afastava também da perspectiva de Freud. Prinzhorn sublinhou:

*“[...] our patients are in contact, in a totally irrational way, with the most profound truths, and have produced, unconsciously, pictures of transcendence as they perceive it... There are psychic forms of expression and, corresponding to them, representational configurations which would necessarily be almost identical for all people under identical conditions, somewhat like physiological processes.”*¹¹¹

Os desenhos de Wölflí chegaram aparentemente ao conhecimento de Jung que, no entanto não lhe fez qualquer referência directa. Dois deles foram encontrados na sua colecção pessoal, em Zurich. É provável que Jung tenha acompanhado os debates sobre a arte psiquiátrica, mas infelizmente não nos é possível ir mais longe no detalhe da sua relação com Prinzhorn.

¹¹⁰ Freud citado por Thévoz, sem data: 12

¹¹¹ MacGregor, 1989: 203

3.4

A exposição de *Arte Degenerada* organizada pelos nazis: uma declaração de guerra à arte moderna

O ano de 1933 inaugura um dos períodos mais sombrios da história Ocidental. A subida de Hitler ao poder arruinou a arte contemporânea alemã e fê-lo, lamentavelmente, na base das teorias que aproximaram arte e doença mental. Como é conhecido, o nazismo procurou perverter de um modo sistemático as teorias desenvolvidas em diversos domínios científicos de modo a conformá-las às suas doutrinas de superioridade racial. Considerando que a arte desempenhava um papel essencial na promoção da ideologia, os nazis submeteram rapidamente as instituições artísticas ao controle do regime: “*Beginning in 1933 a series of carefully organized events signaled the end of artistic freedom in the Third Reich. The Bauhaus [...] was closed; museum directors and art teachers began to be dismissed; and exhibitions of modern art were shut down, and the work confiscated.*”¹¹²

O ataque à arte contemporânea foi violento e teve consequências incalculáveis. Como notou Herbert Read em 1937, nunca um governo se tinha envolvido tão directamente com os circuitos artísticos. O próprio Hitler, durante a juventude, tinha aspirado a uma carreira artística. Não foi, porém, bem-sucedido: a Academia de Viena recusou por duas vezes a sua candidatura às aulas de pintura. Num período em que a arte atravessava uma revolução profunda, Hitler defendia os valores da academia. Quando, anos mais tarde, tomou o poder, declarou guerra à arte moderna. Do seu ponto de vista, ela não só se encontrava à margem dos ideais da cultura germânica como invertia totalmente o sentido dos pressupostos artísticos associados ao *puro tipo nórdico*.¹¹³

A ideia de uma arte patológica serviu perfeitamente o propósito de reconhecer todos aqueles que não correspondiam aos critérios de *pureza da raça*. A superioridade racial implicava, para os nazis, um estado de saúde mental.

¹¹² Ibid.: 240

¹¹³ http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev2_leituras1.pdf

O director da Clínica de Heidelberg, o Dr. Wilmanns, foi demitido (por ter insultado Hitler ¹¹⁴) e substituído por Carl Scheider, responsável pelo programa de extermínio dos doentes mentais. Os artistas representados na colecção de Heidelberg foram assassinados, deportados e submetidos à eutanásia.¹¹⁵

A estreita relação entre o expressionismo alemão e a patologia tornou-se, sob a imposição desta ideologia, extremamente perigosa para os artistas. Os nazis reconheceram neste movimento o resultado de uma degenerescência racial herdadageneticamente, o que pôs em causa a vida de muitos deles. Só quando correspondiam ao perfil ariano (como Nolde) estariam livres de perigo. Mas a liberdade de criação artística estava globalmente ameaçada.



Img. 16: Entrada da exposição *Entartete Kunst (Arte Degenerada)*, Berlim, 1937

¹¹⁴ Confrontar Brand-Claussen; Jádi; Douglas, 1996: 18

¹¹⁵ Confrontar Ferrier, 1997: 11

Foi o pintor académico e presidente da *Chamber of Fine Arts*, Adolf Ziegler, quem liderou as iniciativas contra a *arte degenerada*. Sob a sua direcção, muitas obras modernas (especialmente as expressionistas) foram retiradas das colecções públicas e destruídas. Criaram-se leis que impossibilitaram os artistas de ensinar, expor e mesmo de produzir nas suas próprias casas, sob pena de serem inspeccionados por membros da Gestapo que procurariam vestígios de tinta ou pincéis molhados.¹¹⁶ Como escreve Louis-Ferrier: “*Artists who persisted in their ways were accused of aspiring to the status of «idiots, cretins and paralytics», and threatened with sterilization and imprisonment.*”¹¹⁷

Em 1937, os nazis organizam uma grande exposição *Entartete Kunst (Arte Degenerada)* com o objectivo de denegrir as novas tendências e de injuriar os artistas, fazendo prevalecer uma visão Nacional Socialista da arte. Para isso, expuseram lado a lado algumas das obras representadas na colecção de Heidelberg – disponibilizadas por Scheider – e obras de artistas como Kandinsky, Nolde, Klee, Kirchner, Kokoschka e Chagall, entre outros, confiscadas aos museus por Ziegler, organizador da exposição.



Img. 17: Catálogo da Exposição Entartete Kunst. A escultura apresentada foi realizada pelo artista alemão de origem judia Otto Freundlich

A primeira mostra de *Entartete Kunst* teve lugar em Munich, mas alargou-se a outras cidades alemãs e austríacas.

De tal forma Hitler estava investido nesta campanha contra os artistas que preparou um discurso para a inauguração. Segundo as suas palavras, ela apresentava ao público os trabalhos de “fools, liars, or criminals who belong in insane asylums or prisons”. No seu discurso, manifestou a sua posição¹¹⁸ e deixou uma forte ameaça:

“I do not want anybody to have false illusions: National-Socialism has made it its primary task to rid the German Reich, and thus, the German people and its life of all

¹¹⁶ Confrontar MacGregor, 1989: 240

¹¹⁷ Ferrier, op. cit

¹¹⁸ Art in Theory : 440

“Cubism, Dadaism, Futurism, Impressionism, etc., have nothing to do with our German people. For these concepts are neither old nor modern, but are only the artificial stammerings of men to whom God has denied the grace of a truly artistic talent, and in its place has awarded the gift of jabbering or deception.”

those influences which are fatal and ruins to its existence. And although this purge cannot be accomplished in one day, I do not want to leave the shadow of a doubt as to the fact that sooner or later the hour of liquidation will strike for those phenomena which have participated in this corruption. But with the opening of this exhibition the end of the destruction of its culture will have begun. From now we will wage unrelenting war of purification against the last elements of putrefaction in our culture”. ¹¹⁹

Na mesma altura foi organizada uma exposição *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (*Grande Exposição de Arte Alemã*) que procurou reanimar uma estética clássica (à maneira de Wincklemann).

O regime de Hitler só permitiu a publicação de investigações sobre a arte realizada em contexto psiquiátrico quando proclamavam a tese da inferioridade das raças não-arianas. Invertia-se assim o rumo traçado por Prinzhorn. Estas circunstâncias afastaram os investigadores germânicos da discussão em torno desta problemática. Até hoje, o papel da Alemanha permaneceu secundário na investigação sobre as expressões artísticas da loucura. ¹²⁰

¹¹⁹ Harrison; Wood, op cit.: 441

¹²⁰ Confrontar Paralel Visions

Capítulo III

EXPERIÊNCIAS MUSEOLÓGICAS

Este capítulo é consagrado à análise das experiências museológicas associadas a Jean Dubuffet, Osório César e Nise da silveira. É nas décadas de 40 e 50 que a arte realizada em contexto hospitalar chega aos museus. A reflexão sobre a arte psiquiátrica penetra então, com maior intensidade, nos domínios da crítica artística. Este é também o período que corresponde à consolidação desta problemática.

O trabalho iniciado por Prinzhorn influenciou, como vimos, a produção de muitos artistas, problematizando em larga medida o entendimento sobre a arte. A subida dos nazis ao poder interrompeu este processo; mas, com o fim da segunda guerra mundial, a relação entre arte e loucura renasce, conquistando espaço para se desenvolver em plena liberdade, tanto nos domínios da reflexão artística como nos processos de criação individual.

Como escreve Frayze-Pereira, *“Modernamente, para todos nós é uma evidência que loucura diz respeito à Psiquiatria. Entretanto, menos evidente e de modo não menos essencial, loucura diz respeito também a um certo tipo de experiência que se delinea no campo da Visualidade”*.¹²¹ A arte realizada em contexto psiquiátrico penetrou os museus e conquistou um público vasto e interessado. Contudo, permanecem dúvidas sobre os benefícios da institucionalização destas obras. Até que ponto, ao serem expostas enquanto “obras de arte”, não lhes é retirada a dimensão de marginalidade que está na sua origem?

¹²¹ Frayze-Pereira, 1999: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200004&script=sci_arttext

1.

A colecção de arte psiquiátrica de Jean Dubuffet

Une chanson que braille une fille en brochant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate. Chacun son goût. J'aime le peu. J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé. J'aime mieux les diamants bruts, dans leurs gangue. Et avec crapauds.

Jean Dubuffet

Jean Dubuffet conheceu a obra de Prinzhorn, pouco depois da sua publicação, no contexto do grupo surrealista em França. *The Artistry of The Mentally Ill* modificou radicalmente a sua visão sobre a natureza da arte e da cultura, conduzindo-o, como sublinha MacGregor, a um *reexame da sua identidade artística*.¹²² Não estando familiarizado com a língua alemã, Dubuffet foi sobretudo influenciado pela dimensão visual da obra de Prinzhorn. As imagens tiveram sobre ele enorme impacto, como se depreende das suas palavras: “*Prinzhorn's book struck me very strongly when I was young. It showed me the way and was a liberating influence. I realized that all was permitted, all was possible.*”¹²³

No entanto, Dubuffet só iniciou em 1945 a sua actividade enquanto coleccionador e estudioso de arte psiquiátrica. Foi neste período que se deslocou à Suíça, onde visitou vários hospitais psiquiátricos e, em particular, o hospital de Waldau em Berna. Pôde então contemplar ao vivo os trabalhos de Wölflli e Müller e conheceu Morgenthaler, de quem se tornou amigo. O ano de 1945 correspondeu também ao período em que iniciou a sua colecção de arte. Na verdade, as visitas realizadas aos hospitais psiquiátricos condicionaram alguns dos seus pressupostos teóricos fundamentais e, em especial, a noção de *arte bruta*.

Dubuffet descobriu o seu próprio caminho enquanto artista através do contacto com as obras dos doentes mentais, e com o reconhecimento da sua dimensão

¹²² MacGregor, 1989: 292

¹²³ Ibid.

espontânea. O período áureo da sua carreira artística correspondeu à formulação de conceitos filosóficos em torno da noção de *arte bruta* e à inauguração da *Compagnie de l'art brut*, o que sugere que o seu interesse pela arte psiquiátrica está intimamente ligado ao seu trabalho teórico e artístico. Importa, todavia, contextualizar esta ligação por referência à atitude inconformista da época: crítico de ideais convencionalmente reconhecidos, Dubuffet interessou-se por formas irreverentes de expressão artística. Tal como Réja, Prinzhorn e muitos outros intelectuais e artistas do século XX, o teórico e colecionador da *arte bruta* atribuiu especial valor à arte dos primitivos, das crianças e dos doentes mentais.

O reconhecimento das qualidades destas formas de arte permitiu-lhe consolidar o seu *posicionamento anti-cultural*. Como sublinha MacGregor, podemos identificar dois aspectos distintos na obra teórica e artística de Dubuffet. Por um lado, uma atitude pessimista que critica ferozmente a cultura dominante (o Ocidente generalizadamente); por outro, uma profunda crença na arte liberta de concepções socialmente instituídas. Mas, como nota ainda o mesmo autor, não existe oposição entre estes aspectos. Foi através de uma atitude de renúncia face à sociedade e à cultura que Dubuffet se deixou deslumbrar por formas de expressão marginais; inversamente, o encantamento por estas obras permitiu-lhe compreender melhor as dimensões da sua cultura de que se distanciara.

Em *Positions Anticulturelles*, um texto de 1951, Dubuffet expõe as suas concepções sobre a arte por oposição a determinados aspectos da cultura dominante. Tendo perdido a relação com o *homem comum*, esta transformara-se numa *língua morta*. Ora, é precisamente a essa dissociação estabelecida pelo Ocidente entre a cultura (a língua) e o homem que Dubuffet se opõe: “*J’aspire à un art qui soit branché sur notre vie courante, un art qui prenne départ dans cette vie courante, qui soit de notre vie et de nos vraies humeurs une émanation immédiate.*”¹²⁴ Assim, a arte deve ser *selvagem, instintiva, apaixonada, caprichosa, violenta e delirante*, características que a cultura Ocidental negligencia ao reconhecer no pensamento racional a única via para o conhecimento. Dubuffet sublinha o apreço do Ocidente pelas *ideias elaboradas*, uma espécie de estado último da evolução do pensamento; de um modo geral, a arte, a literatura ou a filosofia, aspiram alcançar esse estágio de desenvolvimento do

¹²⁴ Dubuffet, 1973: 68

pensamento. Mas essa etapa última, *cristalizada* – estática e definitiva – não interessava especialmente Dubuffet: “*Je ne crois pas que le meilleur de la fonction mentale se trouve à ce niveau des idées. Ce n’est pas à ce niveau qu’elle m’intéresse. J’aspire plutôt à capter la pensée à un point de son développement qui précède ce niveau des idées élaborées.*”¹²⁵ A língua, sobretudo, baseia-se em *ideias elaboradas*. Por esse motivo, Dubuffet prefere a pintura.

O mito ocidental do belo, que atravessa séculos de pintura, foi também associado por Dubuffet às *ideias elaboradas*. A tentativa de conceber uma obra bela implica necessariamente – na concepção tradicional – a composição harmoniosa de linhas e cores agradáveis ao olhar. Esse não deve ser o fim último da arte: “*L’art s’adresse à l’esprit et non pas aux yeux.*”¹²⁶ *Importa encontrar outros propósitos para a pintura. Ao contrário da palavra, ela contém um enorme potencial de expressão nas suas diferentes fases de elaboração, “les degrés souterrains des jaillissements mentaux.”*¹²⁷ Encontra-se pois “[...] *plus proche du cri, ou de la danse. C’est pourquoi la peinture est un moyen d’expression de nos voix intérieures [...].*”¹²⁸ Nesse sentido, a pintura pode constituir um instrumento que provoca o pensamento e facilita a sua exteriorização. Ao permitir a expressão das ideias em fases anteriores à forma cristalizada, a pintura pode *dotar o homem de novos mitos, revelando-lhe aspectos da realidade que ele desconhecia.*¹²⁹

É aqui que se encontra uma das diferenças fundamentais entre arte bruta e arte cultural. Enquanto a primeira – viva e dinâmica – surpreende o seu criador, a segunda é tanto mais perfeita quanto melhor corresponder à ideia cristalizada que está na sua origem. As obras dos primitivos, dos doentes mentais e das crianças vão ao encontro dos pressupostos enunciados por Dubuffet. Ele reconhece-lhes especial clarividência, atributo ausente na arte cultural. Pode assim reconhecer-se que Dubuffet dá um salto qualitativo relativamente a Prinzhorn. O interesse pelas expressões artísticas dos doentes mentais é agora *definitivamente* transferido para o universo artístico.

Para além da sua originalidade enquanto pintor, Dubuffet é também conhecido como um dos mais importantes colecionadores de arte psiquiátrica. A sua colecção foi

¹²⁵ Ibid.: 69

¹²⁶ Ibid.: 73

¹²⁷ Ibid.: 74

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.: 75

a primeira a ser constituída *à margem* do contexto psiquiátrico pois os seus propósitos nada tinham a ver com a investigação médica. Na base dos critérios de selecção das obras que integram a sua colecção, estão preocupações puramente estéticas. Segundo Dubuffet, a arte dos doentes psiquiátricos, como a dos primitivos e das crianças, revela qualidades expressivas e criativas excepcionais, essencialmente derivadas de um alheamento social e cultural. Atribuindo à cultura dominante um efeito *asfixiante*, o autor considera que esse alheamento é não apenas benéfico como necessário.

O pintor e crítico de arte francês contribuiu assim decisivamente para a transformação da consciência sobre as imagens produzidas em contexto psiquiátrico e mesmo para a construção de uma nova categoria estética. A sua noção de *arte bruta* (que não se confina, como é frequente assumir-se, à produção dos doentes mentais) estendeu-se a vários outros contextos. Ela está na origem da ideia de *Arte Virgem*, desenvolvida por Mário Pedrosa, historiador e crítico de arte brasileiro, e do conceito de *Outsider Art* proposto, anos mais tarde, por Roger Cardinal. Em síntese, como sublinha Lucienne Peiry, “*L’Art Brut tient une place essentielle dans l’histoire artistique et sociale contemporaine. Les étapes qui ont jalonné son parcours fourmillent d’évènements et d’informations essentielles si l’on veut saisir l’importance du décentrement culturel et esthétique qu’il engage aujourd’hui.*”¹³⁰

Mas a Arte Bruta, apesar de se inserir, de vários pontos de vista, em tendências comuns às concepções artísticas do século XX, ocupa ainda um lugar relativamente marginal no contexto da história da arte. Alheia aos circuitos regidos por normas sociais e padrões culturais, ela comunica através de uma linguagem que não é generalizadamente reconhecida e valorizada. Não correspondendo a valores estéticos comuns, ela provoca no observador surpresa, ou mesmo estranheza. O alheamento implicado em designações frequentemente utilizadas, como “outsider” ou marginal, é indicador de uma arte interiorizada. O contacto do artista com a sua própria realidade interior está na origem de imagens que nos transportam para domínios incertos, desconhecidos ou inexplicáveis.

No entanto, como notava Dubuffet, essa dimensão interior é acessível a qualquer artista: “*Je crois fausses les idées cependant fort répandues, et selon lesquelles de rares hommes, marqués par le destin, auraient le privilège d’un monde intérieur qui vaille la*

¹³⁰ Peiry, 2010: 9

peine de l'extérioriser."¹³¹ Ele acreditava, como Prinzhorn, no potencial criativo de todos os indivíduos; as normas, social e culturalmente estabelecidas, são do seu ponto de vista o principal factor de inibição da criatividade. É na base destas concepções que ele reflecte sobre o papel do *homem comum*, criador por excelência da *arte bruta*. Na sua perspectiva, a figura do *homem comum* englobava não apenas aquele que, por se situar à margem das concepções elitistas, se encontrava apto a produzir uma arte mais pura e genuína, mas também aquele que melhor podia compreender a sua própria arte. Em síntese, o *homem comum* personifica Dubuffet e o seu público.

Em 1947, Dubuffet expõe em Paris, no *Foyer de l'Art Brut* (espaço que lhe foi concedido por René Drouin) algumas das obras de doentes mentais que havia reunido. Apresentadas neste contexto, os trabalhos de Wölfli, Aloïse e Müller começaram a interessar um público cada vez mais vasto. Um ano mais tarde, em 1948, Dubuffet adquire o seu próprio espaço em Paris, onde expõe a sua colecção. Funda então a *Compagnie de L'Art Brut*, com a colaboração de André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié, entre muitos outros. No catálogo da primeira exposição da *Compagnie de l'Art Brut*, ele apresenta o texto *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, onde desenvolve uma perspectiva crítica face à arte cultural, erudita. Define aí, nos seguintes termos, *arte bruta*:

“productions de toute espèce – dessins, peintures, broderies, figures modelées ou sculptées, etc. – présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères, aux milieux artistiques professionnels”.¹³²

E acrescenta:

“Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fonds et non pas de poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc

¹³¹ Ibid.: 36

¹³² Ibid.:

où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe".¹³³

A definição de arte bruta não se restringe pois à arte psiquiátrica. A sua perspectiva é bem mais ampla e integra várias formas auto-didactas de expressão, indiferentes às convenções sociais e, por isso, mais “puras” e “espontâneas”, onde a “função da invenção” se manifesta em lugar do “mimetismo” que tende a caracterizar os meios intelectuais.

