



Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

ais@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

España

Ortega, Inés

Nuevas Visiones del Arte Outsider

Arte, Individuo y Sociedad, vol. 26, núm. 2, 2014, pp. 287-299

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551291007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Nuevas Visiones del Arte Outsider

New Visions of outsider Art

INÉS ORTEGA

E.U. de Educación de Soria. Universidad de Valladolid

inesor@mpc.uva.es

Recibido: 31 de marzo de 2013

Aprobado: 16 de septiembre de 2013

Resumen

En los últimos años se ha podido detectar un creciente interés por el arte marginal. Dicha atención no se debe únicamente a que las obras situadas en los límites del arte profesional actúen como referentes estéticos de influyentes artistas contemporáneos, sino que, a nuestro juicio, constituye un movimiento mucho más amplio. Hoy en día es fácil apreciar un claro afán por difundir las expresiones artísticas marginales, las cuales, poco a poco, parecen estar saliendo del restringido ámbito de los centros y museos específicos para conquistar nuevos espacios y audiencias más generalistas. En este artículo se analiza la difusión de obras a través de exposiciones, pero, especialmente, trata de profundizarse en el discurso teórico que respaldaría su inclusión como expresiones de pleno derecho dentro de la historia del arte. Esta labor crítica de revisión se materializa en una serie de narrativas museológicas, más o menos novedosas, en las que centraremos nuestra atención. Para ello, se considerará el trabajo reciente de promoción y difusión de los pioneros estudios progresivos de la Bahía de San Francisco y del joven Museum of Everything, con base en el Reino Unido, todas ellas instituciones destacadas en el actual fenómeno de irradiación del arte outsider.

Palabras Clave: arte marginal, exposiciones, narrativas museológicas.

Ortega, Inés (2014): Nuevas Visiones del Arte outsider. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) 287-299.

Abstract

Recent years have witnessed a growing interest in outsider art. This is not only because works of art located on the fringe of the professional art world serve as aesthetic references for influential contemporary artists but also because, in our opinion, they form part of a much wider movement. Today there is a marked interest in publicizing outsider art and, little by little, these works seem to be abandoning the restricted confines of specialized museums and centers as they conquer new spaces and attract wider audiences. This article analyzes the role of exhibitions in publicizing these works but, more importantly, it studies the underlying theoretical discourse that leads to their consideration as genuine works of art that merit a place in art history. This critical revision has taken place in a series of novel, more or less sound museological narratives on which we will center our attention. We shall consider the recent promotion and dissemination of the pioneering progressive studies from San Francisco Bay Area and the new Museum of Everything located in the United Kingdom, institutions which play a key role in the present dissemination of outsider art.

Keywords: outsider art, exhibitions, museological narratives.

Ortega, I. (2014): New Visions of outsider Art. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) 287-299.

Sumario: 1. Introducción 2. Antecedentes 3. Nuevos ecos del arte outsider 4. Reflexión crítica. Referencias.

1. Introducción

El interés por el arte al margen de las convenciones sociales y sin aspiraciones comerciales ha estado presente desde el siglo XIX, cuando los artistas empezaron a buscar fuentes de inspiración alternativas a las de la tradición clásica. Fue entonces cuando surgió la fascinación por el primitivismo artístico, encarnado tanto por el arte prehistórico como por el arte de los pueblos de las colonias, el dibujo de los niños o la expresión plástica de los enfermos mentales (Harrison, Frascina y Perry, 1998). Desde ese momento, puede detectarse una corriente de influencia soterrada en algunas manifestaciones del arte contemporáneo, seducido por la idea de una expresión auténtica. Sin embargo, tal como señala Obrist, el conocimiento público de estas obras extrañas, anómalas y fascinantes se ha producido en oleadas, indicando como ejemplos el fenómeno de las grandes exposiciones dedicadas al arte outsider en los sesenta, o las celebradas por los artistas de la clínica Maria Gugging a finales de los ochenta (The Museum of Everything, 2009). En los casos citados, se aprecia que un breve periodo de interés es seguido de un largo letargo. A juzgar por el resurgimiento del interés institucional y por el intento crítico de afianzar un discurso inclusivo y legitimador, el mundo del arte oficialista parece empezar a desperezarse del último lapso de olvido. No obstante, veremos que esta nueva postura teórica no está exenta de contradicciones. Pero, antes que nada, analicemos algunos antecedentes en relación con el coleccionismo, la exhibición y la valoración crítica del arte marginal.

2. Antecedentes

Referencia obligada es la colección de art brut de Dubuffet (1901-1985) y, en especial, la labor promocional y de difusión realizada por el propio artista, pionero de la reivindicación de los valores artísticos de las manifestaciones marginales. Fruto de este interés, recorrió Europa y América desde 1947 hasta lograr la creación de un museo estable en 1976 en la ciudad suiza de Lausana. Justamente en la presentación de una exposición, en enero de 1951, en la librería Marcel Evrard de Lille, afirmaría: “Creo que lo que tiene valor en los seres no son sus cortezas, enfriadas y muertas (que alimentan lo que algunos llaman patrimonio cultural de la civilización, y que a mí me parece de poco valor) sino más bien todas las manifestaciones directas e inmediatas del fuego interno de la vida. Éste es lo que me parece admirable, y lo que solicito a la obra de arte es que abra camino a este fuego” (citado en Bolaños, 2002, p. 260).

