



África y art brut en el siglo XXI: una reflexión desde los márgenes

José Emmanuel Méndez Sánchez

Como citar:

MÉNDEZ SÁNCHEZ, J. E. África e a arte bruta no século 21: um reflexo das margens. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1 p. 495-513, jan. 2022. DOI: 10.20396/moda.v6i1.8664898. Disponível em: <https://periodicas.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664898>.

Imagem modificada: Antônio Roseno de Lima. **Bêbado**, s/f. Pintura sobre madeira, 58 x 46 cm. Collection de l'Art Brut.

África y art brut en el siglo XXI: una reflexión desde los márgenes

Africa and art brut in the 21st century: a pondering from the margins

José Emmanuel Méndez Sánchez*

RESUMEN

Este artículo explora los aspectos particulares del llamado *art brut* con respecto de las expresiones artísticas de raíces africanas. En principio, las artes plásticas del continente negro sirvieron como influencia para el proyecto del pintor francés Jean Dubuffet, quien reconocía sus valores “primitivos” o “salvajes”, equiparándolos con creaciones realizadas por pacientes de hospitales mentales. La crítica a esta categorización heredera del colonialismo europeo se complementa con un repaso breve por las más recientes variaciones teóricas conocidas como *outsider art* y *folk art*, que retoman trabajos de afrodescendientes surgidos de contextos tan dispares como Cuba, Ghana o Benín, y les imponen su signo de globalización. Ya en el siglo XXI, Brasil resulta un caso peculiar, pues aunque está inscrito en el circuito mercantil del *art brut*, cuenta además con una propia tradición de arte psicoterapéutico. Al centrarnos en el análisis estético y cultural de los trabajos de dos creadores marginales afrobrasileños (Antônio Roseno de Lima y Arthur Bispo do Rosário), quienes realizaron importantes proyectos en condiciones adversas y motivados por razones distintas, se concluye que la expresión creativa es también un acto de resistencia que no debe circunscribirse a las fórmulas dadas por la historia del arte ni la red institucionalizada.

PALABRAS CLAVE

Jean Dubuffet. Arte bruto. Arte marginal. Arte folclórico. Estética afrobrasileña.

ABSTRACT

This article explores the particular aspects of the so-called art brut regarding artistic expressions of African roots. In principle, the plastic arts of the black continent served as an influence for the project of the French painter Jean Dubuffet, who recognized their "primitive" or "wild" values, equating them with the creations made by mental

hospital patients. The critique of this categorization inherited from European colonialism is complemented by a brief review of the recent theoretical variations known as outsider art and folk art, which take up the work of Afro-descendants arising from contexts as diverse as Cuba, Ghana or Benin, and impose their sign of globalization on them. Already in the 21st century, Brazil is a peculiar case, because although it is registered in the commercial circuit of art brut, it also has its own tradition of psychotherapeutic art. By focusing on the aesthetic and cultural analysis of the works of two marginal Afro-Brazilian creators (Antônio Roseno de Lima and Arthur Bispo do Rosário), who carried out important projects under adverse conditions and motivated by different reasons, we concluded that creative expression is also an act of resistance that should not be limited to the formulas given by art history or the institutionalized network.

KEY WORDS

Jean Dubuffet. Art brut. Outsider art. Folk art. Afro-Brazilian aesthetic.

RESUMO

Este artigo explora os aspectos particulares da chamada art brut no que diz respeito às expressões artísticas de raízes africanas. Em princípio, as artes plásticas do continente negro influenciaram o projeto do pintor francês Jean Dubuffet, que reconheceu seus valores "primitivos" ou "selvagens", equiparando-os às criações feitas por pacientes de hospitais psiquiátricos. A crítica a essa categorização herdada do colonialismo europeu é complementada por uma breve revisão das variações teóricas mais recentes conhecidas como *outsider art* e *folk art*, que retomam as obras de afrodescendentes oriundos de contextos tão díspares como Cuba, Gana ou Benin, e lhes impõem seu sentido de globalização. Já no século 21, o Brasil é um caso peculiar, pois embora esteja inscrito no circuito comercial da arte bruta, também tem uma tradição própria de arte psicoterapêutica. Ao focar na análise estética e cultural das obras de dois criadores afro-brasileiros marginais (Antônio Roseno de Lima e Arthur Bispo do Rosário), que realizaram projetos importantes em condições adversas e motivados por razões diversas, conclui-se que a expressão criativa é também um ato de resistência que não deve se limitar às fórmulas dadas pela história da arte ou pela rede institucionalizada.