O interesse de Dubuffet pela arte realizada em contexto psiquiátrico é inquestionável; no entanto, o autor não estava disposto a reconhecer critérios de classificação que reduzissem a criatividade artística a determinadas patologias. Ele rejeitava a designação de *arte patológica* que implicaria a distinção entre normalidade e anormalidade: “*la fonction d'art est dans tous les cas la même; [...] il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou.*”¹³⁴ O potencial criativo é inerente ao ser humano e essa é a sua preocupação fundamental: “*Ce n'est pas des hommes qui sont grands. C'est l'homme qui est grand. Ce n'est pas d'être homme d'exception qui est merveilleux. C'est d'être un homme.*”¹³⁵ A subdivisão das obras, em função de critérios alheios à arte, implicaria necessariamente uma perspectiva crítica que desviava o olhar do essencial.

Não foi fácil a Dubuffet constituir um grupo coeso em torno da *Compagnie de l'art brut*. As suas concepções provocaram alguma controvérsia junto dos seus próprios colaboradores, nomeadamente André Breton. Ambos procuravam nas expressões artísticas da loucura, bem como nas dos primitivos e das crianças, o reencontro com a pureza e a liberdade criadora. No entanto, a fundação da *Compagnie de l'art brut* é marcada também pelo desentendimento entre eles. A dissonância das suas perspectivas torna-se manifesta quando Dubuffet critica *L'art des fous, la clé des champs*, texto que Breton escrevera para a obra conjunta *Almanach de l'Art Brut* (que, por isso mesmo, nunca chegou a ser publicado). O texto de Breton desagradara a Dubuffet por se debruçar unicamente sobre o tema da loucura: “[...] *si Dubuffet oblitère la démence des créateurs aliénés, en revanche Breton la considère comme un faire-valoir. Pour l'un l'oeuvre d'Aloïse est une merveilleuse création d'Art Brut, pour l'autre elle constitue un*

¹³³ Dubuffet, 1973: 91-92

¹³⁴ Ibid.: 93

¹³⁵ Ibid.: 66

cas extraordinaire de l'art des fous.”¹³⁶ Para evitar esta confusão entre arte bruta e arte da loucura, Dubuffet passou a ter como critério de organização das suas exposições a alternância entre aqueles que eram considerados doentes mentais e aqueles que eram considerados sãos. Mas, como nota Peiry, “*Malgré tous ses efforts, également déployés dans ses écrits théoriques, il ne réussit qu'en partie à éviter cette assimilation. L'art brut reste lié à la production asilaire et, à cet égard, le théoricien a peut-être sa part de responsabilité.*”¹³⁷

Embora o estado de saúde mental não tenha sido critério de selecção para a constituição da colecção de Dubuffet, a verdade é que ela compreende, como referido, um dos mais significativos acervos de arte realizada em contexto psiquiátrico. A exposição permanente no Château de Beaulieu em Lausanne reflecte e enfatiza a importância dessas obras. Retirando-as do contexto hospitalar, o Museu convida-nos a reposicionar o nosso olhar sobre elas. Cria um ambiente profundamente acolhedor, optando por utilizar uma iluminação suave que convida ao envolvimento psíquico e afectivo com o universo dos artistas. As obras de cada um deles aparecem individualizadas em espaços próprios. As legendas apresentam alguns dados biográficos, fazendo referência ao contexto psíquico em que os artistas produziram a sua obra e sugerindo que os momentos de maior criatividade se encontram associados a situações psíquicas profundamente atormentadas.

O museu reproduz a própria ambiguidade da obra de Dubuffet. Embora o autor tenha pretendido manter a sua noção de arte bruta afastada da ideia de arte psiquiátrica, as obras da sua colecção foram de facto, na sua maioria, realizadas por indivíduos com diagnóstico médico. A colecção de arte bruta é ainda hoje um dos mais significativos acervos de arte psiquiátrica. Mas este é também o museu do *homem comum*, capaz de mostrar que todos dispõem, em potencial, do dom da criatividade e da expressividade. Ele apresenta ao público o trabalho de auto-didactas sem formação profissional; alheios aos circuitos culturais, eles conquistaram uma grandeza estética que merece ser contemplada.

Mas o simples facto de estas obras serem expostas em contexto museológico produz um efeito paradoxal, reconhecido pelos próprios directores do Museu de Arte Bruta de Lausanne. Lucienne Peiry, nomeadamente, considerou-o um “anti-museu”:

¹³⁶ Peiry, 2010: 93

¹³⁷ Ibid.

*“La «muséification» de l’Art Brut a [...] pour vocation première de provoquer par un choc esthétique et émotionnel un bouleversement culturel et institutionnel. Dans cette perspective, il ne peut s’agir que d’un «anti-musée»”.*¹³⁸ Ao expor objectos recorrentemente negligenciados pela sociedade, o museu desvaloriza os critérios tradicionais que presidem à apresentação pública da arte. No entanto, retirando as obras dos seus contextos originais, para as expor num outro espaço, corre-se o risco de as descaracterizar. Só um público particularmente atento ao carácter subversivo dos objectos que é convidado a contemplar, não se deixará condicionar pela ideia preconcebida de arte implicada no próprio conceito de museu.

Acreditamos que a arte marginal pode enriquecer os horizontes de reflexão da história e da crítica da arte. No entanto, consideramos fundamental questionar o impacto da sua integração do ponto de vista das próprias obras. Em que medida a sua incorporação nos circuitos convencionais de reflexão e nos museus não interferirá com a condição de marginalidade indispensável à sua sobrevivência? É esta questão que Frayze-Pereira nos convida a aprofundar: “[...] Até que ponto [a] incorporação simbólica da arte de oprimidos [...], que transita dos asilos para os museus de arte, nada mais é do que a expressão de uma necessidade ideológica de afirmar publicamente que a opressão social não anula a força da criação?”¹³⁹

¹³⁸ Ibid.: 177

¹³⁹ Frayze-Pereira, 1999: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200004&script=sci_arttext

2.

Osório César e Nise da Silveira: de Freud a Jung

É através do trabalho dos psiquiatras Osório César (1895 – 1979) e Nise da Silveira (1905-1999) que as relações entre arte e loucura começam a ser estabelecidas no Brasil. Nasceram em meio hospitalar e são posteriormente transportadas para o contexto artístico, suscitando debates em ambos os domínios. Pioneiras neste sentido, as perspectivas destes autores são contudo divergentes. Enquanto Osório César adota uma perspectiva freudiana, Nise da Silveira é sensível à noção, mais ampla, de inconsciente colectivo proposta por Jung. Essa divergência não comprometeu, no entanto, a estreita complementaridade dos projectos que desenvolveram, aliando a criatividade artística à psiquiatria.

* * * *

Osório César foi médico no Hospital Psiquiátrico Juqueri em Franco da Rocha (São Paulo). Conhecedor atento da literatura europeia sobre a arte dos doentes mentais (incluindo as obras de Hans Prinzhorn, 1922, e de Jean Vinchon, 1924), ele desenvolveu ali um trabalho pioneiro.

Em 1925 publicou na revista do Hospital Juqueri o seu primeiro ensaio sobre a *Arte Primitiva nos Alienados*. Osório César deu-o a conhecer a Freud que logo lhe propôs a publicação do texto na revista *Imago*. Em 1929, o artigo transformou-se na sua primeira obra: *A Expressão Artística nos Alienados*. Num prefácio a este livro, Motta Filho comenta a fragilidade dos limites entre loucura e sanidade. A primeira vez que entrou no Hospital de Juqueri, um paciente dirigiu-se-lhe, perguntando se ele era doente: “*Me desculpe; aqui não se distingue o louco do homem são. E, entre os médicos, há mais loucos de que entre os loucos*”. Esta é precisamente a tese defendida por Machado de Assis no seu texto “O Alienista” em que o alienado é, por excelência, o próprio alienista. Osório César reconhece a mesma origem à arte dos alienados e à arte sã: o inconsciente. Mas a sua noção de inconsciente é, como a de Freud, eminentemente pessoal e biográfica. Ele pretende descodificar, através da representação simbólica dos doentes, acontecimentos da infância ou complexos amorosos na origem do distúrbio psíquico. Os seus critérios de análise têm na base a *Interpretação dos Sonhos* de Freud:

“Assim, os órgãos genitais masculinos são, por exemplo, representados por bengalas, limas, serpentes, punhaes, revolvers, torneiras [...]. Os órgãos femininos têm sua representação em vasos, caixas, cofres, portas, fructos, et.”¹⁴⁰ É nestes termos que procede à análise da arte dos doentes do Juqueri.

Nessa medida, Osório César está ainda ancorado à psiquiatria. Ele reconhece porém a qualidade estética das obras ali produzidas. Há pois uma dimensão inovadora na sua perspectiva: ele vê na arte não apenas uma via para a expressão da realidade interior, mas também um caminho para a cura. Num ponto de vista ainda freudiano a cura reside, assim, na consciencialização dos conteúdos recalçados.

O autor reconhece, então, que a criação artística é “uma necessidade indispensável” à vida do enclausurado.¹⁴¹ A arte provoca um efeito pacificador, permitindo a vivência de momentos verdadeiramente agradáveis. É nesses momentos que o doente se investe com empenho e dedicação. Este cenário contrasta com a imagem habitual do paciente em contexto hospitalar: triste, apático, sem esperança. Parece ser na arte que ele se encontra a si mesmo; como sublinha Osório César: “*Dir-se-hia que os seus pensamentos se perdem num enorme mundo de bellezas.*”¹⁴² É esse mundo que o paciente traduz em imagens, dotando-as muitas vezes de surpreendente coerência estética e formal. Neste contexto, como notou Motta Filho, a dificuldade em caracterizar os elementos essenciais da arte reside, talvez, no facto de ela ser “*a forma menos intellectual da psyche humana.*”¹⁴³

A visão desenvolvida por Osório César interessa-nos de vários pontos de vista. Para além de valorizar o inconsciente e de ver nele um fenómeno indissociável do processo artístico, o autor não só aproxima o primitivismo, a infância e a loucura mas relaciona-os também com diferentes movimentos de vanguarda. É assim, por exemplo, que descreve o doente “T” como “[...] *um escultor muito original, cubista, cuja história é interessante por se tratar de um individuo que nunca teve noção de arte e cuja educação intellectual sempre foi medíocre.*”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Osório César, 1929: 27

¹⁴¹ Ibid.: 35

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.: xix

¹⁴⁴ Ibid.:35

As suas investigações acompanharam de perto os debates sobre a relação entre arte e loucura, nos anos 20, e a emergência de iniciativas museológicas em torno da arte dos doentes, nos anos 40. Osório César integrou, pela primeira vez, em contexto museológico as produções dos doentes psiquiátricos. Foi responsável, em 1942, pela curadoria do *Salão de Arte dos Loucos*, parte integrante da *Segunda Semana de Arte Moderna*. As obras expostas nessa ocasião pertencem à sua colecção privada, bem como às colecções de outros médicos brasileiros (de São Paulo e Rio de Janeiro). Um ano mais tarde inaugura, no Juqueri, uma oficina de pintura destinada a estimular a expressão espontânea através da arte. Em 1948, organizou uma exposição dos doentes no *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*. Este acontecimento suscitou o interesse e o debate entre intelectuais da época, cruzando perspectivas de vários domínios: arte, crítica e psiquiatria. A este propósito, Ferraz comenta: “[...] *Osório César tinha uma concepção de «Museu de Arte» para o Brasil que ultrapassava o sentido museográfico tradicional conhecido na época, enaltecendo as realizações educativas e preocupando-se com a educação estética dos estudantes.*”¹⁴⁵

Os efeitos terapêuticos da arte, enquanto veículo de comunicação entre consciente e inconsciente, foram também explorados por Nise da Silveira. Ela instituiu, na década de 40, com a colaboração do artista Almir Mavigner, uma oficina de arte no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro). Esta oficina esteve na base da colecção que deu origem ao *Museu de Imagens do Inconsciente*, fundado em 1952. Os trabalhos expostos despertaram grande interesse tanto no domínio da psiquiatria como nos domínios da história e da crítica da arte. A colecção foi visitada no centro psiquiátrico e em exposições realizadas no exterior (no Ministério da Educação, em 1947, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949).

Tal como Osório César, Nise da Silveira observou a necessidade imperiosa dos doentes em se exprimirem criativamente:

“Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do atelier, todos esquizofrénicos, manifestaram intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a actividade reduzida de seus autores fora do atelier,

¹⁴⁵ Ferraz, M.H.C. de T. (1998). *Arte e loucura: Limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos citado por Figueira; Amarante e Belancieiri em *Psicologia Hospitalar: o uso da arte por psicólogos em ambiente hospitalar*: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1677-74092007000100007&script=sci_arttext

*quando não tinham mais nas mãos os pincéis.”*¹⁴⁶

Nise da Silveira procurou aceder às imagens que simbolizavam o mundo interno dos pacientes, interpretando as analogias da sua arte com o mito ou o conto. Constatou que indivíduos com determinadas perturbações psíquicas tinham particular acesso ao inconsciente colectivo, sendo possível reconhecer inúmeras imagens arquetípicas nas suas criações artísticas. Jung relatara, a este respeito, uma experiência significativa. Ele encontrara um dia num corredor do hospital psiquiátrico um doente esquizofrénico que, olhando o sol, piscava as pálpebras e movia a cabeça. Como explicou, procedia desse modo porque ao fazê-lo “*o pénis do sol também se movia e esse movimento era a origem do vento*”. Jung não compreendera imediatamente o sentido da explicação mas anotou-a, como era seu hábito. Mais tarde viria a encontrar uma imagem do sol representado com um símbolo fálico “*igualmente responsável pela origem do vento, nas visões de adeptos de Mithra, divindade solar, descrita num texto traduzido de papiros gregos, publicados pela primeira vez em 1910.*”¹⁴⁷

Mário Pedrosa, importante crítico de arte brasileiro, foi um visitante assíduo do *Museu das Imagens do Inconsciente*, tendo-se interessado particularmente pelo trabalho de pintura de Emygdio Barros e acompanhado os desenvolvimentos do seu processo criativo. As concepções filosóficas e estéticas de Pedrosa estão em sintonia com os pressupostos enunciados por Dubuffet. Ele considerava que os termos anormalidade / normalidade psíquica não têm a menor aplicação no campo da arte. Os processos da criação seriam, do seu ponto de vista, forças do inconsciente inerentes ao psiquismo humano em geral.”¹⁴⁸ A arte da loucura, inserida num universo mais vasto, está pois na origem de interrogações fundamentais sobre a natureza da arte.

Associada, como vimos, ao espaço terapêutico dos ateliers de pintura, a obra de Nise da Silveira constitui o que podemos chamar um “Museu vivo”, intimamente ligado ao quotidiano dos doentes mentais e constantemente alimentado pela sua intensa criatividade. O Museu constitui também um importante centro de pesquisa e ensino. Os trabalhos dos participantes nos ateliers são integralmente guardados, pelo seu valor terapêutico e científico (a interrupção de uma determinada série de imagens, por

¹⁴⁶ Silveira, 1981: 13

¹⁴⁷ Ibid.: 139

¹⁴⁸ Cf. « Diálogo entre Mário Pedrosa e Jean Dubuffet », 2009.

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:a3NYMvyYYGsJ:www.cesumar.br/pesquisa/periodicos/index.php/icesumar/article/download/647/760+mario+pedrosa+jean+dubuffet&hl=pt-PT&pid=bl&srcid=ADGEESjonb97_aCyQC0sbuvfUxHPsH6SEMdXMh3ufPmbCDBC21ntBJvBokPptvDmyhQesJpMzzYtpbLCTauiwnhDeaDkXQei4_TQ7R08Bc-285ei528PUtldr6ix6raMHb8vSDWFBXo&sig=AHIEtbSeLVP2uH73OWSVB_dpzrB9KmolZg

exemplo, pode comprometer a sua interpretação); o acervo assume, por isso, enormes dimensões, tendo começado, em 2003, a ser objecto de informatização. Em virtude das suas múltiplas funções – terapêutica, científica, educativa e artística – o *Museu das Imagens do Inconsciente* é, no plano internacional, uma experiência singular.

3.

Da redescoberta da colecção Miguel Bombarda: a exposição *Um Século de Pintura de Doentes – Outsider Art*

Centrar-nos-emos, no decurso deste capítulo, no contexto português. Embora ele seja ainda incipiente, relativamente à integração e exposição da expressão artística da loucura, tem uma história complexa que merece ser contemplada e integrada nos debates internacionais. O antigo Hospital Miguel Bombarda, encerrado em 2011, ocupa nessa história um lugar de relevo, como testemunha a colecção de arte psiquiátrica aí reunida ao longo de mais de um século. Com efeito, o interesse por esta problemática em Portugal é contemporâneo do que manifestam psiquiatras, artistas e intelectuais noutros países da Europa Ocidental.¹⁴⁹ No entanto, em contraste com o que aí ocorreu ao longo do século XX, não há no nosso país desenvolvimentos significativos. Na verdade, só na última década assistimos a uma efectiva revalorização das relações entre arte e loucura, quer no contexto terapêutico, quer no plano museológico.

É pois na actualidade que se situa o essencial da análise apresentada neste capítulo. Privilegiamos a exposição *Um Século de Pintura de Doentes– Outsider Art*, organizada por Vítor Freire no actual Museu Miguel Bombarda. Esta é a primeira exposição que oferece, em Portugal, uma visão de conjunto de um longo período de criação artística em meio hospitalar.

* * * *

Fundado em 1848, por decisão do marechal Duque de Saldanha, o *Hospital Miguel Bombarda*, antigo *Hospital de Alienados de Rilhafoles*, foi o primeiro hospital psiquiátrico português. A sua inauguração representa, por isso, o momento em que se privatizou o tratamento dos loucos em Portugal.

¹⁴⁹ Nas primeiras décadas do século XX, a inserção de Portugal nos debates sobre esta matéria a nível internacional está patente em algumas publicações. Importa realçar, nomeadamente, os livros que Egas Moniz, prémio Nobel da medicina em 1949, dedicou às relações entre arte e loucura: *Os Pintores da Loucura* e *A Folia e a Dor na Obra de José Malhoa*.

Depois de séculos de exclusão das pessoas com doença mental (Portugal colaborou também no *Grand Enfermement* descrito por Michel Foucault), a fundação do Hospital Miguel Bombarda assinala o início de um processo de mudança de consciência. A publicação que comemora o seu Centenário menciona o longo período de exclusão a que os loucos haviam sido submetidos. Depois do terramoto de Lisboa, em 1755, “*estiveram algum tempo «por baixo das cabanas do Rossio» e mais tarde nas cocheiras do Conde de Castelo-Melhor.*” Criado com o propósito pioneiro de acolher e tratar os loucos, o espaço do Hospital proporcionou também contextos de investigação que promoveram o desenvolvimento da psiquiatria em Portugal e estimularam o debate nacional e internacional.

