



## Engajamento da sociedade com a criação imagética de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas: o Museu da Coleção Prinzhorn

Lucia Reily

### Como citar:

REILY, L. Engajamento da sociedade com a criação imagética de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas: o Museu da Coleção Prinzhorn. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n.1, p. 224-259, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8675660. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675660>.

**Imagem** [modificada]: Escultura inspirada no trabalho denominado Man Without Gravity (c.1916-1921), de Josef Forster. Entrada do Museu da Coleção Prinzhorn em Heidelberg, Alemanha. Foto: Lucia Reily. Fonte: arquivo da autora.

# Engajamento da sociedade com a criação imagética de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas: o Museu da Coleção Prinzhorn

Engaging Society with imagery created by people who live psychiatric experiences: the Prinzhorn Collection Museum

Lucia Reily\*

## RESUMO

O acervo centenário da Coleção Prinzhorn hospedado na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg abriga um conjunto singular de documentos e imagens produzidas por pessoas que vivenciaram experiências psiquiátricas. A coleção ganhou notoriedade na década de 1920 devido ao protagonismo do psiquiatra e arte historiador Hans Prinzhorn. O objetivo do artigo é analisar ações institucionais reveladas em documentos preservados no acervo que apontam para os processos de mobilização e engajamento de determinados segmentos da sociedade durante o período de 1919 até 1933 – etapa chave da constituição da Coleção. A construção do presente artigo está pautada na análise documental e na observação participante das atividades e eventos atuais do Museu. À luz de nossas observações do cotidiano, no decorrer de um período de três meses, pretendemos elucidar como os processos de engajamento da sociedade continuam em curso, de forma muito mais abrangente e complexa, mantendo o acervo visível, dinâmico e ativo para a comunidade universitária onde está abrigado e num raio muito mais amplo, de modo a contribuir para a discussão de questões relevantes para a história da arte e para a produção artística de pessoas que convivem com a experiência psiquiátrica.

## PALAVRAS-CHAVE

História da Arte. Arte Outsider. Imagética visual. Doença Mental. Hans Prinzhorn.

## ABSTRACT

The hundred-year-old Prinzhorn Collection housed at the Psychiatric Clinic of the University of Heidelberg stores a unique selection of documents and images produced by people who have endured psychiatric experiences. The collection gained notoriety in the 1920s due to the leading role of psychiatrist and art historian Hans Prinzhorn.

This article aims to analyze institutional actions revealed in documents preserved in the collection that point to the processes of mobilization and engagement of certain segments of society during the period from 1919 to 1933 – the key interval when the collection was initially established. The construction of this article is based on documentary analysis and participant observation of current activities and events at the Museum. In light of our observations of the daily activities of the museum over a period of three months, we contend that the museum continues to engage diverse segments of society in a variety of creative ways, maintaining the collection visible, dynamic and active, not only within the university community, but in a much wider radius, contributing to the discussion of issues relevant to the history of art and the artistic production of people living with psychiatric experiences.

#### KEYWORDS

Art history. Outsider art. Visual imagery. Mental illness. Hans Prinzhorn.

## Introdução

Muitas vezes a produção da arte é vista por leigos como resultado de um esforço individual, como obra da mente imaginativa de artistas talentosos que se expressam no contrafluxo de padrões estéticos dominantes, legitimados por especialistas e acadêmicos do ramo. No caso do segmento que inclui *l'Art Brut*<sup>1</sup>, a *Outsider Art*, a Arte do Inconsciente, Arte Virgem e a Arte Naif, que encampa criadores muitas vezes autodidatas, atuando nas margens da arte consagrada pelos sistemas hegemônicos, ainda prevalece a ideia de que esses artistas se encontram desconectados do seu entorno imagético. Assim, buscam suas fontes pictóricas internamente, nas suas memórias, no seu inconsciente, nos meandros de suas mentes, sem diálogo com o espaço e tempo em que vivem.



FIG. 1. Entrada do Museu da Coleção Prinzhorn. Foto: Lucia Reily. Fonte: arquivo da autora.

Sem desconsiderar o protagonismo individual de artistas plásticos, músicos, atores, dançarinos, Howard Becker (1982) defende que a arte (nas suas várias linguagens) resulta de ações coletivas, e não individuais. Daí sua preferência pela denominação “mundos da arte”. Para ele, uma ampla

rede de pessoas e instituições que desempenham atividades específicas se articulam, colaboram e interagem para promover e sustentar a produção cultural. Ao contrário da visão colocada no parágrafo anterior, esse sociólogo e historiador da arte destaca o papel colaborativo de diversos agentes envolvidos nos processos de produção de arte, que incluem, em síntese, os processos interdependentes de produção, distribuição e consumo.

Na perspectiva de Becker, na esfera de produção em artes visuais, podemos elencar o artista propriamente dito, mas também as pessoas responsáveis pela preparação de instrumentos, materiais, suportes e molduras, além do gerenciamento de ateliês e estúdios. No item distribuição, pode-se considerar os agentes envolvidos no “auto suporte, patronato e/ou venda pública (formada por comerciantes, galerias, museus, críticos, colecionadores, e a indústria cultural)” (Guimarães, 2017: 258). Com relação ao acervo ou coleção propriamente ditos, outros agentes entram em cena. No caso de centros culturais e museus, haverá profissionais que atuam na pesquisa, documentação e catalogação, preservação e restauro, autenticação e seguro das obras, para mencionar apenas algumas funções.

O consumo refere-se à relação de acesso e fruição do público com arte. Em se tratando de aquisição de obras em acervos, museus e centros culturais, esta etapa envolve atores responsáveis pelo acolhimento do público, venda de ingressos, expografia, curadoria, ações educativas e acessibilidade, produção de materiais de apoio (painéis didáticos, folhetos informativos, catálogos), divulgação na mídia e crítica cultural, entre outros. Percebe-se uma amplitude bastante alargada dos setores sociais e econômicos envolvidos nas artes visuais, na visão de Becker.

Da mesma forma, também é coletiva a manutenção de acervos de arte em espaços para visitação, consulta e pesquisa. Acervos grandes ou pequenos, estabelecidos ou vulneráveis, tradicionais ou contemporâneos, públicos ou privados, famosos ou obscuros – não importa. A preservação dos legados culturais de qualquer tamanho ou gênero demanda a atuação especializada de múltiplos profissionais para assegurar os cuidados

apropriados com as obras hospedadas em espaços culturais e de pesquisa. E isso implica o engajamento da sociedade.

## Objetivos

No presente artigo, tomamos como espaço de análise um acervo centenário de grande valor histórico, qual seja, o Museu da Coleção Prinzhorn, hospedado na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg, na Alemanha, onde realizamos uma pesquisa documental e um estágio de três meses em 2018. Trata-se de um acervo singular de imagens produzidas em contextos de clínicas e hospitais psiquiátricos, em países de língua alemã, predominantemente, que ganhou visibilidade na década de 1920 devido ao protagonismo do psiquiatra e historiador da arte Hans Prinzhorn. Na ocasião da nossa estadia em Heidelberg, o objetivo foi examinar a documentação sobre a história da constituição da coleção. Conhecendo o valor do acervo tanto para a área da Saúde Mental quanto da História da Arte, pretendíamos também acompanhar as ações que a instituição promove para manter o acervo vivo, como espaço de preservação, pesquisa, exposição e divulgação de conhecimento sobre a imagética de pessoas que vivenciam desafios psiquiátricos.

O objetivo do presente artigo é analisar ações institucionais reveladas em documentos preservados no acervo que apontam para os processos de mobilização e engajamento de determinados segmentos da sociedade durante o período de 1919 até 1933 – etapa chave da constituição da Coleção. À luz de nossas observações do funcionamento cotidiano do museu, no decorrer de um período de três meses, pretendemos elucidar como os processos de engajamento da sociedade continuam em curso, de forma muito mais abrangente e complexa, mantendo o acervo visível e ativo não somente para a comunidade universitária, onde está abrigado, mas num raio muito mais amplo.

