JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2023 / 2024



JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2023 / 2024

ÍNDICE

Página

9 Presentación. **Antonio Martín Melero**

10 Programa de Arte en el Centro de Día y Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla: Jornadas Art brut, Residencias Artísticas y Taller de Creación 2023-2024. **Alegría y Piñero**

JORNADAS ART BRUT 2023/2024

26 El sueño de una imagen salvaje. Sobre la posibilidad de un Cine Brut. **Jordi Costa**

40 La Rara Troupe. **Alfredo Escapa**

44 Andar de Nones. **Cristina Laborda**

48 Colectivo Berde. **Marisol Álvarez**

52 S.A.J. Les Trois Rivières de Stains: ¿Un colectivo de arte bruto? . **Manuel Sánchez Oms**

56 Repensar el Arte Contemporáneo. Desaprendizaje y Nuevas Perspectivas desde el *Art Brut*. **Graciela García**

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS 2022/2023

2022

72 José Casas

76 Mayte Gómez

80 Julia Martos

2023

94 María Rosa Aránega

98 Beatriz Lobo

102 Ana Sánchez

ANTONIO MARTÍN MELERO
Alcalde del Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla.

La Puebla de Cazalla es, desde hace años, un territorio fértil para el arte. Una tierra de creación, de pensamiento libre y de compromiso cultural. En este contexto singular, florecen tres iniciativas que, coordinadas por los artistas Alegría y Piñero, conforman el Programa de Arte para Personas con Discapacidad Intelectual y que hoy ya se encuentran consolidadas: *el Taller de Creación Artística*, las *Residencias Artísticas* y las *Jornadas de Art Brut*. Estos tres ejes constituyen mucho más que una agenda de actividades: son expresiones vivas de una política cultural comprometida con la inclusión, la diversidad y la innovación porque entendemos el arte no como algo reservado a unos pocos, sino como un espacio común, accesible, en el que caben todas las miradas.

Las residencias nacieron como un experimento y se han consolidado como un proyecto único en Andalucía. Durante varias semanas, artistas de distintas disciplinas conviven y trabajan junto a las personas usuarias del Centro Ocupacional y Centro de Día. De esa experiencia compartida emergen obras conjuntas, fruto de la escucha, el cuidado y la creación colectiva. Es un proceso que desborda lo artístico para convertirse en un ejercicio cívico y profundamente humano. Las Jornadas de Art Brut, por su parte, amplían la mirada. Nos invitan a reflexionar sobre los márgenes, lo espontáneo, lo no normativo.

Estas iniciativas comparten una misma raíz: la confianza en las personas y en su capacidad de transformar el mundo a través del arte. Esta publicación recoge el testimonio de esa experiencia, no como archivo cerrado, sino como semilla para nuevas formas de pensar, crear y convivir.

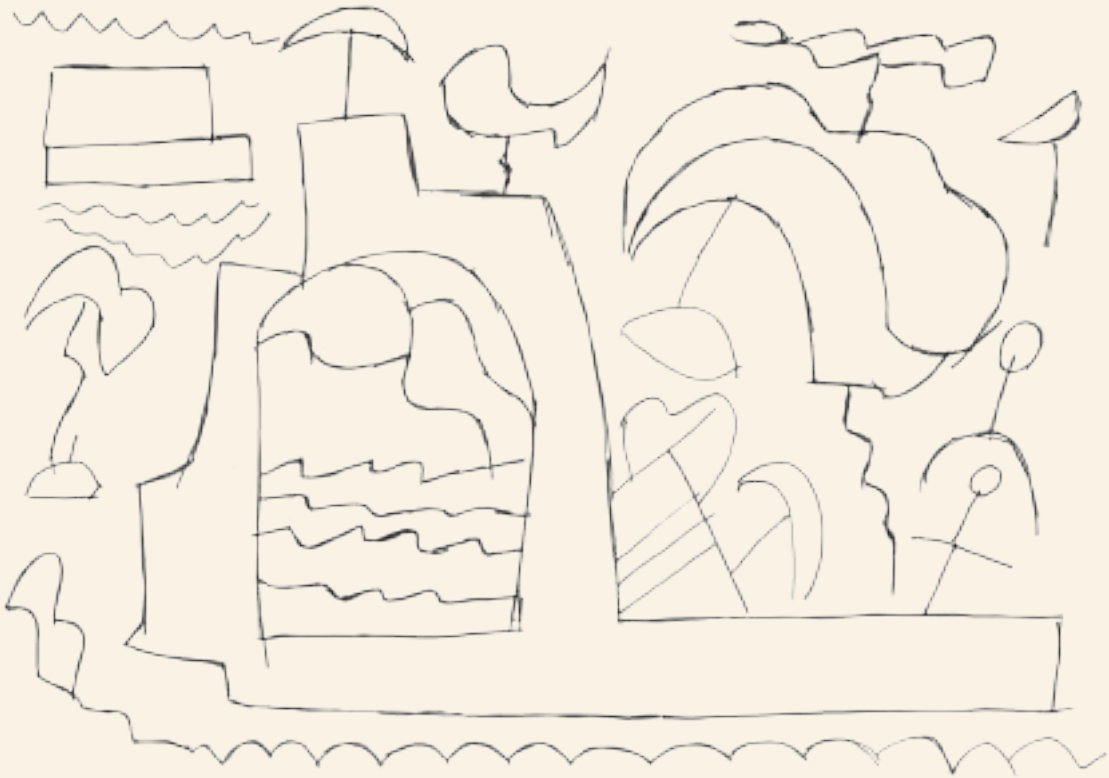
Este catálogo no solo documenta un proceso, sino que recoge una declaración de principios: el arte debe ser herramienta de inclusión, de dignidad y de expresión plena. Las obras que aquí se presentan no nacen del azar, sino del esfuerzo colectivo por habitar un espacio cultural donde la diferencia es valor; Los/as artistas no vienen a enseñar, sino a compartir; y las personas usuarias del centro no participan, sino que co-crean. Esta horizontalidad es la base que permite que cada pieza aquí recogida tenga algo de testimonio, algo de juego, y mucho de verdad.

En definitiva, las páginas que siguen son testimonio de una apuesta política y ética. Una apuesta por una cultura que no excluye, que no etiqueta, que no simplifica. Una cultura que se hace con las manos, con la emoción, con el cuerpo entero.

A quienes forman parte de este viaje —artistas, usuarios/as, familias, profesionales, colaboradores/as—, nuestro más profundo agradecimiento. Desde el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla reafirmamos nuestro compromiso con una cultura pública, accesible y transformadora. Porque allí donde el arte se encuentra con la inclusión, nace siempre una forma nueva de belleza. ■

Programa de Arte en el Centro de Día y Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla:
Jornadas Art brut, Residencias Artísticas y Taller de Creación 2023-2024

ALEGRÍA Y PIÑERO



El Programa de arte para personas con discapacidad de la Puebla de Cazalla, ideado y coordinado por Alegría y Piñero, está financiado íntegramente por el Ayuntamiento de la localidad a través de un trabajo conjunto de las concejalías de Servicios Sociales y Cultura. Este sostén económico, estructural y sensible que nos ofrece el gobierno local, así como el apoyo de las personas que forman parte de ambas concejalías, del Centro Ocupacional y Centro de Día, ha hecho posible que este proyecto, que comenzó como un taller de seis meses hace ya diez años, haya alcanzado un grado de consolidación y proyección como el actual.

Tres vías de acción complementarias dan forma a este completo programa: las Jornadas Art Brut, las Residencias Artísticas y el Taller de Creación Artística.

Jornadas Art Brut

Cada año, justo antes de comenzar las Residencias Artísticas, se crea un encuentro de tres días en el que se reúnen especialistas en Art Brut, tanto desde un ámbito más teórico como desde una práctica activa. Más allá de un espacio en el que cuestionar o reflexionar acerca de la pertinencia del uso de la etiqueta para contextualizar las experiencias artísticas enmarcadas en el programa, las Jornadas Art Brut se han convertido en un lugar de encuentro fundamental para diversificar definiciones, compartir sensibilidades, generar tejido y celebrar la creación. Las Jornadas cuentan con una amplia asistencia de personas de la localidad, pero también de otros lugares que vienen específicamente a participar del encuentro. Estas dos últimas ediciones han contado además con la visita de un amplio grupo organizado de estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

La continuidad del proyecto nos ha permitido ir profundizando en el término y encontrar la *pulsión Brut* en otros contextos como pueda ser la música. En 2023, el cine fue el centro de interés y el lugar en el que buscar nuevas perspectivas. La presentación de las videocreaciones realizadas por Julia Martos y Mayte Gómez, en colaboración con Ojo Pértico, dieron lugar a una mesa redonda en la que participaron Víctor Borrego (profesor de Bellas Artes en la Universidad de Granada), Ángel Cagigas (profesor de Psicología en la Universidad de Jaén) y Jordi Costa (crítico de cine y jefe del departamento de exposiciones del CCCB), quien cerró las Jornadas con la conferencia "El sueño de una imagen salvaje. Sobre la posibilidad de un Cine Brut". Además, se presentaron experiencias directas con el medio audiovisual como las desarrolladas por La Rara Troupe y se proyectaron las videocreaciones *Extreme Dance* y *La Tetilla* de Belén Sánchez del Colectivo Debajo del Sombrero.

Para las Jornadas de 2024 contamos con una amplia participación de espacios de creación dirigidos a personas con diversidad psíquica, como Colectivo Berde (Gijón), Andar de Nones

(Zaragoza) y SAJ Trois Rivières (París). Proyectos que encuentran en el término Art Brut un lugar desde el que transitar el arte, cuestionándose a su vez conceptos arraigados al término, como la marginalidad, que se contraponen a los principios de permeabilidad y colectividad de estos espacios. Estas cuestiones se desplegaron junto a Graciela García, comisaria e investigadora de Art Brut, quien además presentó su conferencia "Repensar el Arte Contemporáneo. Desaprendizaje y Nuevas Perspectivas desde el Art Brut". Como cierre se realizó una sesión de escucha de "Cancionero impropio", guiada y performada por Julio Jara.

Cada año, enmarcadas en las Jornadas, se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, la exposición que reúne las obras de las residencias del año anterior. A su vez, se llevan a cabo las presentaciones de los/as artistas que van a desarrollar sus proyectos en la siguientes Residencias, que comienzan justo al finalizar las Jornadas. Se origina así un encuentro entre artistas de distintas ediciones en el que compartir experiencias y encontrar referencias.

Residencias Artísticas

Las Residencias Artísticas se desarrollan durante el mes de noviembre y se conciben como un mes de creación colaborativa. Los/as tres artistas residentes, seleccionados mediante convocatoria, encuentran una oportunidad para abrir sus prácticas, casi siempre solitarias, y compartir sus procesos con el colectivo Ojo Pértico (personas usuarias del Centro Ocupacional y Centro de Día de La Puebla de Cazalla). La espléndida permeabilidad con la que el colectivo recibe las propuestas, se las apropia y las vira hacia nuevos lugares, da lugar a un contexto creativo sin igual.

Taller de Creación Artística

El taller de creación artística, que impartimos desde 2014, constituye una vía de desarrollo fundamental del Programa de arte para personas con discapacidad intelectual de La Puebla de Cazalla. A lo largo de los diez años de taller, se han ido alcanzando una serie de hitos que hemos recogido en los textos de las distintas ediciones de este catálogo. A modo de memoria, en este escrito analizamos los caminos recorridos entre 2022 y 2024.

Nuestra relación con el colectivo Ojo Pértico (personas usuarias del Centro de Día y Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla) ha evolucionado en los últimos años.

En un principio procurábamos mantener cierta distancia para no imponer criterios artísticos. Expectantes, nuestros esfuerzos creativos se enfocaban en proponer procesos, formatos y medios que les estimulasen. El interés siempre fue sonsacar lenguajes propios y potenciarlos. Desde la admiración, y un inmenso respeto, asistimos los proyectos individuales que van emergiendo como los de Fátima Calderón, cuyas últimas obras han sido expuestas en la individual "Merxhellip y El Bosco" realizada en la Fundación Once en 2024. Pero con el tiempo, y de manera natural, se ha tendido a desarrollar principalmente proyectos colaborativos. En estos años se ha creado una identidad plástica colectiva, que lejos de homogeneizar lenguajes, potencia las distintas expresiones. En la seguridad que brinda el grupo, hallamos una mayor libertad y comodidad para expresarnos. Juntas exploramos nuevas vías de creación, en las que cada una encuentra su lugar.

En la última publicación, que abarcaba el periodo comprendido entre 2020 y 2022, presentamos uno los proyectos de mayor envergadura realizados como colectivo Ojo Pértico: *Panorama en tren*. Este proyecto, que comenzamos en 2019, estaba inspirado en el espectáculo del siglo XIX «Gran panorama móvil del Misisipi» de John Banvard. Consistía en un rollo de tela de más de 50 metros de largo y una altura de 1,40 m. que se colocaba sobre una estructura de madera que tenía un mecanismo giratorio de manivela. Este sistema permitía desplazar la tela de un lado a otro y mostrar las imágenes a través de una ventana en el soporte, durante una performance de 20 minutos. Mientras se giraba el rollo de lona, se reproducía un audio compuesto por narraciones y temas musicales propios y se intervenía sobre la tela con sombras chinescas y juegos de luces, que hacían posibles diversos efectos como el diorama.

La obra fue encontrando vías de visibilidad como su exposición en "Activaciones Colectivas" la Galería Alarcón Criado en Sevilla (2023) y la participación en la exposición "Popular", comisariada por Pedro G. Romero en el IVAM, Valencia, (2024).



Popular. IVAM. Valencia

El acceso al contexto del Arte Contemporáneo es complejo y está sostenido por una estructura que exige una validación constante. El/la artista debe atravesar caminos que vienen

determinados desde la formación. Se hace indispensable la acumulación de méritos a través de exposiciones/convocatorias/premios y concursos, así como conocer el particular funcionamiento del mercado del Arte. Resulta difícil aproximarse desde otros lugares. En las Jornadas Art Brut, esta cuestión siempre sale a relucir como una problemática de los proyectos artísticos realizados por colectivos de personas con discapacidad. En nuestro caso concreto, las puertas que se nos han abierto a Alegría y Piñero como artistas de carrera, las hemos entendido como una oportunidad para dar a conocer el trabajo del colectivo Ojo Pértico. Siempre hemos estado plenamente convencidos de la trascendencia de la obra, pero también de la necesidad de abrir los espacios expositivos a estos lenguajes que se alejan de los itinerarios establecidos.

Por ello, cuando en 2023 el C3A nos invita a realizar una muestra individual como Alegría y Piñero, proponemos incluir en la exposición al Colectivo, presentando *Panorama en tren*, así como la producción de una nueva obra creada ex profeso para la ocasión: *Panorama móvil: de ida y vuelta*.

Panorama móvil: de Ida y vuelta

La exposición del C3A, "De ida y vuelta", estaba concebida desde una práctica escultórica basada en un elaborado proceso retórico. Creábamos listas de materiales cuya lectura inversa ofreciese una frase con sentido y que nosotros traducíamos a esculturas. El palíndromo era el centro de la investigación que, como Alegría y Piñero, habíamos desplegado para la exposición. Siempre aspiramos a que la obra creada junto al colectivo fuera cómplice de este juego de giros y cambios de sentido. Por ello, nos autoimpusimos un desafío creativo para idear el nuevo panorama: a diferencia de *Panorama en tren*, en el que el espectáculo terminaba una vez pasaba el rollo de tela pintado de izquierda a derecha, la activación de este nuevo panorama abarcaría tanto la ida como la vuelta de la lona intervenida. Es decir, una vez el rollo terminase de pasar hacia un lado, enrollaríamos en sentido contrario. Las imágenes, pintadas en ambas caras de la tela, cambiarían en la ida y en la vuelta gracias a la retroiluminación y el audio, que sería distinto para ambos sentidos.

Comenzar el proceso creativo es lo más complejo. Pasamos meses yendo a la biblioteca en busca de detonantes, dibujando, grabando entrevistas y narraciones. Ana Gómez estaba entonces realizando un mural en el que reunía imágenes sobre una fantasía romántica que exploraba y digería a través de un acopio de fotografías personales y de revistas. Con la idea de partir del mural para crear una narración, Ana se colocó ante éste, pero en vez de describir lo que veía, cerró los ojos y nos contó un sueño. Ana relata esta experiencia onírica en la que

no puede ver y, ciega, recorre su casa. Este audio pasó a ser uno de los ejes principales del nuevo panorama y a partir de su escucha se fueron creando muchas de las imágenes que conforman el rollo.





Dedicamos mucho tiempo también a escribir, experimentando con la descripción de imágenes y con la escritura libre, y fuimos creando los versos que componen parte fundamental del audio, a veces narrado, a veces cantado.

El sol sale, caen rayos
Mar de escamas y piedras
El sol con cara de luna
Echa hojas y abre veredas

El viento se lleva el vacío
Arrastra el hambre ciego
Agua convertida en barro
Surcos brillan en el suelo

A la muerte ciega
Con luz tenue alumbra
Pozo sin fondo
Con las alas a la punta

Una luz tenue para ver
Los años venideros
Echan humo al péndulo
En la casa del viajero

Imágenes que detonan narraciones improvisadas como las de Ana, ejercicios de escritura de las que surgen versos que se traducen en canciones, dibujos que se asocian a estos versos y poco a poco se va conformando un guion.