PALAVRAS-CHAVE

Jean Dubuffet. Arte bruta. Arte marginal. Arte folclórica. Estética afro-brasileira.

La influencia de la plástica africana para la concepción del *art brut* resulta innegable. Cuando Jean Dubuffet dio a conocer su colección en 1949, en el sótano de una oscura galería parisina, llevaba años batallando contra lo que él llamaba el acondicionamiento cultural y la academización del arte. De ahí que viera en los “valores primitivos” del arte no occidental (así como en las obras creadas por personas recluidas en hospitales mentales) una salida para la creatividad dormida de *l’homme du commun*¹. Sus constantes viajes de negocios y placer a la región desértica del Sahara y al oasis del Gólea, terminaron por definir sus más profundas convicciones estéticas (Dixon, 1982).

A los nombres hoy célebres de los pacientes psiquiátricos suizos Adolf Wölfli (1864-1930), Aloïse Corbaz (1886-1964) y Heinrich Anton Müller (1869-1930), habría que agregar los múltiples creadores anónimos africanos, asiáticos y americanos en los cuales Dubuffet vislumbró espontaneidad creativa y una no-contaminación del mimetismo técnico presente en el arte. *Brut*, palabra francesa que puede traducirse como “bruto” o “crudo”, no era utilizado de manera despectiva, sino que apelaba a la característica sin refinar de ciertos diamantes: al talento no depurado que trastoca la noción clásica de belleza.

Lo cierto es que, en la práctica, la Colección de Art Brut siempre ha sido marcadamente eurocéntrica. Cuando el polémico pintor francés escribió que “el capricho, la independencia, la rebelión, que se oponen al orden social, son necesarias además para la salud de un grupo étnico” (Dubuffet, 1970:11), no por eso dejaba de omitir, desconocer o simplemente ignorar otras comunidades distintas del planeta. Prueba de ello son los primeros catálogos de *art brut* y las primeras exposiciones públicas, que ocupaban tan sólo el interés de la élite intelectual europea de mediados de siglo.

El *art brut* parecía abreviar únicamente de los valores “salvajes” del arte latinoamericano o africano como influencias, al intuir en éstos cierto paralelismo del impulso creativo “no domesticado”. Cuando uno observa

las obras de algún creador canónico de la primera ola del *art brut*, como por ejemplo el italiano Carlo Zinelli (1916-1974) – diagnosticado como esquizofrénico e internado en un manicomio de Verona durante la mitad de su vida –, comprende bien por qué el cromatismo puro y la proliferación de figuras antropomorfas de perfil, con leves reminiscencias a la estética rupestre, entusiasmaron tanto a Dubuffet y sus seguidores [Fig. 1].



FIG. 1. Carlo Zinelli. Sin título, 1961. Gouache sobre papel, 50.16 x 69.85 cm. Collection de l'Art Brut, cab-2128. Collection de l'Art Brut.

Aunque anticuada, una propuesta similar ya había sido explotada entre las vanguardias europeas de principios de siglo XX. No tan distinto

fue el camino seguido por Paul Gauguin, Pablo Picasso, Paul Klee, los expresionistas ligados a *Der blaue Reiter*, o el grupo CoBrA. Esta posición, que considera el arte no-europeo como “primitivo”, es una característica que la historia del arte heredó del positivismo y la antropología, considerando a las sociedades de regiones ajenas como pertenecientes a estadios de desarrollo inferior.

