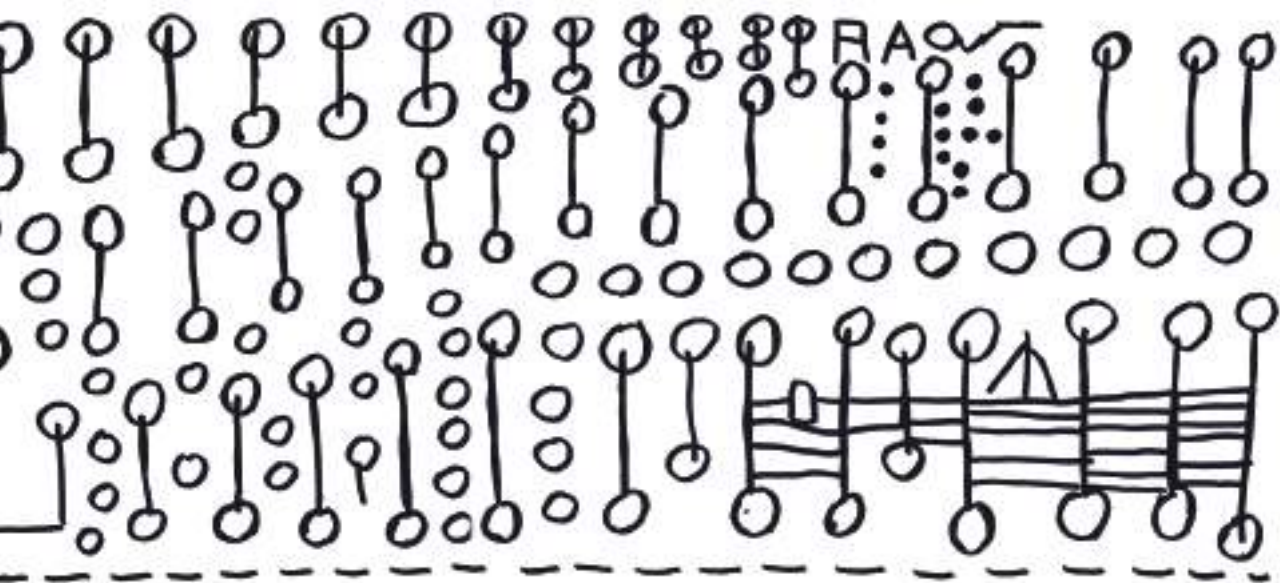


JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2016 / 2018



JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2016 / 2018

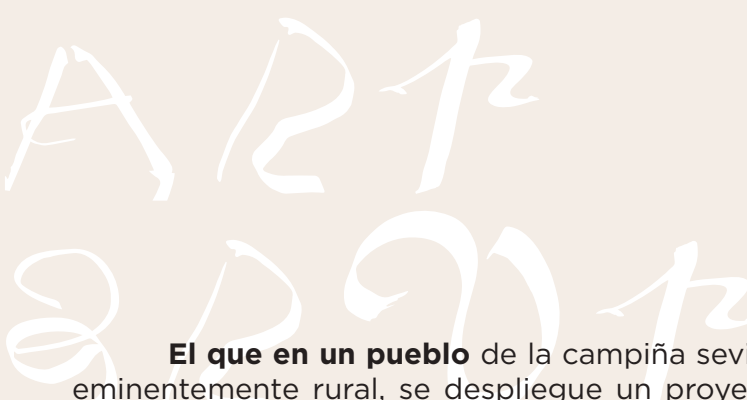
ÍNDICE

10	Art Brut en La Puebla de Cazalla Miguel Ángel Rivero
16	Jornadas Art Brut y Residencias Artísticas La Puebla de Cazalla 2016 y 2018 Alegoría y Piñero
21	JORNADAS ART BRUT 2016 / 2018
25	Arte que sí interpela a nuestras almas Ángel Cagigas
39	Hacia un arte ensimismado. Una vuelta del revés al universo Víctor Borrego
49	De los rescates de Jean Dubuffet, la definición de Art Brut y sobre el arte mediúmnico. Una colección dentro de una colección Pepa Mora
57	El arte como centro: prácticas artísticas en los márgenes Alegoría y Piñero
69	Arte Naif y Museo Internacional de Manuel Moral en el Palacio de Villardompardo de Jaén Julia Sáez-Angulo
79	RESIDENCIAS ARTÍSTICAS LA PUEBLA DE CAZALLA
85	2016
86	Ana Karen G. Barajas
90	Sergio Torres
94	Marta Beltrán
98	Cristina Martín
103	Exposición "Guías centrífugas"
115	2018
116	Helí García
120	María Bueno
124	Andrés G. Vidal y Johanna Ehde
129	Exposición "La deliciosa imagen del monstruo"

ART BRUT EN LA PUEBLA DE CAZALLA

Miguel Ángel Rivero Gómez.

Concejal de Cultura - Ayto. La Puebla de Cazalla



El que en un pueblo de la campiña sevillana, dentro de un contexto eminentemente rural, se despliegue un proyecto artístico de Art Brut resulta cuando menos extraño. Sin embargo, encuentra su explicación en la singularidad que define a La Puebla de Cazalla desde su implicación y su sensibilidad hacia las artes plásticas, cuyo origen se sitúa en los hermanos José María y Francisco Moreno Galván. El primero de ellos, que da nombre al Museo de Arte Contemporáneo de la localidad, fue uno de los teóricos y críticos de arte de mayor peso en la España de la segunda mitad del siglo XX, siendo una pieza esencial en la reconstrucción de la modernidad artística del país al trazar una línea de continuidad entre las vanguardias históricas y las corrientes artísticas de post-vanguardia de los años 50 y 60. Francisco Moreno Galván, por su parte, fue pintor y letrista flamenco, y una pieza

esencial en la renovación de dicho arte desde la estética del “neojondismo”, que hilvanó a partir de la relación entre la cultura popular y el espíritu de las vanguardias. Precisamente desde ahí generó una importante transformación en su pueblo, acompañando el proceso de formación de cantaores como José Menese, Diego Clavel o Miguel Vargas, y creando la Reunión de Cante Jondo, el festival flamenco de La Puebla. Francisco mantenía como si de un *credo* se tratase su fe en el cante jondo, donde veía “el sistema más eficaz para calar en el corazón del hombre.” Esta concepción del flamenco como lenguaje, como vía de expresión y comunicación del pueblo, portaba además una fuerte carga estética, que apuntaló a nivel teórico su hermano José María, y una importante dimensión plástica, visible en la pintura y en la genial obra de cartelería de Francisco. Fue este último quien logró inocular entre las gentes de su pueblo esa fe en el flamenco como lenguaje y la importancia de su dimensión plástica. De ahí deriva, a mi juicio, la sensibilidad artística que define a La Puebla de Cazalla y que tiene, entre sus consecuencias, el contar con uno de los más relevantes museos de arte contemporáneo de Andalucía y el que se haya desplegado este impresionante programa en torno al Art Brut desde su Centro Ocupacional. Las semillas no germinan en cualquier tierra.

El presente Catálogo recoge buena parte de los proyectos del Programa de Arte desarrollado en el Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla, en concreto, las dos primeras ediciones de sus Residencias Artísticas y de sus Jornadas de Art Brut, celebradas en 2016 y 2018. Dicho Centro Ocupacional, destinado a la formación y la integración social de personas con capacidades diferentes, viene desempeñando desde su creación en 1988 una importante labor terapéutica y asistencial, donde los talleres de manualidades y artes plásticas siempre han ocupado un lugar significativo. Sin embargo, fue la llegada en 2014 de la artista Alegría Castillo quien le dio el impulso que nos ha traído hasta aquí. Desarrolló entonces, con la estrecha colaboración de José Antonio Sánchez Piñero y el apoyo de las monitoras del Centro Ocupacional, un Taller de Creación Artística, cuyos reveladores resultados fueron mostrados en diciembre de 2015 en la exposición colectiva “El reflejo es una mirada muy profunda entre una persona”.

Tales resultados nos invitaron a idear un proyecto artístico de mayor envergadura y continuidad, que desembocaría en las Residencias Artísticas del Centro Ocupacional y en las Jornadas de Art Brut. En dicho proyecto convergieron, de un lado, el área de Servicios Sociales del Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, responsable del Centro Ocupacional, y de otro lado, el

área de Cultura, que buscaba ampliar sus actividades en torno al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván con estancias temporales de artistas. Se definió así un proyecto común de ambas áreas municipales, que contó inicialmente con la colaboración de la Obra Social de La Caixa en la cofinanciación del proyecto, para finalmente ser asumido por el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla en una firme apuesta por la alianza entre la cultura, el arte y el compromiso social. De este modo se inició una andadura que, de momento, nos ha llevado a la consolidación del Programa de Arte del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla, donde sus usuarios/as reciben una formación artística profesional y continuada en el tiempo. Este proceso formativo se completa con las estancias de los artistas en residencia, que los/as usuarios/as esperan con avidez en cada edición, y con las exposiciones en el Museo, espacio que han hecho suyo de tanta vida y tanto arte que han logrado inyectarle.

En este camino, el saber hacer de Alegría Castillo y José Antonio Sánchez Piñero ha sido fundamental a la hora de desarrollar un Programa de Arte capaz de guiar y acompañar a los/as usuarios/as sin interferir en sus procesos creativos, de orientarlos en la búsqueda de un lenguaje propio de expresión desde el arte, de no fracturar la naturalidad, la creatividad y la honestidad con que se despliega el arte contemporáneo en las aulas del Centro Ocupacional. Esta actitud artística y pedagógica la han sabido transmitir además a los diferentes creadores que han pasado por las Residencias Artísticas, para los cuales, nos consta, ha sido una experiencia transformadora. Para ello ha sido un factor crucial el que no acudiesen al Centro Ocupacional desde la posición de quien va a impartir un taller convencional y a transmitir sus conocimientos y experiencias creativas, sino desde la actitud abierta y reveladora que posibilita el hallazgo de otros lenguajes, de otras maneras de enfrentarse al proceso creativo de manera natural y libre, sin las imposturas que implica la sacralización del arte. Así, en el desarrollo de los talleres organizados con las Residencias Artísticas, sus planteamientos y sus propios procesos artísticos se han ido desplazando de manera natural, ante la fascinación que genera la convivencia con los procesos de los/as usuarios/as. Recurriendo a Antonio Machado y su *Juan de Mairena*, esta experiencia les ha llevado a reconocer la importancia de “desaber lo sabido y a dudar de su propia duda, que es el único modo de empezar a creer en algo.”

Por otra parte, aunque lo esencial de este proyecto son los procesos en camino y no los resultados, estos han evidenciado una carga artística innegable, tanto en las jornadas de puertas abiertas celebradas tras cada Residencia, como luego en su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo. Así

se pone de manifiesto en este Catálogo y en las distintas obras y proyectos artísticos que lo recorren. Aquí han sucedido cosas, se han revelado cosas, ha habido hallazgo, transformación. Nada ha quedado como estaba. “Toda obra de arte —decía José María Moreno Galván— recoge la realidad general de su tiempo y tiende a transformar el orden del mundo.”

Las Residencias Artísticas tenían también como objetivo dar a conocer el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván entre los creadores contemporáneos, algo fundamental en espacios rurales tan olvidados por los medios. En este sentido, ha resultado decisiva su integración en la dinámica del Museo, que se encontraba entonces en pleno proceso de reactivación, tras diversas etapas de cierto abandono institucional. Desde 2011, sin embargo, venía recobrando su pulso, con una programación consolidada de exposiciones, una redefinición de la colección permanente, nuevas adquisiciones de obras, un área de didáctica en funcionamiento con visitas guiadas y programas escolares, y el desarrollo de actividades como el ciclo Conversaciones sobre arte contemporáneo, además de las vinculadas al Festival de las Letras o a la Reunión de Cante Jondo. No obstante, el Programa de Arte del Centro Ocupacional, las Residencias Artísticas y las Jornadas de Art Brut se han acabado convirtiendo en su principal y más novedoso exponente.

A priori, el encaje de un proyecto de Art Brut en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván no es claro. Que sepamos, como crítico no escribió una sola página sobre este fenómeno, que llevaron al primer plano de la escena artística internacional, primero Marcel Réja con su estudio *El arte de los locos* -1907-, luego Hans Prinzhorn con su colección de arte esquizofrénico y su texto canónico *La producción de imágenes de los enfermos mentales* -1922-, y finalmente Jean Dubuffet, acuñador del término “art brut” y principal impulsor de esta corriente. En cambio, Moreno Galván sí dedicó varios textos de crítica a artistas que se acercaron al Art Brut, como Paul Klee, Max Ernst o el mismo Dubuffet, que llegaron ahí buscando un lenguaje que fuese más allá de los límites del arte mismo, una suerte de descodificación de los lenguajes del arte del pasado, desde la cual poder remontar la corriente hacia el signo primordial, al lenguaje no-constituido. Ahí sí podemos encontrar vías de conexión con el ideario estético de José María Moreno Galván, que siempre se enfrentó a lo normativo, lo jerárquico y lo sacralizado en el arte, y apostó por el arte anti-académico, por el arte desplegado desde los márgenes del arte, donde precisamente situaba a los informalistas. Sobre esta tendencia artística, principal objeto de su atención

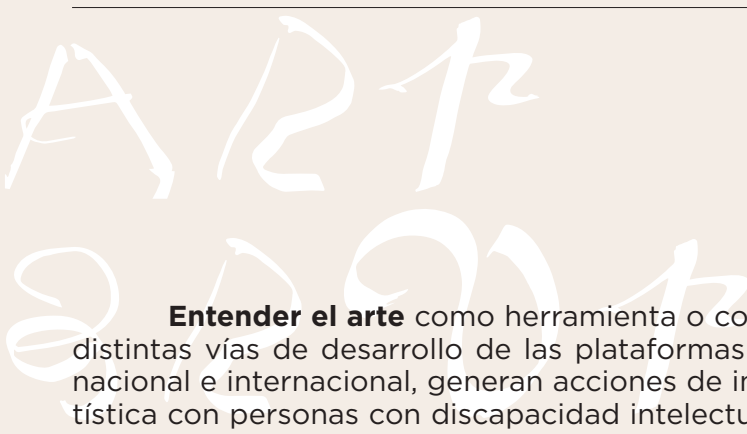
como crítico y teórico, llegó a escribir en su *Autocrítica del arte* —1965—, que “el aformalismo implica, en primer lugar, eliminar la pretensión de una búsqueda de la belleza para poder dedicarse plenamente a la búsqueda de la realidad vital.” A este respecto, las conexiones con los propósitos del Art Brut son evidentes, pues lo que perseguían las vanguardias con su inclinación hacia la “elementalidad primitiva” era recuperar los deshechos vínculos entre el arte y la vida, ensayando para ello con vías de expresión que habían quedado fuera de la categoría sagrada de arte. Así, frente a lo racional se apuesta por lo emocional e instintivo, frente a la normatividad académica se busca la liberación de la forma, frente a lo consciente se invoca el mundo de lo inconsciente y de los sueños. Desde ahí apelaban los artistas de las vanguardias a la “elementalidad primitiva”, como podemos apreciar en Picasso y André Bretón con su coleccionismo de arte africano, en la fijación de Paul Klee o Joan Miró por el arte de los niños, o en la obsesión de expresionistas como Kirchner o de Dubuffet por los procesos creativos de los enfermos mentales. Se buscaba, en suma, para un “mundo nuevo” un nuevo lenguaje artístico, liberado de las viejas ataduras académicas. Ahí se inscribe el antiacademicismo de Moreno Galván, que se fundamentaba además en su consideración del arte “académico” como arte “falso”, en cuanto se montaba sobre “soluciones”, mientras que el arte “auténtico” o “verdadero” era a su juicio aquel que operaba sobre “problemas”. En esta línea se inscriben los trabajos realizados en los diferentes talleres del Centro Ocupacional, que nos enseñan, como señala Alegría Castillo en este Catálogo, “que no existe un buen hacer, sino un hacer de verdad.” Esa es la apuesta, por un “hacer” que rompa con la linealidad y el historicismo que tradicionalmente han guiado a la historia del arte, y que abra nuevos caminos de expresión y comunicación desde lugares múltiples de enunciación, como era el propósito de la modernidad misma y de las vanguardias.

Otra posible línea de articulación de este proyecto de Art Brut con la estética de José María Moreno Galván radicaría en su concepción del arte como “huella” y como “testimonio”, que recorre buena parte de sus escritos: “el arte es la síntesis significativa de una situación, la huella espectral de un momento histórico”, escribe en *Autocrítica del arte*. Desde esta lógica, en el Museo de Arte Contemporáneo han sido acogidos los diferentes proyectos artísticos del Centro Ocupacional concibiéndolos como “testimonio” de nuestro tiempo y nuestro lugar, como “huella” a través del arte de las experiencias y diversas visiones del mundo de sus usuarios/as. Esto nos lleva además a una nueva línea de vertebración entre este proyecto y el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, pues este siempre enten-

dió la crítica de arte como “mediación”, como instrumento para acercar a las gentes al fenómeno de arte contemporáneo con naturalidad, despojándolo de capas de prejuicios, que es precisamente como se relacionan con él los/as usuarios/as del Centro Ocupacional. Y esto nos lleva a una paradoja, pues si entre los propósitos de este proyecto se encontraba la “integración” de tales usuarios/as desde el Museo, finalmente fueron ellos quienes acabaron por “integrar” al arte contemporáneo y al Museo mismo en el pueblo. ■

JORNADAS ART BRUT Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS LA PUEBLA DE CAZALLA 2016 Y 2018

Alegría y Piñero. Artistas visuales. Coordinadores del Programa de Arte en el Centro Ocupacional.



Entender el arte como herramienta o como fin en sí mismo marca las distintas vías de desarrollo de las plataformas que, a lo largo del territorio nacional e internacional, generan acciones de investigación y producción artística con personas con discapacidad intelectual. Estos espacios, institucionales y privados, cuyos programas oscilan entre los fines terapéuticos y los propiamente artísticos, han sido una referencia para el Programa de Arte del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla, objeto de este catálogo y que comenzó, al menos de manera más definida, en 2015. De forma recurrente, aparece en estos contextos la invitación a concebir el arte contemporáneo como medio de inclusión de estos colectivos en la sociedad.

El Programa de Arte del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla ha estado vinculado prácticamente desde sus inicios al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, situado en la localidad. Este espacio museís-

tico, conceptualizado bajo las premisas del ilustre crítico que le da nombre, centra gran parte de sus esfuerzos en acercar el arte de nuestro tiempo al *pueblo*, sin embargo, al Museo aún le queda un largo camino para poder afirmar que sus actividades se encuentran integradas en las dinámicas sociales del pueblo morisco. A pesar de su gran labor de mediación, a través de la cual se ha ido sembrando un camino fértil para futuras generaciones, lo cierto es que para sus vecinos/as, el Museo es un lugar respetado y admirado desde la distancia. Mediar entre el arte contemporáneo y un público inexperto que se encuentra desconectado del contexto artístico no es un desafío específico de este Museo, sino un objetivo común de las instituciones y centros de arte contemporáneo, ya sean públicos o privados.

El Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla, tras una primera etapa en la que se desarrolló un Taller de Creación Artística a lo largo de 2015, presentó en diciembre de ese mismo año la exposición colectiva “El reflejo es una mirada muy profunda entre una persona”, que acogió la sala de exposiciones temporales de este Museo. En aquella primera exposición, se generó un interesante juego de espejos entre su colección permanente, situada en la primera planta y compuesta por obras de los protagonistas del arte español del siglo XX, con una especial presencia del informalismo, y las obras de los/as usuarios/as del Centro Ocupacional, situadas en la planta baja. Existían ecos entre aquellas obras que articulaban un discurso, ampliamente teorizado por José María Moreno Galván, en torno a la ruptura de lo normativo y la renuncia a la esclavitud de la belleza de la forma impuesta por una historia del arte jerarquizada, y los lenguajes plásticos liberados del virtuosismo académico de los/as usuarios/as. Paralelamente a la exposición, se realizó un amplio programa de mediación a través del cual las personas usuarias del Centro Ocupacional realizaban *visitas guiadas*, no solo a su exposición, sino también a la colección permanente. Un público no especializado, reticente, entraba en el Museo. Al salir, su mirada había cambiado.

A pesar de la consigna, proclamada por las instituciones del arte contemporáneo en sus programas educativos, en torno a la inexistencia de una única certera respuesta del espectador ante la obra, lo cierto es que de forma recurrente la tarea de interpretar el objeto artístico no parece desligarse de un intento por reconstruir las intenciones del artista. María del Carmen Bohórquez, usuaria del Centro Ocupacional, artista, carece de lenguaje oral o escrito. Sus intenciones quedan inaccesibles y su obra acaba siendo el único testigo. Sus compañeros/as asumen esta desnudez de la obra con naturalidad. Liberados de la ortodoxia museística, en las *visitas guiadas* a la exposición generaban dinámicas de mediación que no imponían la palabra sobre el gesto, sino que, a través de la performatividad y la dislocación de cualquier sentido establecido, se involucraban de forma honesta con las obras e invitaban al público

a enfrentarse a éstas sin intentar deshacer unos pasos dados, sino creando nuevos caminos. La univocidad de un discurso lineal, que genera sentidos evolutivos en la concepción de la modernidad, quedaba liberada. Cuando el público accedía a la primera planta, el lugar para la contemplación ya era *otro*.

La relación entre el Art Brut y el Arte de Vanguardia ha sido ampliamente atestiguada como un camino de doble sentido, en el que la sensibilidad de los artistas de principios del siglo XX impulsó la catalogación de las creaciones marginales como objetos artísticos, a la vez que absorbieron sus prácticas y las involucraron en sus propias creaciones. Un camino de ida y vuelta reconocible en la relación del Museo y el Centro Ocupacional. No podemos obviar el precedente que genera la presencia del Museo de Arte Contemporáneo en la localidad, clave en la cimentación de una sensibilidad que ha permitido concebir la posibilidad de desarrollar un proyecto artístico en el Centro Ocupacional que asume lo contemporáneo con naturalidad. Por otro lado, la experiencia de esta primera exposición nos reveló un claro camino de vuelta, al entender que en realidad era el colectivo de personas con discapacidad intelectual de La Puebla de Cazalla, quien había aceptado el trascendente papel de ser, no solo creadores, sino mediadores para la inclusión del arte contemporáneo en el entramado social del pueblo. A pesar de la heterogeneidad del grupo, creo que se puede afirmar que existe una voz colectiva que ha ido formándose tras más de veinte años de convivencia. Su voz lidia a diario con la reinterpretación de códigos sociales que en ocasiones parecen escapárseles, y que ellos interpretan y expresan bajo códigos nuevos. La lógica de las ideas preestablecidas que marcan los signos se disloca en sus discursos. Desarrollan un pensamiento divergente, que no encuentra una única respuesta, cuyas ideas fugan hacia lugares inesperados generando un flujo de creatividad continuo y que los convierte en cómplices ideales para la creación e interpretación del arte contemporáneo.

Con el paso de los años, la marginalidad de la que partía el proyecto, debido a la falta de formación previa y al desconocimiento del contexto del arte en el Centro Ocupacional, ha ido disipándose. Aún le queda un largo recorrido para traspasar las fronteras de lo local y realmente poder participar del contexto del arte contemporáneo de forma plena, sin que esto conlleve una normalización de sus prácticas o una pérdida de su autenticidad. Poco a poco se han ido dando pequeños pasos, como la difusión de sus videocreaciones en plataformas virtuales como la del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía -C3A-. Y también se han alcanzado grandes logros, como la exposición individual de Fátima Calderón, usuaria del Centro Ocupacional, en el Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia. Es fundamental en este sentido la vinculación de artistas profesionales al proyecto, tanto la nuestra (Alegría y Piñero) como coordinadores, como la de los/as once artistas, nacionales e

internacionales, que durante las tres ediciones de las Residencias Artísticas de La Puebla de Cazalla han realizado sus proyectos en colaboración con los/as usuarios/as del Centro Ocupacional.

Por otro lado, la vinculación del proyecto al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, ha ido estrechándose cada vez más. Su presencia en la programación ha sido continuada hasta llegar a formar parte indisociable de la misma. La nueva web del Museo evidencia esta relación, al incorporar un lugar específico para todo el Programa de Arte del Centro Ocupacional bajo la pestaña denominada Art Brut.

Cualquier término emparentado con la definición de Dubuffet está vinculado a conceptos como el aislamiento, la marginalidad y la creación de espaldas al mundo, que colisionan con objetivos fundamentales del Centro Ocupacional como la inclusión o la visibilidad. Asumimos estos contrasentidos como estímulos para continuar reflexionando en torno al Programa de Arte del Centro Ocupacional. Para ello, además del Taller de Creación y las Residencias Artísticas, se concibieron las Jornadas Art Brut. En la primera edición, celebrada en 2016, se definió una visión amplia, a la vez que matizada, de este arte *sin refinar*. A través de las diversas ponencias, se propició un acercamiento al concepto Art Brut que dio lugar a un contexto, un lugar, un aquí. En la segunda edición de las Jornadas, realizadas en 2018 bajo el título *Puedo ver tu casa desde aquí*, el proyecto se situaba en esta posición para mirar alrededor y reconocer otras prácticas artísticas que comparten el interés por un arte realizado en los márgenes y que, sin embargo, nos sitúa en el centro mismo de la creación artística. Proyectos próximos como Danza Mobile (Sevilla), Espacio Convergente (Madrid) y la revista digital *Bric-à-Brac* (internacional), compartieron durante estas II Jornadas de Art Brut sus experiencias. Es preciso añadir que las Jornadas se llevan a cabo coincidiendo con el comienzo de las Residencias Artísticas, acogiendo en su programación la presentación de los artistas que participan en el proyecto ese mismo año y la inauguración de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván de las obras realizadas en la anterior edición de las Residencias. Se genera así un punto de encuentro entre artistas de distintas ediciones, ponentes y responsables de proyectos afines, y los/as usuarios/as del Centro Ocupacional, en el que se propicia una reflexión amplia y compartida desde la que continuar desarrollando este proyecto sobre sólidos cimientos. El presente catálogo reúne los textos de cinco de las ponencias de las I y II Jornadas de Art Brut, a modo de antesala para la segunda parte de esta publicación, en la que se recogen los proyectos artísticos de las Residencias Artísticas de 2016 y 2018. ■

ART

SHOW

Jornadas

ART BRUT

2016 / 2018

I JORNADAS ART BRUT

*"La necesidad sincera de traducirse
mediante una huella del arte"*

Del 16 al 25 de Junio 2016
LA PUEBLA DE CAZALLA

JUEVES 16. Biblioteca pública municipal Alonso Vidal.

17:30 - Inauguración de las Jornadas Art Brut.

18:00 - Conferencia Ángel Cagigas:

"Arte que si interpela a nuestras almas"

19:30 - Descanso

20:00 - Proyección de Documental:

"Loša Gama. Retrato de un artista outsider" Ángel Cagigas.

**VIERNES 17. Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván.**

11:00 - Conferencia Miguel A. Moreno Carretero:

"Scarpia. 14 años de arte contemporáneo en El Carpio."

"Disgusto a veces los alumnos de los IES Cardillo de Lina y García Lora."

12:30 - Performance "Pelotas".

Miguel A. Moreno Carretero, usuarios del centro ocupacional y artistas en residencia.

18:00 - Presentación del proyecto:

"Residencia artística en La Puebla de Cazalla."

Coordina Alegría Castillo

19:30 - Presentación de proyectos de los artistas en Residencia.

SÁBADO 18. Biblioteca pública municipal Alonso Vidal.

12:00 - Conferencia Víctor Borrero:

"Hacia un arte enmismado. Una vuelta del revés al Universo."

SÁBADO 25. Biblioteca pública municipal Alonso Vidal.

10:30 - Conferencia Pepa Mora Sánchez:

"Arte visionario y mediumnico en la colección de Dubuffet"

11:30 - Descanso

12:00 - Conferencia Graciela García:

"Art brut: La pulsión creadora al desnudo"

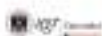
13:00 - Clausura de las Jornadas Art Brut

Imagen de Patricia Caldeira.

*José María Moreno Galván.



Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla



Más información:
Consejería de Cultura
Plaza Cardinal Espinosa s/n
Tel: 854 480 418
cultura@puebladecazalla.es
Facebook: Cultura Puebla Cazalla



II JORNADAS ART BRUT

Puedo ver tu casa desde aquí

8-10/NOV/2018

LA PUEBLA DE CAZALLA / SEVILLA

JUEVES 8 Biblioteca Municipal Alonso Vidal

- 17:30 - Inauguración de las II Jornadas Art Brut
- Presentación Residencia Artística de La Puebla de Cazalla 2018
- 18:00 - Conferencia Alegría Castillo:
"El arte como centro: prácticas artísticas en los márgenes"
- 19:00 - Presentación artistas residentes 2018:
María Bueno, Heli García y Andy G. Vidal

**VIERNES 9 Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván**

- 19:00 - Mesa de presentación de proyectos:
Danza Móvil (Sevilla)
Estermilia Valhermosa
Espacio Convergente (Madrid)
Graciela García
Revista Brio-à-brac
Ana Karen G. Barajas
- 20:30 - Mesa redonda artistas en residencia 2018:
Marta Beltrán, Ana Karen G. Barajas,
Cristina Martín y Sergio Torres
- 21:00 - Inauguración de la exposición
"Gulas centrífugas: Residencia Artística
en La Puebla de Cazalla 2018"

SÁBADO 10 Biblioteca Municipal Alonso Vidal

- 12:00 - Conferencia de Julia Sáez-Angulo:
"Arte naif y Museo de Manuel Morán
en el Palacio de Villandampardo."

Más información:
Consejería de Cultura
Plaza Cardenal Salazar s/n
Tf: 954 489 416
cultura@pueltacazalla.com
Facebook: Cultura Puebla Cazalla
Twitter: @CulturaPueblaCa
Instagram: Cultura Puebla Cazalla



Ayto. La Puebla de Cazalla



Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván



Obra Social
Fundación 'la Caixa'

ARTE QUE SÍ INTERPELA A NUESTRAS ALMAS

Ángel Cagigas. Universidad de Jaén. 16/06/16

La relación entre las nociones de arte y locura no es nueva, ya desde la antigüedad se habla de este vínculo que entronca también con la noción de creatividad, pero hasta el siglo XIX, cuando irrumpe el movimiento romántico, no se establece una ligazón más fundamental entre estos términos, pues es en ese momento cuando se exalta la fascinación por la locura como fuente de inspiración artística, aunque para estos autores decimonónicos el delirio necesario para la creación tenga poco que ver con la enfermedad mental en un sentido clínico pues la identificación del loco con el artista se basa en una idealización de la marginalidad del

primero que presuntamente lo pone a salvo de las convenciones sociales abocándole a una situación privilegiada para la creación, asimilándose así marginalidad y autenticidad, de lo cual se deriva que no hay un interés real por el arte de los enfermos mentales sino una sublimación de la locura como un estado ideal para la creación.

La asociación entre enfermedad mental y arte en un sentido más estricto empieza a establecerse a primeros del XIX y el primer autor que se refiere a las obras de los enfermos como verdadero arte es Rush (1812), fundador de la primera colección de arte

psiquiátrico del mundo, que recopila trabajos realizados por enfermos del hospital de Filadelfia, entre los que encontramos los mapas de viajes imaginarios de Richard Nisbett (Figura 1). En este sentido, Rush cree que la enfermedad puede desarrollar talentos y funciones maravillosos en la mente, y además hace algo más importante si cabe, cataloga las obras que recoge encontrando ciertas características comunes en cada trastorno psíquico, encontrándoles así una utilidad diagnóstica, con lo que para él el arte de los enfermos mentales acaba teniendo un doble valor artístico y clínico.

Con un planteamiento muy distinto, Lombroso publica *Genio y locura* (1864), un estudio de 107 pacientes de los cuales la mitad se dedica a dibujar y pintar (Figura 2), donde identifica a locos y genios al plantear que ambos lo son debido a ciertas taras neurológicas. En este libro define la locura como una degeneración cuyo origen está en una involución nerviosa hereditaria e incurable, que se traduce en una regresión a una etapa anterior del desarrollo psicofísico, y por eso asimila el loco al hombre primitivo y al niño. La degeneración que propicia la locura puede salir a la luz en un sinfín de síntomas así como en representaciones absurdas que remiten a una concepción del mundo degenerada y que considera atavismos. En este sentido, el arte del loco sería una forma de representación atávica análoga a la del primitivo, en ambos casos hay una fijación

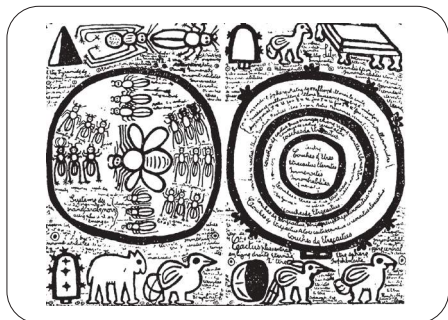
en los elementos obscenos y absurdos, sólo que el arte de los enfermos mentales, a diferencia del de los primitivos, no desempeña papel alguno en la sociedad fuera de los muros del psiquiátrico, siendo tan sólo un reflejo de la enfermedad del paciente.

Estos dos autores conforman dos polos extremos desde los que se entiende la noción de arte de los locos a lo largo del siglo XIX: uno cataloga su producción artística como algo cuyo único valor, si es que lo tiene, es el clínico, mientras que desde el otro extremo se entienden estas producciones como verdaderas obras de arte, más allá del estado de salud mental del paciente, es decir, del artista que las haya ejecutado.

A primeros del siglo XX aparece un autor esencial para esta historia del arte demente, Marcel Réja, quien pone las obras de los locos en boca de todos publicando un libro con buen número de ilustraciones (Figura 3) titulado *El arte en los locos: dibujos, prosa, poesía* (1907). Réja identifica también el arte de los locos con el arte infantil y el arte de los pueblos primitivos, pero planteando que estas producciones artísticas no son un simple escaparate de documentos pintorescos sino que pueden ligarse a cuestiones de más calado: por un lado, esclarecen las relaciones entre el genio y la locura, y, por otro lado, permiten estudiar ciertas condiciones interiores susceptibles de poner en marcha la actividad artística, poniendo así de relieve la gé-



1. Nisbett. **Mapa del mundo**, 1816.



3. Réja. **El arte en los locos**, 1907, dibujo metafísico, representación de animales sintéticos, s/f.



2. Lombroso. **Genio y locura**, 1864, dibujo con inscripciones ideofonéticas, s/f.

nesis de la creatividad.

Pocos años más tarde hace su entrada el siguiente eslabón de esta cadena de alienistas con inquietudes artísticas, Hans Prinzhorn, un historiador del arte y filósofo con formación en psicología y psiquiatría, canto, teatro y literatura, que reúne las pinturas de los locos del hospital de Heidelberg en una colección que acaba llevando su nombre.

En aquel momento existen ya colecciones de obras de enfermos mentales en muchos sanatorios pues su producción artística es conocida, pero son muy precarias, responden

más bien al rótulo de curiosidades y no ofrecen la posibilidad de investigaciones ambiciosas. Gracias a su dedicación, la colección de Heidelberg, conocida como colección Prinzhorn, llega a tener unas 5.000 obras de unos 450 artistas diferentes, todos enfermos que empiezan a crear de forma espontánea y según Prinzhorn sin formación artística.

Al hilo de esta labor Prinzhorn publica *Expresión plástica de los enfermos mentales* (1922), un trabajo que incluye una primera parte teórica, después un análisis de los diez casos llamados “maestros esquizofrénicos”, pues la esquizofrenia se le



4. Klotz. *Inconsciente carcomido*, 1928.



5. Pohl. *La Virgen de los Cuervos*, s/f.

antoja como la categoría nosográfica mejor dotada para producir imágenes espontáneas, y una parte final con los resultados, todo ilustrado con 187 reproducciones de obras de la colección (Figuras 4 y 5). En ese trabajo, Prinzhorn articula una clasificación de las obras en función de una teoría de las pulsiones entre las que distingue seis fundamentales: en primer lugar, la más importante, una pulsión o necesidad de expresión, que también denomina pulsión creadora y que posibilita la aparición de elementos psíquicos que son comprendidos directa e inmediatamente, sin mediación conceptual alguna,

con el objetivo de actualizar la psique y tender un puente entre el sujeto y el exterior; y además hay una pulsión de juego, una pulsión ornamental, una pulsión al orden, una pulsión de reproducción o de imitación, y una pulsión simbólica o de significado.

Evidentemente, las pulsiones que describe Prinzhorn no son privativas de los enfermos mentales y existen en todo individuo, cada ser humano posee una capacidad de creación plástica que puede emerger en un momento dado de manera más o menos brusca, con lo que la enfermedad mental no introduce en rea-

lidad ningún elemento extraño a no ser un cambio de contexto que catalice la creatividad; y tampoco hemos de pensar que en el colectivo de enfermos mentales vayamos a encontrar una proporción mayor de personas creativas, de hecho el porcentaje de enfermos que ejecutan obras artísticas se corresponde enteramente al que encontramos en la población en general.