Con este esquema previo comenzamos a pintar en la tela. Vamos proyectando aquellos dibujos que necesitan de precisión para el cambio de escala y reservamos espacio para la improvisación plástica. Una vez pintamos una de las caras del rollo, hay que darle la vuelta y pintar por el otro lado para que, con los juegos de luces, las escenas se transformen y se pueda realizar el camino de ida y vuelta.









Este formato de dibujo y pintura, expandido y performado, nos permite desplegar sus narrativas y expresiones artísticas desde una amplia multidisciplinariedad. Hay miembros del colectivo que idean y proponen argumentos desde una lúcida conciencia narrativa, otros que discurren sobre sus experiencias personales en audios intensos. Hay quien ilustra estas historias y quien genera imágenes que inspiran las composiciones musicales u otros relatos. Hay mundos propios, como el de Fátima Calderón, que también encuentran su lugar y desde luego hay accidentes, encuentros y hallazgos que acaban por dar forma a la obra, y al audio que la acompaña: un hilo musical creado por Piñero a partir de los sonidos y expresiones del colectivo, con canciones creadas ex profeso y descripciones leídas.







C3A. Córdoba



C3A. Córdoba

Panorama móvil automático: de Ida y vuelta

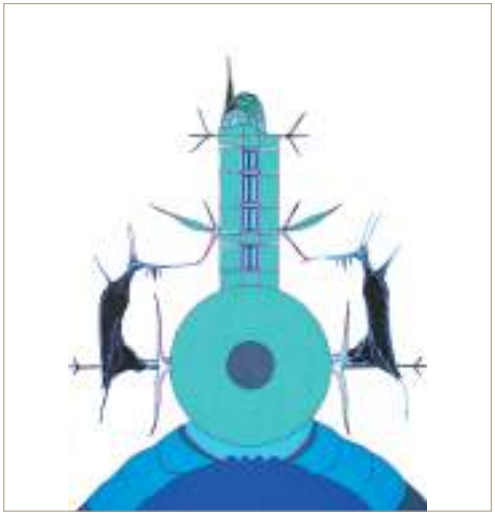
La última gran aportación del año ha sido la creación de una versión motorizada de *Panorama de Ida y vuelta* para el Stand de la galería Alarcón Criado en la Feria Arco 2025. Ideamos para la ocasión una estructura mecánica que permitía ver el panorama en el stand en continuo funcionamiento: el rollo de lona sincronizado con las luces y el audio pasaba de un lado a otro de forma independiente y automática.

En el último año, Ojo Pértico ha tenido una gran visibilidad y proyección. Su presencia en espacios expositivos institucionales de relevancia como IVAM o C3A, su introducción en ferias como ARCO, así como la concreción de esta inmersión en el mercado con la compra del *Panorama de ida y vuelta* por parte de la colección del CAAC, ha marcado un antes y un después. El objetivo de inclusión en el arte profesionalizado se ha cumplido de manera evidente.

Pero, ¿qué aporta al Programa de arte en el Centro Ocupacional la proyección alcanzada? Una realidad que no podemos obviar es que, para la mayoría de los miembros del colectivo, tiene más relevancia realizar el cartel de Feria o de Reyes de la localidad que exponer en el museo más prestigioso. Por ello, procuramos mantener siempre un equilibrio entre lo local y



Feria ARCO 2025







lo exterior, asumiendo encargos del Ayuntamiento para intervenciones o cartelería vinculadas a eventos significativos de la cultura local.

Por otro lado, la proyección del colectivo nos ha brindado un respaldo fundamental para la producción de proyectos de envergadura que se exceden de las posibilidades económicas con las que cuenta el programa, y nos ha permitido compartir el trabajo con más personas. Al ser el Panorama una obra performativa, la respuesta del público se percibe de inmediato: los silencios tensos y conmovidos, las risas, la sorpresa… los aplausos. La activación de la pieza por parte del colectivo exige su presencia y hemos celebrado la experiencia juntos. Dos autobuses completos han asistido desde La Puebla de Cazalla a dos de las presentaciones. Familia, amigos y admiradores han visitado, en su mayoría por primera vez, un Centro de Arte Contemporáneo como el C3A. Estas cuestiones siempre evidencian la inclusión como una vía de doble sentido. Asumimos que el arte abre vías de integración, pero es importante también valorar el poder del colectivo para acercar el Arte Contemporáneo a una parte de la sociedad que no se siente interpelada por sus discursos y contextos.

En el horizonte aparecen ya varios proyectos de envergadura que esperamos seguir compartiendo en las futuras ediciones de este catálogo, entre otros, la presentación definitiva de la versión de *El jardín de las delicias* de El Bosco, en la que Fátima Calderón ha trabajado durante más de tres años y que se encuentra ya en su última fase de desarrollo.









Cartelería realizada por Ojo Pértico



JORNADAS ART BRUT

2023 / 2024



JUEVES 26
Sala Victoria

19:00- Inauguración V Jornadas Art Brut.
Intervienen:
Antonio Martín Melero, Alcalde de La Puebla de Cazalla.
Javier Jiménez, Concejal de S. Sociales.
Alegría Castillo, coordinadora del programa.

19:30- Presentación del catálogo "Residencias Artísticas y Jornadas Art Brut 2020-2022".
Edición realizada por la Concejalía de Cultura de La Puebla de Cazalla.
Interviene: Alegría Castillo

VIERNES 27
Sala Victoria

18:30- Presentación Residencias Artísticas 2023: participación de las artistas residentes.

- María Rosa Aránega: *Yo bandera*
- Ana Sánchez: *Tótem*
- Beatriz Lobo: *Peine para calvos*

19:30- Conferencia de Alfredo Escapa (Rara Troupe): *Experiencias "raras" con el audiovisual colaborativo.*

SÁBADO 28
Sala Victoria

11:00 -Proyección y coloquio. Modera: Alegría Castillo.
- *¿Cómo hacer una película?*
  Mayte Gómez / Ojo Pérfico
- *Cuento de melodía*
  Julia Martos / Ojo Pérfico

Intervienen:
Julia Martos, Mayte Gómez, Ojo Pérfico, Jordi Costa, Ángel Cagigas y Víctor Borrego.

Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

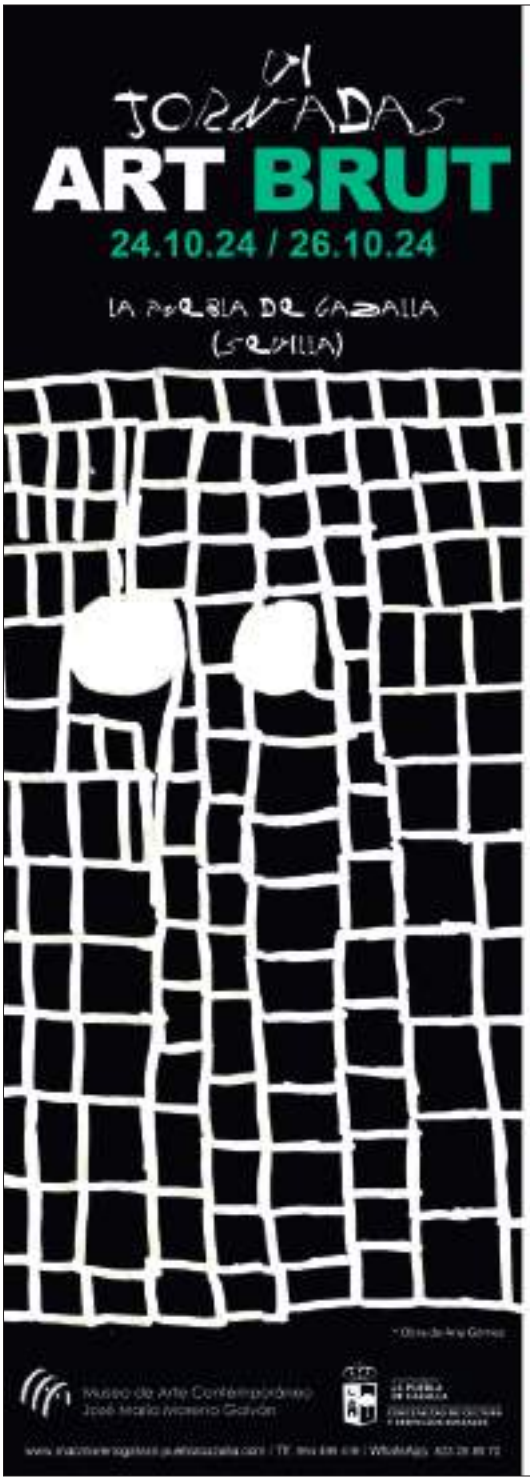
13:00- Inauguración de la exposición de las Residencias Artísticas 2022:

13:30- Visita guiada por los/as artistas: Jose Casas, Julia Martos y Mayte Gómez.

Bodega Antonio Fuentes

18:30- Conferencia de Jordi Costa. *La imagen salvaje: la revolución posible del cine outsider.*

20:00- Proyección. *Extreme dance* y *La Tetilla*
Belén Sánchez,artista del colectivo Debajo del Sombrero.



JUEVES 24
Sala Victoria

19:00 - Inauguración VI Jornadas Art Brut.
Intervienen: Antonio Martín Melero, Alcalde de La Puebla de Cazalla.
Javier Jiménez, Concejal de S. Sociales.
Eva Moreno, Concejala de Cultura.
Alegría Castillo, coordinadora del programa.

19:30 - Presentación *Panorama. Un viaje de largo recorrido*. Colectivo Ojo Pérrico.

20:00 - Presentación Residencias Artísticas 2024, participación de los artistas residentes:

- Mateo Chica, Ángel Peris y Jesús Zurita.

VIERNES 25
Sala Victoria

19:00 - Presentación de los colectivos artísticos:

- Colectivo Berde (Gijón).
- Andar de Nones (Zaragoza).
- SAJ Trois Rivières (París).

SÁBADO 26
Sala Victoria

11:00 - Mesa Redonda: *Experiencias artísticas en espacios dirigidos a personas con discapacidad: Art Brut como lugar de encuentro.*

Intervienen: Graciela García, María Sol Álvarez / Colectivo Berde, Cristina Laborda / Andar de Nones, Manuel Sánchez / SAJ Trois Rivières.
Modera: Alegría Castillo.

12:30 - Performance: *Yo bandera*, un proyecto de María Rosa Aránega junto a Emilio Lineros, Estefanía Ruiz, Francisco Moreno, Juan Diego Asencio, Manolo Márquez, María del Carmen Bohórquez y María Isabel Segura.

Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

13:00 - Inauguración de la exposición de las Residencias Artísticas 2023.
Visita guiada por las artistas: María Rosa Aránega,Beatriz Lobo y Ana Sánchez.

Bodega Antonio Fuentes

18:30 - Conferencia de Graciela García: *Repensar el Arte Contemporáneo: Desaprendizaje y Nuevas Perspectivas desde el Art Brut.*

19:30 - Sesión de escucha. Presentación: *Cancionero Impropio*, por Julio Jara.

El sueño de una imagen salvaje. Sobre la posibilidad de un Cine Brut

JORDI COSTA_
28/10/23



I

El cine empezó a cansarse de sí mismo en 1941. O eso es lo que parece sugerir el estreno en ese mismo año de dos excentricidades que fueron algo más que una nota al pie en la historia del séptimo arte. Fueron, por así decirlo, un síntoma: *Loquilandia* (*Hellzapoppin'*) de H. C. Potter y *Porky's Preview* de Tex Avery, dos flores extrañas surgidas en los márgenes del discurso hegemónico —la comedia musical enloquecida y el dibujo animado— que, de muy diversas maneras, se rebelaban contra un lenguaje canónico que a sus respectivos creadores se les antojaba una irrespirable prisión expresiva.

Loquilandia era la adaptación de un popular montaje teatral de Broadway, estrenado en 1938, protagonizado por los cómicos Ole Olsen y Chic Johnson, y su director, H. C. Potter, decidió convertir las tensiones de su trasvase de un medio a otro, de la escena a la pantalla, en el enérgico motor de su relato: en la película, un cineasta convencido de que el explosivo humor de Olsen y Johnson no funcionará en la gran pantalla impone a la pareja de cómicos un guionista que intentará atemperar su irreverencia reduciéndolos a la condición de comparsas de una comedia romántica. En suma, una situación muy parecida a la que habían vivido los hermanos Marx a partir de 1935, cuando, tras abandonar el estudio Paramount, tuvieron que ajustarse a las exigencias contractuales de una Metro que quiso rebajar su potencial de transgresión, a través de la unión contra natura de su arte irreverente con las claves almibaradas de una historia romántica protagonizada por dos estrellas menores en la escudería del estudio. En *Loquilandia*, Olsen y Johnson se aplicaban en la estrategia de desarrollar un programático sabotaje que, a primera vista, podría interpretarse como su particular venganza contra Hollywood, pero también como el encarnizado ajuste de cuentas de un cineasta artesano como H. C. Potter contra las inercias y los lugares comunes de un lenguaje que quizás estaba pidiendo a gritos que alguien lo hiciese saltar por los aires. La película convertía las roturas de la cuarta pared en un gag recurrente, con los personajes increpando tanto a la platea como al propio proyeccionista. Es, en este sentido, donde la propuesta cruzó un límite que llevó al estudio Universal a cortarle las alas a Potter: en la propuesta original del director, los simulados errores técnicos que puntuaban la trama eran atribuidos por los actores al proyeccionista de la sala donde los espectadores estaban viendo la película, espoleando una dinámica casi performática que, idealmente, debería haber desembocado en una sublevación de la platea o, por lo menos, en un diálogo entre el público y la pantalla que habría anticipado, en más de tres décadas, a las sesiones de culto que inspiró *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman. La idea original de *Loquilandia* convertía, por tanto, a los ocupantes del patio de butacas en agentes activos en una batalla dialéctica entre la pantalla y la realidad. Los ejecutivos del estudio introdujeron metraje adicional fuera del control de Potter en el que, entre otras cosas, se introducía a un proyeccionista de ficción dentro de

la película, desvirtuando la eficacia metalingüística de la propuesta. Con todo, *Loquilandia* fue indomesticable y ahí está su caótica naturaleza como huella de un deseo insumiso por la realización de otro cine posible, capaz de arrasar con los códigos instituidos por la industria.

En *Porky's Preview*, Tex Avery, en su último año en el seno del estudio Warner, contaba una historia muy sencilla: un grupo de animales se reúnen en una destartalada sala de cine para asistir al debut como director del cerdito Porky. El grueso del conciso metraje de seis minutos está ocupado por la película dentro de la película, cuyo toque de distinción -y cuyo potencial cómico- se apoya en la idea de que está mal hecha. Al final de la proyección, un Porky ilusionado enciende las luces de la sala para encontrarse con la descorazonadora sorpresa de que el público ha abandonado en masa la platea, dejando únicamente a una entusiasta mofeta aplaudiendo en medio del arrasado patio de butacas. *Porky's Review* es uno de esos trabajos que, con el paso de los años, no hacen sino amplificar sus resonancias y significados. Frente a la animación fluida y la caracterización más o menos corpórea y con volumen de los personajes que pueblan el universo del corto, la película dentro de la película apuesta por un trazo esquemático, de línea, que, de algún modo, retrotrae al espectador iniciado en la historia de la animación a las claves primitivas de la *Fantasmagorie* (1908) del pionero Emile Cohl. Elaborar un ejercicio de estilo en torno a lo que podríamos llamar una mala escritura animada permitió a Avery elaborar gags en torno a proporciones desquiciadas, desencajamientos, movimientos imposibles o incluso correcciones sobre la marcha: uno de los momentos culminantes de la película tiene lugar cuando un personaje, ataviado como un mexicano arquetípico, es tachado una y otra vez ante la incapacidad del animador para ajustar sus movimientos a los sones de *La Cucaracha*. En realidad, *Porky's Preview* es una fiesta: una celebración liberadora en la que tanto Tex Avery con su trazo y sus movimientos disruptivos como el compositor Carl Stalling en su banda sonora -que juega a infantilizar algunas de sus melodías recurrentes para la animación Warner- juegan a ser niños, se abandonan a los placeres de la indisciplina. Pero, del mismo modo que la pieza hace una llamada a los orígenes (Cohl), también hay algo que proyecta sus intuiciones hacia el futuro. En el corto, se podrían estar anticipando las dinámicas de una venidera cultura basura, apoyada en la mirada condescendiente de un espectador que extrae su placer en la identificación del error ajeno, del desliz ortográfico. Pero quizás haya una anticipación más productiva: Tex Avery, esteta de la precisión cómica, podría estar soñando en la liberadora hipótesis de una Animación Brut, que, en esas condiciones de producción, se antojaba como una imposibilidad. Y, sin embargo, lo que plantea ahí Avery se parece bastante a lo que acabará desarrollando a lo largo de esa misma década otro grupo de creadores que acabarían consolidando su revolución de los códigos de la animación americana a principios de los 50. 1941 fue la fecha de la célebre huelga en el estudio Disney que llevaría a muchos trabajadores a abandonar la empresa y a recalar en el recién formado estudio UPA, en cuyo seno lograrían emanciparse de lo que de-

nominaron «*la tiranía del círculo*»; es decir, el restrictivo patrón disneyano de líneas amables, colores vivos y un claro empeño de emular la gestualidad de los actores de carne y hueso. En la UPA acabó predominando el diseño y la línea, en un camino de experimentación que desembocaría en imaginativas aplicaciones de una síntesis gráfica que quizá alcanzó su cima en los cortometrajes que Robert Cannon dedicó al personaje de Gerald McBoing Boing, creado por el Dr. Seuss. Los cortos de Gerald McBoing Boing estuvieron supervisados por John Hubley, uno de los más radicales creadores de la UPA. No deja de resultar consecuente que, en 1959 y ya fuera del estudio UPA, Hubley firmase, junto a su esposa Faith, el revolucionario corto *Moonbird*, que partía de una singular estrategia creativa: el matrimonio Hubley grabó en secreto una conversación entre sus hijos Mark y Ray en la que brotaba una historia mágica. Los Hubley pusieron imágenes a esas voces con un trazo deliberadamente primitivo e infantil, logrando algo muy parecido a un ejercicio de estilo en palpable clave Brut.