En un incisivo texto titulado “El art brut, ¿un arte moderno europeo?”, la conservadora del Museo de Lille, Joëlle Pijaudier-Cabot, señala que

la noción de primitivismo se forjó en el crisol de un pensamiento de carácter colonial, que en el contexto del desarrollo de los imperios coloniales se convirtió en la fascinación por un Allende espacial y temporal, la existencia de un estado primitivo, originario, fácil y superficialmente asimilado, conforme a las teorías evolucionistas en curso, al estado de la infancia, o incluso del hombre prehistórico, o finalmente del loco (*apud* Fauchereau, 2007: 53).

Por otro lado, para el crítico literario Serge Fauchereau, resulta contradictorio equiparar al arte apartado de la cultura artística con la labor del creador (o artesano) de una cultura no-occidental. Mientras uno reniega de cualquier tipo de tradición, la otra obedece modelos e instrucciones, sean estos para confeccionar una máscara o fabricar un tótem; las diferencias se acentúan pues “el artista crea algo que todavía no existe, mientras que el artesano trabaja según un prototipo y sabe con antelación lo que quiere obtener; pero, entre los dos, todos los matices, todos los grados de calidad son posibles” (Fauchereau, 2007: 16). El *art brut*, por tanto, se construyó desde un inicio a partir de equívocos epistemológicos que persisten a la fecha.

Con el paso de las décadas, el término *art brut* se flexibilizó con la re-categorización de arte marginal u *outsider art* (a partir del concepto creado por el crítico británico Roger Cardinal). En Estados Unidos, por su parte, se comenzó a hablar de *folk art* o arte folclórico. Ambas concepciones

buscaban dejar atrás el enfoque condescendiente de arte “primitivo”, al reconocer que existen maneras muy diversas de aculturación que no son necesariamente las occidentales.

Al igual que Dubuffet, estas posturas retoman la idea de que el arte debe dejar de ser visto como una disciplina acumulativa, para romper sus límites restrictivos. No obstante, el pretendido multiculturalismo del *folk art* – cuya máxima expresión son los museos de International Folk Art y American Folk Art, fundados en 1953 en Nuevo México y 1961 en Nueva York, respectivamente – no resultaron en otra cosa más que en una búsqueda de heterogeneidad con fines mercantiles que la globalización impuso en el ámbito cultural. Al exhibir de manera indiscriminada, en una misma sala, lo mismo piezas de Ghana que de Puerto Rico, Japón o del *Bible Belt* del sur de los Estados Unidos, se muestra una diversidad tan ilusoria como acrítica de los contextos políticos y sociales desde los que surgen cada una de las invenciones.

Un ejemplo del fenómeno del *folk art*, subsumido por las industrias culturales, es el caso del afrocubano Felipe Jesús Consalvos (1891-c. 1960). La particularidad de este fabricante de cigarros asentado en Florida, viene a exponer un prototipo de migrante cubano, pionero en muchos sentidos, pues sucedió décadas antes de la movilización inusitada de isleños a territorio estadounidense, tras el triunfo de la Revolución Cubana. Felipe dejó su natal La Habana a los 29 años, para trabajar como enrollador de tabaco en Miami, y ahí experimentó nuevas formas segregación racial y soledad; conoció por dentro “las entrañas del monstruo”, para usar la expresión de José Martí (2010).

Con recortes de revistas, filatelia y fotografías, el cubano ideó una forma completamente autodidacta y espontánea de crítica política visual, que lo mismo fusiona el humor de la sinrazón con la saturación barroca, el *détournement* de la floreciente publicidad capitalista y de intocables iconos de la historia norteamericana, así como ciertos elementos culturales

de santería afrocubana [Fig. 2]. Según Brendan Greaves, los trabajos de Consalvos

extrapolan la tradición vernácula de collage en bandas de marcas de cigarro, del aficionado y el vagabundo, para fines formalmente sofisticados, políticamente subversivos y sexualmente transgresivos, usando el cuerpo – en sus políticas, espirituales y médicas permutaciones – como un vehículo para la sátira absurda, a la vez hilarante y ansiosa. Los trabajos abordan provocativamente imperialismo, raza y sexualidad (Greaves, 2008: 8)².



FIG. 2. Felipe Jesús Consalvos. "Dream the rest" (FJC 638), s/f. Collage, técnica mixta, 83,82 x 45 cm. Fleisher Ollman Gallery.