Otros nombres destacados son Hans Prinzhorn (1886-1933), o Leo Navratil (1921-2006), cuyas colecciones son bien conocidas (Martínez, 2011). Desde un punto de vista estrictamente museológico, destaca la figura del comisario holandés Willem Sandberg (1897-1984), tanto por su avanzada concepción del discurso expositivo como por la promoción de las manifestaciones artísticas intencionalmente alejadas de la cultura establecida. Aunque su formación inicial fue como diseñador, su trabajo artístico para el museo Stedelijk de Ámsterdam dio paso a una colaboración estable

como conservador, llegando a alcanzar el cargo de director en 1945, puesto en el que permaneció hasta 1962. Su preocupación fundamental fue modernizar la institución, concibiendo el museo de una forma revolucionaria; éste no podía ser un santuario del pasado, sino un lugar de encuentro entre los artistas y el público, un activo foro de experimentación reflejo de la cultura contemporánea. Incorporó al discurso expositivo una dimensión utópica, una apuesta por la esperanza en el deprimido ambiente de posguerra, potenciando distintos medios de expresión, al margen de la pintura y la escultura, y mostrando, en ocasiones por primera vez, nuevos lenguajes artísticos. Su gestión favoreció la adquisición de una importante colección de arte de las Vanguardias históricas, pero también, y de manera destacada, la incorporación de un corpus de obras de corte más moderno. El importante conjunto del grupo CoBrA que posee el Stedelijk es revelador de esta postura aperturista, afín a los movimientos relacionados con la creación más instintiva, entendida como libre expresión del individuo. No en vano uno de los principales referentes del grupo CoBrA era Dubuffet, con el que estos artistas compartían la fascinación por el entonces denominado arte primitivo, el de los niños y el de los enfermos mentales, además de inspirarse en el arte popular (Ferrier, 1993). Por ello, la primera exhibición retrospectiva del colectivo en el museo, en una fecha tan temprana como 1949, puede considerarse un hito por la naturaleza de las obras, por su avanzada concepción museográfica y, en especial, por suponer una especie de aceptación tácita del arte menos convencional en un ámbito tradicionalmente poco dado a los riesgos. Esta actitud tan inusualmente liberal, llevó a Sandberg a permitir el comisariado de muestras por parte de artistas, con lo que el discurso expositivo pudo adquirir una dimensión más evocadora que normativa.

Por otra parte, es conocido el activismo de Sandberg en la resistencia contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, de éste se desprende una actitud tolerante hacia la diferencia, una firme voluntad inclusiva del verdadero arte, entendido como auténtica expresión del alma y, por tanto, como actividad liberadora, desligada de las estructuras y de los discursos del poder. Obviamente, este pensamiento tiene una honda repercusión estética, pero, implícitamente, también entraña una concepción social comprometida y no elitista del arte en relación con el espectador. En una reflexión sobre el papel desempeñado por los artistas durante la guerra, afirma: “La firme resolución de un gran número de artistas durante la ocupación ha contribuido en gran medida, pienso yo, a que se haya reconocido el valor de su vocación en la sociedad actual. Muchos de ellos que, en tiempos de paz, habían sido incapaces de adaptarse a la sociedad normativa, se sacrificaron, sin pensar, por una colectividad que [antes] no les había aceptado” (Petersen, 2007, p. 63).

En la misma línea ideológica cabe destacar el trabajo del influyente comisario suizo Harald Szeemann (1933-2005). Ya en 1963, durante su época como conservador del Museo Kunsthalle de Berna, iniciada en 1961, realizó una muestra de la colección Prinzhorn, dedicada al arte de los enfermos mentales. Más tarde, en 1969, tras su dimisión en el cargo debido a presiones externas por la controvertida exposición *When Attitudes Become Form*, inició su labor como comisario independiente. Fue entonces cuando fundó la denominada Agencia para el Trabajo Espiritual de los Invitados y el Museo de las Obsesiones. La primera era una institucionalización de sí mismo, en irónica alusión a la corriente entonces imperante en Suiza contra los

trabajadores inmigrantes. El museo era un lugar imaginario en el que se concitaban sus referentes estéticos y la sede virtual desde la que operaba la agencia. Szeemann fue contratado en 1972 para organizar la Documenta de Kassel, a la que incorporó nuevas formas de expresión, como el performance. Diez años más tarde, como conservador del Kunsthaus de Zurich, recreó el gabinete Merzbau de Kurt Schwitters a partir de documentación fotográfica. En su labor de comisariado sobresale su capacidad para alternar muestras individuales y colectivas en las que mostraba obras de artistas emergentes junto a las de autores consolidados, su facilidad para producir macro eventos expositivos y también muestras muy reducidas (casi exposiciones en miniatura) y para exhibir obra artística en espacios alternativos, no propiamente artísticos. Todos estos son datos relevantes para entender el trabajo y las preferencias estéticas de Szeemann, abiertamente inclinado hacia el arte marginal, fascinado por la subversión y por la idea del universo creativo propio, cerrado y autorreferencial, como microcosmos adecuado en el que producir una obra de arte total, un escenario cotidiano en el que unir el arte y la vida.