La pregunta de la que parte este texto apunta, no obstante, a algo que quizás hasta fecha bastante reciente parecía una imposibilidad: ¿podemos hablar de un Cine Brut? Desde el momento en que la expresión cinematográfica es la que ha marcado mayor distancia entre la iluminación creativa y la obra acabada, por una pura cuestión de proceso y equipo, podría pensarse que al cine le están negadas la pureza y la inmediatez de una creatividad no mediada por la cultura, brotada en la más pura intemperie y marginalidad. Y, sin embargo, los ejemplos de *Porky's Preview* y *Moonbird* parecen revelar que, incluso en el terreno de la animación -donde los procesos intensifican su complejidad y la existencia de un equipo parece un requisito indispensable-, la utopía de una expresión Brut, de un cine entendido como arte auténticamente *outsider*, ha existido como deseo, por lo menos desde las instancias más heterodoxas y marginales de la expresión fílmica, como las que encarnan ciertos géneros cinematográficos o las tierras salvajes del cine experimental.

II

El concepto *outsider art* es de acuñación tardía, pero supone la definitiva asimilación en el centro del debate cultural de un largo proceso que se remonta a los años previos a la Primera Guerra Mundial, con la reivindicación del arte —espontáneo, visceral y no mediatizado por la Cultura— de los enfermos psiquiátricos que emprendieron los primeros efectivos del Expresionismo. La publicación del *Der Blaue Reiter Almanac* en 1912, con su defensa del arte popular, prehistórico, tribal y patológico y de los dibujos infantiles en su aparato gráfico —al servicio de esa igualdad de derechos de todas las manifestaciones artísticas que propugnaba el movimiento frente a una concepción euro-céntrica y académica del arte— precedió a la casi simultánea publicación, en 1921 y 1922, de los libros *Ein Geisteskranker als*

Künstler de Walter Morgenthaler —sobre la obra inabarcable del campesino psicótico suizo Adolf Wölfli— y *Bildnerei der Geisteskranken* de Hans Prinzhorn —primer y ambicioso intento de catalogación de las expresiones artísticas de pacientes con problemas de salud mental—, que sembrarían el germen del interés de las vanguardias en la disfuncionalidad como una forma de disidencia y, de hecho, activarían el mecanismo que llevaría a Jean Dubuffet, dos décadas más tarde, a formular el concepto de Art Brut.

Dubuffet tenía claro que la Cultura —con mayúsculas: es decir, entendida en tanto que cultura dominante— era una herramienta castradora, un territorio excluyente: obsesionada en asimilar y, con ello, domesticar, toda evolución expresiva. Frente a esa percepción de la Cultura como problema, la salvación estaría, pues, en el salvaje: el loco, el niño, el visionario o el solitario extremo, tan comprometido visceralmente con su arte como ajeno y desinteresado por la competitividad, la promoción social y la celebridad asociadas tradicionalmente a una carrera profesional en el ámbito de su correspondiente disciplina artística. No está de más recordar que en el horizonte de intereses del Art Brut figuraban también los exiliados y refugiados políticos: artistas como Joaquim Vicens Gironella, Miguel Hernández o José García Tella se integraron en ese campo semántico porque su posición de marginalidad en su país de acogida acreditaba su condición de alienados. El exilio era, así, una forma de patología. La creación de la Collection de l'Art Brut en 1975, en Lausana, acredita la convicción de Dubuffet de que ese arte frágil tenía que ser no sólo preservado, sino también protegido, tanto de las tergiversaciones interpretativas de una mirada sofisticada, como de la perversión mercantil que implicaría su ingreso en los circuitos promocionales gestionados por la cultura dominante. Para Dubuffet la cultura dominante era un espejismo, un circo de futilidades, frente a esa trinchera de pureza encarnada en un Art Brut en cuyo panteón no se podía ingresar ni con el mayor de los empeños —el artista Brut nace, no se hace—, pero del que se podía ser expulsado —como le ocurrió al excomulgado Gaston Chaissac— tras cualquier veleidad materialista o vanidosa.

Desde 1945, Jean Dubuffet había recorrido centros psiquiátricos en busca de obras creadas por enfermos mentales, que pasaban a engrosar un nutrido catálogo en el que también figuraban dibujos infantiles, tatuajes de presos, grafitis, obras etnográficas y productos de la cultura popular, en una operación que no dejó de encontrar sus resistencias y provocar sus particulares fricciones. Es conocido el conflicto que tuvo Jean Dubuffet con el psiquiatra catalán Francesc Tosquelles, que, desde el sanatorio de Saint-Alban, estaba sentando las bases de su revolucionaria psicoterapia institucional que, en su intrincada red de relaciones, alentaba tanto el trabajo como la práctica artística de los internos. Lo que para Dubuffet era un instrumento para cuestionar el concepto de Cultura -una creación no mediatizada por la academia, ni el mercado, pura expresión natural y primitiva de un creador alienado de toda

instancia de validación cultural-, para Tosquelles era un objeto indisociable del espacio en el que se había creado: algo que había nacido con un valor de trueque o con un valor afectivo; una creación que el enfermo podía intercambiar por algunos cigarrillos o que era regalado como agradecimiento a un cuidador en concreto, en calidad de ofrenda personalizada. Valga el recuerdo de esta tensión como simple advertencia de que todo acercamiento a la expresión Brut corre el riesgo de ser sancionada como una forma de extractivismo cultural. Y que incluso Dubuffet, en su empeño de romper unos circuitos de asimilación, acabó creando otros circuitos de asimilación (y, por tanto, de validación).

El término *outsider art* nació en 1972 de la mano del crítico de arte Roger Cardinal como equivalente anglosajón del concepto Art Brut y pronto se expandió como etiqueta más flexible y expansiva que la acuñada y protegida por Dubuffet: en cierto sentido, el *outsider art* parece allanar el camino entre el aislamiento del artista puro y la voracidad de un mercado capaz, como la Cultura, de devorarlo, asimilarlo y domesticarlo todo. Lo que generó otro estimulante problema. O bien, otra forma del mismo problema. Como escribe Colin Rhodes en su libro *Outsider Art. Alternativas Espontáneas* (Destino): "*En las nociones ortodoxas del Outsider Art la condición del artista como un marginado cultural es una promesa que encierra la "pureza" del arte, porque el distanciamiento o la indiferencia del creador demuestra la ausencia de artería o cínica manipulación del gusto a la moda en la obra que realiza. Resulta inconcebible que un artista que trabaje fuera de una cultura dominante ya sea aislado de ella interiormente por reclusión o rechazo, o externamente a través de la diferencia cultural y la distancia física, se corrompa por sus usos y costumbres. La respuesta a la pregunta de si se debe ser un marginado social para ser un artista outsider parece ser afirmativa, aunque la definición que se dé es relativa. En otras palabras, un individuo puede formar parte de un grupo marginal desde un punto de vista cultural y funcionar perfectamente en ese contexto, pero se trata de ser marginal también respecto a la cultura del consumo del arte. Ésta es una línea de pensamiento sospechosa desde un punto de vista político, ya que la asimilación del arte marginal comporta optar a favor de las instituciones que rigen la cultura dominante sin que el artífice de la obra artística alcance la emancipación social*".

III

Todas esas sutilezas y conflictos pueden llevar a pensar que quizás el único artista Brut (u *outsider*) que no corre el riesgo de ser traicionado por una forma u otra de explotación o de mala interpretación es aquel cuya obra sólo es revelada póstumamente. Resulta inevitable pensar en la figura de Henry Joseph Darger jr., conserje de un hospital de Chicago (Illinois) como el artista *outsider* por excelencia: sólo después de su muerte fue hallado el manuscrito

ilustrado de más de quince mil páginas de su magna obra secreta, *The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*, relectura psicosexual de la Guerra Civil Americana dominada por la presencia de efébicas figuras intersexuales e insistentes escenas de crueldad ejercida contra la infancia. Darger fue un enigma y la imponencia de su obra pervive hasta tal punto como hechizo que su sombra planea sobre numerosos discursos en torno a la frágil, esquiva y acaso monstruosa naturaleza del artista *outsider* realmente puro.

La publicación en mayo de 2023 por parte de la editorial Fantagraphics del volumen *Out of My Head. The Imaginary Creatures of Josep Baqué* también sirvió para divulgar la obra de otro artista *outsider* póstumo, cuya obra ya había sido publicada en la revista del Colegio de Patafísica *Viridis Candela* y expuesta en el Museo de Art Brut de Lausana en 2014. Nacido en 1895, Josep Baqué fue policía municipal en Barcelona entre 1928 y su fallecimiento en 1967: a partir de 1932 empezó a desarrollar una obra en secreto compuesta por cerca de quinientas láminas ilustradas a todo color que adoptaron la forma de un alucinógeno bestiario integrado por 1500 criaturas imaginarias. El extraño tesoro fue descubierto en el archivo personal de Baqué por parte de su sobrina, encargada de vaciar el piso familiar tras su muerte. Como en el caso de Darger, el impulso creativo parecía responder a una necesidad íntima y no a ningún gesto comunicativo, ni a ninguna voluntad de reconocimiento. La obra de todo artista *outsider* puro no es ni siquiera un mensaje en una botella lanzada a la inmensidad del océano cultural, sino un diálogo privado, la gestión de una subjetividad con un universo personal que quizá no debería admitir intromisiones ajenas. A fin de cuentas, contemplar la obra de un artista *outsider* póstumo también puede suponer, de alguna manera, traicionarla. Nunca sabremos de dónde emergían los monstruos de Baqué: nuestra mirada sobre ellos los convierte, de manera fatal e inevitable, en otra cosa. A mí, personalmente, me recordaron, por su colorido lisérgico y la disposición en página de las diversas criaturas, a una colección de cromos que me fascinó en la infancia: *Hippy 2000*, ilustrada por Jan, futuro creador de Súper López, para quien la labor no fue más que un encargo alimenticio motivado por el impulso de editorial Bruguera de reciclar las estéticas contraculturales para un público infantil a principios de los 70. O sea que para este intruso que firma estas líneas, el arte de Baqué podría funcionar casi como la anticipación de una estética futura, del mismo modo en que podemos leer la falsa película Brut de Porky en *Porky's Preview* como la premonición ingenua de la estética del estudio UPA.

Darger y Baqué encarnan, pues, un paradigma que no resulta fácil imaginar en el seno de una expresión cinematográfica que, al menos hasta este presente de democratización digital, es algo que difícilmente puede casar con la insularidad y el secretismo del puro artista *outsider*. Y, sin embargo, esa imposibilidad ha sido, por lo menos, imaginada: en su primera

y caudalosa novela *Mundo hormiga*, el cineasta Charlie Kaufman cuenta la historia de B. Rosenberger Rosenberg, un crítico de cine en crisis que acaba cruzando su camino con la encarnación perfecta del cineasta *outsider*, Ingo Curtbirth, un afroamericano que ha invertido noventa años en la realización de una película de animación *stop motion* que alcanza los tres meses de duración y que nadie ha visto todavía. B. Rosenberger se convierte en el primer espectador de esa obra magna. En el primero… y el último. Ingo Curtbirth fallece durante la proyección privada de su obra colosal y, poco más tarde, una torpeza del crítico provoca la incineración del negativo de la película. A partir de ese momento, B. Rosenberger se obsesionará con reconstruir a través del recuerdo esa película inabarcable que ha visto una sola vez, sumergiéndose en un laberinto mental cada vez más absorbente e irresoluble. Después de imaginar en su película *Synechdoque, New York* (2008) la construcción de una obra teatral que acaba convirtiéndose en una realidad alternativa y devoradora tanto para su creador como para los actores que la habitan y acaban atrapados en ella, Charlie Kaufman ofrece en *Mundo hormiga* una imagen de la obra *outsider* total como algo que sólo puede vivir en el ámbito innegociable de la subjetividad: en la de su creador, como compromiso de por vida y en estado de total aislamiento; en su receptor, como forma esquiva y siempre incompleta.

IV

La figura del artista *outsider*, bajo sus formas más diversas ha estado presente como objeto de seducción y estudio en un buen número de películas recientes, desplazándose desde los territorios del cine independiente hasta los de las grandes producciones realizadas en el seno de la industria. También cabe detectar ahí un síntoma: ante la imposibilidad -o, por lo menos, la improbabilidad- de la existencia del cineasta *outsider*, el cine compensa esa carencia convirtiendo al artista alienado y marginal en tema, objeto de seducción y estudio. Una buena pregunta que formularse sería la de si esas aproximaciones mediadas acabaron intoxicándose en su lenguaje de la libertad expresiva espontánea y salvaje del artista *outsider*. Una pregunta que, como todo lo que rodea a este tema, no tiene una respuesta sencilla.

En el año 2004, la cineasta norteamericana Jessica Yu dedicó el documental *In the Realms of the Unreal* a la figura de Henry Joseph Darger solventando el problema de la parquedad de documentación disponible y la escasez de testimonios supervivientes con la estrategia de animar las ilustraciones del artista y la arriesgada decisión de confiar la narración de la película a una voz infantil: la de la actriz Dakota Fanning, que por entonces contaba con tan sólo siete años. Al año siguiente, el director independiente Phil Morrison se inspiraba en la figura de Darger para construir a un personaje secundario de su película *Junebug*, en la que una

galerista de Chicago viaja en compañía de su pareja a un pueblo de Carolina del Norte para intentar convencer a un artista *outsider* para que exponga en su galería. La película adaptaba una obra teatral de Angus MacLachlan en la que el personaje del artista no aparecía. De hecho, el tema central de *Junebug* poco tiene que ver con esa figura, pues se centra en el choque que sufre la protagonista al conocer a la disfuncional familia de su pareja, y tampoco hay demasiados elementos que permitan reivindicar una cierta intoxicación *outsider* en los modos expresivos del conjunto: el poder de la película reside en su delicado manejo de una emocionalidad que se aparta de las manipulaciones sentimentales y de las obviedades del drama más convencional cultivado en el seno de la gran industria. Su espíritu es, casi, el de una canción *indie* -no es caprichoso que su banda sonora la firme el grupo Yo la Tengo-, pero su descripción de ese trasunto de Darger que la narración condena a una posición secundaria no deja de tener un trazo valioso: a la protagonista le deslumbra su obra -que mimetiza los modos de Darger-, pero se siente incómoda y descolocada ante las vehementes opiniones antisemitas del artista. El creador *outsider*, en suma, es alguien que no puede ser presentado en sociedad sin generar ciertas fricciones.

Precisamente, la puesta de largo de la primera exposición de un artista *outsider* ocupa el desenlace del poderoso documental *Marwencol* (2010) de Jeff Malmberg, que ofrece una mirada directa al hallazgo de un artista Brut en estado puro y al desarrollo de los protocolos necesarios para permitirle ingresar en la escena artística. El artista en cuestión es Mark Hogancamp y *Marwencol* consigue lo que le estaba vedado a la Jessica Yu en *In the Realms of the Unreal*: una interlocución directa con su objeto de estudio, una toma de contacto sin filtros con su subjetividad y, finalmente, una suerte de diagnóstico de una obra cuyo sentido último se le escapaba incluso al propio artista. Para poder entender la dimensión en que el documental de Malmberg triunfa en todos esos frentes es necesario detenerse en la figura del enigmático artista y sus circunstancias.

En la noche del 8 de abril del año 2000, un grupo de cinco adolescentes agredió a Mark Hogancamp a la salida de un bar de Kingston (Nueva York), provocándole un traumatismo cerebral que, tras un coma de nueve días y algo más de un mes de recuperación, absorbería todo rastro de su memoria previa. De su identidad. Sus cuadernos de trabajo de antes del incidente daban fe de su buena mano para la ilustración de temática bélico-viril, en la línea de las portadas de esas revistas masculinas —el modelo *Men's Adventures*— que construyeron una épica lúbrica a la medida del hombre medio en la sociedad norteamericana de posguerra. Una serie de fotos aportaba el testimonio de su boda, aunque su esposa ya no estaba ahí, en la difuminada realidad de ese despertar post-traumático. Hogancamp comenzó entonces a construir su universo imaginario en el jardín de su casa: una ciudad belga en miniatura, habitada por figuras articuladas de soldados de la Segunda Guerra Mundial y sexualizadas

muñecas Barbie, que funcionaban como alter egos de las personas que conformaban el entorno cotidiano de Hogancamp, desde la vecina por la que fue desarrollando una inquietante fijación platónica hasta sus compañeros de trabajo en un restaurante local, sin olvidar a sus agresores, encarnados en un pelotón nazi que invadía esa Arcadia marcial para torturar al héroe (o al artista desdoblado).

En uno de sus paseos, en los que se acompañaba de algunas de las figuras encajadas dentro de un jeep a escala, Hogancamp se topó con uno de los responsables de la revista de arte Esopus que, sorprendido ante el discurso del paseante —que hablaba de sus muñecos como si fueran personas reales—, empezó a tantear el potencial como artista *outsider* de su casual hallazgo. Se puso así en marcha el dispositivo para catalogar la obra de Hogancamp con el fin de presentarla en una galería del Greenwich Village. La historia de Hogancamp y de su largo y sinuoso camino hacia la primera exposición de lo que él mismo nunca consideró como discurso artístico centra el impresionante documental, modélico retrato al natural de ese arquetipo tan frágil y esquivo —y tan susceptible de ser distorsionado y corrompido— que es el artista *outsider*, el creador que emerge en los márgenes de los discursos dominantes de su tiempo, el salvaje que crea y sobrevive en las zonas de exclusión de la cultura y el prestigio, visionario, loco, niño póstumo (o perpetuo) o ermitaño en las grutas de su insobornable subjetividad.

