

ISCTE  **IUL**
Instituto Universitário de Lisboa

Departamento de História

**A Afirmção da Art Brut:
Considerações, Desenvolvimentos e Perspetivas de Evolução no
Mercado Nacional.**

Carolina Sofia Borges Simões

Dissertação submetida para obtenção parcial do grau de
Mestre em Mercados de Arte

Orientador:

Professor Doutor Vítor Serrão

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Setembro, 2018

Resumo

Entre o fascínio e a rejeição, poucos movimentos artísticos têm uma viagem tão dramática como a *art brut*. Tratando-se de um conceito fundado nos anos 40, verificaram-se ao longo das últimas décadas mudanças significativas nos campos que lhe são anexos. A sua inserção e crescente importância no mercado de arte envolve novos dados, novas percepções e novas condições que contribuem para o enriquecimento do movimento, tornando-se fundamental a criação de um espaço de discussão que envolva todas as partes. No caso português, embora de modo lento, demonstra-se também um crescente investimento na área, com o surgimento de espaços dedicados primeiramente à *art brut* e *outsider*. Este trabalho pretende situar, atualizar e reabilitar novos conceitos e novas visões, reunindo ainda uma análise aos agentes internos e externos ao mercado.

Palavras-chave: *art brut*, arte *outsider*, saúde mental, mercado de arte, história da arte.

Abstract

From fascination to rejection, not many artistic movements have found a peculiar development as the *art brut* did. Although it is a very recent movement, some significant changes have been seen over the last decades. Its entry and growing importance in the art market is wrapped on new information, new perceptions and new conditions that contribute to the movement's enrichment. It has become fundamental to create a discussion space that deals with all the parts of it. The Portuguese case, although slowly, has also shown a growing investment in this area, with the opening of new spaces dedicated primarily to art brut and outsider art. This work intends to situate and update new concepts and visions while gathering an analysis of some internal and external market agents.

Key words: art brut, outsider art, mental health, art market, art history.

Índice

INTRODUÇÃO.....	4
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	7
1.1 CONCEITOS OPERATIVOS E TERMINOLOGIA.....	7
1.2. A ART BRUT: RETROSPETIVA E MUTAÇÃO.	13
1.3. A CRIATIVIDADE E A LOUCURA	23
1.4. AS LIMITAÇÕES DA CATEGORIZAÇÃO	29
2. A ART BRUT EM PORTUGAL	39
2.1. GALERIAS	39
2.2. MUSEUS	41
2.3. COLECIONADORES	42
2.4. OUTROS	43
3. RECOLHA DE POSIÇÕES SOBRE O CONTEXTO ARTÍSTICO	47
4. CONCLUSÕES.....	52
5. BIBLIOGRAFIA	55
ÍNDICE DE FIGURAS	58
ANEXOS.....	62

Introdução

O ponto de partida para o presente estudo centrou-se na vontade de abordar um segmento de mercado marginalizado e pouco desenvolvido, com o intuito de refletir sobre as barreiras do *mundo das artes*¹ e as suas dinâmicas de crescimento e limitação. Sabemos que o mercado português se encontra em expansão, com um crescimento significativo do número de galerias e instituições dedicadas às práticas artísticas, embora poucas pareçam dedicar-se a tipologias alternativas à arte contemporânea. A escolha deste tema prende-se então, primeiramente, com a necessidade de compreender, descrever e problematizar a produção artística criada por neurodivergentes e marginais e a sua inserção no mercado de arte. Por esse motivo, o tema escolhido foi focado na *art brut*, movimento artístico fundado no século XX por Jean Dubuffet², nascido do seu fascínio pela criatividade virgem de indivíduos com universos mentais próprios e peculiares, afastados das convenções artísticas e alheios a um interesse financeiro ou à construção de uma carreira nas artes. Imediatamente surge um problema: encontramos posicionamentos divergentes na terminologia, embora orbitando o mesmo universo artístico, sinalizando um primeiro tema a ser analisado. É sobre as questões terminológicas que nos debruçamos no primeiro capítulo, procurando clarificar os conceitos à luz da especificidade de cada um e definir qual a significação do uso desses mesmos conceitos no restante texto.

Não poderíamos estudar a evolução de um determinado movimento artístico sem abordar a sua historicidade, pelo que o seguimento lógico da discussão terminológica implicará uma breve apresentação do mesmo, bem como um acompanhamento da sua

¹ Não se pretende que o presente texto antagonize o mundo das artes *interno* e *externo*, por se considerar que à luz da teoria de Becker (*Art Worlds*, 1982) esta dualização não é de aplicação sensata. Na aceção sociológica de Becker, o mundo das artes envolve as atividades coletivas e as convenções partilhadas, legitimando, portanto, este tipo de arte, contrariamente ao verificado à época da sua conceção. Sublinha-se, então, que a *art brut* nasce da cisão entre um mundo das artes dito oficial e um mundo que lhe é exterior, sendo necessário referenciar esta divisa. Este tema será abordado posteriormente.

² Jean Dubuffet (1901 – 1985), artista francês e criador do termo “art brut”, foi um opositor vincado das formulações tradicionais da arte, considerando que o culto dos grandes artistas representava uma perversão do seu ideal artístico.

compassada mutação³. Entre o início do século XX e a atualidade constata-se mudanças significativas a nível conceitual, sociológico e de mercado. Muitas das condições implicadas na categorização e seleção dos primeiros agentes e instituições dedicadas à *art brut* estão agora desatualizadas, e muitos dos critérios foram dissolvidos ou neutralizados do tecido social. Entre eles, o aumento da literacia, a evolução dos fármacos, a globalização, a entrada do movimento no mercado de arte e as novas conceções sociológicas dos espaços de isolamento que passaram a deixar de existir como tal, marcam alguns dos pontos fundamentais das mudanças nas últimas décadas.

Entre muitos fatores da mudança, um dos mais importantes prende-se com as implicações da alienação dos artistas de Dubuffet, a ideia de que a institucionalização servia de salvaguarda à criatividade imaculada, ou de que artistas com problemas mentais e sociais teriam um maior nível de pureza do que qualquer outro, levando assim o movimento a ser comumente associado ao âmbito da patologia clínica, da loucura, da psiquiatria e da clausura. Na formulação de um desenvolvimento mais transparente e menos preconceituoso do movimento, debruçamo-nos no subcapítulo seguinte nesta mesma associação entre a arte e a loucura; o artista e o génio; o temperamento excêntrico e a obra, procurando desmistificar ideias pré-concebidas ligadas à formulação inicial do movimento no século passado.

No sentido de “despatologizar” a *art brut* e cortar com a ideia de que, mesmo em caso de doença mental, o não-academismo e a ausência de formação específica implicam uma fraca intelectualização nem uma infantilização, dedica-se o subcapítulo seguinte aos problemas da categorização. Refletindo sobre os critérios que garantiam no início do século passado uma entrada na categoria, e usando os pontos explorados no subcapítulo anterior, pretende-se demonstrar a existência de uma necessidade urgente de repensar a forma como o mercado de arte e os seus agentes posicionam os artistas neste nicho, considerando o contexto sociopolítico onde se insere.

Tendo no primeiro capítulo delineado uma caixa de considerações generalizadas e mais abstratas, o segundo capítulo pretende servir como um índice mais específico para o caso português. Sabemos que o número de instituições artísticas focadas na *art brut* é extremamente limitado, pelo que são considerados também os agentes informais – neste

³ A utilização da palavra “movimento” é deliberada, apesar da sua cronologia transversal e da sua particularidade estilística não determinada. As suas características distintivas prendem-se, precisamente, com a não semelhança com outros movimentos e não com elementos comuns.

caso, ligados aos serviços médicos, hospitalares, ocupacionais ou terapêuticos – que apresentam também espaços dedicados à exibição do trabalho realizado por pacientes. Num sistema tão curto e limitado como o nacional, e sobretudo neste tema em particular, considera-se essencial a consideração destas instituições, onde em alguns casos há já uma ligação mais formal com museus, galerias e colecionadores.

Passando para o último capítulo, propõe-se a análise de questionários dirigidos a alguns dos envolvidos no mercado de arte da *art brut*. Para além de se tratar de uma breve recolha de dados e opiniões, funciona principalmente como um mapa de agentes, que tem por intuito facilitar conexões futuras para discussão e estudo mais aprofundado sobre a área. Os questionados referidos são galeristas, curadores, colecionadores e autores.

1. Enquadramento Teórico

A *art brut* – frequentemente associada ao termo irmão Arte *Outsider* – refere-se ao movimento artístico e cultural que encerra a produção artística sem formação e sem a finalidade de participar ativamente num circuito cultural específico. Divide-se em categorias e interpretações variadas, embora sempre focando a criatividade virgem, a despreocupação formal e a expressão sem convenções.

No presente enquadramento pretende-se, em primeiro lugar, explorar a terminologia relativa a este movimento, analisando brevemente as suas variadas formulações. Em segundo lugar, pretende-se desenvolver a historiografia da *art brut*, desde o seu surgimento no início do século XX até ao presente, considerando sempre a sua contextualização sociológica e cultural. Posteriormente, intenta-se explorar a evolução da criatividade e da associação com a doença mental, numa tentativa de perspetivar a evolução desta aliança. Finalmente, pretende-se problematizar a categorização de artistas no século XXI usando os conceitos previamente descritos, propondo a fundamental necessidade de repensar a abordagem utilizada, especificamente no contexto dos Mercados de Arte e da História.

1.1 Conceitos operativos e Terminologia

Seguindo o guia de Bryman (2016), pretende este capítulo responder à questão: quais os conceitos relevantes para o estudo desta área? Poucos são os movimentos que se encontram tão significativamente sob necessidade de reformulação como a Art Brut – pelo crescimento da sua visibilidade, pela sua geral perceção errónea, pelo fascínio incómodo, pela complexidade dos envolvidos na sua criação, ou pela sensibilidade que se torna fator necessário à sua inserção no mundo onde nunca fizeram questão de entrar.

O desenvolvimento da investigação do tema em questão implica obrigatoriamente uma rígida análise aos conceitos operativos, sem a qual se torna impossível uma dissertação coerente. A utilização da terminologia *art brut* (a título e durante o restante texto) é de deliberação pragmática, justificada apenas por se tratar de uma nomenclatura menos controversa do que as restantes, não sendo, no entanto, desprovida de críticas. Sobre a utilização da mesma, debruçar-nos-emos na segunda parte do enquadramento teórico.

Quando, numa viagem à Suíça em 1945, Jean Dubuffet cunha a *art brut*, refere-se ao seu fascínio crescente pela arte criada por indivíduos institucionalizados, portadores de distúrbios do foro psicológico, dos alienados das correntes artísticas vigentes e de quaisquer outros indivíduos manifestantes de universos surpreendentes através das suas criações. Embora o tema não nasça com Dubuffet – ou não tivesse este sido profundamente influenciado pela obra de Hans Prinzhorn⁴, *A Arte dos Doentes Mentais* (do alemão *Bildneri der Geisteskranken*) – foi o francês a iniciar uma missão de apreciação, recolha e coleção⁵ de peças em instituições diversas pela Europa. Para Dubuffet, a *art brut*⁶ representava a solução para toda a perversão do sistema cultural vigente, libertando-se da preocupação com o acompanhamento de modas e tendências que considerava serem asfixiantes da expressão criativa genuína. A imunidade à assimilação da cultura corrente atrai também os Modernistas, podendo ser compreendida como uma intensificação da procura pelas novas e originais formas de criatividade (Maclagan, 2009: 8)⁷. Paul Klee escreve, em 1912, sobre a sua convicção quanto à importância da arte feita por doentes mentais (e também por crianças), afirmando a ausência de corrupção e a liberdade criativa como critério de valorização da mesma. Quando Max Ernst se muda para Paris em 1922, leva consigo a obra de Prinzhorn, que oferece a Paul Eluard, difundindo assim as criações dos doentes no circuito surrealista. O próprio Prinzhorn parecia ter já definido um paralelismo entre movimentos: tal como os doentes mentais, os expressionistas alemães tentavam afastar-se do mundo real e exterior, focando incisivamente as questões da consciência e dos processos primários (Gramary, 2005: s/p).

Se para Dubuffet e para os Modernistas esta era a *art brut* – a arte da criatividade radical, inocente, crua – para Roger Cardinal⁸ surge a necessidade de cunhar uma nova

⁴ Hans Prinzhorn (1886-1933), psiquiatra e historiador de arte, foi contratado em 1919 para supervisionar as práticas artísticas dos pacientes da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, aumentando uma coleção já existente e defendendo a legitimidade estética destes mesmos trabalhos (Gramary, 2005: s/p)

⁵ Muitas das peças recolhidas por Dubuffet encontram-se atualmente na *Collection de l'art brut*, em Lausanne, Suíça.

⁶ Em França surgem outros termos similares, embora nenhum tenha ficado tão conhecido como *art brut*: *Art-hors-les-normes*, *Les Singuliers de l'art*, *Art en marge* (Rhodes, 2000: 14)

⁷ David Maclagan é um autor, artista e conferencista especializado nas áreas da Arte Outsider e da estética da psicologia. A sua obra *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace* (2009) desempenhou um papel fundamental no presente estudo pela apresentação das problemáticas relevantes deste movimento.

⁸ Roger Cardinal (1940) é professor na Universidade de Kent (Reino Unido) e um dos mais conhecidos autores na temática da *art brut* e da arte *outsider*.

terminologia. Quando, em 1972, edita um conjunto de ensaios sobre condicionamento cultural, *Art Brut*, as ideias de Dubuffet e obras de artistas como Adolf Wölfli, usa – como expressão e como título – *Outsider Art* (Rhodes, 2000: 7). No seu cerne, os termos referem-se a ideias similares, e Cardinal afirma tratar-se apenas de uma questão de sonoridade linguística: quando da edição da obra supracitada, o seu editor propõe o uso de uma terminologia mais soante na língua inglesa⁹. Após discutirem dezenas de títulos, escolheram a ideia da Arte Outsider¹⁰. Na aceção semântica, referimo-nos então à arte criada pelos indivíduos que estão de fora, nas margens da sociedade, dotados de características sociais, mentais ou artísticas não convencionais, sem formação e sem intenção de reconhecimento público enquanto artistas (Maclagan, 2009: 7). Assim sendo, Arte Outsider parece abranger um espectro maior de possibilidades, passando a incluir a Arte Folk¹¹, a Arte Visionária¹², a Arte *Naïve*¹³ ou a *Neuve Invention*¹⁴, embora incluindo centralmente a *art brut* de Dubuffet¹⁵.

Encontramos, conforme previamente assinalado, a inclusão da Arte Folk no espetro da Arte Outsider (maioritariamente notável no circuito norte-americano). Embora superficialmente semelhantes, Becker teoriza em 1982 a sua distinção, afirmando que os artistas *folk* continuam embutidos nos seus mundos sociais e comunais como os artistas profissionais no seu mundo institucional da arte. Os artistas *folk* aprendem o seu ofício (sublinhando-se a utilização desta terminologia e o não-uso da palavra *arte*) através das suas tradições e das suas comunidades, enquanto os *naïfs* se encontram separados destes mesmos mundos sociais (Zolberg, 2015: 505). No entanto, Becker sublinha também o processo de transformação envolvido na nomenclatura enquanto um fenómeno social,

⁹ http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art (última consulta a 23/3/2018).

¹⁰ <https://rawvision.com/articles/roger-cardinal-outsider-art> (última consulta a 25/2/2018).

¹¹ Corresponde às criações das culturas indígenas e das classes mais baixas, com maior foco na utilidade do que na sua construção estética.

¹² Associada à arte produzida em relação a experiências espirituais, transcendentais ou com recurso a temas místicos.

¹³ Utiliza-se normalmente para referir a produção artística que representa cenas tipicamente realistas (por vezes com elementos imaginários), embora criada por artistas não profissionalizados ou amadores sofisticados.

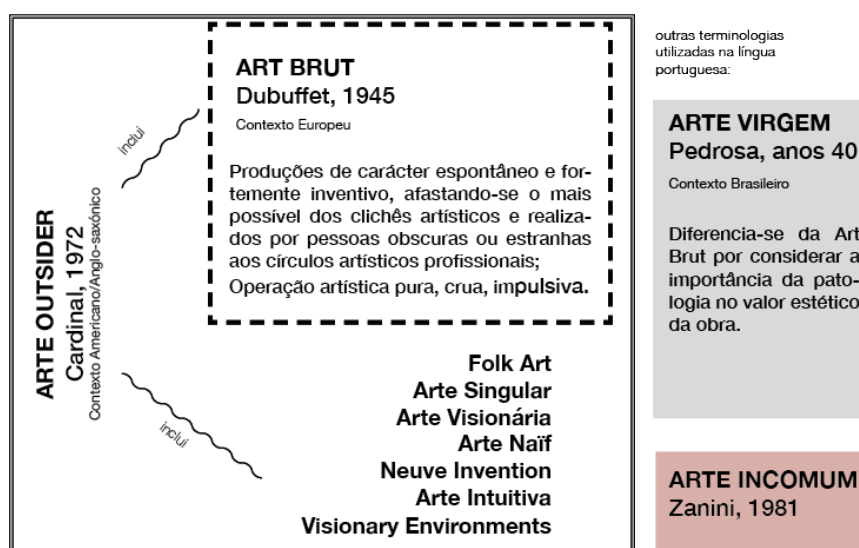
¹⁴ A *Neuve Invention* é difícil de caracterizar, tratando-se do mais desatualizado dos termos em referência. Consiste em formas de pintura inventivas, por artistas que tipicamente não se inserem na arte cultural vigente. Diferenciam-se da *art brut* pelo seu maior contacto social, podendo figurar em pequenas galerias ou feiras sem, no entanto, obter reconhecimento significativo.