Desde un punto de vista conceptual, destaca el novedoso enfoque de las exposiciones planteadas a partir de una idea principal, que permite desvelar asociaciones insólitas, también su preocupación por ofrecer muestras de todo lo que se produce y no sólo de una escogida selección de obras, cuestionando los límites entre el arte culto y el marginal, así como su interés por el concepto de utopía como motor para la creación. En ese sentido, destacan exposiciones como Monte Veritá, dedicada a las utopías sociales europeas de comienzos del siglo XX, o Der Hang zum Gesamtkunstwerk, centrada en la idea de obra de arte total como utopía intelectual. De Monte Veritá diría: “No se trataba del poder sino del cambio, del amor, y de la subversión. Era una nueva manera de hacer exposiciones; no sólo documentar un mundo, sino crear un mundo. Los artistas se sentían especialmente cómodos con este planteamiento” (Obrist, 2011, p. 105).

3. Nuevos ecos del arte outsider

En los últimos diez años, aproximadamente, ha cobrado impulso el trabajo desarrollado por una serie de centros de arte situados en el área de la Bahía de San Francisco, en los Estados Unidos. Tal vez la fecha clave para el resurgimiento de este interés sea el arranque de la feria NADA, en 2003, un evento paralelo a Art Basel de Miami y específicamente dedicado al arte emergente, minoritario y, por extensión, marginal. Junto a la particular forma de funcionamiento de estos centros, en los que se fomenta la autoexpresión y la profesionalización de artistas discapacitados en grandes talleres colectivos, sobresale una cuidada gestión de la producción artística (Katz & Katz, 1990). En España se ha difundido especialmente la labor de Creative Growth, gracias al excelente documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (Barrera y Peñafiel 2007), basado en la figura de la artista Judith Scott. Sin embargo, este centro posee una larga trayectoria.

Creative Growth fue fundado en 1974 por el matrimonio formado por Elias Katz y Florence Ludins-Katz. Actualmente, es considerado un centro pionero del denomina-

do “movimiento de arte y discapacidad” en los Estados Unidos. Él, psicólogo, y ella, artista, iniciaron esta labor de manera natural, derivada de la actividad terapéutica que Elias desarrollaba en su propio domicilio. Convencidos de los beneficios que la creación artística podría proporcionar a las personas con discapacidad, y también animados por el valor estético de las representaciones producidas por este colectivo, los Katz abrieron unas instalaciones específicas para la práctica del arte. En la actualidad, en la organización persiste la idea primigenia de que las personas con discapacidad pueden realizar una valiosa aportación a la sociedad a través del arte. Por otra parte, entre los beneficios de la práctica artística, suelen mencionarse la autorrealización, la mejora de la autoestima, la positiva contribución a la formación de la identidad personal y, en definitiva, un incremento de la calidad de vida de los asistentes, que en el Centro tienen la consideración de artistas. Además, no resulta extraña la argumentación de que el arte proporciona una vía alternativa e indispensable de comunicación para aquellos individuos que rara vez son escuchados por la sociedad, personas que sólo a través del arte pueden expresarse en igualdad de condiciones. Tom di Maria, director de Creative Growth, refiriéndose a la obra de Dan Miller afirma: “Él es esencialmente no verbal y esas [obras] han llegado a ser sus expresiones comunicativas hacia nosotros. Creo que está tratando de describir o delinear cómo funciona su pensamiento, o cuál sería su discurso si pudiera conectar las palabras o formalizar una frase” (*The Museum of Everything*, 2009, p. 249).

El método de trabajo de la institución implica el cumplimiento de un horario por parte de los artistas discapacitados que acuden a él, ya que su labor creativa es considerada como una actividad laboral y no meramente ocupacional. El gran espacio de taller constituye un lugar diáfano, sin divisiones, lo que permite la libre circulación. Un aspecto significativo del funcionamiento y de la filosofía del Centro es que los asistentes son asesorados por artistas profesionales que desarrollan una labor didáctica y auxiliar en la creación. Sin embargo, éstos declaran no actuar como arte terapeutas ni influir de manera directa en el proceso creativo, sino, más bien, trabajar como asesores técnicos y colaboradores especialistas. Sus tareas pueden oscilar desde el mero suministro de materiales hasta hacer de manos de las personas con más limitaciones motrices, para las que trabajan “al dictado” siguiendo directrices (Barrera y Peñafiel, 2007). La institución es permeable a otras influencias y Creative Growth cuenta con documentación artística de consulta, recibe visitantes y artistas profesionales, que, seleccionados mediante un proceso competitivo, imparten talleres, mientras que los propios asistentes al taller realizan visitas a galerías, museos y estudios particulares de creadores ajenos al colectivo. Instituciones afines son el NIAD, acrónimo de Instituto Nacional para el Arte y la Discapacidad, que se encuentra en Richmond, y el centro Creativity Explored, de San Francisco, respectivamente fundados en 1982 y 1983 por el matrimonio Katz.