Marwencol logra una modélica construcción narrativa a partir de la pregunta —"*¿quién soy?*"— que pone en marcha el visceral y ensimismado proceso creativo de Hogancamp. El gran golpe de efecto es que la respuesta a dicha pregunta no sólo no es obvia, sino que también cristaliza en un giro narrativo espectacular. Lo poco que alcanza a recordar el artista de sí mismo antes de su experiencia traumática es que era alcohólico y el espectador intuye, asimismo, que su carácter poco tenía que ver con la inquietante mansedumbre de la identidad fracturada que emergió del coma. Avanzado el metraje, el documentalista integra las cintas de los interrogatorios policiales a los agresores y se revela que el móvil del brutal ataque no era otro que la homofobia: en el curso de una de sus veladas etílicas, acodado en la barra de un bar, Hogancamp se había jactado, ante ese pelotón de adolescentes descerebrados, de ser transformista. La revelación le da la vuelta por completo al significado profundo de su posterior obra artística: finalmente, no se trataba de un mundo privado regido por la fantasía erótica masculina de alguien que leyó demasiados ejemplares de *Men's Adventures*, sino del laberinto a través del cual conquistar la satisfacción de un deseo reprimido y la construcción de una nueva identidad. En las escenas finales de la película, Hogancamp, que se siente como pulpo en un garaje entre los sofisticados visitantes de esa galería del Greenwich Village que no pueden evitar tratarlo con condescendencia, se atreve a confesarle a una chica interesada en su obra lo que habría sido para él una velada perfecta: asistir a su inauguración calzado con zapatos de tacón.

En *Marwencol* se atrapa, por tanto, la esencia del artista *outsider* en toda su pureza y complejidad. Su obra, indisociable del espacio doméstico en que se creó, se podría parecer a alguna de las instalaciones de los hermanos Jake y Dinos Chapman, pero en ella no hay rastro de ironía, ni distancia postmoderna. Discutir sobre si la imaginaria ciudad belga llamada Marwencol —suma de los nombres Mark, Wendy y Colleen: el artista, su madre y su supuesto amor platónico— merece ser considerada arte o no supone prolongar un largo debate que ya recorrió la historia del siglo XX cuestionando la arbitrariedad de las categorizaciones culturales y de los protocolos de gestión del prestigio artístico. Lo cierto es que Marwencol, la ciudad, le sirvió a Hogancamp para encontrar la respuesta a la que quizá sea sólo una de las preguntas fundamentales que uno le plantea al arte, propio o ajeno: ¿Quién soy?, ¿quiénes —o qué— somos? El documental de Jeff Malmberg impresionó hasta tal punto a un director tan emblemático del *mainstream* como Robert Zemeckis, que este se aseguró los derechos para una futura adaptación narrativa —una ficcionalización, en suma, de la vida de Hogancamp— que contaría con guión de Caroline Thompson, responsable del libreto de *Eduardo Manostijeras* (1990), personaje burtoniano que, para sumar capas al asunto, podría considerarse metáfora de la pureza e incomunicabilidad medular del paradigmático artista *outsider*. Cuando la película de Zemeckis se estrenó bajo el título de *Bienvenidos a Marwen* (2018), tanto al público como a la crítica les resultó difícil descifrarla: nada en sus modos de expresión la apartaba visiblemente de la tradicional excelencia técnica de la obra del cineasta, pero algo en ella irradiaba extrañeza y disfuncionalidad. Hubo quien la definió como una versión perversa y oscura de *Forrest Gump* (1994), quizás la película más célebre en la carrera de Zemeckis. Convertir el universo imaginario de Mark Hogancamp en un virtuoso recital de efectos digitales no parecía el modo más consecuente de rendir tributo a la poética *outsider* del artista, pero algo de la singularidad del personaje -alguien, en suma, que no sabía que estaba intentando entender y afirmar a través de su arte una sexualidad disidente- se infiltró en el conjunto, convirtiendo *Bienvenidos a Marwen* en una superproducción patológica, que no logró sellar su deseable acto comunicativo con el gran público: con un presupuesto estimado en 39 millones de dólares, la película sólo llegó a recaudar 13 millones en la taquilla mundial.

Un desencuentro que, en cierta manera, reproduce el que viven el propio Hogancamp y los visitantes snobs de esa galería de Greenwich Village al final de *Marwencol*. El artista *outsider* posee una naturaleza tan frágil que quizá empieza a devaluarse y a llenarse de las impurezas teóricas de la mirada del receptor (sofisticado) en el mismo momento en que se designa. Algo que ilustró muy bien un cineasta que pudo ser *outsider* (aunque, en realidad, no lo fue nunca), pero sí fue *underground* antes de integrarse como cuota excéntrica en el discurso del *mainstream*: John Waters. En *Pecker* (1998), el director de *Multiple Maniacs* (1970) proponía una suerte de ficción autobiográfica por delegación a través de la historia de un

joven adolescente de Baltimore, aficionado a la fotografía, que se convertía en la sensación del momento al ser descubierto, y consagrado como *la nueva Diane Arbus*, por las élites artísticas neoyorquinas. Como en *Marwencol*, uno de los momentos climáticos del relato tiene lugar en una galería del Greenwich Village, donde la familia de Pecker está completamente fuera de lugar. La escena hace evidente ese desajuste de lenguajes: mientras Pecker no ha hecho nada más que retratar —sin intención, ironía, ni distancia— su entorno afectivo inmediato, la mirada sofisticada de los gestores del prestigio cultural ve en su obra una grotesca galería de monstruos, una panorámica de la otredad. Waters también fue un joven de Baltimore deslumbrado por el fulgor neoyorquino en esos años clave —entre finales de los 60 y principios de los 70— en los que la escena del cine experimental estaba viviendo su eclosión: en las sesiones alternativas a las que el futuro cineasta asistía como curioso espectador forastero, Waters descubrió las tempranas obras de los hermanos Kuchar, cuya deconstrucción *camp* de los géneros del Hollywood clásico acabaría marcando irremisiblemente su poética. Cuando, en una entrevista, pude preguntar a Waters sobre la verdad autobiográfica de *Pecker*, la respuesta fue elocuente: "*La verdad es que todo fue bastante parecido, salvo la ingenuidad*". Y es, precisamente, esa falta de ingenuidad la que deja claro que John Waters nunca fue un cineasta *outsider*.

Sí que había una cierta ingenuidad en quienes fueron los motores de un fenómeno cultural que surgió de manera impremeditada a remolque de una primera democratización de las herramientas de creación audiovisual. En los años 60, la llegada a los hogares de clase media norteamericanos de las primeras cámaras de súper 8, adquiridas con la primera finalidad de registrar películas familiares, propició el surgimiento de un fenómeno espontáneo que no fue reconocido como tal hasta décadas más tarde: bajo el influjo de las películas de terror y ciencia-ficción que emitían las cadenas locales de televisión, algunos retoños de esas familias de clase media emplearon las cámaras de los padres para realizar sus propias versiones domésticas de los clásicos de la Universal y del imaginario derivado del cine de ciencia-ficción de los 50. Las *backyard monster movies*, también llamadas *monster kid home movies*, no lograron ser puro cine *outsider* porque se miraban en el espejo de un cine industrial preexistente, aunque, en buena medida, anticiparon el futuro de una cultura del *blockbuster* que, en los últimos años, no ha dejado de rendir homenaje a ese territorio (lúdico) del origen, a través de películas como *Súper 8* (2011) de J.J. Abrams o *Frankenweenie* (2012) de Tim Burton. La edición en dvd en el año 2005 de la antología *Monster Kid Home Movies* por parte del sello The PPS Group, en la que se recogían diversos trabajos rodados en súper 8 por jóvenes cineastas amateurs, puso el fenómeno en el mapa, propiciando los homenajes posteriores debidos a Abrams y Burton, que, respectivamente, dedican el epílogo y el prólogo de sus trabajos a unos esforzados ejercicios de estilo que intentan recuperar la pureza y la simplicidad Brut de esos modelos. Los protagonistas de ambas películas son jóvenes adolescentes

aficionados al terror y a lo fantástico que canalizan esa afición a través de la práctica del cine amateur. El conflicto de la película les colocará frente a irrefutables manifestaciones de ese elemento fantástico que hasta ese momento sólo había formado parte de sus mitologías privadas. Pero aquí no es tan importante lo que las películas cuentan, sino lo que estas manifiestan, de nuevo, como síntoma: al final de *Súper 8*, en la parte izquierda de la pantalla por la que se desgranan los créditos finales, Abrams ensambla *The Case*, la película doméstica que la pandilla protagonista estaba realizando antes de que una criatura extraterrestre real se cruzase en sus vidas. Abrams, cineasta de la era del *pitch*, miembro de la segunda generación de creadores que introdujeron las poéticas del cine de género en el *mainstream*, parece estar entonando así un réquiem por la pureza que nunca tuvo, del mismo modo en que el prólogo de *Frankenweenie* de Tim Burton puede leerse como el empeño imposible de recuperar esa pureza perdida antes de convertirse en un manufacturero de rarezas en serie al servicio del mínimo común denominador del Hollywood presente. A fin de cuentas, *Frankenweenie* no es sino la amplificación del cortometraje homónimo de 1984 que precedió a la realización de su primer largo. En los orígenes de la carrera de Burton figuran títulos como *The Island of Doctor Agor*, *Prehistoric Caveman* y *Houdini: The Untold Story*, todos de 1971, que ponen de manifiesto que él sí fue alguna vez un verdadero *monster kid*, como los personajes que recorren la excepcional trilogía *Laberintos* del historietista Charles Burns.

V

Las condiciones materiales objetivas para que un cine *outsider* sea posible ya llevan tiempo aquí. La cuestión sería dilucidar dónde está la expresión más legítimamente *outsider* en una realidad superpoblada de *stories* de Instagram y vídeos de TikTok, donde la cultura del algoritmo y el capitalismo de plataformas definen los modelos hegemónicos. Probablemente, el verdadero cine *outsider* de nuestro tiempo esté naciendo donde nadie puede verlo. Quizás, antes que aventurar una respuesta inexacta, sea más prudente recurrir a los maestros antiguos, a lo que tuvieron que decir sobre el tema aquellos cineastas experimentales que supieron anticipar una inminente (y deseable) llegada de los bárbaros.

La utopía del cineasta salvaje se manifestó en ese gran campo de pruebas y posibilidades que fue el cine experimental, a través de las reivindicaciones de la figura del *amateur* —que no es exactamente el *outsider*— que formularon cineastas como Maya Deren y Stan Brakhage. En *El cineasta amateur*, un texto publicado en 1965 en las páginas de *Film Culture*, Deren escribía: "*En lugar de envidiar el guión y los escritores de diálogos, los actores entrenados, los equipos elaborados y los sets, los enormes presupuestos de producción de los films profesionales, el amateur debe hacer uso de la gran ventaja que todos los profesionales le*

envidian, llámese libertad —tanto artística como física—. Libertad artística significa que el cineasta amateur nunca es forzado a sacrificar el drama visual y la belleza a una corriente de palabras, palabras, palabras, palabras (…) sus errores no harán que lo despidan. Libertad física incluye libertad de tiempo —libertad de los plazos impuestos por un presupuesto. (…) No olvides que no hay trípode construido que sea tan milagrosamente versátil en movimiento como el complejo sistema de soportes, articulaciones, músculos y nervios que es el cuerpo humano, el cual, con un poco de práctica hace posible una enorme variedad de ángulos de cámara y acción visual. Tú tienes todo esto y un cerebro también, en un solo, compacto, empaque móvil".

Publicado en 1971, el texto, con vocación de manifiesto personal, de Stan Brakhage *In defense of amateur* también apuntaba al deseo de una democratización del acto artístico —y a la potencialidad creadora de todo individuo— a la que la revolución tecnológica de la era digital ha acabado dando forma: "*He llegado a la conclusión, tras años de esfuerzo para determinar el significado de la palabra artista, que cualquiera se convierte en artista en el momento en que siente que lo es —quizá incluso en el momento en que piensa que lo es— y, por tanto, casi todo el mundo, en algún u otro momento de su vida, es un artista*".

Quizás el futuro de la imagen en movimiento pasará por desenterrar los archivos de todos los Henry Joseph Darger que esta revolución tecnológica haya engendrado como daño (o milagro) colateral. ■

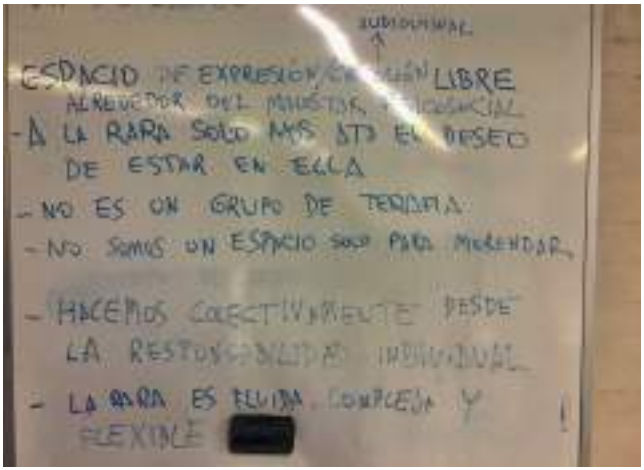
La Rara Troupe

ALFREDO ESCAPA_
27/10/2023



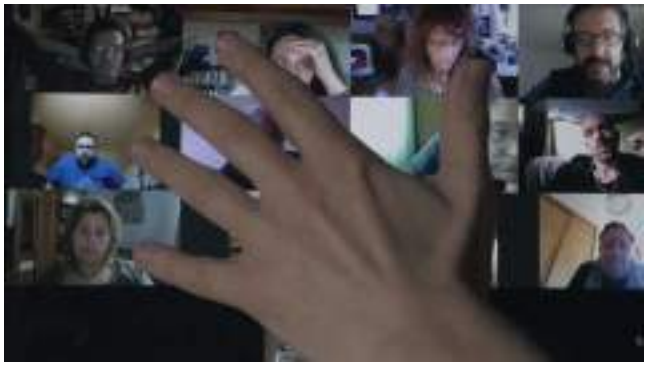
La Rara Troupe (h-ps://raraweb.org/) somos un grupo de trabajo que llevamos desde 2012 haciendo y pensando alrededor del malestar psicosocial y la salud mental mediante la creación audiovisual desde la auto-representación y la narración en primera persona. El grupo lo integramos personas con y sin diagnóstico de enfermedades relacionadas con la salud mental. Nos juntamos semanalmente para pensar, reflexionar y crear en común. Vemos y comentamos películas, nuestras y de otras personas o grupos, y nos interesa fundamentalmente generar un lugar de encuentro al margen de lo que se supone que debemos ser y de cómo debemos actuar según la categorización que sufrimos en función de un sistema binario que nos gusta desmontar huyendo de pares como enfermedad/salud, profesional/amateur, arte/vida o inclusión/exclusión. La salud mental más que un centro de atención es para nosotras un contexto desde el que ver y ser vistas dentro de la normalidad-rareza que reclamamos. Pensamos que esta forma de hacer las cosas tiene una filiación con las prácticas feministas de la cultura y nos gusta situarnos ahí, intentando generar un espacio colectivo y común, formulando nuevos horizontes que sobrepasen las lógicas de obra, autor o mercado.

Las películas que realizamos varían en formato, duración, temática o estilo pero siempre tienen en común el estar hechas desde la narración en primera persona, y utilizando una tecnología de fácil acceso. Nos interesan los procesos de expresión (individuales o colectivos) y de comunicación con el afuera.



Decálogo Rara Troupe.

Desde 2012 hemos cambiado de nombre, como buen espacio mutante que somos, y nos hemos autodenominado *rarofonías, yo/nosotros, raraweb* o *La rara troupe*. Pero esa mutabilidad ha permitido que la institución que nos acogía, el *MUSAC* (León), nos haya expulsado sin muchas explicaciones mientras celebraban el estreno de *ya habremos olvidado*,


Ya habremos olvidado.



La humana perfecta

nuestra última creación audiovisual rodada durante el encierro provocado por la pandemia de la *COVID19*, y nuestra participación con *La humana perfecta* en la 11th *Berlin Biennale for contemporary art* de 2020.

Tal vez tenga que ver con que siempre hemos sido una apuesta muy política y cien por cien anclada en el pensamiento feminista, más concretamente en el pensamiento *queer* desde el que queremos hacer una vida más vivible, con unas estructuras sociales más plenas, con más sentido y más justas. Tal vez tenga que ver con que a partir del audiovisual hemos propiciado ensayos de relaciones entre las personas que nos juntamos para, mediante esas creaciones, fugarnos de lo que las prácticas mercantilistas y neoliberales nos han dicho que es el arte y la cultura.

Pero lo cierto es que *La rara troupe* no crea nada desde el año 2021 en el que, por primera vez, mostramos nuestros cuerpos en directo en la conferencia performativa *Berlin rehersal*. Una conferencia performativa en la que ese *yo/nosotros* del principio adquiría el máximo grado al intercambiar nuestras palabras y nuestros cuerpos, nuestras ideas y nuestros pesares, con el fin de conseguir un estado de comunión entre ese *nosotros* que éramos en cada presentación los componentes de *La rara troupe* y el público.



