

El pasado verano, el **CBA** inauguró una exposición en la que, por primera vez en España, podía contemplarse una selección de obras de la Colección de Art Brut de Lausana, iniciada en los años cuarenta por Jean Dubuffet. Poco antes, durante la primavera, había tenido lugar el curso de apreciación del arte contemporáneo *En torno al art brut* que, a lo largo de sus nueve sesiones, intentó desentrañar la naturaleza de esta corriente artística que se desarrolla de espaldas no sólo al arte «oficial», sino incluso al mundo mismo de la cultura. A petición de **Minerva**, el director del curso Serge Fauchereau –ensayista, historiador del arte y comisario de exposiciones internacionales– y uno de los ponentes, Guillermo Solana –crítico e historiador del arte, profesor de estética en la Universidad Autónoma de Madrid y conservador jefe del Museo Thyssen-Bornemisza–, debatieron junto con el director del **CBA**, Juan Barja, sobre las cuestiones más relevantes que plantea este tipo de arte.

art brut: el arte como compulsión

COLOQUIO **BARJA** • **FAUCHEREAU** • **SOLANA**

FOTOGRAFÍA MINERVA

TRADUCCIÓN INÉS BÉRTOLO

ART BRUT: CUÁNDO Y DÓNDE

SERGE FAUCHEREAU

En mi opinión el *art brut* siempre ha existido: lo que sí es reciente es el interés por este tipo de arte, que surge a fines del siglo XIX de la mano de médicos y alienistas, primero franceses y después alemanes y suizos. Con todo, fue un artista, Jean Dubuffet, quien convirtió el fenómeno en algo más concreto y le dio difusión. Al ser él un artista, su interés desplazó el fenómeno llevándolo del ámbito del arte psicopatológico y del campo del arte popular o la artesanía al del Arte con mayúsculas, complicando mucho la cuestión y enredando considerablemente las relaciones que existen entre el *art brut* por un lado y, por otro, la artesanía, el arte popular, el arte de los niños y el arte primitivo.

Si bien Dubuffet postulaba que el *art brut* era un fenómeno universal y estaba convencido de que todo el mundo era capaz de hacer este tipo de arte, lo cierto es que más bien parece ser un fenómeno del arte occidental. Me gustaría saber qué opináis vosotros.

GUILLERMO SOLANA

Estoy de acuerdo, ya que el concepto de *art brut* es impensable si antes no existen unas instituciones artísticas, un mundo del Arte

institucional u oficial. El *art brut* sólo puede ser pensado como la otra cara, el lado oscuro y ausente de una tradición artística establecida, con sus instituciones, sus escuelas de arte, su academia, sus museos y su mercado. También estoy de acuerdo con que el *art brut* existe desde siempre; simplemente, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, se abrió una ventana que nos ha permitido asomarnos a un fenómeno que siempre ha existido, al menos en Europa y, posiblemente, en otros lugares.

LA PARADOJA DE LA DISTORSIÓN

GUILLERMO SOLANA

Una cuestión que me inquieta es saber hasta qué punto ese interés, surgido como decía a principios del siglo XX, no distorsiona el fenómeno mismo del *art brut*. Es decir, el hecho de que observemos el *art brut* desde la tradición del arte instituido, ¿en qué medida lo transforma o incluso lo falsifica? ¿Acaso el interés de la sociedad occidental por las sociedades primitivas –y sus intervenciones en este terreno de la mano de la etnología, asociada siempre a la expansión imperialista– no ha terminado en realidad por destruir esas sociedades como culturas distintas de Occidente? En definitiva, me gustaría saber si creéis que esa inocencia,