Además de los artistas responsables de los talleres, la plantilla de estas instituciones incluye personal especializado en el comisariado de exposiciones. Esta tarea constituye una parte vital del trabajo que desarrollan, ya que en su ideario figura la promoción de los artistas desde el punto de vista no sólo de la inclusión social, sino también laboral, lo que implica la venta de obra y la producción regular de exposiciones, tanto en sus sedes como en otros espacios. Los beneficios obtenidos por esta

vía se destinan a financiar el programa de exposiciones y también, en distinta medida, repercuten en los creadores. Los tres centros cuentan con galerías de arte anejas y con un espacio de tienda, lugar en el que se venden objetos decorados con motivos creados en los talleres, como el *merchandising* que ofrece cualquier museo, además de obra artística, libros y catálogos de exposiciones.

Partiendo del ideal de integración y profesionalización que persiguen estas entidades, se detectan algunas estrategias dignas de mención que sólo pueden entenderse como producto de una estudiada labor gestora y curatorial, actividad desarrollada por profesionales expertos en los campos de la conservación y el marketing (Katz & Katz, 1990). Evidentemente, dibujar una panorámica completa de las exposiciones relevantes y el modo en que se han producido es algo que escapa por completo de los límites de un artículo, pero sí que pueden señalarse ciertas líneas de actuación dignas de mención. Una de ellas es la continuada actividad expositiva de las galerías integradas en las sedes de los centros. El cambio de exposiciones se sucede a un ritmo vertiginoso, para generar un clima de expectación sobre los acontecimientos venideros. Dichas exposiciones suelen organizarse en conexión con un concepto central, que proporciona cierta unidad a las obras exhibidas cuando pertenecen a varios autores y orienta la mirada del espectador para facilitar la comprensión de los trabajos más críticos. Las muestras pueden estar comisariadas por los especialistas de los centros dedicados a esa tarea, pero también, y cada vez más, por profesionales externos de prestigio. *Creativity Explored*, esporádicamente, celebra exposiciones completamente ideadas y diseñadas por los asistentes al taller. Así, éstos logran abarcar la mayor parte del proceso que afecta a la creación y comercialización de sus obras, desde su concepción y materialización formal hasta su exhibición en la galería, pasando por la búsqueda de un concepto clave, aglutinador de todas las creaciones. De esta manera, la entidad justifica el ejercicio de un cierto poder de decisión sobre el trabajo personal por parte de los artistas, adoptando regularmente una dinámica de autogestión (Monsen, 2012).

Del mismo modo que los talleres están abiertos a influencias externas, en las galerías de arte de los tres centros también se exhibe obra de artistas profesionales ajenos a ellos. Es una manera de alentar la creatividad, pero también se entiende como una muestra de la actitud abierta y de la fluida relación de la comunidad artística, independientemente de las tradicionales divisiones entre alta y baja cultura, creación profesional o amateur y arte consagrado o marginal. De manera más transgresora e intencional, se han producido exposiciones conjuntas de artistas con y sin discapacidad, cuyo planteamiento pretendía ser un auténtico desafío para el espectador. La muestra *I (heart) Music*, producida en *Creative Growth* en 2004, presentaba en el espacio de la galería de *Oakland* obra de distintos artistas, del centro y de fuera del mismo, sin texto en las paredes, lo que implicaba que los espectadores no disponían de información respecto de la condición de los creadores (Holden, 2007).

Otro evento destacable es el que supuso la muestra itinerante titulada *Create* (figura 1), exposición celebrada en el año 2011 en la universidad de California y su museo asociado, el Museo Berkeley y Archivo Cinematográfico Pacific (BAM/PFA, por sus siglas en inglés). En ella se pudo contemplar en una sede universitaria la obra de una selección de veinte artistas procedentes de *Creative Growth*, *Creativity Explored* y

NIAD (Rinder, 2011). Posteriormente, la muestra fue exhibida en distintos museos estadounidenses.

Un punto crítico de observación de las nuevas relaciones y vínculos que se están creando en torno al arte de los artistas con discapacidad en los Estados Unidos es la manera en la que dichos organismos están tratando de ampliar sus márgenes de actuación. Así, procuran traspasar las fronteras de sus talleres y galerías anejas mediante el establecimiento de galerías satélite, que funcionan casi como sucursales, o a través de la colaboración con galerías de arte consolidadas. El caso más exitoso es el de Creative Growth, que recientemente ha inaugurado un espacio expositivo en París, destinado a la exhibición de obra de artistas con discapacidad y de artistas autodidactas. Ello confiere a esta entidad una dimensión internacional, acorde con el posicionamiento de obras de algunos de sus artistas en grandes colecciones de arte europeas y americanas. El mismo centro mantiene una fluida relación con la galería White Columns, en Nueva York. La historia de este espacio de arte es interesante en sí misma, ya que fue fundado en 1970 por Gordon Matta-Clark y Jeffrey Lew, como un lugar dedicado al arte experimental. En él, los promotores fomentaban una política de exposiciones alejada de convencionalismos, entendiendo el arte como proceso y ofreciendo una panorámica abierta a todo lo producido (Alemani et al., 2011). En la actualidad, White Columns mantiene ese mismo espíritu aperturista y se declara una entidad sin ánimo de lucro.