Interessado em utilizar a arte como instrumento de diagnóstico, Miguel Bombarda foi responsável pela constituição da única colecção de arte psiquiátrica existente em Portugal. Realizou também um estudo de caso sobre a pintora Josefa Greno (internada em Rilhafoles nos últimos meses de vida), chegando a solicitar, a este respeito, pareceres de médicos psiquiatras estrangeiros. Entre os especialistas contactados encontram-se Lombroso, Kraepelin e Hitzig.

O período em que o hospital foi dirigido por Bombarda corresponde ao início de uma fase de publicação de estudos relativos à expressão criativa dos doentes mentais. Foi sob a sua orientação que Júlio Dantas escreveu – no contexto da formação em medicina neste hospital – *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, 1900. Neste ensaio, Dantas procurou caracterizar a expressão artística e literária dos doentes mentais de acordo com critérios médicos. O tema foi-lhe sugerido pela contemplação dos vários trabalhos (compostos a guache ou a carvão), realizados pelos pacientes do Hospital de Rilhafoles, que decoravam a sala de Miguel Bombarda. Foi também inspirado pelo texto do psiquiatra americano Ales Hrdlicka, publicado em 1899 no *The American Journal of Insanity* e dedicado às manifestações de estados de doença mental através da arte. Dantas conciliou assim medicina e letras, domínios que o interessavam desde a juventude.

O seu objectivo era *o estudo das características da arte do louco*. Considerava esta caracterização relevante, quer para o reconhecimento de traços patológicos nas expressões criativas dos doentes, quer para a compreensão da *arte sã*. Do seu ponto de vista, o conhecimento destas manifestações artísticas (fossem elas poéticas ou

pictóricas) deveria constituir a *gramática do crítico profissional*. A sua importância, escreveu Dantas, “[...] *redobra nos casos de paranóia erótica e de paranóia ambiciosa, em que o doente, negando-se a exteriorisar o seu systema delirante na comunicação verbal, o exteriorisa depois, sem querer, n’uma carta ou n’um desenho de character symbolico. A apprehensão d’um documento d’esta ordem dá, às vezes, ao medico-legista, a chave de um delirio ferrenhamente escondido.*”¹⁵⁰

Mas que caracterização propõe Dantas das expressões artísticas dos loucos? Notemos, em primeiro lugar, que ele não lhes reconhece qualquer sentido estético, reduzindo-as a uma “*figuração tosca, archi primitivas, ricas como elementos de estudo para o psychiatra, mas d’uma pobresa franciscana como valorisação esthetica.*”¹⁵¹ E concluía: “*o artista louco é sempre inferior ao artista normal*”¹⁵². É contudo interessante notar também que, no decorrer de um discurso verdadeiramente pessimista, Dantas reconhece à arte dos doentes mentais qualidades imaginativas, uma *tendência habitual para a alegoria e para o símbolo*. O alegorismo seria contudo, em sua opinião, um sintoma da mentalidade paranóica.

Enquanto académico, Dantas sobrepunha à imaginação o rigor formal. Desse ponto de vista, as expressões plásticas dos doentes de Rilhafoles eram sintomas de *incoerência e desequilíbrio*. A tendência excessiva para a subjectivação denuncia, do seu ponto de vista, incapacidade de relação com o mundo exterior. Relacionando-se apenas em função de si mesmo, o doente mental é egocêntrico. Os auto-retratos, frequentemente caricaturados, revelariam essa característica. Mas a caricatura, sublinhava Dantas, “*corresponde sempre à evidente deformação estygmática do artista*”. E acrescentava: “*o doente passa a ser, dentro da sua arte, a caricatura de si mesmo*”. E numa outra passagem: “*O acrocephalo faz acrocephalos, o prognata faz prognatas, o asymetrico faz asymetricos*”.¹⁵³ Observa ainda uma “*necessidade do neologismo*”, da criação de novos códigos linguísticos – tanto na escrita como na expressão plástica – que lhes permitam traduzir os seus conteúdos delirantes: “*o*

¹⁵⁰ Dantas, 1900: 5

¹⁵¹ Ibid.: 7

¹⁵² Ibid.: 8

¹⁵³ Ibid.: 41

*vocabulário de que se servia a primeira personalidade torna-se insuficiente para a personalidade nova”.*¹⁵⁴

Mas não são estas, afinal, características que associamos à criatividade artística? Dantas denunciava no seu texto tudo aquilo que a geração modernista viria a reivindicar pouco depois: liberdade imaginativa, recurso a formas de comunicação inventadas para exprimir realidades interiores. A arte abandonara os referentes exteriores e auto-referenciava-se cada vez mais de forma subjectiva ou mesmo abstrata; desvalorizara o equilíbrio formal em prol da incoerência natural, expressão do gesto livre da mão...

Dantas apelidará a geração de Orpheu de “paranóica”. Face à forma como caracterizou a pintura dos loucos em *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, não pode dizer-se que usasse apenas uma “força de expressão” para se referir à arte do seu tempo. Ao designá-la na linguagem da patologia psíquica, desqualificava-a – literalmente – em função dos seus próprios critérios. Não admira que, na sequência das suas declarações, tenha surgido um manifesto anti-dantas assinado por Almada Negreiros:

*“Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d’indigentes, d’indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero! Abaixo a geração! Morra o Dantas, morra! Pim!”*¹⁵⁵

* * * *

Da construção do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda em torno de um *panóptico* à utilização terapêutica da arte e à exposição das obras de doentes mentais como acontecimento cultural de relevo, os olhares sobre a loucura e as atitudes face ao louco foram revolucionados. Podemos reconhecer aqui a morte simbólica de Dantas.

O Pavilhão de Segurança foi mandado edificar em 1892 por Miguel Bombarda. Destinava-se a acolher, com as medidas de segurança necessárias, os *alienados criminosos*, evitando assim a sua fuga e eventuais agressões aos funcionários do hospital. No entanto, ainda durante a edificação do Pavilhão de Segurança, Bombarda tomava já a decisão de acolher no novo edifício pacientes *não criminosos*,

¹⁵⁴ Ibid.: 42

¹⁵⁵ Almada Negreiros, 1993: sem página

“classificados de perigosos ou particularmente difíceis, constituindo assim algo mais do que uma enfermaria forense, tal como se estipulava na lei de saúde mental, ou como entendida internacionalmente.”¹⁵⁶



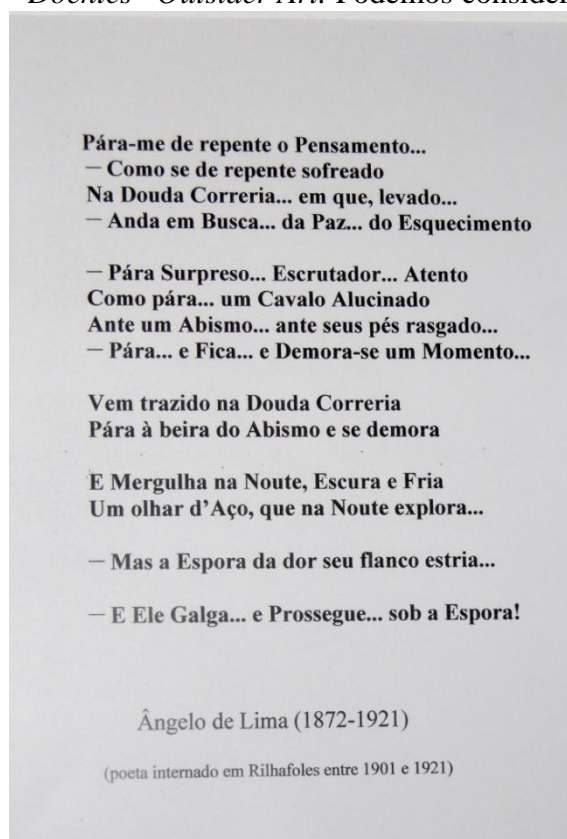
Img. 18: Visão de conjunto do panóptico e da área circundante

Este Pavilhão de Segurança é idêntico ao que havia sido pensado por Jeremy Bentham em *Panopticon* (1791). Ele corresponde a um modelo de prisão que visava assegurar a estrita vigilância dos prisioneiros. O edifício apresentava uma estrutura circular: um conjunto de celas, isoladas e praticamente sem luz, dispunha-se em torno de uma torre central, permitindo o pleno domínio óptico da totalidade do espaço.

É neste panóptico que se realiza parte da exposição *Um Século de Pintura de Doentes– Outsider Art*. Podemos considerar que o Pavilhão de Segurança adquire assim

o estatuto de *casa-museu*. O espaço que acolhe e apresenta objectos de arte suscita pois, por si mesmo, o interesse público.

A exposição apresenta-nos um conjunto de trabalhos artísticos – desenho e pintura – realizados pelos doentes psiquiátricos do hospital desde o início do século XX. Arquitectura e Pintura, Casa e Museu reconstituem, pelas suas inter-relações, parte da história desta instituição. Alguns dos trabalhos artísticos dos doentes são-nos apresentados no interior das celas do panóptico, ilustrando os universos psíquicos daqueles que habitaram até recentemente esta *Enfermaria-Prisão* (a que se dá hoje o nome de *Enfermaria-*



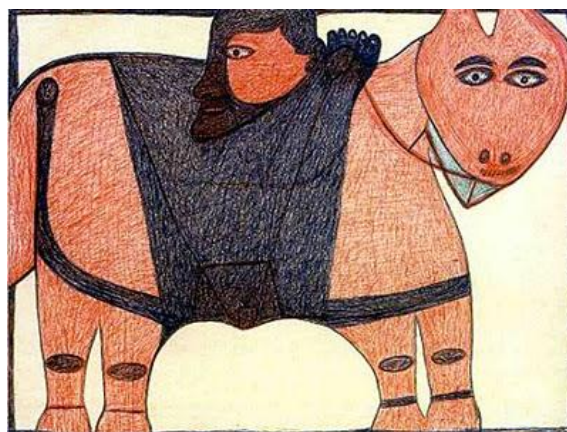
Img 19: Poema incluído na exposição *Um Século de Pintura de Doentes - Outsider Art*

Museu).

¹⁵⁶ Ibid., p.23

A globalidade da exposição situa-se no edifício ilustrado na imagem acima reproduzida. O percurso inicia-se na pequena construção rectangular que dá acesso ao Pavilhão de Segurança. À esquerda, podemos visitar duas salas: na primeira, estão expostos os retratos de todos os directores do Hospital de Rilhafoles/Miguel Bombarda e algum material médico; na segunda, encontramos os trabalhos mais antigos dos pacientes psiquiátricos – período sensivelmente compreendido entre 1910 e 1930. À direita, encontramos também duas salas onde se exibem trabalhos do período subsequente – de 1940/1950 à actualidade.

Numa destas últimas salas, entre obras heterogéneas, encontra-se um quadro de Jaime Fernandes (1901-1968), um dos artistas psiquiátricos portugueses mais conhecidos. Os seus trabalhos foram valorizados pela Fundação Calouste Gulbenkian (que exibiu, em 1980, 74 desenhos). É contudo a *Collection de l'Art Brut* de Lausanne (onde se encontram oito dos seus desenhos) que



Img. 20 Jaime Fernandes, Collection ABCD, Paris

lhes confere particular visibilidade e significado. O facto atesta, por si só, o desinteresse português pela preservação deste género artístico. Mas é também revelador da atmosfera em que viveu Jaime Fernandes. No artigo que *L'Art Brut* (1997) dedica à sua obra, Michel Thévoz escreveu:

*“Il est regrettable que Jaime Fernandes ait laissé si peu de traces. Nous ne savons presque rien de sa vie. Quant à son oeuvre (des milliers de dessins), elle a été presque totalement détruite en même temps que son dossier, tout de suite après son décès, par l'administration de l'hôpital psychiatrique dans lequel il avait passé les trente-et-une dernières années de sa vie”.*¹⁵⁷

Encontramos em *Um século de pintura de doentes*, na mesma sala onde é possível contemplar o quadro de Jaime Fernandes, um poema de Ângelo de Lima (1872-1921), poeta e pintor que viveu também os últimos anos da sua vida no Hospital de Rilhafoles. Acolhido pelo primeiro grupo modernista (Fernando Pessoa, Mário de

¹⁵⁷ Thévoz, 1997: 5

Sá-Carneiro, Almada Negreiros, entre outros), deixou-nos uma obra poética que António José Saraiva e Óscar Lopes descreveram como “*uma sondagem no seio da loucura*”.¹⁵⁸

A exposição dos trabalhos destas salas reflecte alguma preocupação cronológica. Os autores são identificados e as suas obras datadas. Com raras excepções, não são dadas informações sobre a história dos pintores ou sobre o contexto em que as suas obras foram realizadas.

Segue-se o percurso pelo panóptico. O visitante é convidado a percorrer a sua estrutura circular e a penetrar nas salas abertas: o *refeitório*, onde se encontra exposto algum material de laboratório, entre outros objectos, tais como uma televisão *atovox*, um projector *leitz* (1940-1950), um autoclave (1950) e algumas cadeiras de *design* hospitalar dos anos 30 e 40; o *lavatório*; a *casa e banho* com duas banheiras; a *retrete*, com sanita e chuveiro; a *casa de reunião*, decorada com azulejos azuis e brancos; por fim, a repartição número 23 com apenas uma cama, uma cadeira e uma mesa de cabeceira.

Esta cela tem um sistema de tranca na porta e uma janela pequena permitindo o mínimo de iluminação. Entre as repartições referidas, há ainda salas onde se encontram expostos alguns trabalhos: numa delas podemos ver azulejos pintados em 1987 por doentes com

alto grau de dependência e azulejos da autoria de doentes do Hospital de Dia (1999-2009) e de Terapia Ocupacional (2002-2006); noutra repartição, estão incluídos outros trabalhos já apresentados ao público na exposição “*Mentes Criadoras*” realizada em 2005.

São disponibilizados alguns filmes que podem ser visionados (com a colaboração do segurança do museu) na cela número 11 do panóptico:



Um dos quartos na zona outrora dominada pela panóptico (Hospital Miguel Bombarda)

¹⁵⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes: 944

Jaime (1974) filme realizado por António Reis como homenagem ao artista, com a colaboração de Evangelina Delgado (sua viúva) e das filhas e apoiado financeiramente pela Fundação Calouste Gulbenkian.

O Tenente, trabalho de conclusão da licenciatura em Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, sobre o assassinato de Miguel Bombarda por Pedro Mello, um doente psiquiátrico do Hospital. Defensor da monarquia, Pedro Mello dispara sobre Miguel Bombarda dois dias antes da revolução de 1910, procurando impedir que o psiquiatra viesse a ser o primeiro Presidente a República Portuguesa. Este filme teve a colaboração dos actores Adriano Carvalho, João Perry, Rui Mendes e Rui Luís Brás.

A Cor do Silêncio, vídeo que apresenta os trabalhos de pintura realizados pelos pacientes do Hospital Miguel Bombarda (Janeiro-Julho de 2007) sob orientação de Inês Gonçalves (com formação em pintura pelas Belas Artes e em Terapia Artística com Maya Moussa), no âmbito do projecto *Grupo de Inclusão pelas Artes* dirigido por Isabel Figueira.

O visitante desta exposição é transportado para dois universos em conflito: por um lado, são apresentados sinais do mundo exterior, imagens de uma instituição de contenção dos comportamentos, fechada e hierárquica (bem representada pelos retratos dos seus sucessivos directores); por outro lado, é documentada, através da expressividade e do simbolismo dos objectos criados pelos doentes, a enorme complexidade do seu mundo interior.

Esta tensão domina o distanciamento dos artistas face à normatividade cultural das sociedades europeias no início do século XX, bem expressa na rigidez dos padrões estéticos da Academia. Arte bruta, como vimos, dá forma a este inconformismo. É neste contexto histórico que importa situar a exposição que decorre no Hospital Miguel Bombarda, exposição que escolheu justamente como sub-título a expressão – *Outsider Art*. Através dela, os organizadores chamam a atenção dos visitantes para o universo estético mais abrangente onde se inscreve a arte psiquiátrica. Em “O «museu» do Hospital Miguel Bombarda”, publicado na revista *L+arte*, Raquel Henriques da Silva reconhece o interesse do acervo fotográfico – onde os rostos dos doentes do hospital retratados em 1900 aparecem como “espelhos da alma” – e da arte por eles realizada – “a arte dos loucos” – para os debates artísticos contemporâneos.

Importa destacar, por fim, a importância patrimonial de algumas das construções que integraram o Hospital Miguel Bombarda: a *Casa dos Banhos* (ou Balneário), inaugurada pela rainha D. Maria II em 1853, e o já referido *Pavilhão de Segurança* (classificado em 2001 pelo IPPAR). A história do *Pavilhão* está documentada por Vítor Freire em *Panóptico, vanguardista e ignorado: o Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda* (2009). A Casa dos Banhos foi o primeiro edifício construído com o intuito de prestar assistência psiquiátrica, o que espelha, como nota Vítor Freire, “a nova posição da sociedade face às patologias da mente”.¹⁵⁹ Foi também o primeiro balneário concebido especificamente para fins terapêuticos com objectivos psiquiátricos (ainda com uma certa dimensão experimental): “*banhos de chuva, de onda, de imersão; de duche descendente, lateral ou local; frios, tépidos, mornos ou quentes; de estufa e de vapor, com aromas medicinais.*”¹⁶⁰ Em termos arquitectónicos, o edifício conjuga as tendências revivalistas (gótica e renascentista) da época.

¹⁵⁹ Vítor Freire, 2009: 15

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14

Capítulo IV

POLLOCK, UMA VIAGEM AO INCONSCIENTE

The source of my painting is the unconscious.

Jackson Pollock

No decurso do século XX, a tentativa de explorar dimensões profundas do psíquico, através da arte, marcou a experiência de muitos artistas. A história da arte oferece-nos, como vimos, inúmeros exemplos. O caso de Jackson Pollock (1912 – 1956), um dos principais representantes do expressionismo abstracto americano, conhecido pela técnica de *dripping*, revela-se particularmente significativo. Como escreve James Brook: “*Pollock’s break into the irrational was the most violent of any of the artists, and his exploration of the unconscious, the most daring and persistent.*”¹⁶¹

Mas a relação ao inconsciente nem sempre foi contemplada pela crítica da época, dividida entre formalistas e contextualistas. Os primeiros ignoraram as motivações pessoais dos artistas, autonomizando a dimensão estética face ao contexto social e psicológico; os segundos, pelo contrário, reconheceram-nas. Numa ou noutra perspectiva, porém, as propostas de Pollock foram geralmente admiradas. Em 1949, a revista *Life* publicava um artigo sob o título “*Jackson Pollock, is he the greatest living painter in the United States?*”¹⁶², o que nos dá conta do impacto da sua obra. “*Many critics and reporters presented Pollock as a modern-day mixture of the daring of Prometheus and the energy and superhuman strength of Hercules*”¹⁶³, comenta Landau.