En realidad, Prinzhorn considera las obras de los locos como «estructuras lingüísticas propias capaces de conectarlos y relacionarlos con el mundo exterior [de manera que] tanto el artista como el demente o el sujeto primitivo participan de un ritual de liberación del inconsciente, en muchos casos compulsivo, cuyo residuo tiene concomitancias plásticas» (Prinzhorn, 1922); pero siempre teniendo en cuenta una diferencia fundamental entre el artista sano y el artista loco: «El más solitario de los artistas permanece en contacto con la humanidad, aunque sólo sea a través del deseo y la nostalgia, y el deseo de ese contacto se expresa en todos los cuadros de personas “normales”. El esquizofrénico, en cambio, está apartado de la humanidad y, por definición, no puede ni quiere restablecer contacto con ella; si quisiera, significaría su curación» (Prinzhorn, 1922). Así, vemos que Prinzhorn nunca olvida que los autores de su colección están enfermos, que sufren, en último término no se refugia en el modelo del artista romántico, y es consciente de que en la mayoría de

los casos la reclusión en los establecimientos psiquiátricos no hace más que avivar su sufrimiento.

Supuestamente pocos de los autores recolectados por Prinzhorn tienen formación artística y a muchos no les interesa el arte en absoluto hasta que en las instituciones en que son internados se inician en la expresión artística y se comprometen en una creación espontánea, que por otro lado emprenden en los estilos, materiales y técnicas más diversos. De hecho, Prinzhorn no define exactamente sus obras como arte [Kunst] sino como imaginería o expresión plástica [Bildnerei], con lo que advierte que no debe hacerse una asimilación directa entre tales obras y el arte, aunque ambigualmente sí afirma que estos autores, inmersos en su proceso psicótico, pueden llegar a conseguir ejecutar obras de una calidad artística innegable, e incluso plantea que estas obras guardan cierta afinidad con la actitud emocional del arte contemporáneo en cuanto a la relegación de la apariencia externa y a su concentración en el yo, refiriéndose específicamente en este sentido al naciente expresionismo alemán.

Prinzhorn está convencido de la imposibilidad de catalogar un trabajo artístico como la obra de un enfermo sin conocer de antemano su autoría pues es consciente del peligro que tal asunción conlleva, ya que de hacerlo así dejaríamos expedito el camino a catalogar como enfermos



6. Wölflí. *Mapa provisional de los dos reinos de España y Portugal*, 1910.



7. Müller. *El hombre con la gota en la nariz*, c. 1920.



8. Aloïse. *El capote del matador*, 1948.

mentales a los autores de ciertas obras del arte contemporáneo. Es este un planteamiento clarividente pues muy pocos años más tarde, bajo el gobierno nazi, se organizaron varias exposiciones: *Gabinete del horror* en Mannheim, *Cámara del horror* en Nuremberg, *Arte que no interpela a nuestras almas* en Chemnitz, exposiciones que prefiguran la principal exposición de *Arte degenerado*, que se inaugura en Munich en 1937 y hasta 1941 está de gira por nueve ciudades diferentes de Alemania y Austria. La componen unos 750 trabajos de unos 100 artistas, entre los que podemos encontrar las obras de veinticinco pacientes pertenecientes a la colección Prinzhorn junto con las obras de autores como Kirchner, Nolde, Kandinsky, Mondrian, Kokoschka, Ernst, Klee, Chagall, Grosz..., pero los

trabajos de estos grandes autores no se presentan como obras de arte sino como ejemplos de la naturaleza atávica de la vanguardia artística judía pues todos los autores son categorizados como judíos aunque no lo sean, ya que para catalogarlos como judíos los organizadores sólo tienen en cuenta la degeneración de su arte, ya que no se diferencia de las obras de la colección Prinzhorn, y la cual queda en evidencia además al mostrarse en la misma exposición máscaras africanas para resaltar la identidad racial de estos artistas con los nativos del continente negro.

Uno de los conceptos clave para entender el interés del mundo artístico encarnado por las vanguardias de principios del siglo XX por la relación entre arte y demencia es el de

automatismo, concepto acuñado por Maine de Biran para designar los procesos mentales elaborados sin el control de la conciencia y que luego recogen psiquiatras interesados por la histeria y la hipnosis como Charcot, quien lo desarrolla a partir de sus trabajos con las histéricas de la Salpêtrière, su discípulo Janet, que continúa su estela abundando en su mecanismo psicológico, o Freud mismo; de manera que el estudio de lo inconsciente y de los fenómenos que escapan al control de la voluntad y de la razón es un campo que en esta época alcanza uno de sus momentos de mayor esplendor y copa gran parte de las discusiones en el mundo artístico y científico, surgiendo un buen número de intelectuales (Éluard, Breton, Picasso, Queneau...) que empiezan a coleccionar obras de arte de locos, convencidos de su calidad artística y de su valor como revulsivo para el mundo del arte y como guía para explorar nuevos territorios artísticos.

Podemos recordar a este respecto la fascinación de un joven Ernst por el arte de los locos y su devoción por la obra de Prinzhorn, libro que le lleva a renunciar a su proyecto de escribir un ensayo sobre arte y locura ideado a través de toda una década a partir de sus encuentros con Klee, quien le introduce en la cuestión, o recordemos también la famosa exposición de Munich del grupo expresionista Blaue Reiter en 1911 donde junto a sus trabajos se exponen otros de enfermos mentales, o el tremendo in-

terés que hacia estas producciones sienten los autores expresionistas en general, aunque quizás el grupo surrealista fuese el que más desarrollase esta relación entre arte y locura, y dentro de este sobresale Dalí, al proponer una forma de trabajo que jamás abandonará, su método paranoico-crítico, cuyo elemento primigenio de trabajo son las imágenes de la irracionalidad concreta, las cuales se han de explorar sistemáticamente, transformando así el automatismo psíquico en un automatismo instrumental.

Desde este caldo de cultivo surge el gran protagonista en la carrera hacia el reconocimiento del arte de los locos o arte psiquiátrico como un arte con mayúsculas, Jean Dubuffet, conocedor de la obra de Prinzhorn y creador del término 'art brut', que se puede traducir como arte en bruto o arte espontáneo. El art brut se refiere a obras ejecutadas por personas que no han pasado por la academia, que están fuera de la asimilación cultural, en las que el mimetismo, al contrario de lo que ocurre en los intelectuales, tiene poco o nada que ver, de manera que sus autores lo extraen todo (temas, elección de los materiales usados, etc.) de su propio fondo y no de las trivialidades del arte que en ese momento esté de moda.

Con este término, Dubuffet crea un concepto nuevo que le sirve para atraer la atención de los medios artísticos sobre otros mecanismos y medios de expresión, métodos que

están más cerca de las vivencias del hombre común, del hombre de la calle, supuestamente al margen del mundo de la cultura y que coinciden con los utilizados por autores que sí viven al margen de la sociedad y de la cultura imperantes, internados en asilos, manicomios, cárceles o simplemente en las calles.

En 1945 empieza una búsqueda de obras marginales por Francia y Suiza convencido de que el arte tradicional no iba a aportarle nada nuevo y de que en realidad no hay arte sin una borrachera que haga tambalearse la razón, que nos haga delirar y nos suma en la demencia, y guiado por los trabajos de Prinzhorn y Morgenthaler, así como por distintos médicos suizos, se topa con los trabajos de Wölfli, Müller y Aloïse, que rápidamente se convierten en las grandes figuras del art brut (Figuras 6, 7 y 8).

En su escrito contra las artes culturales, Dubuffet niega cualquier compartimentación en materia artística, en su opinión los recursos y las fuentes de los que se nutren los autores del art brut son los mismos que alimentan a todo artista; y abunda en la cuestión al señalar que «los mecanismos psicológicos de los que procede toda creación artística son tales que o bien hay que clasificarlos todos de una vez por todas en el dominio de lo patológico y considerar al artista en todos los casos como un psicópata, o bien ampliar nuestra concepción de lo que es sano y normal y dilatar tanto sus límites que la

locura pueda tener cabida» (Dubuffet, 1949/1967).

En realidad, en su opinión la cuestión debería plantearse a la inversa, pues en su diatriba en favor de los valores salvajes sostiene que todo arte verdadero es fruto de la pasión, del delirio, de la tensión: «Claro que este arte está loco [exclama al referirse al art brut]. ¿Qué arte no lo está? Cuando no está loco no es arte» (Dubuffet, 1951/1973). Aunque Dubuffet no es tan ingenuo como para ensalzar la locura en sí misma, desde su planteamiento la locura simplemente puede ser un catalizador para la creación y todo artista debe ser capaz de ponerse en ese estado que podríamos llamar de delirio inspirado, pero sin olvidar jamás que no todos los locos son capaces de crear, sin asimilar de esta manera locura y arte desde una perspectiva simplista pues en realidad Dubuffet sabe que es tan difícil encontrar verdaderos artistas entre los locos como entre cualquier otro colectivo.

Desde hace más de medio siglo, en la dinámica de los establecimientos psiquiátricos se abren paso las técnicas de arteterapia, que incluye generalmente todo tipo de tratamiento psicoterapéutico que utilice como medio la expresión artística (danza, teatro, música, pintura...).

A través de la experiencia artística se pueden expresar simbólicamente conflictos, ideas y sentimientos traumáticos difícilmente comunicables

de otra manera, y por eso se plantea la experiencia con el arte como un espacio donde poner de manifiesto a través de significantes artísticos distintos significados importantes para la experiencia del individuo, tanto en un sentido personal como colectivo. Así las obras artísticas posibilitan la aparición de un canal de comunicación al funcionar como intermediarios donde representar elementos internos no comunicables de otra forma transformando el dolor en algo productivo, siendo la percha de donde puede colgar la transferencia que permita que el tratamiento tenga lugar. Con estos pacientes el espacio arteterapéutico, el tiempo de la creación, configura un espacio mental donde poder desarrollar vínculos, es decir, donde poder generar un espacio social, pero a la vez se trata de un espacio íntimo donde poder reflexionar y analizar emociones e ideas, un espacio psíquico de construcción y reconstrucción de la persona, donde la obra de arte procura un marco a la desestructuración del paciente, pone orden en el caos.

No se trata de una reeducación del paciente sino de un viaje realizado a partir de la mediación plástica que permita dar forma exterior a su conflicto interior. Un síntoma es el reflejo de un trauma que alcanza al paciente solamente y una obra de arte refleja ese trauma hacia el exterior alcanzando tanto al paciente como al espectador, y en este sentido hemos de ver las obras de arte como histo-

rias abiertas, como una especie de condensado de las experiencias del sujeto que sirve para exteriorizar un conflicto.

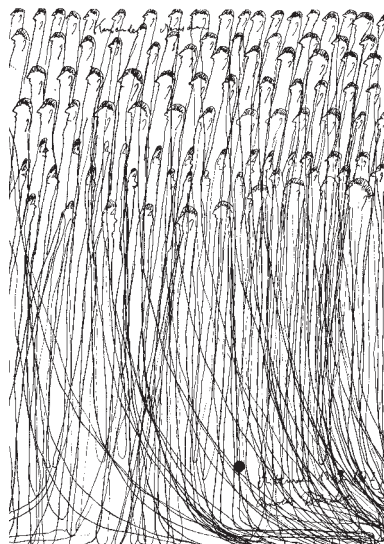
La atmósfera de los talleres de arte-terapia provoca una devaluación artística generalizada en cuanto al arte demente, pues la intervención de los terapeutas en los procesos de creación coarta la libertad artística del autor y neutraliza la espontaneidad, elementos a los que hay que sumar la utilización de neurolépticos, que anegan la personalidad del paciente; pero no hemos de olvidar que la terapia a través del arte no tiene como objetivo primordial producir obras de alto valor artístico sino conseguir la recuperación del paciente.

En cualquier caso, desde hace unos años en tal atmósfera empiezan a surgir ciertos talleres que se salen de la norma, lugares que no son tanto terapéuticos como libertarios, generadores de cierta atmósfera proclive a la creación artística.

En esta línea podemos hablar del activo Centre de la Pommeraie, del Créahm, del centro del hospital San Giacomo, en Verona, o del taller del hospital San Salvi en Florencia, de donde surge el Centro diurno de actividad expresiva La Tinaia. Pero el caso más excepcional es el de la clínica Gugging, en Viena, donde el psiquiatra Leo Navratil, siguiendo el consejo de su amigo Dubuffet sobre la necesidad de que la intervención



9. Walla. **El mago valiente**, 1988.



10. Tschirtner. **Arrodillados**, 1972.

del terapeuta en el proceso creativo sea mínima o, mejor aún, nula, crea un taller en los años sesenta donde ayuda a la eclosión de varios artistas que se encuentran entre los más destacados del arte demente contemporáneo. En 1981 abre un pabellón autónomo dentro del hospital para sus enfermos artistas conocido como el Centro para el arte y la psicoterapia, que en 1986 se convierte en la Casa de los artistas, dirigida por su sucesor, Johann Feilacher, reservada tan sólo a quince pacientes y donde encontramos a autores como August Walla u Oswald Tschirtner, entre otros (Figuras 9 y 10).

Según Navratil, existen ciertos elementos estilísticos propios de la

creación esquizofrénica, elementos variables en función del estado del paciente así como de su inteligencia y nivel de instrucción: el primer elemento puede catalogarse como el límite o contorno, según lo cual la figura se define por un contorno trazado por una línea cerrada, existiendo así una tendencia al cierre; un segundo elemento lo constituiría el perfil mixto, que remite a la fusión parcial de las vistas frontal y lateral de la cabeza humana, como ocurre en buena parte de la obra más característica de autores como Picasso, Klee o Miró; un tercer elemento es la geometrización; otro elemento es la deformación, que se traduce en la acentuación o en la pérdida de las categorías formales; el borde, el es-

pacio y el lleno formal, que remiten a una atención exagerada o disminuida al borde de la superficie del dibujo, a la tendencia a llenar totalmente la superficie pictórica o por contra a dejar vacío la mayor parte del espacio de la obra; el movimiento, donde puede observarse una rigidez absoluta o una agitación desmesurada; la transparencia o propensión a dibujar una lámina enteramente y luego volver a dibujar encima; el simbolismo, teniendo a los símbolos como fases gráficas de los conceptos, de manera que cuando a la imagen se une la palabra se produce una consagración mágica fusionándose objeto, nombre y significado, algo que encontramos en el arte moderno, donde el nombre es parte integrante de la obra y el acto de otorgar un significado es en sí mismo un esfuerzo creador; lo enigmático o aplicación caprichosa de los símbolos, como ocurre en el caso de *La llave de los sueños* de Magritte, donde los textos son materia gráfica; el número o la propensión a introducir cifras en los dibujos; las formas de espiral y laberinto; el ojo, que expresa el espíritu, el alma, la vida y la sensualidad; la anatomía, que tiene que ver con la estabilización de la estructura del yo; la máscara, como un paso previo que ofrece protección al disimular el miedo y conferir a su portador un yo distinto al propio. Toda una serie de elementos que se pueden resumir en tres rasgos principales de la creación esquizofrénica: formalismo, deformación y simbolismo.

Este análisis le sirve a Navratil para darse cuenta de que hay cantidad de elementos esquizofrénicos en la pintura y la plástica modernas, lo que le hace convencerse de que no hay diferencia entre la obra de artistas sanos y esquizofrénicos en cuanto a rasgos formales y de contenido, las diferencias se deben sólo a la falta de práctica y de formación, no se trataría así de que las obras de enfermos esquizofrénicos sean confusas e incomprensibles sino que tales rasgos, de existir, se deberían únicamente a la falta de formación. Y tampoco



11. Nebreda. *La trinidad de los espejos*, 1989-1990.

cree que haya diferencia alguna en cuanto al proceso de creación.

Ahora bien, si no hay diferencia esencial en el proceso creador en personas sanas y enfermas mentales, entonces la pregunta fundamental es si la creación artística en las personas sanas tiene la misma función que en las enfermas, es decir, restituir o producir un yo, algo a lo que Navratil responde afirmativamente: «Es probable que cada persona deba realizar su yo, una y otra vez, por medio de producciones originales; simultáneamente tiene que apropiarse de una parte del modelo de conducta y del de creación sugeridos, y por último integrarlos en su yo. La actividad artística ofrece una magnífica posibilidad para esta tarea de síntesis» (Navratil, 1965/1972).

El hambre de nuestro omnívoro arte contemporáneo hace que hoy en día se dé una interacción que desdibuja las fronteras entre éste y el arte demente, conviviendo autores cuerdos que retratan la locura como tema con autores que imitan el mecanismo de la enfermedad mental, y con autores enfermos mentales insertos en la dinámica del mercado del arte, como es el caso de David Nebreda, autor diagnosticado como esquizofrénico a los diecinueve años, licenciado en Bellas Artes y autor de una obra muy interesante basada en el autorretrato (Figura 11). Nebreda vive desde hace treinta años recluido en su piso en Madrid, dos habitaciones que utiliza

como vivienda y taller, sin televisión ni radio ni prensa, sin asistir a exposiciones ni mantener contacto alguno social ni profesional, salvo lo mínimo para hacer visible su trabajo, compuesto por textos, dibujos, y sobre todo una obra fotográfica excepcional donde nos muestra la vulnerabilidad de su propio cuerpo como fuente de afirmación de su identidad.

Vemos así que a lo largo de este último siglo el arte de los locos se ha revelado como fuente de inspiración para muchos de nuestros artistas más celebrados y que desde hace ya tiempo se ha incrustado en los canales del arte contemporáneo. En estos momentos el arte de los locos, el arte psiquiátrico, el arte de los enfermos mentales, en suma, el arte demente, está integrado en nuestros canales de comunicación, convive en los espacios museísticos, en las galerías, en el mercado, con las demás ramas del inmenso árbol del arte contemporáneo, y quizás podamos verlo como la punta de lanza en la lucha por la integración de este colectivo. ■

HACIA UN ARTE ENSIMISMADO. UNA VUELTA DEL REVÉS AL UNIVERSO

Víctor Borrego Nadal. Universidad de Granada.
18/06/2016

El termino *Brut* plantea una paradoja, en tanto que señala hacia algo de naturaleza inclasificable que queda instantáneamente desmentido por el hecho de nombrarlo. A pesar de su carácter inefable tiende a recibir numerosos nombres: *Art Brut* (Dubuffet 1945), *Outsider Art* (Roger Cardinal, 1972), *Raw Creation* (John Maizels) y otras denominaciones, más o menos impregnadas de pre-juicios, que no dejan de ser variaciones de las anteriores: «arte marginal», «*naïf*», «*folk art*», «arte de los enfermos mentales», «arte singular», «arte otro»... Rubén Darío hablaba de “los raros” para referirse a ciertos artistas irreductibles a la norma. “Atípicos” los llamaba

Noé Jitrik... Su situación, al margen de los mapas y fuera de todo territorio conocido, podría ser vista como una oportunidad inestimable para hallar una auténtica vía de acceso a nuestros invisibles. Pero las cosas no suelen ocurrir así, históricamente ha sido relegado a la incompreensión, el rechazo, la burla, la represión o, por el contrario, al elogio desmedido, la explotación, la comercialización y la normalización. El propio Dubuffet hizo varios intentos de definir lo *Brut* hasta que cerró la cuestión con su lapidario: «*Art Brut* es lo que yo colecciono y punto», así quedaba zanjado todo posible debate, apostando definitivamente —y a mi parecer,

honestamente— por la subjetividad más extrema: «no hay más que hablar» o, como sentencia Wittgenstein en la séptima y última tesis de su *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar, hay que callar».