En 1983, al menos dos décadas después de su muerte, 825 collages de Consalvos fueron encontrados en una venta de garaje en West Philadelphia. Desde su primera exposición solitaria, estos trabajos han sido adquiridos por el American Folk Art Museum y galerías privadas norteamericanas, que hoy tasan en millones cada uno de los objetos donde Consalvos dejó testimonio de su vida y su tiempo.

Con la entrada en juego del concepto outsider art, el campo de

críticos y teóricos creció exponencialmente. También las explicaciones, las publicaciones, los estudios, las tesis. El término *art brut* terminó asociándose, para fines prácticos, al proyecto de Dubuffet, con una mayoría de ejemplos europeos, mientras que el arte marginal, de carácter más universal, no fue asociado a una persona en especial sino que se ramificó en múltiples reinterpretaciones. Terminó por convertirse en la etiqueta de uso más generalizado.

La apertura de la Collection de l'Art Brut en la ciudad de Laussane, Suiza, a principios de la década de 1970, llevó a esta categoría artística por primera vez a niveles institucionales. Al mismo tiempo, sus directores, curadores y herederos teóricos, han buscado ampliar el acervo plástico con piezas provenientes de todos los rincones del mundo. Es así que en fechas recientes se han exhibido trabajos del reparador de máquinas de coser Ezekiel Messou (1971), originario de Benín, quien acostumbra validar sus diseños con un sello de autenticidad, así como las coloridas composiciones del ghanés Ataa Oko (1919-2012), quien en su juventud se dedicaba a la construcción de ataúdes temáticos tradicionales, y que a partir de su acercamiento con el etnólogo suizo Regula Tschumi comenzó a practicar el dibujo autodidacta con materiales sencillos [Fig. 3].



FIG.3. Ataa Oko. Sin título, 2008. Crayones de colores y lápiz de grafito sobre papel, 29,7 x 42 cm. Collection de l'Art Brut.

En el tiempo en el que la curadora e historiadora del arte Lucienne Peiry tomó la dirección de la Colección de Art Brut, de 2001 a 2012, se expandieron las latitudes del *art brut* y particularmente las de su variante afrodescendiente. Una de las joyas de la corona fueron los llamativos cuadros-postales de Antônio Roseno de Lima (1926-1988) – ermitaño antisocial y depresivo de la favela Três Marias de Campinas, en São Paulo –, elaborados sobre madera con pintura sintética, los cuales recuerdan a ciertos iconos de animales salvajes – onzas, sapos, gallos, vacas – utilizados en la región del Dahomey para combatir malos espíritus y vicios.

Nacido en Rio Grande do Norte, Antônio absorbió de joven rudimentos artesanales en el uso de madera, la panadería y la confitería. A los 33 años, abandonó a su esposa, embarazada por quinta vez, para buscar una nueva vida en São Paulo. Para sobrevivir, aprendió la técnica de una vieja cámara y trabajó como *fotógrafo lambe-lambe*, es decir, como retratista en bodas y fiestas infantiles, untando el papel con saliva para revelar las cintas. El dibujo terminó ocupando sus últimos años de vida. Enfermo de diabetes y con problemas de nervios, vivía en un lugar miserable,

con paredes de retazos de madera podrida cayendo, piso de tierra lleno de hoyos que abrigaban bichos, restos de muebles quebrados, basura en las esquinas, cuadros, pinturas, dibujos y fotografías desprendiéndose de las paredes y, en medio de aquella suciedad, algunos gatos, perros sarnosos y gallinas (Porto, 2001).

Sus cuadros mezclan fechas, nombres y mensajes escritos de íntima factura biográfica, de melancolía y enfermedad; cuentan, además, con elementos evidentes de estereotipia: la repetición compulsiva de partes del rostro y de ciertos personajes, como en el caso del *bêbado* ('ebrio') de muchas de sus tablas [Fig. 4]. Buena parte de estos dibujos fueron tirados a la basura al morir. Otros más, cerca de 500, forman hoy parte del acervo de la Universidad de Campinas (Unicamp) y de la Collection de l'Art Brut en Suiza.