As inovações estéticas de Pollock foram valorizadas pelos formalistas. Eles reconheceram nelas o culminar de uma tradição que, desde Manet, procurara libertar-se dos cânones tradicionais, utilizando a perspectiva como forma de iludir o olhar e promovendo a aproximação entre arte e natureza. Ao abdicar da reprodução mimética da realidade exterior, o artista renuncia ao conhecimento técnico que ela exige e conquista progressivamente liberdade criativa. Na percepção dos formalistas, a gestualidade de Pollock exprime a autonomização do campo da pintura; os

¹⁶¹ James Brooks citado por Leja, 1993: 121

¹⁶² Landau, 1989: 11

¹⁶³ *Ibid.*: 12

contextualistas, por seu turno, valorizam sobretudo na sua obra a conformidade entre arte e vida, reconhecendo a relevância do universo psíquico do criador.

Pela forte relação que estabeleceu com o inconsciente, o expressionismo abstracto foi particularmente receptivo a interpretações psicológicas ou poéticas. Como nos diz Francis O'Connor: *“The statements and experience of the artists involved, and the highly symbolic content of their creations, demand a hermeneutics capable of revealing meanings that transcend the literal.”*¹⁶⁴ Neste contexto, as noções de inconsciente, tanto de Freud como de Jung, revelaram-se decisivas para a transformação do olhar sobre a arte. Elas não só abriram perspectivas de interpretação, convidando-nos precisamente a *transcender o literal*, como também influenciaram as pesquisas dos artistas. Neste contexto, a obra de Pollock e a reflexão que realizou sobre o seu próprio processo criativo são exemplares.

* * * *

Jackson Pollock nasceu no dia 28 de Janeiro de 1912 em Cody, no Estado de Wyoming. Era o mais novo de cinco filhos de Stella May McClure e Le Roy Pollock, um casal de origem escocesa e irlandesa. O pai, agricultor, tinha uma situação de trabalho instável que obrigou toda a família a viajar, de cidade em cidade, à procura de melhores condições. Jackson viveu a infância e adolescência em viagem, entre a Califórnia e o Arizona. Lee Krasner (artista plástica e mulher de Pollock) considerou que este modo de vida influenciou decisivamente a personalidade do pintor: *“he didn't believe in talking, he believed in doing”*¹⁶⁵. Do mesmo modo, o seu irmão Charles comentou: *“Jackson didn't waste words because the family he had been raised in «didn't need much talk»”*.¹⁶⁶

Aos 16 anos, Pollock entrou para a *Manual Arts School* em Los Angeles, onde foi aluno de John de St. Vrain Schwankovsky, teósofo que influenciou significativamente a sua visão sobre a arte. Preocupado em estimular nos alunos formas de expansão da consciência, Schwankovsky introduziu-os aos trabalhos de Cézanne e Matisse e pô-los em contacto com o Rosicrucianismo, o Hinduísmo, o Budismo e, por seu intermédio, com o yoga, a reencarnação e a noção de karma. Com o seu apoio,

¹⁶⁴ O'Connor, 1988 : 222

¹⁶⁵ Landau, op. cit.: 13

¹⁶⁶ Ibid

Pollock participou em alguns encontros numa sociedade teosófica onde Jiddu Krishnamurti falava do auto-conhecimento como forma de atingir a felicidade. As concepções do filósofo indiano foram muito importantes para Pollock, que afirmou ter-se sentido estimulado a acreditar que cada indivíduo tem, em si mesmo, capacidade de encontrar força “*to speak with his own authority*”.¹⁶⁷ No mesmo período em que é introduzido à teosofia, Pollock entra em contacto com as teorias de Jung, sentindo-se, desde então, profundamente interessado em encontrar vias de acesso ao inconsciente através da pintura.

Dois dos seus irmãos, Charles e Sande, tinham também inclinações artísticas. Pouco depois de Charles ir estudar para Nova York, Jackson tomou a decisão de o acompanhar. Entre 1929 e 1930, ingressou na *Art Students League*, onde estudou sob a orientação do pintor regionalista americano Thomas Hart Benton (conhecido como um dos principais artistas do *American Scene Painting Movement*), na altura professor de Charles. Embora Benton tenha desempenhado um papel importante na vida artística e pessoal de Jackson, este não seguiu os seus passos. Como nos diz:

*“My work with Benton was important as something against which to react very strongly, later on; in this, it was better to have worked with him than with a less resistant personality who would have provided a much less strong opposition.”*¹⁶⁸

Ao libertar-se do realismo de Benton e das restrições miméticas, Pollock procurou inspiração nos muralistas mexicanos José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Mas a influência mais decisiva foi, sem dúvida, a de Picasso. Em 1937, Pollock conheceu John Graham, autor de um texto – *Picasso and the Primitive* – a que deu grande importância:

*“In Picasso Pollock discovered his artistic master, the artist after whom he would strive to model himself, but from whom he would simultaneously seek to distance himself so as to clear an imaginative space in which to individuate as an artist.”*¹⁶⁹

O período de 1939-1946, em que é mais notória a influência de Picasso, coincide com uma fase particularmente difícil da vida de Pollock. A correspondência entre os irmãos, Sande e Charles, testemunha da sua instabilidade emocional, agravada pelo

¹⁶⁷Ibid.: 24

¹⁶⁸Rose (ed.), 1980 (sem paginação)

¹⁶⁹Langhorne, 1998: 64

consumo de álcool. Em 1938, foi internado numa clínica de recuperação – *Westchester Division of New York Hospital* – onde permaneceu durante alguns meses, tendo iniciado, em 1939, uma terapia com o analista junguiano Dr. Henderson (ele próprio analisando de C. G. Jung). Henderson relacionou o estado psíquico de Pollock com uma fase de frustração estética, considerando que o caminho para a cura era indissociável das suas pesquisas enquanto artista: “*Cure, in his case, really meant finding his unique identity as an artist.*”¹⁷⁰

A orientação de Henderson incentivou Pollock a procurar na sua própria arte uma via de recuperação. Muitos dos seus desenhos foram transpostos para o contexto terapêutico. No final da terapia, Pollock ofereceu ao analista 87 desses desenhos que, mais tarde, foram tornados públicos. Significativos do ponto de vista artístico – podendo-se reconhecer neles vias alternativas às indicadas por Benton –, são também relevantes em termos psicológicos. Henderson considerou mesmo que eles ilustravam, por um lado, “*phases of his sickness*” e, por outro, “*his feeling about a possible cure*”;¹⁷¹ em sua opinião, a via da transformação interior e da cura era indissociável do percurso artístico.

Numa carta a Charles, Sande comenta a transformação que observara na pintura de Pollock, reconhecendo que ele se libertara finalmente da influência de Benton e que desenvolvera a sua própria linguagem de uma forma extremamente criativa. A sua pintura *Birth* assinala o renascimento em termos interiores, correspondendo também à libertação de várias influências estéticas, nomeadamente a de Picasso. Entre 1946 e 1947, ele começa a pôr em prática a técnica de *dripping*, dando início ao período áureo da sua carreira.

Dez anos mais tarde (1956), Pollock morre num acidente de automóvel. O seu riquíssimo legado artístico é susceptível de interpretações díspares que problematizam, de forma muito singular, a reflexão sobre a arte. Num texto de homenagem, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), Allan Kaprow escreveu: “*The tragic news of Pollock’s death two summers ago was profoundly depressing to many of us. We felt not only a sadness*

¹⁷⁰ Landau, 1989: 44

¹⁷¹ Ibid.

*over the death of a great figure, but also a deep loss, as if something of ourselves had died too.”*¹⁷²

* * * *

Embora a sua pintura seja resultado de um trabalho profundamente pessoal, fruto de uma busca interior constante e tormentosa, o pintor está integrado num contexto mais amplo que também influenciou a sua obra. Como ele próprio nos diz, “*Modern art to me is nothing more than the expression of contemporary aims of the age that we’re living in*”.¹⁷³ Pollock não pode deixar de ser igualmente considerado à luz do contexto social e político em que viveu.

Neste capítulo, importa-nos compreender (1) em que medida esse contexto influenciou e ao mesmo tempo abriu caminho à expressão de Pollock; e ainda (2) em que medida a sua pintura desenvolve uma forte relação com o inconsciente. Como acabámos de ver, a fragilidade psíquica do pintor, causa e consequência do alcoolismo a que se entregou durante grande parte do período de produção da sua obra, levou-o a recorrer ao apoio de Dr. Henderson, que reconheceu na sua arte a via de resolução para os problemas psíquicos com que se deparava. Este facto permite-nos repensar a obra de Pollock numa nova perspectiva. É o próprio pintor que, neste caso, reconhece na arte uma via de acesso ao universo interior, possibilitando deste modo a reestruturação de um psíquico desorganizado. Como deverá a história da arte procurar compreender ou interpretar um artista cuja pintura representa o espelho da sua alma?

Veremos que a história da arte encontrou constrangimentos no modo como confrontou este problema. Há quem procure no pensamento de Jung a chave de interpretação para a obra de Pollock; mas há também quem considere que essa leitura o isola do contexto artístico da época, constituindo inclusivamente uma ameaça ao seu estatuto de pintor: “*Pollock was not simply – or even primarily – an ‘auto-analysand’ or a symbolist poet*”¹⁷⁴ diz-nos, por exemplo, William Rubin, director na década de 70 do departamento de pintura e escultura do *Museum of Modern Art*. Rubin desvalorizava assim a relação de Pollock com a psicologia analítica e, consequentemente, a relação entre arte e psique. O confronto jurídico entre Lee Krasnere Dr. Henderson (motivado

¹⁷² Kaprow (ed. Kelley), 1993: 1

¹⁷³ Rose (ed.), 1980 (sem paginação)

¹⁷⁴ Rubin Williams citado por Leja, 1993:125

pelo facto do último, dez anos após a morte de Pollock, ter trazido a público os seus desenhos), é também significativo no contexto das divergências em torno da importância do pensamento junguiano como instrumento interpretativo da obra de Pollock.

Importa, no entanto, reconhecer que estes debates nos revelam sobretudo a dificuldade da história e da crítica da arte em adoptarem uma visão homogénea sobre Pollock. Será legítimo abdicar da referência ao inconsciente colectivo, via através da qual o artista reflectiu sobre a sua própria obra? Pollock considerou a arte um processo de auto-descoberta, transpondo-a por vezes para um contexto terapêutico. Poderá o historiador da arte ignorar este facto? E poderá dizer-se, com Rubin, que a valorização da auto-descoberta anula o estatuto de pintor? Será a assumpção da dimensão inconsciente um constrangimento à capacidade interpretativa do historiador e crítico da arte?

Perguntas análogas são pertinentes no plano colectivo. Embora alguns autores tenham privilegiado uma visão centrada em aspectos formais e estilísticos, é grande parte da literatura crítica sobre a pintura americana do pós-guerra reconhece a importância do contexto histórico para a caracterização psicológica da época e a compreensão das novas linguagens artísticas. Em 1942, quando os Estados Unidos entraram na segunda guerra mundial, o estilo dominante era ainda o *Social Realism* e o *Regionalism*. Só depois da guerra surge uma arte americana verdadeiramente original e problematizadora, com uma concepção pictórica renovada, onde o gesto livre – sem constrangimentos técnicos nem considerações estéticas – é considerado um fim em si mesmo. Ao contrário do que a pintura Ocidental valorizava tradicionalmente, o que importa agora é o acto da criação artística, não a obra acabada. O objecto artístico é apreciado, assim, segundo novos critérios: a autenticidade do acto criativo supera, em definitivo, o ideal de beleza da pintura ocidental. Qual a origem de uma transformação tão profunda?

A primeira metade do século XX foi marcada por um clima de conflito permanente – a primeira guerra mundial, a ascensão dos fascismos, o stalinismo, a guerra civil de Espanha, o nazismo, a segunda guerra mundial, a explosão da bomba atómica... A arte foi profundamente afectada por esta sucessão de acontecimentos. Para a compreenderem, alguns autores consideraram mais relevante a dimensão psicológica

da época do que considerações estritamente plásticas. Barbara Rose, por exemplo, considera que o Expressionismo Abstracto teve origem em duas grandes catástrofes: por um lado, a grande depressão financeira dos Estados Unidos nos anos 30 (com o crash da bolsa em 1929) e, por outro, a segunda guerra mundial.

Durante a grande depressão financeira (1929-43), Roosevelt criou dois grandes programas: o CWA (*Civil Work Administration*) e o WPA (*Works Progress Administration*). Projecto de larga escala (operou em 48 estados), este último financiou muitos artistas, incluindo alguns dos que estiveram na origem do Expressionismo Abstracto. Jackson Pollock, Lee Krasner, De Kooning, Mark Rothko, Arshile Gorky e Hart Benton são alguns exemplos. A administração Roosevelt conseguiu manter activos estes programas entre 1935 e 1943. Mas a entrada dos Estados Unidos na guerra deslocou os fundos para fins militares.

Vários intelectuais e artistas viram a sua carreira ameaçada pela ocupação nazi e procuraram refúgio no continente americano: o centro da arte ocidental transferiu-se, assim, de Paris para Nova York. Foi aqui que se reencontraram os principais protagonistas do movimento surrealista: André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, Leonora Carrington, Stanley William Hayter, André Masson, Roberto Matta, Gordon Onlow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. A primeira exposição surrealista “First Papers of Surrealism” (Faubourg St. Honoré) assinala oficialmente a transferência do último movimento *avant-garde* europeu para a América do Norte.

Muito tem sido dito sobre a importância dos surrealistas na génese do Expressionismo Abstracto. Um novo estilo pictórico emergiu em Nova York em meados da década de 40 graças ao trabalho de artistas que mantinham um estreito contacto com os surrealistas em exílio. Contam-se, entre eles, Arshile Gorky, William Baziotes, Robert Motherwell, Jerome Kamrowski e Jackson Pollock. Através da inspiração surrealista, os artistas americanos foram introduzidos à noção de *automatismo psíquico* e entraram em contacto com as teorias de Freud e Jung. Assumindo a herança de concepções fundamentais da arte moderna europeia, Pollock reconheceu “[...] *The fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern painting. I am particularly impressed with their concept of the source of art being*

Unconscious.”¹⁷⁵ Esta influência foi essencial para a formulação das concepções americanas da arte. Seguiu-se no entanto um processo de desidentificação, indispensável à afirmação da identidade estética do Expressionismo Abstracto. O surrealismo, como notara Pollock, fora especialmente inspirador em termos conceptuais (automatismo psíquico e modelos do inconsciente); mas as soluções encontradas pelos artistas americanos revelaram-se substancialmente diferentes.

O contacto dos artistas americanos com as teorias da psicanálise e da psicologia analítica não se estabeleceu exclusivamente através dos surrealistas. Incluíam-se também, na fortíssima emigração dos intelectuais europeus, vários psicanalistas que desempenharam um papel de relevo no movimento psicanalítico americano. Karen Horney (1885-1952) e Erich Fromm (1900-1980) tiveram particular importância em Nova York – o grande centro artístico *avant-garde* nas décadas de 30, 40 e 50.

Nesta época, Jung viajou com frequência para os Estados Unidos.¹⁷⁶ Entre 1920 e 1949 – momento que coincide em parte com a fase áurea da pintura americana (1930-50) – as traduções das suas obras em língua inglesa multiplicaram-se, facilitando a divulgação das suas ideias. Foi notório o seu impacto na formulação da pintura americana. A noção de inconsciente colectivo e a importância atribuída ao mito – como forma de compreensão da estrutura da psique – revelaram-se determinantes na génese do Expressionismo Abstracto.

* * * *

A importância atribuída ao inconsciente e a valorização da psique pelos artistas americanos deste período são indissociáveis do contexto dramático da segunda guerra mundial. “*It is no wonder*” – sublinha Barbara Rose – “*that an art maturing in such circumstances should be marked by signs of anxiety, emotional stress, even despair*”.¹⁷⁷

Com efeito, predominava, entre os artistas americanos desta época, um espírito de desilusão e, como consequência, “*a sense of alienation and a loss of faith in old systems and old forms*”. Newman, por exemplo, insistia nos seus ensaios: “*After the*

¹⁷⁵ Rose (ed.), 1980 (sem paginação)

¹⁷⁶ Jung realizou a sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1909, na companhia de Freud. Esta data assinala o início de uma longa série de conferências proferidas por Jung em universidades americanas.

¹⁷⁷ Rose, 1975: sem página

*monstruosity of the war, what do we do? What is there to paint? We have to start all over again!”*¹⁷⁸

É comum considerar-se que a pintura americana dos anos 40 é expressão de uma situação psíquico-colectiva, profundamente afectada pela segunda grande guerra.¹⁷⁹ Por outro lado, as novas tendências manifestam a ambição de um mundo melhor, liberto de censura e violência: “*The Depression and the war changed the psyche of the United States as well as its relationship to the world.*”¹⁸⁰ Para alguns, a arte parecia constituir a única via possível para a transformação de um mundo aterrorizado pela guerra. Muitos artistas e intelectuais americanos procuraram explicações psicológicas e/ou interiores para os acontecimentos históricos. É aqui precisamente que as propostas do surrealismo e os desenvolvimentos sobre a *psique* se revestem de particular interesse.¹⁸¹ A arte é então concebida como via por excelência para a cura de um psíquico colectivo cruelmente violentado. Como relacionar esta concepção com a espontaneidade do gesto que caracterizou a arte do pós-guerra? Em 1953, Otis Gage escrevia o seguinte:

*“In fleeing from the machine and the terrors of the manmade world, we have plunged into the dimly lit corridors of man’s own psyche. In a situation where art is used to explain the psyche, express the psyche, and heal the psyche of the modern man, criticism of art is pointless, and standards of art are non-existent. Every least gesture of the brush becomes a revelation, and our pessimism regarding the psyche is such that, the cruder the gesture, the greater the revelation.”*¹⁸²

Este comentário revela a plena consciência dos condicionamentos psicológicos implicados na produção artística deste período e da revolução que ela suscitou em termos críticos.

Não faltam testemunhos de artistas inconformados com a situação que se vivia na época. Como reconhece Gottlieb, os artistas sentiam-se na *era do abismo* e pintavam “*with a feeling of absolute desperation*”:

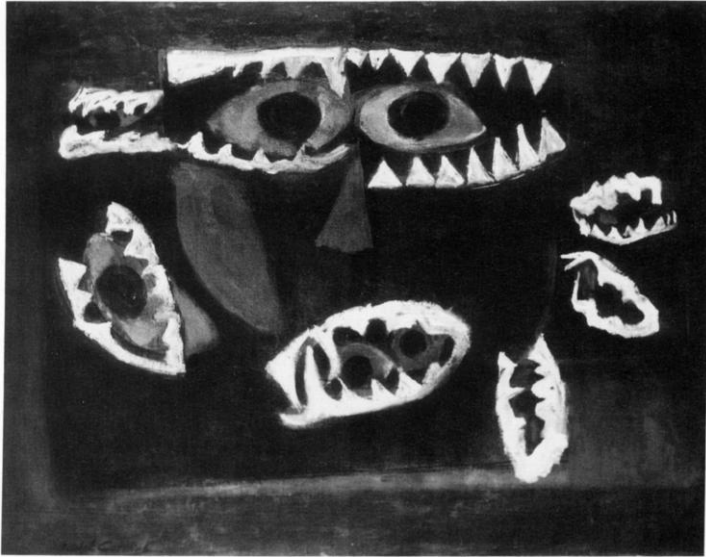
¹⁷⁸ Foster (ed.), 2004

¹⁷⁹ A relação entre o quadro psicológico e a expressão artística havia sido e continuava a ser intensamente explorada no pensamento sobre a arte em contexto europeu. É natural que este aspecto não tenha passado despercebido aos intelectuais deste período.