Kant, en su inmenso esfuerzo por definir los límites de la razón, dedicó al menos dos importantes escritos a lo irracional: «Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza» y «Sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica», centrados en los locos y en los visionarios, respectivamente. Kant parecía ser consciente de ciertas verdades esenciales relacionadas con lo irracional que, sin embargo, resultaban incompatibles con la práctica de la razón. Personalmente, siento la necesidad de indagar sobre ese principio de infabilidad, rastrearlo como una certeza esencial de lo artístico. Certeza nada razonable, muy próxima a ese *pellizco* del que hablaba Morente en cierta entrevista:

«El *pellizco* es un concepto muy ambiguo, pero hay que tenerlo. Muchas veces te dan ganas de coger unos alicates para explicar lo que es el *pellizco*. Canta bien, pero no tiene *pellizco*; o tiene *pellizco*, pero no canta tan bien... Pero, ya sabes, los flamencos somos muy exagerados. El *pellizco* lo tiene aquel que tiene la impronta de quejarse con personalidad y de transmitir. Todo está en la transmisión. El secreto está en transmitir»

Lo *Brut*, como cosa innumerable, relativiza la propia categoría de lo artístico; aporta una perspectiva sobre los asuntos del arte que ya no te abandona. Es como una piedra de toque que ayuda a conocer el grado de pureza. El *memento mori* del arte. Como si justamente aquello que está fuera de los límites del arte fuera lo propiamente artístico. Qué y por qué lo *Brut* como afirmación y negación del arte... Se me ocurren algunas aproximaciones a esa contradicción siempre en forma de paradoja:

Paradoja sintomática

- a) *Lo Brut como lo impuro*: el devenir de las teorías psiquiátricas puede llegar a fundamentarse en la interpretación patológica de estas obras. Tocando techo en las teorías del *arte degenerado* (Lombroso-Nardeau) y su trágica apropiación por el programa de exterminio nazi (*Aktion T4*).
- b) *Lo Brut como lo puro*: las vanguardias artísticas lo celebran y lo toman como modelo de salud artística.

Paradoja artística

- a) *Arte degenerado*: Lo que no hay que hacer. Paradigma de la involución cultural. Todo aquello que se le parezca, sufre de esa misma decadencia.
- b) *Evolución del Arte*: Lo que hay que hacer. Anti-arte que viene a depurar la decadencia del arte oficial. Modelo de comporta-

miento para los artistas de vanguardia (*dadaístas, expresionistas, surrealistas...*)

Paradoja mítica

Lo *Brut* señala hacia dos importantes mitos que han jugado un papel relevante a lo largo de la historia de la cultura de occidente y que de algún modo determinan sus deseos y sus miedos. Dos mitos que serán extraordinariamente fecundos durante el romanticismo, como relata Albert Beguin.

- a) *El mito del buen salvaje*: La edad de oro, la inocencia primigenia, la simplicidad del primitivismo, el retorno al origen, lo original anterior a toda convención cultural. Proto-humanos, ancestros.
- b) *El mito del genio*: El desarrollo de ciertos valores culturales en un grado excepcional. Encarnación de lo inalcanzable, de un más allá de lo posible que se adelanta a su tiempo. Post-humanos, mutantes.

Paradoja topológica

- a) *Lo Outsider*: Marginal, periférico, externo...
- b) *Lo Raw*: Central, nuclear, interno...

La paradoja topológica nos permite visualizar un mapa a partir de la incongruencia de su definición: cuanto más nos alejamos de “la norma” (*Outsider*) más nos aproximamos al



1. Toroide: alejarse de su centro es acercarse a su centro.

corazón de la “norma” (*Brut*). Una paradoja insoluble si pensamos en una superficie plana, que resulta perfectamente posible al movernos sobre la superficie de una figura tridimensional como el *toroide*. En efecto, en un *toroide*, si avanzamos desplazándonos, desde su centro hacia su borde exterior, volveremos irremediabilmente al centro del que partimos. La figura permite comprender la coherencia de la contradicción en la que nos debatimos: lo marginal nos conduce irremediabilmente al punto de partida. Así lo siento respecto al *Art Brut*, por eso es importante no establecer sus límites, no concretarlo, no detenerlo.

Bravío y furtivo como una corza

El loco del Tarot también es así... recorre los arcanos, desde el mago hasta el mundo, en sucesivos ciclos. *El loco* no tiene número, es ubicuo, participa de la esencia de cada carta; su sola presencia activa lo específico de cada arcano, lo hace aparecer tal



2: Rosquilla en forma de Toroide («Donuts»)



3: Le Fol (el Loco) Tarot de Marsella diseñado en 1701 por Jean Dodal

cual es. No hay arte sin la presencia de lo *Brut*, por eso no puede haber un *Art Brut* como un objeto separado del resto; simplemente podemos referirnos a obras, más o menos permeables a esa condición de verdad.

Agua asomando entre las tablas

He revisado lo revisable, he reunido innumerables artistas bajo la categoría antinómica de la *Crème du Brut*. Finalmente, se me ha ido haciendo cada vez más difícil dilucidar si había algo en *Arte* que no fuera *Brut*. *Crème du Brut* es como un veneno que contiene su propio antídoto, una tesis atravesada por su antítesis; compuesta por lo *Brut* que Dubuffet coleccionaba, más lo *Brut* que yo mismo colecciono, más lo *Brut* que otros podrían coleccionar... Conseguí reducir a unas 250 las más de 3000 imágenes que había acumula-

do -demasiadas aún. Un auténtico *parto de los montes*...

Hace años, cuando todavía era estudiante de Bellas Artes en Madrid, descubrí el *Art Brut* a partir de los escritos de Dubuffet. Ese mismo verano hice un viaje de peregrinación al museo de Laussane y quedé sobrecogido con las obras de Carlo, Müller, Wolfli y Lesage. Desde entonces nunca he dejado de buscar, tratando de revivir esa primera impresión, evitando los lugares comunes, atraído por todo aquello que se salía de los límites habituales. También revisando los tópicos acerca de la extravagancia y la locura en el arte, tal y como los han tratado algunos expertos como Jaspers, en la tradición de la relación entre genio y locura (Van Gogh, Artaud, Strindberg, Munch, etc.) o Rudolf Wittkower en *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Sin

embargo, con el paso del tiempo, siento que no he hecho otra cosa que moverme a lo largo de la superficie de ese ineludible *toroide* y que, conforme me aventuro más en lo desconocido, me encuentro de regreso a aquello que antes había rechazado; si acaso con una mirada más o menos transformada. Lo *Brut* me ayudó a tomar distancia de los tópicos del arte —incluidos los del mito del artista-loco— y ahora, en perfecta coherencia, me conducen a una especie de reconciliación redentora. La búsqueda de la marginalidad me ha llevado directamente al corazón de la norma; transformando la esencia misma del concepto de arte del que anteriormente pretendía escapar. De este modo entiendo el ciclo de la vocación expansiva de *lo Brut* hacia la *Crème du Brut*. La simplicidad de lo complejo, el refinamiento de lo elemental, la autenticidad que radica en el corazón de todo artificio... En el artista más civilizado (en tanto que participa activamente en la cultura global) es posible descubrir un rastro original de crudeza. De este modo *lo Brut* se revela fundamentalmente como una óptica desde la que volver a mirarlo todo, ver lo conocido con otros ojos. Ahora, «lo que yo colecciono» se aleja del arte marginal de manual, para acercarse a otros artistas instalados en la esfera de lo normativo en los que es posible percibir, las mismas esencias; el mismo inconfundible aroma.

De modo que la *Cremme du Brut* incluye: lo *Brut*, lo *Brut* aún más *Brut*,



4: Bol de rosquillas

la *Crème du Brut* y la *Crème* de la *Crème du Brut*. Y siguiendo con la fiebre clasificadora: lo *Proto-brut*, lo *Post-brut*, lo *Trans-brut*...

Teatro de fiestas y encantamientos

La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un “medio” para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte

(Susan Sontag *Estilos radicales*)

Y aquí podemos hablar de un empobrecimiento o abajamiento de lo artístico para liberar el arte. LA POBREZA, una vez más.

Creo que una de las pruebas más duras que se le presentan al artista es la aceptación de

su marginalidad [...] Por eso, la poesía, cuando lo es verdaderamente, descoloca todos los compartimientos de la crítica, la historia y la enseñanza de la literatura. Y yo aspiro a la poesía verdadera, que será siempre soledad y encuentro en el misterio”

(Roberto Juarroz, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*).

Otra dimensión del lenguaje... su Nuevo Mundo. El impulso de irritar, de forzar los límites de nuevo... Un método divagante de investigar que avanza a la contra, como el *exotismo* de Víctor Segalen. Una incomodidad que reconforta, que anima. El Yo del lenguaje se desmorona en el aislamiento, en el no-lenguaje autista que implica una des-ilusión del yo. El aislamiento resulta ser uno de los lugares más consistentes de lo *Brut*:

Es cuando un hombre está solo, aburriéndose mucho, sin poder contar con ninguna clase de distracciones ni alegrías procedentes del exterior [...] cuando mejor se cumplen las condiciones para que nazca en él una necesidad de fabricarse con sus propios medios, él solo y para su uso propio, un teatro de fiestas y encantamientos.

(Jean Dubuffet).



5: Mechón del cabello de Emily Dickinson enviado por la poeta a su amiga Emily Fowler (1853). Universidad de Amherst archivos y colecciones especiales.

Y así, dedicada a la circunferencia, Emily Dickinson se pasó la vida sin salir de su cuarto...

Adiós a lo visible

Sobre los iconos afirma Florenski que se trata de «representaciones visibles de espectáculos misteriosos y sobrenaturales». Misterio y sobrenaturalidad asociados con las representaciones visionarias, en tanto que son más que sí mismas. Nos aferramos a ellas para orientar la mirada hacia aquello de lo que la imagen da testimonio: «del mismo modo que el olor a yodo con el que las algas impregnan el aire, nos avi-

sa de la presencia del mar». ¿Cómo puede pintar una visión alguien que no solo no lo tiene delante, sino que ni siquiera es vidente?... «¿no sería un acto de arrogancia representar lo suprasensible con una nitidez y una concreción visual que ni los más grandes visionarios han tenido?». Malevich resuelve este conflicto entre visión y representación con su *Cuadrado negro* (1915), la quintaesencia del icono, la absoluta potencialidad de la imagen desde la impotencia de la representación. Es su particular *adiós al lenguaje* pictórico. Con esta obra, Malevich quiere «matar el arte de lo pintoresco y ponerlo en un ataúd». Expone su *Cuadrado negro* en la esquina superior de la galería, el mismo lugar que se reserva a los iconos en los hogares rusos. Recientemente, al analizar con rayos X una de las cuatro versiones del cuadro que se conservan, se ha descubierto en la esquina inferior izquierda un texto en ruso en el que puede leerse: «dos negros peleándose en una cueva». De modo que la obra considerada como el paradigma del suprematismo podría considerarse una apropiación casi literal de la viñeta completamente negra que Alphonse Allais publicó en 1887¹. El escritor y humorista francés era integrante de *Les incohérents*², grupo con el que se sabe que Malevich mantenía correspondencia. En realidad, su ingeniosa imagen tampoco resultó ser una idea original; se había limitado a desarrollar el chiste visual que unos años antes, en 1882, su colega el poeta

Paul Bilhaud, perteneciente al mismo grupo artístico, había expuesto en forma de pintura negra titulada: «*Combat de negros en un túnel*». No es la única coincidencia, anteriormente, en 1854, el gran Paul Gustave Doré había utilizado un cuadrado negro, en una pequeña tira cómica que parodiaba la historia de Rusia, con la leyenda: «los diputados rusos se sumergen en oscuras celdas». En 1759, Laurence Sterne imprime una página completa de su *Tristan Shandy* en negro, como exhortación al silencio tras la muerte de Yorick. Muerto el personaje ya no queda nada que decir. De nuevo: *adiós al lenguaje*. El humor –como apunta Freud– pone en jaque al lenguaje al igual que la transgresión (blasfemia en Bataille), la mística (suprematismo) o el delirio (lengua esquizofrénica de Louis Wolsfson³) Aparte de «*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*», el



6: Paul Bilhaud: «*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*» reproducido por Alphonse Allais (Paris: 1897)



7: «Augustin Lesage, pintor, minero y médium» por Désiré Appourchaux (hacia 1950)

cuadro negro de Bilhaud suscitó los más variados títulos por parte de sus colegas como por ejemplo: «una noche de bodas con el valiente minero Emile Cohl».

Ver en la oscuridad

Augustin Lesage fue un minero del carbón y uno de los más singulares artistas visionarios de su tiempo que llegó a extraer auténticos tesoros de la noche oscura de la mina. A los 35 años una voz le anunció que debía hacerse pintor. Su guía le instruía sobre las técnicas y los materiales que debía utilizar. Pintó lienzos monumentales repletos de minuciosos detalles que iba trazando con su pequeño pincel, muy de cerca, avanzando por la superficie ordenadamente, como si se tratase de una escritura. Actuaba sin tener una visión de conjunto, es decir que no intentaba representar algo que previamente había visto, sino que las imágenes surgían espontáneamente a medida que las pintaba, como suele suceder en la escritura automática: «me rindo al impulso de mis guías» —decía. El resultado, sin embargo, conforma una totalidad extraordinariamente armónica y equilibrada. Los círculos espiritistas se interesaron por su trabajo y Lesage acabó viviendo de su arte, aunque en sus últimas pinturas, tal vez por un exceso de consciencia, se percibe un cierto declive. Se esti-

¹ Allais también fue autor de una peculiar composición musical con la partitura en blanco «marcha fúnebre para el funeral de un gran hombre sordo».

² *Les incohérents* fue un movimiento artístico y humorístico, fundado en París en 1882, que se convirtió, sin pretenderlo, en un precedente de las vanguardias y la contra-cultura. Con el objetivo de hacer reír, practicaban un humor absurdo e irreverente por medio de textos e imágenes. Fueron pioneros en el uso de técnicas aleatorias, automatismos, juegos de palabras y objetos encontrados. Cualquier material o temática podía servirles en sus exposiciones burlescas. Se adelantaron a los surrealistas y al propio Dubuffet en el aprecio por los dibujos de los niños y las obras de artistas marginales, desmañados o simples aficionados.

³ Wolfson Louis. «Le Schizo et les langues», Gallimard. 1970. Paris.

ma que produjo más de 500 grandes cuadros.

Internarse en el ámbito del que no sabemos nada, puede ser comparado con el problema de un hombre negro que busca en un sótano oscuro un sombrero negro que no está allí... ¿qué hacer? Puede intentar tantear en todas direcciones y de este modo llegar finalmente a una especie de imagen del mundo... y quizás incluso llegue a reconocer que el sombrero no está allí.

(Carl Popper)

Para Carl Popper la inducción no es más que una forma confusa de entender el método deductivo. Toda forma de conocimiento no pasa de ser un paseo a tientas en la oscuridad; nada es demostrable. Toda teoría acerca del mundo permanece a la espera de su refutación; tarde o temprano aparecerá la excepción que la invalida. Avanzamos a partir de hipótesis generales que aplicamos a casos particulares, hasta que fracasan. En todo momento, vivimos de acuerdo a teorías sobre el mundo, más o menos delirantes. Lo que llamamos percepción no deja de estar condicionado por estas hipótesis provisionales. Lo que entendemos por «normalidad» no es más que un modo de alucinación compartida; un delirio colectivo. Sobre puras narrativas visionarias se construye la rea-

lidad de nuestro mundo. Imponemos nuestras pautas culturales a la naturaleza. La forma en que vemos acaba por generar órganos perceptivos hechos a la medida de nuestras propias hipótesis delirantes. La mente crea el lenguaje por el cual conocemos al mundo y el lenguaje modifica a la mente. Somos el producto de nuestras propias representaciones. Lo *Brut* como categoría cultural no deja de ser una hipótesis normativa que impone su particular delirio, violentando una vez más la excepcionalidad de aquello que señala, en el hecho ineludible de nombrarlo.

Se debe aprender a actuar de modo que la interioridad se manifieste en la operación exterior, que reintroduzca la operación exterior en la interioridad y que nos habituemos a obrar así sin violencia.

(Meister Eckhart). ■

DE LOS RESCATES DE JEAN DUBUFFET, LA DEFINICIÓN DE ART BRUT Y SOBRE EL ARTE MEDIÚMNICO. UNA COLECCIÓN DENTRO DE UNA COLECCIÓN

Pepa Mora Sánchez. Universidad de Granada. 25/06/16

Introducción. En el dorso de la cubierta del primer fascículo dedicado a un novedoso concepto bautizado como Art Brut, que tenía como título *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale* (Gallimard, 1947), una nota afirmaba que el número dos saldría en diciembre de 1947 y que estaría dedicado a los trabajos de Adolf Wölflí analizados por el doctor Morgenthaler. Jean Dubuffet había llegado a un acuerdo con René Drouin para abrir en el sótano

de su galería de arte una sala dedicada al Art Brut y además elaborar un programa sistemático de exposiciones en relación con la publicación de unos cuadernos que contendrían sus “descubrimientos”.

En todas las carpetas a las que tuve acceso en Lausana durante una estancia de investigación para mi tesis¹, la letra a mano de Dubuffet era la protagonista: aérea, llena de barcos sobre el mar, fina y sofisticada.

¹ MORA SÁNCHEZ, Josefa Fátima (2017): Los dibujos ocultos de las artistas y médiums Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà. Universidad de Granada.
Más información: www.pepamora.com

Aprendí a identificar perfectamente durante mi investigación en el *Château de Beaulieu* la caligrafía de Dubuffet de la de su secretaria y otras personas que colaboraron con él en la catalogación, rescate e investigación de las obras que iba adquiriendo para su particular colección. Al principio de mi viaje pensaba que un prolífico y reconocido artista en vida como él habría delegado la mayor parte de las tareas derivadas de un proyecto de tal envergadura en contables, becarios, eruditos o gestores. Sin embargo, tal y como atestiguan los escritos de Dubuffet (en forma de cartas, telegramas, inventarios, recordatorios, observaciones y números) que son los protagonistas de todas las carpetas que solicité, estuvo en primera fila durante todo el trayecto, estuvo al frente de cada nueva incorporación y al acecho de las pistas que le iban llegando sobre posibles descubrimientos, propiciando también en ocasiones, siempre astuto y sutilmente, el interés por su colección para atraer sobre sí el certero azar del que es capaz la ilusión. Recuerdo emocionarme al saber que Dubuffet había dedicado tanto tiempo al estudio y mimo en la catalogación de estas obras que en algunos casos salvaba *in extremis* de ser destruidas (como él mismo relata en algunos casos), al constatar que delegó lo mínimo en la conformación y ordenación de las completas producciones de obras de artistas desconocidos. Considero que su co-



Jacqueline Lamba. Man Ray, 1930

lección era parte de su propia obra, y por ende de su biografía. Había dejado de ser un *flâneur* parisino para ser un *flâneur* que recorría el mundo metiéndose en el bolsillo las piedras que encontraba en el camino... Compuso su propia partitura y además la interpretó, repleta de pretensiones estéticas pero también de delirios, casualidades y la respetada intervención del azar y lo “maravilloso” vinculado a su significación para con el surrealismo.