esa supuesta virginidad de los creadores de *art brut* sigue siendo posible después de que se despertara el interés por este tipo de creación. Por ejemplo, ¿cómo seguir desarrollando una colección de *art brut* como la de Lausana? ¿Hay que salir a la caza de nuevos creadores de *art brut*? ¿No se distorsiona así el fenómeno? Es una paradoja recurrente: la historia del arte y las instituciones artísticas y culturales se sienten atraídas por esa otredad –que tan apropiadamente representa el *art brut*– pero, al mismo tiempo, con esa atracción corren el riesgo de hacer desaparecer el fenómeno o de distorsionarlo gravemente. Es un fenómeno análogo a la reciente incorporación del graffiti al terreno del arte, cuando se promocionó, cooptó e introdujo en el mercado del arte a toda una serie de personajes como Keith Haring. Esta especie de avidez por incorporar sangre nueva somete a esa otredad a distorsiones tremendas y, en el caso de figuras como Basquiat o Haring, en alguna medida, los destruye también personalmente. Especialmente, quizá, en el caso de Basquiat, un creador que estaba casi al borde, cercano en cierto modo al *art brut*, ya que carece de un currículo artístico estándar, procede de fuera y, además, está marcado como marginal y se presta al mito del salvaje, del fuera de la ley...

SERGE FAUCHEREAU

Es muy interesante la cuestión que plantea Guillermo —muy propia de un director de una institución artística— de qué se hace con todo este arte, cómo se colecciona y cómo se expone. Hasta ahora las colecciones y exposiciones de *art brut* siempre han estado separadas del resto de las corrientes artísticas pero, por ejemplo en Lille, han decidido llevar a cabo una experiencia diferente: van a reunir bajo un mismo techo, en una misma institución, el arte, digamos, «oficial» junto con el *brut*, y lo van a hacer señalando puentes entre uno y otro que facilitarán artistas como Gaston Chaissac o Louis Soutter, es decir, «auténticos artistas». Naturalmente, esto supone unas dificultades terribles, y conlleva también la tentación de volver al error de considerar al artista como loco, cuando, por mucho que a algunos les guste hacerse los locos, como decía Dalí: «La diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco». En definitiva, me preocupa la confusión que se puede crear, sobre todo si no se hacen estas cosas con prudencia.

EL ROMANTICISMO Y LA INCORPORACIÓN DE LA ALTERIDAD**JUAN BARJA**

Yo quisiera señalar que esa suerte de corriente antiartística que pervive dentro de la tradición occidental comienza muy pronto, ya en pleno Romanticismo, con la reivindicación del arte de los niños o de la infancia dentro del mundo del arte, una idea que está ya muy presente, por poner un ejemplo fundamental, en *Los paraísos artificiales* de Baudelaire. También la reivindicación del arte primitivo de comienzos del xx, cuando Picasso ve en casa de Matisse las obras de arte negro y otras producciones primitivas, sigue esta misma pauta. Es decir, que cuando se empieza a reivindicar el *art brut* desde el campo específico del arte «oficial», tanto la infancia como el primitivismo estaban ya presentes en los ambientes cultos, posiblemente como formas de revigorizar la tradición occidental, que atravesaba en aquellos momentos por una situación de crisis relativa.

Por otro lado, me parece realmente interesante lo que estáis planteando en torno al gran salto que supone el paso de la catalogación de dibujos y pinturas por parte de médicos como Charcot en La Salpêtrière, que no estaban hablando todavía de arte, a esa reivindicación por parte de Dubuffet, a raíz de la cual se produce el gran giro desde el *brut* al *art*, por decirlo así. Quizá sea la propia fórmula lo que resulta chocante.