¹⁸⁰ Polcari, 1988: 202

¹⁸¹ Confrontar Polcari, 1988

¹⁸² Gage, Otis citado por Leja, 1993:3



Img 22: Adolph Gottlieb, *Troubled Eyes*, 1942, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York

“The situation was so bad that I know I felt free to try anything, no matter how absurd it seemed; what was there to lose? [...] There seemed to be an enormous vacuum that needed to be filled, but with what? That meant that one had to establish one’s own values in the face of that huge vacuum”.¹⁸³

Em 1941, depois do ataque japonês a Pearl Harbor, Newman escrevia:

“[S]ome of us woke up to find ourselves without hope [...] It was that awakening that inspired that aspiration ... to start from scratch to paint as if painting never existed before. It was that naked revolutionary moment that made painters out of us all”.¹⁸⁴

A explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki em 1945 foi a expressão do horror incedível, num período dominado pelo que Gottlieb designou *“the neurosis which is our reality”*.¹⁸⁵

Muitos dos trabalhos deste pintor, como os de outros artistas deste período, aludem directamente à situação psicológica a que esta geração se encontrava sujeita. Gottlieb figura entre os representantes do Expressionismo Abstracto. Mas a sua pintura aqui reproduzida – *Troubled Eyes* – é portadora de um sentido quase literal. Os olhos representados encontram-se enclausurados por dentaduras afiadas que parecem constituir uma ameaça feroz à própria visão. Preocupado com este problema, Gottlieb transpõe frequentemente o símbolo do olho para as suas *composições pictográficas*, aludindo em alguns casos ao “Édipo Rei” de Sófocles, tragédia que reflecte a impotência do ser humano perante o destino.

¹⁸³ Gottlieb citado por Sandler, 1967: 29

¹⁸⁴ Newman citado por Sandler, 2009: 29

¹⁸⁵ Gottlieb citado por Sandler, 1988: 42

A intensidade dramática de Édipo (bem como a de Tiresias cuja cegueira representa a consciência do transcendente e, por consequência, a sabedoria) está directamente relacionada com o problema da visão. A sua cegueira física é indissociável da visão interior e era isso que interessava Gottlieb. Privando-se da visão, Édipo estabelece um corte com a realidade exterior, o que o remete para o seu universo interior. Como nos diz Polcari: “*In Troubled Eyes, Gottlieb suggests that violence unleashes interior sight.*”¹⁸⁶

Os artistas americanos desta época desejaram romper radicalmente com todos os condicionalismos exteriores, procurando desenvolver formas de expressão livres e autónomas, decorrentes do contacto com as imagens internas: esta foi a única forma de sobreviver a um período tão negro da história. Newman escrevia:

“*We felt the moral crisis of a world in shambles, a world devastated by a great depression and a fierce World War, and it was impossible at that time to paint the kind of painting that we were doing – flowers, reclining nudes, and people playing the cello. At the same time we could not move into the situation of a pure world of unorganized shapes and forms, or color relations, a world of sensation. And I would say that, for some of us, this was our moral crisis in relation to what to paint.*”¹⁸⁷

Em consonância, considerando que a arte representava “*a way of living*”, de Kooning dizia sentir-se “*too nervous to sit in style*”.

Em 1942, o poeta inglês W.H. Auden escreveu o seu longo poema *The Age of Anxiety*, talvez o primeiro poema a descrever o genocídio dos judeus pelos nazis. Auden começou-o durante a guerra e só o terminou depois dela ter chegado ao fim. Procurou ilustrar, aí, o modo como a guerra conduziu a um estado agudo de ansiedade que haveria de permanecer... *The Age of Anxiety* é um poema de cariz psicológico que reflecte o interesse do autor pelas concepções de Jung. É um diálogo entre quatro personagens, representando cada uma das quatro funções psicológicas enunciadas por Jung (pensamento, sentimento, intuição, sensação).¹⁸⁸

¹⁸⁶ Polcari, 1988: 204

¹⁸⁷ Newman citado por Rosenberg em “Barnett Newman”

¹⁸⁸ Auden descreve-as do seguinte modo em “For the Time Being”:

Pela mesma altura, Hannah Arendt descrevia o sentimento de vazio e a perda de sentido experimentados pelos que resistiram aos nazis até ao limite das suas forças... Como teremos oportunidade de observar, a relação entre o estado de ansiedade provocado por este contexto e a expressão artística penetrou a crítica deste tempo.

Exaltando vivências e sentimentos nas formas de expressão que adoptaram, os artistas americanos das décadas de 30 e 40 desafiaram historiadores e críticos de arte a reformular critérios de interpretação e análise da pintura. Mas como interpretar uma pintura que rompe com todas as formas de linguagem pictórica exploradas até então? E a partir de que critérios se pode tornar legível a conciliação entre as novas linguagens e o contexto que temos vindo a descrever? Constituirá este momento histórico o início de um novo ciclo também para a crítica de arte? Numa entrevista realizada em 1950 por William Wright para a estação de rádio *Sag Harbor*, Pollock comentou:

“My opinion is that new needs need new techniques. And the modern artists have found new ways and new means of making their statement. It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or of any other past culture. Each age finds its own technique.”

Ao que Wright acrescentou:

“Which would also mean that the layman and the critics would have to develop their ability to interpret the new techniques”.¹⁸⁹

O diálogo estreito entre artistas e críticos de arte possibilitou uma transformação profunda, quer na prática artística, quer no entendimento dela.

* * * *

Harold Rosenberg (1906 – 1978) e Clement Greenberg (1909 – 1994) desempenharam um papel essencial na reflexão crítica sobre a arte americana deste período. Na década de 30 ambos escreviam para revistas locais (tais como *New Yorker* ou *The Nation*), sobre política e cultura. Desenvolveram desde então perspectivas de tal modo discordantes sobre a arte do seu tempo que se tornaram irremediavelmente

¹⁸⁹ Rose (ed.), 1980 (sem paginação)

adversários intelectuais. A sua rivalidade dividiu a crítica entre os que, tal como Rosenberg, punham a ênfase no *acto criativo* e os que, como Greenberg, insistiam na *pureza formal*. Enquanto o primeiro acreditava que as marcas dos conflitos globais estavam impregnadas no Expressionismo Abstracto, o segundo recusou-se a estabelecer tais correlações. Ele adoptou uma via de interpretação estritamente formalista, negando a influência do contexto. Os debates entre estes dois autores tornaram-se clássicos para a história e crítica da arte americana do pós-guerra. Contemporâneos e conterrâneos dos protagonistas do Expressionismo Abstracto, Rosenberg e Greenberg são nomes incontornáveis para os estudiosos da arte deste período.

Importa contudo constatar que, apesar de terem desenvolvido perspectivas estéticas divergentes, estes dois autores tinham também muito em comum. Para além de ambos serem judeus, partilhavam as mesmas concepções políticas. Foram ambos Marxistas de tendência Trotskista (denunciando nos seus textos a ausência de humanidade das concepções capitalistas), e participaram dos mesmos circuitos intelectuais, tendo contribuído para a *Partisan Review* (uma revista que dava particular relevo ao desempenho cultural dos judeus). Dedicaram-se à crítica de arte do seu tempo e, nessa qualidade, desvalorizaram a linha do *Social Realism*, considerando-o submisso aos valores académicos e retrógrado por consequência.

Quando em 1938 Breton (1896 – 1966) realiza a sua viagem ao México, é introduzido por Diego Rivera (1886 – 1957) a Leon Trotsky (1879 – 1940) que aí se encontrava exilado. Deste encontro resultou *Toward a Free Revolutionary Art*, um manifesto onde o revolucionário marxista russo e o poeta surrealista francês partilharam a mesma perspectiva relativamente à natureza repressiva, quer do fascismo, quer do estalinismo em relação aos artistas. Tanto no regime fascista de Hitler como na União Soviética liderada por Estaline, ser artista implicava necessariamente estar ao serviço do regime, servindo os seus propósitos. Em ambos os casos o artista encontra-se enclausurado, sem liberdade criativa. Assim começa o manifesto: “We can say without exaggeration that never has civilization been menaced so seriously as today.” Relacionando estreitamente arte e contexto social e político, os autores do manifesto vêem no conflito entre a realidade interior do artista e os factores externos que lhe são adversos a origem do impulso criativo. Como nos dizem:



Img. 23: Leon Trotsky à esquerda, Diego Rivera ao centro e André Breton à direita

*“The process of sublimation [...] tries to restore the broken equilibrium between the integral ‘ego’ and the outside elements it rejects. This restoration works to the advantage of the ‘ideal of self’, which marshals against the unbearable present reality all those powers of the interior world, of the ‘self’, which are common to all men and which are constantly flowering and developing.”*¹⁹⁰

É nessa medida que os autores atribuem ao artista um papel activo, considerando que lhe incumbe preparar a revolução. Trotsky e Breton proclamaram *“The independence of art – for the revolution. The revolution – for the complete liberation of art!”*¹⁹¹ Este texto foi publicado pela *Partisan Review* em 1938, o ano em que se conheceram. Dois anos depois, os nazis entravam em Paris e Trotsky foi assassinado por um agente estalinista.

A arte do pós-guerra foi fruto do contributo de um grande número de artistas judeus. Rosenberg e Greenberg, críticos de arte, eram eles próprios judeus. Alguns autores viram nestas circunstâncias factos da maior relevância para a reflexão sobre a

¹⁹⁰ Harrison; Lee (eds.), 2004: 534

¹⁹¹ Ibid

arte e a cultura americanas deste período. Poder-se-á ler, no pensamento desses críticos, uma reacção – embora distinta – à memória do Holocausto? Será possível uma leitura da arte do pós-guerra sem considerar as condições psicológicas que directa ou indirectamente estiveram na sua origem? Não será o próprio olhar do historiador da arte condicionado por essa experiência? Não foi com certeza por acaso que, anos depois do Holocausto, estes autores escreveram “Self-Hatred and Jewish Chauvinism” (Greenberg, 1950) ou “Is there a Jewish Art?” (Rosenberg, 1966). Estes textos, considerados fundamentais, relacionam o judaísmo e a arte com o trauma do Holocausto. Nesta altura, porém, o silêncio ameaçava instalar-se... O facto foi sublinhado por Yve-Alain Bois numa discussão com Hal Foster, Rosalind Krauss e Benjamin Buchlon: “*They try to theorize the post-traumatic silence with regard to the Holocaust on the part of artists.*”¹⁹²

Greenberg desvalorizava, como vimos, a relação entre arte e vida ou arte e contexto social; Rosenberg, pelo contrário, considerava estes aspectos indissociáveis. A despeito desta divergência, os dois autores viam na arte do seu tempo uma reacção ao Holocausto. Como nos lembra Buchlon, os intelectuais envolvidos na *Partisan Review* perguntavam-se por esta altura: “*Are you confronting the Holocaust? Are you making it the key topic of every moment of your daily thinking? Or are you turning away from it in order to make a new culture?*” Estes autores viam na atitude de Greenberg uma negação da história, o que é também, como eles próprios reconhecem, uma forma particular de reacção. “*If you read Partisan Review from that time it is amazing how the two positions appear side by side from issue to issue: Hannah Arendt in 1946 speaking about the concentration camps, for example, and Clement Greenberg two years later speaking about the rise of a pure modernism*”,¹⁹³ diz-nos Buchlon.

Pode assim explicar-se uma das diferenças fundamentais do pensamento destes dois autores. Enquanto o discurso de Greenberg procura promover a ideia de uma arte pura, atribuindo essa pureza à ruptura com a história e com a tradição materialista do seu tempo, Rosenberg encontra em factores externos chaves de interpretação para as soluções encontradas pelos artistas contemporâneos. As suas concepções têm na base a ideia de que “*the new painting has broken down every distinction between art and*

¹⁹²Foster (ed.), 2004: 321

¹⁹³Ibid.

life”.¹⁹⁴ Pelo contrário, segundo Greenberg, a separação entre arte e vida, ou entre as artes visuais e outras disciplinas das humanidades tinha como objectivo a promoção de um estado puro da arte, contrastante com a cultura de massas e a vida quotidiana.¹⁹⁵ Através de uma via de análise estritamente formal, Greenberg reconhece na história da arte modernista uma linha evolutiva com início em Manet, restringindo toda a sua análise a questões de forma e de estilo. Embora consciente da influência dos europeus, Rosenberg reagiu contra os argumentos de que a pintura americana resultava da influência directa da Escola de Paris. Ele via na pintura norte americana dos anos 40 algo de absolutamente novo:

“[...] *the work of some painters has separated itself from the rest by a consciousness of a function for painting different from that the earlier «abstractionists», both the Europeans themselves and the Americans who joined them in the years of the Great Vanguard.*”¹⁹⁶

Os termos em que se alude à pintura americana têm como referências fundamentais as concepções europeias. *Abstract Art* (1944) e *The Crisis of Easel Picture* (1948) são dois ensaios onde aparecem sob forma embrionária as concepções que deram origem a textos posteriores fundamentais.

O ensaio de Rosenberg, *The American Action Painters*, publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Art News* (e republicado em 1959 na colecção de ensaios *The Tradition of the New*), marca a ruptura definitiva com Greenberg. Neste ensaio, Rosenberg consolida as ideias estruturais do seu pensamento, inevitavelmente opostas às defendidas por Greenberg em *American-Type' Painting*, publicado pela primeira vez em 1955 na *Partisan Review* (republicado em 1961 em *Art and Culture*).

Foi Rosenberg quem originalmente, num ensaio de 1952, utilizou a designação *action painting* para se referir ao trabalho de pintores como Pollock e Kooning. O seu ensaio gerou controvérsia. A designação escolhida – *action painting* – implica uma sobre-valorização do processo de realização da obra artística em relação ao seu resultado final. Como notou Rosenberg:

¹⁹⁴ Rosenberg, 1960: 28

¹⁹⁵ Greenberg desvalorizou o Surrealismo por ele ser um movimento literário. De acordo com os seus critérios, as artes visuais devem permanecer num campo autónomo. Só assim poderão preservar a sua pureza.

¹⁹⁶ Rosenberg, 1960: 28

*“At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyse or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.”*¹⁹⁷

Esta ideia foi contestada por muitos dos seus interlocutores. Mary McCarthy, na sua recensão crítica da colectânea *The Tradition of the New*, contraria a perspectiva de Rosenberg alegando: *“You cannot hang an event on the wall, only a picture”*.¹⁹⁸ Pretendia assim devolver a pintura à sua função tradicional. Mas para Rosenberg as novas linguagens estéticas reivindicavam uma renovação profunda no olhar sobre a arte:

*“The critic who goes on judging in terms of schools, styles, form – as if the painter were still concerned with producing a certain kind of object (the work of art), instead of living on the canvas – is bound to seem a stranger.”*¹⁹⁹

Do seu ponto de vista, o acto é o fim último da obra de arte e, nessa medida, o olhar sobre ela deve contemplar a autenticidade do gesto em vez de procurar reconhecer apenas valores estéticos, como até então havia sido comum. Na pintura gestual, Rosenberg reconhece um momento de profunda transformação: a pintura abandona definitivamente a sua função representacional e o gesto, não se subordinando à razão, liberta-se dos valores sociais – estéticos, políticos ou morais. Se as novas tendências se centram no acto da criação é então aí que historiadores e críticos devem procurar a sua chave de leitura:

*“Criticism must begin by recognizing in the painting the assumptions inherent in its mode of creation. Since the painter has become an actor, the spectator has to think in a vocabulary of action: its inception, duration, direction – psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting. He must become a connoisseur of the gradations between the automatic, the spontaneous, the evoked.”*²⁰⁰

Aaction painting marca uma transformação profunda no olhar sobre a arte, originando a *estética da acção* – uma forma particular de interpretar a pintura americana

¹⁹⁷ Ibid.: 25

¹⁹⁸ Ibid.: 3

¹⁹⁹ Ibid.: 28

²⁰⁰ Ibid.: 29

do pós-guerra. A pintura é descrita por Rosenberg como uma *performance* teatral. Há, do seu ponto de vista, uma teatralidade inerente a qualquer experiência estética. Num dos seus textos, publicados em *Tradition of The New, Character Change and the Drama*, Rosenberg expõe as suas concepções sobre a acção como base para a transformação do indivíduo. Ele concebe *the dramatic action* como uma forma de promover a mudança num mundo onde a separação entre arte e vida parecia ser cada vez maior. Rosenberg encontra tanto em *Hamlet* de Shakespear como em *Excavation* de De Kooning exemplos profundamente elucidativos do entrelaçamento entre arte e vida ou arte e biografia do autor, aspectos indissociáveis segundo os seus critérios.

Em *The Stages: A Geography of Human Action*, publicado na revista *Possibilities I: an occasional review*, Rosenberg faz uma análise de *Hamlet*. O interesse por esta “personagem” prende-se precisamente com a consciência que parece demonstrar de ser e não ser actor em simultâneo:

Seems, madam! Nay, it is; I know not seems.
‘Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath, -
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected havourof the visage,
Together with all forms, moods, shows of grief,
That can denote my truly. These, indeed, seem,
For they are the actions that a man might play:
But I have that within which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.²⁰¹

Esta consciência pode ser transportada para o contexto da pintura: o *pintor de acção* é e não é actor. A sua *performance* espelha a sua própria existência. Como notava Rosenberg:

²⁰¹*Possibilities I : an occasional review*, 1947: 49. Citado por Rosenberg *The stages – A geography of human Action*

*“A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist [...] The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist’s existence. The new painting has broken every distinction between art and life”.*²⁰²

Rosenberg via em De Kooning o grande herói do Expressionismo Abstracto, referindo-se a *Excavation* como *“a master piece of action painting”*. O que o impressionava era o modo como De Kooning dialogava com a sua própria pintura, deixando-se transformar por ela. Como defende em *The American Action Painters*:

“A good painting in this mode leaves no doubt concerning its reality as an action and its relation to a transforming process in the artist. The canvas has talked



Img. 24: Willem de Kooning, *Excavation*, 1950, óleo sobre tela, The Art Institute of Chicago

*back to the artist not to quiet him with Sibiline murmurs nor to stun him with Dionysian outcries but to provoke him into a dramatic dialogue.”*²⁰³

A obra de de Kooning condensa, ainda segundo Rosenberg, o propósito mais importante do pintor

de acção – a transformação interior do indivíduo pela pintura.

A colaboração com Samuel Kootz (1899 – 1982),²⁰⁴ na organização da exposição *The Intrasubjectives* (1949), revela-se da maior importância para as concepções teóricas sobre arte que Rosenberg veio a desenvolver. Kootz explica no catálogo o título atribuído à exposição: *“The past decade in America has been a period of great creative activity in painting. Only now has there been a concerted effort to*

²⁰² Rosenberg, 1960: 27

²⁰³ Ibid.: 33

²⁰⁴ Autor de *Modern American Painters* (1930) e dono de uma das mais importantes galerias, *Kootz Gallery*, a expôr a pintura americana e europeia da época

abandon the tyranny of the object and the sickness of naturalism and to enter within consciousness.” E acrescenta: “The intrasubjective artist invents from personal experience, creates from an internal world rather than an external one.”²⁰⁵

Assim sendo, as suas imagens constituiriam “*part of the artist’s self*”. De acordo com a perspectiva de Kootz, a pintura implica um processo de exteriorização de visões e experiências pessoais que provoca no observador um impacto particular de identificação. Kootz considera que todos os seres humanos partilham o mesmo pano de fundo psicológico. É nessa medida que o *subjectivo* se transforma em *intrasubjectivo*. Poderemos reconhecer aqui uma analogia com o conceito de inconsciente colectivo de Jung?