FIG. 4. Antônio Roseno de Lima. *Bêbado*, s/f. Pintura sobre madeira, 58 x 46 cm. Collection de l'Art Brut.

Dentro del intrincado universo que significa hoy el arte marginal, Brasil representa un mundo en sí mismo. Su peculiaridad radica, además del interés de investigadores especializados y de la intervención de intermediarios culturales extranjeros, en que cuenta por sí mismo con una antigua tradición en el uso del arte como medio terapéutico o de interpretación psicológica del inconsciente, a partir de las iniciativas de psiquiatras como la discípula de Carl Gustav Jung, Nise da Silveira (en Río de Janeiro), y del también psiquiatra y compañero sentimental de la reconocida pintora modernista Tarsila do Amaral, Osório César (en São Paulo).

En este mismo sentido, Brasil cuenta con una cuota muy amplia de creadores marginales, tanto de la segunda mitad del siglo XX como actuales, los cuales surgen en su mayoría de estratos económicos bajos y comparten un origen afrodescendiente, por lo que presentan en sus obras

elementos sensibles de expresión y significación negra, incluso si éstos son inconscientes y no artizados, como es el caso de los creadores condicionados por alguna psicopatología³.

Todos estos creadores parecen haber encontrado en la expresión creativa una variante del “cimarronaje cultural” del que habla el escritor haitiano René Depestre, incluso en condiciones de confinamiento al interior de instituciones psiquiátricas o bajo fuertes cargas de dominio o violencia. Ellos también, como Zumbi dos Palmares, Zeferina do Urubu y tantos otros esclavos rebeldes, “tomaron de la propia angustia de la condición negra su profundo dinamismo para mantener y hacer prosperar en ellos el sentido universal de la libertad y la identidad humanas” (Depestre, 1977: 346).

Tal vez el conocido de todos los “artistas brutos” afrobrasileños sea el nordestino Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Emigrado durante su juventud desde su natal Sergipe hacia Río de Janeiro, el ejemplo de Bispo – así como los antes mencionados de Felipe Jesús Consalvos y Antônio Roseno de Lima –, demuestran que la diáspora africana es un proceso que se mantiene ininterrumpido, puesto que no ha dejado de replicarse bajo el aspecto actual de migración urbana, por motivos económicos o desplazamiento forzado. Cuando estos sujetos no logran adaptarse correctamente a las dinámicas ciudadanas, se convierten en fáciles proveedores de las cárceles o los hospitales psiquiátricos, cuando el poder no encuentra una mejor manera de hacerlos a un lado. Ejemplos así pueden encontrarse, principalmente, en el contexto del sistema de control clínico brasileño de la primera mitad de finales del siglo XIX y principios del XX, que además estaba inserto en una tendencia racista de *branqueamiento* poblacional, que buscaba aislar de la sociedad a las personas negras en cárceles o manicomios, principalmente a aquellos considerados como indeseables o anormales.

Una serie de eventos desafortunados llevaron a Bispo de diversos trabajos como marinero, boxeador y empleado de la empresa de tranvías Light, a la indigencia, con apenas 29 años de edad. Tras recibir una visión

divina, la noche del 22 de diciembre de 1938, en la cual un grupo de siete ángeles azules mensajeros le avisó que el Juicio Final estaba cerca, Arthur se identificó a sí mismo como Jesucristo, y asumió el encargo de realizar un inventario del mundo, que incluyera lo mismo nombres que fechas, objetos útiles o desechos recuperados y ordenados temáticamente. Todo aquello que valiera la pena rescatar del olvido ante el impostergable Apocalipsis.

Al interior de la Colônia Juliano Moreira del extrarradio de Jacarepaguá, donde permaneció en calidad de esquizofrénico-paranoide durante más de cinco décadas, Bispo llevó a cabo su titánica encomienda. Esta labor se complementaba con la confección y el bordado de estandartes y trajes: ropajes que presentan características similares a los mantos y símbolos de rango que se utilizaban desde el siglo XIII en los reinos akan (al centro de Ghana y el sureste de Costa de Marfil), donde el manejo de telares era exclusivo de hombres. Además, recuerdan a las coloridas túnicas de la región de Ife, Nigeria, utilizadas por gobernantes yorubas. Pero el hilo azul que utilizaba Bispo para zurcir no era propio de reyes ni jefes: lo obtenía al descoser los uniformes del manicomio, desamarrando cintas de calzado viejo, escarbando en la basura en busca de algún prodigio. Con todo, “cada traje imponía su respeto, encerraba tradiciones africanas, indígenas, nordestinas” (Hidalgo, 2011: 33).