Pero quizás, la línea de actuación más interesante y novedosa sea la encaminada a contextualizar los trabajos de los artistas marginales con obras de otros artistas profesionales y plenamente integrados en el mundo del arte contemporáneo, fuera de las sedes de los centros o de sus galerías afines. Esta distinción en función de la naturaleza del espacio expositivo puede considerarse excesivamente rígida o puntillosa, pero, a nuestro juicio, supone un elemento clave para considerar la posibilidad de un cambio de percepción en torno al arte outsider. Como ejemplo de este “atrevido” posicionamiento crítico puede citarse la exposición *De-Reconstruction*, celebrada en la galería Barbara Gladstone de Nueva York en el 2005, en la cual se exhibían obras de Judith Scott junto a obras de artistas profesionales como Alexandra Bircken o Lucas Samaras, ambos interesados por la creación con material textil. En el 2012, ha tenido lugar en el Museo Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Rosemarie Trockel: un cosmos*, co-comisariada por la iconoclasta artista alemana. En esta muestra, sus obras eran acompañadas por otras de creadores marginales, como Judith Scott, Morton Barlett, James Castle o Manuel Montalvo, además de contar con la presencia de imágenes y objetos procedentes de otros campos, como el de las ciencias naturales (figura 2). Indudablemente, cabe preguntarse por los motivos de inclusión de obra marginal en exposiciones de artistas profesionales. En relación con este aspecto se detecta un cierto énfasis en la afinidad formal y estilística, una insistencia discursiva encaminada a subrayar el diálogo estético entre obras de autores diferentes, pero también el reconocimiento, implícito o explícito, de un universo de influencias procedentes de una subcultura con raíces en lo instintivo, en lo antiacadémico y popular. También, en ocasiones, se traslucen una actitud crítica hacia las tradicionales categorías jerárquicas impuestas por la historia del arte.

Por último, cabe considerar la inclusión de obras de algunos de los artistas procedentes de los estudios progresivos del área de la Bahía en las colecciones permanentes de los museos. La mayoría de tales adquisiciones, al menos de momento, se está circunscribiendo al ámbito de las instituciones específicamente interesadas por el arte marginal, que así aumentan sus fondos y consolidan algunas de las líneas maestras de sus colecciones. Entre estos museos cabe destacar: el American Folk Art Museum, de Nueva York; el American Visionary Art Museum, de Baltimore; el centro Intuit, de Chicago; el Museo de Art Brut, de Lausana; el Museum of Everything, de Londres; la colección ABCD (Art Brut Connaissance and Diffusion Collection), de París y Praga; el Lille Métropole Museum of Modern, Contemporary and Outsider Art (LaM), en Villeneuve d'Ascq (Francia), o la colección de la Clínica María Gugging, en las proximidades de Viena.

En Europa, junto con estudios colectivos con una larga trayectoria, como la mencionada Clínica María Gugging, el centro Barrington Farm (Gran Bretaña), el centro Lebenshilfe (Austria), La Pommeraie (Bélgica), La Tinaia (Italia), etc., destaca la reciente creación del Museum of Everything en Londres (The Museum of Everything, 2011). Esta institución está desarrollando una activa política de promoción y difusión del arte marginal. Posee una colección en la que se integran obras de artistas marginales reconocidos y acude con regularidad a los principales foros de exhibición especializados, pero también lleva a cabo intervenciones puntuales en otros espacios. Fue fundada en el año 2009 por James Brett, un destacado coleccionista de arte outsider. El propio nombre del museo hace alusión a que admite todo tipo de arte, cualquier manifestación producida desde la más absoluta honestidad creativa, como la que, a juicio de Brett, exhiben los artistas discapacitados físicos o psíquicos, los artistas autodidactas e incluso aquellos que pueden considerarse "artistas involuntarios". Sus fondos abarcan desde el siglo XIX hasta nuestros días, por lo que, a pesar de la juventud de la institución, la colección posee una dimensión histórica. No obstante, entre los objetivos declarados por su fundador, destaca la adquisición de obra contemporánea y, lo que es más importante, el descubrimiento de nuevos talentos que, por las especiales condiciones que rodean la creación marginal, hayan podido pasar inadvertidos (figura 3). La incesante actividad expositiva internacional del Museum of Everything le lleva a considerarse un museo itinerante, aunque, desde otro punto de vista, podríamos hablar de una colección sin sede permanente, o al menos no abierta al público de manera continua, que está siendo constantemente comisariada con el objetivo de mostrar obra en distintos lugares. En paralelo con este trabajo, los gestores de la colección se aplican en la ampliación de la misma. No se desarrolla una labor propiamente educativa y la manera en la que se materializa la difusión de sus actividades, por ejemplo a través de sus catálogos, cae en contradicciones. En este contexto, resulta pertinente reparar, aunque sea de manera superficial, en el discurso expositivo de alguna de las muestras organizadas por el Museo de Todo.

La primera exposición, *Exhibition # 1*, celebrada en 2009, ya es reveladora respecto de la teoría estética y crítica que sustenta. Tuvo lugar en Londres en un edificio rehabilitado que originalmente era una antigua lechería. La exhibición de obras en las salas fue concebida casi de un modo escenográfico, tratando de crear, de manera intencionada, un ambiente abigarrado y sugerente. En algunas salas, las obras pictó-

ricas se colgaron a distinta altura, desde el suelo hasta el techo, y tan próximas unas a otras que el espectador podía ir pasando por las creaciones de distintos autores sin solución de continuidad (figura 4). Por otra parte, debido a las condiciones impuestas por la propia arquitectura, en el museo se alternaban espacios muy pequeños, casi opresivos, con amplias estancias. Esta circunstancia enlazaba a la perfección con la búsqueda intencional de un ambiente alejado del tradicional en las salas de exposiciones, primando el uso de colores intensos, la mezcla de materiales y una iluminación puntual que destaca las obras como surgidas de la penumbra de un taller propio, un íntimo espacio doméstico, o una suerte de privado gabinete de curiosidades. En estas muestras se produce la colaboración puntual de artistas profesionales atraídos por el arte marginal que proponen un montaje expositivo absolutamente personal, el cual cuenta con claros antecedentes en la historia del comisariado y que, formalmente, también presenta conexiones con el ámbito de la instalación artística. Muchos de estos artistas y comisarios son proclives a la idea del museo de arte como un entorno en el que vivir una experiencia emocional, lo que implica el ejercicio de una libertad casi total a la hora de diseñar las exposiciones y un rechazo expreso a la concepción del “cubo blanco”, con sus connotaciones sacralizantes y de asepsia subjetiva. Curiosamente, incluso en las exposiciones producidas fuera de esta sede, se aprecia una estética similar.

Como ejemplo, nos puede servir el montaje de una selección de obras de esta primera exposición en la Galería Agnelli de Turín, celebrada en 2010. Pese a que la mencionada galería puede considerarse un espacio expositivo convencional, las obras que se mostraron al público estaban llamativamente juntas en algunas salas. En otras estancias, las paredes se cubrieron con papel de periódico, alterando la supuesta neutralidad del espacio para crear un marco más próximo a lo “marginal”. Ello por no hablar en detalle de la exposición número tres (celebrada en su sede londinense, también en 2010, y comisariada por el artista pop Peter Blake), o de la exposición número cuatro (acontecida en un centro comercial de la capital británica, en 2011, y en la cual las obras se presentaban en unos contenedores cuyo diseño estaba inequívocamente ligado a la imagen de marca de la colección). Hasta la fecha, todas las exposiciones se han titulado con el número que define su orden. Esta denominación no es casual; evita cualquier asociación poética y también toda reflexión condicionante del juicio personal del espectador, lo que contrasta con el contenido y el montaje de las muestras.

La intervención del museo en la Tate Modern, en 2010, dentro de la muestra colectiva titulada *No soul for sale*, dedicada a espacios experimentales de arte de todo el mundo, destaca por su inusual planteamiento. El Museo de Todo realizó un llamamiento abierto a quien quisiera exponer en una gran instalación diseñada para tal fin. Se trataba de una estructura en forma de caja de un llamativo color rojo, a cuya parte superior se accedía por una rampa. Terminada la ascensión, había un jurado formado por varios expertos que admitían o rechazaban las obras traídas por los candidatos o, bien, por sus representantes, en los numerosos casos en que los artistas en cuestión se encontraban imposibilitados para acudir, o bien no tenían interés en ello. Al final, esta plataforma se convirtió en un dinámico “museo dentro del museo”, en lo que podría tildarse de colonización veloz, por parte de los independientes, de un espacio expo-

sitivo consagrado como meca de la contemporaneidad. El diseño del contenedor que realizó el Museo de Todo presentaba nexos evidentes con instalaciones artísticas, entre las que podría citarse *La tienda de Ben*, obra de 1973 del artista Benjamin Vautier.

4. Reflexión crítica

Ante iniciativas como las señaladas cabe preguntarse: ¿Qué es lo que está ocurriendo en estos momentos en referencia con el arte marginal? ¿Hasta dónde puede llevarnos esta vorágine expositiva y promocional? ¿Se mantendrá en el tiempo esta vía aperturista e inclusiva?, ¿Será, una vez más, un espejismo de tintes más o menos comerciales y mediáticos? ¿Cómo debe interpretarse el trasfondo económico que subyace en las operaciones en las que aparece involucrado el arte outsider? Si se tiene en cuenta la postura crítica promovida por Dubuffet, como artista pionero en el reconocimiento y difusión de estas manifestaciones, resulta obvio que se mantienen muchos de sus postulados y que el discurso crítico es semejante al promulgado por el célebre defensor del art brut. El arte marginal se sigue contemplando como una expresión artística genuina, no adulterada por la presión de la cultura y de la enseñanza formalista. Precisamente por estar desposeídas de cualquier artificio técnico, sus manifestaciones se consideran un reflejo inmediato del alma de sus creadores, un paradigma de autenticidad. Se trata de obras en las que se condensa lo esencial de la personalidad del creador, lo que en tantas ocasiones supone un reflejo de las particulares, y muchas veces difíciles, condiciones vitales de estas personas, cuando no una transcripción formal de sus obsesiones. Esto hace que el contexto en el que se circumscribe el arte outsider, generalmente, sea muy íntimo, y también que se le reconozca un carácter salvífico para quien lo produce, así como una innegable dimensión espiritual, por lo que a veces las obras parecen inspiradas por una fuerza superior que impele a sus creadores a producir de forma compulsiva. Entre las características formales más sobresalientes, dentro de la particular idiosincrasia de cada creador, se han destacado en innumerables ocasiones cualidades como: el afán repetitivo (que puede conducir al horror vacui), la combinación de imagen y texto, la elaboración de listas, la obsesión particular por unos pocos temas (incluso por un solo tema) y el uso creativo de materiales cotidianos. En esencia, todos estos rasgos no son privativos de las manifestaciones de estos autores, sino que pueden apreciarse en la obra de artistas plenamente integrados en el mundo del arte profesional.