Num texto inserido no mesmo catálogo, Rosenberg revela o seu interesse pelas dimensões subjectivas ou suprasensíveis da arte:

“The modern painter is not inspired in anything visible, but only by something he hasn’t seen yet [...] he begins with nothingness. That is the only thing he copies. The rest he invents. [...] When the spectator recognizes the nothingness copied by the modern painter, the later’s work becomes just as intelligible as the earlier painting.”²⁰⁶

Este confronto com o *nada* acontece quando o pintor se encontra perante a grande tela. E o *nada* representa, nos termos de Rosenberg, a dimensão subjectiva de espaço. Esta noção altera-se na pintura americana dos anos 40. A tela deixa de aparecer ao pintor como um espaço fechado dentro do qual ele distribui formas e cores. Ela representa, pelo contrário, um espaço sem limites onde o acto primordial da criação transcende todos os contornos. É ao reconhecer a importância da acção – momento criativo por excelência – que Rosenberg recusa a distinção entre arte e vida, considerando que na pintura gestual elas se fundem em absoluto.

²⁰⁵ Samuel Kootz in *The Intrasubjectives* (catálogo):
<http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/intrasubjectives-9561>

²⁰⁶ Rosenberg in *The Intrasubjectives* (catálogo):
<http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/intrasubjectives-9561>

Em *The American Type-Painting*, Greenberg contraria as concepções de Rosenberg, nomeadamente a ideia de que a arte americana do pós-guerra rompe com o passado. Ele defende uma herança artística europeia. Segundo os seus critérios, a *grande arte* não teria sido possível sem a assimilação das experiências estéticas dos artistas que a precederam. Um crítico deve estar atento aos ecos do passado que ele contém. Em sua opinião, as pesquisas de Klee, Miró e Kandinsky, entre outros, foram apreendidas pelos artistas americanos de 30 e 40. Greenberg não vê pois uma ruptura na sua arte, embora lhes reconheça um carácter inovador. Em *The American Type-Painting*, o autor procura ilustrar uma linha de continuidade entre as propostas cubistas e abstraccionistas europeias e as novas tendências americanas. Para comentar a obra de artistas como Gorky, De Kooning e Pollock, Greenberg recorre a artistas europeus a quem atribui particular importância. Ele acredita na ideia de progresso, o que marca o seu pensamento crítico: vê na história a luta constante dos artistas para elevar a arte a um estado puro. A verdadeira abstracção seria, na sua lógica evolucionista, a etapa mais



Img. 25: Pollock fotografado por Namuth (1)

próxima da pureza da arte.

Durante séculos, a pintura procurara aperfeiçoar a sua representação da natureza. Quanto melhor uma imagem iludia o seu observador, mais próxima ela se encontrava da realidade que procurava mimetizar e, por consequência, da perfeição. Ao romper com a ligação ao mundo exterior, a pintura torna-se ela própria. É nesse sentido que Greenberg valoriza a arte abstracta que renuncia definitivamente a promover a ilusão óptica através

da exploração da profundidade – aspecto que ainda interessou cubistas como Picasso, Braque e Léger. No seu entendimento, não há nada exterior à pintura abstracta que a convide à abstracção. Ela é ela própria, tal como a arte pura deve ser, justificando a sua

existência internamente, sem recorrer, como fez Rosenberg, a factores contextuais. Nessa medida, ele coloca a ênfase no meio artístico:

“[...] the unique and proper area of competence in each art coincided with all that was unique in the nature of its medium. [...] Thus would each art be rendered «pure», and in its «purity» find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence”.²⁰⁷

Rosenberg contrariou Greenberg, alegando em *The De-Definition of Art*:

“Formal criticism has consistently buried the emotional, moral, social and metaphysical content of modern art under blueprints of ‘achievements’ in handling line, color and form”.



Img. 26: Pollock fotografado por Namuth (2)

Mas o que pensavam os artistas da crítica do seu tempo?

Irving Sandler, historiador e crítico de arte americano, dá-nos o seu testemunho decorrente do contacto directo com os artistas do expressionismo abstracto:

“They admired Greenberg’s early advocacy of Pollock and other avant-garde painters, but they rejected

*Greenberg’s call for art to be rational and hedonistic and to suppress anxiety, alienation, and malaise. They also had little sympathy for his formalist perspective, particularly because it did not accord with their own artistic intentions and often contradicted them.”*²⁰⁸

Se atendermos ao caso particular de Pollock, considerado por Greenberg uma das grandes figuras da pintura americana deste período, percebemos que se aproxima,

²⁰⁷Greenberg, 1988-1995, Vol 4:

²⁰⁸ Kleeblatt; 2008: 127

em larga medida, das formulações teóricas de Rosenberg. O texto que o pintor escreveu para a revista *Possibilities I: an occasional review* não deixa margem para dúvidas:

“When I am in my painting, I’m not aware of what I’m doing. It is only after a sort of «get acquainted» period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc, because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is a pure harmony, an easy give and take, and painting comes out well.”²⁰⁹

No seu texto *Namuth’s Photographs and Pollock Myth*, Barbara Rose sustenta



Img. 27: Pollock fotografado por Namuth (3)

que as concepções teóricas sobre a *action painting* enunciadas por Rosenberg tinham na base o trabalho fotográfico realizado por Namuth sobre a pintura de Pollock – que influenciou tanto Rosenberg como outros historiadores de arte. Quando contemplamos as suas telas (elaboradas a partir da técnica de *dripping*), o que captamos não é apenas o resultado acabado, mas o processo de execução. Há um movimento

inerente à pintura que se mantém vivo intemporalmente e que é captado pelo observador que não encontra nela nada de estático. O que nos mostram as fotografias de Namuth é, precisamente, o processo de execução que não vemos contemplamos a pintura de Pollock, embora o possamos captar intuitivamente. Algumas das fotografias aparecem-nos inclusivamente desfocadas, apreendendo o movimento implicado no acto de criação e enfatizando, desse modo, a sua dimensão performativa. Na perspectiva de Barbara Rose, as formulações teóricas de Rosenberg são a *decifração* das imagens de Namuth.

²⁰⁹*Possibilities I : an occasional review*, 1947: 79

“What images could more poignantly conjure up a literary vision of the existential hero?”²¹⁰ pergunta-se Rose.

De acordo com a autora, o registo fotográfico de Namuth teve uma influência muito singular na disciplina de história da arte. Apenas as fotografias de Duchamp – encarnando as suas personagens femininas, *Belle Haleine* e *Rose Sélavy* –, captadas por Man Ray, lhe são comparáveis. Tanto Duchamp como Pollock, fotografados por Man Ray e Namuth respectivamente, nos aparecem como actores. Mas há, entre eles, uma diferença substancial. As fotografias de Man Ray captam Duchamp na pele de personagens que lhe são exteriores, enquanto as fotografias de Namuth apreendem Pollock no interior do seu estúdio – o espaço cénico – num momento genuíno de criatividade. Como escreve Rose:

“Man Ray’s Duchamp impersonates roles rather than expressing an inner life. Namuth’s portraits of Pollock as a tormented, agonized man, torn by self-doubt, the victim of an inner Sturm-und-Drang nakedly revealed in his contorted face, provided a necessary image of authentic feeling.”²¹¹

Nesta medida, as fotografias de Namuth, tanto quanto os seus registos de vídeo (onde a dimensão performativa é ainda mais realçada), contribuiram para suprimir a distinção entre arte e vida. Para além de se revelar uma dimensão do artista, tradicionalmente mantida secreta, há ainda uma grande aproximação do público que se reconhece na *acção dramática* do pintor. Ele foi, por isso, frequentemente associado à figura mítica do herói na qual o espectador encontra o seu próprio reflexo.

Vimos que o trabalho de Namuth sobre Pollock inspirou a noção de *action painting*. Mas, como notam Varnedoe e Karmel, ele desempenhou um papel semelhante na leitura formalista, na medida em que parece constituir a prova definitiva de que a pintura de Pollock não se desenvolve da figuração para a abstracção (ao contrário do que se afirmou frequentemente). Esta leitura é indispensável aos formalistas, para quem a abstracção absoluta eleva a pintura a um estado puro da arte. O trabalho de Namuth representara para o formalismo mais um meio de reforçar a sua visão evolutiva da arte.

²¹⁰ Rose (ed.), 1980 (sem paginação)

²¹¹ Ibid.

É conhecido o diálogo entre Pollock e Nicholas Carone. Artista plástico da escola de Nova York e amigo próximo de Pollock, partilhava com ele o interesse pelo Surrealismo e pela Psicologia Junguiana. Carone questionava:

“People understand the painting – talk about the technique, the dripping, the splattering, the automatism and all that, but who really knows the picture, the content?... Well, who? Greenberg?”

Ao que Pollock, sem hesitação, respondeu:

*“No. He doesn't know what it is about. There's only one man who really knows what it's about – John Graham.”*²¹²

A desidentificação dos artistas com a visão crítica do formalismo era, como vimos, relativamente comum. Mas o que seria inadequado nessa leitura do ponto de vista de Pollock? E de que modo o olhar de John Graham ia ao seu encontro?

É conhecida a grande admiração de Greenberg pelo trabalho de Pollock. Em sua opinião, nenhum pintor havia conseguido, tão bem como ele, responder aos desafios artísticos da época. O mais exigente era a abolição definitiva da ilusão óptica provocada pelos efeitos de profundidade. Em *Review of Exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock* (publicada em 1947 na revista *The Nation*), Greenberg, sempre atento à linha de evolução da forma, atribuiu as novas tendências artísticas, americanas ou francesas, à herança de artistas anteriores. Elizabeth Langhorne, por sua vez, encontra diferenças substanciais nos projectos dos dois artistas:

*“Where the Americans mean mysticism, Dubuffet means matter, material, sensation, the all too empirical and immediate worlds – and the refusal to be taken in by anything coming from outside it. Dubuffet's monochrome means a state of mind, not a secret insight into the absolute; his positivism accounts for the superior largeness of his art”*²¹³.

É precisamente esta a razão de ser da dissonância entre o pensamento de Greenberg e a obra de Pollock. As soluções técnicas encontradas pelo pintor americano correspondem a uma aspiração espiritual profunda e a um desejo de auto-conhecimento que Greenberg ignorou propositadamente. Estava consciente da dimensão espiritual da

²¹² Langhorne, 1998: 47

²¹³ Ibid.: 48

arte do seu tempo e da vontade de contactar zonas inconscientes do psíquico; considerou, no entanto, que esses aspectos eram irrelevantes para a sua análise crítica. Na *Review of Exhibition of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb*, Greenberg refere-se a Gottlieb como o líder de uma nova escola que valoriza aspectos muito particulares que nos remetem, mais uma vez, para a psicologia junguiana. Greenberg, porém, mostrou-se reticente:

*“The «symbols» Gottlieb puts into his canvas have no explicit meaning but derive, supposedly, from the artist’s unconscious and speak to the same faculty in the spectator, calling up, presumably, racial memories, archetypes, archaic but constant responses. Hence the archeological flavor, which in Gottlieb’s painting seems to come from North American Indian art and affects design and color as much as content.”*²¹⁴

E em seguida:

*“I myself would question the importance this school attributes to the symbolical or “metaphysical” content of its art; there is something half-baked and revivalist, in a familiar American way, about it. But as long as this symbolism serves to stimulate ambitious and serious painting, differences of “ideology” may be left aside for the time being. The test is in the art, not in the program.”*²¹⁵

Ainda assim, houve momentos em que Greenberg reconheceu que em Pollock havia algo que desviava o olhar do espectador da pintura. Mas não ousou, sobre isso, elaborar nenhum tipo de reflexão. Limitou-se a constatar:

*“Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to mural, perhaps – or perhaps not. I cannot tell.”*²¹⁶

Por oposição, o pintor via em Graham uma espécie de guru. Antes de se conhecerem pessoalmente, Pollock leu *Picasso and Primitive Art* (1937), um ensaio onde Graham, influenciado pela noção junguiana de inconsciente, defendia que as culturas ditas primitivas têm um acesso mais directo e profundo aos conteúdos do inconsciente do que as culturas ditas civilizadas. Do seu ponto de vista, o inconsciente constituía a fonte de toda a criatividade e conhecimento:

²¹⁴ Greenberg, 1988-1995, Vol 2: pag 188

²¹⁵ Ibid.: 189

²¹⁶ Ibid: 125

*“The art of primitive races has a highly evocative quality which allows it to bring to our consciousness the clarities of the unconscious mind, stored with all the individual and collective wisdom of past generations and forms.”*²¹⁷

O que valorizava na arte de Picasso – paradigma do artista moderno, do se ponto de vista – era o acesso ao inconsciente.²¹⁸

*“No artist ever had greater vision or insight into the origin of plastic forms and their logic destination than Picasso... Picasso’s painting has the same ease of access to the unconscious as have the primitive artists – plus a conscious intelligence”.*²¹⁹

Depois de ler o artigo de Graham, Pollock decidiu escrever-lhe, solicitando um encontro. *“He knew something about art and I had to know him”*, declarou. A inspiração que Pollock procurou na obra de Picasso tem como ponto de partida a leitura que dela fez Graham.

Graham reconhecia nos artistas primitivos os precursores da arte moderna abstracta. Nem uns nem outros tinham como objectivo a imitação da natureza, ou estavam interessados em desenvolver modos de iludir o olhar através da tridimensionalidade. Depois de séculos em que a pintura se encontrara subordinada às pesquisas sobre a perspectiva, o artista moderno descobrira, finalmente, formas de expressão plástica genuinamente autónomas dos cânones da tradição. Através da experimentação de técnicas que estimulavam a espontaneidade do gesto, o artista conquistara verdadeira liberdade. Ora, segundo Graham, esta liberdade criativa, enquanto meio de acesso ao inconsciente, era parte integrante dos processos criativos das culturas ditas primitivas. Ele estava interessado em relacionar a arte primitiva com a noção junguiana de inconsciente colectivo, desvalorizando a sua discussão etnográfica que pretendia simplesmente reconhecer, na linguagem artística, um conjunto de crenças culturais. Para Graham, o estudo da arte dos povos primitivos não podia pôr de parte uma análise psicológica, pois era precisamente através dela que *“[they] satisfied their particular totemism and exteriorized their prohibitions (taboos) in order to understand*

²¹⁷ Citado em Adolph Gottlieb – A Retrospective (ed. Alloway), 1981:33

²¹⁸ Mais tarde, a perspectiva de Graham sobre Picasso modificou-se substancialmente.?

²¹⁹ Graham citado por Langhorne, 1998: 49

them better, consequently to deal with them successfully.”²²⁰ Graham reconhecia, assim, na arte primitiva uma função terapêutica.

Langhorne transpõe esta perspectiva para o caso particular de Pollock, que encontrara na arte uma via de acesso ao inconsciente e a possibilidade de auto-transformação:

*“The drawings Pollock gave to his therapist Dr. Joseph Henderson showed him similarly struggling with his inhibitions, fears, and hopes, while engaged in formal experimentation.”*²²¹

Pouco depois do encontro com Graham, Pollock entrou em contacto com a pintura ritual dos índios da América do Norte. Esta experiência influenciou profundamente a sua relação com a arte. Para os índios norte-americanos, a criação artística era uma actividade sagrada: ela consistia na materialização – através do homem – de uma dimensão espiritual. Por vezes, eram utilizadas técnicas – como o *transe* – para ajudar a suspender o *eudurante* o acto criativo, procurando-se assim facilitar o processo de manifestação dessa realidade superior com a menor interferência possível da consciência. O corpo era, pois, entendido como um meio de manifestação do impessoal:

*“[...] peindre et communier avec l’Esprit absolu étaient une seule activité. L’acte de peindre était un exorcisme, une purification, le vide de l’être personnel afin de laisser se manifester l’Impersonnel à travers son corps. L’artiste n’était pas un créateur mais un instrument de la Création. Par son intermédiaire, l’Esprit absolu se rendait visible.”*²²²

Lembremos as palavras de Pollock:

*“When I am in my painting, I’m not aware of what I’m doing. It is only after a sort of «get acquainted» period that I see what I have been about.”*²²³

Rowell procura distinguir *Action Painting* e *Peinture gestuelle*, embora reconheça que a distinção destes conceitos é susceptível de inúmeras interpretações. No

²²⁰ Graham citado por Langhorne, 1998:49

²²¹ Ibid

²²² Rowell, 1972: 37

²²³ Rose, op.cit

entanto, reconhece diferenças substanciais entre eles, que interessam à nossa reflexão sobre a obra de Pollock. A pintura de acção implica necessariamente uma relação directa com a realidade exterior, constituindo uma forma de intervenção consciente no meio. Segundo os critérios enunciados por Rosenberg, é através da transformação do indivíduo – potenciada pela actividade artística – que se torna possível uma transformação social, tal como havia sido conjecturada por Trotsky e Breton no manifesto *Toward a Free Revolutionary Art*. Em contrapartida, a actividade do pintor gestual não pressupõe uma intenção consciente de acção sobre o contexto social:

*“L’acte est une tentative consciente d’intervention dans la réalité extérieure, tentative qui exige une décision de la volonté, qui a une intention, une fin et une signification et qui, en plus, doit être menée à terme, accomplie, consommée pour être un acte.”*²²⁴

A pintura gestual anula, como vimos, a intervenção da consciência. Através do gesto livre e espontâneo, o artista (que age como um condutor) transporta para a sua realidade consciente aspectos de uma dimensão desconhecida.

*“Le geste vise non pas la réalité mais l’absolu d’un monde idéal, inconnu, informulé, deviné.”*²²⁵

Nesta medida, a pintura gestual traz aos domínios de reflexão sobre arte problemas que nem sempre a crítica da arte está disposta a contemplar. Considerar, como Pollock, que o pintor é condutor de uma realidade espiritual, é pôr em causa pressupostos básicos da disciplina; atribuir à arte uma dimensão que transcende a consciência humana é questionar os valores de originalidade e autenticidade que dominam a cultura moderna ocidental. A pintura de Pollock, e a perspectiva que desenvolveu sobre a sua própria actividade criativa convidam-nos pois a ampliar o domínio de reflexão sobre a arte. Mas estará a crítica disposta a assumir que uma dimensão que escapa ao domínio consciente interfere com os processos artísticos? Ou sentir-se-á inibida em admitir os limites da sua compreensão dos fenómenos artísticos?

²²⁴ Roweel, 1972: 52

²²⁵ Ibid.: 53

CONCLUSÃO

O percurso realizado ao longo deste trabalho definiu questões que importa equacionar brevemente, articulando entre si as problemáticas dos diferentes capítulos.

Num prelúdio que tem por pretexto a obra de Ferdinand Cheval, evocámos diferentes formas de resistência face a expressões artísticas que escaparam aos consensos dominantes. Vimos, no desenvolvimento desta questão, que essas resistências assumem uma multiplicidade de manifestações que vão da recusa pelo silêncio à condenação através do riso, como sublinhou Georges Bataille a propósito de Manet. Um outro exemplo expressivo de marginalização é o texto que Petronius Arbiter escreveu em 1917 – *A Degenerate Work of Art: “Lunch on the Grass” by Manet*. Por oposição à idealização estética e moral de uma “arte refinada”, este quadro parece-lhe “vulgar” e “imoral”. Estas formas de resistência têm implícitos determinados pressupostos sobre a natureza da criação artística cujo questionamento é recorrente na história da arte.