SERGE FAUCHEREAU

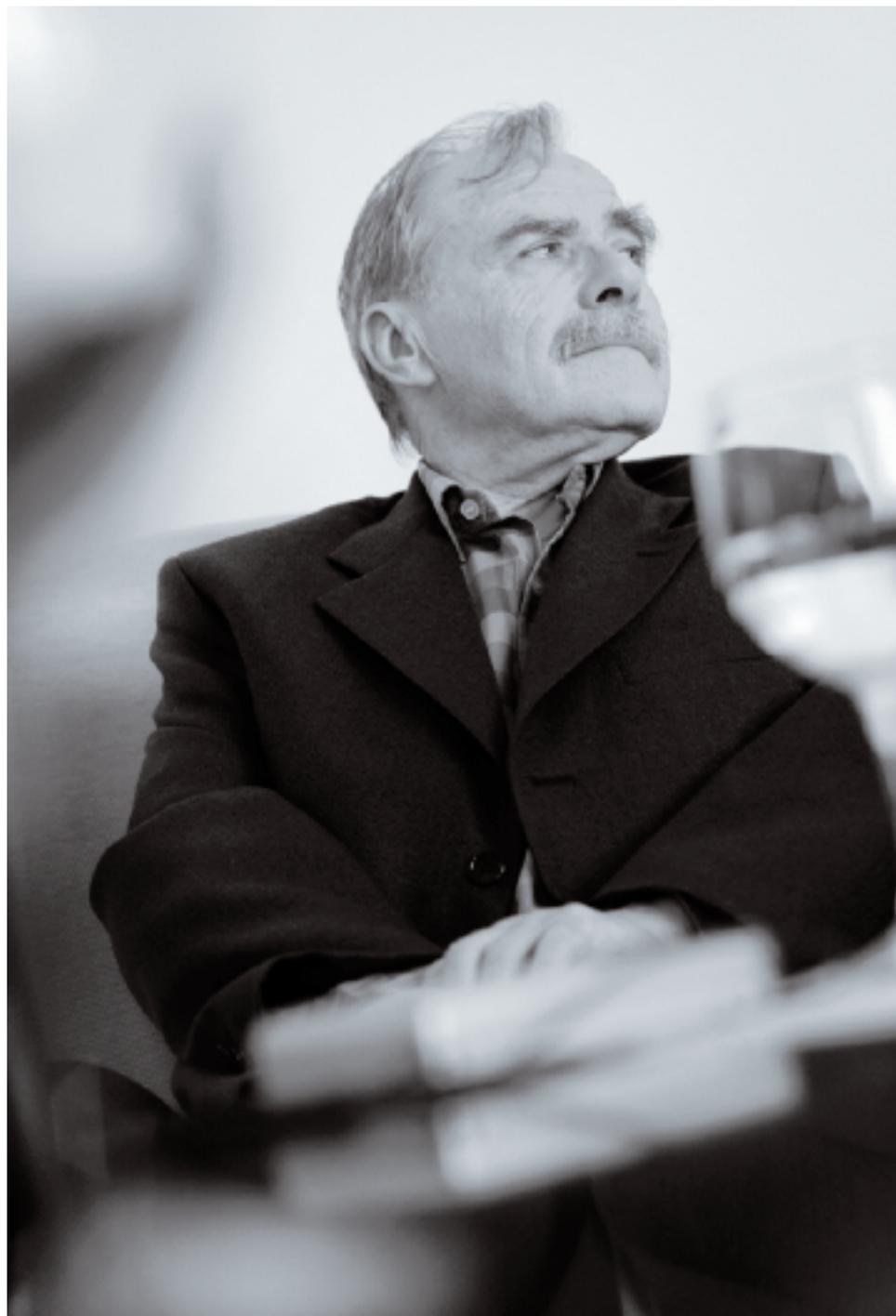
Me parece muy acertada la vinculación de la cuestión del *art brut* con el Romanticismo; con Novalis, el sueño, la infancia y la idea de que el individuo es artista por naturaleza. Todas estas cosas componen el Romanticismo y, en cierto modo, el surrealismo es una suerte de superromanticismo, de neorromanticismo. Creo que el descubrimiento del *art brut* debe mucho a los círculos surrealistas y a los descubrimientos de Max Ernst, de Paul Eluard y muchos otros. En el caso de la infancia, también tuvo gran importancia Philippe Soupault, que se interesó por las canciones infantiles, por las *nursery rhymes* y cuestiones por el estilo. No cabe duda de que Dubuffet, que frecuentó en cierto momento a los surrealistas, se sirvió de sus teorías.

GUILLERMO SOLANA

Yo coincido con vosotros en que el Romanticismo es el origen general de esta tradición por la cual el arte necesita estar constantemente intoxicándose con lo nuevo; desde el

Romanticismo, el sistema del arte —entendiendo por tal las instituciones artísticas, los museos, las academias, la crítica, la historiografía y el mercado— descubre la necesidad de lo nuevo, descubre que la única posibilidad de sobrevivir es incorporar la otredad que está ahí fuera, asimilar lo que aún no pertenece al sistema. Ésa es la única fuente posible de vitalidad. Y esto sucede ya desde el descubrimiento del folclore por Herder o por los hermanos Schlegel o desde el descubrimiento de las tradiciones del arte popular en el Romanticismo, y hasta en las últimas décadas con fenómenos como la incorporación de los grafiteros que mencionaba antes. Para mí también es el Romanticismo la referencia fundamental ya que, con su descubrimiento del sueño, de la infancia, de los márgenes de la locura, el buen salvaje, etc., puso en el centro de la poética la noción de *naïveté*, de ingenuidad, que aparece en Baudelaire y también en pintores como Corot, Monet o Gauguin. Es la idea de que en la medida en que el artista tiene algo valioso que aportar, procederá de

Serge Fauchereau



su capacidad para adoptar una ingenuidad radical. De ahí la ilusión del ojo puro, que mira las cosas como si fuera la primera vez que las ve, como decía Monet, como si uno estuviera ciego y hubiera recobrado la vista. Esta búsqueda de la *naïveté* está también en el primitivismo gauguiniano, pero de una manera que ya no es puramente visualista. Cuando Gauguin va a los mares del Sur y, a su vuelta, expone su trabajo en París, Pissarro le acusa en una carta de haber hecho lo mismo de lo que yo, de algún modo, estaba acusando al sistema del arte de hacer con el *art brut*: dice que Gauguin ha saqueado a los canacos, a los tahitianos, que les ha robado sus secretos y los ha presentado en una versión que, para Pissarro, resulta una falsificación de lo que es espontáneo en los canacos. Lo presenta como un civilizado que vampiriza a estos Otros, que viven su otredad con absoluta inconsciencia. No sé hasta qué punto el propio Dubuffet está implicado en una empresa de ese tipo, de cierto perfil colonial, ya que Dubuffet tiene algo de *amateur* salvaje, de alguien que no ha pasado por una formación estándar, lo que lo hace especialmente simpático.

JUAN BARJA

Me gustaría traer a colación otra figura de Otro, más absoluto si cabe, sobre el que se debatió muchísimo en tiempos del Romanticismo y del Simbolismo y que, sin embargo, era un Otro que nada producía. Me refiero a Kaspar Hauser, cuya característica quizá más relevante era la de ser un Otro pero aquí, circunstancia que comparte con los Otros del *art brut*, que no vienen de ningún lugar exótico, que viven en medio de nuestras ciudades. Recuerdo precisamente los versos del soneto que le dedicó Verlaine: «Je suis venu, calme orphelin / riche de mes seuls yeux tranquilles, / vers les hommes des grandes villes: / ils ne m'ont pas trouvé malin». Sus coetáneos no lo encontraron inteligente ni agudo, lo que nos recuerda poderosamente a la idea de *naïveté*, de ingenuidad. También el Arte Naïf guardaría relación con este tipo de ingenuidad, aunque de una manera muy distinta, ya que, en este caso, más que lo que hace el propio artista naïf, la referencia sería el modo en que lo utilizan sus compañeros —me refiero a Picasso y compañía—, que introducen este arte en el sistema como una ruptura más, «aprovechándose» de algún modo del Aduanero Rousseau, de la misma manera que «aprovechaban» las máscaras africanas. Habría también un tercer tipo de Otro, que es el del artista que trata voluntariamente de romper con el sistema. Recuerdo, por ejemplo, el título del libro de Hans Richter *Dada: Kunst und Antikunst*, donde define el Dadá como antiarte, en el sentido de ruptura de y con lo establecido. Todo ello contribuye a esa idea casi autodestructiva de

expulsar, de sacar de sí la cultura occidental, de extraer nuevas potencialidades fagocitando o colonizando nuestro «afuera» y mezclando, combinando la otredad en una suerte de mestizaje que lo convierte en otra cosa, que lo devuelve ya como «gran Arte». Quizá este sistema de reciclado se haya dado desde siempre en nuestra cultura, que es esencialmente invasora y que, por lo tanto, también se ha dejado invadir en numerosas ocasiones.

INGENUIDAD Y SOLIPSISMO

SERGE FAUCHEREAU

A pesar de esta última puntualización, yo quisiera insistir en la radical diferencia del Arte Naïf con el *art brut*: los artistas naïf y, en particular, Rousseau el Aduanero, quieren imitar a los grandes maestros del arte *pompier* de su época, aunque, por suerte, su personalidad de pintor era tan fuerte que, al imitarlos, los transformaba por completo. En cambio, un personaje del *art brut* como Adolf Wölfli no intenta imitar a nadie: hace su trabajo sin ocuparse de los demás, lo que, naturalmente, no quiere decir que se halle completamente «indemne» —por utilizar el término que eligió Dubuffet—, que sea virgen de imágenes, de cultura, ya que sin duda había visto cuadros a lo largo de su vida y utilizaba el collage y otras técnicas más o menos «aprendidas». En cuanto a los artistas naïf actuales, pues todavía los hay, suelen ser gente que desea entrar en el mundo del arte y que aspira a ver su obra en un museo, cosa que nunca constituyó el objetivo de los artistas *brut*. Ahora bien, lo que contamina y complica la situación es que las instituciones lo digieren todo hasta el extremo de que ahora incluso producimos nuevos artistas *brut*. Ahí es donde esta moda ya llega a asustarme.

GUILLERMO SOLANA

Sin duda resulta mucho más interesante el caso del verdadero creador del *art brut*, que permanece ajeno a la ambición de triunfar en el mundo del arte y se libra, al menos en apariencia, de ese fantasma que siempre pesa sobre el artista occidental: la mirada del público y la de los colegas. El creador del *art brut*, en condiciones ideales, se desentiende del destinatario de la obra y se siente impulsado a «evacuar» un mensaje, una revelación, sin intentar agradar o complacer a nadie más que a sí mismo o, en el caso de los enfermos mentales más o menos delirantes, a las instancias superiores con las que se sienten en comunicación. Este carácter un tanto solipsista de la creación del *art brut* también está, en mi opinión, muy ligado al ideal romántico del artista o el creador capaz de crear radical y absolutamente en solitario, es decir, sin emular a sus predecesores y sin inspirarse en ningún modelo, pero también, y

sobre todo, sin pensar en el público, ya que se cree que la corrupción que conllevan las convenciones penetrará en la obra en la medida en que la idea de éxito entre en la mente del artista y, con ella, la preocupación por lo que pensará el público o por el juicio de la crítica. Este deseo de pureza, en último término, convierte el ideal romántico en la aspiración a que la obra de arte sea un monólogo radical y absoluto que, además, no procede —o no necesariamente— del ego consciente, constituido a base de convenciones sociales, sino de otro lugar más o menos ignoto. Recuerdo una conversación entre John Cage y Philip Guston en la que esta idea quedaba expresada con claridad. Creo que era Guston quien decía: «Al principio el estudio está lleno de gente; están la familia, los amigos, los galeristas, los coleccionistas, los historiadores, los comisarios... Pero, si todo va bien, a medida que vas entrando en el trabajo la gente empieza a salir y, al final, si tienes mucha suerte y la cosa va muy bien, hasta tú mismo sales del estudio». En alguno de los creadores del *art brut* y, en particular, en los enfermos mentales, se atisba algo parecido a ese gran sueño romántico: un monólogo radical de una voz que viene de no se sabe dónde.

SERGE FAUCHEREAU

La idea del artista como correa de transmisión de una voz que proviene de otro lugar, de alguna potencia superior, está muy presente en el *art brut*, especialmente en el trabajo de los llamados artistas espiritistas, como Raphaël Lonné, Crépin, Lesage o Madge Gill.

JUAN BARJA

Pero se trata de una idea muy antigua. A fin de cuentas, ya en la Antigua Grecia existía la específica concepción del artista como médium y la invocación a la musa, al menos al principio, no era mera retórica. Platón nos explica claramente que hay una diferencia entre los autores, digamos, convencionales y los autores poseídos de *manía*: no son ellos quienes hablan sino el dios que lo hace a su través. Tanto la manía como los fenómenos de posesión o las manifestaciones oraculares tienen mucho que ver con ese discurso psicótico que empieza a recorrer la modernidad a partir del Romanticismo y que puede proporcionar alguna clave para interpretar, por ejemplo, casi toda la narrativa de Beckett. Todo esto entronca de manera muy interesante con lo que antes decíamos sobre el expolio del otro, ya que parece también que cada vez que la cultura de Occidente toma algo de afuera, algo en principio exótico o extraño, está ya, de algún modo regresando y conociéndose a sí misma, utilizando lo otro para dar a luz algo que tenía enterrado y escondido y, con ello, revitalizarse. En ese sentido, quizá seríamos menos colonialistas y más solipsistas.

Por lo demás, en el caso del *art brut* —y aquí retomo la idea de «evacuación» que ha planteado Guillermo y me interesa muchísimo—, más que de posesión mediúmnica en un sentido tradicional cabría hablar de una especie de eyección corporal, de manera que lejos de interpretar su obra como resultado de la transmisión de la palabra de un dios, la producción de estos artistas constituye una evacuación casi corporal, muy relacionada con el interés por el excremento, por el asco, es decir, por todo aquello que Kant prohibió en la *Crítica del Juicio*, dejándolo excluido de la historia del arte.

GUILLERMO SOLANA

La idea de evacuación o de segregación me la sugieren ciertas características de los creadores de *art brut*, como son, por ejemplo, su fecundidad, su grafomanía, el carácter compulsivo de su escritura y de su actividad gráfica en general, que a menudo aparece acompañada por una despreocupación olímpica acerca de qué va a pasar con esos productos una vez evacuados. La compulsividad característica de ese proceso de evacuación, de esa forma de segregación que se supone que es irresistible y que libera además cierta tensión, parece algo de carácter casi fisiológico.

LAS REGLAS DEL JUEGO

SERGE FAUCHEREAU

Generalmente, cuando hablamos de *art brut* hablamos de artes plásticas; y es que, en mi opinión, no puede existir una literatura *brut*; un poeta no puede ser naif. Muchos se han esforzado por reencontrarse con las pulsiones más primitivas, como Artaud, pero el resultado es muy cultivado, siempre hay una astucia detrás de esa especie de «embrutecimiento» premeditado. Y luego está el caso de la música; sabemos de jóvenes que tocan la guitarra sin haber estudiado música pero, aunque no hayan aprendido, en realidad respetan los acordes, están respetando unas reglas del juego, por lo que no creo que en ese caso se pueda hablar de *art brut*; es arte improvisado, que es una cosa muy distinta.

JUAN BARJA

Pero la materialidad de la pintura y el enfrentamiento con la superficie plana del papel o del lienzo imponen igualmente ciertas reglas de juego al artista *brut*.

GUILLERMO SOLANA

Y qué decir de los materiales pictóricos: cuando Desmond Morris hizo aquellos experimentos en los que puso a pintar a un chimpancé —por cierto que esto suscita la cuestión de si se puede considerar *art brut* una obra no humana— y se vio con sorpresa que las obras tenían un cierto interés, algunos críticos señalaron, muy acertadamente, que esa «calidad»

no era tan sorprendente, ya que se había ofrecido al chimpancé milenios de desarrollo de una concepción gráfica incorporados en una hoja de papel de formato rectangular y en unos materiales pictóricos determinados. Llegar a una hoja plana de papel con un borde cuadrangular es una conquista importantísima que determina todo. Cuando los niños pintan en un plano extendido e irregular el dibujo es amorfo, en cambio, si les das una hoja de papel con ángulos rectos, y tanto más cuanto más pequeña sea la hoja, aquello cobra organización. Por no hablar de los colores; si le das a un mono un rojo, un azul y un amarillo, te hace un Mondrian. Me interesa saber hasta qué punto somos conscientes de que cuando uno va a una tienda de materiales artísticos, tiene ahí condensada toda la historia del arte, lo cual le fuerza a hacer unas cosas y le impide hacer otras. En ese sentido, ningún trabajo artístico es inocente, ni siquiera el de los artistas *brut*. De hecho, en algunas creaciones del *art brut* hay una falta de flexibilidad, incluso una llamativa rigidez, como si la coerción de ciertas reglas fuera particularmente abrumadora para estos artistas. Sin duda, estas reglas valen para algunos creadores y para otros no y, sin duda, por muy rígida que sea la adhesión de un artista *brut* a ciertas reglas, la elección inicial del conjunto de normas que después seguirá de manera tajante es totalmente arbitraria y caprichosa.

SERGE FAUCHEREAU

La diferencia estriba en que, más que de reglas, en el caso del *art brut* habría que hablar de tics. Aunque sin duda, también el tic tiene algo de regla, una regla de las profundidades, si queréis. La diferencia o incluso la ventaja del artista *brut* es que no conoce las reglas que sigue. Sin duda fue más fácil para el Aduanero Rousseau suprimir la perspectiva que para Braque o Picasso, que tenían una formación académica y habían aprendido bien sus reglas, lo cual convertía su supresión en un trabajo intelectual muy arduo.

Guillermo Solana



JUAN BARJA

En cualquier caso, veo una profunda correlación con el reino de lo natural, en tanto opuesto a lo cultural. Los invertebrados, aunque carecen de esqueleto interno, tienen lo que se llama exoesqueleto, y algo semejante pasa con estos artistas: el conjunto de reglas inconscientes que siguen, viene a formar su exoesqueleto, es decir, su coraza; no lo tienen interiorizado en forma de cultura. Y esto sucede en los locos y también en los niños que, a medida que crecen e interiorizan el «esqueleto cultural», van perdiendo su exoesqueleto.

ARTE Y CRIMEN

JUAN BARJA

El *art brut* también está muy vinculado a la cuestión de la relación entre arte y crimen, uno de los grandes mitos modernos, del que no hemos hablado todavía. Uno de los *brut* más cercanos a este tema sería Adolf Wölfli.

GUILLERMO SOLANA

En el caso de los enfermos mentales, el arte tiene un carácter evidentemente catártico, de «reconstrucción» de los hechos. Me da la impresión de que Wölfli rehacía narrativamente su pasado. Contaba su historia reinventándola una y otra vez y su obra plástica formaba parte de ese trabajo de refabulación. Uno se siente un poco necrófilo cuando considera estos casos, porque el hecho de saber que el creador es un monstruo sazona la creación, le añade interés, produce morbo.

JUAN BARJA

A ojos del público es un aliciente más. Recuerdo que la campaña «literaria» a favor de Genet se basaba en el hecho de que era un ladrón mucho más que en su talla de escritor.

GUILLERMO SOLANA

Eso confirma en cierto modo lo que el público espera desde el Romanticismo: que el artista tenga algo de rebelde, de fuera de la ley... Y qué mejor prueba de que uno es un salvaje que cometer un crimen o una monstruosidad contra los demás o contra uno mismo.

LA AUTENTICIDAD DEL ART BRUT

SERGE FAUCHEREAU

Me gustaría saber si pensáis que, en rigor, el único artista realmente *brut* sería el niño pequeño antes de tomar conciencia de las imágenes, cuando hace garabatos, ya que, en teoría, el artista *brut* es por completo virgen de cultura. Si uno mira el dibujo de una figura humana realizado por un niño muy pequeño, no sabrá si el autor es del centro de África, de Siberia o de un país europeo. Ni siquiera se sabe si es un niño actual o un niño de hace dos mil años. Mientras que, en contra de lo que



Serge Fauchereau y Juan Barja

afirma Dubuffet, nuestros artistas *brut* nunca son totalmente vírgenes de cultura. Pensemos en el caso de Aloïse o de Séraphine; las dos habían visto muchas cosas. Séraphine había observado muchas veces cómo se componía un ramo de flores y Aloïse utilizaba modelos que encontraba en los periódicos; las dos transformaban eso que habían visto de manera genial, pero no puede decirse en ningún caso que se encuentren libres de cultura. Incluso el loco que olvida las convenciones sociales no olvida nunca las imágenes.

GUILLERMO SOLANA

En efecto, es probable que la auténtica atemporalidad, la total cancelación de la historia sólo la alcancen los dibujos infantiles. Sin duda en los casos de Wölfli o de Aloïse y, por supuesto, de Soutter, no se puede decir que estén del todo «a salvo» de una cierta cultura «fin de siglo»; por fuerza tienen que haber visto y conocido ciertos elementos de la cultura académica, aunque no podamos saber hasta qué punto están «contaminados». En definitiva, esa «indemnidad» respecto a la cultura de la que hablaba Dubuffet me parece algo utópico en el caso de los creadores *brut*.

SERGE FAUCHEREAU

A cambio, a diferencia del artista *brut*, el niño no opone resistencia alguna a las influencias a las que está sometido y eso hace que su trabajo tenga mucho menos interés. Dubuffet era consciente de el dibujo infantil estaba más limitado, ya que el niño imita y, además, en seguida aprende a prestar atención a «su público».

GUILLERMO SOLANA

En cuanto a lo que sucede hoy con el *art brut*, cuando comienza a generalizarse cierto descreimiento en torno a la cuestión de la originalidad, me parece que el hecho de que uno no se haga ya ilusiones, de que seamos conscientes de que todo procede de algo anterior y de que la cultura occidental es una gran maquinaria que vuelve constantemente sobre los mismos temas y digiere las mismas cosas una y otra vez, de que no hay ningún autor que pueda aspirar sino a modificar levemente el trabajo de sus precursores, todo eso no obsta para que sigamos sintiéndonos fascinados cuando algo, de pronto, no encaja. No tenemos por qué comportarnos como ilusos acerca de los creadores del *art brut*. Podemos dar por hecho que detrás de sus creaciones hay innumerables referencias, que su «indemnidad» es ilusión y que siempre manejan ciertas imágenes... Pero, sin embargo, esas imágenes, esas indudables referencias, todo ese material heredado se nos presenta de manera tan extraña, tan imprevisible, que logra despertar nuestro interés. No es, pues, necesario ser un iluso romántico y creer en la originalidad y en lo virginal para sentirse fascinado por el *art brut*.

JUAN BARJA

LA CUCHILLA EN EL OJO Y OTROS POEMAS TEÓRICOS, Palma de Mallorca, Calima, 2001
 CONTEMPLACIÓN DE LA CAÍDA, Palma de Mallorca, Calima, 2000
 VIAJE DE INVIERNO, Palma de Mallorca, Calima, 1997
 MÍNIMA VOZ, MADRID, Akal, 1996
 LAS NOCHES Y LOS DÍAS, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 1996
 SONETOS MATERIALES, Madrid, Troita, 1993
 LAS ESTACIONES, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991
 EL FUEGO Y LA CENIZA [vol. 1, DE SOMBRAS, vol. 2, SIGNOS, vol. 3, EL MEDIODÍA], Madrid, Akal, 1987
 HORIZONTE DE ENTRADA, Madrid, Akal, 1983
 EQUILIBRIO DEL DÍA, Madrid, Akal, 1980

SERGE FAUCHEREAU

DESPLAZAMIENTOS Y OTROS RITOS, Santa Cruz de Tenerife, Baile del Sol, 2006
 GERMAN CUETO, Madrid, RM Verlag y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004 [et. al.]
 ARTE ABSTRACTO Y LA GALERIE DENISE RENÉ, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno 2001
 LUIS PALMERO, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes de Canarias, 2000
 SURREALISMO, Barcelona, Polígrafa, 1996
 FERNAND LÉGER, Barcelona, Polígrafa, 1994
 MONDRIAN, Barcelona, Polígrafa, 1994
 KAZIMIR MALÉVICH, Barcelona, Polígrafa, 1992
 BRAQUE, Barcelona, Polígrafa, 1990
 ARP, Barcelona, Polígrafa, 1989
 KUPKA, Barcelona, Polígrafa, 1989

GUILLERMO SOLANA

PAUL GAUGUIN, Madrid, Arlanza, 2004
 JULIO GONZÁLEZ EN LA COLECCIÓN DEL IVAM, Madrid, Aldeasa, 2001 [catálogo razonado]
 EL IMPRESIONISMO: LA VISIÓN ORIGINAL. ANTOLOGÍA DE LA CRÍTICA DE ARTE (1867-1895), Madrid, Siruela, 1997 [ed.]
 SALONES Y OTROS ESCRITOS SOBRE ARTE, de Charles Baudelaire, Madrid, Visor, 1997 [ed.]
 ESCRITOS SOBRE ARTE, de Denis Diderot, Madrid, Siruela, 1994 [ed.]
 EL PUENTE DE LA VISIÓN. ANTOLOGÍA DE LOS DIARIOS DE DELACROIX, Madrid, Tecnos, 1987 [ed.]