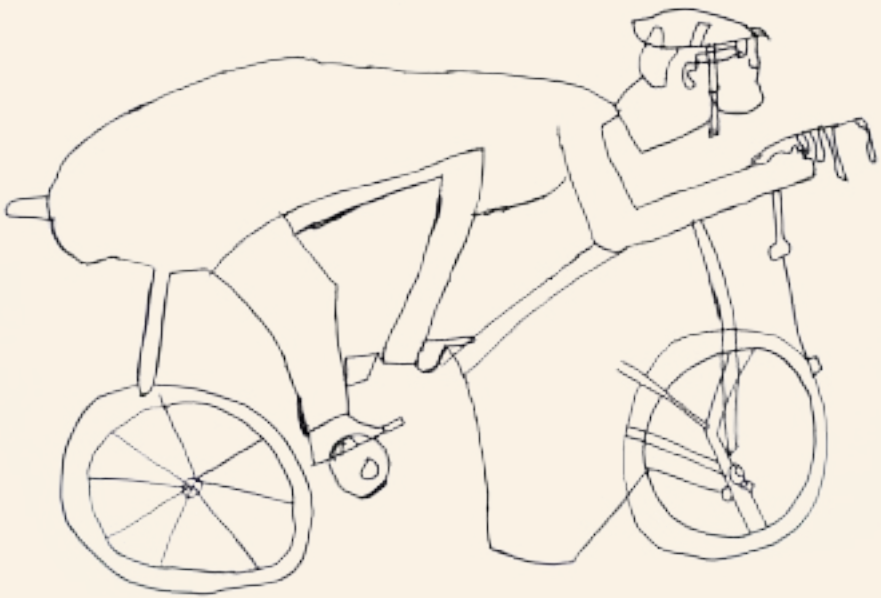
Berlin Rehearsal

Ahora, esa falta de soporte y acompañamiento en nuestras fragilidades, de la que hablaba anteriormente, está provocando la casi desaparición del colectivo. Es curioso que en un momento, como el presente, en el que se pone en el centro de los debates la salud mental, hablando de medicalizaciones, se obvie la reivindicación de espacios seguros como *La rara troupe* u otros colectivos, en los que mediante el arte poder situar nuestro lugar en el mundo con el fin de crear una visión no monolítica de lo que significa habitar el capitaloceno y posibilitar narraciones diversas sin miedo al juicio y la represalia.

Llevamos 15 años compartiendo muchas jornadas de trabajo, pero también muchas emociones. Porque, más allá de ser un grupo de trabajo, somos una comunidad de afectos. Y esto es, precisamente, lo que de forma muy precaria nos mantiene aún a flote. Hablando y viéndonos, pensando en nuevas ilusiones y proyectos, que algunos verán la luz y otros serán secretos guardados en nuestro corazón. ■

Andar de Nones

CRISTINA LABORDA_
25/10/2024



Impulsado por la Asociación de madres, padres, familiares y amigos de personas con autismo TEAdir-Aragón, Andar de Nones es un taller de artes plásticas destinado a potenciar el talento creativo de personas con diversidad psíquica en Zaragoza. Desde 2016, este colectivo ha promovido la igualdad de oportunidades, ofreciendo un espacio de creación artística que fomenta el trabajo autónomo y el encuentro con otros creadores unidos por una misma pasión.

En los espacios y proyectos culturales tradicionales, las personas con diversidad intelectual suelen contar con opciones para consumir cultura, pero rara vez se les ofrece la posibilidad de producirla o tomar decisiones sobre ella desde su propia perspectiva. Esta exclusión sistemática, con frecuencia invisible y asistencialista, limita su capacidad de acción. Ante esta situación, *Andar de Nones* propone la democratización de la cultura y su construcción participativa y accesible, incentivando el pensamiento crítico, el debate artístico y el uso del arte como lenguaje universal. No se trata de un proyecto terapéutico ni ocupacional, sino de una iniciativa cultural donde se exploran nuevas formas de expresión, a menudo más eficaces que el lenguaje oral.

A través de sus actividades, promueve y fomenta el desarrollo del tejido cultural de la ciudad de Zaragoza. El taller artístico de los Nones, no tiene lugar en la sede de TEAdir-Aragón, sino en Harinera ZGZ, espacio referente a nivel nacional de cultura comunitaria, donde estos artistas se relacionan con el resto de agentes culturales en condiciones de igualdad.

El enfoque de trabajo se inscribe dentro del concepto de *art brut*, formulado por Jean Dubuffet. En España, esta línea de trabajo se considera todavía poco desarrollada, por lo que el objetivo principal del proyecto es ampliar los imaginarios posibles para un colectivo que no suele encontrar espacios de reconocimiento ni igualdad dentro del panorama artístico.

Bajo esta premisa, en 2024 el colectivo presentó *Impar*, su primer libro de arte. Este ejemplar reúne cerca de 100 obras creadas por sus integrantes a lo largo de su trayectoria artística. El volumen incluye un texto crítico de la investigadora y comisaria internacional Graciela García, especialista en *art brut*, acompañado del diseño gráfico a cargo de Isidro Ferrer, reconocido con el Premio Nacional de Ilustración y Premio Nacional de Diseño. El proyecto cuenta con la dirección editorial de Grassa Toro de La Cala.







Desde su creación, más de 70.000 personas han visitado las distintas exposiciones organizadas. Las obras del colectivo han llegado a ciudades como Lille, Venecia y Burdeos a través de *El Mundo en Singular*, un proyecto expositivo itinerante promovido por TEAdir-Aragón junto con entidades culturales de otros países europeos. La trayectoria del proyecto ha incluido exposiciones tanto en instituciones culturales de referencia —como el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano o el Centro de Historias de Zaragoza— como en librerías independientes, pequeñas salas, galerías y espacios urbanos y centros para la creación.

Entre las colaboraciones más destacadas se encuentra la intervención en *La Casa de Dios*, espacio creado por Julio Basanta en Épila y considerado un referente del art brut en Europa. A lo largo de estos nueve años, los integrantes de *Andar de Nones* han explorado un amplio abanico de prácticas creativas y expresiones artísticas, entre ellas la escenografía, la cerámica, la escultura, el *stop-motion*, el diseño de vestuario y el muralismo, entre otras muchas formas de creación. También se han llevado a cabo acciones conjuntas con artistas como Helena Santolaya, el artista plástico Cayo, la diseñadora argentina Natalia Volpe, la animadora audiovisual Cristina Vilches y el escultor Ángel Laín, explorando nuevas disciplinas y lenguajes.

Se mantiene una colaboración continua con instituciones culturales y centros educativos de formación artística en Aragón, como la Escuela Superior de Diseño de Aragón y CPA Salduie, favoreciendo el intercambio de conocimientos y explorando vías paralelas para incluir a los artistas con diversidad en los estudios de enseñanzas artísticas.

El proyecto ha sido distinguido con varios reconocimientos, entre ellos el Premio Carolina Barón, otorgado por la Fundación Educativa Franciscanas de Montpellier, y el galardón al mejor cartel de la sección *Otras Miradas* en el Festival de Cine de Zaragoza 2022. En 2024, *Andar de Nones*, como parte del colectivo *Llámalo H*, recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, otorgada por el Ministerio de Cultura.





Como bien se puede observar, las exposiciones colectivas e individuales, junto con las colaboraciones artísticas, forman parte de la dinámica habitual del proyecto. Sin embargo, su núcleo central lo constituyen los talleres semanales realizados los lunes, miércoles y jueves. Estos talleres están formados por grupos reducidos de seis o siete participantes, acompañados por cuatro facilitadores profesionales: Cristina Laborda (gestora cultural y coordinadora del proyecto), Gejo (artista zaragozano de reconocida trayectoria), Eli Guillén (periodista y realizadora audiovisual, responsable de comunicación) y Sámar Ahmad (psicóloga sanitaria, encargada del acompañamiento y la formación).

La metodología de trabajo se basa en la escucha activa y la adaptación constante a las necesidades planteadas por los propios participantes. Para ello, se mantiene una proporción de atención especialmente cuidada: entre seis y siete participantes por cada cuatro facilitadores. El compromiso de las familias resulta esencial, realizándose un esfuerzo constante por trasladar los objetivos del proyecto a los entornos más cercanos de los participantes.

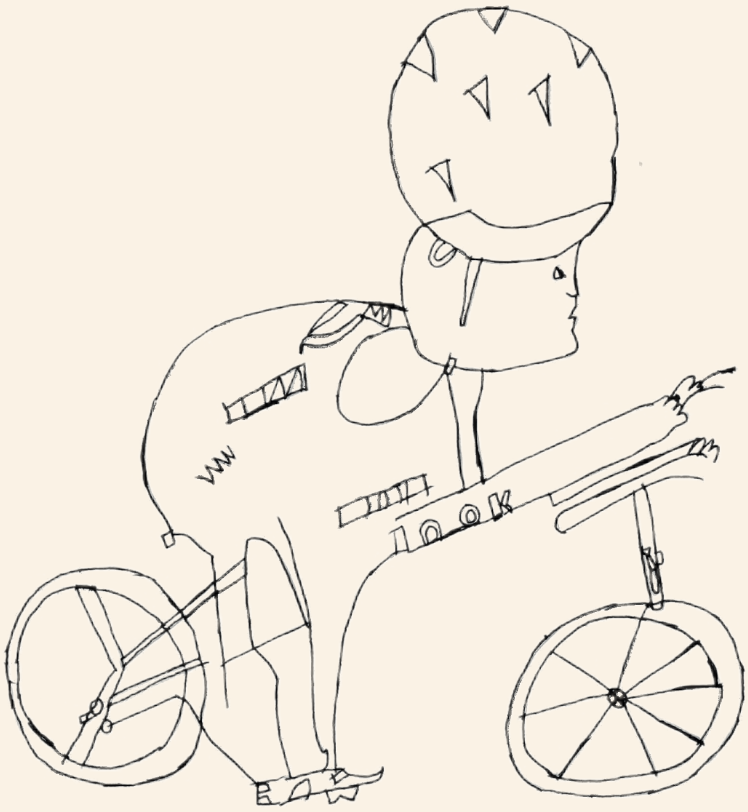
A lo largo del tiempo, *Andar de Nones* ha tejido una comunidad artística sólida, diversa y en constante transformación, dando lugar a una red de colaboración plenamente integrada en el tejido cultural y comunitario de Zaragoza.

En la actualidad, los artistas que componen *Andar de Nones* son: Adil Moreno Jordana, Ana Elena Castuera Novella, Ana Moros De La Fuente, Beatriz López Matute, Carlos Gutiérrez Ibáñez, David Delgado Cabrejas, Enol Blanco Puga, Javier García Rocco, Lola Tijero Escobar, Mª Pilar Rey Martín, Manuel Cereza Turmo, Martín Giménez Laborda, Paloma Arriero Espinosa, Pilar Beamonte Escartín, Samanta Carolina Gómez Morales, Silvia Roche Pastora, Yahdih Brahim Abdala. ■

IG, Facebook y YouTube: @andardenones

Colectivo BERDE

MARISOL ÁLVAREZ_
25/10/2024



BERDE es un proyecto de arte y transformación social que nace en Asturias en 2021 con el propósito de generar espacios de creación y expresión artística para personas con diversidad funcional y/o psicosocial. Impulsado por un equipo multidisciplinar del ámbito del cine, las artes visuales, la psicología, la educación social y la gestión cultural, se posiciona en el cruce entre la práctica artística contemporánea, la mediación cultural y el trabajo comunitario.

Sin contar con una sede física fija, el modelo de funcionamiento es itinerante y profundamente colaborativo. Los programas y talleres se desarrollan en espacios culturales como LABoral Centro de Arte, el Jardín Botánico Atlántico de Gijón o la Factoría Cultural de Avilés, que actúan como aliados clave para transformar equipamientos culturales en lugares de integración más democráticos y accesibles. Cada taller o intervención se construye en colaboración con instituciones, asociaciones, artistas y redes locales, nacionales e internacionales.

BERDE parte de una concepción del arte como herramienta de encuentro, escucha y transformación, y defiende el derecho a la participación artística como eje fundamental de la vida en comunidad. Los talleres, donde se trabaja la plástica, el audiovisual, la fotografía o la poesía, se diseñan respetando los ritmos, procesos y necesidades de cada participante, priorizando el acompañamiento y la práctica artística.



10 Oasis intervencion colectiva Jardín botánico Gijon 2024

Entre las acciones más representativas del colectivo destaca *10 OASIS*, un proyecto en el que nueve artistas crearon una instalación individual además de una pieza colectiva para la campaña del *Día Mundial del Agua*, bajo la dirección artística de Raquel Sakristán. El resultado de las obras se presentó en el *Jardín Botánico* junto a un registro audiovisual que documenta todos los procesos que tuvieron lugar dentro del taller y que dirigió la cineasta Carlota Nelson.

En 2024 iniciamos una línea de trabajo más específica en el ámbito de la salud mental, desarrollando dos programas centrados en la creación en primera persona. *TBO* propone el cómic como lenguaje artístico para explorar el relato autobiográfico y la expresión personal; y *MeBeo*, la realización de piezas audiovisuales experimentales, donde las personas participantes narran sus vivencias desde su propio punto de vista. Ambos procesos fortalecen la autonomía narrativa, favorecen la autorrepresentación y generan espacios de cuidado compartido.

De otro modo, como comisarias del *Ciclo de Cine y Salud Mental Imagínate*, desarrollado en el Principado de Asturias, desde BERDE promovemos espacios de reflexión donde el arte se convierte además en vehículo de sensibilización y diálogo social, permitiendo acercar realidades que muchas veces permanecen silenciadas, similares a las que atraviesan muchas de las personas que forman parte de nuestro proyecto.

Este es otro de los objetivos del proyecto, que tiene que ver con visibilizar y transformar, en el que el observador se convierte en el destinatario. BERDE busca generar nuevas miradas y despertar una nueva conciencia en el espectador respecto a lo que merece o no merece ser visto como objeto de arte y, así, integrar como válidas otras formas de aproximación a la realidad mediante expresiones artísticas contemporáneas como el Art Brut. Esa mediación se busca apelando a públicos dentro del sector de la cultura a través de colaboraciones con el Festival Internacional de Cine de Gijón, galerías como Espacio Líquido, eventos como la Semana Negra o movimientos ciudadanos de carácter local.

En este camino, hemos tenido la suerte de compartir proceso con personas como José Luis López (Pepín), poeta, observador, pensador y artista en pleno descubrimiento. Afirma que no sabe mucho, pero sus palabras cuentan otra historia. Maestro de la escucha y del asombro, con un lirismo cargado de sensibilidad sobre lo esencial en las pequeñas cosas, con su verso nos obliga a detenernos a observar todo aquello que solíamos dar por sentado. Lúcido, contundente, transforma la cotidianidad en versos necesarios.

Él mismo fecha su nacimiento un día entre 1823 y 1955 y dice que nació con este tamaño: grande. En uno de nuestros talleres, descubrió el color de sus ojos por primera vez. "Cuando

escribo, siento que puedo hablar con el mundo sin hacer ruido. Lo que antes dolía, ahora también puede ser belleza". Esperamos que pronto su obra pueda ser publicada con la edición del libro en el que estamos trabajando este año. Será el primero que recoja su poética al completo.

BERDE es, en esencia, una estructura viva y mutante que se sostiene desde lo colectivo. Su fuerza reside en las redes que construye, en el compromiso con las personas que participan en sus procesos, y en la firme convicción de que el arte puede ser un espacio para cuidarnos y transformarnos. Nuestra participación en estas jornadas de Art Brut responde a una línea de trabajo que reconoce el enorme valor expresivo, poético y político de aquellas prácticas artísticas que emergen al margen de los circuitos convencionales. A través de sus proyectos, BERDE no solo acompaña la creación desde lo diverso, sino que también invita a repensar los límites de lo artístico, abriendo nuevas formas de relación entre instituciones, artistas, públicos y ciudadanía. ■

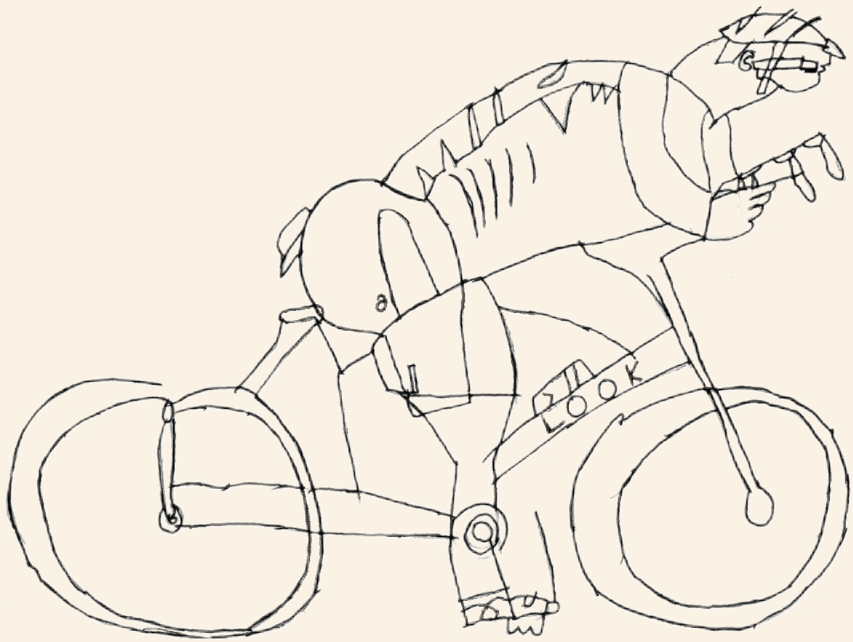






S.A.J. Les Trois Rivières de Stains: ¿Un colectivo de arte bruto?