Cahiers de l'Art Brut

Tras la experiencia fallida del primer cuaderno, en 1948 André Bretón le propone a Jean Dubuffet reanudar el proyecto bajo la forma de un *Almanaque del Art Brut* y en septiembre de 1948 ya estaba terminado el índice, por desgracia el volumen nunca se publicó. Este índice contenía una planificación exhaustiva de los textos que contendría, contaría con artículos de André Bretón, Benjamin Peret, el Profesor Wyrsh y W. Morgenthaler, entre otros.

No será hasta 1964 cuando Jean Dubuffet comienza a dirigir un proyecto mucho más ambicioso gracias al cual a día de hoy, son ya veintiséis publicaciones las que componen la Colección de Cuadernos de la Compañía de L'Art Brut (*Cahiers de l'Art Brut*). En 1971 donó su colección a la ciudad de Lausana y es allí donde se continúan elaborando estas publica-

ciones fundamentales para entender en toda su complejidad el Art Brut, un concepto inventado y reinventado varias veces por Jean Dubuffet.

Durante los años de dirección por parte de Jean Dubuffet de estas publicaciones, una nota acompañaba los libros e informaba de las publicaciones anteriores y sus contenidos principales, en el reverso estaba escrito lo siguiente: “*Fondée en 1948, la Compagnie de l'Art Brut s'attache depuse lors, ave l'aide de ses membres et celle de nombreux auxiliares bénévoles, á l'étude d'oeuvres ayant pour auteurs des personnes étrangères aux milieux intellectuels, le plus souvent indemnes de toute éducation artistique et chez qui l'invention s'exerce, de ce fait, sans qu'aucune incidente en vienne altérer la spontanéité. Pour toute commande ou correspondance s'adresser: COMPAGNIE DE L'ART BRUT. 137 RUE DES SÈVRES-PARIS VI. c.c.p. PARIS 17 942 80.*”

De encuentros, inventar y reinventar

En un texto que Dubuffet ofreció a modo de conferencia con motivo de la inauguración de una exposición en la Facultad de Letras de Lille el 10 de enero de 1951, se sientan ya las bases de lo que Dubuffet entendía por Art Brut, término de su invención y que desarrolló a través de las diferentes publicaciones que conforman hoy

los Cuadernos de L'Art Brut :

“Considero poco interesante el arte realizado por los especialistas profesionales. Lo que me interesa son las producciones artísticas dimanantes de las personas extrañas a los medios especializados y elaboradas al margen de cualquier influencia, en forma totalmente espontánea e inmediata. (...) En mi opinión, el arte consiste esencialmente en esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista. (...) La razón de ser del arte estriba en ser el medio de expresión de las capas subyacentes, de los planos de la profundidad. Lo que esperamos de una obra de arte es que su autor haya descubierto en ella e inventado con ella las formas de hacer estallar sus capas superficiales y de dar paso a las voces de sus capas subyacentes, y con ello igualmente de las nuestras tan pronto como esa obra surge ante nuestros ojos. (...) Estoy persuadido de que en todo ser humano anida un inmenso fondo de creaciones y de interpretaciones mentales del más alto valor y mucho más de lo que se necesita para suscitar en el terreno artístico una obra de una inmensa amplitud (...). Lo que le falta a quien desea hacer arte es primeramente el dedicarse al mismo; en segundo lu-

gar, el saber disponer las vías para que se manifieste sin refracción. (..) Siento manifestar que tengo la impresión de que todo ese ejército de clérigos internacionales manipula el viento, unas obras huera, carentes de contenido, una falsa moneda, una parodia de arte sin valor alguno. Y toda esa falsa publicidad escandalosa en torno a unas obras pertenecientes a un arte completamente sofisticado, artificial y falso, no tiene más resultado que el de intimidar, desalentar, e inhibir, paralizar, y matar el arte auténtico allí donde pudiera tener la veleidad de manifestarse.

Esas obras elaboradas por artistas profesionales me parecen gravemente falseadas por diferentes factores. Se me antojan faltas de la espontaneidad, el carácter inmediato, íntimo y personal indispensables a juicio mío a toda producción artística. Me parecen unos ejercicios escolares fútiles que no tienen más relación con el arte que lo que tenía con la auténtica poesía la fabricación de los versos latinos que era una regla en las escuelas sabias hace aún pocos años. Me parecen una especie de juego de sociedad, de pequeño deporte mundano, de absoluto reposo como el bridge o los crucigramas (...) Toda esa actividad turbulenta se me antoja hecha solamente de muecas,

² DUBUFFET, Jean (1975): Escritos sobre arte. Barral Editores. Barcelona. pp.97-108.

³ DUBUFFET, Jean (1975); Op. Cit. pp.299-302.



Sin título. Laure Pigeon, 1953. Tinta azul sobre papel, 45 x 65 cm.
Collection de l'Art Brut (Lausana).

de ejercicios de perros sabios bien amaestrados y sin ningún valor desde el punto de vista del arte.

Una obra de arte sólo tiene interés, en mi opinión, a condición de ser una proyección muy inmediata y directa de lo que ocurre en las profundidades de un ser (...) La creación artística, para asumir su pleno interés, requiere una concentración y una soledad que no son compatibles ni por asomo con la vida social de nuestros artistas profesionales. (...)”²

En una carta al doctor Volmat de 28 de diciembre de 1952 afirma:

“Las únicas creaciones artísticas que me interesan son las que al margen (y en contra) de toda retórica, pertenecen a una especie de delirio inspirado. (...) En efecto, me parece que es arbitrario y ocioso sentar, por lo

menos en este terreno, una distinción entre enfermos y sanos. Por eso no hago ninguna. (...) Pudiéramos afirmar muy legítimamente, me parece, que la creación artística es siempre y en todos los casos un fenómeno insano y patológico.”³

En la creación del concepto del Art Brut y para la fundación de la *Compagnie de L'Art Brut*, André Breton tuvo un papel fundamental junto a Dubuffet, tal y como demuestra la sólida, frecuente y duradera relación epistolar que mantuvieron además de encuentros en reuniones y eventos de toda índole.

Tuve acceso al corpus de cartas que se conservan en Lausana, casi todas ellas son las que envió Jean Dubuffet a André Breton, así que supongo que las enviadas por Breton se conservan en otro lugar.

Las cartas fueron escritas en francés, el tono es afectuoso pero sobre todo activo, se ponen al día de las novedades del trabajo, contienen información exhaustiva del curso de los artículos que escriben, ambos, sobre Art Brut, sobre los nuevos descubrimientos de Dubuffet. En algunas de las cartas Dubuffet explica a Breton las cualidades y singularidades de la obra de los artistas que va incorporando a su colección, le habla del fe-

⁴ BENJAMIN, Walter (2010): Atlas. Constelaciones. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

nómeno de la mano sola o de las capacidades mediúmnicas de algunos y algunas de ellos y ellas, recogiendo el testigo de la tradición espiritista que había comenzado a finales del siglo XIX y que contaba con exponentes de prestigio como Víctor Hugo, uno de los cuales había llevado estos temas a ser protagonistas y objetivo de la intelectualidad francesa hasta bien entrada la mitad del siglo XX. Este es el principio de una colección dentro de la colección (de un total de más de treinta mil piezas catalogadas), la parte especial que ocupa el arte mediúmnico con obras, entre otras, de Laure Pigeon, Victorien Sardou, Fernand Desmoulin, Anna Zemankova, Magalí Herrera, Joseph Crépin, Dunya Hirschter (de reciente incorporación a la colección en Lausana) y otras anónimas que Dubuffet catalogó como mediúmnicas y/o delirantes.

Me gustaría recordar unas notas de Walter Benjamin, porque conocer a través de sus escritos, cartas y apuntes para la catalogación de las miles de piezas que añadió a su colección a Dubuffet, su meticulosidad, su intuición y su magia, me hace pensar en él también como en un zahorí. Para Walter Benjamin *“En lo que hace al coleccionista y sin duda en cada uno de sus objetos, el mundo está presente y ordenado. Pero esto en relaciones sorprendentes, imprevisibles sin más para el profano. Pues se encuentra, en efecto, res-*

*pecto al orden y esquematización que son habituales en las cosas, más o menos como el orden dominante en una enciclopedia confrontado a un orden natural. [...] Así, tanto los datos ‘objetivos’ como por supuesto cualquier otro dato, reúnen para el verdadero coleccionista, en cada una de sus posesiones, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo cuyo esbozo es el destino mismo de su objeto. Con ello, en la estrechez de este terreno, es posible llegar a comprender cómo los mayores fisonomistas (y los coleccionistas son sin duda fisonomistas del mundo de las cosas) se vuelven zahoríes del destino.”*⁴

El rescate de Laure

En 1964 Jean Dubuffet fundó la colección de publicaciones que todavía, a día de hoy, recogen los testimonios de las nuevas adquisiciones que la Colección de L'Art Brut en Lausana va adquiriendo. En el fascículo número 6, publicado en París en marzo de 1965, el propio Dubuffet le dedica un capítulo a Laure Pigeon, cuya obra había rescatado muy poco tiempo antes, coincidiendo casi en el tiempo con ella. No pudo conocerla pero rescató su obra de la basura (según afirma el equipo de Lausana), la pensó, estudió, catalogó e incluso incluyó uno de los dibujos de Pigeon en una exposición del Museo de Artes Decorativas de París, todo un atrevimiento para la época. Llegó a

tiempo de conocer a Lily, la cuñada, amiga y confidente de Laure, con la que mantuvo correspondencia y varias entrevistas personales.

El último dibujo conocido de Laure es de 1964, ella falleció el veintiséis de agosto de 1965 en Nogent-sur-Marne. Ese mismo año, Dubuffet visita a Lily y se produce la incorporación de los dibujos de Laure a la *Compagnie de l'Art Brut*. En 1966, fascinado, Dubuffet publica *La double vie de Laure* en el fascículo número seis de su editorial. Un texto sobre la obra y los interrogantes de su proceso creativo junto a numerosas imágenes de sus dibujos. En 1968 Dubuffet le escribe a Lily para incorporar a la colección los mensajes dictados por Pigeon a Lily en las muchas sesiones que tuvieron lugar entre las dos, Dubuffet no perderá el contacto con Lily hasta 1969, último año del que datan las cartas conservadas en el archivo de la colección.

La producción de Pigeon, al menos la producción conservada, comenzó en 1934 y se desarrolló hasta 1964, es decir, a lo largo de más de treinta años de trabajo, en los que hubo periodos en los que no dibujó o de los que no se conserva obra alguna.

En 1965 Dubuffet contabilizó 481 dibujos, pero Michel Thévoz, el sucesor de Dubuffet como director de la colección en Lausana, llegó a la conclusión de la existencia de 488 dibujos,

de los cuales 239 forman parte de 16 cuadernos. La obra conservada en Suiza, por lo tanto, incluye los cuadernos, dibujos en formatos diversos, las transcripciones de los mensajes (manuscritos de Laure y de Lily), los archivos y notas de Jean Dubuffet para el estudio y catalogación de la obra de Laure y publicaciones en las que aparece Laure Pigeon.

El archivo de la Collection de l'Art Brut Lausanne sobre Laure Pigeon se compone de cuatro dossiers contenidos en una carpeta con el siguiente título:

"PIGEON Laure Documentation. "Messages" dictés para Laure à Mme. Lombard qui les a retranscrits, communiqués par Mme. Lombard. (...)". ■

EL ARTE COMO CENTRO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LOS MÁRGENES

Alegría y Piñero. Artistas visuales. Coordinadores del Programa de Arte en el Centro Ocupacional. 10/11/18

Nuestra práctica artística siempre se ha desarrollado más allá de los márgenes del espacio del estudio. En la impartición de talleres específicos hemos encontrado una vía desde la que concebir una creación compartida que amplía nuestra propia experiencia como creadores. La primera vez que desarrollamos un programa formativo para personas con discapacidad intelectual fue en el Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla en el 2014. Seis meses de Taller de Creación Artística que iniciaron el camino que nos ha conducido hasta aquí, donde seis años después podemos afirmar que ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de nuestra vida.

Desde el principio fue inevitable para nosotros establecer relaciones entre la singularidad de las obras de estas personas con discapacidad intelectual que comenzábamos a conocer y las creaciones de Art Brut que siempre habíamos admirado. Existían conexiones estilísticas y creativas: la falta de formación previa les empujaba a buscar lenguajes propios que dotaban a sus obras de gran rotundidad plástica. Sin embargo, fuera del espacio del Taller, los gestos espontáneos de producción eran muy limitados. Esta ausencia de impulso creativo definía el Taller como un catalizador indispensable para la creación. En una reflexión inicial en torno a la conveniencia de trazar hi-

los entre las creaciones del Centro Ocupacional y la terminología Art Brut, decidimos esquivar el término como definición o catalogación, y lo concebimos como un lugar desde el que reflexionar y comprender las creaciones realizadas por este grupo de personas con discapacidad intelectual del Centro Ocupacional.

En una primera etapa del Taller de Creación Artística, nuestro interés estaba plenamente enfocado en sonsacar en los/as usuarios/as del Centro intereses, inquietudes y lenguajes propios. De cara a ese propósito el desarrollo de los proyectos se generaba desde un proceso individualizado. Pronto comenzaron a destacar personas con una especial brillantez y rotundidad plástica. Benjamín Pineda, mostró desde el principio interés en el ejercicio del dibujo.



Fig.1. Benjamín Pineda. Rotulador sobre papel. 29,7 x 21 cm. 2015

Hasta el comienzo del taller, apenas dibujaba, sin embargo, se encontraba muy cómodo en el medio. Sus dibujos siempre parten de imágenes de referencia a las que somete a un ejercicio de copia indiscriminada. Más allá del resultado, Benjamín valora el estado de concentración que alcanza con el dibujo y que le resulta escurridizo en otros ámbitos de su vida. Los modelos siempre parten de un imaginario televisivo, retratos de actores que admira de una época casi siempre pasada y que él recuerda con cierta nostalgia. Al desvincularse de una forma completamente natural de un virtuosismo mimético de la imagen, sus dibujos expresan más allá de la copia. Cada elemento de la fotografía es transcrito, deshaciendo el orden presente en la imagen y generando una nueva jerarquía en la escena que no pertenece ya al modelo, sino a una percepción que transgrede la realidad de la imagen para centrarse en la verdad del dibujo. Las expresiones de esos personajes, siempre sonrientes y espléndidos en las fotografías que escoge, se tornan grotescas y con identidad propia. El dibujo ha sido una herramienta básica del Taller, pues genera una relación directa y accesible para la mayoría, aunque cada persona lo asume de manera muy distinta. (Fig. 1)

Manolo Márquez, al igual que Benjamín, siempre prefiere partir de imágenes de referencia. Aficionado a la fotografía, anhela en sus creaciones



Fig.2. M^a del Carmen Bohórquez. Tríptico. Acrílico sobre cartón proyecto. 50 x 70 cm. 2015

cierto realismo que colisiona con su dominio de la técnica. En sus dibujos trasluce el diálogo entre lo que el artista pretende y lo que el dibujo, ajeno a imposturas, expresa por sí mismo. Para Domingo Reyes, sin embargo, todo está en su cabeza, no necesita nada más que un papel y un lápiz para generar historias fantásticas. En cada propuesta o actividad paralela que generábamos para explorar el dibujo desde otros medios, como el mural, la cámara oscura o la linterna mágica, nos desmontaban cualquier expectativa creada en torno a la representación que habíamos aprendido. La perspectiva aparecía reinventada en personas como Luis Moya, pues asumía de manera natural la superposición de un alzado, planta y perfil sobre un mismo dibujo. Sin conocimiento ni interés sobre cualquier sistema de representación, él desarrolla una metodología propia, clarividente, sobre cómo un

objeto acaba representándose en el papel, asumiendo la irrealidad de la perspectiva y generando una visión completa del objeto en el dibujo, que le permite atraparlo.

Al pasar a la pintura surgían otros conceptos más centrados en la gestualidad y la expresividad del medio que en la representación. Una auténtica revelación era presenciar los procesos de personas como Elena García y María del Carmen Bohórquez (Fig. 2). Apoyadas en un gesto repetitivo que les conducía a cierto estado creativo, generaban abstracciones cuyo interés sobrepasaba su propio placer en la realización, para ofrecer un potente testimonio plástico para quien observa el resultado, del que por otro lado ellas se desvinculaban completamente una vez lo daban por acabado.

Especialmente enigmático resultaba el proceso en ellas, pues ninguna de



Fig. 3. Imágenes captadas en 12 pasos distintos del proceso pictórico de Ana G. sobre un mismo soporte. Durante 3 sesiones, superpone capa sobre capa. 50 x 70 cm. 2017.

las dos habla o escribe, de manera que es el gesto quien trasciende como medio para la edificación de un diálogo con la materia. La no finalización de la obra era una constante en el grupo, pero especialmente destacable en Ana Gómez, que con un gran impulso ornamental, supera el *horror vacui* y continúa pintando, incluso cuando no queda vacío, hasta crear imágenes superpuestas que solo finaliza en el momento en el que el taller termina. (Fig. 3)

Más allá de estas personas que evidentemente muestran una inclinación hacia la práctica artística, nos sorprendía la actitud creadora del



Fig. 4. Dibujo de Manuel Márquez sobre pizarra vileda. Animación para la videocreación colectiva "Dinastía". 2017.



Fig. 5. "Baraja Morisca". 2020

colectivo. Ofrecer un lápiz y un papel a un grupo de personas adultas, sin formación artística ni interés previo, y que la reacción sea un arrojito sin miedos ni titubeos es lo que hace posible hablar de arte en el Centro Ocupacional. No son veintiséis artistas con un potencial estilístico único. Son veintiséis personas adultas, con experiencias y perspectivas propias, sin miedo a expresarse a través de

¹ Sus videocreaciones se pueden visualizar en la web del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván. <http://macmorenogalvan.pueblacazalla.com/audiovisuales.php>

Fig. 6. Muestra de dibujos realizados por Fátima Calderón entre 2002 y 2003. Tras esta etapa de gran producción, dejó de dibujar varios años en los que se dedicó a borrar digitalmente, de sus más de 100 dibujos, las líneas de pautado de las hojas de cuaderno sobre los que estaban realizados. Desde entonces, Fátima siempre dibuja sobre fondo blanco y cada vez es más exigente con los soportes. En los últimos años se ha ido sintiendo cada vez más cómoda en un formato digital y actualmente el color en sus dibujos siempre lo aplica con programas de edición que ha aprendido a utilizar de manera autodidacta.



una huella del arte. Su libertad creativa viene además apoyada en una percepción del mundo que celebra la diversidad. Es la mirada de quien contempla la que debe dirigir su ánimo para entregarse a su peculiar subjetividad. Abandonarse en sus derivas poéticas. Comprender que no existe un buen hacer, sino un hacer de verdad.

El flujo creativo que se generaba a un nivel grupal y su preferencia generalizada por trabajar siempre en equipo, fue conduciendo el Taller hacia actividades grupales, donde más que un proceso colectivo se fomentaba una creación individualizada,

cuya unión generaba finalmente un todo. En este sentido el audiovisual fue adquiriendo cada vez más protagonismo, pues nos permitía diversificar los recursos y abarcar, bajo un mismo proyecto, procesos muy distintos, donde cada usuario/a podía encontrar el espacio creativo que le resultase más estimulante. Así fueron surgiendo grandes creadores de historias, narradores, intérpretes y dobladores, sonorizadores, dibujantes y animadores, realizadores, etc...¹ (Fig. 4).

El Taller, con el tiempo, ha ido diversificando sus objetivos y vías de actuación, concibiendo otros con-



Fig. 7. Vistas de ambas caras de uno de los dibujos realizados por Fátima Calderón en 2002.

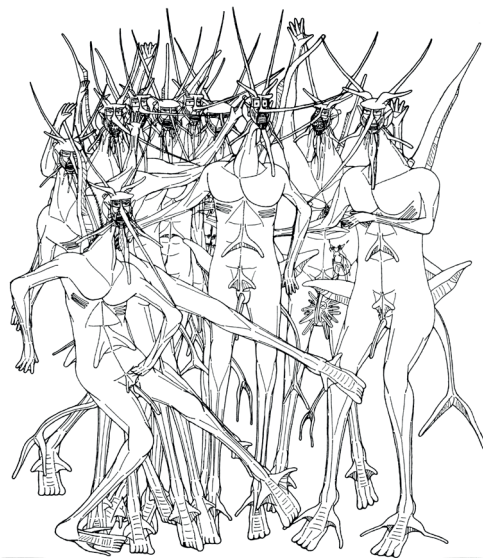


Fig. 8. Margko Phllowers Hernanz, alias Merxhellip, junto a su familia. 2019.

textos más allá del específicamente artístico (exposiciones, galerías, coleccionismo), como son la publicidad o el diseño. Así por ejemplo, el Taller de videocreación se expandió y, además de realizar sus propias creaciones, generamos un taller específico de videocreación publicitaria. En el mismo, bajo la financiación colaborativa de empresas de La Puebla de Cazalla, crearon anuncios publicitarios a empresas y entidades próximas, que se emitían en las televisiones locales y redes sociales. Otro ejemplo es la *Baraja Morisca*, baraja española de cartas, diseñada y coloreada por once usuarios/as, que ha alcanzado una gran acogida. (Fig. 5)

Conscientes de que cuando se habla de una identidad de colectivo hay muchas individualidades que se pierden en el camino, se hace nece-

sario dedicar una especial atención en este texto a Fátima Calderón.

Su caso es la excepción en todos los sentidos. Fátima Calderón se incorporó al Centro Ocupacional un año después de nuestra primera experiencia allí. Nuestro acceso a su obra fue paulatino. Primero, con recelo, nos enseñó sus antiguos dibujos realizados sobre hojas de cuaderno. En cada página aparecía una extraña figura negra, mezcla de hombre y animal. Siempre el mismo nombre, “Marcos”, acompañado de diferentes apellidos y eclécticas referencias: Matrix, la lluvia ácida, una versión de las siglas de AC/DC, heráldica, animales mitológicos... Un total de más de cien dibujos a través de los cuales Fátima había definido las claves de un imaginario propio que evidenciaba una creatividad desbordante.

Fig.9. Imágenes de la videocreación "Mergk 2. Viaje con Maximiliano y la maldición de Necrows" realizada por Fátima Calderón en el taller de videocreación del Centro Ocupacional entre 2018 y 2020. Fátima realiza los dibujos de las figuras y los fondos (la Alhambra, el interior de la Catedral de Sevilla, las orillas del Guadalquivir a su paso por Córdoba) y les aplica el color digitalmente. Los guiones están elaborados por ella y cuenta para los doblajes con compañeros/as del Centro. Edición realizada por Alegria y Piñero.



Su virtuosismo técnico quedaba sometido a las exigencias de sus figuras. Su formación autodidacta nunca se centró en aprender a dibujar, sino en poder dibujar cada vez con más definición a su personaje. (Fig.6 y 7)

Fascinados por la expresividad de sus figuras y lo misterioso de sus escenas, comenzamos a preguntarle sobre su proceso creativo. De forma escueta Fátima respondía a nuestras preguntas: el nombre de Marcos era una referencia bíblica a San Marcos y su morfología derivaba de la mezcla de hombre y antílope. Siempre eran figuras masculinas y de color negro. En nuestras conversaciones había muchas cuestiones que quedaban sin respuesta, a veces porque Fátima prefería no revelar ciertos asuntos y otras porque eran igualmente enigmáticas para ella. Tras su incorpora-

ción al Centro Ocupacional, Fátima comienza una nueva etapa en la realización de sus dibujos. Sus figuras aparecen ahora mucho más esbeltas y con una anatomía más definida. Profundiza en personajes concretos que dibuja una y otra vez en distintas circunstancias y empieza a realizar relatos en torno a la vida de estas criaturas. Desde el 2017 centra sus dibujos y escritos en dos grupos, la familia Phllowers y la familia Seve-rinni. Fátima escribe: *"En el principio de los tiempos existía un planeta llamado Tierra con un solo continente denominado Pangea 1. En el periodo Glacial cayó un meteorito en el océano que generó una sustancia simbiótica viscosa y negra. De esta sustancia surgieron especies marinas como los esturiones, que fueron evolucionando hasta convertirse en*

marxkwalles y en homoneckrows. En la Edad de Hielo convivieron varias familias de estas especies, generándose dos líneas principales: los Phllowers y los Severinni. En la época moderna cada familia emigró a un lugar distinto de la geografía española. Por un lado la familia Phllowers emigró hacia el noroeste Atlántico y por otro la familia Severinni emigró al sureste Mediterráneo. Ambas familias se unieron al enamorarse Margk (Phllowers) y Mergk (Severinni).

Aunque algunos de los miembros de ambas familias se llevan bien, pronto surgirán algunos conflictos políticos entre ellos que terminarán en un acuerdo de paz.” (Fig. 8)

En un intento por comprender mejor el imaginario que ella misma ha creado, la artista se esfuerza por generar una coherencia espacio temporal que soporte su ficción. Pero su forma de trabajar, donde lo concreto queda definido mucho antes que lo general, esquiva una lógica narrativa. Así sus personajes habitan simultáneamente pasado y presente, generando una idea de atemporalidad muy arraigada a su obra. Otro aspecto que potencia la extrañeza del personaje, es la naturalidad con la que habita en una realidad reconocible. Fátima no ha creado un contexto aparte donde viven estas criaturas. Marcos se define desde el entorno histórico, cultural y religioso que la artista conoce, pero donde los seres humanos parecen haber desaparecido por com-

pleto o no haber existido nunca. En sus escenas nunca aparece otro animal vivo que no quede sometido a la morfología de Marcos: una *mochimariomns* para llevar el alimento en sus largos viajes, una *bicimariomns*, un *Marxckwhalle-Navy-Ship* para navegar por el Atlántico... (Fig. 9)

En el Taller de Creación Artística del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla, Fátima ha encontrado un lugar donde seguir profundizando en su proyecto, iniciando una labor de investigación, definiendo las líneas evolutivas de estos personajes hasta detallar su genealogía. El proceso creativo de Fátima se aleja de una planificación conceptual al uso, que la distancia de la escena de la ilustración o el cómic. Su vivencia del proceso creativo resulta abrumadora, pues aun siendo consciente de que las imágenes que crea surgen de su invención, percibe su obra como un ente vivo que tan solo puede expresarse desde el ejercicio del dibujo. Lo minucioso de su trabajo la somete a un ritmo pausado. Es en este espacio de concentración donde Fátima imagina mientras traza. Ella misma afirma que no inventa, sino que descubre en el dibujo esa otra vida que se esconde tras la línea. La necesidad vital de proyectarse y comprender el mundo a través de ese otro ser, define su obra como un proyecto de vida. (Fig. 10 y 11). Descripción de Merxhellip y dibujo de la escultura Merxheido. 2019. ■



MERXHELLIP

Margko Phlowers Hernanz

Vive en una piscifactoría ecológica que se encuentra entre los pueblos coruñeses Camelle y Muxía (Galicia).

Es marintero y pesca en aguas del norte del atlántico.

El próximo año emprenderá un viaje, saliendo desde el puerto de Vigo, en un Marxcokuhalle-Navy-Ship, hasta Portugal.

Allí visitará a su hermano Merxheido, que se dedica a la caza y pesca submarina en los corrales que hay al lado de su torre de Lisboa. Cerca de esta torre se encuentra una gran escultura de bronce, homenaje a los pescadores naufragados en el atlántico, en la que aparece Merxheido con un brazo alzado levantando un minimahirx y con un mahirzhazlex moribundo arrodillado a su lado.

Desde Portugal continúa su viaje hasta Asturias, donde vive su otro hermano Meixho, que se dedica a la acuicultura ecológica en Gijón.

Durante su viaje pescará varias especies de marxcowalles, mahirzhazlex, mahirxokirz y minimahirxhoz. Tras el viaje tiene planeado publicar un libro y un documental sobre sus aventuras, junto a su editor vasco Matthew.



Fig. 11

ARTE NAIF Y MUSEO INTERNACIONAL DE MANUEL MORAL EN EL PALACIO DE VILLARDOMPARDO DE JAÉN

Julia Sáez-Angulo. Periodista y Vicepresidenta de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte, AMCA.
10/11/18

Agradezco a la organización de las *Jornadas de Art Brut* en La Puebla de Cazalla, que se me invitara a ellas para participar con el tema *Arte Naif. Museo Internacional Manuel Moral en el Palacio de Villardompardo*, que con mucho gusto voy a exponer, pues el Arte Naif es un tema sobre el que he escrito y hablado con frecuencia y, además he estado cerca de la génesis e inauguración en 1990 del Museo Naif Manuel Moral en el Palacio de Villardompardo, edificio renacentista del siglo XVI en Jaén, que alberga, además del citado museo, los Baños Árabes y el Museo de Artes y Costumbres Populares de

Jaén. Un lugar, un palacio y un museo muy visitados por viajeros y turistas de la capital andaluza.

Se trata de un palacio construido por Fernando Torres y Portugal, I conde Villardompardo en el siglo XVI. Tanto continente como contenido merecen una visita a Jaén -la más castellana de Andalucía dicen algunos- que alberga monumentos de primer orden como la catedral de Andrés de Vandelvira renacentista/barroca/neoclásica; el Museo de Arte Ibérico, recientemente inaugurado por los Reyes de España; el castillo de santa Catalina, hoy parador nacional o el

enorme convento de san Francisco, de amplios y preciosos patios, que alberga los archivos y salas de exposiciones temporales municipales.

El Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral se gestó a raíz del legado artístico del pintor Manuel Moral Mozas (Torredelcampo. Jaén, 1908 -1989), con una buena selección de sus obras y las de otros colegas igualmente naif, que tenía en su colección por compra o intercambio de obras con ellos. En 1988 -dos años antes de su inauguración- se hizo una convocatoria a los artistas naif nacionales e internacionales, por si querían participar en la donación y presencia de una o más obras para este futuro museo y la respuesta fue muy positiva. La oferta de una sede en un palacio/museo influyó notablemente, así como la convocatoria institucional, avalada por los hermanos Moral, hijos del donante. Esta llamada expansiva la hizo sobre todo la familia del pintor Manuel Moral, que conocía a la mayor parte de los artistas de este género y la respuesta no podía ser menos que positiva. Todos deseaban contar con un museo que subrayase su género artístico, su especialidad pictórica nacida y desarrollada en paralelo a las vanguardias históricas del París del XX. El proyecto fue acogido y aprobado por la Diputación Provincial de Jaén. Fue el primer museo de este estilo naif en España, que cuenta con más de 600

obras, de un centenar y medio de artistas en su mayoría españoles y una tercera parte de artistas foráneos.

El Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral contiene hoy en día la nómina mas completa de artistas naif españoles, entre los que se encuentran los nueve primeros que viajaron a exponer en la Casa de España en París, seleccionados por el experto Max Fourny en 1979, entre ellos se encontraba el propio Manuel Moral, junto a Mercedes Barba, Domingo Angulo, Mari Pepa Estrada, Rosario Areces, Isidoro Carrascal, Basi López, Fernando Roche y El Guijo, todos ellos dirigidos por Amparo Martí, directora de la galería Ramón Durán en Madrid, que tenía un espacio específico sobre este género, junto al más amplio de arte en general. Todos los seleccionados para la Casa de España en París tenían las dos principales características del arte naif: desconocimiento ante las normas académicas de la pintura, y búsqueda o deseo de emular las formas sencillas y autodidactas ingenuas del arte.

La convocatoria de artistas para gestar un museo, a partir de un legado individual ha dado muy buenos resultados. Como ejemplo ha sucedido también con el Museo Mayte Spínola de Arte Contemporáneo en Marmolejo (Jaén), para el que el Grupo pro Arte y Cultura (fundado por Mayte

Spínola) ha provisto de una colección de medio millar de obras. A los artistas les gusta donar, siempre que sea para un Museo público, más que para una simple colección o ámbito de otro tipo. Un Museo, como casa de las musas, todavía tiene prestigio el nombre, pese a la idea puntual de que había que “derribar los museos”, que propugnaron algunos representantes de las vanguardias radicales de los 60. Un museo, el de Marmolejo es también muy visitado por colectivos de todo tipo, desde escolares a grupos de la tercera edad. El arte y los museos, son fuente de atracción viajera y turística y por tanto fuente de movimiento económico del lugar en que se encuentren. El arte es comunicación, es lenguaje y es lenitivo para el espíritu.

Génesis y contenido del Museo de Arte Naif Manuel Moral en el Palacio de Villardompardo. 600 obras, casi 200 foráneas o internacionales. Catorce salas en total, varias de ellas amplias y monográficas de Manuel Moral, un tercio del espacio aproximadamente para autores extranjeros. No olvidemos que el museo se enriqueció posteriormente con el legado de obras que la familia hizo de Lorenzo Aparicio, *El Boliche* desde Madrid, otro nombre cotizado de la especialidad ingenuista. *El Boliche* era albañil, que empezó a pintar de modo autodidacta desde 1921 en África. Luego vivió en París y en

Madrid y tuvo su propio “museo” en el popular barrio de Carabanchel. Al igual que la mayoría de los artistas naifs comparte el horror al vacío y llena todos sus cuadros de figuración ingenuista.

Manuel Moral Mozas. Biografía: (Torredelcampo. Jaén, 1908 -1989). “El hornerillo”, carpintero, ebanista y tallista. Fabricaba numerosos ataúdes, con tallas preciosas de los apóstoles, los papas o las santas... Pintor de los campos de olivos jienenses, en suma, de los olivos andaluces. Prototipo de artista naif puro: sin estudios, autodidacta, sencillo, humilde e inteligente... Cuenta con una calle en el pueblo natal desde 1989. Fue nombrado hijo predilecto del pueblo en 1984 y tiene un monumento en una calle con una cabeza de bronce y seis bloques de mármol que simbolizan a sus seis hijos varones, realizado por el escultor Juan Moral, hijo del artista. En suma, Manuel Moral pinta olivos, campiña, pueblos blancos y cielos azules monocromos, limpios, despejados. También plazas de toros. Es representante del paisaje agrario jienense por excelencia: el campo de olivos con toda su geometría y ritmo de los árboles. Empezó a pintar en 1977, cuando era hombre jubilado, resistía dieciséis horas diarias pintando de puro entusiasmo por lo que representaba. En la inauguración del Museo una persona de entre las autoridades políticas le dijo:

-Manuel, usted habla poco...

drid y Barcelona.

-Lo preciso, respondió con su marcado acento andaluz

Concepto y semántica del arte Naif: primitivos contemporáneos, ingenuistas, narrativos, pintores de la Virgen o del Corazón de Jesús; ínsitos, domingueros, aficionados, artistas innatos, artistas felices, espontáneos, autodidactas sui generis, visionarios y extravagantes, pintores sencillos, espontáneos, inocentes, fantasiosos... así se denominan, según la historia y los distintos ámbitos, a los artistas naif. Arte reconocido en el circuito artístico a finales del siglo XIX y principios del XX, que llega, continúa y sigue renovándose en el siglo XXI, con obras que ofrecen belleza, armonía, orden y hasta “felicidad plástica”. Un arte que alcanza belleza reconocida internacionalmente. Los artistas naifs dibujan una realidad paralela distinta y feliz, que idealiza el mundo hacia una armonía singular y en este sentido se diferencia del art brut, más áspero y duro en líneas generales. El arte naif es un lenguaje plástico ingenuo, pero de cierta sabiduría compositiva y armónica. Toques surrealistas; aires festivos de reuniones, verbenas, ferias o procesiones...Dentro del arte naif hay distintos acentos. Hoy en día, determinadas galerías de arte se han especializado en este género en algunas ciudades, sobre todo en Ma-

Sus temas son a veces exóticos y fantasiosos –a veces rozando la ilustración- como bosques, selvas, desiertos, animales salvajes, fieras... (*El lobo y el cordero pacerán juntos, y el león, como el buey, comerá paja, y para la serpiente el polvo será su alimento. No harán mal ni dañarán...* dice el versículo de Isaías (65-25), muy ilustrado por numerosos artistas naif.

Dentro de la crítica de arte, ya han desaparecido los conceptos de artes mayores y menores (Arquitectura, Pintura y Escultura), para dar paso a todas las artes, incluida la ilustración, el Cine, la Fotografía o el Cómic en el mismo nivel o parangón, todo es cuestión de excelencia de la obra), y la obra maestra la podemos encontrar en cualquiera de las ramas del arte, siempre que alcance la excelencia.

Arte marginal .- El término arte marginal fue acuñado por el crítico de arte Roger Cardinal en 1972 trasladando al inglés el concepto de *Art Brut*, que había sido concebido por el artista francés Jean Dubuffet en 1945, después de la II Guerra Mundial, para describir el arte creado fuera de los límites de la cultura oficial, los out-siders, los enfermos mentales. Jean Dubuffet (1901-1985), pintor no naif coleccionista de art brut, afirma-

ba que todos llevamos un potencial creativo, que las normas sociales actuales anulan. Josef Beuys (1921-1986), pintor alemán, llegó a decir lo mismo más adelante, después de estar con los chamanes de los tártaros que lo curaron con grasa y manteca y él utilizó estos elementos para su arte conceptual. Mario Antolín, antiguo presidente de los críticos de arte españoles, lo expresó de otra manera ante un concejal: “Su mujer pinta, pero no es artista”.

El art brut como el arte naif constituyen una manifestación fundamental del primitivismo asumido a lo largo de todo el siglo XX por ciertos artistas que permanecen al margen de la modernidad. Paul Klee y Pablo Picasso, además de Bracque y Kandinsky buscaron un arte espontáneo, no adulterado por el saber, en contraste con lo que para ellos era una tradición occidental excesivamente sofisticada y centrada en sí misma. Picasso diseñó por encargo un frontal para el edificio del Colegio de Arquitectos de Barcelona a base de unos dibujos muy elementales, casi infantiles, que dejaron perplejo a más de uno. No es precisamente su obra maestra, pero sí indicadora de esa búsqueda de la simplicidad. Su interés creciente por el arte ingenuista coincidió con el «redescubrimiento» del arte tribal (en África y Oceanía), el arte popular y los dibujos infantiles. Intuición y espontaneidad como elementos ca-

racterísticos. Las descripciones del arte marginal han tendido a basarse en factores sociológicos y psicológicos, no siempre acertados. El exotismo, lo primitivo y el folklore han influido en el arte ingenuo.

El exotismo, lo primitivo y el folklore favorecen, a diferentes niveles, un retorno a las fuentes liberadoras. Algunos artistas se orientan hacia otros polos de alteridad, con virtudes regeneradoras: la *creación infantil*, el *arte espiritista* y la *producción de los asilos de ancianos*. Los médicos y psiquiatras recomiendan con frecuencia a personas de la tercera edad o enfermos mentales que dibujen o pinten sus inquietudes. Este entusiasmo por la alteridad ocupa un lugar determinante en la historia del Art Brut. Ciertas posturas de las vanguardias históricas, ponen un énfasis especial en los derroteros dadaístas y surrealistas, corrientes que ven en la locura una vía privilegiada y de escape hacia una creatividad libre de trabas que impone la civilización burguesa. El trabajo artístico naif es un arte que choca hoy con la posmodernidad, exigente de la tradición histórica del arte, frente a las locuras de la *vanguardia histórica* de los años 20 en París y la *vanguardia radical* de los años 60 en Europa y los Estados Unidos.

La pintura naif ha bajado su cotización en las subastas, si comparamos

su precio de primeros del XX en sus inicios más cercanos al arte moderno del momento. Hoy se puede comprar arte brut o naif por gusto y placer, más que por inversión, salvo el de firmas importantes o consagradas, lo cual no quiere decir que, en un futuro, no se produzcan *revivals* de movimientos o autores. No olvidemos que, en arte como en cualquier otro campo de la vida y hasta el amor: “todo triunfo es siempre inestable”.

El Arte naif, un movimiento que nació junto a las vanguardias históricas, es decir, junto a la “utopía”. En 1908 Picasso ofreció una comida homenaje al pintor francés, el Aduanero Henri Rousseau y en las palabras del elogio, al final del banquete, el Aduanero le contestó diciendo: “Señor Picasso, yo pinto arte moderno y usted pinta a la manera egipcia”, refiriéndose a las figuras de línea y perfil que pintaba el maestro malagueño. En 1908 Picasso encontró a Rousseau intentando vender sus cuadros en las calles de París, Picasso, ya era bastante célebre, y reconoce el genio particular de Rousseau y le ofrece el banquete de homenaje (mitad burlesco, mitad serio) en el atelier (taller) que el español poseía en el Bateau-Lavoir.

El interés por la frescura y el lirismo del arte naif, se desarrolla primero en Francia a fines del siglo XIX, de

la mano de artistas como “El Aduanero” Henri Rousseau (*Le Douanier Rousseau*), que influyó en la pintura presuntamente naif de Grandma Moses (Anna Mary Robertson Moses) en los Estados Unidos y Alfred Wallis en Inglaterra. En Argentina, coetáneo al francés Rousseau, está el pintor Cándido López, que llegó a una expresión formal muy próxima al naif aunque los citados pintores jamás tuvieron conocimiento de sus respectivas vidas y obras, y por ende no hubo influjo mutuo. Otro ilustrador argentino que ha sido incluido frecuentemente en el estilo naif es Florencio Molina Campos.

Primeros nombres internacionales de la Historia de Arte Naif, están, además del Aduanero Henri Rousseau (1844-1910) desde su jubilación en 1893; Seraphine Louis (1864-1942), más conocida como Seraphine de Senlis, de la que hay filmada una buena película titulada *Séraphine*; Camille Bombois, Louis Vivin (1861-1936), André Bauchant (1873-1958) o el croata Ivan Rabuzin (1921-1972)... El naif propiamente dicho se suele encontrar en ciertas pinturas populares y folklóricas, sobre todo en los países del Este de Europa y en particular de los seis territorios que constituían la antigua Yugoslavia (Eslovenia, Croacia, Bosnia y Herzegovina, Macedonia, Montenegro, Serbia y las dos provincias autónomas de Serbia: Kosovo y Metohija y Vojvodina).

En Croacia, verdadera mina del arte naif, está el nombre reconocido de Ivan Generalic y en Bulgaria, el de Radi Nedelchev.

Escuelas de Arte Naif, es decir que trabajan con arreglo a un estilo, que casi se hace artesanía repetitiva, las hay principalmente en Haití, República Dominicana, en los antiguos países de Yugoslavia (sobre todo en Croacia, la escuela de Hlebine, que en 1952 se presentó en la Bienal de Venecia; Eslovenia, Serbia...), Polonia, Ucrania, Rusia, Armenia (Folk Art), Finlandia... El cromatismo vivaz de esta pintura en los países del Este europeo está tomado de los colores de su Folklore en el vestir y en otros ámbitos.

De las escuelas naif americanas, las más conocidas durante el siglo XX se ha constituido en Haití y en menor importancia en la República Dominicana, con nombres de prestigio como Héctor Hyppolite o Wilson Bigaud; Noel Guzmán Bofil estaría en Cuba, otro país nada desdeñable en arte naif y art brut.

Características de todos los artistas naif: la falta de formación académica, desconocimiento de la perspectiva y el sombreado, por tanto, perspectiva distorsionada, insistencia en el dibujo detallista, preciosista y bien delimitado de personajes esquemáticos, colores vivos, primarios...

Nomenclatura de artistas naifs en España: Manuel Moral, Miguel García “Vivancos” (1895-1972), Lorenzo Aparicio “El Boliche” (1900-1989), Higinio Mallebrera (1891 -1980), Juan y Oscar Borrás; Josep Mir..., junto a mujeres, pintoras célebres, como Mari Pepa Estrada, Basi López o Mercedes Barba. Después vinieron otros nombres relevantes como Milagros Moro “Yiyo Moro”, Tito Lucaveche (chileno en España), Amalia Fernández de Córdoba, esta última con su galería Éboli en Madrid, que convoca cada año un Festival Europeo de Arte Naif, con un país invitado especialmente en cada convocatoria... o nombres populares como la Chunga, Lola Flores, Gabriela Ortega..., que también cultivaron el género naif con más o menos fortuna. Todos estos artistas se encuentran hoy en el Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral en el palacio de Villardompardo de Jaén. Rosa Morales es hoy la directora de Museo.

Naifs cultos españoles, que llegaron más adelante, profesionales que tienen incluso formación académica en la escuela de Bellas Artes, pero que su lenguaje quiso acercarse al de los artistas naif: Isabel Villar (Salamanca, 1932) con paisajes y personajes fantásticos y elementos poéticos o lúdicos y críticos; el sevillano Juan Romero (1932), pintor de lo maravilloso; Evaristo Guerra (1942) de

Vélez-Málaga con su árbol/plantilla como base de sus composiciones... Los tres tienen pintura minuciosa, detallista y serían los más relevantes. No son artistas naifs en sentido estricto, pero sí adoptan ciertas maneras o apariencias del arte ingenuo, aunque no sean figurativos, ni realistas en sentido académico.

Listado de nombres de artistas españoles que se encuentran en el Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral.

-Manuel Aragón "Manuelo", M^a Dolores Casanova, Argimiro España, José María Fino, Tomás de la Fuente, Felipe Martín Jiménez, Faustino del Rey Camarena, Fernando Rodríguez "Fernando", Carmen Rovira "Carme", Manuel Sánchez Fernández, Antonia Soria Peraja, Domingo Uriarte, Pepa Calvo, Juan Guerra, El Guijo, Juan Romero, Isabel Villar, Carmen Población, Evaristo Navarrete, Isidoro Carrascal, Maripi Morales, Pilar de Arístegui, Marta Figueroa "Jacoba", José María Martínez Pardo, Chus Pérez de Castro "Población", Carmen Ramírez, Esperanza Ridruejo "San Martino", (con trabajo textil de ganchillo), Belén Saro, Isabel Villar, Marta Vierna, Óscar Borrás, Rosario Ripoll, Amalia Fernández de Córdoba, Inés Arias, Juan Borrás, Manolo Arce, Yiyo Moro, Pepa Santos, Joseph Mir, Laura Esteban, Cristóbal Martín, Marisa Norriella, Tito Lucaveche, Carmen Vivó,

Ana María Abadal, Estela Benavides, Carmen Ramírez de Lucas, Gracia Risueño, Marisa Norriella, Manuel Gómez Arce, Jaime Díaz Rittwagen, Cristina de Jos'h... El artista naif de hoy es menos ingenuo y más consciente del mundo feliz y propio que quiere representar.

Museos relevantes de arte Naif en el mundo: en Francia (Isle de France y Musée d'Art Naïf Max Fourny, en París (Halle de Saint-Pierre) junto al Sacre Coeur de la capital francesa, fundados por el estudioso y coleccionista Max Fourny). En Niza, el Musée International d'Art Naïf Anatole Jakousky, con obras de arte ingenuo, que van desde el siglo XVIII al XXI. En Portugal, en la ciudad de Guimaraes. En Rusia, Brasil, Croacia, Canadá, Bélgica, Alemania, Hungría, Polonia, Israel, Estados Unidos de América (Baltimore)...

Teóricos del Arte Naif: Max Fourny y Anatole Jawlensky en Francia; Doctor Juan Antonio Vallejo Nájera y Fernando Zobel, en los 70; el primero vendió su colección de arte naif al Banco Central Hispano poco antes de morir en 1990; él mismo se hizo artista naif y más adelante confesó que había dejado de serlo por su propia ilustración; Juan Antonio Aguirre, también pintor (promotor de la obra de Higinio Mallebrera); Juan Ramírez de Lucas, Aguilera Cerni, Amparo

Martí y yo misma, Julia Sáez-Angulo, quien les está hablando de Arte Naif, porque estuve muy cerca de la familia de Manuel Moral como amigos cercanos. Además de los críticos citados, el propio André Bretón, el papa de los surrealistas, también se interesó por este arte naif y dedicó interesantes comentarios críticos al mismo.

El pintor español Miguel García Vivancos fue una figura mítica de quien André Breton escribiera “El duende que Vivancos manifiesta en su pintura, es el don del que se place por descubrir el arte por sí mismo; es la invirginal consagración de la vida acaso vencida de antemano, pero junto a la posibilidad de recomenzarla cada vez”. Para Vallejo Nájera, “Mallebrera es uno de los pintores más importantes del mundo naif y rompe con su sola presencia algunos de los tópicos más frecuentes sobre lo naif”. Kandinsky, Picasso y Bracque elogiaron en su momento el arte naif, por lo que tenía de creatividad espontánea y no contaminada por las normas de la Academia.

Conclusión: El Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral, Palacio de Villardompardo en Jaén, es hoy el gran referente de pinacoteca -también gliptoteca- en este género, en el lenguaje naif y, como institución, figura en la Internacional de Museos

de Arte Naif del mundo entero, junto a los museos franceses, croatas, polacos, haitianos o dominicanos de este género. Y esto se hizo posible gracias al generoso legado, donación del pintor Manuel Moral -y a la donación de otros pintores y escultores naif de España y del extranjero convocados por su familia. Junto a Manuel Moral, también cabe citar el legado generoso de la familia del pintor Lorenzo Aparicio, El Boliche, para poder contemplar en la misma sede, lo mejor y más granado del arte naif. ■

ART

SHOW

Residencias Artísticas

La Puebla de Cazalla

2016 / 2018

INTRODUCCIÓN RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

Encontrar una vía adecuada para la continuidad del proyecto artístico del Centro Ocupacional es una tarea delicada. Si entendemos que, al menos en parte, la fuerza de su obra radica en una falta de formación técnica que les ha obligado a descubrir vías creativas propias, liberadas de la norma y de prejuicios estéticos, se estima contraproducente redirigir sus inquietudes mediante una formación academicista al uso. Por otro lado, las personas usuarias del Centro, como creadoras, demandan estímulos. En busca de este equilibrio, el proyecto artístico del Centro Ocupacional se ha desplegado en tres líneas de actuación: las Residencias Artísticas, las Jornadas Art Brut y el Taller de Creación Artística.

Las Residencias Artísticas de La Puebla de Cazalla se idearon como una experiencia con un tiempo de acción limitado a un mes. Su formato de acontecimiento, permite concentrar los esfuerzos. La experiencia genera un fuerte impulso que se expande, asimila y expresa, de forma más reposada a lo largo del año, en el Taller de Creación artística del Centro Ocupacional.

Durante el mes de Residencias, una serie de artistas, con trayectoria y un proyecto formado, seleccionados previamente por convocatoria pública, se trasladan a la localidad y desarrollan sus propuestas en el Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla. Sin un criterio impuesto que defina cómo debe producirse el encuentro, las Residencias posibilitan una creación colaborativa, en coautoría o en paralelo a

través de la cual, usuarios/as y residentes, toman contacto con nuevos recursos técnicos, procesuales y conceptuales. Los/as artistas aportan sus experiencias y aprendizajes, comparten sus procesos creativos y asisten las necesidades técnicas que surgen en los proyectos. Los/as usuarios/as quiebran los procesos creativos planteados y les conducen hacia nuevas derivas, desbordan las perspectivas plásticas sugeridas y, en definitiva, diversifican y liberan la creación. El respeto mutuo posibilita la conciliación entre el crecimiento artístico del colectivo y la autenticidad de sus lenguajes propios. Al inicio de cada periodo de Residencias se presenta de forma paralela, y contextualizada como un evento dentro de las Jornadas de Art Brut, la exposición de las obras de la anterior convocatoria. El encuentro entre artistas de diferentes ediciones en estos primeros días es crucial para compartir experiencias y fomentar un desarrollo del proyecto dialogado y reflexionado por todas las personas implicadas.

El presente catálogo, gestado en pleno desarrollo de la III edición de Residencias Artísticas en 2020, reúne los proyectos realizados en las dos primeras ediciones, 2016 y 2018, así como la documentación de las exposiciones inauguradas en el Museo De Arte Contemporáneo José María Moreno Galván de La Puebla de Cazalla: “Guías Centrífugas. Residencias Artísticas La Puebla de Cazalla 2016” y “La Deliciosa imagen del Monstruo. Residencias Artísticas La Puebla de Cazalla 2018”. ■

**RESIDENCIAS
ARTÍSTICAS
15.06.2016**

/

15.07.2016

Ana Karen G. Barajas

(Ciudad de México, 1990)

Proyecto “Diseño editorial/ Fotografía”.

Autores/as de los cuentos: Mercedes Guerrero, Domingo Reyes, María Isabel Segura y Fátima Calderón.

Retratos: Ana Gómez, María Isabel Segura, Luis Moya, Estefanía Ruiz, Elena García, Domingo Reyes, Dolores Gómez, Andrés Gallego, Francisco Moreno, Manuel Verdu-go, María del Carmen Bohórquez, Francisco Gamarro, Miguel Hormigo, Marta Miró, Mercedes Guerrero, Benjamín Pineda, Rubén Montesinos, Manuel Márquez.

La mirada de Ana Karen G. Barajas es especialmente sensible, capta el alma de los lugares, las personas, los objetos y generosamente la revela a través de la fotografía, la ilustración o la composición musical. A través de su labor como investigadora de Art Brut, continúa descubriendo y compartiendo un mundo que ella admira y ama.

Su proyecto para las Residencias Artísticas parte del diseño editorial como medio para la concreción de las historias, fantasías, dibujos y la particular manera de narrar de los/as usuarios/as. El “Manual de amores” de Mercedes Guerrero, el “Bestiario” de Domingo Reyes o las “Historias de Marcos” de Fátima Calderón, son un claro testimonio de las inquietudes de sus autores/as, que Ana Karen supo alentar y potenciar, ofreciéndoles un soporte visible a través de la editorial *Ediciones Mariomsmarcos* (logotipo ideado por Fátima Calderón). Bajo este sello se reúnen los cinco relatos creados, así como la “Guía turística de La Puebla de Cazalla” desarrollada en paralelo en el proyecto de Sergio Torres. Ambos proyectos, que compartieron espacio de creación, confluyeron en acciones paralelas en torno a la creación musical. Un ejemplo de esto es la creación de la canción original de la videocreación que Fátima Calderón realizó durante las Residencias: “Marey”.

Tras un tiempo de convivencia, Ana Karen decidió realizar también una serie de retratos fotográficos tomando como modelos a los/as usuarios/as. Los emplazamientos, así como las caracterizaciones, crean cierto extrañamiento en la imagen que la despoja de cotidianidad y la envuelve en una misteriosa atemporalidad. Retratos individuales y en grupo que muestran una gran belleza en la sincera frontalidad con la que la fotógrafa mira a sus modelos. ■





Manual de amores
Mercedes Guerrero



Historias de Marco
Fátima Calderón Álvarez



La casa abandonada
María Isabel Segura



Bestiario

Domingo Reyes Blanco



Cuento de Domingo

Domingo Reyes Blanco

<https://issuu.com/edicionesmariomsmarcos>

Sergio Torres

(Madrid, 1985)

Proyecto “Guía turística de La Puebla de Cazalla”.

Sergio Torres, Keli Andrade, Juan Diego Asencio, Andrés Gallego, Mercedes Guerrero, Manuel Márquez, Marta Miró, Francisco Moreno, Luis Moya, Benjamín Pineda, Domingo Reyes, María Isabel Segura y Manuel Verdugo.

Sergio Torres propone la creación de una *Guía turística de La Puebla de Cazalla*. Los/as usuarios/as, apasionados conocedores de los temas locales, conectan desde el principio con la propuesta. Cicerones entusiastas guían a Sergio por los rincones de su pueblo.