A “interiorização do olhar”, patente nas obras de Courbet e Manet, revolucionou concepções tradicionais, abrindo a arte a diversas expressões de modernidade. A valorização da subjectividade que daí resultou atingiu um ponto de viragem quando a criatividade artística se aproximou da problemática da loucura e, através dela, da noção de inconsciente. Os autores que mais contribuíram, na primeira metade do século XX, para o conhecimento das relações entre arte e loucura interrogaram, dessa perspectiva, os próprios pressupostos da história da arte, a do período moderno em particular. Mas a atribuição do estatuto de “arte” às criações dos doentes mentais, resultou de um processo longo e complexo. É muito significativo que, na viragem para o século XX, Paul Meunier, o médico psiquiatra, só tenha manifestado publicamente o seu interesse pelo tema de “l’art malade”, ocultando-se sob o pseudónimo “Marcel Réja”.

Deste ponto de vista, o trabalho de Prinzhorn foi revolucionário. Assumindo abertamente o seu duplo estatuto enquanto médico psiquiatra e historiador de arte, ele integrou a reflexão sobre a criatividade da loucura nas interrogações sobre a natureza da arte moderna. Surpreendeu, nomeadamente na “renúncia ao mundo exterior” e consequente interiorização, o traço de união entre expressionismo e arte psiquiátrica.

Foi ainda através do tema da *interiorização da pintura* que Breton caracterizou a arte moderna: retirando-se do mundo aparente, o olhar do artista “*commence à voir [ce] qui n’est pas visible.*”²²⁶ As expressões artísticas da loucura terão, neste contexto, um papel subversivo: “*Le public ne sait rien de la beauté, qu’il confond encore avec le joli, le charmant, l’agréable. [...] L’art chez les fous fera glisser en lui le doute [...]*”²²⁷ Dubuffet, por seu turno, interrogou-se sobre o destino da arte uma vez abandonada a ideia clássica de “*l’invention de belles lignes et de belles harmonies de couleurs*”: “*L’art alors retourne à sa vraie fonction [...] L’art s’adresse à l’esprit, et non pas aux yeux.*”²²⁸ Considerando que a pintura, mais próxima do grito ou da dança, é “*un moyen d’expression de nos voix intérieures*”, Dubuffet escreveu: “*Il me faut avouer que les délires m’inspirent le plus vif intérêt. Je suis persuadé que l’art a beaucoup à faire avec les délires.*”²²⁹ É notória a estreita relação estabelecida por estes autores entre, por um lado, a natureza e os limites da arte moderna, e, por outro, a natureza da psique e os limites da consciência.

A valorização da arte psiquiátrica, na segunda metade do século XX, fez também “glisser le doute” sobre o papel do museu. Vimos que Lucienne Peiry se refere à institucionalização da *Collection d’Art Brut* de Lausanne, iniciada por Dubuffet, como um “anti-museu”. A exposição de obras marginalizadas, convidando ao questionamento dos critérios que presidem à apresentação pública da arte, poderá contudo implicar a sua descaracterização. O *Museu das Imagens do Inconsciente* criado por Nise da Silveira é, a este respeito, uma experiência muito singular que sugere ainda outras questões. Que museu? – interrogava-se Mário Pedrosa: “*Uma coleção de belos quadros pendurados à parede, com salas contíguas para serem apreciados? Não. Os criadores de arte, os seus produtos, não podem ser dispersos. O museu tem de ser também uma casa que os abrigue.*”²³⁰

Nise da Silveira concebeu um “museu vivo”, um lugar onde, escreve João A. Frayze-Pereira, “*a função do terapeuta se aproximaria, não do especialista interessado apenas na esquizofrenia, mas da figura do guardião atento à vitalidade da criação.*” E o autor especifica:

²²⁶ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1965: 11

²²⁷ *Ibid.*: 401

²²⁸ J. Dubuffet, *L’homme du commun à l’ouvrage*, 1973: 73

²²⁹ *Ibid.*: 69

²³⁰ Citado por João A. Frayze-Pereira, “Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política”, *Estudos Avançados*, 17 (49), 2003: 203

“[...] trata-se de uma transfiguração que não é de ordem retórica. Ela define uma tarefa concreta e uma posição política: impedir a qualquer preço que a obra se transforme em mero artefacto, em simples mercadoria, que o museu ao longo do tempo adquira feições de um mausoléu, que ele se torne a sepultura da arte, testemunhando a banalização da cultura.”²³¹

Frayze-Pereira reconhece numa das obras incluídas na *Collection d'Art Brut – Tapeçaria interrompida* de Jacky Garnier – a ilustração exemplar desta problemática. Esta tapeçaria tem vários quilómetros de comprimento. Iniciada em 1976 e desenvolvida, sem descontinuidade, no decurso da vida do artista, ela suscita a Frayze-Pereira a seguinte reflexão: “*Garnier subverte a rede mercantil e os modos de comunicação da arte, vinculando o fim da obra ao de sua própria vida. Como expôr uma vida? – é a sua questão*”.²³²

Era também esta a questão que Mary McCarthy colocava, em polémica com Rosenberg, adoptando todavia uma perspectiva contrária à de Frayze-Pereira: “*you cannot hang an event on the wall, only a picture*”. Curiosamente, à mesma frase podem ser atribuídas significações radicalmente diferentes.

A libertação da arte dos doentes psiquiátricos de critérios estritamente clínicos, sintetizada nos contributos de Rejá, Prinzhorn, Breton e Dubuffet, coincide com um movimento de progressiva libertação da expressão artística. A pintura de Pollock, ultrapassando revolucionariamente os limites da própria tela, representa justamente um momento áureo de emancipação face a critérios estabelecidos. Ela é indissociável dos processos psíquicos do artista: a origem da sua arte é, como afirmou, o inconsciente. Pollock reconheceu na sua criatividade a via por excelência para o desenvolvimento pessoal. O contexto terapêutico contribuiu decisivamente, do seu ponto de vista, para a descoberta da relação individual que estabeleceu com a pintura. A viagem ao inconsciente foi, para ele, uma viagem de descoberta de si mesmo.

²³¹ Ibid.: 203-204

²³² Ibid.: 205

ANEXOS

COLECCÃO DE PRINZHORN



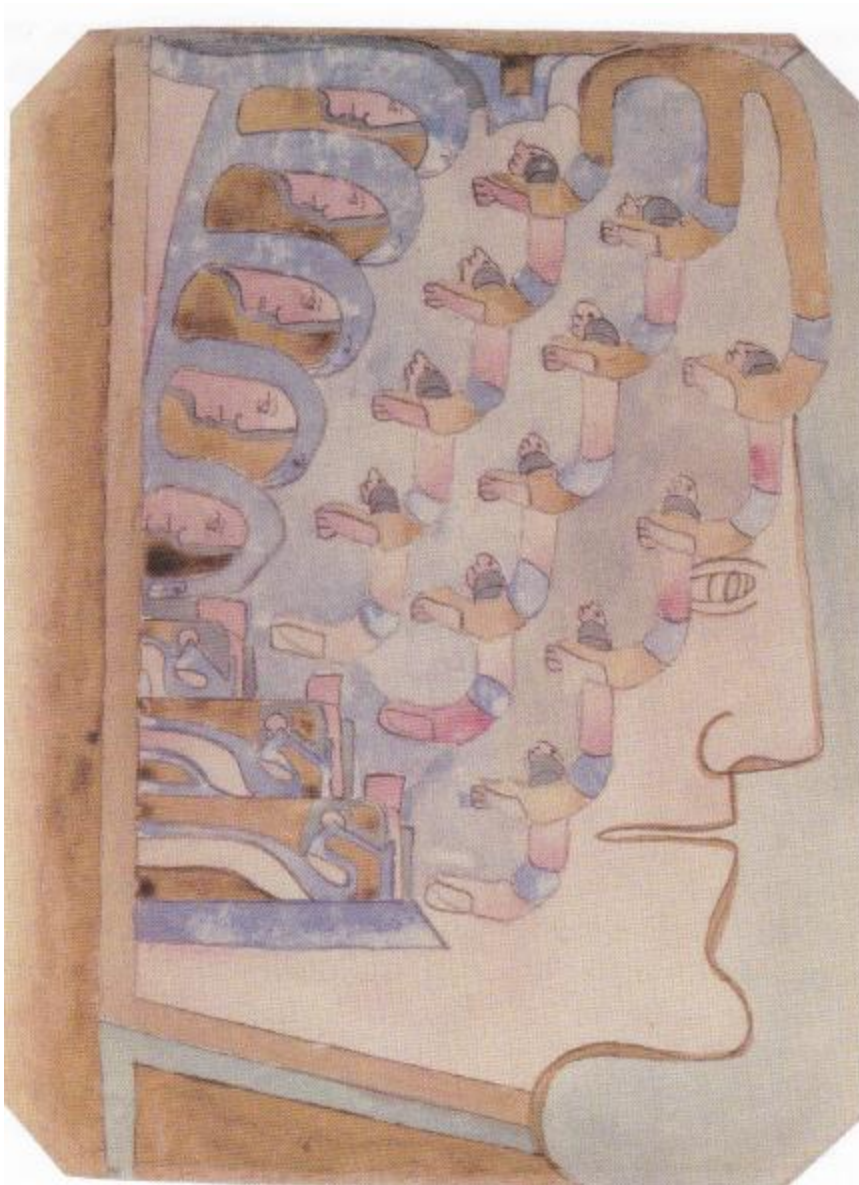
Hans-Otto Thomashoff; Norman Sartorius. *Art Against Stigma*, Schattauer, Germany, 2004, p. 23

August Natterer, *Witches Heads*, lápis e aguarelas, Prinzhorn Collection, Heidelberg



Heinrich Anton Müller, The shepherd bows to his sheep, 1919, lapis de coremcartão, Prinzhorn Collection, Heidelberg

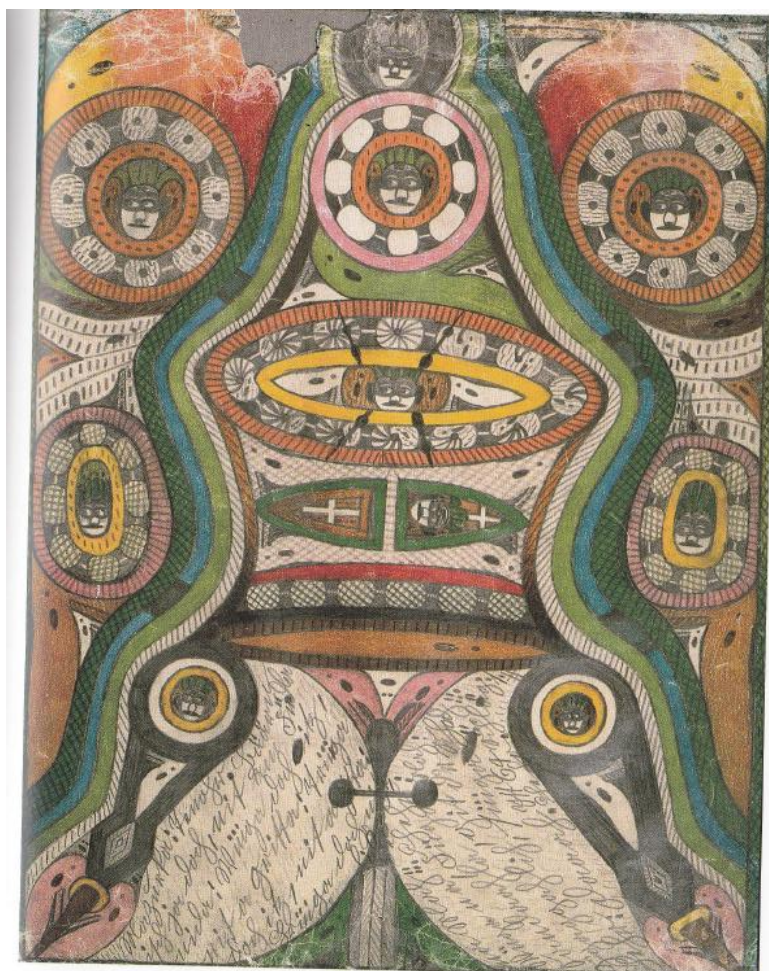
Hans-Otto Thomashoff; Norman Sartorius. *Art Against Stigma*, Schattauer, Germany, 2004, p. 22



August Klett, *Wormholes*, sem data, aguarela em papel, PrinzhornCollection, Heidelberg

Hans-Otto Thomashoff; Norman Sartorius. *Art Against Stigma*, Schattauer, Germany, 2004, p. 25

COLECÇÃO DE ARTE BRUTA



Adolf Wölfli, *Ville géante aux oiseauxcoucou*, 1923, lapis de cor, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

LuciennePeiry, *L'Art Brut*, Flammarion, 1997, p. 127



Augustin Lesage, Composition symbolique sur le monde spirituel, 1925, huile sur brette, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, 1997, p.131



Carlo, *Bateau*, 1963, Gouache, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, 1997, p. 146



Aloïse, *Le manteau du matador*, 1948-50, lapis de cor, Collection de l'Art Brut, Lausanne

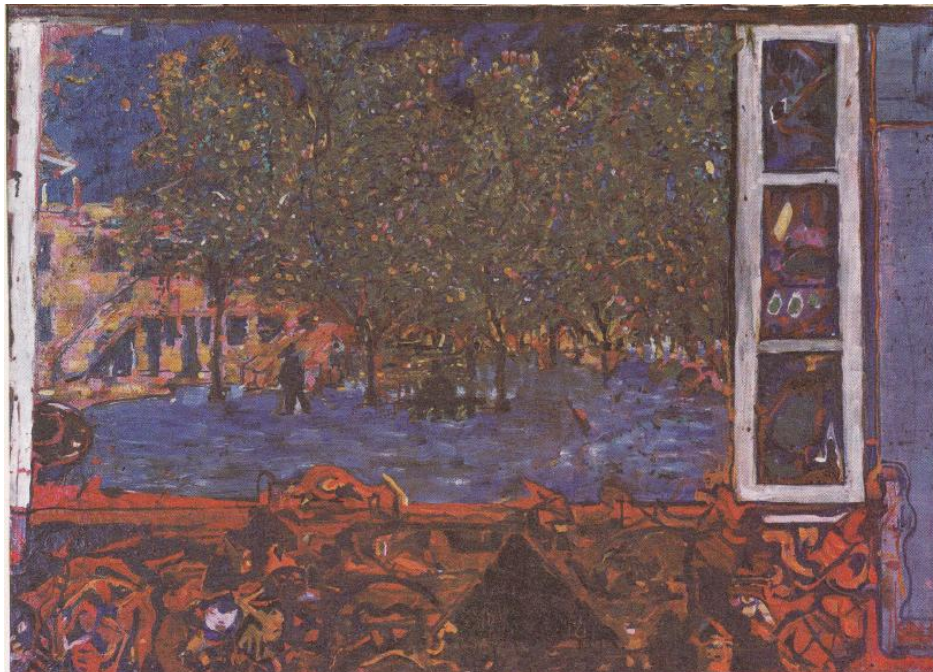
Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, 1997, p. 147

MUSEU DAS IMAGENS DO INCONSCIENTE



Fernando, sem título, óleo sobre tela, 1954

Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p. 41



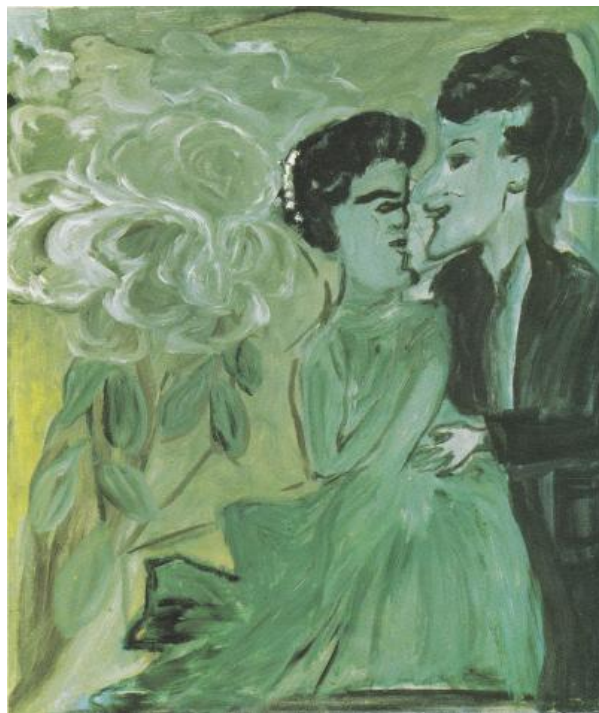
Emygdio, sem título, óleo sobre tela, 1948

Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p. 69



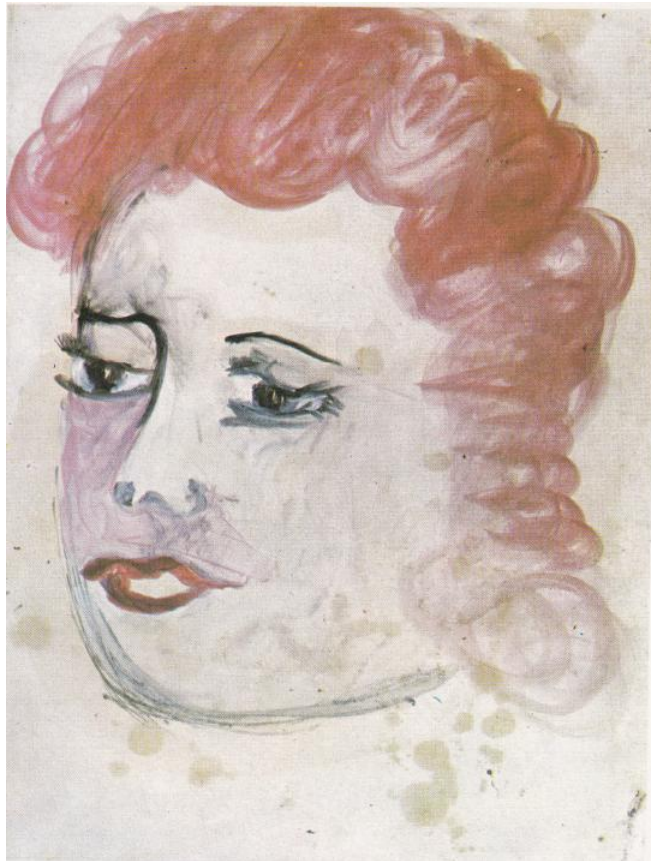
Raphael, sem título, óleo sobre cartolina, 1949

Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p. 115



Adelina, Sem título, óleo sobre tela, 1969

Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p 135



Isaac, imagem de mulher inacabada – última pintura de Isaac, guache sobre cartolina, 1966
Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p. 143



Carlos, sem título, óleo sobre papel, 1948
Museu das Imagens do Inconsciente, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1980, p. 159

LISTA DAS IMAGENS

Img. 1: http://fr.maieutapedia.org/wiki/Image:FacteurCheval_brouette1284808397.jpg

03.03.2013

Img. 2: <http://www.facteurcheval.com/histoire/palais-ideal-facteur-cheval.html>

03.03.2013

Img. 3: <http://pranainfos.blogspot.pt/2012/07/le-facteur-cheval-et-son-palais.html>