Pero, precisamente por tratarse de una forma de expresión tan necesaria y genuina para la persona que la ejercita, por esa interpretación común de la creación marginal como expresión autónoma e irrenunciable, se ha querido ver en ella una dimensión democrática. El arte estaría al alcance de todo el que sienta la necesidad de expresarse con sinceridad, al margen de su habilidad técnica o sus conocimientos, pues el punto de partida indispensable es el propio sujeto y su motivación interior. El arte deja de ser una opción para convertirse en una vía natural, en la válvula de escape de las personas que, en algún sentido, han sido desposeídas por la sociedad. Además, al tratarse de una forma de creación tan ceñida a la esfera de lo personal, las producciones se hallan desligadas de cualquier retórica de poder, incluida la del propio mundo del arte. Ello

sin adentrarnos en la cuestión de la participación igualitaria; el arte entendido como voz legítima de los excluidos, como mensaje socialmente valioso, justamente por lo que tiene de singular o discordante. En este punto se aprecia una postura activista que es consustancial al movimiento crítico que podríamos denominar “pro-outsider” y que se manifiesta a través del declarado interés por incluir de manera permanente las producciones estigmatizadas con este adjetivo en el corpus de obra reconocida. El afán de los últimos años ha sido sustituir el calificativo “outsiders” por el de “insiders”, trasladando la responsabilidad última al espectador; el arte ya no es o deja de serlo porque así lo declare el artista, como propuso Duchamp, sino que se expone a la mirada juez de quien lo contempla. Teniendo en cuenta el discurso sociológico de Howard Becker, el outsider puede no verse a sí mismo como un excluido social, sino que es la mirada de los otros quien le otorga ese estatus concreto (Becker, 2010).

Esto tiene su correlato en el plano de la difusión y exhibición. De alguna manera, existen unos “circuitos lógicos” de exhibición, integrados por los propios centros de producción de obra, galerías afines, museos especializados, ferias de arte especializadas, etc. En estos y, lo que es más importante, en otros foros generalistas, es fácil detectar un verdadero interés por mostrar y reposicionar el arte marginal. De manera recurrente, se afirma que determinadas expresiones, que en su día fueron rechazadas por la crítica del arte, resultaron posteriormente admitidas como manifestaciones legítimas y no como simples expresiones curiosas o inspiradoras. La incorporación de obras de los artistas marginales en otros contextos artísticos junto a la obra de profesionales debe contemplarse, precisamente, como fruto del mismo esfuerzo crítico y de comisariado. Sin embargo, hemos de preguntarnos por la naturaleza de los discursos críticos subyacentes en estas acciones y plantearnos si las obras marginales no siguen actuando como telón de fondo de aquello que, sin reservas, llamamos “arte”; si, a fin de cuentas, estos artistas continúan o no en la oscura y amenazante orilla de “lo otro” (González, 2007).

Para ahondar más en la cuestión, resulta insoslayable considerar el hecho de que también, en determinados montajes expositivos, se recurre, a veces descaradamente, a una “estética outsider”. Esta tendencia se caracteriza por el afán de recrear el universo particular de los artistas, presenta el arte como una experiencia, trata de transmitir al espectador una sensación de intimidad con las obras, y exhibe los trabajos de manera cercana a la instalación artística. Por ello, la concepción museográfica puede llegar a resultar agobiante, e incluso confusa, y son frecuentes las alusiones que relacionan esta particular orientación con la pretensión de crear una suerte de inquietante tienda de curiosidades, un lugar desconectado de la realidad donde se concitan tanto lo excepcional como lo simplemente extraño, en un tótum revolútum heterogéneo. Sin embargo, al menos en el caso de los estudios colectivos para artistas con discapacidad, la persona ya no crea en condiciones de aislamiento, y tampoco se encuentra desvinculada de lo que a su alrededor sucede en el plano artístico. ¿Por qué incidir entonces en esa retórica de lo extraño, de lo que tiene lugar al margen de la sociedad?