A questão inicial que mobilizou nosso interesse em conhecer documentos do acervo da Coleção Prinzhorn foi uma afirmação de Bettina

Brand-Claussen (1996) no capítulo em que detalha a constituição do acervo no período entre guerras. Baseada na leitura da correspondência entre Prinzhorn e diretores de instituições psiquiátricas que doaram obras artísticas de seus pacientes para formar um “museu de arte patológica”, a autora questionou o pressuposto de Prinzhorn quanto à atuação artística espontânea, descolada da realidade dos pacientes psiquiátricos. Prinzhorn alegava que “os pacientes haviam produzido seus trabalhos ‘espontaneamente’, sem solicitação e sem treinamento prévio – numa esfera trans-histórica, por assim dizer” (Brand-Claussen, 1996: 10, tradução nossa). Usando citações das cartas de Karl Wilmanns (diretor da clínica psiquiátrica da Universidade de Heidelberg na época) e de Hans Prinzhorn enviadas aos diretores das clínicas que colaboraram com o projeto de constituir um acervo pedagógico de pesquisa, a autora demonstrou que os pacientes eram, sim, incentivados a produzir desenhos e pinturas por meio do oferecimento de materiais (argila, tinta, canetas) e de recompensas (tabaco de mascar, cartas formais de agradecimento e oferta de compensação financeira).

## **Método**

O acervo documental do Museu da Coleção Prinzhorn contém uma enorme quantidade de registros escritos e imagéticos. No caso do nosso estudo, buscamos examinar a correspondência de Prinzhorn com diretores de diversos hospitais psiquiátricos para solicitar o empréstimo ou doação de trabalhos artísticos de pacientes internados.

O diretor do Museu da Coleção Prinzhorn, Dr. Thomas Röske, colocou a nosso dispor duas pastas “A a Z”, bastante antigas. Esse material estava numerado e organizado em ordem alfabética, porém o alfabeto poderia se referir ao nome da instituição psiquiátrica, ao nome do autor da correspondência, ou às vezes ao nome da cidade de origem da carta. Uma pasta continha as correspondências originais de Hans Prinzhorn e Karl Wilmanns

(1919 a 1922) a diversas instituições psiquiátricas, bem como algumas outras cartas e respostas a indivíduos e empresas. A outra incluía cópias, numeradas, de correspondências de Hans Gruhle, do período de 1926 a 1933, que, em geral, referiam-se ao gerenciamento de uma exposição itinerante que foi montada com o acervo da coleção Prinzhorn, passando por cidades da Suíça, Bélgica e vários locais na Alemanha. As cartas eram datilografadas, mas 14 eram manuscritas, difíceis de decifrar<sup>2</sup>. Construimos uma tabela para cada pasta com dados sobre a procedência, destinatário, data e local de envio e síntese do conteúdo, para auxiliar na navegação dos conteúdos.

Também fotografamos recortes de jornal para consulta, guardados em outra pasta, reportando, na maior parte, as exposições promovidas no período de Gruhle. O estudo dos documentos ocorreu na biblioteca do acervo, onde tivemos possibilidade de consultar inúmeras outras publicações.

O estágio no Museu da Coleção Prinzhorn foi um período de vivência do cotidiano, onde testemunhamos muitas atividades e também fomos convidadas a participar de outras. Tivemos contato e conversas com membros da equipe, participamos de eventos como vernissagens, palestras, rodas de discussão, eventos culturais abertos à comunidade acadêmica e articuladas com galerias e museus de Heidelberg. A construção do presente artigo está pautada no estudo documental e na experiência de observação participante do cotidiano do museu.

## **Contextualização histórica do Museu da Coleção Prinzhorn**

O Museu da Coleção Prinzhorn do Centro de Medicina Psicossocial no Hospital Universitário em Heidelberg, na Alemanha, destaca-se internacionalmente como um dos principais acervos que reúnem produções artísticas realizadas em hospitais psiquiátricos ou manicômios. A coleção homenageia o psiquiatra e historiador da arte Hans Prinzhorn (1886-1933), principal responsável pela constituição de grande parte da coleção

nos primórdios, e dá visibilidade ao material, principalmente por meio da divulgação de seu livro *Bildneri der Geisteskranken* (*Artistry of the mentally ill*), publicado em 1922.



FIG. 2. Escultura baseada no trabalho denominado *Man Without Gravity* (c.1916-1921) de Josef Forster, inspiração para a logomarca do Museu da Coleção Prinzhorn. Foto: Lucia Reily. Fonte: arquivo da autora.

Segundo Brand-Claussen (1996), a coleção de produções de pacientes psiquiátricos de Heidelberg ganhou relevo no mundo da arte impulsionada pelo interesse de artistas plásticos em acessar as fontes primais da criação, evidentes na arte autêntica de amadores e nas imagens gestadas no inconsciente de pacientes psiquiátricos. O acervo, hospedado na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg (onde continua até hoje), foi

inicialmente constituído como um instrumento de apoio para a formação de profissionais de saúde mental. Segundo a autora, “a coleção incluía desenhos, pinturas, bordados, textos e pedaços de caligrafia de pacientes de várias clínicas – certamente provenientes na maioria de Heidelberg propriamente e do hospital psiquiátrico em Wiesloch, nas proximidades” (1996: 7, tradução nossa).

O responsável por reunir o acervo inicial foi Emil Kraepelin (1856-1926), diretor da clínica psiquiátrica de Heidelberg na virada do século XX. Na linha de Cesare Lombroso, ele se utilizou da imagética de pessoas hospitalizadas como loucas para estudos diagnósticos, buscando comprovar a degeneração mental presente simbolicamente nos desenhos dos pacientes. Brand-Claussen (2021) relata que mesmo antes das exposições do Nacional Socialismo de “*Entartete Kunst*” (“Arte Degenerada”), que realizaram justaposição de obras de pintores expressionistas e dadaístas com fotografias de prontuários médicos de pessoas com deformidades e com trabalhos artísticos realizados no contexto de hospitais psiquiátricos, Kraepelin já “misturava a arte dos loucos com reproduções da arte moderna como exercícios diagnósticos para os estudantes” (2021: 6).

Karl Wilmanns (1873-1945) fora assistente de Kraepelin e assumiu a direção da clínica entre 1918 e 1933. Instigado pela qualidade estética do material que encontrou na coleção, começou a ensaiar novas possibilidades de estudo e análise dos desenhos. Wilmanns precisava de um assistente com formação em Arte. Alguém como Hans Prinzhorn.

Hans Prinzhorn (1886-1933) nasceu em Hemer, na Westfália (região de Colônia), filho de Hermann e Julie Prinzhorn. Segundo English (2021), o pai trabalhava com manufatura de papel, inicialmente no chão da fábrica, progredindo até se tornar sócio da empresa. Com isso, a família de cinco filhos conseguiu sustentar uma condição de vida confortável, o que possibilitou a Prinzhorn seguir a carreira sonhada em Arte. Fez sua formação em história da arte em Tübingen, Leipzig e Munique e finalizou o doutorado em 1908 (Röckelein, 2003). Em seguida iniciou sua formação

como barítono profissional, viajando posteriormente para estudar em Londres. Devido a crises familiares, decidiu migrar para uma carreira na medicina que poderia lhe oferecer maior solidez econômica. Entre 1913 e 1915 estudou em Stuttgart e Leipzig, mas foi recrutado para servir no exército antes de terminar sua segunda graduação. Finalizou sua formação em medicina com doutorado em 1919 (Röske, 2021). Serviu ao exército durante os anos da I Guerra Mundial como médico militar. Ele próprio relata em nota de rodapé, na introdução de seu livro *Artistry of the mentally ill* (1922), que conheceu Karl Wilmanns em 1917 num hospital de campanha na região perto de Estrasburgo. Nessa ocasião, conversaram sobre a coleção de trabalhos imagéticos que Emil Kraepelin usava como material de ensino. Wilmanns o convidou para estudar as imagens em Heidelberg, mas, naquele momento, não se interessou. Reconsiderando, escreveu posteriormente a Wilmanns com a sugestão que ampliassem o acervo, convidando outras instituições a contribuir com produções de seus pacientes. Na nota, Prinzhorn esclarece:

Quando o autor, retornando do serviço militar, entrou na clínica no inverno de 1918/1919, o Prof. Wilmanns já havia escolhido alguns desenhos de pacientes na clínica, oferecendo-os para estudo. Incluía vários cadernos e folhas que haviam sido separadas de seus prontuários médicos há algum tempo e que eram guardadas numa coleção para ensino onde estavam organizadas por diagnóstico e acompanhadas de amostras de manuscrita. A ideia de trabalhar com esse material havia sido contemplada pelo Prof. Wilmanns por várias vezes. O autor, que enfatizou durante a primeira conversa em 1917 que ele estava principalmente fascinado pela área fronteira entre a psicopatologia e a composição artística, inicialmente recusou a oferta justificando que o material era muito limitado e muito insignificante, mas posteriormente ele perguntou por carta se outras instituições não poderiam fornecer mais material para tornar o trabalho mais gratificante (Prinzhorn, 1995: 3, tradução nossa).