03.03.2013

Img. 4: http://farm7.staticflickr.com/6076/6070227851_c1724240dc_b.jpg

03.03.2013

Img. 5: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg

08.11.2012

Img. 6: http://www.shafe.co.uk/art/19thC_Primitivism.asp

08.11.2012

Img. 7: Gregory Galligan. “The Self Pictured: Manet, The Mirror, and the Occupation of Realist Painting” in *The Art Bulletin*, Vol 80, N° 1, 1998

Img. 8: <http://lowres-picturecabinet.com.s3-eu-west-1.amazonaws.com/173/main/199/894584.jpg>

14.01.2013

Img. 9: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=294>

14.01.2013

Img. 10: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=118124

08.11.2012

Img. 11: MacGregor. *The Discovery of the Art of The Insane*, 1989, p. 170

Img. 12: MacGregor. *The Discovery of the Art of The Insane*, 1989, p. 179

Img. 13:

http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_permanente_obras/exposicao_permanente_obras_klee.asp

20.06.2013

Img. 14: Peiry. L'Art Brut, 1997, p. 28

Img. 15: Peiry. L'Art Brut, 1997, p. 29

Img. 16: Peiry. L'Art Brut, 1997, p. 32

Img. 17: http://www.dw.de/image/0,,705686_4,00.jpg

05.09.2012

Img. 18: http://3.bp.blogspot.com/-WUmf9Lx8oQk/TXEMIZNyEII/AAAAAAAAA8fM/575KLGGLUlg/s220/pavilhao_seguranca_hospital_Miguel_bombarda%255B1%255D.jpg

05.09.2012

Img. 19: Fotografia tirada por mim em visita à exposição *Um século de Pintura de Doentes – Outsider Art* (Miguel Bombarda)

Img. 20: <http://aparteoutsider.org/>

05.09.2012

Img. 21: Fotografia tirada por mim em visita à exposição *Um século de Pintura de Doentes – Outsider Art* (Miguel Bombarda)

Img. 22: Stephen Polcari. *Adolph Gottlieb's Allegorical Epic of World War II*, Art Journal, Vol. 47, No. 3, New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, 1988

Img. 23: <http://iconicphotos.files.wordpress.com/2009/05/trotsky-780584.jpg>

13.11.2012

Img. 24: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/76244>

17.01.2013

Img. 25: Barbara Rose (ed.). *Pollock : painting / photographs by Hans Namuth*, 1980 (sem página)

Img. 26: Barbara Rose (ed.). *Pollock : painting / photographs by Hans Namuth*, 1980 (sem página)

Img. 27: Barbara Rose (ed.). Pollock : painting / photographs by Hans Namuth, 1980
(sem página)

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. Centenário do Hospital Miguel Bombarda – Antigo Hospital de Rilhafoles, 1848 – 1948, Lisboa, 1949

A.A.V.V. *Beyond Reason, Art and Psychosis, Works from the Prinzhorn Collection*, Hayward Gallery, London, 1997

Abt, Theodor. *Introduction to Picture Interpretation – According to C.G. Jung*, Living Human Heritage, Zurich, 2005

Aldemira, Luís Varela. *A arte e a psicanálise: O caso de Freud - Leonardo Da Vinci*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1935

Aldemira, Luís Varela. *A pintora Josefa Greco – nova autópsia de um velho caso*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1951

Arbiter, Petronius. “A Degenerate Work of Art: «Lunch on the Grass» by Manet” in *The Art World*, Vol 1, Nº. 4, 1917, pp. 272-275,

Artaud, Antonin. *Van Gogh, o Suicídio da Sociedade*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004

Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*, Viking, New York, 1973

Bataille, Georges. *Manet – Étude biographique et critique*, Skira, Genève, 1955

Baudelaire, Charles (translated and edited by Jonathan Mayne). *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, Phaidon, London, 1965

Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*, Inquérito, Lisboa, 1941

Berk, Tjeu van den. *Jung on Art – The Autonomy of the Creative Drive*, Routledge, New York, 2012

Bourdieu, Pierre. *La distinction: Critique social du jugement*, Minuit, Paris, 1992

Brand-Claussen, Bettina; **Jádi**, Inde; **Douglas**, Caoline. *Beyond Reason, Art and Psychosis: works from the Prinzhorn Collection*, Hayward Gallery, Manchester, 1996

Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard /Folio Essais, Paris, 1965

Breton, André. *L'art magique*. Phébus, Paris, 1991

Breton, André. *Manifeste du Surréalisme*, Kra, Paris, 1929

Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966

Cardinal, Roger. *Outsider Art*. Praeger, New York and Washington, 1992

Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: The Psychoanalytic Drawings*, Durham & London, Duke University Press, 1992

Cesar, Osório. *A Expressão Artística nos Alienados: Contribuição para o estudo nas artes*, São Paulo, 1929

Cesar, Osório. *A Arte nos Loucos e Vanguardistas*, Biblioteca de Cultura Medico-Psycologica. Flores e Mano, Rio de Janeiro, 1934

Cheval, Ferdinand. "The Autobiography of Ferdinand Cheval – The Story of The Palais Idéal, Hauterives – December 1911, 34 years of persistent work, 9000 days, 65000 hours." in *Raw Vision*, nº 38, 2002

Conrads, Ulrich; **Sperlich**, Hans. G. *Architecture Fantastique*, Delpire, (s/ cidade) 1960

Courbet, Gustave. *Peut-on Enseigner L'Art?*, L'Echoppe, Caen, 1987

Dantas, Júlio. *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, Editora Guimarães, Lisboa, 1900

Delacampagne, Christian. *Outsiders: Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne 1880-1960*. Mengès, Paris, 1989

Dias, Paula Barros. *Arte, Loucura e Ciência no Brasil – As Origens do Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, 2003

Dionisio, G. H. “A psicologia da forma e as imagens do inconsciente: de Mário Pedrosa a Nise da Silveira (pp. 60-76). In C. E. Machado (org.), *Memória e vida social: Tentativas sobre a experiência intelectual brasileira*. UNESP, São Paulo, 1999

Dubuffet, Jean. *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris, 1946

Dubuffet, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, René Drouin, Paris 1948

Dubuffet, Jean. *Asphyxiante culture*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1968.

Dubuffet, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973

Dubuffet, Jean. *Biographie au Pas de Course*, Gallimard, Paris, 2001

Faÿ, Henri Marcel, “Réflexions sur l'art et les aliénés”, in *Aesculape*, 1912, vol. 2, pp. 200-204

Ferrier, Jean-Louis. *Courbet: Un Enterrement a Ornans*, Denoel, Paris, 1980

Ferrier, Jean-Louis (dir Jean Louis-Ferrier avec la collaboration de Yann le Pichon) . *L'Aventure de l'Art du XXème siècle*, Chêne - Hachette, Paris, 1995

Ferrier, Jean-Louis. *Outsider Art*, Terrail, Paris, 1997

Ferrier, Jean-Louis. *Klee et l'ambiguïté créatrice*, Denoël, Paris, 1971

Fiedler, Konrad. *Escritos sobre Arte*, Visor, Madrid, 1991

Fingesten, Peter: *Spirituality, Mysticism and Non-objective Art*, New York, 1961 in *College Art Journal*

Foster, Hal (ed.). *Art Since 1900: modernism, anti modernism, postmodernism*: Thames and Hudson, New York, 2004

Foucault, Michel. *História da Loucura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978

Foucault, Michel. *Doença Mental e Psicologia*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1984

- Foucault, Michel; Saison Maryvone (co-aut).** *La Peinture de Manet*,
- Frank, Elizabeth.** *Jackson Pollock*, Abbeville Press, New York, 1983
- Frayze-Pereira, J. A.** *O que é loucura*, São Paulo, Brasiliense, 1982
- Frayze-Pereira, J. A.** “Estética, psicanálise implicada e crítica de arte”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 38, nº 2, p. 443-452, 2004
- Frayze-Pereira, J. A.** *Arte, Dor. Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005
- Frayze-Pereira, J. A.** "Arte e loucura no museu: uma poética singular". In Fernandes, M. I. A. (org.). *Fim de século: ainda manicômios?* São Paulo, Ipusp, 1999
- Frayse-Pereira, João A.** “Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política”, *Estudos Avançados*, vol. 17, nº 49, São Paulo, 2003
- Foster, Hal [et al.],** *Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, New York, 2004
- Fried, Michael.** *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990
- Fried, Michael.** *Manet's modernism or, the face of painting in the 1980's*, Chicago University Press, Chicago, 1996
- Freire, Vitor.** *Panóptico, Vanguardista e Ignorado – O Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda*, Livros Horizonte, Lisboa, 2009
- Freire, Vitor.** “Master of Imagination Xico Nico” in *Raw Vision*, nº 78, 2013
- Freud, Sigmund.** *Le moi et le ça*. In *Essais de Psychanalyse*, Paris, 1981
- Freud, Sigmund.** *Uma recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, Relógio d'Água, Lisboa, 2007
- Freud, Sigmund,** *Estudos sobre a histeria*, Edição standard brasileira das obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 2 (1893-1895), Rio de Janeiro, Imago, 1996

- Freud, Sigmund.** *A interpretação dos sonhos*. Relógio d'Água, Lisboa, 2009
- Freud, Sigmund.** “O Moisés de Michelangelo”, in *Totem e Taboo e outros trabalhos* Vol. XIII, *Obras Completas*, Rio de Janeiro
- Fuller, Peter.** *Arte e Psicanálise*, Publicações Don Quixote, Lisboa, 1983
- Gaillard, Christian.** “Jung e a arte”, in *Pro-Posições*, vol. 21, nº 2 Campinas, 2010
- GalerieSchreiner.** *Outsiders: An Exhibition of Art Brut*. (artista português Jaime Fernandes representado), New York, 1988
- Galligan, Gregory.** “The Self Pictured: Manet, The Mirror, and the Occupation of Realist Painting” in *The Art Bulletin*, Vol. 80, Nº 1, 1998, pp. 138-171
- Gramary, Adrian.** “De Prinzhorn a Dubuffet: A repercussão das colecções de arte criada por doentes psiquiátricos na arte do século XX”. In *Leituras / Readings*, Vol. VII, nº 2, Março / Abril, 2005 (http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev2_leituras1.pdf)
- Gombrich, Ernst.** *The Story of Art*, Phaidon, New York, 1995, [1950]
- Greenberg, Clement.** *Art and culture: critical essays*, Beacon Press, Boston, 1989
- Greenberg, Clement** (ed. John O'Brian). *The Collected Essays and Criticism* (4 Vols.), University of Chicago, Chicago, London, 1988-1995
- Guilbaut, Serge.** *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983
- Hall, Michael D., Eugene W. Metcalf Jr., and Roger Cardinal.** *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1994
- Harrison, Charles; Wood, Paul.** *Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, Blackwell, Oxford, 2004
- Haslam, John.** *Illustrations of Madness*. (Facsimile of 1810), Routledge, London, 1988

Huyghe, René; **Bazin**, Germain; **Hélène**, Adhemar. Courbet: L'Atelier du Peintre: Allégorie Réelle, 1855, Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1944

Huyghe, René; Dialogue avec le visible, Flammarion, Paris 1955

Ishaghpour, Youssef. *Aux origines de l'art moderne: le Manet de Bataille*, La Différence, Paris, 1989

Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud*, Basic Books, London, 1981

Junior, Eurípedes Gomes da Cruz. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro, 2009

Jung, C. G. *O Homem e Seus Símbolos*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1964

Jung, C. G. *Psicologia do Inconsciente*. Editora Vozes, Petrópolis, 1978

Jung, C.G. *O Espírito na arte e na ciência*, Vozes, Petrópolis, 1995

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Edition, New York, 1977

Kaprow, Allan (ed. Jeff Kelley): *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, Berkeley, 1993

Kępińska, Alicja; **Lee Patrick**. *Chaos as a Value in the Mythological Background of Action Painting*, Artibus et Historiae, Vol. 7, No. 14, 1986

Kleebatt, Norman L. *Action/abstraction : Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976*, The Jewish Museums, New York, 2008

Kuspit, Donald B.: *The Illusion of the Absolute*, New York, 1971 in College Art Journal

Landau, Ellen G. *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams, Inc, New York., 1989

Langhorne, Elizabeth. *The Magus and The Alchemist– John Graham and Jackson Pollock*, American Art, Vol. 12, No. 3, Autumn, 1998

Langhorne, Elizabeth. *Pollock, Picasso and the Primitive*, Art History, Vol. 12, N° 1, March, 1998

Læssøe, Rolf. “Édouard Manet’s «Le déjeuner sur l’herbe» as a Veiled Allegory of Painting” in *Artibus et Historiae*, Vol 26, No. 51, 2005, pp. 195-220

Leandro, Sandra. *Metáforas do Coração – Mulheres Artistas: Josefa Greco (1850-1902), Fanny Munró (1846–1926), Joana Vasconcelos (1971)*, Universidade de Aveiro, 2007

Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism – Subjectivity and Painting in the 1940’s*, Yale University Press, New Haven and London, 1993

Levine, Edward M.: *Abstract Expressionism: The Mystical Experience* in College Art Journal, New York, 1971

Lombroso, Cesare. “L’art chez les fous”, *L’homme de génie*. Paris, F. Alcan, 1889

Marie, Auguste Armand. “Le musée de la folie”. *Je sais tout*, 15 Octobre, 1905, n° 9

MacGregor, John Monroe. *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton University Press, New Jersey, 1989

Maclagan, David. *Outsider Art – From the Margins to the Marketplace*, Reaktion Books, London, 2009

Malvano, Laura. *Gustave Courbet, 1819-1877*, Knowledge Publications, London, 1967

Malraux, André. “Le musée imaginaire”, in *Les voix du silence*, Vol 1., Gallimard, Paris, 1965

Meunier, Paul; **Masselon**, René. *Les rêves et leur interprétation: Essai de psychologie morbide*, Bloud & Gay, Paris, 1910

Monis, Egas. *No centenário do mestre José Malhoa*, Caldas da Rainha, 1955

Morehead, Allison. “The Musée de la folie: collecting and exhibiting chez les fous” *Journal of the History of Collections*, 2011

Motherwell, Robert; Rosenberg, Harold; Chareau, Pierre; Cage, John: *Possibilities I : an occasional review*, Witteborn, Schultz, New York, 1947

Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme*, Édition du Seuil, Paris, 1964

Negreiros, Almada. *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso por José de Almada Negreiros Poeta d'Orpheu Futurista e Tudo*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, 1993

Neumann, Erich. *Art and the Creative Unconscious*, Bollingen Series LXI, Princeton University Press, Princeton, 1974

Nordau, Max. *Dégénérescence*, Félix Alcan, Paris, 1990

O'Connor, Francis V. Two Methodologies for the Interpretation of Abstract Expressionism, *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, Autumn, 1988

O'Connor, Francis V. *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, 1967

Peiry, Lucienne. "The Influence Machine: Jean Tinguely and Outsider Art" in *Art and Australia*, Vol. 46, N°3, 2009

Peiry, Lucienne. *L'Art brut*. Flammarion, Paris, 2010

Pierre, José. *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, Lausanne, 1987

Pivana, Fernanda; **Ginsberg**, Allen. *Beat & pieces : a complete story of the beat generation in the words of Fernanda Pivano with photographs by Allen Ginsberg*, Photology, Milano, 2005

Pedrosa, Mário. *Dimensões da Arte*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1964

Polcari, Stephen; *Adolph Gottlieb's Allegorical Epic of World War II*, *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, Autumn, 1988

Réja, Marcel, “L’art malade: dessins de fous”, in *Revue Universelle*, 1901, n° 39: pp. 913-15; n° 40: pp. 940-44

Réja, Marcel, *L’art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, Société du Mercure de France, Paris, 1907

Rhodes, Colin. *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. Thames and Hudson, London, 2000

Robbins, Christa Noel. *Harold Rosenberg on the Character of Action* in *Oxford Art Journal*, Oxford University Press Vol 35, N° 2, 2012

Rose, Barbara. *American Art Since 1900 – Revised and Expanded Edition*, Praeger Publishers, New York, 1975

Rose, Barbara (ed.). *Pollock : painting / photographs by Hans Namuth*, Agrinde Publications, New York : 1980

Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*, Da Capo Press, New York, 1960

Rosenberg, Harold: *The Anxious Object*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1982

Rosenberg, Harold: *The De-Definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1983

Rowell, Margit. *La peinture, le geste, l’action : l’existentialisme en peinture*, Klincksieck, Paris, 1972

Rowland, Susan. *Psyche and the arts – Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*, Routledge, London, New York, 2008

Sandler, Irving. *Abstract expressionism and the american experience : a reevaluation*, School of Visual Arts, New York, 2009

Saraiva, Atónio José; **Lopes**, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1978

Sedivi, Amy Elizabeth. *Unveiling the Unconscious: The Influence of Jungian Psychology on Jackson Pollock and Mark Rothko*, Williamsburg, 2009 (A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelors of Arts in Art History from the College of William and Mary)

Séguy-Duclot, Alain. *Définir l'art*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998

Silva, Raquel Henriques. "O Museu do Hospital Miguel Bombarda" in *L+Arte*, Lisboa, N° 76, 2010

Silveira, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Alhambra, Brasília, 1981

Silveira, Nise da. *Senhora das imagens internas. Escritos dispersos de Nise da Silveira*. Martha Pires Ferreira (org.) Cadernos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2008

Simon, P. Max, "L'imagination dans la folie: etude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés", in *Ann. Med. Psychol.*, 1876, vol. 16, pp. 358-390

Simon, P. Max, "Les écrits et les dessins des aliénés", in *Arch. Anthropol. Crim.*, Lyon, 1888

Slifkin, Robert. *The Tragic Image: Action Painting Refigured*, in *Oxford Art Journal*, Oxford University Press Vol 34, N° 2, 2011
Tardieu, Ambroise. *Étude médico-légale sur la folie*, J.B. Baillièrre, Paris, 1880

Thévoz, Michel. *Art, folie, LSD, graffiti, etc*, Lausanne, sem data

Thévoz, Michel. *L'Art Brut*. Skira, Genève, 1975

Thévoz, Michel. *Dubuffet*. Skira, Genève, 1986

Thévoz, Michel. "Jaime Fernandes" in *Publication de la Collection de L'Art Brut*, Lausanne, 1997

Thévoz, Michel. *Art brut, psychose et médiumnité*, La Différence, Paris, 1999

Thomashoff, Hans-Otto; **Sartorius**, Norman. [ed.] *Art Against Stigma – A historical Perspective*, Schattauer, Germany, 2004

Treger-Saint Silvestre, *Arte Bruta – Terra Incognita. Coleção Treger-Saint Silvestre*, [catálogo] 2012

Tuchman, Maurice; **Eliel**, Carol S. *Parallel Visions – Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Princeton University Press, 1993

Varnedoe, Kirk; **Karmel Pepe**; designed by Steven Schoenfelder. *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, 1998

Volmat, Robert. *L'art psychopathologique*, Presses Universitaires de France, Paris, **Waldberg**, Patrick. *Chemin du surréalisme*, Paris, sem data

Worringer, Wihelm. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Klincksiek, Paris, 1978

Zahar, Marcel. *Autour l'Atelier de Gustavo Courbet*, in *Medicine de France*, Olivier Perrin, 1951

Zola, Émile. *Mes haines: Causeries Littéraires et Artistiques Mon Salon, 1866 Édouard Manet: Étude Biographique et Critique*, Bibliotheque Charpentier, Paris, 1895

Zolberg, Vera L.; **Cherbo**, Joni Maya. *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997