Además, es inevitable el debate en torno al suministro de datos biográficos sobre los artistas que deben ser proporcionados al espectador. En este ámbito tan delicado es fácil advertir la polémica de fondo y la ambigüedad moral que manifiestan algunos de los entusiastas del arte outsider. Si bien es cierto que cada vez con más frecuencia

se aboga por la necesidad de buscar nuevos recursos de contextualización que se alejen del relato vital, también lo es que, en convivencia con estas nuevas fórmulas, suele colarse el morbo, de manera más o menos intencionada. James Brett, refiere así el “hallazgo” de un artista en la exposición organizada por el Museum of Everything en la Tate Modern: “Un artista que hemos conocido hoy se infinge heridas, se fotografía y pinta enormes lienzos sadomasoquistas en su tiempo libre. Tiene setenta y cinco años, vive recluido y se ajusta mucho a la clase de artista marginal que estamos deseando descubrir” (The Museum of Everything, 2010, p. 127).

Evidentemente, esta exacerbación de los rasgos más anómalos choca frontalmente con la perspectiva de normalización y profesionalización a la que aspiran otras organizaciones. El arte marginal entra dentro de una esfera tan personal que, a nuestro juicio, es cuestionable que tenga un alcance crítico universal al margen de su propio contexto biográfico. Y ahí radica uno de sus problemas: hasta dónde es lícito contar y si las obras se sostienen por sí mismas, escindidas de su idiosincrática génesis, de sus conexiones con el arte profesional, o desamparadas de un estudiadísimo montaje. La apreciación de una dimensión democrática en el arte marginal tampoco puede ser más contradictoria, puesto que siempre existe un juicio de valor por parte de las instancias artísticas, una opinión experta sobre lo que tiene validez, aunque sea para etiquetarlo dentro de las categorías limítrofes del arte. Otras cuestiones, como la obtención de dividendos de obras que nunca se hicieron con una intención comercial ni para ser mostradas, y que caen de lleno en la esfera privada de la persona, también son polémicas. Pero sin duda, parte de la fascinación del arte marginal es que cada pregunta tiene profundas implicaciones y conduce a otras nuevas, llevándonos a considerar cuestiones tales como el bienestar individual, la necesidad de expresión, el poder de la intuición, el arte como disciplina reparadora,..., y en definitiva, cuando todos estos aspectos pasan a un escenario público, la eterna pregunta de si el fin justifica los medios.

Referencias

- Barrera, L. y Peñafiel, I. (2007). *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [Vídeo-DVD]. Barcelona: Cameo Media.
- Becker, H. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo. Cien años de museología: 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea.
- Alemani et. al. (Eds.). (2011). *Charley Independents: No Soul for Sale*. Catálogo de la exposición *No soul for sale* en la Tate Modern, del 14 al 16 de mayo de 2010. Atenas: Alemani et. al.
- Ferrier, J.L. (1993). *El arte del siglo XX. 1960-1979*. Estella: Salvat.
- González, A. (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- Harrison, C., Frascina, F. y Perry, G. (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal.

- Holden, C. (2007). Nice Modernist: Art Start. *Dwell*, 7, mayo de 2007, s.p. Recuperado del 8 de marzo de 2013, de <http://creativegrowth.org/press/dwell-nice-modernist-art-start/>.
- Ludins-Katz, F. & Katz, E. (1990). *Art & Disabilities. Establishing the Creative Art Center for people with disabilities*. [Cambridge, Massachusetts]: Brookline Books.
- Ludins-Katz, F. & Katz, E. (1991). *Freedom to Create: Philosophy and practical experiences enabling teachers to stimulate creativity in the visual arts for disabled and nondisabled students*. Richmond: National Institute of Art and Disabilities.
- Martínez, M. D. (2011). Arte terapia y museos: puntos de encuentro. *Arte y Políticas de Identidad* 4, 127-136.
- Monsen, L. (2012). Creativity Explored: showcasing artists with disabilities. *IIP Digital*, 6 de abril de 2012, s.p. U. S. Department of State. Recuperado el 8 de marzo de 2013, de <http://iipdigital.usembassy.gov/st/english/article/2012/04/201204063456.html#axzz2Oj6M7IR>
- Obrist, H. U. (2011). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Petersen, A. (2007). *Sandberg: graphiste et directeur du Stedelijk Museum*. Catálogo de la exposición homónima celebrada en el Institut Néerlandais de París del 29 de noviembre de 2007 al 20 de enero de 2008. París: Xavier Barral.
- Rinder, L. (2011). *Create*. Catálogo de la exposición homónima en la Universidad de California, el Museo de Arte de Berkeley y el Archivo de Cine Pacific, del 11 de mayo al 25 de septiembre de 2011. Berkeley: University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
- The Museum of Everything. (2009). *Everything # 1*. Catálogo de la exposición homónima en la sede del museo en Londres en octubre de 2009. Milán: Mondadori Electa SpA.
- The Museum of Everything. (2010). *Everything # 2*. Catálogo de la exposición homónima en la Tate Modern en mayo de 2010. Londres: The Museum of Everything.
- The Museum of Everything. (2011). *Everything # 4*. Catálogo de la exposición homónima en los almacenes Seldfriges de Londres en septiembre y octubre de 2011. Londres: The Museum of Everything.