MANUEL SÁNCHEZ OMS_
25/10/2024



«Nos expresamos como la respiración»
Mahamadou (SAJ Les Trois Rivières)

El "arte bruto" fue una propuesta que Jean Dubuffet lanzó al mundo artístico en 1945. Con esta apelación quiso referirse a todo arte producido por personas no artistas, al menos en el sentido profesional del término. Sin embargo, este concepto no ha conseguido diluir la práctica artística en el conjunto de la sociedad. Hoy por hoy, el artista bruto sigue siendo considerado como alguien diferente, a saber, un nuevo romántico apartado, marginado. En principio, el "arte bruto" irrumpió con fuerza como heredero de aquella primera expresión de Dubuffet "el arte del hombre del común" (1944), pero su amplitud pronto comenzó a reducirse cuando él mismo introdujo con ingenuidad roussoniana un nuevo "purismo" que, para la estética y la historia del arte, supondría a largo plazo el riesgo de regresar de nuevo al "arte por el arte": para poder garantizar su sinceridad, el artista bruto no debía estar contaminado ni por la cultura ni por el arte.

No obstante, es prácticamente imposible que la persona que crea esté exenta de todo conocimiento de la vida cultural de la historia y de su propia época solo por el hecho de que no es un artista. Esta visión purista idealiza al artista no profesional, lo aísla del resto de mundo, razón por la que no nos debe extrañar si el arte bruto pronto se refirió casi en exclusivo al arte producido por personas que presentan discapacidades psíquicas y/o cognitivas, aun si esta condición no los exime tampoco de un bagaje cultural que todo el mundo posee de alguna manera. Esta problemática se agudiza todavía más cuando hablamos de no artistas que trabajan en grupo.

La primera cuestión que debemos plantearnos antes de afirmar nuestro ejemplo de "colectivo de arte bruto", y con ello la posibilidad de un "arte bruto colectivo", es la naturaleza institucional de la entidad que agrupa a las personas comprometidas. Se trata de un *Service d'Accueil de Jour*, lo que en España encuentra paralelo en los «Centros de Día». No obstante, no son los diagnósticos médicos, al menos directamente, los que orientan a estas personas hacia nuestro servicio, sino el departamento estatal correspondiente: La MDPH (*Maison Départamentale de Personnes Handicapées*) de la Seine-Saint Denis, pues es ella la que decide que estas personas no son aptas para el trabajo asalariado. Hay que tener en cuenta que nuestro servicio no está medicalizado, y centra todos sus esfuerzos en lo social y educativo, esto es, en el acompañamiento educativo.

En cualquier caso y como es habitual en el mundo de la salud mental, la expresión de "arte colectivo" para demarcarse del arte bruto, proviene también del ámbito institucional, pues

ha sido adoptado recientemente por el Hôpital de Sainte-Anne de Paris, para referirse a la colección de arte creado en sus talleres, y precisamente por las mismas razones expuestas al principio de esta presentación. Nosotros adoptamos ambos perfiles, es decir, "un arte bruto colectivo". Para entenderlo debemos considerar que, si bien nuestro Centro de Día cumple un servicio institucional, su origen es asociativo, dado que fue abierto en 2018 por la asociación LEILA.

Nuestro SAJ es consciente de que, siendo que acoge a personas que lo que comparten en principio es no estar orientadas hacia un trabajo, adaptado o no, una vez libres de las fuertes constricciones impuestas por el régimen asalariado, y siguiendo el ejemplo del pedagogo francés Célestin Freinet, basa su acompañamiento educativo en la actividad y en la producción, que tan solo encuentran sus límites en sus condiciones materiales. Es decir, en los talleres no abordamos temas concretos si no son propuestos por las personas acogidas en nuestro servicio. Cada uno investiga los medios materiales para poder abordar sus centros de interés y poder así compartirlos con los demás. Cada actividad está encuadrada y encuentra sentido en proyectos globales transdisciplinares, como un espectáculo teatral, una "parade" en la vía pública, una exposición o una publicación, una jornada de puertas abiertas, nuestro jardín bruto, etc., y en ellos participan la música, las artes plásticas, el grabado, la literatura, el bricolaje, la jardinería, la cocina, la costura y el *patchwork*, etc. Estos proyectos, propuestos por las personas acompañadas y aprobados todos los miércoles en Asamblea, aportan el marco colectivo que dan sentido a cada actividad, llegando a una compenetración creativa propia de los colectivos artísticos tan en boga en los años sesenta y setenta del siglo XX.

Han sido las artes escénicas las que nos han permitido integrar todos nuestros esfuerzos creativos: decorados, disfraces, producciones musicales, exposiciones, carteles, invitaciones, etc. En 2019 presentamos en la Mediateca Municipal de Stains el espectáculo *Mystère 93*, seguida por *La salade et +*, presentada en 2023 en el cabaré *La flêche d'or* (París) y en el Teatro La Comète de La Courneuve. Los desfiles nos permiten irrumpir en la vía pública, conquistarla y dar a conocer nuestras motivaciones. Hemos construido así un satélite presentado en Stains, en Saint-Denis, en Le Mans y en el festival de Paris *Sonic Protest*, y un "quiosco de propaganda" que desplegamos en todos los eventos en los que participamos para nuestras publicaciones —principalmente nuestra enciclopedia "El libro de los libros" y la revista de nuestra Asociación *Le Moulin à Parole*. También de otras asociaciones y colectivos próximos a nosotros como *Le Canard Aquaphobe* de Lille, *Le Papotin*, *Cactus de l'Hôpital* de Saint-Anne (Paris), *Nouvelles Labordiennes* (Clinique de la Borde) o *Les Nouveaux Cahiers pour la folie* del colectivo *Encore Heureux*. Por otra parte, son numerosas las exposiciones en distintas instituciones y colectivos, destacando por tratarse de una ventana abierta a la calle, la vitrina de la redacción del periódico municipal de Stains S*tainsactu*.

Pero no se trata solamente de actividades creativas y/o artísticas, también de todo lo que atañe a la vida cotidiana del servicio como la disposición y adaptación de los espacios o la propia cohabitación. De esta manera, conforme las personas acogidas en el SAJ asumen paulatinamente más responsabilidades, especialmente en la animación de las actividades, son ellas las que construyen el servicio según sus ambiciones y necesidades.

«Inventamos todos los días. Estamos orgullosas y contentas»
(le SAJ)











Repensar el Arte Contemporáneo. Desaprendizaje y Nuevas Perspectivas desde el *Art Brut*

GRACIELA GARCÍA_
26/10/2024



Introducción_

Las VI Jornadas de *Art Brut* de La Puebla de Cazalla proporcionaron un espacio excepcional para dialogar sobre arte, caracterizado por una combinación de cercanía y profundidad. Fue una valiosa oportunidad para conversar, reflexionar y cuestionar conceptos en un ambiente abierto y accesible.

El público reunía una interesante diversidad: usuarios y sus familias; artistas residentes de ediciones anteriores y de la que daba inicio con este evento; coordinadores de proyectos artísticos vinculados a la diversidad funcional; estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Granada; simpatizantes del *Art Brut* venidos para la ocasión; y vecinos del pueblo, para quienes este encuentro anual se ha convertido en una cita cultural imprescindible.

Mi conferencia, titulada "Repensar el Arte Contemporáneo. Desaprendizaje y Nuevas Perspectivas desde el *Art Brut*," proponía un recorrido por algunas obras clave, siguiendo como hilo conductor lo que el *Art Brut* me ha ayudado a desaprender en tanto que profesional de la creatividad.

Mi objetivo era que pudiéramos explorar juntos si el *Art Brut* puede ser un terreno fértil para hablar de arte en términos generales, y cuestionar algunos de los aprendizajes que los artistas adquirimos en nuestra formación y que, en ocasiones, pueden limitar nuestra práctica artística.

En mis años de experiencia como profesional de la creatividad he necesitado descondicionarme y aprender a atenuar mi autoexigencia, así como las expectativas e ideas preconcebidas que, a día de hoy, siguen entorpeciendo mi proceso creativo, especialmente en la fase inicial, cuando es fundamental que el caudal expresivo fluya sin censura.

Supongo que en algún momento del camino perdí la capacidad de expresarme por el simple placer de hacerlo, como solía hacer en mi niñez. ¿Por qué me costaba tanto volver a ese espacio íntimo de libertad y asombro? Cada vez que intentaba reencontrarlo, me encontraba con la frustración de no tener nada que decir, con el miedo al lienzo en blanco o con el temor de perder impulso a mitad de camino. ¿Qué me estaba pasando? ¿Por qué casi todos mis compañeros de carrera parecían pasar por lo mismo? Se supone que habíamos escogido Bellas Artes porque teníamos una inclinación natural hacia la expresión artística. ¿En qué momento se había torcido nuestro camino?.

Me llevó bastante tiempo darme cuenta de que mi interés por el *Art Brut* –el mismo que en 2010 me llevó a dedicarle una tesis titulada *Procesos Creativos en Artistas Outsider*– respondía a una búsqueda de antídoto para ese problema. Me refiero a que cualquier persona, con o sin aspiraciones artísticas, puede encontrar en el *Art Brut* una fuente de inspiración para dar más espacio al hemisferio derecho del cerebro, para ser más espontánea y permitirse jugar, sin la presión de tener que ser siempre productivo y hacer cosas "buenas". En otras palabras, y parafraseando el título de este texto, el *Art Brut* puede ser una poderosa invitación a desaprender aquello que limita nuestra libertad creativa.

¿Qué es el *Art Brut*?

El *Art Brut* es una denominación heterodoxa y esquiva que se emplea para resaltar un tipo de arte intuitivo, que surge de las entrañas y se expresa como una necesidad ineludible en quienes lo crean. Agrupa expresiones artísticas desarrolladas fuera de los límites de la cultura oficial, usualmente realizadas por excluidas de la sociedad normativa. En la mayoría de los casos, son adultos sin formación artística en quienes se manifiesta de forma urgente, y a menudo repentina, una pulsión irrefrenable por "dar forma". Esta necesidad, que el crítico de arte Ángel González (1, p.21) denomina *Gestaltung*, retoma el concepto del psiquiatra e historiador del arte Hans Prinzhorn (2), uno de los primeros en estudiar el tema.

La historia del *Art Brut* comenzó cuando, inicialmente los psiquiatras y luego los artistas, se interesaron en el arte producido por enfermos mentales. La publicación de Prinzhorn en 1922, *Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung* (Actividad plástica de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y psicopatología de la configuración formal), tuvo un fuerte impacto en los artistas de la época, quienes, en su búsqueda de una libertad creativa, venían intentando descondicionarse de diversas maneras: desde la experimentación con estados alterados de conciencia inducidos por drogas, hasta la inspiración en el arte infantil, primitivo o naif.

Al responder a una temporalidad personal y no a demandas históricas o sociales, estas obras se mantenían libres de las presiones del mercado, lo que invitaba a los artistas a ver en ellas la esencia del acto creativo.

El término *Art Brut* fue acuñado en 1945 por el artista Jean Dubuffet, quien se convirtió en un ávido coleccionista de este tipo de obras e hizo un gran esfuerzo por difundirlas mediante exposiciones y publicaciones después de la Segunda Guerra Mundial.

Este tipo de creaciones surgidas al margen de la corriente principal del Arte, siempre han

existido y existirán, pero pasan a ser nombradas cuando decidimos prestarles atención. En otras palabras, el término —ya sea *Art Brut*, *Outsider Art*, Arte Marginal, etc.—sirve para ponerlas en valor y evitar que la mayoría de ellas permanezcan en la invisibilidad.

El *Art Brut* abordado como una experiencia de desaprendizaje

Como investigadora de *Art Brut*, inicié en 2005 un viaje de desaprendizaje que, sin saberlo, me iba a permitir liberarme de algunas premisas limitantes. A continuación, expondré algunos de los preceptos que aprendí durante mi formación y que se tambalean delante de algunas de estas piezas.

1. Lo importante es la idea

La primera regla de oro es que lo esencial siempre es la idea. La brecha entre el Arte validado por expertos y el espectador general comenzó a hacerse evidente en el siglo XIX y se profundizó en el XX con el avance de la crítica académica. Con la profesionalización del estudio del arte, surgieron teorías y enfoques especializados, y los museos e instituciones empezaron a desempeñar un papel central en la legitimación artística. Movimientos como el arte conceptual impulsaron la idea de que el valor de una obra residía en el concepto, no en su apariencia, lo cual hizo que muchas obras se volvieran difíciles de interpretar sin conocimientos específicos. Además, el mercado del arte contemporáneo y el uso de discursos teóricos complejos contribuyeron a que la experiencia artística se tornara elitista, relegando al espectador común a un rol de observador ajeno al lenguaje y los códigos del "arte oficial". Frente a esta intelectualización excesiva, encontramos el antes citado concepto de *Gestaltung,* que rige a los artistas *brut*: dejarse guiar por el impulso de dar forma y ver qué surge, sin un plan establecido, sin saber hacia dónde vamos.

A pesar de que han pasado ya dos décadas desde que terminé la carrera, no me sorprendió encontrarme, en el seno de las VI Jornadas de *Art Brut* de La Puebla de Cazalla, con la confirmación por parte de los estudiantes asistentes a la misma, de que a día de hoy se sigue transmitiendo a los alumnos que existe un procedimiento "correcto" para la creación y otro que no lo es tanto: que primero hay que pensar, y luego, encontrar la manera adecuada de materializar la idea.

Por supuesto, estoy a favor de esa manera de afrontar la creación, me gustaría tan sólo aclarar que no es la única y rescatar como válidas otras formas de hacer, a fin de poder enriquecer y ampliar la experiencia creativa.

Volviendo al *Art Brut*, el recorrido que planteo no podía menos que comenzar en la Colección Prinzhorn. Allí encontramos una chaqueta de uniforme psiquiátrico intervenida por Agnes Richter (Alemania, 1844–1918), quien bordó su biografía en cada rincón disponible de la prenda. También la entalló para ajustarla a su cuerpo, como si estuviera creando una segunda piel para proteger su identidad y una memoria que, podemos suponer, se sentía amenazada en el centro manicomial.



Agnes Richter_

Esta creación nace de una urgencia expresiva anterior a toda conceptualización. Richter no pretendía hacer arte; lo que la movía era un impulso íntimo, probablemente ligado a una necesidad esencial y existencial. La chaqueta intervenida se convierte en un objeto poético solo en un segundo tiempo, al entrar en la mirada del espectador.

Otro buen ejemplo de *Gestaltung* es el de Marie Lieb (Alemania, 1867-?), cuyas composiciones efímeras realizadas con jirones de sábana en el suelo de su habitación en el hospital psiquiátrico eran recogidas cada mañana por los celadores. Pensar en la inquebrantable persistencia de esta creadora, que no necesitaba ni público ni permanencia, nos ayuda a conectar con un impulso intrínseco, anterior a cualquier pretensión intelectual.



Marie Lieb_

El testimonio de su trabajo sobrevive en pocas fotografías anónimas, sobre las que Wilhelm Weygandt, asistente del Dr. Emil Kraepelin, comentó: "… Motivos compuestos con tiras de sábanas de una mujer maníaca, esparcidos en el suelo de su habitación" (3, p. 106).

2. Todo debe servir para algo

A veces nos cuesta mucho hacer cosas que no sean productivas, pero ¿y si desafiamos al *status quo* y hacemos las cosas porque sí, solo por jugar o como respuesta a una llamada

misteriosa que nace de un lugar desconocido y se amplía si le damos espacio?

Muchos artistas *brut* se embarcan en la construcción de máquinas sin función aparente. Vollis Simpson (Carolina del Norte, 1919-2013), por ejemplo, utilizó la energía del viento y el sistema de calefacción de su hogar para mover sus molinillos gigantes, algunos de más de 10 metros. El metal empleado en su fabricación procedía de piezas de vehículos encontradas en vertederos; le interesaban sobre todo los reflectores, que devolvían brillos de colores en todas direcciones.



Vollis Simpson_

La máquina del mundo, creada por Franz Gsellman (Austria, 1910-1981), incluye elementos tan diversos como dos góndolas, un timón de barco, un salero y pimentero, cinco crucifijos, 64 silbatos, 200 luces de colores y un barómetro. Gsellman dedicó 23 años a construirla en su granja en las colinas de Austria. En 1958, tras quedar profundamente impresionado al ver el Atomium en Bruselas, decidió abandonar el negocio familiar. Inspirado por esta estructura, emprendió un viaje por Bélgica, aprendiendo todo lo que pudo sobre arquitectura.



Franz Gsellman_

A su regreso, se propuso construir esta máquina de luz, color y sonido. Durante ocho años, trabajó en secreto en su taller, evadiendo preguntas familiares mientras dedicaba cada día, desde la mañana hasta la noche, a su creación. Cuando finalmente la presentó al mundo, suscitó reacciones de asombro y desconcierto; muchos no comprendían el propósito de aquel proyecto. Pero Gsellman sostenía que, algún día, "serviría para algo".