Vale recordar que Bispo nunca consideró como arte lo que estaba haciendo. La labor desgastante a la que estaba conminado escapaba su propia voluntad. No era una elección sino una imposición divina, una carga. Así como Jesucristo vino a la Tierra a salvar las almas de los humanos, así Bispo se dedicó a rescatar las cosas, las herramientas, los objetos, todo aquello que resultara útil para su aprovechamiento en el Paraíso. Sólo así podría completarse la misión de salvación: esa segunda parte de una mudanza inminente.

En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard plantea una clasificación, a partir de la funcionalidad, de todas las cosas y artefactos con las que convive el hombre moderno. Es en el coleccionismo que los objetos son abstraídos de

su función de consumo, despojados de fetichismo y, por tanto, marginales (Baudrillard, 1969: 97-103). La posesión, en el caso de Bispo, deviene pasión. Una pasión mística y al mismo tiempo urbana.

La estética marginal de estos objetos obedece únicamente a la sensibilidad y a la fe religiosa: un misticismo que vivía en carne propia, con sus ayunos prolongados – “quiero secarme para volverme santo”, solía decir (Hidalgo, 2011: 21) –, y su identificación como Jesucristo en persona. Un misticismo expresado en cada acto de vida, que en otros tiempos hubiera dado lugar a una hagiografía y no a un historial clínico. Como apunta Zenia Yébenes, “la ciencia de los santos habla lenguas cada vez más alejadas del logos y la Escritura, del Seminario y el saber pontificio, y cada vez más cercanos a la voz, al niño, a la mujer, al analfabeto, a la locura, a los ángeles y al cuerpo” (Yébenes, 2011: 16).

La inminencia de la muerte, la degradación de los cuerpos y las cosas, motiva la urgencia por crear de Bispo. La pobreza, la falta de espacio y de materiales pasa a segundo plano. Su religiosidad es una respuesta al abismo y a la destrucción inminente; por eso, en vistas a su *passagem* pela Terra, creó “medios simbólicos para colocarse al margen del tiempo, un tiempo que se escurre e introduce la muerte en su órbita” (Dantas, 2009: 69).

En ese sentido, el *Manto da Aprecentação* [Fig. 5], especie de túnica con la que pretendía emerger frente a Dios el Día del Juicio, contaba en la parte interior con centenares de nombres propios de personas que conoció a lo largo de su vida: su salvación era también la de ellos. En esta pieza se resume la estética marginal de Bispo: la repetición de símbolos y colores, el exceso, el horror al vacío, la documentación exhaustiva o *mal d’archive*, la síntesis biográfica personal, y “el éxtasis y las contradicciones (el bien y el mal, la opulencia y la carencia), al mismo tiempo festivas y trágicas” (Dantas, 2009: 209).

Las reminiscencias de su natal Jarapatuba, los carnavales y farsas, están entretejidos en sus mantos con una verborrea apocalíptica que surge de la desproporción y la urgencia: *Preciso destas palavras- escrita*, bordó en

un estandarte dedicado al cuerpo humano y al pase de lista de todas sus necesidades. Las más de 800 composiciones que dejó almacenadas en su celda del Pavilhão Ulysses Vianna⁴, tras una muerte fulminante por infarto, hablan de la titánica labor estética en la que Bispo invirtió su vida. Un legado cuantioso e invaluable de fe y cromaticidad. Con todo y eso, los médicos que redactaron su certificado de defunción – tan ciegos como al momento de recluirlo como esquizofrénico medio siglo antes –, respondieron la pregunta del formulario “¿Deja bienes?”, con un cándido “Se ignora” (Campos, 2016: 191).



FIG. 5. Arthur Bispo do Rosário. *Manto de apresentação*, s/f. Bordado sobre tela. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Tal como refiere la especialista en *art brut* brasileño, Kaira M. Cabañas, Bispo do Rosário sufrió un proceso de “invención como artista”, que debe

ser comprendido como paralelo al propio fenómeno del arte contemporáneo (Cabañas, 2018). Un trayecto que comienza con las primeras exposiciones curadas por el crítico de arte Federico Morais, así como las primeras entrevistas y notas periodísticas, y que llega a su punto máximo con la presentación de las creaciones del sergipano en la Bienal de Venecia de 1995. Ya para el tercer milenio, su figura se ha convertido en objeto de estudio por parte de la red institucionalizada de críticos, académicos, historiadores y amantes del arte en general. Bispo terminó siendo el depositario de una cano-nización distinta a la que buscaba en vida.

Asociación, comparación, banalización... El “monolingüismo de lo global” – término que Cabañas retoma de Derrida – impone desde el ámbito curatorial y académico medios hegemónicos para lidiar con todo aquello que anteriormente había marginalizado. Así, “la ambición global de curaduría suplanta las diferencias posibles de reconocimiento en el nivel de los materiales, de las contingencias contextuales y de los locales de producción” (Cabañas, 2017: 122). El patrimonio material pasa a manos de intermediarios que no siempre atinan a darles el trato más adecuado, principalmente si se mueven bajo la referencia del arte bruto o marginal, cada vez más consolidados.

Este fenómeno, de cualquier forma, no es nuevo. Ya a mediados de la década de 1940, tras visitar la exposición organizada por Nise de Silveira en el manicomio de Engenho de Dentro, el crítico brasileño Mário Pedrosa alabó los cuadros de los internos que asistían al taller de terapia ocupacional. Aceptando la idea del arte no contaminado o primitivo, denominó a estas expresiones como arte *virgem*. Ideó, al mismo tiempo un Museu das Origens irrealizado, donde englobaría bajo aquella misma categoría las creaciones de arte indígena, negro, hecho por niños o por locos (Mello, 2000).

En muchos de aquellos óleos y acuarelas, Pedrosa vio talento innato y creyó atisbar desde visiones cósmicas y mandalas hasta conexiones con el fauvismo de Henri Matisse. A la manera de Dubuffet, Pedrosa vio en todos

ellos un puñado de genios desconocidos, que encontraban en el arte una necesidad vital y una expresión auténtica y no-mimetizada. Por desgracia, desde su limitada visión de crítico y estudioso de arte, cedió al impulso esnobista de *name-dropper* – o “arrojanombres” –, que encuentra en la comparación con el arte hegemónico la única forma de validación para el trabajo estético anónimo.

Ante la resignificación que en últimas fechas ha tenido el concepto de “artista”, vale la pena detenernos un momento para poner en crisis categorías como la de *art brut*, *outsider art* o *folk art*, así como las bienintencionadas motivaciones psicoanalíticas que buscan entender la supuesta locura de muchos de estos autores como un proceso ajeno a la realidad política y social de nuestros pueblos colonizados. Aunque útiles para entender lógicas curatoriales y para explicar el contexto actual del mercado del arte, poco o nada nos dicen de la inmensa carga estética que subyace en cada fabricación.

El combativo crítico y anarquista alemán Carl Einstein – quien en su libro *Negerplastik* valoró las expresiones estéticas y plásticas africanas, muchos años antes que Dubuffet siguiera tildándolas de primitivas –, escribió que: “Las obras de arte retoman sólo su significación esencial de la fuerza sediciosa que ellas abarcan, de las energías subversivas que libertan. El arte significa, en sus manifestaciones más precisas, una revuelta...” (Einstein, 2003: 18).

Mismo espíritu alimentaba al peruano Juan Acha cuando apuntaba, con América Latina en mente, que

la propuesta contracultural del arte no tiene otro camino social que el individuo, quien lo puede asimilar y transubstanciar en un producto distinto y favorable a la colectividad. De tal suerte que ésta se convierte en usufructuaria real, en vez de usuaria teórica (Acha, 2017: 53).