¹⁵ <https://rawvision.com/about/what-is-outsider-art> (última consulta a 25/2/2018).

afirmando que as grandes alterações dependem sempre das suas bases organizacionais e das convenções em que interagem (Becker, 1982: 299).

Dentro das nomenclaturas associadas, surge também no Brasil a denominação *arte virgem*, vincada por Mário Pedrosa¹⁶, na sequência do interesse demonstrado pelo psiquiatra Osório César, autor do livro *A Expressão Artística dos Alienados*, de 1929. Este conceito afasta-se da *art brut* de Dubuffet por César defender a importância da patologia no valor estético da produção (Motta & Dantas, 2008: 76).

No contexto da língua portuguesa, refere-se ainda a denominação usada pelo curador Walter Zanini na XVI Bienal de São Paulo – “Arte Incomum” – nomeando o pavilhão dedicado à arte espontânea, afastada da cultura normal, referindo-se a Dubuffet na primeira página e afirmando que «os doentes mentais ou indivíduos desatados dos contextos normais de visualidade, sabem fluir da lógica de seus mundos inconscientes uma grande força libertária» (Zanini, 1981: 7).



¹⁶ Mário Pedrosa (1900-1981), conhecido crítico de arte brasileiro, associado sobretudo à arte moderna brasileira. Trabalhou também como escritor e jornalista, associando-se sempre aos movimentos políticos de esquerda no seu país. Desenvolveu o seu trabalho na crítica da arte com a expressão plástica dos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, contactando com a psiquiatra Nise da Silveira.

* * *

Tendo, então, como preferência entre as supracitadas a denominação *art brut*, torna-se necessário clarificar a associação desta terminologia às questões da saúde mental, já que a definição da mesma não deve basear-se no estado mental do criador (Peiry, 2006: 92). Ainda que parte significativa das obras que deram origem à *Coleção de Art Brut* tenham sido recolhidas em hospitais psiquiátricos, a mesma não deve ser entendida como arte psicopatológica (Motta & Dantas, 2008: 89). No entanto, se a essência da criatividade não aculturada e crua era o valor central da procura de Dubuffet, tornou-se necessário comprovar que o seu criador estava, de facto, marginalizado da “arte cultural”. É aqui que a institucionalização entra, servindo de apoio e garantia à ideia de não perversão cultural, tão fundamental à ideologia que fez nascer a *art brut* enquanto movimento (Maclagan, 2009: 11). Simultaneamente, fundamenta-se com os próprios documentos originais de Dubuffet:

«In Appeal to Psychiatrists:

Among the most interesting works we have encountered are some that were produced by people who are mentally ill and are detained in psychiatric hospitals. (...) We ask doctors and directors of psychiatric hospitals to help us in our search by informing us of works produced by people who are being treated by their services when such works appear to them to be the sort of creation we are looking for and by sending us, if possible, the original of such works or photographs of the originals. »

(Maizels, 2009: 6, citando Jean Dubuffet, Outubro de 1948).

Levanta-se, neste ponto, um problema de vagueza relacionado com o conceito de doença mental. As definições das perturbações mentais e comportamentais e os seus respetivos diagnósticos evoluíram significativamente ao longo dos últimos anos, criando novas categorias, enquanto simultaneamente diluindo as instituições visitadas por Dubuffet – sanatórios, manicómios, hospícios, hospitais psiquiátricos – por novas formulações de promoção de saúde mental. Como tal, pretendo definir o meu uso da terminologia *art brut* enquanto referência à arte desenvolvida por neurodivergentes e portadores de doença mental institucionalizados ou diagnosticados com graus de funcionalidade reduzidos, desprovidos de intenção carreirista e alheios às tendências estéticas vigentes à data do presente texto. As peças produzidas por estes mesmos

indivíduos podem, dependendo da instituição, ser criadas numa vertente terapêutica, lúdica ou didática. Simultaneamente, consideram-se ainda os artistas marginalizados, reconhecidos enquanto *outsiders* por instituições do mundo das artes (ou, paradoxalmente, pelo reconhecimento em instituições dedicadas à *art brut* e *outsider*). Sublinha-se que parte fundamental do presente texto se prende com a exploração da necessidade de reformulação deste mesmo conceito. No entanto, pela necessidade de abordar o tema sem melhor terminologia, torna-se incontornável a sua utilização.

Note-se ainda que qualquer uma das terminologias é extensível a outras circunstâncias e a sua discussão não deve ser invalidada, dependendo o seu uso da preferência pessoal e contextual – encontramos, em Portugal, a Associação Portuguesa de Arte Outsider, que prefere a terminologia que dá nome à própria associação, considerando que o uso traduzido da expressão Arte Bruta pode ser considerado depreciativo, ou mesmo ofensivo, não se manifestando publicamente sobre o uso da terminologia não traduzida, *art brut*. Nas suas finalidades estatutárias, afirmam que a associação, “embora assentando no conceito de Art Brut lançado por Jean Dubuffet, prossegue uma orientação mais alargada, sem abdicar da essência do conceito¹⁷”. Como tal, a alteração da terminologia não parece implicar uma variação no seu cerne temático. Simultaneamente, a sua exploração bibliográfica implica obrigatoriamente que sejam contempladas todas as diferentes terminologias, condição necessária à imparcialidade e qualidade desta tese. No entanto, uma maior análise da extensão dos conceitos torna-se periférica, não contribuindo de forma crucial para o objetivo deste texto. Mais do que uma quase taxonomia terminológica, é importante focar a necessidade de diálogo e reformulação e, acima de tudo, a sua vertente prática e o seu desenvolvimento nos mercados de arte.

¹⁷ http://aparteoutsider.org/?page_id=28#Finalidades (última consulta a 18/12/2017).

1.2. A Art Brut: retrospectiva e mutação.

«Listen up and I'll tell a story
About an artist growing old
Some would try for fame and glory
Others aren't so bold.»

Daniel Johnston¹⁸, *The Story of an Artist*, 1982

Partindo novamente do guia para a investigação desenvolvido por Bryman (2016), pretende-se neste ponto responder à questão: o que sabemos já sobre esta área? Para tal, temos de analisar o seu surgimento e desenvolvimento, facilitado por se tratar de um movimento com menos de 75 anos. Bryman (2016) sublinha também a necessidade de abordagem das controvérsias na área. No entanto, parecem não existir movimentos convergentes, mas sim diferentes abordagens moldadas pela disciplina que serve de base às mesmas. No caso da *art brut*, importa conhecer a sua história, mas também os contributos da sociologia ou da psiquiatria, sendo estas disciplinas fundamentais à sua problematização no presente. Simultaneamente, é necessário ter em conta as limitações geográficas e culturais, nas quais encontramos muitas vezes a referência à *art brut* ou à arte *outsider* como um mesmo fenómeno, bem como a extensão à qual podemos explorá-la: sendo muito limitada no caso português, a discussão depende sempre da literatura internacional (sobretudo britânica, norte-americana e francesa).

RETROSPECTIVA. As raízes da *art brut* enquanto movimento levam-nos, obrigatoriamente, a Jean Dubuffet – o primeiro a criar esta designação e também o responsável pela criação das primeiras coleções. No entanto, a noção e o fascínio pelo processo criativo instintivo e sem objetivo final, e pela expressão intensa que não dependesse das competências técnicas enquanto alternativa excitante à arte tradicional e académica, parecia existir já em Paris entre as grandes guerras. Maclagan considera a

¹⁸ Daniel Johnston (1961) é um artista e músico norte-americano. Devido ao diagnóstico de patologias mentais como a esquizofrenia e a doença bipolar, Johnston passou muita da sua vida institucionalizado. Deu concertos até 2017, ano em que decidiu afastar-se dos palcos.

invenção do conceito da *art brut* uma versão sistematizada do interesse num fenómeno já existente (Maclagan, 2009: 33).

Dubuffet cresce para se transformar num modelo de artista rebelde, marcado por uma estética de subversão que se prolonga até ao final da sua vida. Atacou quase tudo: a criação pictórica, a “arte cultural”, a academia, os historiadores, os comerciantes de arte, os especialistas – e nem as decorações dos *cabarets* conseguiram escapar à crítica do francês (Peiry, 2006: 35). Dubuffet queria associar-se ao homem comum, sem instrução artística, apreciador da simplicidade enquanto prazer simples. À procura da arte virgem, viaja para a Suíça, onde descobre as obras de Wölfli, Aloïse ou Heinrich Anton Müller (Peiry, 2006: 39).

Em 1948, Dubuffet escreve:

«We are looking for Works of art such as paintings, drawings, statues and statuettes, objects of all kinds that owe nothing (or as little as possible) to the imitation of works in museums, exhibitions and galleries. On the contrary, they should draw upon the basic human behavior and the most personal intervention. They should be creations that their creator has produced from his own psyche (through his own invention and means of expression), his own impulses and moods, without resorting to the standard accepted resources and without reference and convention» (Maizels, 2009: 6).

Dubuffet reúne obras e associa-se a outros interessados, desenvolvendo a sua ideia também na escrita, através dos seus *fascicules de l'art brut*¹⁹. Expõe em Paris em 1947, e no ano seguinte funda a *Compagnie de L'Art Brut*, iniciando o processo de coleção que se estende ao longo dos anos seguintes (Peiry, 2016: 65-75). A *art brut* inunda-se em crítica, inquietude e admiração (ibid: 86). Seguindo os altos e baixos associados ao estabelecimento de qualquer movimento – sobretudo tratando-se de um tão peculiar – espalha-se até Nova Iorque no início dos anos 50, onde ganha também visibilidade, embora não imediata (ibid: 107-111). De Nova Iorque, parte do espólio passa para Vence (França), sendo este exposto na *Galerie Alphonse Chave*, de onde surge um ponto fulcral ao presente texto: Dubuffet afirma-se contra a venda das peças, defendendo que os seus criadores trabalharam sem intenções de criar ganhos financeiros, separados do mercado

¹⁹ Publicados pela primeira vez em 1964 pela *Compagnie de l'art brut*, sob direção de Jean Dubuffet.

de arte. Após a cisão com o galerista Chave, Dubuffet acaba por reclamar os direitos da concepção da *art brut*, exigindo o seu controlo (ibid: 119-120). Com o passar dos anos, Dubuffet continua fiel ao seu conceito inicial, alterando apenas a sua posição maniqueísta entre a *art brut* e a arte cultural, tornando-a menos radical. Afasta-se também da recolha de obras em asilos, passando a descobrir artistas em contextos diferentes – entre os eleitos nesta fase, Francis Palanc, Marthe Isely ou Humbert Ribet (Peiry, 2016: 123).

A partir de 1962, a Compagnie de L'Art Brut ganha uma nova visibilidade, relacionando-se com a própria atividade artística de Dubuffet. A sua coleção volta para Paris até 1974, estabelecendo-se numa mansão comprada pelo francês. A disposição das obras era caleidoscópica, as visitas eram limitadas, e a privacidade das obras é salvaguardada por Dubuffet, que se associa a outros artistas e galeristas, revitalizando o movimento (Peiry, 2016: 126-128). É ainda neste período que Dubuffet volta aos hospitais psiquiátricos, onde encontra agora salas de terapia através da arte: arte encorajada, orientada, supervisionada, organizada, dificultando a sua procura pela arte crua. A consequência direta verificou-se num novo afastamento dos asilos, em prol de um novo fascínio com o círculo espiritualista francês, focando a atenção nas criações místicas e visionárias (Peiry, 2016: 133). Enquanto a coleção dedicada, primariamente, à *art brut*, Dubuffet desenvolve também uma coleção com trabalhos secundários: arte naïve, tribal e trabalhos feitos por crianças. Em 1971, são separadas em “Coleção de Art Brut” e “Coleção Anexa”, justificando-se pela necessidade de resolver os casos de maior dificuldade de categorização. Em 1976, a coleção é transferida para Lausanne, na Suíça, e em 1982 o departamento secundário recebe o nome de “Coleção Neuve Invention” (Peiry, 2016: 143).

* * *

Em 2015, Vera L. Zolberg revisita o sociólogo Ferdinand Toennies, relacionando a sua visão sobre o crescimento da sociedade moderna em detrimento do mundo comunitário rural com as preocupações de William Morris e dos seus seguidores, movidos pela tentativa de superar a feiura distante da industrialização através de uma reversão cultural, procurando inspiração na Idade Média e no trabalho manual e artesanal. A modernidade do século XIX parece alimentar a procura da autenticidade, em contraste

com a artificialidade urbana, manifestando-se na procura de formas de arte não exploradas até à época (Zolberg, 2015: 506). Torna-se necessário analisar o fenómeno que dá origem ao surgimento da *art brut* – fundada precisamente nos pilares da procura das novas formas de autenticidade. Zolberg explora o primitivismo dos povos não-ocidentais, afirmando que muitos destes objetos entram na mentalidade europeia no imperialismo colonialista, sendo recebidos não como obras de arte, mas sim como “fetiches supersticiosos”, sintomáticos de uma infantilidade inata destes povos. Estas interpretações servem de justificação à ideia de um domínio cultural europeu, que permitiria civilizar culturas externas. No entanto, foram estas mesmas culturas que vieram a servir de inspiração às vanguardas, especialmente no Cubismo, no Fauvismo e no Expressionismo, onde a reinterpretação dos objetos não-europeus se transforma numa apropriação estética (Zolberg, 2015: 506). Diversos autores estabeleceram ligações entre este fenómeno, a arte que atualmente denominamos como *outsider* e os movimentos vanguardistas do século XX (Tuchman & Eliel, 1992; Hall & Metcalf, 1994). A procura das influências é “caleidoscópica” segundo Peiry, vinda do oriente para Delacroix, dos mares do Sul para Gauguin, das produções tribais para Picasso e das gravuras populares para Kandinsky, situando estas enquanto polo de inspiração equivalente as produções asilares (Peiry, 2016: 15).

A questão transcultural é discutida por Dubuffet, que afirma abster-se das intervenções originárias de outras etnias, atuais ou antigas, por considerar que implicaria o risco de abrir demasiado o espetro do que poderia ser considerado *art brut* a seu ver:

«J'ai voulu limiter celui-ci à des inventions différant profondément de nos normes culturelles mais produites par nos congénères et en notre temps. Le terme d'Art Brut, avec le rapport d'antagonisme qu'il comporte à l'égard culturel n'a de significations que dans le cadre de notre propre culture occidentale actuelle. Il perd sa raison d'être [...] si on considère des productions dues à d'autres ethnies que la nôtre, pour lesquelles nous ne sommes plus à même de discerner nettement ce qui défère à des institutions collectives et ce qui procède au contraire d'invention personnelle subversive.»

(Peiry, citando Jean Dubuffet, 2016: 201)

A abordagem limitativa de uma forma de arte que parece definir-se pela cultura ocidental pode ser interpretada como uma forma de pensamento eurocêntrico, ou criar a ideia de que para cada *art brut* há uma arte cultural que lhe é antagónica e específica. Portanto, numa aceção relacional, a *art brut* trata-se de um fenómeno fundamentalmente cultural, não dizendo respeito a uma criatividade original, pessoal e transversal, mas sim à interpretação que o observador faz desta à luz dos seus próprios *standards* culturais. Um dos exemplos mais significativos de que este ponto definido por Dubuffet foi ultrapassado (ou, pelo menos, menosprezado) no sistema contemporâneo pode ser encontrado no papel do Japão no circuito da *art brut* ou *outsider*. Numa matriz cultural significativamente diferente da ocidental, refere-se o famoso artista Shinichi Sawada²⁰ (Fig. 1) ou até a exibição itinerante *Art Brut From Japan – Touring Exhibit of Europe*, tendo esta sido já realizada no Reino Unido e na Holanda²¹. Encontramos ainda a exposição *L’Art Brut dans le monde*, que em 2014 reuniu obras de artistas de diferentes origens (Benim, Bali, Índia, Brasil e até da zona Ártica), sublinhando novamente a importância que os atuais agentes demonstram na internacionalização e transculturalidade do campo (Peiry, 2016: 267).

Estas e outras questões servem de base à ideia de que este campo da arte se encontra em profunda transformação, mesmo que se trate de um movimento recente. A partir da entrada no século XXI, a propagação da *art brut* é acentuada através da abertura de museus, coleções, fundações e exposições que acompanham também uma expansão editorial sobre o tema. Também a internet passa a servir como plataforma de difusão de imagem e informação (Peiry, 2016: 292). O subcapítulo seguinte pretende explorar precisamente alguns dos temas mais específicos em que a reformulação e a discussão se tornam cada vez mais necessárias.

* * *

²⁰ Shinichi Sawada (1982) é um escultor japonês, nascido em Shiga. Foi diagnosticado com autismo e com uma patologia congénita, raramente recorrendo à fala. Trabalha atualmente numa instituição onde tem acesso à sua olaria.

²¹ Para mais informações sobre a exposição e sobre os artistas japoneses envolvidos na mesma, recomenda-se a visita ao website: http://www.artbrut.jp/e_artists/index.html (Última consulta a 17 de Março de 2018).

MUTAÇÃO. A *art brut* de Dubuffet, na sua “descoberta” original de há mais de setenta anos, encontra-se num processo de desvanecimento – com a crescente escassez dos criadores marginais resistentes a todas as convenções (Peiry, 2006: 262). A noção geral do movimento foi atacada por muitos, incluindo por Pierre Bourdieu em *The Rules of Art* (1995), que a considera uma forma de “arte natural” que passa a existir apenas pela criação do campo que a denomina (Bourdieu, 1995: 245-246). A ideia fundamental da teoria da perceção artística do sociólogo francês implica a noção de que a leitura do observador é feita à luz das condições históricas que a proporcionam, tornando-se este um ponto de partida importante do ponto de vista concetual. Também Rhodes afirma: «The discovery of Outsider Art relies on the chance of encounter. It becomes art only in the act of naming; though this never in no way alters its intrinsic qualities» (Rhodes, 2000: 22). De facto, sabemos que Dubuffet antecipou o efeito que expor a *art brut* ao mundo teria: a da adulteração da qualidade e da diluição do carácter solitário e excêntrico (Maclagan, 2009: 130), sendo que o *status* de um artista neste contexto pode alterar as suas aspirações (embora não necessariamente o aspecto das obras), que, podendo não se manifestar em termos de desejo por dinheiro ou fama, pode desenvolver uma ideia de apreciação, levando à perda do anonimato e à possível entrada no mercado (Rhodes, 2000: 20).

* * *

Vera L. Zolberg afirma que a arte *outsider* floresce ou desvanece dependendo do seu contexto político e do mercado de arte em que emerge, sendo este complexo sistema fundamental à clarificação do seu funcionamento (Zolberg, 2015: 507). Como fatores contribuidores para o desenvolvimento deste âmbito, Zolberg refere as políticas governamentais, as instituições estatais e a legislação, considerando que estas criam as condições sob as quais a criação e disseminação da arte acontece²². Sublinha a

²² Note-se o exemplo do regime fascista da Alemanha Nazi, que proibiu e perseguiu não só a arte *outsider*, como também muitas formas de orientação filosófica das vanguardas, incluindo o Expressionismo, por considerar que representavam a genética inferior e o declínio moral da nação. Foi também traçada uma ligação entre os modernistas e a doença mental. É possível conhecer algumas das obras patentes nesta exposição através do site do Museum of Modern Art (Nova Iorque), em moma.org/calendar/exhibitions/3868 (Consultado pela última vez a 8/09/2018).

importância do contexto social, referindo a importância dos mercados em regimes liberais: «In *liberal* states where commercial processes are permitted and indeed fostered, the power of the *art market* is at least as decisive as governmental policy in providing *gatekeepers*, agencies responsible for determining *reward, recognition* and *legitimation*» (Zolberg, 2015: 507). O governo é, portanto, responsável pela estrutura que regula o comportamento dos mercados, que por sua vez definem ainda o desenvolvimento de certas profissões – nomeadamente a prática da psicoterapia, cujo surgimento converge com os movimentos vanguardistas. Nessa convergência surge o interesse na expressão espontânea, na experiência visionária e na arte tribal africana. Enquanto o mundo das artes do século XX é alvo de uma mudança de paradigma, abrindo-se a inovações estilísticas, as categorias de arte convencionais transformam-se também, esbatendo as barreiras existentes previamente (Zolberg, 2015: 507). Em regimes liberais, este tipo de arte é visto de forma benigna, associando-se ao trabalho de orientação social de muitas instituições e à terapia, sendo algumas das obras consideradas dotadas de um valor estético próprio, inserindo-se, pouco a pouco, no sistema dito normal (Zolberg: 2015: 508).

Esta assimilação no mercado de arte é o sintoma mais óbvio do afastamento conceptual de Dubuffet. O desenvolvimento da mentalidade social na salvaguarda do bem-estar dos doentes mentais passa a incentivar a produção artística pelos neurodivergentes, criando as mais variadas disciplinas terapêuticas e potenciando o surgimento de locais de exposição, dentro ou fora das próprias instituições. A evolução dos meios de comunicação, o crescimento dos *media* e a obrigatoriedade da escolaridade obrigatória obrigam à preparação de terreno para uma nova visão sobre os artistas marginalizados – quer em contexto institucional, quer pela infoexclusão, ou até por uma nova formulação que inclua dissidentes da cultura onde passam a estar inseridos, como refugiados ou sobreviventes de guerra e genocídio (Peiry, 2006: 262). Simultaneamente, esta necessidade de reformulação é sustentada pela atenção que académicos e políticos passaram a dedicar às formas de exclusão de arte com base na categorização do artista – seja esta uma exclusão de etnia, género, classe ou qualquer outra forma de desvantagem social. O mundo das artes compõe-se de um ‘tecido social’, revelando tensões e demandas de grupos com menor representação e das suas práticas artísticas (Zolberg, 2015: 509).

É esta mutação de popularização e democratização que serve de pilar base à necessidade de problematização da *art brut* na atualidade: o reconhecimento estético conduz a arte criada por neurodivergentes para uma dinâmica de mercado que inclui a

sua exploração, subversão e apropriação comercial, resultando por sua vez na confusão relativa à sua natureza (Peiry, 2006: 263). A sua sobrevivência histórica depende, segundo Lucienne Peiry, da “abolição de todo o fundamentalismo e da abstenção de todas as atitudes paroquiais e ciclópicas”, condenando ainda a antagonização de toda a arte moderna e contemporânea em prol da *art brut* (Peiry, 2006: 263). A invalidação de sistemas de expressão pela sua intelectualização demonstra-se também como uma abordagem errônea e limitativa, inclusivamente para os neurodivergentes, já que muitas das obras contêm extensas narrativas e mitologias pessoais, não devendo estas ser menosprezadas, como é o exemplo de Henry Darger. Note-se, ainda, que muitos dos artistas inseridos nesta categoria acabam por desenvolver mestria técnica com o passar do tempo (Rhodes, 2000: 37).

* * *

Para além das especificidades do próprio movimento da *art brut* – e neste caso, da arte *outsider* – é importante compreender o que representa na atualidade a arte *insider*. Não parece ser difícil de esquematizar mentalmente uma associação à ‘arte cultural’ de Dubuffet, mas é importante questionarmo-nos quanto ao que representa a forma antagónica que justificou a sua criação. A existência de uma arte marginalizada (ou *outsider*) implica, como sabemos, a existência de uma arte central, legitimada, canónica – *insider*. No entanto, a definição da mesma na atualidade é de enorme dificuldade:

«Without an autonomous domain of Fine Art based on a consensus of aesthetic standards and criteria, in a world in which anything can potentially be or become art, it is to be expected that outsider art is no more likely to be excluded than a potentially infinite variety of other genres. » (Zolberg, 2015: 510).

Assim, os processos de reconhecimento e legitimação passam a não depender de uma instituição ou entidade única como a academia, passando a desdobrar-se numa pluralidade de organizações, personalidades de influência, publicações, presença nos *media*, ou até nas elites populares e comerciais, tendo cada um destes fatores diferentes níveis de importância em diferentes contextos nacionais ou regionais. A democratização das artes não surge apenas na arte feita por neurodivergentes, estendendo-se aos prisioneiros, aos idosos, aos doentes, incentivando a sua valoração pessoal e a sua

identidade (Zolberg, 2015: 510). A incorporação de formas de arte marginalizadas é uma manifestação da valorização de novas formas de expressão, uma marca fundamental da arte moderna e pós-moderna. Em retrospectiva, note-se a variedade do que foi em tempos considerado marginal ao mercado de arte: a fotografia, a litografia, a dança moderna ou étnica, o *rap* ou o *jazz*, a videoarte e as performances *site-specific* são alguns dos exemplos, sublinhando-se ainda o papel do hibridismo resultante da mixagem cultural e artística dos nossos tempos (Zolberg & Cherbo, 1997: 2-3). O final do século XX (e, posteriormente, a entrada no século XXI) foram os palcos do processo de absorção e apropriação do novo e do ‘fora do normal’.

«When piles of bricks are displayed in museums, when music is composed for performance under water, the boundaries between genres have become so fluid that once conventional understandings of art are suspended or nullified. When the periphery becomes valorized beyond all expectations, how can we speak about an aesthetic center?» (Zolberg & Cherbo, 1997: 3)

* * *

Falando de mutação e de transformação, é impossível não falar de convergência. Em 1992, inaugura no Los Angeles County Museum of Art a exposição “Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art” (Fig. 2), contando com 74 artistas e 235 obras, incluindo artistas modernos legitimados e artistas *outsider*, apresentados no mesmo espaço. A curadora Joanne Cubbs afirma, em 1994, que o cerne desta abordagem encerra uma tendência de “juntar a não-conformidade artística e social, recodificando a marginalidade social enquanto um ato intencional de individualismo criativo” – uma “estetização da loucura, um processo no qual a loucura é construída enquanto estratégia artística com pouca ou nenhuma preocupação com os efeitos negativos da doença mental no artista asilar”. Esta crítica prende-se fundamentalmente na constante tentativa de discernir sinais de psicopatologia nestes trabalhos, um processo definido por “psicologização do conteúdo” (Zolberg & Cherbo, 1997: 30). O discurso na área da arte marginalizada implica, inevitavelmente, um caminho onde se cruzam constantemente expressões da loucura, da patologia, da diferença, da estranheza e do desconforto. A evolução do pensamento na área parece trazer uma preocupação neste sentido, tentando distinguir conceitos que foram anexados – mesmo que involuntariamente – ao longo dos

anos. O que acontece na evolução da *art brut* é descrito por Maclagan (2009) como uma “dinâmica da controvérsia”, dividindo-a num primeiro aspeto interno: o que começa como uma recusa de valores aceites inevitavelmente cria a sua própria contra ortodoxia, levando a discórdias; e num aspeto externo, o do contexto social que transforma o inicialmente “inaceitável” e “indigerível” no *mainstream* cultural, falando-se de uma “digestão cultural” (Maclagan, 2009: 69).

1.3. A Criatividade e a Loucura

«Dizem os sábios que já nada ignoram
Que a alma é um mito!...
Eles que há muito, em vão, dos céus exploram
O almo infinito...
Eles, que nunca achavam no ente humano
Mais que esta face
De ser finito, orgânico, o gusano
Que morre e nasce,
Fundam-se na razão
E a razão erra!...»

(Ângelo de Lima²³, in Poesias Completas)

«Because Outsiders often live in circumstances of extreme isolation, or else may be castaways in some institution, there is inevitably an association with psychological peculiarity, if not with a certified disorder or disability.»

(Maclagan, 2009: 10)

²³ Ângelo de Lima (1872-1921) foi um pintor e poeta português da revista *Orpheu*. Em 1901 é internado no Hospital de Rilhafoles, sob diagnóstico de alienação, loucura moral e paranoia, e aí fica até à sua morte. Muitos dos jovens poetas da *Orpheu* foram associados ao Hospital de Rilhafoles. Numa carta enviada por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa em 1916, diz-lhe «eu estou doido (...) Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice. Assim como o Ângelo de Lima sem gritaria» (Souto e Melo, 2003: 12). Para António Cabral, a patologia de Ângelo de Lima é «profícua para os de Orpheu», pois para além de tornar polémico o seu meio, a sua «voz acrescentava à dos demais modernistas uma nota que estes não saberiam dar os não tivesse ajudado o estranho hóspede de Rilhafoles» (*ibid*: 14). De facto, a declaração de Júlio de Matos de que os membros da *Orpheu* eram doidos terá deixado Sá-Carneiro satisfeito. A defesa da «hiper-excitação» e o consumo do ópio acabam por transferir ao grupo uma associação psicopatológica, embora servindo esta as artes e a cultura vanguardista portuguesa (*ibid*: 12-13).

Conforme o referido anteriormente, existe dentro do universo da *art brut* uma ligação com o mundo da psiquiatria e da marginalidade em relação à normatividade artística, fundada no seu início numa também marginalidade social ou mental, garantia de autenticidade dos seus artistas. Embora sublinhando novamente que a *art brut* não deva ser interpretada enquanto arte psicopatológica, propõe-se uma reflexão sobre a associação desta corrente à loucura, tão errónea como comum.

O afastamento do condicionamento social preferido por Dubuffet é, também, terminológico neste ponto, sustentado no conceito da palavra francesa *aliéné*. No francês, *aliéné* manifesta-se em dois sentidos: o de quem se recusa a conformar, um *rebelde*; e o de quem é incapaz de o fazer, um *louco*. Maclagan aponta a inclinação de Dubuffet para ambos, referindo, no entanto, que mais de metade da sua coleção original consistia em obras produzidas pelo segundo caso (Maclagan, 2009: 30), referindo também a tendência de Dubuffet em tratar os artistas psicóticos institucionalizados como figuras emblemáticas do movimento (ibid: 74). De facto, é com os Surrealistas que a esquizofrenia (popularizada a partir de 1911 por Bleuler) é elevada a um status de “doutrina artística” (Zolberg & Cherbo, 1997: 25), onde o experimentalismo com, por exemplo, técnicas de desenho automático pretendiam simular os efeitos da psicose, afastando a racionalidade técnica e extraíndo a criatividade espontânea que os Surrealistas associavam à insanidade (ibid: 26).

É impraticável falar em criatividade e loucura sem começar por *Born Under Saturn* (publicado pela primeira vez em 1963, reeditado em 2007), de Margot e Rudolf Wittkower. Debruçando-se sobre a visão típica de que os artistas são, e sempre foram, “egocêntricos, temperamentais, neuróticos, rebeldes, não confiáveis, licenciosos, extravagantes, obcecados com o seu trabalho e difíceis de viver com”, criticam a categorização supérflua destas características, explorando os motivos para a alienação dos artistas nos seus contextos históricos (Wittkower, 2007: xxix).

Os Wittkower apresentam a história do génio louco, começando pela distinção de Platão entre a insanidade clínica e a insanidade criativa e referindo também a famosa frase de Séneca: “*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*” – “nunca houve um grande talento sem um toque de loucura”, sublinhando a sua frequente utilização fora de

contexto a partir do século XVII, que acaba por transmitir o seu sentido erróneo²⁴. Durante o século XIX, dissemina-se a aliança entre génio e loucura, através dos estudos de psicólogos como Moreau, Lombroso e Moebius, normalizando esta teoria na opinião pública (Wittkower, 2007: 98-99). Wittkower afirma ainda a existência de um problema semântico na historiografia do tema, dividindo a perspetiva histórica em três definições diferentes: a *mania* de Platão; a insanidade e a doença mental e, finalmente, a referência vaga à excentricidade. No entanto, torna-se necessário ir mais longe, e os Wittkower discorrem ainda sobre outras derivas, começado pelo temperamento saturnino, postulado por Aristóteles: «All extraordinary men distinguished in philosophy, politics, poetry, and the arts, are evidently melancholic» (Wittkower, 2007: 102). Na Idade Média, a melancolia passa a ser considerada uma enfermidade física, até Marsilio Ficino afirmar em *De Vita Triplici* (1482-89) que o temperamento saturnino era uma dádiva divina, considerando-a uma metonímia da *mania* platonista²⁵. No século XVI, o pintor veneziano Paolo Pini distancia-se da melancolia, afirmando que esta é um mal em vez de uma bênção, incitando uma atitude antimelancólica²⁶. De facto, artistas como Bernini, Rubens, Rembrandt ou Velasquez nunca foram descritos como “melancólicos”, ficando esta ideia “fora de moda” até ao Romantismo, com artistas como Caspar David Friedrich (Wittkower, 2007: 106).

No século XIX dá-se o florescer da psicologia, que apesar de revolucionário em muitos aspetos continua a não conseguir desprender-se da tradição antiga, transformando o ‘melancólico’ no ‘neurótico’. No entanto, solidifica-se a contribuição feita pelos estudos de caso levados a cabo com artistas – entre os quais o estudo de Sigmund Freud sobre Leonardo Da Vinci, apesar das várias críticas metodológicas e factuais²⁷ (Wittkower, 2007: 288).

²⁴ Séneca utilizou esta famosa frase como referência ao fogo platónico da divina inspiração, e não à insanidade.

²⁵ Note-se a importância do determinismo astrológico à época, sob o qual se assumia que não só o humor, mas também os talentos e interesses eram dependentes das posições das estrelas aquando do nascimento do indivíduo.

²⁶ Em 1960, John Shearman publica *Mannerism*, equacionando que a ligação entre a criação artística e os problemas mentais surge com esta categoria no século XVI. Segundo o autor, «there is much talk of anxiety (in the mind of the artist), spiritual malaise, conflict, and several more questionable psychoanalytical catchwords and concepts of the same kind» (Shearman, 1990: 135)

²⁷ Por exemplo, por Meyer Saphiro ou por Ernest Jones.

Neste ponto, sublinha-se no século XX o surgimento da Arte Terapia enquanto disciplina, cunhado em 1942 pelo artista e terapeuta britânico Adrian Hill. Pelos motivos subjacentes à sua prática no âmbito médico, a Arte Terapia leva a um aumento da produção quantitativa deste tipo de obras, derivando esta numa tendência para o aumento de locais interessados na exposição e consagração da arte feita pelos seus pacientes. Note-se, no entanto, que esta prática é transversal às diversas estratégias de promoção do bem-estar, onde se incluem escolas, infantários, centros sociais e lares, não existindo uma relação obrigatória entre a conceptualização primária da *art brut*. Simultaneamente, muita da produção feita por pacientes é utilizada como forma de diagnóstico, restringindo a sua prática a modelos específicos pedidos pelos terapeutas e, portanto, resultando muitas vezes em objetos de interpretação médica.

A visão terapêutica da produção artística foi também aplicada em contextos da psiquiatria experimental, nomeadamente por psiquiatras como R. D. Laing, que abordaram a doença mental (especificamente a esquizofrenia) de forma bastante controversa. Em 1965, o psiquiatra escocês inicia uma experiência baseada na ideia de que a psicose não deveria ser tratada com choques e outros tratamentos dolorosos, mas sim através da validação e exploração da própria doença, diluindo ainda as barreiras entre médico e paciente²⁸. Neste exemplo, sublinha-se o interessante caso de Mary Barnes²⁹, enfermeira inglesa que se torna paciente de Laing em 1965, sendo incentivada pelo mesmo a sucumbir à sua psicose, regredindo a um estado de comportamento infantil e chegando até a ser alimentada com um biberão. Durante este processo, descobriu o seu talento para a pintura, ascendendo alguns anos depois ao estatuto de artista e contando com uma primeira exposição no Camden Arts Center em 1969 (Fig. 3).

* * *

No âmbito da criatividade e da doença mental, o trabalho multidisciplinar torna-se fundamental. Estando este tipo de arte intimamente ligada à psiquiatria quando da sua

²⁸ Sobre as ideias de Laing e, em particular, sobre a experiência no Kingsley Hall, ver a obra *The Divided Self – An Existential Study in Sanity and Madness* (1965).

²⁹ Para conhecer melhor o trabalho e história de Mary Barnes, recomenda-se o *website* <http://www.mary-barnes.co.uk>, bem como o livro *The Account of a Journey Through Madness*, com Joseph Berke, publicado pela Pelican Books em 1982.

formulação concetual, e referindo-se frequentemente a um fenómeno de âmbito médico, cabe ao investigador procurar uma visão um pouco mais holística e transversal, não podendo limitar-se à narrativa histórica envolvente. Enquanto ponto de partida, sublinha-se o estudo de Paul Silvia e James Kaufman, *Creativity and Mental Illness* (2014). Ao longo das últimas décadas, diferentes estudos definiram diferentes conclusões, posicionando que a doença mental e a criatividade são absolutamente desprovidas de relação (Schlesinger, 2009), basicamente desprovidos de relação (Sawyer, 2006; Weisberg, 2006) ou profundamente relacionados (Kottler, 2005; Nettle, 2002), sendo, portanto, difícil extrair uma conclusão consensual (Silvia & Kaufman, 2014: 381). Os mesmos autores sublinham uma série de problemas metodológicos na abordagem científica do tema, entre eles as limitações dos estudos de caso, as inferências de aplicabilidade questionável ou a frequente falácia do inverso aplicada na área. Referem-se ainda a outro ponto relevante: a associação tendencial a patologias específicas (como a esquizofrenia, a doença bipolar ou a ansiedade), ignorando outras patologias também do foro mental (como a tricotilomania, o Frotteurismo ou a fobia a animais). Simultaneamente, afirmam que a ideia do génio louco parece ser um estereótipo que pode parecer intuitivo apenas por se inserir no modelo cultural prevalente (Silvia & Kaufman, 2014: 384). Outro problema – fundamental à problematização do presente texto – é o do modelo dimensional que se aplica: a doença mental manifesta-se num espectro alargado, e não numa dicotomia entre *doente e normal* (Silvia & Kaufman, 2014: 390).

A conclusão de Silvia e Kaufman é a de que é impossível responder a esta questão, posicionando-se numa diplomática zona cinzenta: «Research to date, in our view, is consistent with the view that some domains of creativity are associated with some forms of mental illness» (Silvia & Kaufman, 2014: 391).

Simultaneamente, é importante considerar quais as características associadas à loucura também em artistas considerados não-*outsider*. A título de exemplo, refere-se o artigo *The Link Between Artistic Creativity and Psychopathology: Salvador Dalí* (2009), no qual Caroline Murphy se debruça sobre as formas de manifestação de loucura no famoso artista catalão, utilizando como exemplo o gosto de Dalí pelo “travestismo”, afirmando que o mesmo gostava de vestir-se de mulher ou maquilhar-se. Na atualidade, este tipo de comportamento não é necessariamente considerado uma patologia mental (excluindo a sua associação às questões da disforia de género). No mesmo artigo, refere-se ainda ao “exibicionismo”, à “excentricidade” da indumentária (Murphy, 2009: 768), ao “comportamento sexual pouco comum”, sublinhando a não-homossexualidade, as

fobias com o corpo e a genitália femininas, a relação com Amanda Lear – hermafrodita – ou o seu gosto pelo *voyeurismo* enquanto “sexual abnormalities” (*ibid*, 767). Neste sentido – e sublinhando que este não é nem pretende ser um texto de cariz médico – pretende deixar-se uma pequena chamada de reflexão sobre os mecanismos de categorização; sobre as caixas da loucura; sobre a hiperbolização de características humanas à luz dos conceitos de normalidade e, acima de tudo, sobre a relevância de lhes dar um nome e uma identificação com base num conceito *standard* de normal.

1.4. As Limitações da Categorização

«(...) As the number of collectors, dealers and enthusiasts has increased, and as other collections, exhibitions and publications have followed in the wake of Art Brut, these criteria have become increasingly difficult to apply, partly because more artists are being discovered during their lifetime and it is becoming harder to avoid some kind of self-consciousness about being labeled ‘outsider’.»

(Maclagan, 2009: 14)

Inserir um artista *outsider* numa categoria tal encerra alguns problemas que devem ser considerados e reavaliados. A respeito desta categorização é necessário começar pela constatação de que se trata de uma categoria inventada por membros dos mundos das artes, sendo aplicado a uma variedade de trabalhos realizados por pessoas que não escolheram ser etiquetadas enquanto tal (Maclagan, 2009: 25). As raízes históricas do movimento levam à associação do artista *outsider* a um indivíduo isolado da sociedade dita normal, com criações que ilustram a sua mente, desprovidas de tradições artísticas. A caracterização deste indivíduo tende a imaginá-lo como vulnerável do ponto de vista psicológico, acrescentando-lhe uma ideia de desamparo e compulsividade, possivelmente psicótico, potencialmente antissocial – note-se a exploração do tema do génio louco previamente discutida. Simultaneamente, Maclagan (2009) fala da ênfase no isolamento, do desvio e da diferença que se ligam a um novo extremo que vem transformar a alienação psicológica e social – e até a psicopatologia verificada – numa quase pré-condição para este tipo de criatividade autêntica (Maclagan, 2009: 37). Sobre a relação da arte *outsider* com a “arte cultural”, Maclagan afirma a existência de uma relação predatória, comparando os artistas marginais a espécies que outrora haviam vivido no seu habitat natural, sendo depois declarados espécies em perigo, sobrando-lhes apenas duas possibilidades: morrerem em cativeiro ou serem caçados até à extinção (Maclagan, 2009: 23).

No entanto, a natureza desta marginalidade faz parte de um espetro. É importante perceber de que forma a doença mental e os seus respetivos diagnósticos e tratamentos afetam a perspetiva que temos sobre o assunto: mais do que assumir a ignorância e a total

passividade dos indivíduos, poderá ser uma melhor abordagem tratar de forma mais específicas essas características (Zolberg, 2015: 511). Anne Bowler (1997) fala em “*traditional outsiders*”, afirmando que a desinstitucionalização e os tratamentos farmacêuticos transformam a arte dos doentes mentais numa categoria “artefacto” ou num “género do passado” (Zolberg & Cherbo, 1997: 9). Sobre a assimilação museológica do fenómeno, Peiry cita Michel Thévoz (1995), que afirma «The Art Brut collection really does highlight a pathology of art» (Peiry, 2006: 178), trazendo mais uma vez a ideia de ligação entre esta categoria de arte e as psicopatologias. Thévoz, responsável pela Coleção de Art Brut de Lausanne, fala ainda em cinco critérios de categorização e aceitação no museu: marginalidade social, virgindade cultural, carácter desinteressado da obra, autonomia artística e a inventividade. As novas aquisições do museu vêm apenas de artistas contemporâneos ocidentais, seguindo a regra definida por Dubuffet em 1976 (ibid: 197-198). Novamente, observamos um processo de categorização milimetricamente definido, e dependente de conceitos como a marginalidade, embora nas páginas seguintes possamos ler sobre as aquisições de instituições como a *Gugging House of Artists* (Fig. 4), pertencente ao hospital psiquiátrico de Klosterneuburg (Viena), ou o La Tinaia (Fig. 5), centro de expressão do hospital psiquiátrico San Salvi (Florença). Para Thévoz, a principal diferença entre a prática destes locais e outros que praticam a arte-terapia com os seus pacientes prende-se com a liberdade e a autonomia dada aos indivíduos. Levanta-se, então, a questão: podemos realmente falar de marginalidade social quando nos debruçamos sobre espaços de pacientes integrados em projectos vanguardistas na reabilitação social? No caso específico de La Tinaia, a reabilitação dos pacientes passa, precisamente, pela sua permeabilidade no mercado de arte, fazendo questão de se expandir para museus, galerias e outros centros culturais (ibid: 201), anulando então critérios como os suprarreferidos.

Sobre o uso da terminologia *outsider* na sua aceção semântica (implicando *estar fora*), surge o paradoxo da sua inserção nos mercados e na cultura *mainstream* na atualidade. Afinal, o que nascera como uma “antítese radical” às formas de arte tendenciais tornou-se já parte da cultura da qual pretendia distanciar-se, assimilando-se gradualmente nas galerias, nos museus, nos leilões ou nas bienais (Maclagan, 2009: 7). James Brett, o fundador do *Museum of Everything*, afirma que fora ele próprio um fã da

palavra “outsider”, alterando a sua posição com a percepção de que os museus *mainstream* a utilizavam como uma forma de segregação, passando então a considerá-la inadequada³⁰.

Em 1992, Randall Morris, galerista responsável pela Cavin-Morris Gallery (Nova Iorque) e um dos primeiros a usar o termo *outsider*, afirma que o seu uso implica agora uma “falência moral”, considerando que “a separação da arte *outsider* é um crime contra os artistas”, utilizando na altura terminologia como “contemporânea” ou “*self-taught*”³¹.

O próprio Roger Cardinal, citado no primeiro capítulo como o responsável pelo cunho da terminologia *outsider* na língua inglesa, manifesta a preocupação com a utilização da mesma. Cardinal teme que a expressão passe a ser usada de forma exagerada, associada a qualquer “rabisco disperso do balde do lixo da arte-terapia”. Cardinal descreve a sua interpretação enquanto qualquer expressão individual marcadamente diferente do coletivo, com investimento no sigilo, na excentricidade e no individualismo extremo³².

Na também já citada exposição *Parallel Visions*, os seus responsáveis manifestaram-se sobre a escolha do tema para a exposição, adotando o termo *outsider* pela inexistência de uma alternativa razoável. Tuchman afirma: «*Outsider* is the only word that has been viable since 1972. We couldn't come up with a better one»³³. Os responsáveis evitaram ainda a associação com palavras como “mad” ou “insane” enquanto forma de descrever os artistas. Tuchman explica: «One problem with the terminology is that the very basis of it is changing (...) Many artists in this show were labeled insane and put away for years and years, and yet they clearly weren't insane (...) We don't know what insane is anymore--no one does»³⁴.

Na mesma entrevista, encontramos ainda a posição de Howard Finster, artista americano frequentemente categorizado enquanto artista *outsider* ou visionário:

³⁰ Alan Yentob [publicado por Андрей Малкавский]. (2014, 23 de Novembro) Turning The Art World Inside Out: BBC Imagine Series. www.youtube.com/watch?v=98RUUhVgLR0&t=3005s (Última consulta a 28 de Fevereiro de 2018).

³¹ http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art/2 (Consultado pela última vez a 22/3/2018).

³² http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art/2 (Consultado pela última vez a 22/3/2018).

³³ http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art/2 (Consultado pela última vez a 22/3/2018).

³⁴ http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art/3 (Consultado pela última vez a 22/3/2018).

«As far as I'm concerned, there ain't no outsiders of anything (...) If you're an artist, you're an artist. If you're a mechanic, you're a mechanic. If you're a farmer, you're a farmer. Ain't no outsider farmers, ain't no outsider mechanics. That's just something that someone's got up to class things. I ignore it.»³⁵

Note-se que mesmo na perspectiva de Dubuffet houve uma oposição à rigidez dos critérios originais, afirmando que seria uma boa ideia ver a *art brut* como uma direção (ou uma bússola), como um vento que se manifesta com mais ou menos força, e que normalmente não sopra sozinho. Esta posição citada por Maclagan (2009) é apresentada enquanto ponto de divisão no papel do colecionismo, afirmando o mesmo que cabe aos agentes envolvidos decidir se pretendem seguir solenemente os princípios formais ou se, por outro lado, pretendem estender-se em direções diferentes (Maclagan, 2009: 67-68). Note-se ainda que apesar da ideia de flexibilidade a ser entendida pela afirmação supracitada, Dubuffet insistiu sempre em alguns parâmetros de categorização, nomeadamente na ausência de contacto com o mundo das artes ‘profissional’, afastando partes consideradas na arte *outsider* (como é o caso da arte *folk*). Aqui, a autenticação da categorização enquanto *art brut* dependeria sempre do conhecimento da vida do artista. Um dos exemplos mais categóricos na história deste movimento é o de Gaston Chaissac, paciente do sanatório de Arnières-sui-Iton, apoiado inicialmente por Dubuffet, mas excluído pouco depois por referenciar artistas como Picasso ou pela sua gradual aproximação com o circuito das artes parisienses (Maclagan, 2009: 68).

A ideia da *art brut* enquanto algo raro e puro na sua aceção mais conservadora ou purista verifica ainda, frequentemente, um desfazamento com os factos, sendo que muitos dos artistas contemplados na *Collection de l'Art Brut* teriam formação profissional (inclusive como artistas gráficos), ou algumas ideias preconcebidas (mesmo que não profundamente exploradas) sobre a categoria em que estavam a ser colocados (Maclagan, 2009: 71). Também Laurent Danchin fala da multiplicação da “falsa *art brut*”, da “arte da recuperação” ou a “ilustração pseudo-infantil”, que alimentam a confusão concetual da aculturação com a arte contemporânea. Maclagan afirma ainda que, naturalmente, vendedores, colecionadores, galerias e museus continuarão a utilizar este tipo de

³⁵ http://articles.latimes.com/1992-10-11/magazine/tm-617_1_outsider-art/3 (Consultado pela última vez a 22/3/2018).

terminologia porque a esta é associada ao seu negócio, enquanto simultaneamente alimentando uma discussão sobre a utilização do mesmo título (Maclagan, 2009: 72).

* * *

No sentido de analisar um pouco melhor os limites da categorização, debruçar-nos-emos sobre alguns dos critérios frequentemente utilizados na área:

1. A alienação da “arte cultural”: De acordo com Peiry (2006), a dissidência cultural torna-se, presentemente, significativamente mais rara. A explosão tecnológica das últimas décadas – televisão, rádio, internet – dificulta a tarefa de encontrar indivíduos intocados pelas influências culturais comuns. A escolaridade obrigatória e a evolução na luta pelos direitos das mulheres transformaram a literacia num quase dado adquirido, transversal em género. No caso das instituições de saúde mental, inicialmente procuradas por Dubuffet, a mudança é igualmente clara: o isolamento dos pacientes tornou-se um afrontamento aos seus direitos. Atualmente, este tipo de instituições passa a potenciar os processos de socialização dos seus pacientes³⁶. Estas alterações passam também pela evolução da farmacologia, que permitiu um maior controlo de patologias como a esquizofrenia ou a demência, transformando os pacientes enclausurados do início do século XX em indivíduos mais funcionais em contextos sociais. A alienação da “arte cultural” ou de influências culturais transformou-se numa quase impossibilidade, tornando-se então num critério de difícil aplicação.

2. A ausência de academismo/formação: a procura de Dubuffet pelos “trabalhos que não imitam os expostos em museus e galerias” encontra enormes obstáculos desde a segunda metade do séc. XX, com o crescimento da Arte Terapia enquanto terapêutica comum, enquanto ao mesmo tempo surgem algumas formulações de tutorias entre artistas de formação e pacientes, neurodivergentes ou indivíduos diagnosticados (Maclagan, 2009: 96). Simultaneamente, as enormes mudanças nas conceções básicas do mundo das artes parecem passar a englobar cada vez mais artistas sem formação, diluindo o

³⁶ Apesar da noção intuitiva das vantagens da socialização, sublinho o estudo *Outcome Studies on the Efficacy of Art Therapy: A Review of Finding*, publicado no âmbito científico do Volume 27 da revista *Art Therapy*.

antagonismo entre artistas de formação e artistas sem formação. Como exemplo desta realidade, lembremos a Casa dos Artistas (Gugging, Áustria) ou o Living Museum (Queens, Nova Iorque, EUA), onde todos os pacientes-artistas são providenciados com estúdios, materiais de qualidade e assistência técnica. Nestes espaços é ainda incentivado o contacto com o público e as peças produzidas são vendidas em galerias comerciais (Maclagan, 2009: 97). Simultaneamente, note-se que artistas ‘profissionais’ como Picasso ou Miró encontraram a sua própria maneira de diluir ou contrariar o seu treino (Maclagan, 2009: 21). Novamente, encontramos um critério difícil, que, aplicando-se, sugere um impedimento da prática de competências que podem representar uma melhoria do bem-estar dos indivíduos.

3. A assimilação no Mercado de Arte: o problema da assimilação da *art brut* nos mercados regulares deve-se, acima de tudo, ao criador do seu conceito. Esta ideia paradoxal sustenta-se no facto de ter sido Dubuffet o primeiro a tentar institucionalizar as obras que considerava superiores por não se encontrarem, até então, institucionalizadas (Maclagan, 2009: 130). Novamente, a terminologia aplica-se facilmente aos primeiros artistas a fazer esta transição, promovida por um terceiro elemento (o agente do mercado regular), sendo a sua enorme maioria representada por artistas falecidos antes da viragem para o século XXI – ou alguns até à data do seu reconhecimento (como é o caso de Darger, falecido em 1973). Na atualidade, a assimilação faz parte de um processo de tentativa de melhoria de condições de vida de muitos pacientes, doentes, marginalizados, ou até de indivíduos cujo afastamento do mercado de arte deriva de cisão ideológica, já que é comum o surgimento de mercados alternativos (nomeadamente de edições gráficas independentes ou vendas de arte anónima ou enquanto parte de coletivos). Simultaneamente, pensar em artistas não assimilados no mercado poderia representar, em muitos casos, uma apropriação ou uma exclusão propositada de um indivíduo – se possível, e como em qualquer situação, uma solução mais justa parece passar pelo envolvimento do mesmo nas decisões que dizem respeito à sua arte.

Quando um artista socialmente isolado recebe visitas das partes interessadas no seu trabalho, inevitavelmente acaba por adquirir alguma familiaridade com o mundo das artes, alterando o seu estatuto *outsider* – ou, como diz Maclagan, sublinhando até que ponto este se tornou um fenómeno institucionalizado (Maclagan, 2009: 98). A parte específica referente à assimilação no mercado pode levantar ainda alguns problemas do

ponto de vista ético³⁷, mas Maclagan afirma que pôr em causa a categorização de *art brut* nas produções de pacientes não nega o seu valor, impedindo apenas que seja considerado como tal por não aplicabilidade de condições anteriormente consideradas definitivas (Maclagan, 2009: 100).

4. A associação à patologia: conforme o analisado até este ponto, percebemos a existência de uma associação (mesmo que possivelmente incorreta) entre a *art brut* e as problemáticas da saúde mental. De facto, a relação entre a *art brut* e o período clássico da chamada arte psicótica é desenvolvido por Maclagan, que foca o interesse de Dubuffet na segregação dos pacientes enquanto garantia de pureza e genuinidade (Maclagan, 2009: 74). Alinhando-se na perspetiva da já analisada Associação Portuguesa de Arte Outsider, verificamos a existência de quem considere a terminologia arte bruta³⁸ depreciativa ou ofensiva. Da mesma forma, encontramos severas críticas à terminologia *outsider* (Maclagan, Brett, Peiry). É fácil perceber que variações como a arte psicótica ou a arte *naïve* possam ser alvos fáceis de críticas, sublinhando características que dizem respeito ao estado mental do autor, podendo facilmente ferir suscetibilidades e contribuindo para um discurso de exclusão. De facto, a associação de qualquer uma destas terminologias a um artista terá de ser, obrigatoriamente, atribuída por um agente externo (considerando que um indivíduo que se intitule enquanto produtor de *art brut* está já consciente desse mesmo estatuto e das noções culturais e sociais implicadas, não podendo inserir-se nessa categoria sem se excluir automaticamente). Em 1995, Thévoz afirma sobre que a distinção entre a *art brut* e o trabalho dos profissionais deve ser mantida por considera-la uma «specific form of creation, which would quite simply be wrong to associate with that of professional artists who are socially and psychologically integrated into society» (Peiry, 2006: 255), utilizando como critério de diferenciação esta mesma integração social e

³⁷ Na limitação da discussão deste tema – quer por motivos de extensão de texto, quer por se tratar de uma área exterior à formação da autora – refere-se a reflexão de Maclagan: «However sought-after it may be, the effect of commercial success or fame on any artist is a mixed blessing, to say the least, and the resulting imbalances and distortions can affect the artist's own psychology as well as the aesthetic quality of their work. Being recognized as a major artist in our culture seems to lead to the artist becoming half hero, half victim, and we have a highly ambivalent attitude towards the personal welfare of the artist, often seeming to be indifferent to, or even to collude with, their disturbance or suffering, for the sake of the resulting art. (...) Others [outsiders], however, are less able to cope with the interest of the outsider world.» (Maclagan, 2009: 134-135). Uma das necessidades emergentes da presente dissertação prende-se, então, com um maior estudo das consequências da assimilação em casos de pacientes.

³⁸ Mantendo a terminologia usada na língua portuguesa.

psicológica normativa e, portanto, reiterando a ideia de que o estado mental do autor é fulcral na categorização da sua obra.

Ainda sobre a relação com a inadequação de qualquer uma das denominações, sublinha-se a possibilidade da obra ser intensificada com base no estatuto de *outsider*, criando-se um foco na narrativa do autor e nas suas ressonâncias psicológicas, mais do que na obra em si (Maclagan, 2009: 17-18). A denominação deixou de se relacionar com a excentricidade psicológica de uma obra – embora, ambigualmente, seja esta excentricidade o cerne do fascínio –, passando a tónica para a questão: “é suficientemente estranho para os padrões artísticos ditos normais?” – uma posição sensível, quando considerando o pluralismo existente na arte contemporânea. Assim, a etiquetagem da *art brut* ou da arte *outsider* passa a funcionar como uma espécie de garantia de negócio. Refiro, fundamentalmente, a posição de Maclagan, que sublinha o valor humano das instituições positivistas – as que potenciam e incentivam a prática criativa nos seus pacientes – afirmando que é esse mesmo valor, o que garante o bem-estar dos neurodivergentes, o que mais debilita o seu estatuto *outsider* (Maclagan, 2009: 103). Sublinhe-se ainda a utilização da terminologia «art brut ‘clássica’» pelo mesmo autor, que a situa entre 1880 e os anos 30 do século seguinte, abrindo uma potencial diferenciação entre o antes e o depois do mesmo movimento (Maclagan, 2009: 73).

Claramente, o espectro em discussão tornou-se tão abrangente que se tornou praticamente impossível nomear e categorizar as suas vertentes. Consequentemente, este tipo de peças e artistas continuarão a surgir, mas passa a ser importante questionar por que os denominamos *outsider* (Maclagan, 2009: 15). O uso de terminologia específica discutida no início enquanto conceitos operativos é inevitável até ao surgimento de uma expressão mais adequada. Como tão esclarecidamente o põe Maclagan:

«Perhaps this is a sign that the differences that once marked Art Brut out as distinct from mainstream art have gradually eroded and become more debatable. In the end, we are left with the question: has Outsider Art become just another category within the history of art, and if so, should its use be confined to what could be called the “classic” work – dating from the first half of the twentieth century, say – or if not, what purposes are served by going on using it?»

(Maclagan, 2009: 23).

Para além da associação à patologia, verificamos ainda um fenómeno de associação à arte africana, tão frequentemente chamada de “primitiva” e anexada à *art brut*. A ideia de um “primitivismo”³⁹ enquanto garantia de uma forma intocada de criatividade, modelo estético do marginal à arte cultural do século XX, verifica-se ainda na atualidade, tratando-se este de um ponto de partida fundamental para estudo aprofundado numa evolução social em decurso⁴⁰. Desta constatação decorre uma necessária atualização, considerando a divisão do *nós* e do *outro* numa mentalidade capaz de ultrapassar a visão hegemónica colonial, que tão tipicamente dividiu o discurso científico antropológico e etnográfico (Rhodes, 2000: 200).

Independentemente da posição a assumir, constata-se o aumento do número de instituições e agentes a dedicar-se ao tema. Em Portugal, multiplicam-se as exposições em hospitais, centros de ação social, museus e galerias⁴¹. A discussão *per se* é o sintoma de uma evolução, de uma preocupação sociológica sobre o tema. É importante que os agentes dos mercados de arte consigam compreender as nuances pelas quais este tipo de produção artística se distingue da regular, criando estratégias pragmáticas para a transposição da mesma. Por mais importante que seja a discussão conceptual, é importante que nos preparemos para uma cada vez maior democratização e assimilação destes dois mundos – levantando questões mais pertinentes do que “o que devemos chamar-lhe?”. Deixo, em jeito de conclusão do presente capítulo, exemplos de algumas: “quais as diferenças estruturais de comunicação entre um artista-paciente e um artista paradigmático?”, “qual o grau de importância da referência da doença mental numa

³⁹ Sobre o primitivismo, refere-se o texto «Arte Primitiva – Arte Moderna, Encontros e Desencontros», de José António B. Fernandes Dias, presente na revista *Antropologia Portuguesa* – Volume Especial (Atas do II Colóquio sobre a Investigação e o Ensino da Antropologia em Portugal): «O termo apareceu no século XIX para designar a influência sobre a arte moderna de então da arte dos "primitivos europeus", quer dizer, dos artistas europeus dos séculos XIV e XV, a que depois se foi acrescentando a arte românica, a gótica, as artes clássicas do oriente, a bizantina; mas, a partir dos anos 20-30 o termo só se refere a influência das artes tribais, exóticas ou selvagens, das artes dos primitivos, sobre a arte ocidental contemporânea» (Dias, 1989: 92). Note-se que nos anos 40, Reynaldo dos Santos apelida de *primitivos* aos pintores manuelinos, ainda durante o Estado Novo, na obra «Os Primitivos Portugueses (1450-1550)», de 1940.

⁴⁰ A título de exemplo, refere-se que a única galeria dedicada à exibição e venda de *art brut* em Portugal trabalha também com a chamada arte primitiva. Também a única coleção privada, a Treger Saint-Silvestre, inclui por exemplo obras haitianas.

⁴¹ Note-se o relatório *Saúde Mental e Arte – Formas de Expressão: Pintura, Escultura, Fotografia*. Relatório Direção Geral de Saúde, Programa Nacional para Saúde Mental. 2013

exposição?” ou “pode a dinâmica de um mercado afetar o bem-estar de um indivíduo que não se inseriu nele voluntariamente?”.

2. A Art Brut em Portugal

Pretende-se nesta segunda parte fazer um levantamento dos agentes envolvidos com a *art brut* em Portugal, incluindo os agentes formais do mundo das artes (como galerias, museus e colecionadores) e os agentes informais, ligados aos cuidados sociais e hospitalares, onde se tornou frequente a existência de pequenos espaços destinados à exibição de peças feitas por pacientes, sendo este o critério utilizado na sua seleção⁴². Sublinha-se, mais uma vez, que a utilização simultânea dos dois termos (*art brut* e *arte outsider*) é necessária para uma investigação completa, deixando desde já a indicação de que diferentes agentes manifestarão diferentes posicionamentos relativamente a este problema terminológico.

Apesar da existência de desenvolvimentos notáveis da abertura de novas instituições dedicadas a este tipo de arte, não existiu um desenvolvimento significativo em relação aos restantes países da Europa Ocidental (Silva, 2013: 76).

Tratando-se de um circuito pequeno – sobretudo dentro dos agentes formais – pretende-se que sempre que possível os espaços em questão sejam apresentados pelos próprios responsáveis, fundadores, trabalhadores ou colecionadores.

2.1. Galerias

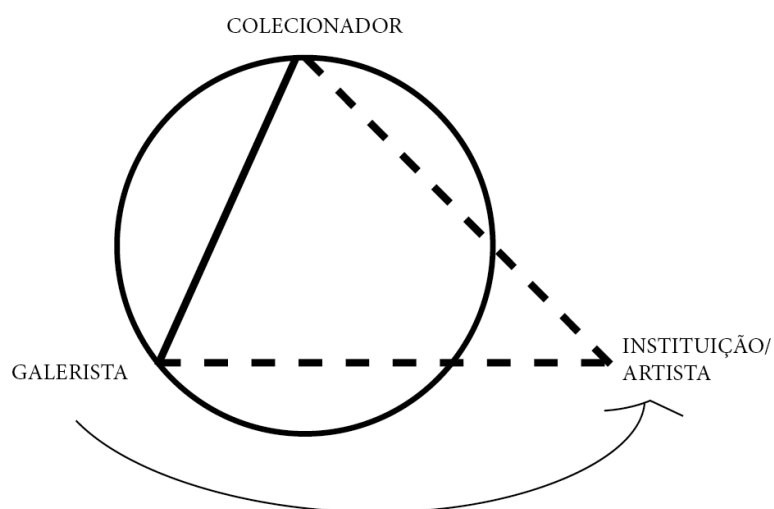
A única galeria dedicada especificamente à *art brut* em Portugal é a Galeria Cruzes Canhoto (Porto), propondo-se a “embarcar na aventura de desvendar esse universo fantástico, de cores e formas fora do comum, com origem nas entranhas mais profundas e remotas da natureza humana, de uma forma apaixonada e sensitiva, indiferente às convenções dos mercados da arte⁴³”. As exposições contam com artistas cujos “universos mentais [são] absolutamente singulares”, “na sua maioria autodidatas”

⁴² A consideração dos espaços hospitalares e associados à saúde é fundamental à presente investigação, considerando não só as raízes do movimento, mas também a crescente formalização do interesse na exposição e visibilidade de uma tipologia de arte marginalizada e alternativa ao mercado de arte tradicional. Simultaneamente, tem-se verificado o surgimento de pontes entre estes espaços informais e espaços museológicos de referência.

⁴³ Em <http://cruzescanhoto.com/galeria> (Consultado pela última vez a 28/3/2018).

e “sem pretensões comerciais ou ambições de celebridade, não se considerando sequer eles mesmos artistas” (Fig. 6). Para além da vertente da galeria, os responsáveis pela Cruzes Canhoto desenvolvem também a investigação, comunicação e registo de novos artistas marginalizados, elaborando um profundo trabalho na área documental relacionada com os seus artistas. A Cruzes Canhoto apresenta pintura, escultura, desenho, cerâmica, ourivesaria e qualquer tipologia de obra que faça sentido para o coletivo que a lidera.

Note-se o sistema representacional da galeria (Serpa, 2005), onde o triângulo de protagonistas *galerista*, *coleccionador privado* e *crítico de arte* parece não existir nos seus termos pré-definidos no contexto português da *art brut*. Em primeiro lugar, pela ausência de crítica de arte relacionada com a mesma; em segundo, pela quase inexistência de galeristas na área. Esta formulação não considera a impossibilidade de o artista não poder ou querer manter o seu “lugar geométrico do sistema, organizando, manipulando e gerindo esta difícil correlação de forças, aliás o único ator provavelmente com legitimidade para o fazer” (Serpa, 2005: 7). Em vez do modelo clássico de Serpa, propõe-se então um modelo ligeiramente diferente no caso português⁴⁴, em que o *artista* (associado potencialmente a uma instituição, caso estatutário específico de artistas-paciente) não funciona como gestor de correlação de forças, sendo sim um agente alheio ao funcionamento do mercado e descoberto por ação unilateral do *galerista*, agente legitimante e veículo de apresentação ao colecionador:



⁴⁴ Aplicado ao caso específico de galerias contemporâneas que trabalham com artistas vivos.

2.2. Museus

O Museu Miguel Bombarda é o único museu de arte *outsider* não só em Portugal, mas da Península Ibérica. Foi criado como Convento da Congregação da Missão de S. Vicente de Paulo, construído durante o século XVIII. Quando as Ordens Religiosas se extinguem em Portugal, funciona como Colégio Militar. Em 1848, torna-se no Hospital de Alienados de Rilhafoles, o primeiro hospital psiquiátrico de Portugal⁴⁵. Atualmente, denomina-se Hospital Miguel Bombarda, em homenagem ao seu diretor entre 1892 e 1910 (Afonso, 2016: 26). Sobre o Hospital, Vítor Albuquerque Freire – seu antigo administrador e também membro fundador da Associação Portuguesa de Arte Outsider – afirma: “não é um edifício onde se instalou um museu, o próprio edifício constitui a componente mais valiosa e emblemática do museu, enquanto surpreendente peça de arquitetura-arte” (Afonso, 2016: 34), contando com um interessante espaço panótico construído por José Nepomuceno em 1896. O seu papel é crucial no processo de mudança relacionado com a doença mental, proporcionando também contextos de investigação e debate (Silva, 2013: 77). Conta com alguns pacientes icónicos: é fundamental falar de Josefa Greno, pintora⁴⁶ que em 1901 mata o seu marido a tiro, e que Miguel Bombarda (chamado de “alienista” por Aldemira, no livro que dedica a Greno em 1951) consegue tirar à justiça, afirmando que se justificava o crime pela loucura da pintora. Também incontornável, o antigo paciente Jaime Fernandes, cuja obra é representada, por exemplo, no Museu de Lausanne, sendo que também a Fundação Calouste Gulbenkian lhe dedicou uma exposição em 1980. Sobre Jaime, sublinha-se ainda a existência do documentário Jaime (1974), realizado por António Reis e Margarida Reis Cordeiro. Existe ainda outro vídeo, *Cor do Silêncio*, que apresenta os trabalhos de pacientes entre Janeiro e Julho de 2007, sob orientação de Inês Gonçalves, no âmbito do projeto Grupo de Inclusão pelas Artes.

⁴⁵ Para um estudo mais aprofundado do hospital, refere-se o Centenário do Hospital Miguel Bombarda, publicado em 1949. Apesar de relevante no contexto da psiquiatria em Portugal, não desenvolve a vertente artística, mas sim a vertente institucional, o corpo médico, os financiamentos e outros dados.

⁴⁶ Josefa estreia-se na XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes (1884), participa na Exposição do Grupo Leão (1886), mantendo-se presente no Grémio Artístico até à data do seu internamento.

O Museu Miguel Bombarda inclui um espólio com cerca de 6000 fotografias (sendo 1200 fotografias de pacientes), bem como mais 6000 obras que incluem pintura, desenho, azulejos e textos escritos pelos doentes. Apenas parte da coleção é visitável no museu, estando o restante acervo guardado no Hospital Júlio de Matos (Afonso, 2016: 34). No entanto, sublinha-se a exposição *Um Século de Pintura de Doentes – Outsider Art*, onde muitas destas foram expostas, correspondendo sensivelmente ao período entre 1910 e 1930 (Silva, 2013: 80-81). Em 2005, outra exposição denominada *Mentes Criadoras* teve lugar neste espaço.

Sobre o mesmo, em 1900, Júlio Dantas escreve “Pintores e Poetas de Rilhafoles”, definindo na primeira página como objetivo «o estudo d’algumas características da arte do louco, pela vantagem que da sua fixação resulta para a crítica geral da arte sã e pela importancia que esse estudo revéste na diagnose de certas fórmulas de loucura». Não nos deixemos levar pelo que, intuitivamente, poderia configurar-se como um elogio. No segundo capítulo diz Dantas: «O preconceito leigo de que não ha grande poeta ou grande pintor que não tenha “aduéla de menos” poderia dar margem a que se esperassem preciosidades da arte de Rilhafoles. Puro engano. O grande valor do documento do louco é exclusivamente psychiatrico. O valor esthetico é minimo ou nullo. Quasi toda a documentação, pelo lado pictural, se reduz a figurações toscas, archi primitivas, ricas como elementos de estudo para o psychiatra, mas d’uma pobresa franciscana como valorisação esthetica» (Dantas, 1900: II). A posição de Dantas sumariza-se: «Evidentemente, do artista louco pode esperar-se mais do que do louco artista».

2.3. Colecionadores

A única coleção de *art brut*/arte *outsider* em Portugal situa-se, desde 2013, na Oliva Creative Factory, em S. João da Madeira, no distrito de Aveiro. São os colecionadores que lhe dão nome: Richard Treger e António Saint Silvestre, ambos antigos galeristas. Conta com um acervo com cerca de 1000 peças, incluindo nomes clássicos da *art brut* como Adolf Wölfli ou Henry Darger. Tal como na Cruzes Canhoto, o espólio não se limita à *art brut*, estendendo-se também a núcleos de vocação etnográfica (incluindo arte Vudu e do Haiti). Sobre o mesmo, núcleo afirma em entrevista: “a sua

natureza torna-a única no contexto da Península Ibérica e rara na Europa. A sua extensão geográfica inclui Europa de Leste e Oeste, Continente Americano, África e Ásia, contendo também várias obras de artistas portugueses. Cronologicamente, contém obras de clássicos de Arte Bruta do final do século XIX – início do século XX, seguido de Arte Bruta pós-Dubuffet assim como as mais recentes descobertas de Arte Singular e Outsider”. A importância da coleção “deve-se não só à grande dimensão, resultado de intensa atividade de descoberta e aquisição durante mais de 30 anos, como também ao pioneirismo de criação de uma coleção representativa de um género artístico que apesar de identificado há cerca de 60 anos só muito recentemente foi institucionalmente reconhecido”⁴⁷.

Em 2017, a Treger/Saint Silvestre recebeu o Prémio Colecionador atribuído pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM), sublinhando mais uma vez a notoriedade crescente deste tipo de arte em território português.

2.4. Outros

Acompanhando a evolução na área da arte feita por portadores de doença mental, Portugal tem vindo a verificar um despoletar de novas ou reformuladas instituições preocupadas com a exibição de peças criadas em contexto institucional. Em 2009, a Fundação S. João de Deus (IPSS) publica *CRIAMENTEARTE: Arte e Saúde Mental*, onde reúne algumas das peças criadas pelos seus utentes, com o intuito de “fomentar uma função integrativa, permitindo a socialização e a própria inclusão social como forma de eliminar o estigma da doença mental” (Silva, 2009: 4). Aborda-se na mesma obra a evolução do espaço hospitalar psiquiátrico em Portugal, afirmando-se a curiosidade, o medo e até a vergonha associada à condição do doente mental até ao fim do século XX. Aí, o espaço hospitalar psiquiátrico deixa de ter paredes elevadas e escuros, bem como janelas gradeadas, normalizando as concepções da doença mental, agora mais tolerantes e flexíveis (Silva, 2009: 7-8). Sublinha-se o avanço da psicofarmacologia e das intervenções de recapacitação enquanto técnicas que permitem que a doença mental não

⁴⁷<http://ddlabor.herokuapp.com/destaques/20170615-Premio-Colecionador-atribuido-a-Colecao-de-Arte-Bruta-e-Singular-TregerSaint-Silvestre> (Consultado pela última vez a 28/3/2018).

seja “condição de exclusão e de indignidade sustentada para apenas conservar a sobrevivência” (Silva, 2009: 8).

Encontramos ainda no panorama português iniciativas como a Exposição Nacional de Artes Plásticas e Saúde Mental, alinhando-se com a Direção Geral de Saúde na região do Alentejo (Portalegre, Évora e Beja), e incluindo áreas distintas como o teatro, a dança, a música ou a moda. A título de exemplo de um extenso programa de atividades, workshops e debates, sublinha-se a exposição temporária “No Fio da Navalha”, que decorreu entre 27 de Março e 27 de Maio de 2015 no Castelo de Portalegre.

Em 2013, a Direção Geral de Saúde formula, no Programa Nacional Para a Saúde Mental, o projecto Saúde Mental e Arte – Formas de Expressão: Pintura, Escultura, Fotografia⁴⁸, com exposições no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu do Oriente. Neste projecto encontramos listadas as instituições médicas onde havia já espaços dedicados à exibição da produção artística dos neurodivergentes, bem como uma listagem dos artistas em questão. Os espaços identificados passam a ser apresentados pela sua divisão geográfica em Portugal continental:

NORTE:

- Hospital Magalhães Lemos
- Centro Hospitalar de Vila Nova de Gaia/Espinho
- Casa de Saúde do Bom Jesus Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus, Braga
- Centro Hospitalar Conde de Ferreira, Santa Casa da Misericórdia do Porto

⁴⁸ Saúde Mental e Arte – Formas de Expressão: Pintura, Escultura, Fotografia. Relatório Direção Geral de Saúde, Programa Nacional para Saúde Mental. 2013.

CENTRO:

- Associação de Apoio aos Doentes Depressivos Bipolares⁴⁹, Coimbra
- Centro Hospitalar e Universitário de Coimbra
- Fundação de Assistência, Desenvolvimento e Formação Profissional, Miranda do Corvo

LISBOA E VALE DO TEJO:

- Hospital de Santarém⁵⁰
- Centro de Educação Especial Rainha D. Leonor, Caldas da Rainha
- Associação de Apoio aos Doentes Depressivos e Bipolares, Lisboa
- Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa⁵¹
- Centro Hospitalar Barreiro Montijo
- Grupo de Acção Comunitária, Lisboa
- Casa de Saúde do Telhal, Instituto S. João de Deus, Lisboa
- Casa de Saúde da Idanha, Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus, Sintra

⁴⁹ Contando com delegações no Porto, Coimbra e Lisboa, este espaço conta com um Espaço D'Arte, onde são expostos trabalhos na área da pintura e do desenho. Simultaneamente, desenvolvem concursos de literatura (prosa e poesia) e de fotografia criativa.

⁵⁰ No caso do Hospital de Santarém, as peças produzidas pelos utentes encontram-se à venda em espaços cedidos pelo Centro Cultural Regional de Santarém. Em 2017, exposições de obras de artistas marginalizados foram realizadas, por exemplo, no Círculo Cultural Scalabitano e no Centro Cultural Regional de Santarém – Fórum Mário Viegas. Desde Janeiro de 2018, o Hospital conta ainda com um espaço dedicado também à escultura, sendo algumas das criações expostas no jardim interior do mesmo. Ainda no mesmo ano, o Departamento de Psiquiatria e Saúde Mental dos Hospital Distrital de Santarém desenvolveu o programa “1^{as} Jornadas de Saúde Mental – Arte e Inclusão” (consultável online em http://www.arslvt.min-saude.pt/uploads/writer_file/document/5306/1as_Jornadas_INcluir_programa_final_9fev2018.pdf), contando com o apoio da Fundação EDP na criação de oficinas artísticas para pacientes.

⁵¹ Anteriormente conhecido como Hospital Júlio de Matos, o Centro Hospitalar Psiquiátrico é um dos exemplos mais sonantes da transdisciplinaridade neste contexto. Para além das muitas e fascinantes iniciativas – note-se o papel de Sandro Resende, orientador de desenho e pintura no serviço de reabilitação e responsável pela Associação de Desenvolvimento Criativo e Artístico – refere-se a exposição “Os Outros”, de 2010. A escolha prende-se com a participação de Pedro Cabrita Reis – pintor e artista plástico participante, entre outros, na Bienal de Veneza ou na Bienal de Lyon –, vindo servir de modelo a Artur Moreira, Francisco Gromicho, Marta Sales, Walter Barros e Francisco (Fig. 7).

- Museu São João de Deus, Instituto S. João de Deus, Lisboa⁵²
- Associação de Saúde Mental Dr. Fernando Ilharco, Setúbal
- Centro de Apoio Social do Pisão, Santa Casa da Misericórdia de Cascais

SUL:

- Associação de Saúde Mental do Algarve, Faro

Dentro dos espaços supracitados, é ainda possível notar diferentes graus de aproximação com o mercado de arte formal. Em casos como o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, verifica-se a existência de espaços especializados – como é o P31⁵³, pavilhão e espaço de galeria com exposições integradas no círculo da ARCO Lisboa e com formatações típicas de galerias regulares como inaugurações e folhas de sala; ou o Museu São João de Deus, que apresenta exposições de autor (desenvolvidas por pacientes da Casa de Saúde do Telhal), como é o caso da exposição *Look!*, patente ao público entre 26 de Fevereiro e 30 de Maio de 2018. Nestes casos, a aproximação com o mundo das artes é mais significativa, e potencialmente mais interessante do ponto de vista do sincretismo entre espaços formais e informais. Esta aproximação não precisa de acontecer apenas em novos locais tornados espécies de galerias, podendo também acontecer em termos de exposições temporárias em espaços museológicos institucionais – como no caso do programa Saúde Mental e Arte citado acima, onde as peças passaram a estar em exibição no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu do Oriente.

⁵² O Museu São João de Deus conta com diferentes núcleos, dedicando-se à arte sacra, à fotografia e à denominada Arte Psicoterápica. Nesta última categoria, inserem-se exposições de peças “feitas por artistas com perturbações mentais, destacando-se Mário Eloy, Abel Salazar, Stuart Carvalhais, Joaquim Guerreiro, e artistas menos conhecidos ou anónimos das Casa de Saúde da Ordem” (<https://isjd.pt/?portfolio=retrato-e-caricatura-tracos-da-alma-2012-2013>, consultado pela última vez a 11/4/2018). Esta mesma exposição foi depois mostrada no Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, entre 7 de Dezembro de 2013 e 15 de Abril de 2014. Mais recentemente, entre 22 de Dezembro de 2017 e 31 de Janeiro de 2018, foi apresentada a exposição *Dans le Rôle*, que expôs artistas profissionais e pacientes da Casa de Saúde do Telhal simultaneamente (Fig. 8).

⁵³ http://www.chpl.pt/artigos/reabilitacao/p31_pt_66 (Consultado pela última vez a 10/09/2018).

3. Recolha de posições sobre o contexto artístico

A terceira e última parte do presente texto prende-se com um objetivo pragmático: o de simplificar o acesso à informação a potenciais interessados, reunindo não só a identificação (realizada no capítulo anterior) mas também a opinião e experiência dos pioneiros na área em Portugal⁵⁴.

Passando a conhecer os espaços e instituições dedicadas à *art brut* e às suas possíveis variações no território português, pretende-se nesta fase registar o posicionamento dos seus envolvidos. O estado embrionário da área exige a criação de uma base de discussão concetual e profissional que potencie o seu desenvolvimento, sendo considerado fundamental para este estudo a observação do pensamento contemporâneo sobre o tema. Para este efeito, foi escolhido um grupo de 5 indivíduos, ligados de formas variadas ao cerne temático da presente tese. A amostra é de extensão limitada, consequência do ainda baixo número de envolvidos no meio. Considerando a necessidade de criar um sistema transdisciplinar, propõe-se que os entrevistados incluam não só galeristas e colecionadores, mas também trabalhadores dos contextos de mercado de arte informal, como é o caso dos hospitais e centros de bem-estar supra descritos. Os envolvidos são, então:

1. Sandro Resende, diretor artístico do P31, espaço de promoção e desenvolvimento artístico do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, onde o trabalho dos pacientes é apoiado nacional e internacionalmente por aristas como Pedro Cabrita Reis, Jorge Molder ou Jeff Koons (anexo 1);

2. António Saint-Silvestre, colecionador e cofundador da coleção Treger Saint-Silvestre (anexo 2);

3. Daria Semco, investigadora e gestora da coleção Treger Saint-Silvestre, formadora sobre *art brut* para o Centro de Arte de S. João da Madeira (anexo 3);

⁵⁴ Alguns dos entrevistados não são de nacionalidade portuguesa, embora trabalhem em Portugal. A presente tese conta ainda com um inquérito a Graciela García Muñoz, que apesar de não trabalhar em Portugal desenvolveu um dos mais importantes trabalhos na área a nível ibérico, revelando-se essencial para o estudo. Por este motivo, considero o seu inquérito de enorme relevância, acrescentando-o a este capítulo.

4. Graciela García Muñoz, agente para a Galeria Christian Berst (dedicada à *art brut*, Paris), investigadora e curadora, autora da tese “Creative Processes in Outsider Artists” e do livro “Arte Outsider - La pulsión creativa al desnudo” (anexo 4);

5. José Carlos Soares, diretor da galeria Cruzes Canhoto (anexo 5);

A metodologia aplicada nesta fase inclui a formulação de uma entrevista semiestruturada de resposta aberta, escolhida pelo número limitado de entrevistados e pela possibilidade de encerrarem em si pontos de vista interessantes e novas áreas para potencial investigação (Bryman, 2016: 247). As questões escolhidas foram cinco, dividindo-se em dois grupos: um primeiro grupo A., com foco na terminologia geral – considerando os problemas terminológicos do ponto 1.1. do presente texto; e um grupo B., ligado às especificidades do mercado de arte.

À primeira questão, «Considera que a *art brut* se encontra num processo de mutação em relação ao seu conceito original (Dubuffet, 1945)?», encontramos uma concordância generalizada nos questionários, considerando que as mudanças sociais (Muñoz, anexo 4), as novas visões estéticas e as mutações das ideias (Resende, anexo 1) representam uma mutação em relação ao conceito original. Semco fala ainda da interpretação subjetiva e da forma como “a mutação, a multiplicidade de opiniões e a ausência do consenso estão ancoradas na definição de Art Brut” (Semco, anexo 3). José Carlos Soares fala ainda de como Dubuffet foi alterando o seu conceito progressivamente, “alargando-o por forma a poder incluir casos de artistas que foram entretanto descobertos e que saíam da chancela dos doentes internados em instituições psiquiátricas” (Soares, anexo 5).

Na segunda questão, «Tem preferência por alguma das terminologias associadas ao movimento (*art brut*, arte *outsider*, arte naïf, arte singular, ...)?», a discordância era prevista, e como tão bem o manifesta Muñoz, “a discussão sobre terminologia em torno da *art brut* é um jardim de onde saímos sempre enredados em lianas” (Muñoz, anexo 4). Muñoz refere também um ponto fundamental: “(...) detetamos que existe uma arte que acontece de maneira ‘bruta’, é como dizer ‘não refinada’, e precisamos de a nomear para

falar dela. Na minha experiência tenho deixado de utilizar a terminologia ‘outsider’ para utilizar o ‘bruto’, e a razão é precisamente essa, estar cada vez mais convencida que a diferença pode ser apontada com um paralelo alimentício: é tosco, selvagem e autêntico como os produtos integrais, e é por isso que nos atrai. Porque é íntegro, e na nossa cultura cheia de tentações banais, estamos sedentos de integridade” (Muñoz, anexo 4, tradução livre do espanhol). Daria Semco divide a sua questão em termos de foco, afirmando que *art brut* deverá ser utilizada para descrever os artistas de Lausanne ou outros que tenham recebido “atenção e consenso relativo dos grandes museus especialistas mundiais nessa área”, enquanto *outsider* deverá aplicar-se num contexto geográfico norte-americano, onde há combinações de “elementos de arte popular e *art brut*” (Semco, anexo 3). Saint-Silvestre considera que todas as terminologias associadas dizem respeito a movimentos diferentes com certas características em comum (Saint-Silvestre, anexo 2), e Resende insere a terminologia na língua inglesa – “Raw Art, a necessidade de fazer” (Resende, anexo 1). Para José Carlos Soares e para a Cruzes Canhoto, o termo preferido é “arte singular”, embora não se afastem das terminologias *art brut* e *arte outsider*. Consideram a existência de uma característica distintiva ligada à “singularidade da personalidade de cada um destes artistas, não fazendo estes parte de qualquer escola ou corrente existente”. Consideram, no entanto, despropositada a utilização do termo arte naïf, por não acharem que a *naïvité* seja uma característica distintiva: “Na maioria dos casos com que lidamos não reconhecemos sequer qualquer marca naïf na sua personalidade ou expressão artística” (Soares, anexo 5).

No segmento B., respetivo às especificidades do mercado de arte, analisemos a primeira questão, «Quais as diferenças fundamentais entre trabalhar com *art brut* e outras formulações da arte dita “normal”?». Saint-Silvestre fala numa diferença “enorme”, marcada pela diferença da institucionalização e pelas “raríssimas galerias especializadas” (Saint-Silvestre, anexo 2); Resende refere a ausência da pressão mercantil ou social, e na existência de uma autenticidade que “cria uma legitimidade artística bastante coerente” (Resende, anexo 1). Muñoz centra a sua resposta na ideia de responsabilidade da mediação que envolve pessoas em situação de vulnerabilidade por não conhecerem as implicações da venda do seu trabalho. Refere o contacto com tutores, onde assenta a salvaguarda dos interesses dos indivíduos (Muñoz, anexo 4). Para José Carlos Soares, a diferença mais notória é a “dificuldade no reconhecimento deste tipo de artistas, não só pela generalidade do público como também por parte da maioria dos agentes do mercado

de arte”, sublinhando uma crescente aceitação pelos museus e uma resistência pela parte do restante mercado. Fala ainda de outra diferença que considera fundamental, ligada ao trabalho de gestão de carreira habitual das galerias com os seus artistas representados: “Como normalmente este tipo de artistas é considerado inimputável do ponto de vista social e judicial, ou não tem sobre as lógicas de mercado uma apreensão lúcida, aquele trabalho tem de ser realizado com terceiros, normalmente familiares tutores da pessoa, que nem sempre estão habilitados ou sensibilizados para lidar com as questões especificamente artísticas.” (Soares, anexo 5).

À quarta questão, «No caso de trabalhar com artistas vivos, quais os cuidados a ter na comunicação com os mesmos (a nível da propriedade intelectual, das expectativas de produção, etc.)?», Daria Semco responde “De um modo geral, a comunicação produz-se entre o museu e a galeria que representa o artista (...) No caso [de o] artista ter alto nível de independência e querer comunicar diretamente com o museu ou a coleção, ficamos sempre abertos às discussões, como é o caso de John Deviin, cuja entrevista foi incluída no catálogo da exposição *As Leis do Número de Ouro*⁵⁵, comissariada por Antonia Gaeta” (Semco, anexo 3). Saint-Silvestre refere, também, a comunicação indireta com o artista (Saint-Silvestre, anexo 2). No caso específico de Sandro Resende, considerando o seu trabalho em contexto hospitalar, há um maior desenvolvimento da resposta: “Depende de vários fatores, caso o artista seja externo e estando consciente do que se pretende na respetiva comunicação e dando ele o seu aval, é uma comunicação perfeitamente normal. Caso seja interno, juridicamente, é necessário consentimento institucional ou familiar, sendo que em nenhuma exposição efetuada por nós usamos o fator doença como relevante na comunicação” (Resende, anexo 1). Muñoz fala de pormenores específicos a que é necessário dedicar atenção particular: “propriedade intelectual, alcance do compromisso quanto a quantidade e duração, perspetivas de proteção” (Muñoz, anexo 4). José Carlos Soares sublinha que “cada artista apresenta um quadro distinto consoante a sua alteridade ou disfuncionalidade concreta” e no tratamento dos assuntos de gestão de carreira e matérias legais com familiares e tutores. Fala ainda de um dom natural intuitivo para lidar com estes artistas e de uma formação profissional mínima na área da arte-terapia (Soares, anexo 5).

⁵⁵ Presente na Oliva Creative Factory entre Abril e Outubro de 2017.

Finalmente, à questão «Quais os fatores mais relevantes para o desenvolvimento da *art brut* em Portugal?», encontramos um foco na necessidade de aumentar o número de agentes e espaços envolvidos (Resende, anexo 1); a valorização de outras vertentes de arte marginais, o estabelecimento de um programa educativo focado na história de arte alternativa e na sua contextualização, a atribuição de bolsas de investigação nas áreas anexas (Semco, anexo 3); a necessidade de uma maior visibilidade pela parte dos críticos de arte e dos jornalistas (Saint-Silvestre, anexo 2); a concretização de um trabalho com dignidade, integridade e responsabilidade (Muñoz, anexo 4). José Carlos Soares refere o combate ao estigma, na anulação do foco nas incompetências ou insuficiências dos artistas e a sua passagem para o mais “válido e extraordinário”; a sensibilização das instituições para a arte-terapia, “para operarem uma maior abertura em relação à sociedade e comecem a estabelecer parcerias e a desenvolver modelos de cooperação com os agentes do mercado de arte”. A nível do mercado específico, “é urgente a criação de feiras e mostras de arte regulares e consagradas à *art brut*, fora dos espaços psiquiátricos, à semelhança do que já se verifica nos países mais desenvolvidos”, enquanto em simultâneo “promover junto da imprensa, em especial dos críticos de arte, este tipo de expressão artística” (Soares, anexo 5).

4. Conclusões

O estudo deste segmento de mercado seria impossível sem a consideração da transdisciplinaridade que o enriquece. Neste sentido, as conclusões a retirar para os mercados de arte implicam uma órbita sociológica, psiquiátrica, iconológica, ocupacional, legal e concetual. O cumprimento de tais objetivos teórico-metodológicos permitiu-nos considerar a fulcral necessidade de abordar alguns pontos fundamentais que vieram, de algum modo, iluminar melhor a questão artística estudada:

Em primeiro lugar, é precisa uma maior valorização da investigação, com foco na atualização dos sistemas sociológicos envolvidos, incluindo na terminologia e na tentativa de uma utilização da mesma que seja o mais consensual possível. Neste aspecto, o alinhamento mais coerente prende-se com a utilização da terminologia *art brut* enquanto categoria referencial, utilizando a ideia da *art brut* dita “clássica”⁵⁶ (Maclagan, 2009; Zolberg & Cherbo, 1997) para os artistas do século XX, associados sobretudo ao início do movimento europeu, tratando-se na sua quase totalidade de artistas já falecidos;

Seguidamente, a compreensão das especificidades deste mercado, com uma crescente consciencialização da singularidade de cada caso, sublinhando a potencial capacidade dos artistas contemporâneos verem a sua voz representada conforme o seu posicionamento, enquanto simultaneamente salvaguardando a sua proteção da exploração comercial para a qual poderão não estar preparados. Conforme diversos autores (Bowler *in* Cherbo & Zolberg, 1997; Maclagan, 2009; Peiry, 2016), a marginalização verificada no passado parece não se aplicar no presente, pelo que passa a ser fundamental que todos os aspetos de produção e comunicação de exposições nesta área sejam atualizados, considerando sempre que possível a capacidade e vontade do artista. Neste mesmo ponto, manifesta-se um desprendimento da necessidade de categorização em prol da inclusão e do bem-estar. Tal permite-nos, simultaneamente, dissolver associações contaminadas e arquétipos simplistas da saúde mental, do isolamento ou da peculiaridade;

⁵⁶ Situada para Maclagan entre 1880 e 1930 (Maclagan, 2009: 73).

Em terceiro lugar, o afastamento das posições etnocêntricas, com foco na necessidade fundamental do desenvolvimento de estudos sobre a transculturalidade na área. Note-se o potencial interesse no estudo de dois casos específicos: o primeiro, o caso da Ásia Ocidental, onde a matriz de pensamento confucionista⁵⁷ levanta uma série de pontos fascinantes na relação entre o indivíduo marginalizado e a sua valoração em termos de mercado; o segundo, o caso da arte africana, das suas associações com a categorização do primitivo, do autodidatismo e do ritual, considerando perspectivas realistas e progressistas e abandonando linhas de pensamento que menosprezem e distanciem este tipo de arte de uma interpretação exótica e retrógrada. Ainda neste aspecto, sublinha-se o potencial de uma metodologia fundada no pensamento de Dubin:

«To some extent the arguments I'm putting forth highlight the need for a critical sociology "from below", examining how the activities of those on the margins may have some impact upon the canon.»

(Steven C. Dubin, *in* Zolberg & Cherbo, 1997: 50)

Para além do sinalizado até este ponto, é ainda importante contemplar, como quarta conclusão, a formação para a preservação e restauro de obras que, tendencialmente, são feitas em materiais menos resistentes, precisamente pela ausência de intenção mercantil aquando da sua realização. Da mesma forma, para um desenvolvimento mais responsável da área, é necessária a formação dos seus agentes institucionais em relação

⁵⁷ O pensamento Confucionista manifesta-se amplamente no *ethos* das comunidades, principalmente nos ideais de harmonia definidos pela ordem social e pelo foco na comunidade. Têm vindo a ser desenvolvidos estudos na área da relação da saúde mental e do Confucionismo: um bom exemplo é o artigo de Kam-shing Yip, *Traditional Confucian Concepts of Mental Health: Its Implications to Social Work Practice with Chinese Communities* (2012), que afirma que os trabalhadores com sociedades chinesas devem considerar os dilemas de «empowerment versus tolerance, changing of social environment versus suppressive collective harmony, cognition and emotional change versus rigid moralisation, self-actualisation versus self-sacrifice, emotional ventilation versus emotional restraint, self-determination versus self-defined by others, and mutual support versus egocentric preservation». Neste sentido, propõe-se uma transferência desta mesma problemática para a *art brut* ou para a arte contemporânea criada por neurodivergentes.

às questões referidas no capítulo anterior: comunicação com tutores legais, controlo de expectativas, salvaguarda do bem-estar do artista. Para a concretização destes pontos, é fundamental que a temática seja inserida no sistema educacional dos mercados de arte, da conservação e da história da arte.

O motivo fundamental do desenvolvimento deste trabalho foi, desde o momento do surgimento do tema, a democratização e o facilitamento na obtenção de informação sobre a *art brut*, bem como o alargamento do seu campo de estudos que convida à leitura transdisciplinar. Sendo a mudança e a evolução os remos que movem e guiam a pesquisa, seria cumprido o sentimento de concretização caso servisse – como pode e deve servir – de base a uma investigação mais profunda e contínua, estruturada à base de estudo de casos, onde possa ser analisado e acompanhado o futuro desta área em Portugal. Assim, para um desenvolvimento crescente da área, talvez possa demonstrar-se frutífera uma transposição de problemáticas envolvidas para outras tipologias de arte consideradas previamente marginais (e, enquanto tal, sempre automenorizadas), analisando o sincretismo entre a arte popular ou a arte urbana e a arte institucionalizada e mercantil.

5. Bibliografia

Aldemira, L. V. (1951). *A Pintora Josefa Greño: Nova Autópsia dum Velho Caso*. Lisboa. SNBA.

Becker, H. S. (2012[1982]). *Art worlds*. Berkeley, Calif: University of California Press.

Bourdieu, P., & Emanuel, S. (1996[1992]). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press.

Bryman, A. (2016[2001]). *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press.

Cherbo, J. M., & In Zolberg, V. L. (1997). *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dantas, Júlio (1900). *Pintores e Poetas de Rilhafoles*.

Danchin, L. (2006). *Art brut: L'instinct créateur*. Paris: Gallimard.

Hospital Miguel Bombarda. (1949). *Centenário do Hospital Miguel Bombarda: Antigo Hospital de Rilhafoles, 1848-1948*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Kaufman, J. C. (2014). *Creativity and mental illness*. Cambridge: Cambridge University Press.

Laing, R. D. (2010[1960]). *The divided self: An existential study in sanity and madness*. London: Penguin.

Lima, A., & Guimarães, F. (1971). *Poesias Completas*. Editorial Inova Limitada. Porto.

Maclagan, D. (2009). *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. London: Reaktion Books.

Maizels, J. (2009). *Outsider art sourcebook: Art brut, folk art, outsider art*. Herts: Raw Vision.

Motta, G. C. & Dantas, M.; Universidade Estadual de Londrina. (2008). *Simplicity and singularity: 'virgin' art according to Mário Pedrosa's conception*. Universidade Estadual de Londrina.

Murphy, C. (2009). *The link between artistic creativity and psychopathology: Salvador Dali*. In: *Personality and Individual Differences*, 46, 765-774.

Peiry, L. (2006 [1995]). *Art brut: The origins of outsider art*. Paris: Flammarion.

Peiry, L. (2016). *L'art brut*. Flammarion.

Rhodes, C. (2010 [2000]). *Outsider art: Spontaneous alternatives*. New York, N.Y: Thames & Hudson.

Shearman, J. (1990 [1967]). *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin Books.

Silva, D. (2009). *Criamentearte: Arte e saúde mental*. Lisboa: Fundação S. João de Deus.

Silva, S. (2013). *A Loucura na Pintura Contemporânea: A Descoberta do Mundo Interior*. Lisboa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Slayton, S. C., D'Archer, J., & Kaplan, F. (2010). *Outcome Studies on the Efficacy of Art Therapy: A Review of Findings*. *Art Therapy*, 27, 3, 108-118.

Souto e Melo, I. M. P. (2003). *O Antifigurismo na Poesia de Ângelo de Lima*. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Wittkower, R., & Wittkower, M. (2007 [1963]). *Born under Saturn: The character and conduct of artists*. New York: New York Review.

Yip, K. (2003). *Traditional Confucian Concepts of Mental Health: Its Implications to Social Work Practice with Chinese Communities*. *Asia Pacific Journal of Social Work and Development*, 13, 2, 65-89.

Zanini, Walter (1981). *A Bienal e os artistas incomuns*. In 16º Bienal de São Paulo. Arte incomum. São Paulo, out. - dez. 1981, p. 7.

Zolberg, V. L. (2015). *Outsider Art: From The Margins To The Center?*. *Sociologia & Antropologia*, 5, 2, 501-514.

Zolberg, V. L., & Cherbo, J. M. (1997). *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Índice de Figuras



Figura 1 - Sem Título, Sawada Shinichi (2006-2007). Escultura em cerâmica.



Figura 2 – Exposição Parallel Visions.



Figura 3 – Mary Barnes, enfermeira e paciente do antipsiquiatra R. D. Laing..



Figura 4 – Gugging House of Artists/Art Brut Cente, Viena (Áustria)



Figura 5 – Atelier de artista-paciente, La Tinaia, Florença (Itália)



Figura 6 – Galeria Cruzes Canhoto. Exposição «Senhor Cerqueira & The Artbreakers».



Figura 7 – Pedro Cabrita Reis em trabalho com os artistas-paciente do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa para a exposição “Os Outros”. Fotografia de Gonçalo Villaverde (2012).



Figura 8 – Cartaz da exposição Dans le Rôle, no Museu São João de Deus.

Anexos

QUESTIONÁRIOS

1. SANDRO RESENDE:

A. Terminologia geral:

1) Considera que a *art brut* se encontra num processo de mutação em relação ao seu conceito original (Dubuffet, 1945)?

Considero, como em tudo, que exista uma evolução, mutação nas ideias, praticas artísticas e novas visões estéticas. Na minha parca opinião a arte crua (Raw Art) aplicada na sua gêneses de autenticidade, possa ser uma mais valia na arte contemporânea. Existe uma grande procura de uma autenticidade estética, muitas vezes forçada pelos artistas profissionais.

2) Tem preferência por alguma das terminologias associadas ao movimento (*art brut*, arte outsider, arte naïf, arte singular, ...)?

Raw Art, a necessidade de fazer.

B. Especificidades de Mercado:

3) Quais as diferenças fundamentais entre trabalhar com a arte de pacientes e outras formulações de arte dita “normal”/institucional?

Existe um grande procura do fazer, sem receios e medo, sem pressão mercantil ou social. Atrevo-me a dizer, que numa linguagem estética pura. Esse autenticidade cria uma legitimidade artística bastante coerente.

4) No caso de trabalhar com artistas vivos (em contextos terapêuticos/coleccionismo/exibição entre outros), quais os cuidados a ter na comunicação com os mesmos (a nível da propriedade intelectual, das expectativas de produção, etc.)?

Depende de vários fatores, caso o artista seja externo e estando consciente do que se pretende. Na respetiva comunicação e dando ele o seu aval, é uma comunicação perfeitamente normal.

Caso seja interno, juridicamente, é necessário consentimento institucional ou familiar, sendo que em nenhuma exposição efetuada por nós, usamos o fator doença como relevante na comunicação.

5) Quais os fatores mais relevantes para o desenvolvimento e afirmação da *art brut* ou *outsider* em Portugal?

A questão é que não existem fatores, existe o Pavilhão 31, mas deveria existir bastante mais pavilhões ou instituições para trabalharem estes conceitos.

2. ANTÓNIO SAINT-SILVESTRE

A. Terminologia geral:

1) Considera que a *art brut* se encontra num processo de mutação em relação ao seu conceito original (Dubuffet, 1945)?

Sim, mas parcialmente, pois Dubuffet fala de pessoas sem cultura o que é impossível, mesmo num meio isolado.

Dubuffet recusava igualmente os artistas que não criavam imagens dentro de um certo “estetismo”. Desenhos abstratos ou com um look d’arte contemporânea era recusados.

2) Tem preferência por alguma das terminologias associadas ao movimento (*art brut*, arte outsider, arte naïf, arte singular, ...)?

Estas quatro designações são o nome de movimentos artísticos diferentes, mesmo com certas características comuns. O termo Outsider art engloba os quatro movimentos que apesar de um certo parentesco são muito diferentes. Este termo é sobretudo usado pelos anglo-saxões.

B. Especificidades de Mercado:

3) Quais as diferenças fundamentais entre trabalhar com *art brut* e outras formulações de arte dita “normal”?

É diferença é enorme. A arte dita “normal” é proposta por centenas de galerias, feiras de arte e pelos artistas nos seus ateliers.

A arte bruta por raríssimas galerias especializadas, cujos dirigentes são como os pesquisadores de ouro. Partem à aventura rebuscar pelo mundo fora este tipo de artistas,

que são por norma secretos e fogem à publicidade. Hoje em dia alguns manicômios organizam ateliers de criação, o que a meu ver poderá perturbar a criação Bruta.

4) No caso de trabalhar com artistas vivos, quais os cuidados a ter na comunicação com os mesmos (a nível da propriedade intelectual, das expectativas de produção, etc.)?

Neste caso nunca se comunica diretamente com os “artistas” , mas com o seus representantes. Na maior parte dos casos eles têm o estatuto de pessoa menor. Também é verdade que os artistas brutos não são exclusivamente, pessoas com problemas mentais e neste caso trata-se de um artista “normal”

Existem duas ou três feiras de Arte Bruta no mundo, como Nova York ou em Paris, mas devido à escassez de galerias, demasiado galerias de arte singular , popular , naïve aí são incluídas .

5) Quais os fatores mais relevantes para o desenvolvimento e afirmação da *art brut* ou *outsider* em Portugal?

Será quando os críticos de arte e jornalistas portugueses perceberem a importância da última aventura artística do século 21, mais quando os Galeristas estabelecidos , que não têm arte bruta e muitas vezes nem sabem o que é, deixarem de pensar em concorrência comercial e artística e incluo neste grupo igualmente os artistas, excluindo Paula Rego , que adora este movimento, como em França muitos artistas influentes têm igual atitude Como Anette Messager, o seu marido Boltansky, etc.

O museu da Oliva é único na Península Ibérica a propor em permanência Arte Bruta.

O Reina Sofia já apresentou várias vezes expôs temporárias de Arte Bruta.

3. DARIA SEMCO

A. Terminologia geral:

1) Considera que a *art brut* se encontra num processo de mutação em relação ao seu conceito original (Dubuffet, 1945)?

Sim. Considero que o conceito de Art Brut nasceu a partir de uma seleção de obras feita por próprio Dubuffet, o que significa que tudo que ultrapassa a coleção original de Art Brut de Lausanne já é uma interpretação subjetiva, uma exploração livre do que poderia ser Art Brut. Creio também que o conceito de Art Brut está sempre ligado ao gosto pessoal do historiador/galerista/coleccionador, por isso a mutação, a multiplicidade de opiniões e o a ausência do consenso estão ancorados na definição de Art Brut.

2) Tem preferência por alguma das terminologias associadas ao movimento (*art brut*, arte outsider, arte naïf, arte singular, ...)?

Art Brut para descrever os autores da coleção de Lausanne ou os autores que receberam a atenção e o consenso relativo dos grandes museus-especialistas mundiais nessa área: Coleção de Art Brut de Lausanne, Coleção de Art Brut de LaM, coleção abcd Art Brut, coleção Christian Berst | Arte Outsider para descrever os artistas principalmente norte-americanos que combinam elementos de Arte Popular e de Art Brut.

B. Especificidades de Mercado:

3) Quais as diferenças fundamentais entre trabalhar com *art brut* e outras formulações de arte dita “normal”?

Consciência da liberdade de interpretação de obras de Art Brut e do nível de responsabilidade que essa liberdade implica.

4) No caso de trabalhar com artistas vivos, quais os cuidados a ter na comunicação com os mesmos (a nível da propriedade intelectual, das expectativas de produção, etc.)?

*De um modo geral, a comunicação produz-se entre o museu e a galeria que representa o artista. A galeria fornece informações técnicas sobre as obras assim como a potencial interpretação da obra. No caso artista ter alto nível de independência e querer comunicar diretamente com o museu ou a coleção, ficamos sempre abertos às discussões, como é o caso do John Devlin cuja entrevista foi incluída no catálogo da exposição *As Leis do número de ouro* (comissariada por Antonia Gaeta).*

5) Quais os fatores mais relevantes para o desenvolvimento e afirmação da *art brut* ou *outsider* em Portugal?

Valorização de outras vertentes de arte marginais ao mercado de arte contemporânea: arte popular, arte tribal, arte naïf. Estabelecimento de um programa educativo focado em história de arte alternativa e em contextualização antropológica dessa história. Atribuição de bolsos de investigação nas áreas de arte popular, arte terapia, Art Brut.

4. GRACIELA GARCÍA MUÑOZ

A. General terminology:

1) Do you consider that art brut is going through a transformation process since its first conceptualization (Dubuffet, 1945)?

La creación brut existe y seguirá existiendo siempre, aunque por supuesto se ve afectada por los cambios sociales y por la evolución de la mirada. En ese sentido y por poner un ejemplo concreto, el arte realizado en manicomios antes de 1945 será irreplicable en la medida en que ha cambiado la consideración social y el tratamiento de los ajustes mentales.

Del mismo modo, el hecho de que haya mayor sensibilidad y que se haya generado un espacio en el sistema para este tipo de creaciones, hace que en aquellos casos en los que hay conciencia por parte del creador, la producción se vea afectada. Como explica la física cuántica, no podemos mirar algo sin modificarlo. Esto no debe implicar un juicio, no es ni bueno ni malo que así sea. Sí que me parece importante señalar que uno de los efectos positivos es que existen cada vez más talleres de arte en los que más personas encuentran un canal de autoexpresión que de otro modo no habrían descubierto.

2) In your opinion, which terminology associated with this movement is the most correct and reasonable to use (art brut, outsider art, art naïf, singular art, ...)?

La discusión sobre terminología en torno al art brut es un jardín del que siempre salimos enredados en lianas. Un jardín lleno de acotaciones, excepciones y contradicciones.

¿Por qué sucede esto? Pienso que sucede porque seguimos arrastrando un término que nació en oposición a otra cosa: al arte, digamos, mainstream. Si no, estaríamos hablando de “arte” sin más o al menos de “pulsión creadora”.

¿Por qué necesitamos hacer esta separación? Porque detectamos que hay un arte que sucede de manera “bruta”, es decir “no refinada” y necesitamos nombrarlo para hablar de él.

En mi experiencia he ido dejando de utilizar el término “outsider” para quedarme con “bruto” y la razón es precisamente ésa, que cada vez estoy más convencida de que la diferencia se puede señalar con un paralelismo alimenticio: es tosco, salvaje y auténtico, como los productos integrales y por eso nos atrae. Porque es íntegro y en nuestra cultura llena de tentaciones banales, estamos sedientos de integridad.

B. Market Specificities:

3) Could you please name some fundamental differences between dealing with art brut and dealing with “normal” art?

Responsabilidad es la palabra que me viene a la cabeza. A menudo mediamos entre personas en una situación de vulnerabilidad que están perdidos en cuanto a precios e implicaciones de vender su trabajo y debemos proteger sus intereses, ya sea cuando tratamos con ellos directamente o con algún tutor. Los tutores suelen estar igual de perdidos y esta sensación de desconocimiento del mundo del arte produce mucha inseguridad.

4) Please consider this question only if you work (and/or have worked) with artists that are alive. In this specific situation, what kind of details must we pay attention to when dealing with them (intellectual property, market expectations, etc.)?

Propiedad intelectual, alcance del compromiso en cuanto a catidad y extensión en el tiempo, perspectivas de proyección.

5) What are the most important factors to continue developing the art brut and art outsider contexts nowadays?

Realizar nuestra labor con integridad. De hecho estas dos palabras que ya he mencionado: integridad y responsabilidad, son las dos que se desmarcan claramente cuando pienso en resumir qué es lo que he aprendido durante estos años de trabajo como intermediaria y comisaria de art brut.

Intentar deshacer las posturas polarizadas que por un lado idealizan y por otro estigmatizan a los creadores. Esto implica no caer en poner a un lado a los artistas brutos y en otro a los que miran lo que hacen. Hablar siempre con respeto y conciencia y, ya que parte de nuestra labor de críticos o estudiosos involucra interpretar lo que vemos, hacerlo siempre desde una voz personal, conscientes de que es una interpretación y por supuesto cuestionarnos nuestras hipótesis.

En relación al mercado del arte, es fácil verse envuelto en la voracidad y expectativas de un interés incipiente y hay que mantenerse centrado para no dejarse arrollar.

* * *

5. JOSÉ CARLOS SOARES

A. Terminologia geral:

1) Considera que a *art brut* se encontra num processo de mutação em relação ao seu conceito original (Dubuffet, 1945)?

Sim, sem dúvida. O próprio Jean Dubuffet foi alterando progressivamente o seu conceito inicial, alargando-o por forma a poder incluir casos de artistas que foram entretanto descobertos e que saíam da chancela dos doentes internados em instituições psiquiátricas.

2) Tem preferência por alguma das terminologias associadas ao movimento (*art brut*, arte outsider, arte naïf, arte singular, ...)?

Na Cruzes Canhoto, preferimos o termo arte singular, embora não desdenhemos as terminologias arte outsider ou art brut. Parece-nos que a característica que mais distingue este tipo de expressão artística em relação a outras correntes artísticas é precisamente a singularidade de personalidade de cada um destes artistas, não fazendo estes parte de qualquer escola ou corrente existente. São pessoas com universos mentais singulares e que criam a partir desses universos singulares. Já o caso da aplicação do termo arte naïf parece-nos algo despropositada, pois não é a naïvité que os distingue dos restantes artistas. Na maioria dos casos com que lidamos não reconhecemos sequer qualquer marca naïf na sua personalidade ou expressão artística.

B. Especificidades de Mercado:

3) Quais as diferenças fundamentais entre trabalhar com *art brut* e outras formulações de arte dita “normal”?

Há várias diferenças, sendo a mais notória a da dificuldade que existe no reconhecimento deste tipo de artistas, não só pela generalidade do público como também por parte da maioria dos agentes do mercado da arte. Apesar dos principais museus a nível mundial já terem dado sinais evidentes de consagração desta arte, ainda se verifica uma resistência por parte do mercado em fazer o mesmo, não sendo fácil obter a validação equiparada da art brut em relação às expressões artísticas convencionais dominantes. Outra diferença fundamental é a do trabalho de gestão de carreira que uma galeria habitualmente faz com o artista que representa. Como normalmente este tipo de artistas é considerado inimputável do ponto de vista social e judicial, ou não tem sobre as lógicas de mercado uma apreensão lúcida, aquele trabalho tem de ser realizado com terceiros, normalmente familiares tutores da pessoa, que nem sempre estão habilitados ou sensibilizados para lidar com as questões especificamente artísticas.

4) No caso de trabalhar com artistas vivos, quais os cuidados a ter na comunicação com os mesmos (a nível da propriedade intelectual, das expectativas de produção, etc.)?

São muito os cuidados, e nem todos óbvios à partida, pois cada artista apresenta um quadro distinto consoante a sua alteridade ou disfuncionalidade concreta. A não haver por parte do responsável da galeria um dom natural intuitivo para lidar com este tipo de pessoas, impõe-se um mínimo de formação profissional na área da arte-terapia. Na maioria dos casos, os assuntos de gestão de carreira e as matérias legais têm de ser tratadas com os familiares ou os tutores dos artistas.

5) Quais os fatores mais relevantes para o desenvolvimento e afirmação da *art brut* ou *outsider* em Portugal?

*Antes de mais, há que desenvolver um esforço generalizado de sensibilização junto da sociedade para colocar um fim na estigmatização a que este tipo de cidadãos é votado. É tempo de se começar a colocar o foco não nas incompetências ou insuficiências que estas pessoas apresentam, mas antes no que elas têm de mais válido e extraordinário. Depois, sensibilizar as instituições que trabalham com este tipo de pessoas a nível de arte-terapia para operarem uma maior abertura em relação à sociedade e começarem a estabelecer parcerias e a desenvolver modelos de cooperação com os agentes do mercado da arte. Ao nível do mercado artístico, é urgente a criação de feiras e mostras de arte regulares consagradas à *art brut*, fora dos espaços psiquiátricos, à semelhança do que já se verifica nos países mais desenvolvidos. Em simultâneo, promover junto da imprensa, em especial dos críticos de arte, este tipo de expressão artística.*