La Guía turística, creada por un amplio equipo de usuarios/as, interpreta el patrimonio como un ente vivo y evidencia que todo intento de su catalogación implica la creación de un relato que, sometido a los mecanismos de transmisión del discurso, no deja de ser nunca una ficción.

A través de los paseos, reportajes fotográficos, realización de collage, dibujos y recreaciones escenográficas reinterpretan la memoria individual y colectiva que conforma su entorno, su pasado y su presente. El proceso creativo que conciben es clave para el desarrollo de la guía, pues las dibujos, fotografías y fotomontajes no aparecen como ilustraciones de un discurso previo, sino como imágenes germinales donde encuentran y descubren las historias.

Una mirada libre, imaginativa, que asume la imposibilidad de la transmisión inequívoca del relato oficial y busca en la dislocación, la distorsión y el disparate un camino para sonsacar nuevos sentidos. La guía se recrea en los márgenes de la relectura y la invención de nuevas historias posibles, generando una narración de voz múltiple y diversa. ■

GUÍA TURÍSTICA LA PUEBLA DE CAZALLA





Fig. 26. "Curro Limones" por Mercedes Guerrero



Fig. 27. "Cante, toque y baile" por Luis Moya



Fig. 28. "Torero" por Mercedes Guerrero

MUSEO ANTONIO FUENTES

Este Museo nace con el objetivo de recuperar la memoria histórica de la insigne figura del torero Antonio Fuentes Zurita (Sevilla, 1860-1938), cuya carrera profesional se desarrolla entre finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello, los artistas Mercedes Guerrero (fig. 28) y Benjamín Pineda (fig. 29), reinterpretaron su figura llenándola de color, ya que el recuerdo que se tiene de él es, en su mayoría, en blanco y negro, y de este modo es más difícil distinguir el traje de luces, el capote o la sangre del toro.



Fig. 29. "Torero" por Benjamín Pineda

PERSONAJES ILUSTRES



Fig. 30. "Mateo" de Marta Miró

MATEO

"Mateo es el presidente de España. Nació en Estados Unidos, actualmente tiene 37 años y es buena persona. Empezó siendo maestro de lengua, pero la gente le votó"

Marta Miró



Fig. 31. "Diego Clavel" de Juan Diego Asencio

DIEGO CLAVEL

"Es un cantaor que fue de viaje a Grecia a retratarse sentado en una silla con su nieto y su nieta. Le llevaron a ver un partido de fútbol y no se dieron cuenta de que estaban a fin de año. Por eso aparece con un reloj. Para comerse bien las 12 uvas. Es muy querido en La Puebla de Cazalla por sus fandangos y sus cantes."

Juan Diego Asencio.

PERSONAJES ILUSTRES

SOFÍA LOREN

"Nacida y criada en La Puebla de Cazalla, Sofía es una famosa artista y cantante. Dice que tiene un águila en el sombrero porque le gusta así. Sus intereses son: la ropa, arreglarse y salir de marcha. Tiene fobia a las polillas."

Manuel Verdugo.



Fig. 32. "Sofía Loren" de Manuel Verdugo

MATILDE

"Matilde se casó con un cazador, le creció la barba, se puso un sombrero rojo y le creció tanto la barba que se la cortó".

Manuel Márquez



Fig. 33 "Matilde" de Manuel Márquez

Marta Beltrán

(Granada, 1977)

Proyecto “Originales y Copias”.

Luis Moya, Benjamín Pineda, Marta Miró, Manuel Márquez, Domingo Reyes y Ana Gómez.

Marta Beltrán (Granada) se involucra en la pureza plástica, libre de convencionalismos, de los/as usuarios/as y les hace partícipes de su proceso de trabajo: una búsqueda de imágenes propias a partir de la interpretación de fotografías escogidas del cine y la televisión.

Durante las Residencias, Marta promueve el desarrollo de un trabajo individual de un grupo de usuarios/as que parten de una inclinación hacia el dibujo. La honestidad con la que Marta se expone en su obra, su libertad para indagar en la potencialidad del dibujo como revelador de expresiones ligadas a una emocionalidad que se escapa a transcripciones mentales o meramente intelectuales, hace que conecte de forma natural con los procesos de los/as artistas del Centro Ocupacional. Comparten una práctica del dibujo que esquiva la constricción del alarde de virtuosismo mimético y exploran la creación subjetiva de imágenes que surgen en el umbral de lo que el ojo encuentra, la mano expresa y el dibujo manifiesta.

Cada dibujante colecciona una serie de fotografías que pertenecen a un imaginario colectivo implantado por los medios de masas. La elección de una imagen, de un fotograma, de una hoja de revista, invita a reflexionar sobre el concepto de *modelo*. Se recrean en las cuestiones que surgen en los márgenes entre original y copia. Lo que desaparece, lo que pervive, lo que se transforma y lo que surge de nuevo en el dibujo, crea una imagen con identidad propia y genera un nuevo relato. Partiendo de una misma premisa, Marta Beltrán consigue que cada dibujante encuentre un proceso propio, alienta su mirada personal y genera un acompañamiento respetuoso que potencia las cualidades artísticas de cada persona. ■

«NO ME VA LO DE
CHICA PERFECTA»



Manuel Márquez



Benjamín Pineda (1, 2 y 3)



Domingo Reyes



Manuel Márquez (1 y 2)



Cristina Martín

(Burgos, España, 1992)

Proyecto “Señor, soy de otro país”.

Cristina Martín, Andrés Gallego, Estefanía Ruiz, Juan Jovacho, Francisco Gamarro, Felipe Romero.

Cristina Martín despliega un proceso de creación colaborativa y sin jerarquías: una intervención en el espacio público basada en la construcción de dos cúpulas geodésicas con cañas. Frente al carácter efímero de estas arquitecturas, perdura en la memoria la experiencia, tanto técnica como emocional, vivenciada durante su construcción. Estas cúpulas, así como la especial capacidad de Cristina para fomentar el encuentro entre las personas, propiciaron el acercamiento de la vecindad que, atraídos por estas construcciones, acabaron por involucrarse también en el proyecto. Instaladas de forma temporal en el parque público que se sitúa frente a los espacios de creación, se convirtieron en lugar de encuentro.

La propuesta de Cristina hizo posible que aquellas personas del Centro que no se sentían atraídas por una expresión plástica concreta, se involucrasen en el desarrollo de un proyecto artístico donde prevalecía una intención relacional y de convivencia. La cúpula generó un centro, una construcción hecha a medida, un motivo y un objetivo común a través del cual se generaron una serie de lazos que aún perduran. ■







**EXPOSICIÓN
DE LAS
RESIDENCIAS
2016**

GUÍAS CENTRÍFUGAS

EXPOSICIÓN RESIDENCIAS ARTÍSTICAS DE LA PUEBLA DE CAZALLA 2016

09.11.18 / 16.12.18

Inauguración:

09 noviembre 21.00 h.



VISITAS GUÍADAS
INFORMACIÓN Y CONTACTO
Concejalía de Cultura
Ayto. La Puebla de Cazalla
Tlf. 954 486 418
email: cultura@pueblacazalla.com



Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván
(Apírcate al Museo)



Ayto. La Puebla de Cazalla



Facebook: Cultura Puebla Cazalla
Twitter: @CulturaPueblaCa
Instagram: Cultura Puebla Cazalla





















**RESIDENCIAS
ARTÍSTICAS
02.11.2018
/
30.11.2018**

Helí García

(Granada, 1983)

Proyecto “El jardín de las delicias”.

Helí García, Manuel Márquez, Benjamín Pineda, Manolo Verdugo, Domingo Reyes, Francisco Moreno, Luis Moya, Marta Miró, Andrés Gallego, María Isabel Segura, Keli Andrade, Dolores Gómez, Felipe Romero y Ana Gómez.

El desarrollo de una obra colaborativa empuja al autor a perder su centro, a posicionarse en perspectivas ajenas desde las que redescubrirse a sí mismo. Helí García inicia este proceso de extrañamiento desde la propia concepción del proyecto: una recreación colectiva de “El jardín de las delicias”. El imaginario de El Bosco ofrece un lugar privilegiado desde el que explorar cuestiones fundamentales de los conceptos de imaginación o fantasía. Interesado en explorar los mecanismos de gestación de las imágenes que conforman su propia pintura, el artista encuentra en este proyecto un espacio de búsqueda que se aleja de sus procesos y planteamientos habituales.

Helí invierte el orden del cuadro, hace desaparecer el mundo que lo habita y crea una gran pintura de paisaje. Esquiva la planificación de una imagen sujeta a un discurso e invita a los/as usuarios/as a crear, al margen del cuadro, una serie de personajes, arquitecturas y criaturas fantásticas que, sin un orden preestablecido, se van situando sobre la escena a modo de collage. Helí comparte sus recursos pictóricos con los/as usuarios/as quienes, tras una primera fase de creación de personajes propios, participan del juego del encuentro de las partes y la creación de nuevas escenas sobre el cuadro. ■





El jardín de las delicias. Detalles



María Bueno

(Málaga, 1976)

Proyecto “Muro-tela”.

María Bueno, Keli Andrade, Juan Diego Asencio, M^a Carmen Bohórquez, Elena García, Ana Gómez, Miguel Ángel Hormigo, Dolores Hormigo, Francisco José Hormigo, Marta Miró, Rubén Montesinos, Francisco Moreno, Felipe Romero, Estefanía Ruíz, María Isabel Segura.

La obra de María Bueno centra su interés en la memoria, la diversidad y las tradiciones. La artesanía, despojada del oficio, se despliega en su proyecto a través de un uso de materiales próximos, reconocibles, del entorno familiar que explora en su trabajo. Su espontaneidad creativa basada en el disfrute de la laboriosidad del hacer y su colaboración recurrente con personas ajenas al mundo del arte, como su propia familia, conecta su trabajo con las creaciones *Brut*.

Para las Residencias, María Bueno presenta un proyecto de creación colectiva de un gran mural textil. Una recopilación previa de retales y útiles de costura, donados por los/as moriscos/as, se presenta como el punto de partida. Trabajar con un material encontrado y no buscado, condiciona el proceso desde el comienzo, pues se le otorga una voz propia con la que los/as usuarios/as entran en diálogo para la creación de sus muñecos, cojines y marionetas. De manera intuitiva, cosen, bordan, ensamblan. El hilo o el botón trascienden su función práctica y adquieren un gran valor como medio de expresión. Alrededor de la mesa, entre los hilos, el mural se antropomorfiza y comienzan a surgir las historias que conforman un personaje fantástico, textil y tridimensional, que se esconde en el castillo: “*Morisca-Chuza*”, *señora hermosa y lechuza*. ■





Morisca-Chuza. Detalles



Andrés G. Vidal y Johanna Ehde

(Sevilla, 1991 y Västerås, Suecia, 1987)

Proyecto “Diseño colectivo de tipografía y ruido”

Andrés G. Vidal, Johanna Ehde, Keli Andrade, Juan Diego Asencio, Yumara Fajardo, Andrés Gallego, Ana Gómez, Dolores Gómez, Miguel Ángel Hormigo, Juan Jovacho, Manuel Márquez, Marta Miró, Francisco Moreno, Luis Moya, Domingo Reyes, Felipe Romero, Estefanía Ruíz y María Isabel Segura.

Andrés G. Vidal y Johanna Ehde proponen la creación de un diseño colectivo de tipografía y ruido. A lo largo del mes de Residencias crean un laboratorio de experimentación basado en un ejercicio de escucha y acción simultáneas, que conectan el ruido, la voz y el signo. Entre ambas crean un laberinto, lo construyen al andar, trazan vías para encontrar aquello que se esquiva y oculta por caótico, perturbador o disruptivo. Buscan en lo imperfecto de un ruido atrapado o de un trazo desinteresado, una verdad expresiva que trascienda la norma. Liberan la creación condicionando sus procesos, invitándoles a perderse y situándoles en actitudes perceptivas conscientes, que les revelen nuevas realidades. Sus colaboradores/as, cómplices ideales para la subversión de lo normativo, son el eje fundamental del proyecto. En cada sesión, Andrés y Johanna definen una experiencia y las respuestas de los/as usuarios/as abren cada día nuevos caminos que explorar. Las experiencias basadas en la producción de ruido, la improvisación, el dibujo o la meditación, se atestiguan en un “Manual metodológico” que permite compartir el proceso. Por otro lado, la tipografía creada, gracias a su uso continuado, forma ahora parte indisociable de la identidad del colectivo. El proyecto dilata así sus límites de actuación, expandiendo su repercusión más allá del momento concreto de las Residencias. ■





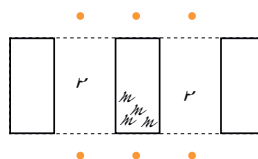
DibU jo TamboR DrawING Drum

Estirad un plástico largo en tres mesas y fijadlo. Unid dos micrófonos de contacto al plástico en la parte de abajo. Conectad los micrófonos a una unidad de delay y a varios altavoces. Situat una grabadora portable en una mesa. Dibujad las letras Nn y Oo con marcadores anchos en el plástico. Escuchad los bocetos mientras dibujais. Probad diferentes efectos con los marcadores y la unidad de delay. Seguid hasta que el plástico esté lleno. Escuchad lo que ha sido grabado y mirad juntos los bocetos.

Stretch a large plastic sheet between three tables and fixate. attach two pick up microphones under the plastic. Connect the microphones to a delay unit and to several speakers. Position a portable recorder on the table. all persons draw the letters Nn and o o with wide markers onto the plastic. I listen to the drawing while drawing. Try out different effects with the delay unit and the markers. Draw until the plastic sheet is full. I listen back to what was recorded and look at the letters together.



14



- Altavoz Speaker
- micrófono de contacto Pick-up microphone
- marcador marker
- mesa Table
- Plástico (estirado y fijado a las mesas)
- Plastic (stretched and attached to table)

• Ana Gómez
Dolores Gómez
Domingo Reyes
Estefanía Ruíz
Juan Jovacho
Luis moya
Manuel Márquez
maria isabel Segura

15

**EXPOSICIÓN
DE LAS
RESIDENCIAS
2018**

LA DELICIOSA IMAGEN DEL MONSTRUO

Residencias Artísticas de La Puebla de Cazalla 2018

02.10.20 - 15.11.20

VISITAS GUIADAS
INFORMACIÓN Y CONTACTO

Concejalía de Cultura
Ato: La Puebla de Cazalla
Tf: 954 400 438
mailto:info@ayto-lapuebladecazalla.com

Facebook: José María Moreno Galván
Twitter: @jmmgcalvan

Proyecto artístico: Obra colectiva de los artistas y comisarios de la residencia artística. La Puebla de Cazalla 2018. Edición: 2018. ISBN: 978-84-945-1111-1. Precio: 10,00 €.



Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván



AYUNTAMIENTO
LA PUEBLA DE CAZALLA
CONCEJALÍAS DE CULTURA
Y SERVICIOS SOCIALES























Morisca-Chuza

La *Morisca-Chuza* es un personaje mitológico que se esconde durante todo el año en el castillo de La Puebla de Cazalla.

Es buena, es trabajadora y sólo podemos verla al año dos veces: el 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción y entre el 31 de octubre y el 1 de noviembre, día de Halloween.

Como vive oculta en el castillo y es costurera, esos días sale pidiendo por las casas del pueblo retales, agujas, hilos, tijeras, pegamento, cremalleras, botones, rotuladores y lápices de colores.

Los nenes del pueblo se ponen muy felices y preparan todo lo que ella pide. En agradecimiento, la *Morisca-chuza* les teje un abrigo grande y una manta para cubrir el pueblo de los fríos y nieves que caen en el castillo.

La *Morisca-Chuza* se deja ver poco; señora hermosa y lechuza.

Come miguitas de pan, trocitos de carne, pipas, queso, alguna que otra ave rapaz y cualquier tontería.

La *Morisca-Chuza* protege La Puebla de Cazalla y la queremos mucho pues guarda, en su interior, toda la memoria e historia de las personas que han pasado por el pueblo.

Texto de María Bueno, en colaboración con los/as Usuarios/as del Centro Ocupacional.

La Puebla de Cazalla. Noviembre, 2018.



ART

SHOW

Entrevistas

artistas residentes

2016 / 2018





AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo del Centro Ocupacional, a las monitoras y a todas las personas usuarias, sin las cuales este proyecto no habría sido posible:

Keli Andrade, Juan Diego Asencio, María del Carmen Bohórquez,
Fátima Calderón, Yumara Fajardo, Andrés Gallego, Francisco Gamarro,
Jaime García, Elena García, Ana Gómez, Dolores Gómez,
Miguel Ángel Hormigo, Dolores Hormigo, Francisco José Hormigo,
Juan Jovacho, Manuel Márquez, Marta Miró, Rubén Montesinos,
Francisco Moreno, Luis Moya, Benjamín Pineda, Domingo Reyes,
Felipe Romero, Estefanía Ruiz, María Isabel Segura, Manuel Verdugo.

CRÉDITOS

Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla

Alcalde

Antonio Martín Melero

Concejala de Servicios Sociales

Ana Belén Lavado Bermudo

Técnica de Servicios Sociales

Ana Antonia Espinar Roperó

Concejal de Cultura y Turismo

Miguel Ángel Rivero Gómez

Técnica de Cultura

María José Sánchez Gago

Exposiciones

Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

Comisariado de las exposiciones

Alegría y Piñero

Gestión del Programa de Arte del Centro Ocupacional

**Miguel Ángel Rivero, Concejal de Cultura y Turismo,
y Ana Belén Lavado, Concejala de Servicios Sociales**

Coordinación del Programa de Arte en el Centro Ocupacional

Alegría y Piñero (Alegría Castillo Roses y José Antonio Sánchez Piñero)



CATÁLOGO

Fotografías

Alegría y Piñero. (pp.22, 23, 95-97, 104-113, 117-119, 121-123, 129, 141, 144, 145)

Ana Karen G. Barajas. (pp. 87-89)

Sergio Torres. (pp. 91-93)

Cristina Martín. (pp. 99-101)

Andrés G. Vidal y Johanna Ehde. (pp. 125-127)

Jose Iglesias G^a Arenal. (pp. 130-139)

Textos

Miguel Ángel Rivero. (pp. 10-15)

Alegría y Piñero. (pp. 16-19, 57-64, 82, 83, 86, 90, 94, 98, 116, 120, 124)

Ángel Cagigas. (pp. 25-36)

Víctor Borrego. (pp. 39-47)

Pepa Mora. (pp. 49-55)

Julia Sáez Angulo. (pp. 69-77)

Diseño. **Claudia Ospina Barrios**

Ilustraciones de portada. **Ana Gómez**

Revisión de textos. **Miguel Ángel Rivero Gómez y 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 S.L.**

ISBN: **978-84-09-28208-1**

DL: **SE 536-2021**

© de la edición: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván - Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla

© de los textos: sus autores/as

© de las fotografías: sus autores/as

© de las obras: sus autores/as





JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2016 / 2018