Intuyo en el interés que suscita el *Art Brut* desde comienzos del siglo XX un síntoma de cierta nostalgia por una fertilidad y una libertad expresiva en crisis; una nostalgia que se manifiesta en dos niveles. En el plano social e histórico, reflejaría el progresivo abandono del pensa-

miento mítico en favor del pensamiento lógico, cuyo origen se remonta a Sócrates y que, pasando por diversos hitos, culmina en la fascinación total por el logos a partir de la revolución industrial. En un plano individual, expresaría una añoranza de ciertas capacidades dejadas atrás en la infancia, antes de que inhibiéramos la pulsión de juego y la expresión salvaje. Tal vez nuestro mundo reclama un retorno a la armonía pitagórica, aquel momento histórico de la Grecia antigua en el que convivían el pensamiento mítico y el lógico, en un fértil equilibrio entre lo intuitivo y lo racional. Es posible, en cualquier caso, que muchos sintamos la necesidad de elevar el saber instintivo a la categoría de conocimiento legítimo y necesario.

3. Lo decorativo es superfluo y, si acaso, se añade al final

El *Art Brut* subvierte la idea de que lo decorativo es prescindible y se limita a la fase final de la creación. Al contrario, el ornamento puede ser un elemento estructural, rítmico y compositivo fundamental.

Muchos artistas mediúmnicos, por ejemplo, construyen sus obras a partir de patrones decorativos que funcionan como un léxico visual personal. Esta pulsión por llenar el espacio, conocida como *horror vacui*, es común en artistas como Madge Gill, Raphaël Lonné, Augustin Lesage y Minnie Evans. En sus obras, el ornamento no es un añadido, sino que constituye la esencia misma de la pieza, como si fuera su respiración.



Raphäel Lonné_

La relación entre lo decorativo y las experiencias alucinógenas es evidente. Ángel González (1, p.69), aludiendo al libro de Michaux sobre la mezcalina, afirma que esta droga es una "fábrica de ornamentos". Walter Benjamin (Ibíd.), por su parte, describe cómo los ornamentos adquieren un significado profundo bajo los efectos del hachís, convirtiéndose en "casas de los espíritus".

4. Menos es más

Muy relacionada con la anterior, se encuentra la célebre máxima del minimalismo: "menos es más". El minimalismo puede entenderse como la depuración del principio de lo apolíneo, que sería lo opuesto a la entrega dionisíaca. Es cierto que, si queremos ser elegantes y eficaces en la comunicación, debemos aprender a quedarnos solo con lo necesario. Se

trata de una buena máxima, y como diseñadora la tengo en alta estima; sin embargo, de vez en cuando nos maravilla lo disparatado, y en el *Art Brut* a veces presenciamos la belleza de lo excesivo. Con frecuencia se desafían los límites, ya sean del buen gusto, de la cordura o de lo posible.

Nada parece excesivo para Danielle Jacqui (Niza, 1934). Es como si no pudiera dejar de crear, de pintar, de bordar… Hasta una simple silla o una bata son colonizadas por sus formas. Dionisos reclamándole a Apolo su turno en la palestra: ebrio, excesivo, exuberante.



Danielle Jacqui_

Una característica frecuente en las arquitecturas *brut* es lo que Juan Antonio Ramírez (4, p. 28) ha llamado "apoteosis de un material", para explicar el empleo excesivo y en exclusividad de un elemento constructivo, como si sus artífices pretendieran decir: "esta maravilla es toda de piedra", "la he recubierto enteramente de conchas" o "para revestir las paredes de esta casa tuve que beberme treinta y nueve mil latas de cerveza".

El legado de Karl Junker (Lemgo, 1850-1912) abruma por lo delirante de su proyecto. La Junkerhouse es una pieza increíble de talla en Lemgo, Alemania, realizada por un hombre solitario que talló cada rincón, tanto en el exterior como en el interior, desde las camas hasta los techos de su enorme casa, durante veinte años. Muchas de estas obras sólo terminan cuando ya no queda ningún hueco disponible o cuando su artífice fallece.



Karl Junker_

5. Se debe ir del todo hacia las partes

Otra de las consignas con las que se forma a los artistas en Bellas Artes es que se debe ir del todo hacia las partes, es decir, tener una visión de conjunto y avanzar desde ella hacia lo concreto. Esta convicción está obviamente relacionada con las anteriores, ya que todas forman parte de un mismo paradigma en el que se prioriza la labor del hemisferio izquierdo del cerebro sobre la del derecho.

Crear de otra manera, es decir, desde las partes hacia el todo, tendría que ver con crear sin un plan establecido; de forma, pudiéramos decir, más chamánica.

Volvemos a citar a la artista visionaria Madge Gill para entender esta forma de avanzar desde las partes hacia el todo, dejándose llevar por las formas que van surgiendo. Gill rechazaba la mediación compositiva trabajando en papel continúo enrollado, de manera que solo era visible la parte sobre la que estaba dibujando. Así, lograba evitar una intervención excesiva, haciéndose a un lado para canalizar el mensaje que sentía afluir a sus manos.

El artista visionario Auguste Lesage (Pas de Calais, 1876-1954) también menciona a ese "huésped inesperado" que actúa a través de su mano. Para Lesage, el arte es la otra cara de la cotidianidad; acude a él para volar hacia otros territorios, regresando al lienzo cada noche después de su jornada laboral como minero.

Lesage lleva al extremo el proceso de trabajar desde las partes hacia el todo: comienza a pintar en la esquina superior izquierda del lienzo, con un pincel extremadamente fino, y avanza de manera ordenada en el sentido de la lectura, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Por supuesto, por muy asombroso que pueda resultar dada la simetría de sus obras, lo hace sin realizar boceto previo.

Son muchos los creadores de arquitecturas colosales, como la catedral de Mejorada del Campo, cuyos constructores, en este caso Justo



Madge Gill_



Auguste Lesage_



Justo Gallego_

Gallego (Madrid, 1925–2021), afirman trabajar sin planificación. Este método nos remite al refrán de "todo es empezar". Es bastante común que un creador *brut* comience con una pequeña intervención en su casa, como recubrir una pared con conchas, y que la obra termine conquistando todo el espacio, sin llegar a finalizarse hasta el fallecimiento de su autor.

6. Hay que innovar

Otro de los supuestos que más presión ejerce sobre los creadores es la idea de que hay que innovar.

El arte de la corriente principal vive sumido en una línea de tiempo autoconsciente según la cual el artista debe aportar una nueva perspectiva para la sociedad con su trabajo. Un principio según el cual un lienzo rajado es relevante cuando lo realiza Lucio Fontana por primera vez, pero tendrá que ser justificado y contextualizado para volver a ser aceptado como arte por un artista que lo haga después.

Las creaciones *Brut*, por el contrario, son atemporales o al menos responden a un tiempo íntimo del artista.

Hedwig Wilms (Alemania, 1874-1915), quien apenas hablaba y comía, quiso hacerse con una vajilla similar a la que tenía antes de ser internada en un hospital psiquiátrico. La construyó con el único material que tenía a su disposición: grueso hilo de algodón. Con él tejió un conjunto de bandeja, jarra y taza que no podemos evitar comparar con la célebre vajilla forrada con piel de animal de la artista Meret Oppenheim (Berlín, 1913-1985).



Hedwing Wilms_

Sin embargo, lo que para una es elección estética y consciente del marco artístico en que será acogida la pieza, para la otra es fruto de una limitación; una limitación que ha dado como resultado una creación insólita y poética.

También responde a una temporalidad interna la obra de Bispo Do Rosario (Japaratuba, 1909 -1989), quien ha generado de forma involuntaria



Bispo Do Rosario_

obras que nos recuerdan al *Arte Povera* o incluso a Marcel Duchamp, a pesar de no conocer la obra de éste y de tener una intención completamente distinta.

Él no se consideraba un artista sino un elegido de Dios, con la misión de rescatar todo aquello que merecía ser salvado antes del Juicio Final. Para ello bordaba nombres, construía maquetas, hacía ensamblajes… Trabajaba a contrarreloj para conseguir hacer el inventario más completo posible. Todo lo construía en el cuarto fuerte de un manicomio brasileño y durante mucho tiempo al margen de cualquier mirada.

Tan importante es para algunas personas construir su propia temporalidad y realidad que inventan un completo microuniverso en el que son el máximo soberano. Reinos con su propia bandera, moneda e himno como el Imperio de Monera en Dinamarca de Gerard van Lankveld (Gemert, 1947).



Gerard van Lankveld_

7. La técnica y los materiales son sólo un vehículo

Antes de ejecutar el acto artístico, tiene sentido escoger el medio más adecuado para la expresión de lo que queremos contar. Esto es lógico, pero también hay otra forma de relacionarnos con los materiales, como es anteponerlos o escuchar lo que quieren devenir, como si fueran seres con aliento.

Bessie Harvey (Dallas, 1929-1994) iba guardando los objetos que recogía del río en una maleta. De este modo, cuando buscaba conseguir "el regalo" de inspiración que necesitaba para comenzar una obra, le bastaba con abrir la maleta y dejar volar su imaginación. Harvey tenía la convicción de que los materiales y fragmentos de árbol que rescataba del agua eran objetos espirituales, cargados de magia. Nunca había estado en África y para ella crear se convirtió en una forma de conectar con sus raíces.



Bessie Harvey_

> *Ellos hablan. A veces simplemente cojo un trozo de madera que no es nada y sé qué es lo que va a devenir, lo sé en ese mismo instante y comienzo a hablar con el trozo de madera antes de tocarlo, antes de hacer nada con ello, porque ya sé que es algo. –Bessie Harvey* (5, p. 102)

Este profundo respeto por los materiales, este animismo, resuena con una forma respetuosa de estar en el mundo. Es el mismo enfoque que lleva a los nativos americanos, para quienes todo lo que no está fabricado por el hombre es un sujeto, a utilizar una gramática lingüística en la que una bahía, una roca o un día de la semana no son un "qué", sino un "quién". En el idioma potawatomi, por ejemplo, se pregunta "¿qué es esto?" para referirse a una mesa, pero "¿quién es este ser?" para referirse a una manzana (6).

Marie-Rose Lortet (Estrasburgo, 1945) aprovecha cualquier momento: en el transporte público, mientras camina, espera, en momentos insomnes… para seguir trabajando el hilo y así permanecer conectada con una especie de proceso creativo constante. Su vínculo con las fibras textiles es tan físico, tan corporal, que en su contacto a menudo siente como si tuviera algo que contar desde la punta de sus dedos.



Marie-Rose Lortet_

8. Es preciso tener una trayectoria sólida y coherente

Y ya llegamos al último hito de este viaje de desaprendizaje para hacer mención al aspecto de la trayectoria. Una de las cosas que más penaliza la carrera de los artistas profesionales es la falta de consistencia. Muchas personas experimentan tanto y son tan curiosas que dan bandazos; de algún modo, es natural coquetear con estilos diferentes, pero a menudo esto es recibido como una falta de solidez en la línea de investigación plástica de los artistas.

Esto le pasó factura a Ramón Losa (Albacete, 1959), por ejemplo, que siempre fue capaz de transitar desde la pintura figurativa realista hasta la abstracción, pasando por el cómic y el collage. Aunque Losa no es autodidacta, una crisis de salud mental condicionó su bienestar emocional y su trayectoria profesional. En su caso, la consistencia no es una posibilidad, ya que diferentes estados de ánimo lo llevan a adoptar estilos muy diversos, en función de sus circunstancias. A pesar de ser una artista increíblemente talentoso y muy productivo, las galerías que actualmente se interesan por su obra tienen una línea de trabajo *brut.*



Ramón Losa_

Otro ejemplo de viraje en la trayectoria artística y de corpus creativo difícil de clasificar es el de Dunya Hirschter (Croacia, (1954 - 2008), quien en su juventud fue una joven alineada con las expectativas y tendencias de la cultura artística de su época dentro del ámbito del teatro de vanguardia.



Dunya Hirschter_

Después de un viaje a Marruecos, Hirschter se volvió fervientemente religiosa, y para ella, la expresión creativa se convirtió en una forma de devoción; no había separación entre su entrega espiritual y su labor artística. Creó numerosas obras de collage en torno a los distintos nombres de Alá y realizó múltiples intervenciones en sus prendas textiles. También transformó el Corán en el que estudiaba en un objeto insólito, bordado, quemado, subrayado y deformado por horas y horas de estudio.

No sabemos si el mercado del arte habría llegado a darle de espalda, porque su evolución psíquica la llevó a desinteresarse totalmente de éste. Sus creaciones no encajan en ninguna categoría: no son arte, ni exvotos, ni prendas de vestir, ni ofrendas. No hay separaciones, no hay cajas; lo rígido se ablanda y los límites se desdibujan. Esta falta de clasificación también representa un desafío para el sistema productivo: incluso algunos especialistas han determinado que lo suyo no es *Art Brut*.

Conclusión

En el Art Brut, es la necesidad de expresión la que impulsa la creación, que, en un segundo momento, con la llegada del espectador, se transforma en una pieza artística. Entonces se activa la empatía, la apreciación estética y un diálogo constante entre el objeto y nuestra interioridad, que se proyecta de nuevo hacia la obra. A veces, incluso, surge una sutil inquietud al contemplar la obra desde una posición cómoda, permitiéndonos una distancia emocional y la tranquilidad que ofrece el marco del Arte: ese espacio que nos permite observar cosas terribles y, a la vez, auténticamente bellas, para luego apartarnos y continuar con nuestra vida.

Es fácil caer en la tentación de romantizar el Art Brut, y espero no haber sucumbido a la simplicidad de contraponer el Sistema (depredador, agotador de almas) con el Art Brut (auténtico, puro, portador de esperanza), ya que soy consciente de que sería una visión reduc-

cionista. Confío en haber presentado un relato que, ante todo, es un juego de experiencias personales, una excusa para hablar sobre el Art Brut que –me gusta pensar– pueda despertar en algunos el deseo de navegar por las aguas de la creatividad y el sagrado disparate con mayor libertad y alegría.

Por último, insistir en que lo nombramos *Art Brut* pero independientemente de que le pongamos o no un nombre, siempre ha habido y habrá gente en todas partes del globo construyendo microuniversos, obrando como chamanes de sí mismos, desafiando al estigma y conmoviéndonos con su ejemplo de resiliencia, porque el *Art Brut* no es otra cosa que la pulsión creadora del ser humano al desnudo. El arte entendido como llave que abre el puente entre lo interno y lo externo, que nos ayuda a atravesar lo invivible: la pérdida, la enfermedad, la soledad. Un recurso interno que viene de un lugar desconocido y profundamente íntimo para ayudarnos a vibrar en sintonía con nuestra alma.

Gracias a la pulsión irreductible de estos creadores y a la mirada de otros que supieron ver su valor, podemos inspirarnos hoy en cientos de obras de mujeres y hombres que transformaron y enriquecieron sus destinos. ■

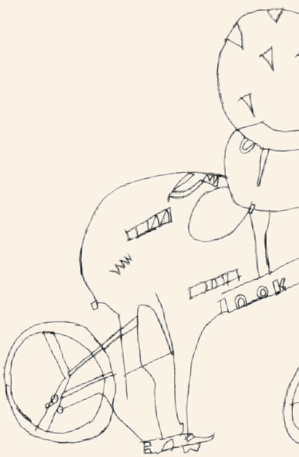
Bibliografía citada

(1) González, A. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. 1ª ed. Madrid: Lampreave y Millán, 2008.
(2) Prinzhorn, H. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. 1ª ed. Madrid: Grandes Temas Cátedra, 2012.
(3) Brand-Claussen, B y Michely, V. *Waanzin is Vrouwelijk - La Folie Au Feminin - Madness is Female*. 1ª Ed. Gent: Musseum Dr. Guislain, 2006.
(4) Ramírez, J. A. *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela-Fundación Duques de Soria, 2006.
(5) Rexer, L. *How to look at outsider art*. 1ª ed. Singapur: Harry N. Abrams, Inc, 2005.
(6) Wall Kimmerer, R. *Una trenza de hierba sagrada: Sabiduría indígena, conocimiento científico y las enseñanza de las plantas*. 1ª Ed. Madrid: CAPITAN SWING S.L, 2021

ART
BIKE







RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

2022



El rostro si está aquí no sale de las sombras. Y de todas formas no está aquí

JOSÉ CASAS



Cómo hacer surgir las imágenes, cómo encontrar los referentes que detonan nuestras propias creaciones o cómo involucrarnos con procesos que desencadenen mundos personales, son algunas de las cuestiones fundamentales que José desarrolla en su proyecto.

El artista comparte con sus colaboradoras un archivo heterogéneo de imágenes del mundo antiguo y provoca un proceso de apropiación de éstas a través de la copia y la interpretación, la mancha como indicio de imagen, la descripción o el dibujo de memoria. Los/as usuarios/as experimentan por primera vez con el carboncillo para desarrollar una labor arqueológica sobre el papel y encontrar un imaginario personal en un hacer y deshacer continuo entre las capas de sus trazos. Este proceso activa lenguajes propios sustentados en accidentes plásticos que germinan en quien utiliza sin directrices, con intensidad y sin miedo, un nuevo medio elemental como el carbón.

Como resultado de las residencias se presentan ocho dibujos de gran formato y una amplia diversidad de ejercicios a distintas escalas. Entre éstos, también se encuentran dibujos que José ha realizado en paralelo y que se nutren de los procesos de sus colaboradores.











¿Cómo hacer una película?