La diáspora africana, hemos visto, implica en la época actual nuevas formas de marginación y de usurpación mercantil impuestas por la

globalización. Múltiples productos culturales son exhibidos bajo etiquetas estériles que ocultan – o buscan velar – la necesidad creativa, rebelde y de resistencia propia de seres humanos que han sido condenados a regiones inferiores de la vida. Reflexionar desde los márgenes es también una manera de devolver tales manufacturas al lugar del que fueron arrebatadas.

Referencias

- ACHA, J. *Juan Acha: Despertar revolucionario*. México: MUAC, 2017.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- CABAÑAS, K. A contemporaneidade de Bispo. *ARS*, año 16, n. 32, 2018, São Paulo, pp. 87-120. Disponible: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/143624>.
- _____. O monolingüismo do global. *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40, enero-junio 2017, Río de Janeiro, pp. 119-134. Disponible: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/552>.
- CAMPOS, M. (org.). *Um canto, dois sertões. Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Río de Janeiro: Azogue, 2016.
- DANTAS, M. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*. São Paulo: Unesp, 2009.
- DEPESTRE, R. Saludo y despedida a la negritud. En Moreno Friginals, Manuel (relator). *África en América Latina*, México: Siglo XXI, 1977.
- DIXON, A. Arabe au burnous. *Art Bulletin of Victoria*, n. 23, mayo de 1982. Disponible: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/jean-dubuffet-arabe-au-burnous/>.
- DUBUFFET, J. *Cultura asfixiante*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.
- _____. *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Debate, 1992.
- EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruselas: La Part de l’Oeil, 2003.
- FAUCHERAU, S. (ed.). *En torno al art brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- GREAVES, B. Dream the rest. On the mistery and vernacular modernism of Felipe Jesus Consalvos, cubamerican “cigarmaker, creator, healer and man”. Tesis de maestría en Arte, University of North Carolina, 2008. Disponible: <https://deathrayboogie.files.wordpress.com/2008/05/dream-the-rest-greaves-thesis-formatted-with-images-lr1.pdf>.
- HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*. Río de Janeiro: Rocco, 2011.
- MARTÍ, J. Carta inconclusa a su amigo Manuel Mercado (18 de mayo de 1895). *Diario Granma*, n. 138, 18 de mayo de 2010, La Habana. Disponible: <http://www.granma.cu/granmad/2010/05/18/nacional/artico1.html>.

MELLO, L. Flores do Abismo. *Imagens do inconsciente, Mostra do Redescobrimento*. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo/Takano Editora, 2000.

PORTO, G. Antônio Roseno de Lima, fotógrafo e pintor. *Revista Studium*, São Paulo, primavera de 2001. Disponible: <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/6.html>.

YÉBENES ESCARDÓ, Z. *Travesías nocturnas: ensayos entre locura y santidad*. México: UAM/Anthropos, 2011.

Notas

* El presente artículo es resultado de una investigación para tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos (UNAM), presentada en junio de 2019 con el título de *Los brutos: una mirada estetológica del 'arte marginal' latinoamericano*.

** Doctorante en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). E-mail: emmanuelmendezsanchez@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2592-1709>.

1 El hombre común y corriente, sin mayores pretensiones artísticas, a quien dedicaría el libro de ensayos *L'homme du commun à l'ouvrage*, publicado por primera vez en 1973 (Dubuffet, 1992).

2 Esta y las siguientes traducciones presentes en el artículo son de nuestra autoría.

3 Algunos de los nombres de creadores afrobrasileños que son comunes en los diversos circuitos del art brut u outsider art, son, por mencionar apenas a unos cuantos, el cearense Raimundo Camilo (1939-2015), productor de billetes personales con figuras de cangaceiros; el baiano Aurelino dos Santos (1942), más cercano al collage y a la figuración geométrica; o la carioca Marilena Pelosi (1957), que realiza dibujos donde la violencia sexual machista y los ritos de macumba se mezclan constantemente.

4 Desde el año 2000, parte del Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (mBrAc).

Artículo presentado en agosto de 2021. Aprobado en diciembre de 2021.

Artigo enviado em agosto de 2021. Aprovado em dezembro de 2021.