Segundo English (2021), Prinzhorn mudou com sua família para Heidelberg em janeiro de 1919, para assumir seu posto como Médico Assistente na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg. Wilmanns e Prinzhorn

deram imediatamente início à ampliação do acervo. Entre 1919 e 1921, enviaram solicitações a diversos hospitais e clínicas de atendimento psiquiátrico na Alemanha e em países próximos (Áustria, Suíça, Itália e Holanda), pedindo trabalhos de pacientes para criar um museu de Arte Psicopatológica.

A resposta das instituições foi surpreendente e Prinzhorn logo percebeu grande potencial no material imagético que chegava (Brand-Claussen, 1996). Entre 1919 e 1921, dedicou-se aos contatos com os diretores de clínicas e instituições psiquiátricas, realizou visitas para entrevistar os artistas encontrados, proferiu palestras e iniciou a escrita do livro no qual consolidou suas ideias sobre a imagética surpreendente de pessoas exiladas em manicômios.

Assim, aos trabalhos iniciais do acervo foram adicionados muitos outros, e a coleção então passou a incluir 4.850 trabalhos de artes plásticas em técnicas variadas, criados por 450 internos. Numa revisão do inventário em 1980/1985, a contagem foi reajustada para aproximadamente 5.000 trabalhos, produzidos por 435 pacientes (Brand-Claussen, 2021). Durante o ano de 1921, Prinzhorn trabalhou na seleção e análise de uma série de trabalhos criados por dez artistas e escreveu o livro *Bildneri der Geisteskranken (Artistry of the Mentally Ill)*, lançado em 1922 e muito divulgado pelo próprio autor. Segundo Arnheim (1986), ao invés de analisar os trabalhos oriundos de pacientes psiquiátricos pelo viés das patologias – a maioria com diagnóstico de demência precoce (posteriormente chamada de esquizofrenia) –, Prinzhorn seguiu um caminho distinto. Buscou relacionar a produção dos pacientes com a de outros grupos autodidatas entendidos como primitivos (desenhos de crianças, antigos artefatos gregos, iluminuras medievais e gravuras renascentistas, artefatos de sociedades contemporâneas não letradas).

Prinzhorn deixou a instituição em 1921, antes da publicação de seu livro. Segundo pesquisa de MacGregor (1989), Prinzhorn não se adaptou com passividade às rígidas convenções e hierarquias da estrutura universitária. Depois de Heidelberg, abandonou a carreira de psiquiatra hospitalar em

favor da atuação como psicoterapeuta e psicanalista; atuou no sanatório Weisser Hirsch perto de Dresden. Trabalhou também em Frankfurt am Main e publicou em 1926 um segundo livro sobre a produção artística de pessoas encarceradas (*Bildneri der Gefangenen*), que não foi recebido com o mesmo entusiasmo que a publicação anterior. No final dos anos 1920, viajou numa tournée de palestras nos Estados Unidos e no México. Ocupou-se nos últimos anos de sua vida com a escrita, residindo em Paris, em Munique e na Floresta Negra. Além das questões que o motivaram na sua obra seminal, ficou bastante preocupado com o encaminhamento político da nação alemã.

À medida que algumas obras começaram a circular em exposições na Alemanha, Paris e Genebra, a visibilidade da produção artística de doentes mentais de Heidelberg instigou muitos artistas plásticos por um lado, mas, do outro, provocou fortes críticas de colegas psiquiatras que assumiram o discurso nacional socialista, já em franca ascensão. Wilhelm Weygandt foi possivelmente o expoente mais articulado e perverso desse grupo (English, 2021).

Prinzhorn morreu no dia 14 de junho de 1933 de tifo, ainda no auge da sua carreira, e não presenciou o momento nefasto que estava por vir, com relação ao acervo que ele havia cuidadosamente reunido e aos artistas cujas obras estavam ali representadas<sup>3</sup>. Carl Schneider assumiu a clínica em 1933 após a demissão de Wilmanns por insultar Hitler. A ascensão do regime nazista significou o final de um período de valorização positiva do acervo coletado por Prinzhorn. Mas o pior ainda não se dera,

Em 1938, Carl Schneider (1891-1946), o então Diretor da Clínica Psiquiátrica da Universidade, emprestou grande número de obras que faziam parte do núcleo central da coleção para uma exposição itinerante intitulada "Degenerate Art". Ali, foram denegridos em comparação com obras populares da arte modernista. Ao final do ano, 76 das obras expostas foram devolvidas a Heidelberg. Outras provavelmente continuaram sendo exibidas até o final da exposição em 1941; especialmente, quatro obras reproduzidas no guia da exposição. Como não retornaram à Clínica Universitária depois, é provável que tenham sido destruídas junto com outras obras e materiais considerados inúteis (Röske, 2013: 62, tradução nossa)

Depois da II Guerra Mundial, a Coleção Prinzhorn foi abandonada e esquecida, em meio ao enorme empenho de reconstrução de seu país. Quem trouxe o material novamente a público, segundo a página do Museu da Coleção Prinzhorn, foi Harald Szeemann, que realizou uma exposição especial de parte da coleção em 1963 na Kunsthalle em Berna, na Suíça.

Coube a Inge Jarchov (depois Jádi), a partir de 1973, assumir a curadoria do acervo, solicitar e administrar verbas doadas para catalogação, restauro e cuidados e manutenção dos itens documentais e imagéticos. Diversas exposições foram realizadas depois disso, mas o material somente ganhou um endereço expográfico formal em 2001 (Brand-Claussen, 2021), quando um auditório do Departamento de Neurologia foi designado para acolher o acervo no Centro de Medicina Psicossocial, possibilitando então a inauguração da Coleção Prinzhorn.

## **Hans Prinzhorn e sua atuação para engajar profissionais da psiquiatria e da arte**

A contextualização descrita anteriormente fornece os parâmetros para perceber a importância do empenho de Prinzhorn no engajamento dos diretores de asilos e clínicas psiquiátricas na Alemanha e alguns outros países, de um lado, e a comunidade da arte, do outro. A seguir destacaremos amostras nas correspondências de Prinzhorn e Wilmanns que evidenciam como se deu o seu discurso e a sua interlocução com os atores que buscavam envolver no seu projeto, que eram 1) profissionais da área de saúde mental e, eventualmente, familiares de pacientes identificados como autores de uma imagética especialmente instigante; 2) a comunidade de artes visuais, acionada por meio da divulgação do seu livro.

Em síntese, a leitura das correspondências e documentos evidenciou movimentos interessantes de aquisição e devolução de peças, negociação com familiares, trocas de informação e de objetos entre médicos e instituições

psiquiátricas, divulgação de publicações e pedidos de informação, discurso de valorização do material da coleção, buscas de espaços para promover a coleção e autopromoção de Prinzhorn.

Wilmanns e Prinzhorn mobilizaram diretamente profissionais da área da saúde mental por meio da solicitação sistemática de trabalhos imagéticos para estudo (inicialmente) e posteriormente para doação à coleção do Instituto Psiquiátrico da Universidade de Heidelberg. À medida que o acervo crescia e se mostrava fecundo, esteticamente instigante, Prinzhorn passou a se comunicar com o mundo da arte, divulgando informações sobre a coleção, acertando eventos, comunicando-se com artistas, críticos e filósofos. Escreveu um artigo e começou a planejar a publicação de um livro (em tempo exíguo para um empreendimento dessa natureza). Meses antes do lançamento, com o compromisso firmado com a editora Springer, começou a divulgar nos seus dois círculos de contatos (no mundo da psiquiatria e da arte) a descrição do livro vindouro. Por sua vez, o editor Julius Springer também acionou sua rede de contatos sobre o livro *Bildneri der Geisteskranken*. Conjuntamente, a notícia foi tão amplamente propagada que a primeira edição se esgotou no primeiro ano.

Wilmanns e Prinzhorn enviaram o primeiro ofício circular em fevereiro de 1919 (assinado somente por Wilmanns) a diversos hospitais e clínicas psiquiátricas. Introduziram o assunto destacando que trabalhos artísticos de pessoas com doença mental (*Geisteskranken*) haviam sido motivo de importantes estudos, entretanto, devido à pequena quantidade de trabalhos, seria importante expandir o conjunto para constituir uma base maior para investigação. Não queriam quaisquer trabalhos (como reproduções de modelos ou representações de lembranças do período saudável), mas preferencialmente aqueles que expressassem as vivências pessoais durante o período do transtorno mental. Consideraram que este projeto poderia ser levado a cabo somente com a cooperação dos colegas. O diretor solicitou que o material fosse acompanhado do prontuário médico. Heidelberg se comprometia após o estudo a devolver os trabalhos

sem danos, em curto espaço de tempo, cobrindo os custos de embalagem e transporte. Além disso, assumiu que, no caso de publicação, a instituição seria consultada para a devida permissão.

Segundo Brand-Claussen (1996), o segundo ofício datado de meados de 1919 e assinado por Wilmanns era semelhante ao primeiro, com o acréscimo do pedido de doação dos trabalhos ao invés de empréstimo. Além disso, constava a informação de que a iniciativa havia sido autorizada pelo Ministério de Educação da Alemanha, como sanção do empreendimento.

Em abril de 1920, Wilmanns e Prinzhorn enviaram conjuntamente o terceiro ofício. Como os anteriores, este documento reiterava a importância das produções artísticas de pacientes, acrescido do pedido de colaboração por meio de empréstimo ou doação. Em anexo incluíram o artigo publicado por Prinzhorn com resultados preliminares da sua pesquisa.

Como o Senhor pode ver no estudo em anexo, nós da clínica temos tentado há algum tempo coletar um rico material para criar uma base expandida para investigação aprofundada. Desenhos, pinturas e esculturas de doentes mentais, que não apenas refletem modelos ou memórias de dias saudáveis, mas são a expressão de sua própria experiência na doença, são relativamente raros. Mas são justamente estes os mais pertinentes para o foco da pesquisa. Na maioria dos sanatórios e clínicas de repouso, bem como em instituições privadas, esse material foi reunido ou está distribuído nos prontuários de casos individuais. De acordo com nossa experiência até o momento, dificilmente se encontra alguma instituição que não abrigue um ou outro caso de maior interesse, em comparação a outros casos semelhantes (Ofício circular, abril, 1920, tradução nossa).

Tendo já recebido uma contribuição valiosa dos seus colaboradores, os autores prometeram publicar os resultados da investigação, desde que recebessem ainda outros trabalhos para compor um conjunto mais completo. Explicaram que o material de qualidade artística ou de interesse psicológico seria emoldurado e exposto, enquanto outros materiais seriam armazenados, disponíveis para consulta. Destacaram os cuidados éticos com relação à instituição, com indicação do nome da clínica de origem no verso e

compromisso de pedido de autorização anterior à publicação.

Explicitaram três tipos de materiais que lhes interessavam: 1) trabalhos que demonstrassem desempenho excepcional; 2) desenhos que revelavam transtornos mentais, como os desenhos catatônicos; 3) rabiscos de natureza primitiva que, mesmo que não tivessem valor estético em si, serviriam como parâmetros para análises. E finalizaram com oferta de apoio para criação artística de internos potencialmente interessados em atividades plásticas: “Se o Senhor tiver atualmente na instituição pacientes com propensão para desenhar, ficaremos felizes em ajudá-los, disponibilizando material de desenho, pigmentos, etc” (Ofício circular, abril, 1920, tradução nossa).

Brand-Claussen (1996) comenta sobre um ofício de junho de 1920, no qual o diretor indica que, no caso dos artistas que se entendessem como autores com direito sobre suas produções, haveria abertura para negociar um pagamento, desde que o preço fosse razoável.

Há algumas pequenas variações nos ofícios de outubro, novembro e dezembro de 1920, que repetem as mesmas informações básicas. Uma carta de outubro cita outros estudiosos de produções artísticas de pacientes psiquiátricos (Simon, Tardieu e Lombroso) e finaliza com o anúncio da publicação do livro de Prinzhorn em 1921, com mais de 200 imagens.

Outro ofício de outubro de 1920 destaca a percepção de Prinzhorn de que algumas vozes (a de Weygandt, provavelmente, segundo English, 2021) se levantaram com desprezo em relação à imagética das pessoas com doenças mentais. Ele explica que, no começo, apenas um pequeno círculo da psiquiatria participou da experiência, mas depois “artistas, historiadores da arte e amantes da arte de todos os tipos logo se deram conta das figurações hermafroditas estranhamente cativantes e bizarras de verdadeira potência criativa, aqui reveladas, independentemente de qualquer treinamento”. Wilmanns assina junto com Prinzhorn, mas o teor do texto parece ser dirigido à comunidade artística.

Prinzhorn segue dizendo que foi tomado cuidado para apresentar o material ao público sem sensacionalismo, para não provocar reações

negativas devido à confusão de visões que circulavam sobre o tema. No entanto, ele se apoiou na resposta positiva do mundo artístico.

As opiniões de artistas e estudiosos destacados de vários campos fortalecem nossa visão de que a coleção é realmente chamada a contribuir para a psicologia da imagética muito além do escopo do estudo psiquiátrico especializado e será em última instância capaz de exercer um efeito esclarecedor sobre o caos da arte de hoje (Ofício circular, outubro de 1920c, tradução nossa).

Nesta carta apresentam-se pela primeira vez algumas dificuldades enfrentadas no acervo, seguido de um pedido de apoio financeiro.

Atualmente, o acervo enorme se encontra alojado numa sala improvisada da clínica, onde também trabalham o coordenador da coleção e uma secretária. A parte das peças realmente valiosas ganhou suportes muito rudimentares. Ainda não foi possível prover uma proteção segura das peças principais com molduras e como as folhas são mostradas para indivíduos, correm riscos a longo prazo. A única solução satisfatória para essas dificuldades será preparar algumas salas apenas para fins de exibição. Só então a coleção poderá se tornar acessível ao interesse geral (Ofício circular, outubro de 1920c, tradução nossa).

De fato, as condições do acervo eram precárias na época, segundo Brand-Clausen (1996), que descreveu os procedimentos improvisados e as inúmeras falhas relacionados à identificação das peças (alteração de nome dos autores, atribuição de número de caso adicional ao número dado pela instituição de origem, classificação por temáticas incoerentes, uso de materiais impróprios para montagem e acondicionamento dos trabalhos, etc). Apesar de sua formação em história da arte, Prinzhorn não era especializado em museologia, nem dispunha de equipe para organizar o inventário com o rigor necessário, e muito menos fundos para custear os materiais essenciais para acondicionar adequadamente os trabalhos em passe-partout e pastas, seguindo as diretrizes museológicas.

O ofício de novembro de 1920 se apoia no texto anterior, mas se

percebem dois movimentos novos: uma preocupação em apresentar um relatório dos resultados conquistados e o empenho em iniciar ligações com pares internacionais, como vemos no parágrafo selecionado:

Durante quase dois anos, na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, reunimos 400 casos com cerca de 4500 trabalhos quantificados, vindos da Alemanha, Áustria, Suíça, Itália; desde então, estamos também em contato com outros países, como Holanda, Noruega, Espanha, para realmente expandir a construção dessa obra com um rápido crescimento internacional (Ofício circular, novembro de 1920, tradução nossa).

Os autores mencionam o papel de colegas italianos que fomentaram a ideia de Heidelberg participar da missão científica internacional, relacionado, certamente, ao estudo das produções artísticas de pacientes psiquiátricos. A partir dos avanços nas negociações na Itália, os autores expressam seu interesse em recrutar contribuições em outros países e raças como material comparativo. Isso porque

o desenho, como meio de expressão comum a toda humanidade, oferece uma maneira de examinar de forma ampla as influências da nacionalidade e da raça no imaginário do doente. Ainda que não seja possível aprender tanto sobre a psique e a personalidade por esse meio expressivo quanto pela linguagem, existe uma vantagem, de fornecer uma base diretamente comparável (Ofício circular, novembro de 1920, tradução nossa).

Depois de indicar o tipo de material que interessava ao futuro museu e a forma como seria disponibilizado para consulta, abordaram o interesse em receber material bibliográfico de outros centros, para consolidar saberes sobre o estado da arte.

A busca por material comparativo em desenhos de outras raças e nacionalidades tinha como fundamento a concepção de que as manifestações artísticas seriam universais. Desde o início, a ideia de Prinzhorn era realizar um estudo juxtapondo os trabalhos coletados com produções de crianças, de pessoas com deficiência, de povos ditos primitivos e adultos, “relativamente normais”, sem condição patológica.

O objetivo mobilizou alguns esforços, como uma carta de Wilmanns solicitando ao diretor de uma penitenciária desenhos de presos “mais ou menos normais” (Brand-Claussen, 1996). Tivemos a oportunidade de olhar duas coleções de desenhos que foram recebidas como material potencialmente comparativo, sendo cerca de 80 desenhos de crianças surdas, de uma escola especial de Moosbach, na Bavária, e 1000 desenhos de 44 pacientes do Asilo Colônia de Magdalena em Lima, no Peru, produzidos entre 1921 e 1922, e enviados a Heidelberg pelo Dr. H.F. Delgado. Não constam, entretanto, evidências de que Prinzhorn tenha analisado esse material.

Wilmanns e Prinzhorn também informaram o público mais geral sobre a importância da coleção por meio de outros tipos de apelos e comunicações. Wilmanns enviou um ofício para cidadãos alemães residentes nos Estados Unidos, pedindo doações para melhorar as condições de manutenção e catalogação da coleção. Quando da preparação do livro para publicação, apresentaram a descrição do volume proposto acompanhada do orçamento num ofício pedindo contribuições financeiras para completar o valor de 100,000 marcos, para que o livro pudesse sair com impressão de qualidade.

A partir de um dado momento, Prinzhorn passou a se envolver exclusivamente na produção e divulgação do seu livro. Após desentendimentos com a direção do hospital e na busca de um cargo mais promissor para sua carreira profissional, resolveu deixar a instituição em meados de 1921.

## **Impacto da Coleção Prinzhorn sobre artistas modernos europeus**

Segundo Röske (2009a), *Bildneri der Geisteskranken* foi produzido como um livro de arte, em formato grande, com 350 páginas, 187 ilustrações com 20 páginas a quatro cores, e mobilizou muito mais interesse entre a classe de artistas do que outros livros anteriores sobre a produção artística de pacientes psiquiátricos, como *Genio e follia* de Cesare Lombroso (1864)

e *L'Art chez les fous* de Marcel Réja (1907). O formato mais denso do texto, a tiragem pequena e a escassez de material ilustrativo desses volumes não geraram o mesmo grau de receptividade que o livro de Prinzhorn alcançou, principalmente entre os artistas surrealistas. Para Röske (2009a), a I Guerra Mundial marcou profundamente a sociedade europeia e, de certa forma, promoveu um espaço de elaboração partilhada do trauma que a privação de alimento, a matança sem sentido e mutilação de corpos representou para aquela geração. Tendo, como eles, vivido a experiência delirante da I Guerra, Prinzhorn partilhava com os surrealistas uma “rejeição à cultura tradicional dominada pela razão” (Röske, 2009a: 12).

Prinzhorn não usou as imagens do hospital psiquiátrico para definir ou esclarecer diagnósticos, nem para desenvolver protocolos de tratamento, mas sim para consolidar sua ideia de que “a arte era essencialmente a criação da expressão e, portanto, acessível somente por meio da empatia” (Röske, 2009a: 12, tradução nossa). Assim, em 1922, as imagens da coleção de Prinzhorn ressoaram entre os dadaístas e surrealistas, que buscavam um novo material imagético que emergisse da não-racionalidade. As imagens coletadas por Prinzhorn entre os insanos (produzidas conscientemente ou não) questionavam a tradição estética estabelecida e, por isso, e pela força da sua imagética, despertaram grande interesse em artistas do círculo, como Max Ernst, André Breton, Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp, André Masson, Meret Oppenheim e outros. MacGregor (1989) destaca que, concretamente, havia pouco acesso à produção visual de pessoas com doença mental, diferentemente de outras produções plásticas “primitivas” que interessavam aos artistas modernos, como artefatos de sociedades não letradas, pinturas de amadores ou desenhos de crianças. André Breton e Max Ernst haviam tido contato com pacientes psiquiátricos, assim como Paul Klee, na Suíça, o que não era o caso da maioria dos outros artistas – daí a importância, também, de um livro com inúmeras imagens, que funcionou como uma janela para um mundo distante do cotidiano, um universo das profundezas da mente.

O contato de Max Ernst com produções artísticas de pacientes psiquiátricos em Bonn, durante o período anterior à I Guerra Mundial pode tê-lo incentivado a visitar o acervo em Heidelberg antes da publicação do livro de Prinzhorn. Quando ele obteve o volume, logo após a publicação, pareceu ocorrer um processo de grande receptividade em relação às imagens do livro e às suas possibilidades de atingir o inconsciente. No grupo de Paris, Ernst, fluente em alemão, pôde esclarecer dúvidas quanto ao texto de *Bildneri der Geisteskranken*. Segundo Carvalho (2016), integrantes do grupo dadaísta (Hans Bellmer, escultor alemão), Hans (Jean) Arp e Sophie Taeuber haviam visto uma matéria sobre a iniciativa do hospital de Heidelberg e aguardavam a possibilidade de conhecer o material.

### **Acesso ao *Bildneri der Geisteskranken* no Brasil**

Desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, as vanguardas artísticas brasileiras olhavam para a França, Itália e Alemanha como lugar necessário de formação artística. Havia programas e concursos aos quais os artistas e as artistas (em menor número) concorriam para realizar um estágio de formação em arte no exterior, com o objetivo de conhecer os museus e assimilar as inovações.

Segundo Simioni (2005: 360),

a passagem por Paris era, pois, uma etapa absolutamente indispensável para o conhecimento dos modelos de “bem fazer” arte e fornecia o momento privilegiado de contato com aquele “moderno” que, posteriormente, seria interpretado segundo os condicionantes locais.

A necessidade de buscar atualização não se restringia ao campo da cultura. Na medicina, igualmente, os profissionais precisavam estar ligados aos avanços na Europa. Osório Cesar, jovem psiquiatra que trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juquery em Franco da Rocha, São Paulo, viajava

frequentemente para a Europa. Cesar teve acesso ao livro *Bildneri der Geisteskranken* de Prinzhorn em 1923, conforme ele próprio atesta no seu livro *Expressão artística nos alienados* (Cesar, 1929). Segundo Rosa Carvalho (2016: 59),

o livro *Bildneri der Geisteskranken* (de 1922) foi muito apreciado por Osório Cesar, pois nele encontrou os conceitos de alma, espírito e ritmo pertencentes à filosofia de Klages, conceitos a partir dos quais Flávio de Carvalho idealizou um departamento de psicologia destinado ao estudo de desenhos de crianças e de alienados no Clube dos Artistas Modernos.

Instigado pelo livro de Prinzhorn, Cesar começou a colecionar trabalhos de pacientes, crianças e artistas modernos, escrevendo sobre suas novas aquisições em jornais da cidade, como crítico de arte (Carvalho, 2016). Segundo a autora,

o trabalho de Hans Prinzhorn na organização da coleção da Clínica Universitária de Heidelberg e na elaboração de estudos teóricos serviu de referência metodológica a Osório Cesar, que conhecia todas as análises que o médico alemão elaborou a respeito da produção plástica e escrita de pacientes psiquiátricos e de presidiários, bem como as críticas que Prinzhorn havia feito aos primeiros estudos sobre esse tipo de produção (Carvalho, 2016: 91).

Além de Osório Cesar, o artista Flávio de Carvalho e o crítico Mário Pedrosa (1979) referenciaram-se em Prinzhorn em diversos momentos nas suas publicações. Nise da Silveira (1981), quando retomou suas atividades no Centro Psiquiátrico Nacional no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em meados da década de 1940, também demonstrou conhecimento sobre este livro seminal.

## **O acervo sob a gestão de Hans Gruhle**

Algum tempo depois de Prinzhorn sair da instituição, em junho de 1921, o psiquiatra Hans Gruhle (1880-1958), que já trabalhava na Clínica Psiquiátrica

da Universidade de Heidelberg sob a supervisão de Karl Wilmanns, assumiu o posto de gerenciamento do acervo e permaneceu na clínica da Universidade de Heidelberg até 1934 (Kreuter, 1996). Focalizamos duas frentes em que Gruhle buscou engajar o interesse do público no acervo: 1) ele promoveu a mobilização da esfera artística por meio da itinerância da exposição; 2) e atingiu a população em geral com reportagens veiculadas nos jornais diários dos locais que hospedaram o acervo. Selecionamos alguns excertos das cartas e das reportagens para elucidar, de um lado, as questões práticas negociadas durante as tratativas para a realização de exposições e, de outro, os discursos que circularam nas linhas publicadas em noticiários locais sobre a imagética incomum reunida por Wilmanns e Prinzhorn.

A leitura das cartas trocadas entre Gruhle e seus interlocutores revela interesses variados. Algumas cartas expressam a vontade de visitar a exposição ou conhecer o acervo. Outras tratam de empréstimos efetuados, buscando reaver peças que deveriam ser devolvidas. Alguns pesquisadores buscaram informações sobre a imagética de esquizofrênicos, sobre trabalhos do acervo ou artigos publicados. Em outros casos, há pedidos de envio de artigos publicados. Há também referências sobre a postagem de fotografias, artigos e também peças que potencialmente seriam de interesse para o acervo. Gruhle respondeu a iniciativas, como as do marchand Ladislas Szécsi, permitindo a doação de obras do museu como contrapartida pelo envio de peças de arte africana e de trabalhos imagéticos de uma clínica francesa de ‘alienados’. As perdas resultantes dessas negociações fechadas por Gruhle foram detalhadas por Röske em sua investigação histórica de 2013. Hans Gruhle não tinha formação em arte, como Prinzhorn, e talvez por essa razão se deixou levar por uma prática de compensação que desfalcou o acervo.

O grosso dessas cartas, no entanto, constitui interlocuções entre Gruhle e museus, centros culturais e associações de arte interessados em negociar exposições de obras da coleção. Brand-Claussen (1996) destaca o papel de Gruhle como propositor de uma sequência de exposições itinerantes. Segundo o seu levantamento, foram realizados eventos em onze

*Kunstvereine* (associações locais de arte), entre 1929 até o começo de 1933.

Desde suas primeiras negociações, Gruhle orientou os curadores interessados sobre a necessidade de seguro das obras, bem como procedimentos de embalagem e transporte. Segundo Brand-Clausson (1996), as obras encaminhadas foram aquelas que Prinzhorn havia montado com *passe-partout* e molduras, representando de certa forma uma escolha legitimada pelo historiador da arte. Gruhle não autorizou o uso de imagens da coleção em quaisquer publicações.

Também disponibilizou um texto de apresentação das obras que escrevera para o catálogo de mostra realizada em Basel, em 1929, acrescentando que o mesmo fosse encaminhado aos jornais, na ocasião da cobertura do evento, para orientar a imprensa quanto aos sentidos das imagens. Solicitou ainda que os curadores lhe enviassem os recortes desses artigos. Percebe-se na correspondência que o livro de Prinzhorn era incluído, às vezes, como material de consulta complementar.

Ao analisar o agrupamento das cartas entre Gruhle e os interessados em expor as obras da coleção Prinzhorn, constata-se que os eventos eram rapidamente articulados; em questão de poucas semanas, as negociações haviam sido acertadas com o pronto retorno das obras para Heidelberg, ou às vezes para o próximo evento do cronograma.

Cabe assinalar que quase todas as exposições ocorreram não em museus com estrutura bem consolidada, mas em *Kunstvereine*. Trata-se de associações locais de arte com orçamentos limitados. Apesar do evidente interesse social revelado pelo número significativo de exposições realizadas durante a gestão de Gruhle, a Alemanha encontrava-se numa economia bastante comprometida, em consequência do pós-guerra. Enquanto Gruhle assinalava a falta de orçamento para cobrir os custos de transporte e manutenção das obras para exibição, do seu lado, as *Kunstvereine* apresentavam suas próprias restrições e às vezes desistiam do ensejo, como vemos na carta de um representante da *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*, em Colônia, que escreve para o Dr. Strauss, em Heidelberg no dia 4 de dezembro de 1931:

Após nova consulta com os membros do nosso Conselho Administrativo, lamento informá-lo que nossa situação financeira não permite, na opinião do Conselho, nem mesmo o valor de 100 marcos, além das despesas de transporte que seriam gastas para a exposição. Por essa razão, por mais que eu lamente, será necessário desistir de mostrar a interessante coleção aqui (Doc. 00021, tradução nossa).

Em 10 de novembro de 1931, respondendo ao interesse da Kunstverein de Karlsruhe, intermediado por um Senhor Franz, referente à realização de uma exposição das obras do acervo, Gruhle escreveu um texto bastante típico dos passos preparatórios no processo de acerto das atribuições das partes interessadas.

O Sr. Franz nos transmitiu o seu desejo de possivelmente realizar a exposição das obras de arte de doentes mentais, em Karlsruhe. Em princípio, estamos de acordo, desde que os custos de transporte e de seguro adequado durante o transporte e durante a exposição sejam cobertos pela *Kunstverein*. Além disso, nas experiências prévias de empréstimo verificamos infelizmente que os *passe-partout*, e tal, foram danificados durante o transporte etc. Uma vez que não temos recursos do Estado disponíveis para restauro, lamentamos ter de pedir uma pequena compensação. Sugerimos alocar talvez 10% da receita de sua exposição para reparos (pelo menos 50 marcos). Caso os Senhores se disponham a atender a essas solicitações, poderão realizar a exposição, por exemplo, em janeiro de 1932 como a data mais próxima, mas também poderia ser em outro mês no ano que vem. Pedimos informações o mais brevemente possível para darmos andamento no nosso planejamento (Doc. 00024, 1931, tradução nossa).

## As exposições nos diários locais

Os recortes de jornal guardados por Gruhle são interessantes documentos de pesquisa que revelam os discursos veiculados na época para o público a respeito da imagética dos pacientes internados em instituições psiquiátricas. Raramente consta nos artigos (de maneira identificável) a autoria das reportagens e, assim, não se dá a conhecer o viés ou campo profissional

do autor. Trata-se de um crítico de arte? Um jornalista? Um psiquiatra? Igualmente, não há informação sobre a sessão em que as matérias foram publicadas nos jornais. Sem maior contextualização, não é possível realizar uma análise aprofundada sobre os recortes, mas vale destacar alguns sentidos divulgados nesses textos.

Nos vários artigos reverberam não somente os nomes de Hans Prinzhorn e Karl Wilmanns, citados como protagonistas do estudo da imagética de pessoas com distúrbio mentais, mas também algumas de suas ideias. Uma delas diz respeito à possibilidade de comparar as produções imagéticas de pessoas com doença mental com a expressão de crianças e povos primitivos, como vemos no artigo publicado em Heidelberg (em 1931, provavelmente):

Deve ficar claro que nessas obras nunca perguntamos “por que”, já que não devemos tentar interpretar algo a partir da nossa própria perspectiva. Isso não levaria a nada, já que o esquizofrênico – e suas imagens estão em primeiro plano – trabalha sob o domínio absoluto do ego, que se alterna livremente entre todas as experiências reais ou irreais. **Isso também explica a subjetividade absoluta desse tipo de configuração, que, aliás, tem muito em comum com a atividade artística da criança e dos povos primitivos.** O comportamento mental das crianças, dos primitivos e dos doentes mentais é, em muitos aspectos, bastante semelhante (Heidelberg, c. 1931, tradução nossa, destaque nosso).

A reação de estranhamento emerge em vários segmentos das reportagens. Sobre a exposição que ocorreu em Kassel, em abril de 1932, o jornal local publica:

Se o homem saudável acredita entender empaticamente, uma comparação com as interpretações dos artistas apresentados por Prinzhorn ensina que estamos tão longe de uma verdadeira compreensão quanto os habitantes de Marte (*Kasseler Tageblatt*, 1932, tradução nossa.)

Já o jornal de Mannheim publicou em 1931 uma apreciação positiva das qualidades expressivas inesperadas que impactavam o visitante na

exposição, evidenciando a observação dos traços e o empenho em valorizar a variação de grafias:

A imagética do grupo de esquizofrênicos é o foco da exposição. Um estranho mundo de experiência se abre diante de nós, em todas as folhas desenhadas a lápis preto e lápis de cor, entrelaçadas com representações ornamentais e figurativas, ou num emaranhado de linhas e curvas. O surpreendente sobre isso é que as representações da loucura humana não são de modo algum indiscriminadamente rabiscadas, mas se subordinam a certos princípios fundamentais da forma (Mannheim, 1931, tradução nossa)

Outro aspecto que ora reitera o discurso de Prinzhorn, ora mobiliza questionamento refere-se à origem espontânea dos trabalhos, que brotariam independentemente de qualquer solicitação ou treinamento prévio na arte. Em 1931, o jornal de Mannheim publica:

São trabalhos espontâneos desses pacientes, que surgiram mediante suas próprias necessidades, sem qualquer solicitação. Eles vêm primordialmente daqueles que não tinham treinamento em desenho, pintura, etc., assim, não receberam instrução outra, fora de seu tempo na escola (Mannheim, 1931, tradução nossa).

Presume-se, pelo detalhamento e pela pertinência de seus comentários, que o autor que visitou a exposição em Genebra e escreveu o artigo “L’Art des possédés” seja crítico de arte. Ele não comprou, sem contestar, a ideia de que todos os artistas ali representados teriam criado espontaneamente, sem qualquer formação anterior na área.

A coleção mais importante exposta desde outubro de 1929 no Gewerbemuseum de Basel vem de Heidelberg. Foi estudada pelo Sr. Prinzhorn, numa obra que gostaríamos de folhear para encontrar informações que faltam no catálogo como, por exemplo, a idade e tipo da alienação mental destes artistas, por vezes espontâneos. Sabe-se apenas que um é tecelão, outro *sommelier*, relojoeiro, comerciante, oficial de marinha, desenhista-arquiteto, valete de fazenda, pedreiro, professor de arte industrial ou electricista. É bastante, mas a nossa curiosidade, tão vivamente atingida, desejaria mais; seria interessante ver quais formas

plásticas poderiam ter sido geradas das alucinações de um místico ou de um erótico, de um doente que sofre do delírio da perseguição ou da loucura das grandezas. (...)

No entanto, se quisermos estudar metodicamente esta exposição, é **necessário separar os expositores em duas categorias: os pintores que já eram artistas antes de sua doença, ou aqueles que se tornaram artistas espontaneamente sob a influência de sua doença**. Dessa forma será possível ver, mais do que as breves indicações do catálogo permitem acreditar, que as pinturas ou os desenhos mais ricos em elementos expressivos são executados por pessoas que parecem distantes da vida artística. Mas, sem nunca terem pintado, o que eles viram, do que eles gostaram quando ainda não eram considerados doentes? (*La Suisse*, 1930, tradução nossa, destaque nosso).

Os recortes guardados no acervo são, em geral, bastante positivos na avaliação do material apresentado, com poucas menções que buscam desabonar a iniciativa das exposições. Ainda assim, há, aqui e ali, linhas que denotam aversão e preconceito sobre a condição da doença mental e descrença na capacidade criativa dessa população. Ao insistir que os curadores das exposições itinerantes promovessem a divulgação do seu evento nos diários locais, Gruhle foi capaz de expandir o engajamento da sociedade para além daqueles que puderam de fato visitar a exposição presencialmente.

## **O Museu da Coleção Prinzhorn atual e o engajamento da sociedade**

Nossa presença diária no acervo em Heidelberg forneceu amplas situações para testemunhar uma série de atividades em curso que, para os propósitos do presente texto, denominamos de movimentos de engajamento da sociedade.

Uma das atividades mais significativas do Museu da Coleção Prinzhorn, e que dá visibilidade às obras, bem como aos discursos que movimentam o interesse de diversos setores da sociedade, são as exposições. Atualmente

são montadas duas exposições anuais, mas, eventualmente, a equipe colabora com exposições em outras instituições culturais. Cabe apontar que as mostras se desdobram em várias outras ações de engajamento da sociedade, entre as quais constam reportagens em jornais locais, postagens no site do Museu (<https://www.sammlung-prinzhorn.de/en/museum/leitbild>) e em mídias sociais, programações de visitas guiadas, palestras, eventos acadêmicos e aulas no espaço expositivo, bem como a produção de catálogos e artigos.

Durante o estágio, tivemos a oportunidade de visitar duas exposições: *Restlessness and Architecture*, aberta de 17 de maio a 26 de agosto de 2018, trazendo 150 pinturas e obras em papel, criadas por pessoas com vivências psiquiátricas, do acervo e também com participações de outros espaços. As obras foram escolhidas por representar situações de interação entre as pessoas e as construções arquitetônicas. Ainda durante o período da exposição, a preparação da próxima já movimentava a equipe. *Extraordinary! Unknown Works from Swiss Psychiatric Institutions around 1900*, em cartaz de 11 de outubro a 20 de janeiro de 2019. A curadoria coube a Katrin Luchsinger, pesquisadora suíça de história da arte que não fazia parte da equipe do Museu. Entre 2006 a 2014, Luchsinger realizou uma pesquisa em 18 instituições psiquiátricas da Suíça (Cantão), procurando em meio a prontuários médicos e coleções históricas material de interesse artístico que havia sido até então desconsiderado quanto a seu valor imagético. Foi publicado, assim, um catálogo bilíngue, editado por Helen Hirsch, Katrin Luchsinger e Thomas Röske (2018).

Acompanhamos com maior proximidade a montagem da exposição *Extraordinary!*, que estava em curso quando chegamos. Estivemos no vernissage, acompanhamos as falas da direção do Museu da Coleção Prinzhorn e das visitantes da Suíça, com destaque para a curadora; estavam presentes outros convidados de instituições que de alguma forma contribuíram com empréstimos de obras para a exposição. Os convidados ganharam buquês de flores; os visitantes tomaram vinho e apreciaram as

obras e reencontraram pessoas conhecidas. Nessa ocasião foi lançado o catálogo bilíngue.

A presença da imprensa se fez notar, gerando expectativa na equipe nos dias que sucederam ao vernissage, a respeito do teor das notícias sobre a exposição – notamos um certo desapontamento acerca da jornalista destacada para realizar a cobertura do evento, que não era a profissional preferida para a tarefa, segundo nos informaram. Além do livro de visita à exposição, registros fotográficos da abertura do evento asseguraram a documentação sobre o número e movimento dos visitantes – todas essas ações, muitas vezes ensaiadas e vividas em exposições anteriores, fluíram sem transtornos. Há profissionais no museu responsáveis por determinadas tarefas, como o diretor, a curadora e diretora associada, assistente do diretor e administração, restauradora, responsáveis pela informação da exposição e loja do museu, encarregada pela documentação e arquivo, por comunicação e relações públicas, assistente do museu e do arquivo fotográfico, além de alunos de pós-graduação vinculados a projetos, voluntários e bolsistas. No vernissage, os membros da equipe pareciam esquecer as especificidades de seus cargos para colaborar com o sucesso geral do evento; muitos compareceram com seus familiares.

No decorrer do semestre, foi interessante observar ações voltadas internamente para a comunidade universitária e também externamente no âmbito cultural de Heidelberg. Na primeira quinta-feira do mês, um pequeno conjunto de obras era selecionado para uma roda de discussão conjuntamente com outra unidade da Universidade. Numa dessas ocasiões, professores do departamento de Letras foram convidados a tecer suas apreciações sobre cinco trabalhos do acervo em que figuravam a escrita (bordada num paletó, caligrafadas nas páginas de um livro confeccionado, formando texturas gráficas para configurar silhuetas de pássaros, entre outras). Também houve uma ocasião em que uma das funcionárias responsáveis pela documentação científica e arquivo apresentou, para

interessados da universidade, sua pesquisa atual sobre artistas do acervo, sendo esse aberto também a outros participantes.



FIG. 3. Mapoteca histórica onde eram guardados os trabalhos dos artistas da Coleção. Foto: Lucía Reily. Fonte: acervo da autora.

Outro evento intra-universidade envolveu a reinauguração de uma grande pintura mural que foi transferida de uma parede dentro do hospital universitário para um local que lhe concedia melhor visibilidade. O evento contou com a presença do artista *outsider*, Mattias Maaß com grande parte da equipe, funcionários do hospital e também com cobertura da imprensa.

A iniciativa mais surpreendente que presenciamos em Heidelberg aconteceu no primeiro mês de nosso estágio, com a encenação da peça *Justizmord des Jakob Mohr*, baseada na história de um dos artistas do acervo, em cartaz por algumas semanas a partir de 15 de setembro de 2018. A colaboração

do museu não se limitou a passar informações sobre a história de Mohr, pois o diretor Thomas Röske atuou no palco no papel do diretor do Museu.

Muitas ações não eram visíveis, mas aconteciam rotineiramente: reuniões com patronos em busca de suporte financeiro; negociações internas para melhoria das instalações; aquisição e compra de legados; recuperação de peças desviadas do acervo... Funcionários de segurança passavam em horários estabelecidos garantindo todas as condições necessárias para assegurar o controle de luz e temperatura. Tudo isso além das viagens internacionais do diretor em articulação com outros museus do circuito da Arte Outsider.

## **Palavras de conclusão**

Museus não são mais entendidos apenas como espaços de aquisição, preservação e educação das massas como há cem anos, tal como descrito por Siegel (2008). No caso da coleção em estudo, Hans Prinzhorn e Hans Gruhle já entendiam que não bastava salvaguardar o acervo para estudo de alguns poucos privilegiados e, assim, colocaram em movimento processos de engajamento da sociedade coerentes com aquele tempo histórico que resultaram na ampliação da Coleção por parte de interlocutores do campo da psiquiatria, de um lado, e na visibilidade cultural por meio do diálogo com o mundo da arte, do outro. Nos tempos atuais, outras ações diferentes daquelas contribuem para mobilizar o interesse da sociedade, ampliar os contatos com novos pesquisadores, instaurar novos diálogos com o campo da história da arte, os quais, em última análise, contribuem para a ampliação continuada do acervo e para a construção de um importante espaço de debate sobre a alteridade e os direitos de se viver a arte.

O Museu da Coleção Prinzhorn tem uma natureza plural. Por ser um museu universitário, tem um compromisso com a pesquisa, a extensão e a formação. Situado no complexo da Clínica de Psiquiatria da Universidade

de Heidelberg, o museu abriga um legado artístico histórico de valor incomensurável de natureza interdisciplinar – manifestações plásticas de pessoas que vivenciaram experiências psiquiátricas. Como identidade, esse espaço se coaduna com outros museus de arte e cuida de seu acervo com os critérios necessários para os museus consolidados, mas ele não é um museu de arte como os outros. Grande parte de seu acervo não tramitou no mercado da arte, pelos circuitos comerciais esperados, como ocorre com as aquisições dos museus tradicionais. A documentação que buscamos evidenciar revela os movimentos de engajamento da sociedade que contribuíram para a formação do acervo inicial e a importância de múltiplas ações na atualidade para manter o museu vivo e dinâmico na pequena cidade de Heidelberg. O Museu da Coleção Prinzhorn hoje desempenha um papel essencial – como espaço de mobilização de discussão de questões-chaves sobre a produção artística de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas – e se articula internacionalmente com outras instituições de natureza similar.

Esperamos que o estudo da atuação engajada na comunidade que conhecemos no Museu da Coleção Prinzhorn possa contribuir para o avanço das nossas discussões em nível de pós-graduação no Brasil sobre os espaços brasileiros que abrigam importantes acervos de imagética de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas.

## Referências

ARNHEIM, R. The Artistry of Psychotics: Art works created by the mentally ill spring from the same basic psychological roots as do the works of other artists. *American Scientist*, v. 74, n. 1, p. 48-54, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27853938>> Acesso em 3 mar. 2018.

BECKER, H. S. *Art Worlds*. Berkeley, CA.: University of California Press, 1982.

BRAND-CLAUSSEN, B. The collection of works of art in the psychiatric clinic, Heidelberg – from the beginnings until 1945. In: BRAND-CLAUSSEN, B.; JADI, I.; DOUGLAS, C. *Beyond reason: art and psychosis: works from the Prinzhorn Collection*. London: Hayward Gallery; Berkeley, CA: University of California Press, 1996, p. 7-23.

- \_\_\_\_\_. Between respect and ostracism: the history of a crazy collection. In: VON BEYME, I.; RÖSKE, T. *Introduction to the Prinzhorn Collection*. Sammlung Prinzhorn: Heidelberg: 2021, p. 5-14.
- BURKE, J. *Deuses de Freud*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CARVALHO, R. C. M. de. *A formação do pensamento estético de Osório Cesar: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/966012>> Acesso em 8 mar. 2018.
- CESAR, O. *A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte*. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juqueri, 1929.
- ENGLISH, C. *The gallery of miracles and madness: insanity, modernism and Hitler's war on art*. Nova York: Random House, 2021.
- GUIMARÃES, R. A. *A joia de artista: caminhos e processos de artistas surrealistas*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, 2017.
- HEIDELBERG. *Jornal sem título*. 1931.
- HIRSCH, H.; LUCHSINGER, K.; RÖSKE, T. *Extraordinaire! Unbekannte Werke aus psychiatrischen Einrichtungen in der Schweiz um 1900*. Zurique: Scheidegger & Spiess, 2018.
- KASSELER TAGEBLATT. *Die Ausstellung geistekranker Künstler – Schröpferkraft und geistiger Zerfall*. Kassel, 20 abr. 1932.
- KREUTER, A. *Deutschsprachige Neurologen und Psychiater: Ein biographisch-bibliographisches Lexikon von den Vorläufern bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Munique: K. G Saur Verlag, 1996.
- LA SUISSE. *L'art des possédés*. Genebra, 30 jan. 1930.
- MACGREGOR, J. *The discovery of the art of the insane*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.
- MANNHEIM. *Sem título. Bildneri der Geisteskranken – Ausstellung im Kunsthaus Tannenbaum*. (k.o), 1931.
- PEDROSA, M. *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA., 1979.
- PRINZHORN, H. *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. Tradução: Eric von Brockdorff. Springer-Verlag: Viena e Nova York, 1995.
- RÖCKELEIN, S. *Hans Prinzhorn (1886-1933). Dokumentation mit Bild und Textzeugnissen zum Leben und Werk*. Hemer: Hans Prinzhorn-Archiv, 2003.
- RÖSKE, T. Inspiration and unreachable paradigm: L'art de fous and Surrealism. In: RÖSKE, T; VON BEYME, I. (ed.). *Surrealism and Madness*. Heidelberg: Wunderhorn, 2009a, p. 10-23.
- \_\_\_\_\_. By donation – by trade – by purchase. How works from the Prinzhorn Collection made their way into the Dammann Collection. Tradução: Sasanne

Brunhart Wiggins. In: JAGFELD, M.; DAMMANN, G. (orgs.) *Wahnsinn sammeln: Outsider Art aus der Sammlung Dammann*. Band II, 2013, p. 57-63.

\_\_\_\_\_. Hans Prinzhorn, art historian and psychiatrist. In: VON BEYME, I.; RÖSKE, T. *Introduction to the Prinzhorn Collection*. Sammlung Prinzhorn: Heidelberg: 2021, p. 16-17.

SIEGEL, J. (org.). *The emergence of the modern museum – an anthology of nineteenth-century sources*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2008.

SILVEIRA, N. da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, p. 343-366, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/FD3HFJd9FwyvdLQsKtnFCvQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 8 mar. 2018.

VON BEYME, I.; RÖSKE, T. *Introduction to the Prinzhorn Collection*. Sammlung Prinzhorn: Heidelberg: 2021.

## Notas

\* Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil. Financiamento da pesquisa: FAEPEX, Unicamp. e-mail: lureily@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2792-8664>.

Para Doris Noell-Rumpeltes. Em memória e em agradecimento.

- 1 *L'Art Brut* foi o termo preferido por Jean Dubuffet.
- 2 As cartas manuscritas foram lidas e gravadas por Doris Noell-Rumpeltes, assistente voluntária, habilidosa na leitura da caligrafia médica e muito generosa com seu tempo, para posterior digitação, correção e tradução.
- 3 Dos homens e mulheres cujas obras fazem parte da coleção Prinzhorn, sabe-se que 27 foram assassinados pelo regime nazista no Programa T4 por privação de alimento ou nas câmaras de gás, entre 1938 e 1945 (Brand-Claussen, 2021)

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.