MAYTE GÓMEZ MOLINA



¿Cómo hacer una película? es una pieza híbrida entre el documental y la ficción, que indaga en los mecanismos creativos de la ilusión, a la vez que nos hace preguntarnos cómo construimos la realidad, la memoria y la fantasía. Mayte describe el proceso creativo, que tras un mes de residencia, se concreta en cuatro episodios diferentes pero complementarios y que se nutren sobre todo de la capacidad performativa de sus protagonistas: "La película favorita de Juan Diego es Lo que el Viento se Llevó. La de Fani, Heidi. Juan dijo que las del oeste, todas. Y Francisco, que su favorita era una sobre un olivo, pero que aún no existía, que la iba a rodar él. Junto a Benjamín, Andrés, Keli y Jaime y demás colaboradores, se preparan para rodar una película. A través de reuniones, ensayos y rodajes, estos creadores imparables prepararán diferentes versiones de las películas de su infancia y adolescencia, a la vez que todos ayudarán a Francisco a rodar su película sobre el olivo para la que, curiosamente, no rueda ni uno solo de estos árboles, sino solo los campos de algodón que rodean su pueblo, en los que ya no quedan cultivos ni trabajadores, solo los recuerdos de su infancia y de algunos que ya no están." ■





















Cuento de mediodía

JULIA MARTOS



Cuento de mediodia es una videocreación colectiva que surge del vínculo entre el material audiovisual obtenido de una serie de ejercicios diarios con la cámara y una narración colectiva, sonsacada a partir de un juego de tradición oral que la artista propone a sus colaboradoras.

Durante el mes de residencia, Julia les ofrece cámaras de fácil manejo y les invita a explorar, sin filtros, a partir de sencillas premisas. Visionan juntas y conversan sobre lo que ocurre en esas imágenes que la cámara les devuelve.

La inexperiencia con el medio favorece esa mirada deseducada que aspira a compartir la pieza final y que se aleja de la imagen cinematográfica perfecta a la que estamos acostumbrados. Imágenes temblorosas o desenfocadas que encuadran los márgenes, grabaciones íntimas que nos hablan tanto por lo que nos descubren como por cómo lo encuentran. Julia hila en el montaje y genera una narrativa experimental a partir de ese encuentro de la voz, el ojo, la cámara y el cuerpo. ■















EXPOSICIÓN DE LAS RESIDENCIAS 2022

V RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

Exposición:
28.10.23/10.12.23

JOSE CASAS MAYTE GÓMEZ JULIA MARTOS OJO PÉRTICO



Más información :
www.macmorenogalvan.pueblacazalla.com
cultura@pueblacazalla.com
MAC JM Moreno Galván
museo_morenogalvan

Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván













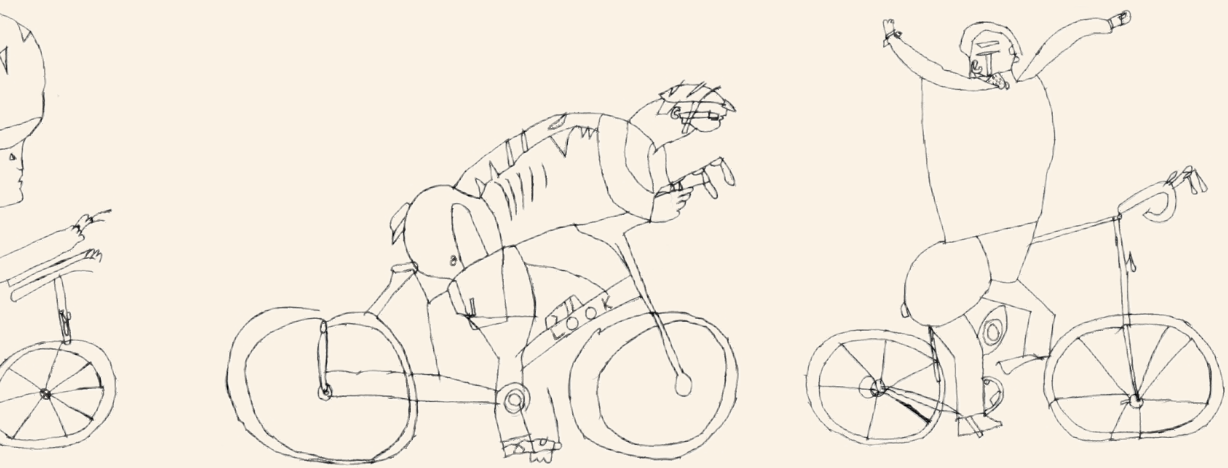




ART
BIKE

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

2023



Yo bandera

MARÍA ROSA ARÁNEGA



María Rosa plantea una práctica artística personalizada, explorando junto a sus colaboradores/as, de manera individual, los conceptos de autoidentificación y reivindicación a través del simbolismo de las banderas. Durante las Residencias, siete personas han creado los diseños para siete banderas que representan su identidad única. Como la propia artista expresa "el proyecto se aleja del concepto convencional de las banderas como representaciones de una nación o un colectivo homogéneo, y en su lugar las convierte en herramientas que visibilizan las voces de las personas del Centro Ocupacional". *Yo bandera*, título del proyecto, se expande con la performance final: el traslado de las banderas, portada por cada creador/a, hasta el Museo para su exhibición en la exposición. "A través de esta acción, se busca que cada participante tome control de su narrativa personal y colectiva, reivindicando su derecho a ser representado. El acto de llevar las banderas desde el centro del pueblo hasta el museo es una forma de reclamar el derecho a ser visto, escuchado y recordado, mientras se contribuye a un diálogo inclusivo sobre la identidad y el espacio." ■


24

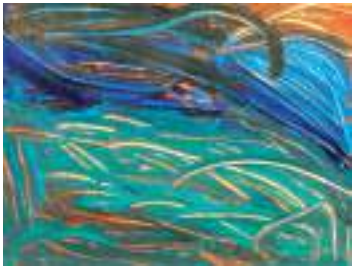















SIEMPRE ESTOY
ALEGRE

Pérformance_







Peine para calvos

BEATRIZ LOBO

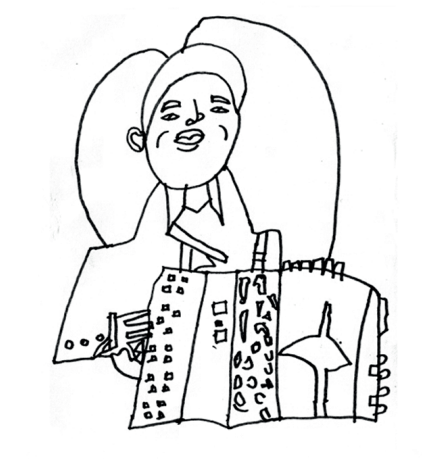


La artista propone en su proyecto el desarrollo de un laboratorio de GIFs: un formato ligero y dinámico de animación con el que desplegar, a través del dibujo, la audacia expresiva de sus colaboradores y colaboradoras. La inmediatez de la animación, creada a partir de dos o tres dibujos, generaba una producción rápida, en la que primaba la chispa creativa por encima de una laboriosa ejecución.

Tras días de intensa actividad, inmersas en un hacer constante, descubren juntas un recurso que revoluciona el proceso de creación de estos GIFs: hacen acopio, inventan o transforman dichos populares, y comienzan un juego de asociación entre palabras e imágenes que atraviesa la sabiduría popular y acaba adquiriendo una dimensión profética.

Beatriz crea un oráculo digital: una plataforma a la que puedes dirigirte para realizar una pregunta. Al pulsar un botón, tras varias rotaciones, el oráculo se detiene en uno de los GIFs. Las interpretaciones de los refranes y sus ilustraciones generan sentencias disparatadas, sorprendentes, lúcidas, pero, sobre todo, reveladoras. ■


CANDIL DE LA CALLE Y TIZÓN DE LA CASA


CANDIL DE LA CALLE Y TIZÓN DE LA CASA


ESTAN ABRAZADOS
Y
SE ESTAN RESESPETANDO
EL UNO AL OTRO


QUÉ ES MÁS
RÁPIDO EL RAYO
O LA
CAGALÉRA

















Escanea el QR o escribe en tu navegador:
http://macmorenogalvan.pueblacazalla.com/oraculos/beatriz-lobo/Oraculo-beatriz-lobo.html

Tótem

ANA SÁNCHEZ



Al comienzo de la estancia, Ana comparte el archivo fotográfico de su infancia a través del cual germinan sus esculturas. Este archivo acaba siendo un lugar de encuentro que se cruza con las memorias personales de sus colaboradores/as para generar así un imaginario colectivo. A partir de un proceso individualizado de dibujo y abocetado en plastilina, se van creando las figuras que, redimensionadas y atravesadas por un mismo eje, se reúnen creando una suerte de Tótem. El papel maché, técnica en la que están realizadas las esculturas, asume un lugar protagonista en el desarrollo del taller, generando espacios de encuentro a través de las distintas fases del trabajo. El Tótem se presenta como una obra colectiva creada a partir de la suma de experiencias y de plásticas personales. ■











EXPOSICIÓN DE LAS RESIDENCIAS 2023

Pedagogías Artísticas



[illegible]

Exposición

26.10.24
08.12.24

Inauguración

26.10.24
A las 13:00h.

Más información:
www.macmorenogalvan.pueblacazalla.com
cultura@pueblacazalla.com
Tlf. 954 499 416 / WhatsApp: 623 25 66 72

Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván






24


NOLOPILLO


VOY
Y VENGO






SALGO
VOLANDO









ENTREVISTAS A ARTISTAS RESIDENTES

2020


ITALIA









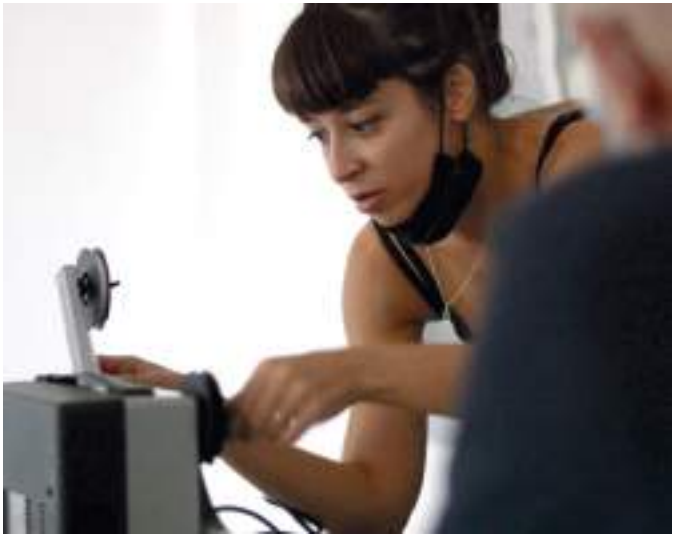




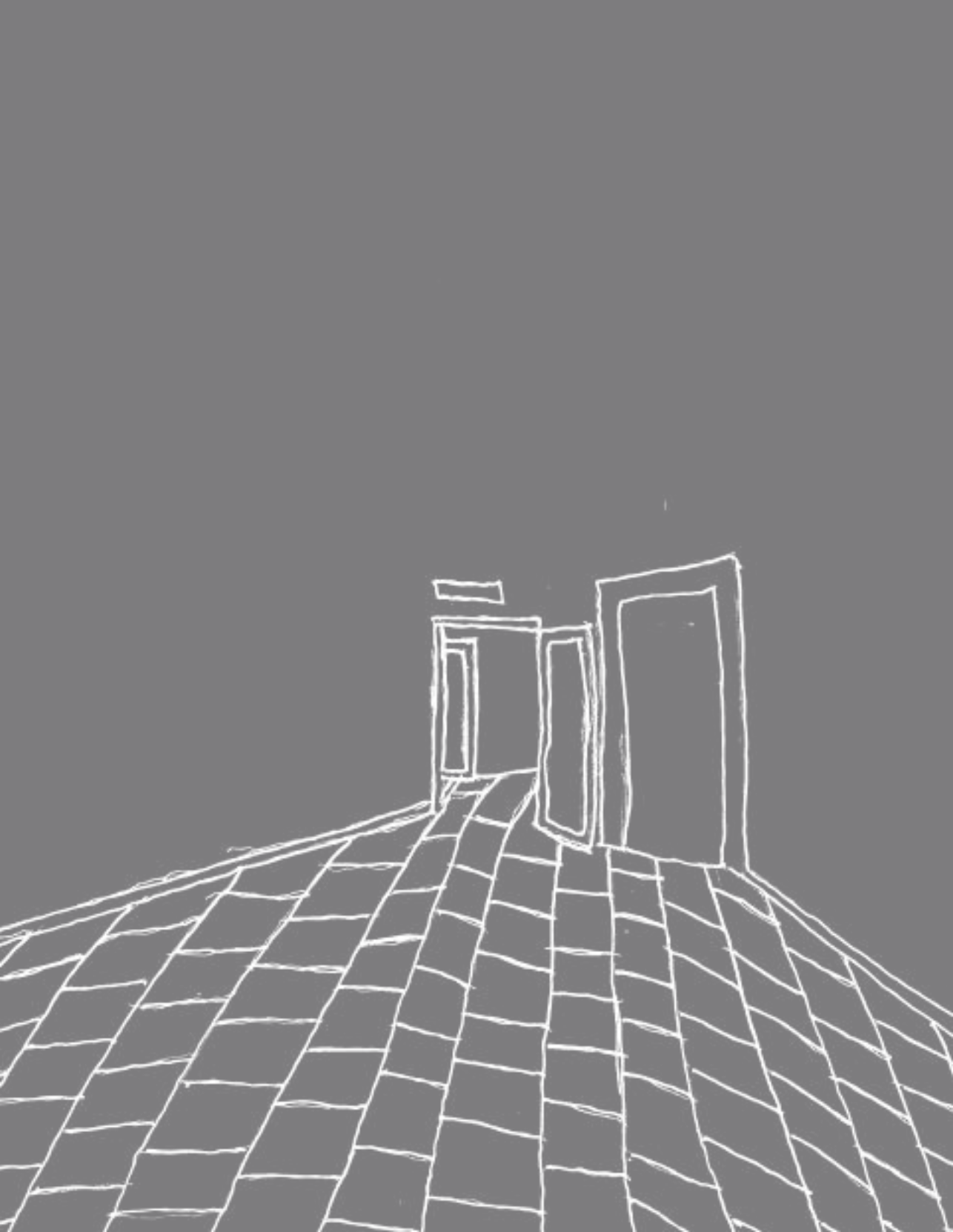








ESCANEA EL **CÓDIGO QR** PARA VER LAS VIDEO-ENTREVISTAS DE LOS ARTISTAS.



AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo del Centro Ocupacional y Centro de Día, a las monitoras y todas las personas usuarias, sin las cuales este proyecto no sería posible.

Mª Carmen Andrade, Juan Diego Asencio, Patricio Barrero, Mª Carmen Bohórquez, Fátima Calderón, Yumara Fajardo, Andrés Gallego, Francisco Gamarro, Jaime García, Ana Gómez, Dolores Gómez, Miguel Ángel Hormigo, Lola Hormigo, Francisco José Hormigo, Juan Jovacho, Emilio Lineros, Manuel Márquez, Marta Miró, Rubén Montesinos, Francisco Moreno, José Luis Moya, Mario Pavón, Benjamín Pineda, Domingo Reyes, Felipe Romero, Inma Romero, Estefanía Ruiz, María Isabel Segura, Manuel Verdugo.

CATÁLOGO

Textos,
Antonio Martín Melero (pp. 9)
Alegría y Piñero (pp. 11-21, 73, 77, 81, 95, 99, 103)
Jordi Costa (pp. 27-39)
Alfredo Escapa (pp. 41-43)
Cristina Laborda (pp. 45-47)
Marisol Álvarez (pp. 49-51)
Manuel Sánchez Oms (pp. 53-55)
Graciela García (pp. 57-69)

Fotografías,
Alegría y Piñero (pp. 13-21, 72, 74-76, 78-80, 82, 83, 86, 87-91, 95-96, 98, 102, 104, 105, 108, 113, 115-117)
Equipo C3A (pp. 17)
Equipo Prensa Ayuntamiento La Puebla de Cazalla (pp. 97)

Diseño,
Claudia Ospina Barrios

Ilustraciones de portada,
Imágenes de proceso de *Panorama móvil: de ida y vuelta* de Ojo Pértico.

Ilustración para gráfica interior,
Imágenes de proceso de *Panorama móvil: de ida y vuelta* de Ojo Pértico.

Revisión de textos,
Alegría y Piñero

El libro incluye la tipografía High, light, shrill, creada por Andrés G. Vidal y Johanna Ehde, en el proyecto "Diseño Colectivo de Tipografía y Ruido".

Imprime: Volumen Producción Integral, S.L.
ISBN: 978-84-09-76478-5
DL: SE 2253-2025
© de la edición: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores
© de los textos: sus autores/as
© de las fotografías: sus autores/as
© de las obras: sus autores/as

CRÉDITOS

AYUNTAMIENTO DE LA PUEBLA DE CAZALLA

Alcalde,
Antonio Martin Melero

Concejal de Servicios Sociales,
Javier Jiménez Toro

Técnica de Servicios Sociales,
Ana Antonia Espinar Ropero

Concejal de Cultura,
Miguel Ángel Martín Bohórquez

Técnica de Cultura,
María José Sánchez Gago

Lugar de las exposiciones,
Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

Comisariado de las exposiciones,
Alegría y Piñero

Gestión del Programa de Arte del Centro Ocupacional y Centro de Día,
Concejalías de Servicios Sociales y Cultura

Coordinación del Programa de Arte del Centro Ocupacional y Centro de Día,
Alegría y Piñero



CENTRO DE DÍA OCUPACIONAL

AYUNTAMIENTO DE LA PUEBLA DE CAZALLA
CONCEJALÍAS DE CULTURA Y SERVICIOS SOCIALES

Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván

