

**JORNADAS ART BRUT
Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS
LA PUEBLA DE CAZALLA
2020 / 2021 / 2022**

JORNADAS ART BRUT

Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA PUEBLA DE CAZALLA

2020 / 2021 / 2022

ÍNDICE

- 08 Sobre el Art Brut como vía de «inclusión» e «integración» de un Museo de Arte Contemporáneo_ **Miguel Ángel Rivero**
- 12 Programa de Arte en el Centro de Día y Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla: Jornadas Art Brut, Residencias Artísticas y Taller de Creación Artística._ **Alegría y Piñero**

JORNADAS ART BRUT 2021/ 2022

- 22 El arte carcelario como desafío. Claves desde la historia del arte para entenderlo y disfrutarlo_ **Mery Cuesta**
- 30 Símbolos de una historia no escrita_ **Luis Sáez**
- 36 Reencuentro con la Pinacoteca Psiquiátrica de España_ **Ana Hernández Merino**
- 50 El espíritu brut en la música, una historia del sonido outsider_ **Javier Díez-Ena**

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS 2020 / 2021

2020

- 70 Soñar un cine_ **Jose Iglesias G^a-Arenal**
- 74 *Patchwork*. La colcha de los recuerdos_ **Paloma de la Cruz**
- 78 Perder el tiempo, perder las formas_ **Rafael Jiménez**

2021

- 92 Esa locura nueva_ **Carlos Alcántara**
- 96 Retratos imaginados_ **Juan Francisco D. Cuyás y Lucia R. Reyes**
- 100 Doble tierra_ **Cristina Ramírez**

SOBRE EL ART BRUT COMO VÍA DE «INCLUSIÓN» E «INTEGRACIÓN» DE UN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Miguel Ángel Rivero Gómez

Concejal de Cultura - Ayto. La Puebla de Cazalla

«El arte -como apunta José Jiménez- nunca se bastó a sí mismo». Siempre ha ido acompañado de una «retórica de acompañamiento, de lenguaje», destinada a situar las obras y las prácticas artísticas en un horizonte de «sentido y significación». Esta necesidad, que acaso se agudiza con el arte contemporáneo, determina en cierto modo la función de los museos y centros de arte, y de la crítica y la teoría del arte. Una función de mediación, de «acompañamiento». Ese es el espíritu que ha guiado nuestro trabajo desde 2011 en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, procurando ser fieles al crítico de arte que le da nombre. «La labor del crítico -decía Moreno Galván- no creo que sea la de modificar el arte, sino la de ayudar a su comprensión.»

Siguiendo esa línea, entre los objetivos que nos marcamos al asumir su dirección en 2011 estaban: por un lado, la profesionalización del Museo, desde su colección permanente a su programa de exposiciones y actividades; y por otro lado, la «integración» del mismo en su municipio y entre sus vecinos, y su «inclusión» en el panorama artístico español, donde era prácticamente un desconocido entre artistas, críticos y amantes del arte. Pese a ser un camino lento, algunos pasos importantes se han dado en esa dirección, con la consolidación y ampliación de la colección, la creación de su página web, la edición del Catálogo del Museo, la generación de un sistema de audioguías, un continuado programa de exposiciones abierto a la contemporaneidad, los seminarios de investigación en torno a José María Moreno Galván, las residencias artísticas o las Jornadas de Art Brut. Curiosamente, han sido estos dos últimos proyectos, desarrollados de la mano del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla y su Programa de Arte, los que de manera más fértil y eficaz nos han acercado a los objetivos antes mencionados. Las Residencias Artísticas no sólo han dado como fruto desde 2016 diversas exposiciones de altísimo nivel, desarrolladas entre los artistas residentes y los usuarios del Centro Ocupacional en un juego de retroalimentación de sus lenguajes y búsquedas, sino que además han despertado la curiosidad y han acercado a muchos vecinos y vecinas de La Puebla de Cazalla a «su» Museo. De este modo, casi milagrosamente se ha acortado la distancia que suele existir entre el público y el arte contemporáneo, y que incluso tiende a traducirse en «animadversión», como señala Bourdieu. Es uno de los desafíos más difíciles de los museos y centros de arte contemporáneo, romper su barrera con el público no-experto. Aquí, sin embargo, se ha empezado a fracturar. Así lo acertaron a ver los artistas Alegría y Piñero, responsables de este Programa de Arte, al hilo de la primera exposición en el Museo, según recogen en la anterior publicación de las *Jornadas Art Brut y Residencias Artísticas de La Puebla de Cazalla (2016-2018)*: «en realidad era el colectivo de personas con discapacidad intelectual de La Puebla de Cazalla quien hacía el trascendente papel de ser, no solo creadores, sino mediadores para la inclusión del arte contemporáneo en el entramado social del pueblo.»

En cuanto al segundo objetivo mencionado, la labor de «inclusión» del desconocido Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván en el panorama artístico español, igualmente se han dado importantes pasos desde este Programa de Arte. Por un lado, ampliando su radio de difusión y dándolo a conocer desde la amplia nómina de artistas que desde 2016 han pasado por las residencias artísticas, algunos de los cuales, además, han desarrollado posteriormente exposiciones individuales en el Museo, como Paloma de la Cruz, Andrés G. Vidal o Johanna Ehde. A ello hemos de sumar el que tanto las exposiciones fruto de las residencias artísticas como las Jornadas Art Brut en sus diferentes ediciones hayan constituido un llamativo reclamo para críticos, investigadores, teóricos del arte y para otros muchos artistas. Por otro lado, continuando con esa labor de «inclusión» del Museo en el panorama artístico español, se han generado puentes con otros museos, centros de arte y galerías del país, donde han expuesto algunos de los usuarios del Centro Ocupacional, en especial, la artista Fátima Calderón. Así, espacios de prestigio como el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía -C3A- (Córdoba), el Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia), la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla), la Galería Alarcón Criado (Sevilla), el espacio CentroCentro (Madrid) dentro de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación Once, y más recientemente el IVAM (Valencia) han acogido sus obras y propuestas artísticas.

No nos queda, pues, sino celebrar la edición de este volumen *Jornadas Art Brut y Residencias Artísticas de La Puebla de Cazalla (2020-2022)*, de gran valor documental para los investigadores de este campo, y celebrar asimismo la continuidad y la consolidación del Programa de Arte del Centro Ocupacional iniciado en 2015. Aunque quizás lo más digno de celebración es que en ese camino, gracias al saber hacer de Alegría y Piñero, al saber acompañar de todos los artistas residentes y al inagotable talento de los usuarios y usuarias del Centro Ocupacional, sus prácticas artísticas no hayan perdido un ápice de honestidad, ni de su extraordinario poder de revelación y hallazgo, que hayan salvado heroicamente los peligros de contaminación propios de la entrada en el Sistema-Arte, y que sigan transpirando tanta autenticidad y tanta verdad en medio del trasiego del régimen de los simulacros. ■

PROGRAMA DE ARTE EN EL CENTRO
DE DÍA Y CENTRO OCUPACIONAL DE
LA PUEBLA DE CAZALLA: RESIDENCIAS
ARTÍSTICAS, JORNADAS ART BRUT Y
TALLER DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Alegría y Piñero. Artistas y coordinadores del programa

El Programa de Arte para personas con discapacidad intelectual del Centro Ocupacional y Centro de Día de La Puebla de Cazalla, tiene sus inicios en un primer Taller de Creación Artística que impartimos hace ya casi una década. En estos años hemos sido testigos del empoderamiento y crecimiento artístico y personal de las personas usuarias de estos centros, para quienes vivir el arte en primera persona ha supuesto habitar una realidad estimulante. El compromiso de continuidad ha sido clave para poder darles el espacio, más allá del evento aislado, que les permita desarrollar sus procesos creativos y poder consolidar un programa con proyección y trascendencia.

El proyecto, actualmente financiado íntegramente por el Ayuntamiento a través de un trabajo conjunto de las concejalías de Servicios Sociales y Cultura, y coordinado por nosotros (Alegría y Piñero), se concreta en tres vías de acción complementarias: las Residencias Artísticas y las Jornadas Art Brut, que han pasado de ser bianuales a un formato anual, y el Taller de Creación Artística con una duración de cinco meses al año.

JORNADAS ART BRUT

Cada edición de Residencias Artísticas ha estado precedida por unas Jornadas Art Brut, a excepción del 2020, cuando la pandemia nos impidió realizarlas.

El evento se conforma por ponencias, mesas redondas y presentación de proyectos afines, y tiene como objetivo reflexionar en torno a la terminología y definición del Art Brut en relación a las prácticas artísticas del Centro Ocupacional. El fin siempre fue el de provocar un encuentro de personas sensibles a la esencia *brut*, que ansían encontrar un arte que pellizca y emociona por su fuerza y honestidad, para generar una mirada conjunta desde la que reflexionar el proyecto y compartir sus derivas futuras, así como contagiar a los/as asistentes esta efusión por lo *brut*.

En cada edición se ha contado con expertos relevantes a nivel nacional vinculados al ámbito académico como Víctor Borrego, Ángel Cagigas y Pepa Mora o a la crítica y el comisariado como Graciela García y Julia Sáez-Angulo, gracias a quienes se ha ido definiendo el término desde una perspectiva múltiple y heterogénea.

Una vez enmarcado el concepto Art Brut, las últimas ediciones de las Jornadas se han dirigido a su diversificación, más allá de una etiqueta, el término se ha ido definiendo como una perspectiva sensible desde la que mirar el arte de nuevo.

En 2021, el colectivo Debajo del Sombrero, una referencia para nuestro programa desde sus inicios, nos adentró en las prácticas artísticas de su colectivo y Mery Cuesta aportó

una nueva vertiente a las Jornadas presentando el término *Prison Art* desde su experiencia como crítica y comisaria. En 2022 se continuó ahondando en las relaciones entre arte y salud mental, por un lado, con la presentación del libro colectivo *Diagnóstico como estigma. Arte, poder psiquiátrico y vulneración de derechos*, por Pilar Ortí del Toro y Nacho Paris, y la ponencia de Ana Hernández Merino que nos acercó a las obras artísticas de enfermos mentales provenientes de colecciones tanto particulares como institucionales conservadas en el contexto nacional a lo largo del siglo XX. Por último, y con el fin de contextualizar el proyecto musical realizado en las Residencias Artísticas por Carlos Alcántara, nos aventuramos a buscar el impulso outsider en la música gracias a la conferencia de Javier Díez-Ena.

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

Las Residencias Artísticas se configuran como un espacio para la creación entre los/as usuarios/as del Centro Ocupacional y Centro de Día y artistas emergentes o de media carrera. Cada año un comité de expertos selecciona tres proyectos a través de una convocatoria. Los/as artistas conviven durante un mes en la localidad y desarrollan sus proyectos colaborativos en el centro.

Tras cinco ediciones, hemos tenido la suerte de contar con más de quince artistas que han compartido sus propuestas, sus técnicas, conceptos y experiencias, aportando nuevas vías de creación. Por otro lado, los/as usuarios/as siempre quiebran los procesos creativos planteados y les conducen hacia nuevas derivas, han desbordado en cada edición las perspectivas plásticas sugeridas y, en definitiva, han diversificado y liberado la creación.

Los resultados de este mes de trabajo colaborativo se exponen siempre un año después, al comienzo de la siguiente edición de Residencias Artísticas, en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván. La inauguración queda enmarcada en la programación de las Jornadas Art Brut, propiciando un encuentro entre los/as artistas residentes de distintas ediciones que siempre resulta inspirador. Así, en esta publicación se recoge la documentación de las exposiciones realizadas en 2021 y 2022 con las obras resultantes de las Residencias Artísticas de 2020 y 2021, así como una aproximación a cada proyecto realizado.

EL TALLER DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Entre los/as 26 usuarios/as del Centro Ocupacional y Centro de Día, hay personas que tienen una fuerte inclinación hacia el arte, Fátima Calderón sería el ejemplo más claro, pero no es la única. Otras tienen un potencial enorme en su expresión plástica, pero solo la desarrollan en el tiempo de taller a partir de propuestas concretas, y hay quienes, aunque a

priori no tienen un interés por expresarse a través del arte, les apetece involucrarse en los proyectos que se desarrollan y encuentran su propia manera de participar.

El Taller de Creación Artística por un lado fomenta e incentiva las propuestas individuales y por otro genera proyectos de trabajo colaborativo en los que todas pueden participar.

La obra más representativa de este trabajo común es el *Panorama en tren*, proyecto que comenzamos en 2019 y que, tras el parón de la pandemia, terminamos en 2021:

Inspirado en el espectáculo precinematográfico, del siglo XIX, *Gran panorama móvil del Misissipi* de John Banvard, *Panorama en tren* está compuesto por una estructura giratoria que contiene un rollo de tela de 60 m. de largo por 140 cm de alto. El rollo se encuentra pintado por ambas caras y funciona a modo de diorama, es decir, según se ilumina por la parte delantera o la trasera las imágenes cambian generando distintos efectos de transición, superposición o incluso animación. La tela se mantiene enrollada, mostrando tan solo una ventana de 140 x 150 cm., conforme se va haciendo girar, se van mostrando las distintas escenas que contiene a la par que se escucha un archivo sonoro compuesto por narraciones, diálogos y temas musicales.

Nuestro panorama comenzó con las visitas diarias a la biblioteca municipal. Durante un mes, cada participante recopiló un archivo personal a partir del material que seleccionaban de los libros. Copiaban fragmentos de textos, tomaban imágenes o las interpretaban mediante dibujos. Tan solo María Isabel Segura, leyó un libro de principio a fin: *Extraños en un tren* de Patricia Highsmith. El tren se convirtió así en el centro del proyecto. En cada vagón se fueron desplegando los distintos imaginarios de sus archivos: el western, el antiguo Egipto, hilanderas, recetas de cocina, un partido de fútbol, un desamor... Se fue pintando sobre el rollo de tela cada escena sin poder ver la anterior. De esas mismas notas se sacaron las historias y las letras para los temas musicales que, narrados y cantados por ellas, se convertirán en la voz en off que guía este relato colectivo.

El artilugio, la estructura y su gran rollo de pintura, tiene un carácter objetual, casi escultórico. El panorama móvil tiene una presencia plástica, física y escénica. Sitúa al dibujo y la pintura como centro y genera una nueva visión de la imagen dotada de tiempo y movimiento.

En estos años de taller, el audiovisual, sobre todo la animación, ha sido una práctica habitual, precisamente porque permite un amplio espectro de desarrollos creativos. En la creación de historias, el dibujo, la animación, las escenografías, el trabajo técnico, el doblaje, cada participante podía encontrar un lugar desde el que empoderarse, a la vez que se iba fraguando un trabajo en equipo que más tarde ha dado lugar al colectivo. Sin embargo, la



| *Panorama en tren* (Galería Alarcón Criado).



| *Panorama en tren* (proceso).

exigencia técnica de la edición y el montaje, alejaba esta parte del proceso de las personas con discapacidad del proyecto y era asumido siempre por nosotros como coordinadores. El panorama móvil es transparente en este sentido. No hay montaje ni edición. No se graban escenas sueltas que luego cobran forma en la pantalla. Es un proceso mucho más físico, más presente, que permitía ser conscientes de todo el proceso a todo el equipo. Por otro lado, el hecho de trabajar desenrollando la tela poco a poco, sin ver lo que ya se había hecho, nos permitía también trabajar la narración sin una planificación, sino ir avanzando sobre la marcha, dejando fluir la historia.

Tras varias representaciones en la localidad, “Panorama en tren” ha sido expuesto en “Activaciones colectivas” en la Galería Alarcón Criado (Sevilla) y en la exposición colectiva “Lo popular” en el IVAM (Valencia), comisariada por Pedro G. Romero.

Paralelamente a los proyectos colaborativos, que desde el 2022 se firmarán como Colectivo Ojo Pértico, en el taller se incentivan el desarrollo de proyectos individuales. Benjamín Pineda, Francisco Gamarro, Manolo Márquez y Ana Gómez, comienzan a desarrollar un trabajo cada vez más autónomo, aunque el caso más paradigmático sigue siendo Fátima Calderón.

Fátima continúa con el proyecto iniciado en su adolescencia: la creación de un mundo propio que habita en sus pensamientos y cobra forma en el dibujo, sometido a las leyes y morfologías de una serie de personajes a partir de los cuales ha creado toda una cosmolo-



Panorama en tren (sombras chinescas).

gía. En los últimos años sus dibujos se han ido centrando en una serie de personajes concretos, Markgo Phlowers Hernamz alias “Merxhiep” o “Merx” ha tomado un mayor protagonismo, pues era marinero y vivía en Galicia, pero en 2019 dejó su profesión para hacerse intérprete de una de las obras más emblemáticas de El Bosco, el Tríptico del *Jardín de las delicias*.

En 2018, Helí García, artista de las Residencias Artísticas, desarrolló en colaboración con las personas usuarias de su taller una versión del *Jardín de las Delicias*. Fátima se mantuvo al margen, en ese momento estaba haciendo su propia película de animación sobre uno de sus personajes. Sin embargo, se asomaba al taller de vez de en cuando y nos preguntaba por el cuadro que pintaban. Cuando terminaron las Residencias, Fátima decidió comenzar su propia versión de la pintura. Desde entonces continúa embarcada en un proyecto faraónico en el que está versionando todas y cada una de las escenas que componen el cuadro para una vez finalizado poder recomponerlas digitalmente y armar su propia versión. Así describe Fátima los dibujos realizados hasta ahora para el lateral dedicado al infierno. “*En la serie “El infierno” se pueden ver los martirios a los que están sometidos los condenados: un grupo de estos personajes se esconde tras una tabla gigante para que los demonios no les hagan daño. Uno de ellos lleva un dado en la cabeza, atravesado por un arpón, simbolizando que el juego acaba de comenzar. Un demonio marino asesino gigante, llamado Marxhkuâl, sentado en un retrete alto sin fondo, devora a sus víctimas para luego defecarlas dejándolas caer al vacío, a lo más profundo del abismo, donde acaban sumergidas en aguas fecales frías y repletas de criaturas marinas. Un grupo de los condenados se reúne mientras uno de ellos sostiene una gran cruz simbolizando el martirio. Un demonio, con una mano amputada colgada en su espalda, estrangula a uno de los condenados. Otro, tumbado en el suelo es lamido por dos Morxhes (una especie de caballo marino, negro y con aletas). Otro de los Morxhes aparece sentado, disfrazado de monja y acompañado de un exorcista tratando de engañar a un demonio minimorxe maldito para que no se coma a un condenado. Todos saben que si este demonio, que lleva un casco medieval y un pie amputado colgando de*

rias de su taller una versión del *Jardín de las Delicias*. Fátima se mantuvo al margen, en ese momento estaba haciendo su propia película de animación sobre uno de sus personajes. Sin embargo, se asomaba al taller de vez de en cuando y nos preguntaba por el cuadro que pintaban. Cuando terminaron las Residencias, Fátima decidió comenzar su propia versión de la pintura. Desde entonces continúa embarcada en un proyecto faraónico en el que está versionando todas y cada una de las escenas que componen el cuadro para una vez finalizado poder recomponerlas digitalmente y armar su propia versión. Así describe Fátima los dibujos realizados hasta ahora para el lateral dedicado al infierno. “*En la serie “El infierno” se pueden ver los martirios a los que están sometidos los condenados: un grupo de estos personajes se esconde tras una tabla gigante para que los demonios no les hagan daño. Uno de ellos lleva un dado en la cabeza, atravesado por un arpón, simbolizando que el juego acaba de comenzar. Un demonio marino asesino gigante, llamado Marxhkuâl, sentado en un retrete alto sin fondo, devora a sus víctimas para luego defecarlas dejándolas caer al vacío, a lo más profundo del abismo, donde acaban sumergidas en aguas fecales frías y repletas de criaturas marinas. Un grupo de los condenados se reúne mientras uno de ellos sostiene una gran cruz simbolizando el martirio. Un demonio, con una mano amputada colgada en su espalda, estrangula a uno de los condenados. Otro, tumbado en el suelo es lamido por dos Morxhes (una especie de caballo marino, negro y con aletas). Otro de los Morxhes aparece sentado, disfrazado de monja y acompañado de un exorcista tratando de engañar a un demonio minimorxe maldito para que no se coma a un condenado. Todos saben que si este demonio, que lleva un casco medieval y un pie amputado colgando de*



| Serie Infierno 4. (65x50cm). Fátima Calderón.



| Serie Infierno 5. (65x50cm). Fátima Calderón.

una de sus aletas, los descubre, devorará al condenado que intentan proteger.”

El compromiso de Fátima con su proyecto siempre nos ha fascinado, pero la tenacidad que está evidenciando en la realización de un proyecto como éste, merece toda nuestra admiración.

Estos dibujos preparatorios han despertado el interés en diversos contextos. Sus dibujos han sido expuestos en la exposición “Lactitud” en Fundación Valentín de Madariaga, exposición comisariada por María Ortega y con la participación de Benjamín Pineda, miembro de nuestro colectivo, Danza Móbile y el Colectivo Debajo del Sombrero. También hay que destacar la selección de Fátima para la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE comisariada por Maite Barrera. Con motivo de esta última exposición, el equipo de comunicación de la ONCE le preguntaba en una entrevista a Fátima por qué había decidido pintar sobre estos personajes. Fátima respondía con rotundidad: *porque yo como artista los he decidido dibujar. Porque estos personajes también necesitan una vida íntima y personal y tengo que dibujarlo.*

A pesar de las ganas de compartir con el mundo este increíble proyecto de Fátima, debemos esperar a la siguiente publicación del Programa de Arte del Centro Ocupacional para poder desgranar por fin este proyecto finalizado. ■

JORNADAS ART BRUT

2021 / 2022

ART

BRUT

III JORNADAS ART BRUT

28 al 30 OCTUBRE 2021

LA PUEBLA DE CAZALLA
(SEVILLA)



JUEVES 28

Bodega Antonio Fuentes

- 18:00 - Inauguración III Jornadas Art Brut.
- Presentación catálogo "Jornadas Art Brut y Residencias Artísticas 2016-2018".
- 19:00 - Presentación Residencias Artísticas 2021: participación de los/as artistas residentes.

VIERNES 29

Bodega Antonio Fuentes

- 19:00 - Conferencia de Mery Cuesta:
"El arte irreducible: la creación en prisión como bálsamo y fuga".

SÁBADO 30

Museo de Arte Contemporáneo

José María Moreno Galván

- 12:00 - Inauguración de la exposición:
"Ojos por la tierra reflexiva del retrato que ha pasado". Residencias Artísticas 2020.
- 12:30 - Visita guiada por los/as artistas residentes 2020: Rafael Jiménez, Paloma De la Cruz y Jose Iglesias (Cº Arenal).

Bodega Antonio Fuentes

- 18:00 - Conferencia de Luis Sáez y Lola Barrera:
Plataforma de creación artística
"Debajo del sombrero".
- 19:00 - Espectáculo en vivo del taller de Creación Artística del Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla: "Panorama móvil: extractos en un tren".

Más información:
Cooperativa Cultural
Puebla Cultural Espacios en
Tel: 954 496 410
artbrut@pueblacultural.com
Facebook: MAC_Museo de Arte
Contemporáneo
Instagram: museo_pueblacultural

*Obra de Francisco Giner



AYUNTAMIENTO DE SEVILLA
CONSEJO DE GOBIERNO
2021



AYUNTAMIENTO DE LA PUEBLA DE CAZALLA
2021



Centro Ocupacional de La Puebla de Cazalla
C/Ocupacional de La Puebla de Cazalla



JUEVES 29 Sala Victoria

- 19:00-** Inauguración IV Jornadas Art Brut.
 Intervienen:
 - Antonio Martín, Alcalde de La Puebla de Cazalla.
 - Ana Belén Lavado, Concejala de S. Sociales.
 - Miguel Ángel Rivero, Concejal de Cultura.
 - Alegria Castillo, coordinadora del programa.
- 19:30-** Presentación Residencias Artísticas 2022:
 - Maite Gómez: "¿Cómo hacer una película?"
 - Julia Martos: "Cuento de mediodía."
 - José Casas: "El rostro si está aquí no sale de las sombras y de todas formas no está aquí."

VIERNES 30 Sala Victoria

- 19:00-** Presentación del libro *Diagnóstico como estigma. Arte, poder psiquiátrico y vulneración de derechos*. Pilar Ortí del Toro y Nacho París.
- 20:00-** Conferencia de Ana Hernández Marino.
 "Un reencuentro con la Pinacoteca Psiquiátrica en España".

SÁBADO 1 Sala Victoria

- 11:00-** Mesa Redonda: "Arte y Salud mental".
 Intervienen:
 Víctor Borego / Ana Hernández / Pilar Ortí del Toro / Nacho París / Alegria Castillo.

Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

- 13:00-** Inauguración de la exposición de las Residencias Artísticas 2021:
 "Donde se juntan el cielo y la tierra".
- 13:30-** Visita guiada por los/as artistas: Carlos Alcántara / Cristina Ramírez / Juanfran D. Cuyss / Lucía R. Reyes.

Bodega Antonio Fuentes

- 19:00-** Conferencia de Javier Díez Ena "El espíritu brut en la música, una historia del sonido outsider".
- 20:00-** Sesión de escucha performativa del disco "Esa locura nueva" de Carlos Alcántara y el colectivo Ojo Pértico. Estreno del videoclip "La fena", realizado en el Taller de Creación Artística del Centro Ocupacional.
- 21:30-** Concierto "Ballena Gurumbé. Música de raíces africanas".
 (Patio Bodega Antonio Fuentes)



LA PUEBLA DE CAZALLA
 GOBIERNO LOCAL
 Y SERVICIO MUNICIPAL



EL ARTE CARCELARIO COMO DESAFÍO. CLAVES DESDE LA HISTORIA DEL ARTE PARA ENTENDERLO Y DISFRUTARLO

Mery Cuesta. Crítica y comisaria.

29/10/21



Enfrentarse al arte hecho en prisión constituye todo un desafío para el público. Cuadros, dibujos, cerámicas, pequeñas esculturillas y piezas de muy diverso tipo, se nos hacen a veces incómodas por su estética o su mensaje, y - aunque transparentan una enorme voluntad - en la mayoría de los casos parecen no saciar ese *standard* de idoneidad estética que otorgamos por consenso común a una "obra de arte". Pero el arte hecho en prisiones no responde ni debe responder al consenso común. Se guía por otros impulsos y motivaciones, y es por ello que, ante un público que no ha reflexionado en torno a sus especificidades, le resulta un objeto perturbador. ¿Debo disfrutar con algo que ha realizado un individuo que está en prisión? Y este individuo ¿es artista? ¿Cómo puede gustarme esta *mala forma*? ¿Quizás deba valorar el esfuerzo del autor, su afán de superación? ¿O quizás el mérito lo tiene la institución penitenciaria por haber conseguido arrancar una expresión creativa de un malhechor? Estas son algunas de las cuestiones que sobrevuelan la mente de aquellos que, sin contacto con el mundo penitenciario, se enfrentan a las producciones artísticas salidas de las celdas.

Este texto pretende allanar el camino y permitir una comprensión del arte hecho en prisiones **libre de prejuicios** morales e institucionales. El arte carcelario debe entenderse, como toda producción artística, como un acto comunicativo a través del lenguaje plástico. Pero presenta fuertes singularidades, ya que el sujeto que desencadena esa acción está privado de libertad, cumpliendo un tramo de su vida penoso en el que su cotidianeidad es administrada. En este contexto, es lógico que emerjan ciertas temáticas y simbologías que conforman unas de las señas de identidad más claras del arte carcelario, como veremos enseguida.

La esfera social entiende las implicaciones del arte carcelario como bálsamo y como fuga - parafraseando la exposición que yo misma comisarié en CaixaForum Barcelona en 2017 - esto es: como forma de alivio y como vía de escape. Pero cuesta aún más conseguir una aceptación desde el punto de vista estético, porque estas producciones - hechas en su gran mayoría por personas que han tenido su primer contacto con los lenguajes artísticos en la cárcel - son *malas formas*, no parecen aceptables desde el consenso del buen gusto. Así pues, habría que poner en marcha una operación para educar al público general en el disfrute estético de la forma deformada, de la figura desfigurada. Esta fue la apuesta de las vanguardias de principios del siglo XX, pero aún hoy en el XXI sigue pesando la categoría estética por excelencia - la Belleza - y la toxicidad de su perfección. El arte carcelario, por contra, emerge de la **imperfeción**, esta es su esencia y su valor.

Si desde la esfera social aún no se han desarrollado a fondo los recursos necesarios para

una comprensión completa del arte carcelario, en el ámbito de la teoría del arte sí se han generado ciertos espacios que le ofrecen un refugio y un andamiaje conceptual. Así pues, será el **Art Brut**, el fenómeno de la Historia del arte, el que ofrezca una perspectiva y un marco de interpretación al arte carcelario. La tradición del Art Brut se remonta a los años 40 cuando el teórico y artista francés Jean Dubuffet acuña este término para agrupar toda una serie de improntas artísticas que se producían – en sus palabras – *“de espaldas a la cultura”* y *“mediante una operación “químicamente pura”*. De esta manera se estaba refiriendo a los dibujos, cuadros, diarios, esculturas, y demás producciones artísticas que realizaban los pacientes de los asilos de salud mental, a las que el propio Dubuffet accedió en exclusiva gracias a sus contactos entre la élite médica de principios del siglo XX.

Dubuffet era un provocador. Como artista descendía del núcleo surrealista y subyacía en él cierto espíritu antisistema que le llevaba a impartir inflamados discursos como *“El Art Brut preferido a las artes culturales”* (1949), *“Honor a los valores salvajes”* (1951) o *“Paso al incivismo”* (1967). El arte hecho en instituciones psiquiátricas y por personas diagnosticadas con una enfermedad mental era una encrucijada extraordinaria para reivindicar un arte alejado del sistema, en las antípodas de la corrección y del gusto burgueses. Con su impulso, Dubuffet consiguió configurar una **nueva tradición**, un aparato teórico para definir el arte creado **fuera de los límites de la cultura oficial**. A Dubuffet debemos agradecerle, pues, el haber ampliado nuestro horizonte artístico articulando en él conceptos anti-académicos, así como haber llevado a cabo una revisión conceptual alternativa al arte socializado y oficializado.

Pero la etiqueta Art Brut, que inicialmente englobaba el arte de las personas con trastornos mentales, el arte tribal e incluso los dibujos de los niños (por considerarse fruto de la espontaneidad pura, sin contaminación cultural), fue ampliándose y abarcando más perfiles. Aparecerán en la década de los 60 autores que – siguiendo la estela de Dubuffet – revisen este tipo de arte, figuras como Michel Thévoz, Christian Delacampagne, Gilles Ehrmann o el cineasta Clovis Prevost, pero principalmente el crítico cultural inglés Roger Cardinal. Así es como, en 1972, Cardinal propondría una nueva etiqueta de recambio, Outsider Art, mucho más amplia y elástica. Es en ella donde el arte carcelario, bajo el término específico de **Prison Art**, encuentra una habitación propia en la historiografía del arte. La definición estricta que Cardinal ofrece de Outsider Art es la de *“aquello que no tiene contacto alguno con las instituciones artísticas establecidas, respondiendo a una fuerte motivación personal y haciendo uso frecuentemente de materiales y técnicas inéditos”*. No cabe duda de que la obra de un individuo preso encaja en esta definición genérica. Fijémonos en el término *Outsider*, en inglés, y cómo presenta un cariz más social que el francés



| M. C. – ‘Cobijos’



| F.C.Z. – ‘Mi madre en casa’



| J.M. – ‘Llibertat enyorada’ (Libertad añorada)

Brut (que alude a características expresivas y estéticas). *Outsider* refiere a un **sujeto disidente** y marginal, y por tanto, es un término que – a la hora de redefinir el Art Brut - viene a desplazar el foco de las cualidades artísticas hacia el perfil sociológico. *Outsider* es el marginado o disidente del sistema del arte, de su mercado y de sus instituciones legitimadoras; por tanto, un artista *outsider* puede ser una persona con una enfermedad mental que está asilada o medicalizada, pero también una persona alienada en su apartamento ajena a todo contacto social, un individuo que vive como un ermitaño en medio de la naturaleza, un indigente o un preso: en definitiva, todo aquel que se aleja de la normatividad social y que realiza una expresión artística que se pone en circulación por vías paralelas al sistema del arte. Para acoger estos perfiles de creadores en su seno, el Outsider Art genera diversas sub-etiquetas, tales como Visionary Art, Mediumistic Art, Folk Art, Prison Art y muchas otras

que se irán sucediendo. Pero lo que queremos subrayar es que, a partir de los años 70, el eje vertebrador es el sujeto creador (el *outsider*), no tanto su obra (calificada como *Brut* por Dubuffet en los años 40).

Esta perspectiva contemporánea de entender el arte hecho en las prisiones como Prison Art pone el foco en el sujeto, en "el artista": su biografía y su situación personal condicionan su obra. Y si bien personalmente opino que la obra de arte debe constituir un acto comunicativo en sí mismo, sin depender del conocimiento del entorno donde se gestó, en el caso del arte carcelario la **condición contextual** es fundamental. Debemos conocer esta clave para apreciarlo y disfrutarlo puesto que – tal y como hemos visto – el Prison Art enraíza en la Historia del arte desde una perspectiva que se basa en el sujeto creador y sus circunstancias. Por esta razón, el arte hecho en prisiones encierra una enorme riqueza en lo que respecta a la observación del temperamento humano en la diversidad de situaciones que plantea la vida.

CÓMO ES Y CÓMO DISFRUTAR DEL ARTE CARCELARIO

Una vez entendido el lugar que el Prison Art tiene en la Historia del arte, nos preguntamos ¿Cuáles son sus especificidades?

La naturaleza del arte carcelario está sometida a una situación determinada del autor como sujeto político. Esto quiere decir que su actividad se lleva a cabo bajo la posición de un individuo que ha sido penalizado por la sociedad y vive administrado y sometido. Esta coyuntura permite que, como apunta el artista inglés Alan Kane, *"una de las cosas más fascinantes que plantea el arte hecho en prisiones sea que está realizado predominantemente por varones, adultos y de clase trabajadora: esta es una voz muy inusual en el mundo del arte donde muy rara vez se deja oír la voz de los hombres de la clase obrera"*. Kane es un artista que colabora estrechamente con el Koestler Trust, una institución británica benéfica que lleva más de 50 años exhibiendo, premiando y dinamizando la creación en prisiones y que, en varios aspectos, es un modelo de integración del arte carcelario en la sociedad.

Así pues, el Prison Art permite introducir un **discurso inusual** en la esfera del arte, una voz antagónica con respecto a la élite artística. Tras las obras hechas en prisión, no hay esa motivación estratégica del artista profesional que busca fórmulas de éxito y que moldea su obra según la tendencia marcada por comisarios, galleristas o críticos; el impulso artístico emerge respondiendo a una necesidad (de expresarse, de pasar el tiempo, de elaborar un objeto artístico como regalo, etc.). Por ello, y tal y como apunta de nuevo Kane, las obras hechas en prisión no deben ser entendidas con los parámetros de carrera artística. Es obvio que dentro de la prisión hay autores que pueden acabar desarrollando una lí-



| M. K. – 'Después del muro'



| Serie de sobres decorados por un interno.



| Anónimo – 'Tempus fugit'
(Calendario realizado con cartón y pasta de dientes)



| Anónimo – 'Encierro de un borrego'

nea de trabajo, pero cuando esas producciones salen a la calle, el público debe entender que algunos parámetros que empleamos para valorar obras de arte tales como la trayectoria artística, deben desaparecer en favor de una lectura como **improntas puntuales**. Otro aspecto característico del arte carcelario es la **escala** reducida de las piezas que viene determinada por el espacio de trabajo en los talleres penitenciarios, así como los **materiales** precarios que suelen emplearse, básicos y reciclados; todo ello adquiere una estética peculiar de la urgencia y la honestidad.

Pero seguramente, la cualidad más llamativa del arte carcelario sea el uso del **lenguaje simbólico**. Varios teóricos - entre los que me incluyo - detectamos la potencia alegórica que hay tras estas improntas, habiendo *"temas recurrentes como los vehículos, la imagen de la mujer o la vida al aire libre - explica el inglés Jeremy Deller - pero también hay discusión en lo que refiere a cómo es la vida en prisión y anécdotas significativas de la vida carcelaria. También existe la ambición de hacer algunas exploraciones psicológicas"*. Y concluye: *"el arte en este contexto es un antídoto para la vida en prisión"*. La honestidad radical necesita de un lenguaje metafórico para expresarse, y a la postre, los humanos recurrimos a un imaginario común de poso antropológico. Mi propia experiencia como investigadora y comisaria en este ámbito me ha permitido comprobar de primera mano cómo existen algunos símbolos recurrentes en la creación artística en prisiones, tales como el pájaro o el barco (que aluden a la libertad), el reloj (en referencia al pesadoso paso del tiempo), o las formas ovoides (como cavidades o úteros, que remiten a la idea de abrigo y refugio). En resumen, la potencia de una producción creativa realizada en prisión no reside en su calidad técnica o plástica, sino en su valor simbólico y humanístico.

El doctor Hans Prinzhorn - seguramente uno de los coleccionistas de Art Brut más relevantes de la historia - definió en 1922 el impulso creativo que llevaba a sus pacientes a crear como *'Gestaltung', "una tendencia irrefrenable a dar forma, una necesidad compulsiva de expresarse"*. La **necesidad** de hacer también reside en el germen de las creaciones hechas en prisión, un hacer por querer expresarse o un hacer por pasar el rato, por aliviar la carga de las horas: un "hacer" para seguir adelante. La fantasía, el deseo, el desánimo, la esperanza, el escapismo, el aburrimiento... El arte carcelario despliega ante nosotros un abanico de episodios propios de la condición humana y por eso nos reconocemos en él. Porque presenta unos hechos psíquicos que residen en nosotros mismos.

Para captar esta dimensión, para gozar el arte carcelario, hay que tener un espíritu abierto, liberado del enjuiciamiento social y de los clichés aplastantes del mercado del arte. Esta **mirada** exige un esfuerzo por dejar de lado todo juicio moral sobre el delincuente-autor,

para intentar entender la prisión como un fragmento, un momento y un espacio en la vida de un sujeto. Esta mirada debe orillar los clichés del consenso social sobre el buen gusto y lo estéticamente aceptable. Ejercitar esta mirada tornará las expresiones realizadas en prisión tremendamente interesantes tanto desde el punto de vista estético como humano.

En la actualidad, se nos hace necesario dotar de herramientas a la sociedad para la interpretación de las formas que se generan en el contexto penitenciario, pues de esta manera conseguiremos acercar la vida carcelaria a la esfera pública. Para ello debemos seguir **investigando**, publicando textos como este, **visibilizando** quiénes, cómo, dónde y porqué se produce el trabajo artístico en prisiones, un arte que pellizca, que provoca, que remueve, pero que principalmente es todo un desafío institucional, artístico y personal. ■

"Bálsamo y fuga: La creación artística en la institución penitenciaria" fue una exposición que combinó las obras de los internos de centros penitenciarios de Cataluña con piezas de la Colección La Caixa de Arte Contemporáneo. Comisariada por mí misma en colaboración con el colectivo de Monitores Artísticos de los centros penitenciarios de Cataluña. CaixaForum Barcelona; Oct. 2016 - Ene. 2017.

Dubuffet, Jean: "Escritos sobre arte" (recopilación), Ediciones de Bolsillo, Barral Editores, Barcelona, 1975.

Cardinal, Roger: "Outsider Art", Studio Vista, Londres, 1972.

La profusión y confusión de etiquetas derivadas de Art Brut era el eje teórico de la exposición "El arte irreductible: Espejismos del Art Brut" que tuvo lugar en la prisión Modelo y en la Nau Gaudí de Mataró comisariada por mí misma; Nov. 2018 - Ene. 2019.

"Re-form: Art by offenders, secure patients and detainees from the 2015 Koestler Awards" (catálogo), Southbank Centre / Koestler Trust, Londres, 2015.

Ver nota 4.

Hans Prinzhorn: "Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales", Ed. Cátedra, Col. Arte Grandes Temas, Madrid, 2012.

Sobre la 'necesidad de hacer' como planta para el acto comunicativo es muy recomendable el texto "Pintar sin tener ni idea" del crítico Ángel González, recogido en el volumen "Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte", Ed. Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

Las imágenes que acompañan este texto fueron obras exhibidas en la exposición "Bálsamo y fuga: La creación artística en la institución penitenciaria" que tuvo lugar en CaixaForum Barcelona (oct. 2016 - ene. 2017), y están realizadas por diversos internos de Centros Penitenciarios de Cataluña. Cortesía de: FotoGasull.

© de las fotografías: FotoGasull

SÍMBOLOS DE UNA HISTORIA NO ESCRITA

Luis Sáez. Director artístico en Debajo del Sombrero.

30/10/21



Querría volver en esta segunda oportunidad que se me da, sobre un presentimiento implícito en los lenguajes del arte bruto que por faltarme el tiempo me reservé exponerlo en la introducción realizada a los talleres de Debajo del Sombrero, las pasadas III Jornadas de Art Brut celebradas en La Puebla de Cazalla.

Se trata de una sospecha con su origen en la extrañeza del lugar del que parecen provenir los lenguajes y las obras, siempre inesperada y sorprendente que nos entregan estos artistas. Porque ante todo son apariciones o eso al menos dan la impresión de ser. Seres aparecidos, no se sabe por qué razón, como polizontes o visitantes de paso procedentes de otro lugar; de otro reino obediente a leyes propias distintas de las que rigen aquí, dejándonos entrever la existencia de un orden diverso de pensamiento no sólo deudor del lugar al que pertenece, como deudor de una propia Historia de origen y sentido desconocidos.

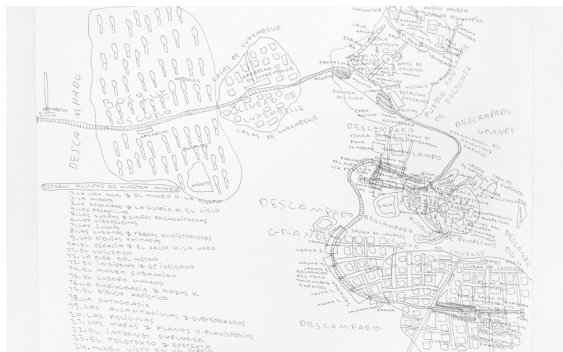
La Historia, no importa de qué civilización, es en sus principios memoria de un origen. Rememoración que recrea un tiempo pasado entre real e inventado, nunca ficticio, del que resulta el actual nuestro, consecuencia de tener que dar a luz tiempo y realidad creadoramente. A ese menester ha servido la poesía. Por eso toda Historia por objetiva que se pretenda, reposa necesariamente sobre ella. Prueba de ello son los relatos poéticos del nacimiento en las Cosmogonías que nos han llegado de la antigüedad; el Génesis bíblico y hasta en los albores de la primera filosofía, cuando la poesía dio explicación a los principios valiéndose de sus imágenes precursoras de conceptos que inauguraban el pensamiento racional, el Apeiron, los Elementos, el Fuego...

De ahí la sorpresa de topar con la presencia de esas mismas o muy parecidas imágenes, arquetipos inmemoriales del mito presidiendo la obra y lenguajes de individuos sin apenas conocimiento de ellos. Imágenes que funcionan con la oscuridad clarividente de los símbolos indispensables a la visión, deslizándose mimetizados o enmascarados para abrir filamentos de iluminación en la opacidad y resistencia que la vida le opone a la luz, al intento de ser esclarecida.

Símbolos lúcidos comprometidos en el acceso a una Historia irrenunciable no escrita, que con toda seguridad no lo sea nunca, lo que no resta verdad a la necesidad de tenerla argumentando como vemos en Andrés Fernández, recuerdos y vivencias cuya incoherencia lógica no basta para poner en entredicho el imperativo de contar con un pasado que poder rememorar, en vistas a comprender el lugar que ocupamos en el mundo. Razón por la cual los mapas del nacimiento o del "Canal del parto", como Andrés Fernández les dice, podrían ser leídos como indicios de una Historia vacante. Mapas donde Andrés a la manera de los poetas, da nombre y saca de su situación encubierta la inclinación general de la realidad, los seres y las cosas a encubrirse. Eso que él llama "Estados ocultos de nuestro mundo".

En Belén Sánchez, el cuerpo, su propio cuerpo, es en sus películas la prenda del sacrificio persistente con que la mitología da cuenta de un tributo inexcusable que ha de ser pagado. Un sacrificio ritual tanto más innegable y paradigmático cuanto mayor empeño ha puesto el hombre en proclamar su abolición en nombre de la razón. Y no hay como mirar los acontecimientos que han acompañado ese propósito para encontrarlo multiplicado.

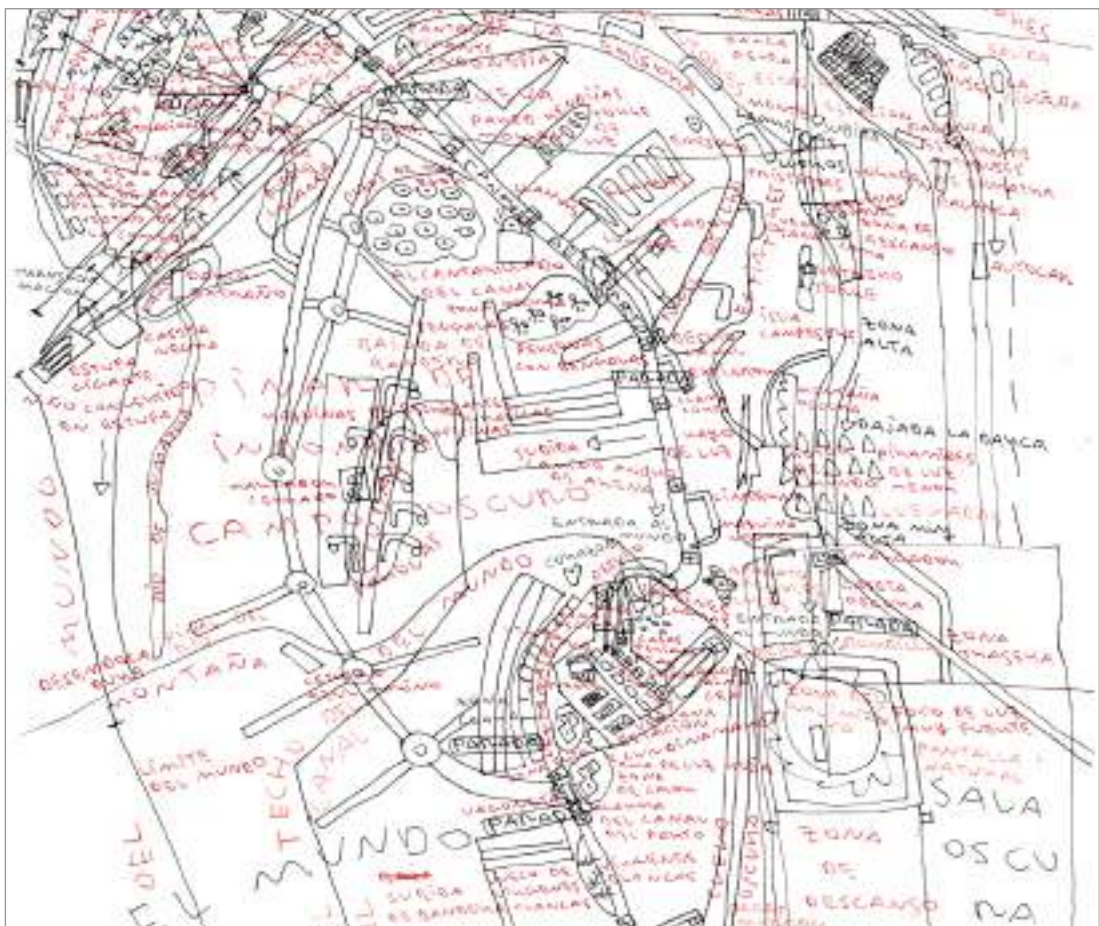
Conduce al sacrificio el anhelo de acceder al encuentro de un último enigma, una total entrega finalmente inasequible como la hay propuesta en la desnudez del cuerpo. Algo



| Estados ocultos de nuestro mundo. Andrés Fernández. 2010, 50 x 70 cm. Bolígrafo sobre papel.



| La previda. Andrés Fernández. 2016, 50 x 30 cm. Bolígrafo sobre papel.



| Mapa del Canal del parto. (Fragmento) Andrés Fernández. 2015, 50 x 35 cm. Bolígrafo sobre papel.



Belén Sánchez, 2013. Intervención sobre una fotografía tomada en el Museo Antropológico de Madrid a partir de la reproducción de un cuerpo.



Belén Sánchez, 2013. Collage de pegatinas y rotulador sobre papel.



La Tetilla, Belén Sánchez. 2013, 220 x 150 x 80 cm. Alambre e hilo sobre un forro de tela para cabeza y pies, y molde de escayola para las manos.

profundamente turbador y seductor llama en la carne a ser mortificada. Embriaguez a que corresponde *la Tetilla*, imagen de sueño, como todas en los mitos, atrapa a sus víctimas para hundirles en el pecho sus dos lanzas, cantándoles el canto de Sirena que habría precipitado a Ulises al fondo de los mares, de no ser porque supo acallar su sortilegio haciéndose atar al mástil de la embarcación. De modo parecido, Belén, protagonista única de sus cortos, silencia y detiene el hechizo de *La Tetilla* tapándole la boca.

Y en José Manuel Egea, -último de los artistas a que voy a referirme- la seducción paralela del cuerpo y la violencia que en su obra sufre, hace de él la sede destinada a una metamorfosis terrible: la del hombre en lobo. El *Hombrelobo*, imagen igualmente salida del fondo de los sueños, persigue a José Manuel sin tregua desde pequeño, cuando "se le pegó la lobez". Desde entonces, José se sabe víctima, a ratos lúcida y a ratos ofuscada de un rapto que le mantiene prendido de la fascinación que le provoca la amenaza inminente de su *Otro-yo*. Símil de la bestia, el lobo que asoma agazapada al acecho en sus dibujos, esculturas e intervenciones sobre fotografías, donde siempre hay un rostro del que no sabemos si es la persona la que está a punto de recobrar su ser o perderlo irremediablemente poseída y suplantada por el monstruo.

Es así, que los "Estados ocultos de nuestro mundo" mencionados hace un instante, dan cuenta de esta precisa condición mediadora de cuanto se manifiesta oculto, despertando el deseo de una visión completa imposible. Deseo que empujó a los jóvenes egipcios de la leyenda a irrumpir en el templo de Isis llevados por un ansia incontenible de desnudar la verdad, exponiendo a plena luz del día la oscuridad y el secreto que mantenían a la diosa cubierta tras un velo.

Al fin, la suposición de una Historia como trasfondo del arte, en verdad del arte en general



| *La muerta*. Belén Sánchez. 2011. 160 x 60 x 45 cm.
 Molde para el rodaje del corto *Extreme Dance*.
 Acrílico y alambre



| *Las atrapadas*. Belén Sánchez. 2013. 60 x 70 x 70 cm.
 Molde para el rodaje del corto *La Tetilla*. Cartón y
 pintura acrílica.



| José Manuel Egea.



| *Cabeza de lobo*. José Manuel Egea 2012.
 19 x 21 x 24 cm. Arcilla

más allá de ser bruto o no, se resume en deseo de ver. Ver desde el principio. Ver el tiempo hacerse, nacer. De ahí que la insistencia con que hemos escuchado tantas veces a José Manuel preguntarnos si habíamos “nacido desnudos”, para inmediatamente expresar su deseo de “ver nacer desnudo” a su padre, adquiera ahora todo el sentido que entonces no tuvo, al considerarla ingenuamente una más de sus ocurrencias tan poderosamente sugerentes.

José Manuel Egea adolescente. Imagen cedida por su madre, en la que se aprecia el trazado a lápiz de la luna que anuncia la “metamorfosis”, un hocico, fauces, pelos y garras apuntadas en la mano.

Durante algún tiempo José Manuel asistía al taller de Escultura en la Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid), cubierto el rostro con una máscara de lobo, colmillos postizos o guantes que imitaban garras. ■



| José Manuel Egea, 2017. 60x26x47 cm.
 Molde de la cabeza de José Manuel Egea.
 vendas de escayola, cartón y pintura acrílica.



| *Del hombre a la bestia.* José Manuel Egea.
 2013. 216 x 94 x 110 cm. Hierro e hilo.



| José Manuel Egea. 2016. 30 x 21 cm.
 Intervención sobre fotografía.



| José Manuel Egea. 2017. 30 x 23 cm.
 Intervención sobre fotografía.



| José Manuel Egea. 2017.
 28 x 22 cm. Intervención
 sobre fotografía.

REENCUENTRO CON LA PINACOTECA PSIQUIÁTRICA DE ESPAÑA

Ana Hernández Merino. Dra. en Bellas Artes. Arteterapeuta, Terapeuta ocupacional CSM. Fuente de San Luis, Valencia.

30/09/22



En el año 2009 se inauguró en el Centre Cultural de La Nau de la Universitat de València la exposición «Pinacoteca Psiquiátrica». Fue el resultado de años de investigación en archivos, bibliotecas y en colecciones particulares. En las salas lo que pudimos ver fue el encuentro con obras artísticas olvidadas, veladas a la vista de todos y expuestas por primera vez en un espacio cultural, no en el ámbito psiquiátrico como había sido la tónica habitual y con el rango de exposición de arte, tanto por la instalación, como el catálogo y la difusión en prensa (imagen 1-2-3)¹.

La difusión me facilitó un encuentro especial con José Arguedas. Su obra había aparecido entre otras en la crónica del *ABC Cultural*. El autor que en ese momento tenía 80 años y vivía en Zaragoza, no dudó en venir a visitarla y al coincidir en una visita guiada conmigo se presentó. El grupo y yo misma, sorprendidos por la revelación acogimos su relato con expectación. Nos contó que su dibujo a tinta lo hizo en la mili, tenía “sueños extraños” y estuvo en la enfermería. Se libró del servicio por un brote psicótico, pero apuntó, “aquello pasó y me fui a América. Trabajé en muchas cosas, pero sobre todo he sido apañador”. La madre de un chico esquizofrénico que estaba en el grupo se emocionó, se acercó a José y le dijo que verlo así le había dado esperanzas para su hijo, porque para ella era la imagen de una vida “normal”. José Arguedas jubilado, dibujó durante años con bastante habilidad y humor. Desde entonces trabajamos amistad y correspondencia hasta su fallecimiento hace pocos años.



1



2



3

Vista de las salas del Estudi General.
Exposició Pinacoteca Psiquiàtrica.
Centre Cultural de La Nau.
Universitat de València

¹ Las imágenes que acompañan este texto proceden del catálogo de la exposición «Pinacoteca Psiquiátrica». Editado por la Universitat de València y se incluyen como referencia para el texto que nos ocupa. No existe ningún ánimo de lucro en su difusión, sí un interés por mostrar una experiencia relevante para conocer el Art Brut en nuestro país.

El dibujo a tinta había aparecido en la Colección del Dr. Gonzalo R. Lafora², y nos da cuenta de la vuelta a España desde el exilio del famoso psiquiatra y de la continuidad de su colección y amistad con algunos psiquiatras como Dr. Rey Ardid que se lo envió desde el hospital de Zaragoza en 1959. En el reverso de la obra figuran anotaciones del psiquiatra: “un primer brote psicótico en estado depresivo”. La amenaza de lo desconocido, ¿Su estado alucinatorio?, le acecha descargando con la tinta un miedo aterrador. La fuerza expresiva de este dibujo es indudable. (Imagen 4) y cuando conocemos la historia que hay detrás la conmoción es aún mayor. En la exposición de «Pinacoteca Psiquiátrica» se dieron muchos encuentros y también un cambio en la manera de mirar estas obras vetadas al arte hasta ese momento. Cuando en septiembre de 2022 vi la exposición de Art Brut de La Puebla de Cazalla y a sus autores y autoras sentí algo parecido; se estaba arrojando luz, se estaba brindando un espacio de oportunidad a la creatividad que si no se expone con la dignidad y el marco adecuado permanecen ocultas, sin el valor que les corresponde y nos perdemos sus aportaciones.



4. Col. Dr. Lafora. Dibujo a tinta de José Arguedas enviada por el Dr. Rey Ardid. Zaragoza 1959.

CRÓNICA DE UN TÍTULO

«Pinacoteca Psiquiátrica» toma el nombre de una exposición que se organizó en Barcelona en el marco del X Congreso Nacional de Neuropsiquiatría y que publicó posteriormente el laboratorio Miquel en 1959. El promotor de la exposición fue el psiquiatra Joan Obiols que trabajaba en aquellos años en el Hospital Clínico de Barcelona. Servicio que dirigía el Dr. Ramón Sarró. Ambos tenían un especial interés por las pinturas y dibujos que realizaban los pacientes durante sus internamientos en hospitales y manicomios de la época, pero la mirada de cada uno era distinta. En el caso de Sarró giraba hacia la comprensión de los delirios de los enfermos y las obras eran como manuscritos a observar, a descifrar. Obiols, por un lado fue coleccionista de arte,

² Gonzalo Rodríguez Lafora, fue una figura relevante de la psiquiatría española de la primera mitad del siglo XX. Su compromiso con la República y el pensamiento progresista le llevó al exilio en México. Sus publicaciones son numerosas desde la neurología, la psiquiatría y en el caso que nos ocupa, del arte y la psicopatología de las pinturas de sus pacientes.

amigo de artistas y por otro, el más relevante en mi opinión, había tenido contacto con la incipiente Art Therapy en el IV Congreso Mundial de Psicoterapia celebrado en Barcelona en 1958. Este encuentro hizo que su enfoque apuntara en torno al uso novedoso del arte como terapia. Estos dos profesionales de la psiquiatría encarnaron en los años sesenta dos posturas distintas; una, la de Sarró más ligada a la fenomenología y la nosología psiquiátrica que desde principios de siglo XX había recalado en nuestro país, esto es, la obra como apoyo al conocimiento de la enfermedad y al diagnóstico o como actividad ocupacional. En Obiols, por sus inquietudes dirigidas a la psicoterapia por el arte, la actividad creadora no sólo podría mostrar signos patológicos; podía abrir posibilidades a la salud, podía ser una vía para la transformación del sufrimiento en arte y en el caso de su “Pinacoteca”, ser contempladas como expresiones de modernidad en la institución, abriendo la puerta al lazo social, como cualquier otro artista sano o enfermo.

LAS INFLUENCIAS DE LAS TEORÍAS DE LA DEGENERACIÓN EN EL ARTE, Y LOS RESQUICIOS DE LA CREACIÓN

La posición de Ramón Sarró y de muchos psiquiatras hasta el último tercio del siglo XX, aunque infinitamente más abierto a posibilidades de comunicación y sensibilidad estética con sus pacientes, se heredaron en parte de las tesis del forense italiano Lombroso sobre la alianza de genio y locura, o de la influencia del psiquiatra alemán Herman Simon (1936) que valoró por encima de las expresiones artísticas, el trabajo ocupacional, incluso apuntando que el arte podía exacerbar los delirios. Las influencias de la psiquiatría alemana supusieron una entrada en la modernidad y en la contemporaneidad europea hasta la Segunda República y decisiva para crear colecciones de pintura psiquiátrica en nuestro país. La primera y la más importante sin duda desde la creación de Art Brut, desde mediados de los años 20, fue la de Gonzalo R. Lafora. Este conocía la Colección de Heidelberg que fue encargada por el director del Hospital al peculiar psiquiatra alemán Hans Prinzhorn, que al mismo tiempo era crítico de arte y cantante de ópera. Podemos afirmar que su sensibilidad hacia las artes le hizo trascender al encargo más allá de la nosología psiquiátrica, preocupación muy relevante en aquel momento. Y la trascendencia le llevó a crear el germen de una colección de arte influyente, admirada por los artistas de vanguardia como Max Ernst, Bretón, Paul Eluard o Dubuffet. Fue peligrosa para el régimen nazi que se empeñó en patologizarla en la exposición «Entartete Kunst», y manipularla para denostar el arte del momento, refractario a la academia y al clasicismo. Esta iniciativa en realidad además de manipulación e impostura, fue un sufrimiento para los artistas y admiradores del arte de vanguardia, la ominosa aniquilación de la disidencia o la diversidad, también la última exhibición y huella del expresionismo europeo.

La emergencia de las vanguardias europeas posibilitó que la pintura “psiquiátrica”, tal como sabemos, se proyectara fuera de los muros manicomiales. Los locos, que podían ser artistas, mostraron su obra no sólo como un reflejo de sus procesos morbosos, sino también como obras de arte capaces de conmover por la originalidad de sus formas y de sus contenidos. Mostraban los tenues límites entre la creación de artistas sanos o enfermos, erigiéndose como un hecho cultural más allá de las etiquetas, a menudo peyorativas, que imponían los diagnósticos psiquiátricos. Para las vanguardias fue una negación de la locura como enfermedad y al mismo tiempo una fascinación por lo irracional, era un modo de provocación, de rebelión contra la academia, para los alienados la creación artística, una expresión de identidad más allá de lo patológico, una necesidad vital.



5. Col. Dr. Lafora. Pedro Alonso Ruiz. tintas y anilinas de 1916-1941.



6. Col. Dr. Lafora. Alfabetos inventados. Autor anónimo.

DE ARTE PSICOPATOLÓGICO AL ARTE COMO TERAPIA

Gonzalo R. Lafora conoció la colección de Heidelberg muy probablemente por la experiencia cuando disfrutó de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios y sus viajes posteriores a Alemania y comenzó la suya al regreso. Fue ayudado por sus colegas a reunir obras de distintos Manicomios y consultas privadas en España. Escribió un texto en gran parte inédito en el que recoge su intención de hacer un ensayo patográfico sobre un paciente³ que estuvo ingresado durante 25 años en la «Casa de locos o del Nuncio» de Toledo, entre 1916-1941.⁴

³ Fue publicado un fragmento junto con algunas láminas cuyos originales pudimos contemplar en la exposición de Pinacoteca, por el Laboratorio Sandoz en 1965, con el título «Pinturas de tipo oriental en un enfermo mental inculto».

⁴ Esta publicación es una de las primeras que descubrí y me despierta mucha curiosidad cuando comienzo a trabajar en el Hospital Psiquiátrico de Bétera en 1977. El segundo descubrimiento de las mismas obras lo realicé en el despacho del Dr. Lafora cuando su hijo me enseñó los dibujos que guardaba su padre en 2008. Y un tercer encuentro también se da cuando en 2008, visitando la biblioteca del desaparecido Hospital de Toen, en la biblioteca del Dr. Cabaleiro Goas hay un ejemplar de L'Art Psychopatologique de R. Volmat y J. Delay de 1956, que recoge la gran exposición que se hizo en París en 1950 paralela al I Congreso Mundial de Psiquiatría. En esta publicación hay una obra de este paciente que aporta Lafora de su colección para la exhibición.



| 7. Col. Dr. Lafora. Imagen del “grafitero de Murcia”. Fotos enviadas por Dr. Román Alberca entorno a 1930.



| 8 y 9. “Psicopatología de las expresiones gráficas y plástica”. En Manual de Psiquiatría. E. Mira y López 1952.

Lafora siguió al paciente en varias visitas entre 1934 y 1936 (a su regreso del exilio siguió recopilando obras) y presentó algunos de sus dibujos en la primera exposición de arte psicopatológico de París en 1950, cuando se celebró el 1º Congreso Mundial de Psiquiatría en la capital francesa. En sus pesquisas para conocer la biografía de este paciente y su evolución consultó con diversos médicos, su familia y amigos en las diversas poblaciones en las que el paciente vivió. De él se dice que era herrero de profesión, y músico aficionado que tocaba sin conocer ni una sola partitura. (imagen5)

Y añade Lafora

«Por el impulso de crear, tal como lo trató Prinzhorn en 1922, de expresar los conflictos internos y como una lucha por reintegrarse al ambiente social al que, en opinión del autor, debe volver a vivir».

Muchas otras obras de la colección Lafora recogen el mundo delirante a través de nuevas mitologías, o invento de alfabetos (imagen 6), o máquinas fantásticas, hay unas fotos del “primer grafitero”, del Manicomio de Murcia donde trabajaba su colega Román Alberca. (imagen 7). Su intento de colección se truncó con la guerra civil. Lo mismo que la del Hospital Pere Mata de Reus y que conocemos a través de la publicación de Sábado Gráfico sobre una gran exposición en el Ateneo de Madrid en 1935 y del Tratado de Psiquiatría que el propio Mira publicó en su exilio en tierras americanas⁵. (imagen 8-9)

⁵ Mira y Lopez, E. (1952): Psiquiatría (tomo I). Ateneo. Buenos Aires. Las obras gráficas a las que se refiere el texto pertenecieron al Museo del Instituto Mental Pedro Mata de Reus en Tarragona, hoy desaparecidas.



10. Col. Dr. Lafora. Dibujo mitológico, tinta. Anónimo. Enviada por DR. E. Prados de Málaga.



11. Col. R. Sarró. Anilinas y lápices. Santboniano, 1940-45



12. Vallejo Nájera, 1937

Otro dibujo de la Colección Lafora procede del Sanatorio de Málaga del Dr. E. Prados de 1934. Se trata de 7 dibujos mitológicos que en las notas del psiquiatra cita como delirio paranoide. El paciente escribe detrás de cada dibujo su significado. Hace una lectura particular del origen del mundo a modo de auca sitúa personajes de la mitología y de la Biblia en el mismo relato gráfico. (Imagen 10).

Otras imágenes a destacar por su valor desde el Art Brut de los años 40-60, son las de «Santboniano» (nombre que el mismo se adjudica al estar ingresado en el Hospital de Sant Boi) y su ingente galería de monstruos, de la Colección Sarró. Conocemos su existencia por el gran número de diapositivas que hay de él. Sin embargo, la colección Sarró, ha sufrido gran dispersión, una parte está pendiente de clasificar en la Biblioteca Nacional de Cataluña junto con su biblioteca y archivo, otra parte la conservó la familia y se expuso en la exposición «Pinacoteca Psiquiátrica» y posteriormente con la de Lafora, en *Sauvéés du desastre* ⁶. (Imagen 11).

⁶ Pinacoteca Psiquiátrica. Centre Cultural de La Nau Universitat de València (2009). *Sauvéés du desastre. Oeuvres de deux collections de psychiatres espagnols (1916-1965)*, Christian Nerts. Art Brut. Paris. Comisariada por Graciela García.

⁷ Sólo tenemos tres obras de Antoni Miró que aparecen en <https://portalart.antoni-miro.com/autor/olexander-butsenko/texto/antoni-miro-3> sobre unos retratos que hizo de Locos y Locas del manicomio de Jesús en 1967 que no llegaron a ser fuente de inspiración en su obra. Y también la obra de Solana (1914). "Retrato de mi tío Florencio, el Mudo". Que era un tío suyo que padecía esquizofrenia. (actualmente en una colección particular)



13 y 14. Obras incluidas en La pintura Psicopatológica de Escudero Valverde (1975)



16. Col Dr. Sarró. Dibujo y texto a tinta. Buey. 1959-1967.



15. Col J. Obiols. Folleto exposición Arte Psicopatológico. Casón del Buen Retiro. Madrid 1966.

Estos caminos entre lo psicopatológico y lo artístico se mantienen durante años, quizás por la necesidad de la psiquiatría como sabemos de encontrar signos, herramientas que pudieran arrojar luz en la observación sintomatológica, una pretendida objetividad que ha dejado durante años fuera la rica experiencia subjetiva de la creación. La vanguardia artística de nuestro país no recaló en los manicomios españoles, no tenemos constancia⁷, ni la pintura psiquiátrica fue fuente de inspiración, como sí lo fue en Europa. Después de la guerra civil con el exilio de los profesionales más sobresalientes, los intentos de modernización de la sanidad y del régimen manicomial desaparecen. Los cambios de progreso para España durante la república se transforman en regresión. Hay una vuelta a una psiquiatría hospitalo-centrista, seguidora de la psiquiatría germana nazi, con gran influencia del nacional catolicismo y la ideología en los tratamientos e internamientos que consideraban al enfermo como incurable (imagen 12). No es de extrañar que las colecciones de pintura psiquiátrica viraran hacia lo más regresivo y patologizante. Y este enfoque lo encarna Escudero Valverde, psiquiatra castrense que no duda en publicar en 1975, *La pintura psicopatológica*, intentando hacer una manida clasificación de las obras que colecciona durante décadas de sus pacientes de Ciempozuelos o su consulta privada, según su patología, de manera que lo que podríamos llamar estilo u originalidad de cada artista correspondería con determinados síntomas. (imagen 13-14)

La afición de Escudero Valverde, como otros psiquiatras de la época, se ampliaría a hacer excursiones culturales a través de patografías de artistas con diagnósticos de lo más disparres, o mejor dicho disparatados, sin contar por supuesto con el artista, ajenos a cualquier



17 y 18. Col. Dr. J. Obiols. Lápices y rotuladores. Obras de pacientes en psicoterapia por el arte. 1960-70.



19. Col. Pérez Villamil. Talla en madera. Anónimo. 1930.

apertura hacia las nuevas corrientes desde el arte como el Art Brut o desde la terapia como el Art-Therapy, cuestión que Escudero conocía ya que organizó una exposición de Arte Psicopatológico en el casón del Buen Retiro de Madrid (1966), paralela al IV Congreso Mundial de Psiquiatría en el que se presentaron ponencias de Margaret Naumburg o Gisela Pankow sobre el enfoque psicoterapéutico del arte. (imagen 15).

De las excepciones contemporáneas en el periodo del franquismo, retomamos a Sarró y el caso Gelabert y sus "Tegramas" que entregaba cada día a su psiquiatra y que iban dirigidos a Dios del que se consideraba representante «interino-intermitente, del pueblo ignorante y pagano» transcribiendo sus propias escrituras. Para Gelabert todo eran mensajes divinos, signos y números del 1 al 12 que determinaban las diferentes categorías de su universo. No dudamos de que la acogida de Ramón Sarró facilitó la producción de Gelabert y otros pacientes. Su colección de dibujos de Buey, Rastrilla, Martin-

cito, Sanboniano entre otros, formaron parte como ya sabemos de sus investigaciones en torno a la producción delirante y los mitologemas para una mayor comprensión del delirio del enfermo mental. (imagen 16).

También Joan Obiols, desde el uso del arte como terapia. No sólo valoraba la creación, sino que la palabra del paciente en relación a su obra también era relevante. Un cambio de posición que lo convierte en el primer psiquiatra en nuestro país en introducir la arteterapia en términos como se estaban llevando a cabo en el mundo anglosajón. (imágenes 17-18)

LO QUE HEMOS PERDIDO Y ALGUNOS LUGARES A SALVO

Las pinturas realizadas por los pacientes no ha sido un interés primordial por parte de los psiquiatras en España y por esta razón sabemos que se habrán perdido obras valiosas que podrían haber estado en museos o colecciones. Y por la misma razón las iniciativas particulares son documentos de especial relevancia por ser casi insólitos.

El primer documento aparece en 1917, en la revista *El Siglo Médico*. R. Pérez Valdés escribe sobre: “Valor semiológico de las manifestaciones gráficas en la locura”. Su posición es la del forense que mira con la lupa de la degeneración las creaciones a las que califica de un



20 y 21. Exposición “El arte de los locos”. Mundo Gráfico 1935.



22. Col. Antiguo hospital de Toen.
Terracota. Anónimo.



23. Col. Piguem. Lleida. Acrílico.
Anónimo. 1980.

valor escaso desde el punto de vista artístico. La colección particular del Dr. Lafora marca otros senderos de exploración. Publicó en 1922 un artículo *Ensayo psicológico sobre el cubismo* y su relación con el psicoanálisis y la pintura psiquiátrica. Texto no exento de polémica con artistas y escritores como Ramón Gómez de la Serna con el que mantuvo una acalorada polémica en la prensa de la época⁸. Su actividad en este campo hasta su exilio a México es constante.

El Dr. J. Pérez Villamil hizo breves incursiones en el tema como, la que publicó en 1933, en la revista *Los Progresos de la Clínica*, el artículo "Matiz intenso de religiosidad en el contenido inconsciente del psiquismo humano". Las pequeñas esculturas de un paciente, le animaron a publicar un artículo que representaban un claro ejemplo para él de la existencia del inconsciente colectivo. (Imagen 19). La exposición de 1935, que conocemos por la publicación del *Mundo Gráfico*: "El arte de los Locos", nos ilustra sobre la existencia de distintas colecciones, que se presentan en el congreso de Neuropsiquiatría del Instituto Ramón y Cajal y posteriormente en el Ateneo de Madrid. (imágenes 20-21)

Y como rescate y lugar seguro, hay también un espacio singular, poco diferenciado aún por la mezcla entre arte religioso de la orden de Benito Menni y la colección de arte psicopatológico que se conserva desde las primeras décadas del siglo XX en Hospital Psiquiátrico

⁸ Con respecto a estas noticias tenemos constancias gracias a Pedro Trujillo, becado en el CSIC que está investigando sobre el arte psicopatológico en los archivos de Lafora. Y que aparece en la exposición del Ateneo de Madrid, "Archivo Rodríguez Lafora. La colección de Arte Psicopatológico". Enero 2023.

⁹ <https://www.csjd.es/salud-mental>. Podemos ver en su web el Museo de Arte Psicopatológico que se puede visitar y que es el único de estas características en nuestro país.

¹⁰ Fernando Colina (2006, 16) en el prólogo de la obra de Álvarez J. M.: Estudios sobre la psicosis.

de Ciempozuelos⁹, y la del Hospital de Toén (Ourense) ya desaparecido que se inicia hacia 1960 y que se ha recuperado gracias a las psiquiatras Chus Gómez y Alcira Civera para la generación de una colección de Art Brut, o la Colección Pigem de Lleida, desde los años 70. (Imágenes 22-23)

Si pensamos en las distintas colecciones encontramos en la forma y en contenidos una poética que las une, ritmos y rimas que conectan espacios y tiempos distintos, sentidos expresados que provienen de muy diversos universos y sufrimientos. La aparición de la psicosis y la creación del delirio podemos verlo como un intento de salvar la realidad del extravío de su envoltorio verbal.¹⁰ Las imágenes dan prueba de ello; son como una sutura en el punto de ruptura. Siguiendo a Fernando Colina podríamos ver las obras como respuestas a preguntas no formuladas, refugio de síntomas que no se abandonan de buen grado según Freud y que permiten mantener a resguardo las razones más ocultas. Síntomas que derivan de conflictos surgidos entre la moral, las inclinaciones y la realidad. En el caso de los psicóticos hoy sabemos lo importante que puede ser preservar sus defensas imprescindibles, no violentarlas. Conocer los límites de su fragilidad, las distancias que toleran, los miedos que sienten, las exigencias lógicas que les imponen sus creencias y ser capaces de asumir su verdad. En las obras vemos fragmentos de sus creencias delirantes, rotundas, que admitirán un diálogo si las seguimos como se sigue una obra de arte, conduciéndonos por un terreno inexplorado en el que la cartografía pertenece al autor.

EXPOSICIONES DE ART BRUT EN ESPAÑA

En España hemos podido contemplar exposiciones de pintura en los márgenes procedente de otros países, como la de «Visiones paralelas» en el Museo Reina Sofía de Madrid, en el año 1992. En ella se mostraba las confluencias de perspectivas entre la pintura de artistas que habían realizado la mayor parte de su obra recluidos en un manicomio y la de artistas de vanguardia. Muchas de las obras procedían del museo de Art Brut de Lausanne. La tesis de la muestra planteaba cruces de miradas que iban más allá de influencias formales y que mostraban al espectador y a los investigadores que colaboraron en el catálogo múltiples interrogantes acerca del arte, de la locura, de los movimientos de vanguardia, de la psiquiatría o sencillamente la angustia, el dolor, el sufrimiento psíquico que trascendía a través de la belleza de las obras expuestas. Convivencias e intercambios que se dieron en el hospital psiquiátrico de Sainte Anne entre los años 30-40. Entre artistas de uno y el otro lado de la razón y la locura. Artistas en el límite del abismo como Antonin Artaud que conmovió los cimientos de la poesía, el teatro y como tantos otros ilustraba sus delirios desgarradores.

En 1997, en el Museo de Navarra se realizó la muestra «Nueva invención», que provenía de una parte de la nueva colección de obras que Dubuffet hizo en el Museo de Art Brut de Lausanne a partir de creaciones de personas no afectadas por una enfermedad mental que, sin embargo, eran bastante independientes del sistema convencional de las Bellas Artes. Apuntalando una vez más las escasas diferencias entre sanos y enfermos para la creación.

En el año 2001, también pudimos contemplar en el MACBA de Barcelona una muestra sobre la Colección Prinzhorn, de la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg. En el año 2006, la Fundación La Caixa organizó «Mundos interiores al descubierto» en Madrid, en la que se mostraron las magníficas obras de Bispo de Rosario de Brasil, de la Colección Prinzhorn, del Hospital de Sainte Anne. De artistas de la Gugging, como Walla, o de Dubuffet, acompañadas de Louise Bourgeois, Schiele o Picabia entre otros reiterando los tenues límites de la creación entre artistas sanos y enfermos.

En estas exhibiciones, la procedencia de las obras era de Inglaterra, Irlanda, Alemania, Francia, Austria, o Estados Unidos, en ningún caso había trabajos pictóricos de artistas de nuestro país y tampoco formó parte del debate, cuál había sido la consideración en España de la pintura psiquiátrica. Estas muestras pudieron llevar a la precipitada conclusión de que no ha habido ninguna experiencia de esta índole y que en los hospitales psiquiátricos de nuestro país no había artistas o no se coleccionaba pintura, cuando no ha sido así. La hubo, y aunque sin ser una preocupación preferente para los psiquiatras, se coleccionó por su interés artístico y se analizó por su interés psicopatológico. Algunos se acercaban a las tesis de Prinzhorn y otros a las teorías de la degeneración.

«Pinacoteca Psiquiátrica» reivindica una perspectiva actual de las principales producciones de pintura psiquiátrica del siglo xx en España. Esto es, plantear las expresiones de la locura como un intento de hacer lazo social a través del arte, expresando el dolor psíquico y siendo en la mayoría de los casos un intento de organización frente al caos o el vacío de la psicosis, no sólo para ser un objeto para la ciencia. En segundo lugar, plantear la otra mirada, la de la psiquiatría, recogiendo los testimonios más relevantes, tanto gráficos como documentales, sobre las obras y su uso terapéutico con diversos enfoques.

Después de las grandes exposiciones de Museos, y en los últimos años al mismo tiempo se han dado iniciativas que al menos ha dado visibilidad a las creaciones al margen, quizás en mi caso conozco sobre todo las del universo de la enfermedad mental, pero las expresiones outsiders sabemos que se abrieron, y ampliaron el movimiento desde que el crítico de arte americano Roger Cardinal amplió el término Art Brut al de Art Outsider. Por nombrar

algunas de las iniciativas: los distintos certámenes de la asociación De Artistas en Línea paralela de Sevilla. El trabajo tan relevante que se está haciendo desde el Colectivo Deba-jo del sombrero de Madrid. El colectivo Creaturas en Bilbao o el collectiu Obertament en Gandía. También las convocatorias y Bienales de Art Outsider en Murcia y Inout Colectivo, o Suso Spai de Barcelona. Y por supuesto las Jornadas de Art Brut y Residencias Artísticas que promueve La Puebla de Cazalla desde 2016, una oportunidad para la reflexión y mos-trar un arte vivo, retador y valiente. ■

Bibliografía

- _ Álvarez, J. M. (2006): *Estudios sobre la psicosis*. La Otra psiquiatría. AGSM.
 - _ Escudero Valverde, J.A. (1975): *Pintura Psicopatológica*. Espasa Calpe. Madrid.
 - _ Hernández Merino, A. (2000): *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España, 1917-1987*. Universidad Politécnica de Valencia.
 - _ Hernández, A. Piqueras, N. (ed). (2009): *Pinacoteca Psiquiátrica en España*. La Nau. Universitat de València.
 - _ Lafora, G.R. (1975): Estudio psicológico del cubismo. Reflexiones sobre la inspiración en el arte y la ciencia en: *D. Juan y otros ensayos*. Alianza Editorial. Madrid.
 - _ Mira y López, E. (1952): *Psiquiatría* (tomo I). Ateneo. Buenos Aires.
 - _ Obiols, J. (1965): *Psicoterapia por el arte*. Boletín Informativo del Instituto de Medicina Psicológica. Vol 4, nº 40, pp. 9-14.
 - _ Obiols, J. (1976): *Expresión plástica como agente terapéutico*. I Jornadas de Pintura Psiquiátrica de Cataluña. Lab. Sandoz, Barcelona.
 - _ Pérez López, J. 1933, "Matiz intenso de religiosidad en el contenido inconsciente del psiquismo humano". *Los Progresos de la Clínica*.
 - _ Perez Valdés, R. (1917): Valor semiológico de las manifestaciones gráficas en la locura. *El siglo Médico*. Julio pp.546-549.
 - _ Prinzhorn, H. (1922,): *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Gallimard. París. (Edición consultada: 1984).
 - _ Sarró R. (1994): *De la teoría mitologemática al homo demens* recopilación de MEDIAVILLA, J. L.; GIMENO, Barcelona, E. Policrom S. A.
-

EL ESPÍRITU BRUT EN LA MÚSICA, UNA HISTORIA DEL SONIDO OUTSIDER

Javier Díez Ena. Músico y Periodista.

01/10/22



Siento especial admiración por Jean Dubuffet, el padre del concepto del *art brut* y su principal impulsor. Conecto con las múltiples y diferentes estéticas adoptadas a lo largo de su carrera, tanto como con su actitud artística y vital. Como músico, periodista y coleccionista de discos con los años he ido comprobando que la música es un universo donde lo *brut* ha arraigado como en ningún otro sitio. He llegado a esta convicción a pesar de la dificultad que la música presenta a priori por su intimidante inmensidad de referencias. La música probablemente es la disciplina artística más inabarcable, tanto en estilos y escuelas como en cuanto al número total de obras creadas.

Si aplicamos a la música algunos de los parámetros básicos de lo *brut*, podemos desenterrar todo un universo escondido dentro del fenómeno musical que muchas veces pasa desapercibido para quienes aplican análisis historicistas, estilísticos o puramente técnicos. Recordemos algunos de estos parámetros que nos resultan útiles en la detección del fenómeno marginal. El llamado *art brut* a menudo ha sido desarrollado por personas sin una formación académica estándar, por tanto muchas veces ha evolucionado al margen de las corrientes y escuelas públicamente conocidas y consolidadas. Ahí reside su verdadero valor: en su autenticidad genuina, no necesita ser validado por nada ni nadie. Es la expresión pura emanando libre, solo alimentada por la propia energía de crear, completamente independiente de los cuatro puntos cardinales que en demasiadas ocasiones suelen encorsetar el acto creativo: técnica, estética, tendencia y objetivo en el que enmarcarse dentro del mercado.

Existe un término particular para identificar dentro de la música las expresiones que entroncan de verdad con el fenómeno *brut* de la pintura o las artes plásticas. Se trata del término *outsider music*, es decir la música que se queda al margen de un campo previamente marcado, podría traducirse como música marginal o música rebelde. Es un término que no entiende de estilos y los engloba a todos. Ha sido campo de estudio desarrollado por investigadores musicales como Irwin Chusid o Richie Unterberger. Ambos han dedicado estudios, artículos y libros a este fenómeno. Chusid ha sido el principal divulgador del término *outsider music*.

El término música *outsider* tiene su origen en la definición de arte *outsider* acuñada en 1972 por el profesor Roger Cardinal quien introdujo el concepto *outsider art*, inicialmente como la contrapartida estadounidense de *L'Art Brut*, que originalmente se refería a obras creadas exclusivamente por niños o enfermos mentales, aunque luego se ampliará a artistas adultos, muchas veces sin diagnóstico de enfermedad mental alguna.

Dentro de lo *brut* hay un componente muy importante: la consabida falta de formación académica, un amateurismo cada vez más frecuente en la música, que muchas veces nos ha regalado hallazgos artísticos únicos y fascinantes como iremos viendo. Nos encontramos sin embargo otros casos de artistas que sí han recibido formación en los rudimentos del arte musical pero su creación se escapa por completo de los cánones habituales e incluso de la comprensión general occidental, originando en ocasiones artefactos artísticos de gran calado y en otras meras digresiones, pero que en todo caso tuvieron su importancia histórica.

Para encontrar los orígenes más o menos recientes de lo que hoy entendemos como *outsider music* podemos remontarnos a las Cherry Sisters, una agrupación de vodevil de Iowa formada por tres hermanas (aunque en ocasiones llegaron a ser cinco) que desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo XIX y que ha pasado a la historia como el peor y más infame acto de variedades del *show business*, hasta el punto de generar altercados y disturbios en muchas de sus actuaciones. De hecho la mayor de las Cherry Sisters solía llevar siempre encima un revólver por si la tensión subía en demasía y debía proteger la integridad física de sus hermanas. Muchas veces los promotores de la época aprovechaban su mala fama para darle la vuelta y acuñaron el slogan: "son tan malas que se convierten en buenas". Dieron mucho que hablar en la prensa y se publicaron críticas y artículos tan exacerbados que superaban incluso a la realidad. No tenemos registros de tan tremendas actuaciones, bajo mi punto de vista algo capaz de generar semejante nivel de controversia y reacciones tan airadas sintoniza a la perfección con el asunto de la música *brut* que estamos empezando a desbrozar.

Otro ejemplo histórico referencial que se ha hecho bastante popular es la americana Florence Foster Jenkins, quien se hizo célebre a principios del siglo XX por su absoluta falta de talento, oído y afinación, lo cual no fue óbice para que desarrollara una carrera como soprano, financiada, eso sí, por la gran fortuna familiar que heredó. Hay que valorar su valentía y tenacidad pero considero que no entra del todo en el espectro de música *outsider*. Hay mejores ejemplos en los que la ausencia de técnica genera desvíos mucho más interesantes, esa especie de realidad paralela que es lo *brut*.

Un caso de amateurismo que ha generado un culto enorme alrededor es el grupo The Shaggs, de nuevo tres hermanas, las hermanas Wiggins, de New Hampshire. Auspiciadas por un padre iluminado que lejos de preguntarse si sus hijas tenían algún talento musical, o al menos saber si al menos querían ejercerlo, les compró instrumentos musicales y les apuntó a algunas clases de música que jamás tuvieron mucho efecto, como se puede deducir de la escucha de su disco "Philosophy Of The World". El álbum, editado en 1969, tuvo escasísimo éxito comercial inicialmente, sin embargo apareció un padrino de lujo, Frank Zappa, el tótem absoluto de la vanguardia rock de finales de los 60 se fijó en ellas, las reivindicó e incluso llegó a decir, en su larga tradición de *boutades*, que The Shaggs "eran mucho mejores que los Beatles". Lo cierto es que este disco ha ganado a lo largo de las décadas la pleitesía de gente célebre como Kurt Cobain o el grupo Wilco. Se suele citar a The Shaggs como una de las piedras fundacionales de la música *brut* en el entorno rock y abrió una senda de cacofonía pop que ha tenido un prominente desarrollo en décadas posteriores. La influencia de The Shaggs se ha hecho enorme especialmente en el espectro del indie-rock, ellas son citadas como fuente de inspiración para aquellas bandas que exhiben sin pudor la impericia y falta de técnica musical como un valor artístico de peso, podemos citar como ejemplo bandas como Shonen Knife, Half Japanese o Beat Happening. La diferencia radical es que estas bandas suenan amateurs de manera voluntaria y consciente, The Shaggs sin embargo no eran en absoluto conscientes de sus tremendas carencias, y ahí reside precisamente su encanto y su valor artístico, en esa ingenuidad que entronca directamente con el concepto de lo *naive*, un concepto históricamente muy vinculado con lo *brut* que nos conecta con antecedentes del *art brut* como la pintura del aduanero Henri Rousseau.



| Figura 1. Wild Man Fischer



| Figura 3. Lucía Pamela



| Figura 2. Leona Anderson



| Figura 4. Mrs. Miller



| Figura 5. The Shaggs

Otra curiosidad alrededor de The Shaggs es que a pesar de su descacharrante propuesta musical tuvieron la opción de grabar en un estudio serio, los estudios Fleetwood en Massachusetts y con ingenieros y productores profesionales. Este es un hecho diferencial, ya que en este mundo *outsider* abundan las grabaciones caseras de escasa calidad. Todo ello gracias al dinero y al empeño desahogado de Austin, el padre de las hermanas Wiggins. Los técnicos de Fleetwood llegaron a plantear seriamente la posibilidad de llamar a músicos de estudio profesionales para que regrabaran algunas pistas con el fin de salvar de algún modo esa catástrofe sónica. Finalmente no fue así, afortunadamente, ya que nos hubiera privado de un artefacto tan único.

Frank Zappa fue una figura clave en la detección de fenómenos musicales fuera de lo normal en esos años sesenta. Zappa fundó el sello Bizarre y ejerció de cazatalentos *brut*. Él fue el descubridor de un personaje que se suele citar como una de las primeras y más claras manifestaciones de la *outsider music*, el sin par Wild Man Fischer (fig.1). Un errático músico callejero que combinaba sus lunáticas performances a capella por las playas de Los Ángeles y Sunset Strip con el teloneo en salas a artistas bien conocidos como Solomon Burke o The Byrds. Fue diagnosticado de esquizofrenia paranoide y trastorno bipolar y por ello pasó un tiempo en instituciones mentales antes de volcarse en la música. Frank Zappa editó en Bizarre y produjo el álbum "An Evening with Wild Man Fischer" en el que se detecta un elemento diferenciador respecto a las Cherry Sisters o la señora Jenkins y es que aquí ya no nos encontramos a un artista tratando de sonar normal sin conseguirlo, por ineptitud o por extrañas disociaciones mentales o auditivas. Aquí tenemos a un artista creando música diferente y propia, distorsionada por su propio genio, alguien que en lugar de perder la carrera en la competición de talento y técnica lo que hace es salirse del carril y avanzar en una ruta paralela, esa es la ruta paralela por la que circularán casi todos los artistas que aparecen en estas páginas.

Otro personaje muy vinculado con Frank Zappa que resultó clave en el despertar de este espíritu *outsider* a finales de los 60 es el mítico Captain Beefheart, un personaje que al cabo de los años se ha convertido en una de las figuras más influyentes del rock de vanguardia y el arte musical en general. Sus primeros pasos profesionales los dio al frente de la Magic Band, un combo de blues-rock anguloso al principio impregnado de cierto sabor psicodélico, muy propio de la época. El punto de ruptura que aquí nos interesa sucedió con su tercer disco "Trout Mask Replica" (1969) producido también por Frank Zappa, uno de los álbumes más radicales de la historia ya que supuso un cambio estético nunca visto hasta la fecha. Mucha gente lo cita como el momento fundacional del rock experimental, suele estar en casi todas las listas de álbumes más importantes de la historia, e incluso gente como Matt Groening (creador de la serie Los Simpson) lo considera su disco favorito de toda la historia de la música. Paradójicamente para la mayor parte de la población sigue sonando hoy en día (cincuenta y tantos años después) disonante, inaccesible o completamente incomprensible.

Aparte de la música en sí es muy interesante señalar que este disco tiene un origen netamente *brut*, nada académico, al contrario de otros faros de vanguardia rock como los alemanes Can y buena parte del krautrock en general. La ruptura de Beefheart proviene de un genio alucinado y completamente asalvajado. Beefheart rompe las reglas desaten-

diendo completamente las normas armónicas. Las circunstancias de gestación de esta obra son también reveladoras ya que Beefheart creó su música por intuición absoluta. Las composiciones eran difícilmente comprensibles desde un lenguaje musical más o menos standard, de manera que los miembros de la Magic Band pasaron ocho meses encerrados en una casa de Los Ángeles ensayando hasta catorce horas al día para conseguir traducir las iluminaciones sonoras de Beefheart en un discurso musical más o menos coherente. Hay mucha mitología y leyenda negra detrás de este disco por las penurias, el hambre y la severa disociación de la realidad que se dice que experimentaron los músicos durante la creación de esta obra maestra.

Beefheart por su parte no solo era un compositor netamente *brut*, incapaz de transmitir su caudal creativo por los cauces habituales, sino que, a pesar de no tener mucho dominio de algunos instrumentos como el clarinete, la musette o los teclados... no se arredraba lo más mínimo y se lanzaba a tocar y grabar exabruptos altamente disonantes, a la par que geniales, según él inspirados en el free-jazz de Ornette Coleman.

Saltemos a conocer una historia única como es la de Tiny Tim, un *outsider* genuino a quien su rareza intrínseca no le impidió lograr notable fama, popularidad y riqueza a finales de los 60 para luego ir disipándose con los años, a pesar de sus constantes esfuerzos por mantenerse en la cima. Fue un inadaptado siempre, Tiny Tim era el paradigma de la ambigüedad, ambigüedad sexual, ambigüedad étnica y cultural, ya que su madre era una judía casada con un cristiano libanés que para los ojos de la América de mediados del siglo XX era simplemente un árabe. A este bagaje hay que añadir su particular aspecto, esa desgarbada figura, su gigantesca nariz y su pelo largo. Su forma de cantar además era única y extrañamente bella. Él mismo se acompañaba con el ukelele y su voz basculaba entre un tenor masculino y un soprano femenino. Sus primeros pasos los dio como músico callejero en la zona de Wall Street, después fue contratado en un circo de pulgas donde le apodaron "el canario humano" por ese falsete suyo tan ululante y de tan estrafalario vibrato. Posteriormente comenzó a actuar en los antros del Greenwich Village donde por fin empezó a ser valorado artísticamente, allí se convirtió en un fenómeno entre la bohemia local, recibiendo el beneplácito del mismísimo Bob Dylan. Después fichó por Reprise Records, el sello de Frank Sinatra, editó su disco "God Bless Tiny Tim" que entró en el top 10 de las listas americanas y durante un par de años funcionó como una auténtica *celebrity* con algunos momentos álgidos como actuar en un abarrotado Royal Albert Hall invitado por John Lennon, o en el Caesar Palace de Las Vegas. Pero el culmen lo logró al protagonizar programas televisivos de máxima audiencia, destacando por encima de todo el show de Johnny Carson en el que se casó en directo, y que durante muchos años fue el programa de televisión más visto de la historia, solo superado por la llegada a la luna.

Lo más fascinante de Tiny Tim es que a pesar de esta fama y repercusión jamás dejó de mostrarse como él era en realidad, un genuino excéntrico, *outsider*, un *freak* con todas las letras. Por supuesto su exposición pública generó mucha controversia, fue amado y odiado a partes iguales. Como era de esperar las mentes conservadoras no toleraban su aspecto y sus maneras andróginas, en esto fue también un pionero que se adelantó varios años al glam-rock.

Tras tocar el cielo a finales de los 60 el resto de su vida fue una lucha por la supervivencia repleta de sucesos oscuros, matrimonios fracasados, coqueteos con la mafia y un final de leyenda, ya que murió en escena de un ataque al corazón mientras era aplaudido tras una breve interpretación de "Tip Toe Thru the Tulips", el tema que le lanzó a la fama.

Y de un marginal que encajó brevemente en el estrellato y desesperó toda la vida por volver a brillar vamos a pasar a su antítesis, alguien que no ha dejado de crear pero hizo del misterio y el anonimato su seña de identidad. Se trata de Jandek, un caso único. Según All Music Guide es el personaje más enigmático de la música americana. Jandek es el alias artístico de Sterling Smith un tejano que debutó en 1978 con el disco "Ready For the House", después ha publicado 44 álbumes más, su estilo podríamos definirlo como una especie de *lo-fi* folk blues completamente atonal, disonante y repleto de chasquidos que nunca ha quedado claro si son fallos involuntarios o errores conscientes.

Su figura ha generado un culto casi fanático ya que siempre ha ocultado todos los detalles de su vida, ha rechazado hacerse fotos o conceder entrevistas, al estilo de los escritores Salinger o Thomas Pynchon. Su música ha provocado un constante debate entre la tribu melómana, hay quien lo defiende como un genio incomprendido y encuentran inspiradora su música, que suele ser definida como nocturna, sonámbula e hipnótica. Mucha otra gente lo considera una tomadura de pelo inextricable, por ejemplo alguien tan fan de la música salvaje y disonante como Kurt Cobain dijo de Jandek: "él no es pretencioso pero quienes lo escuchan sí que lo suelen ser".

En 2004 apareció tocando en un festival sin ser anunciado, después se confirmó que se trataba del misterioso Jandek ofreciendo su primer show tras 26 años de carrera discográfica, desde entonces ha actuado en numerosas ocasiones, siempre por sorpresa y sin anunciar.

Una de las vertientes artísticas más fértiles dentro del *art brut* y de la música *outsider* es la derivada de las enfermedades mentales o desórdenes de la percepción de la realidad, como ya hemos visto en el caso de Wild Man Fischer. El epítome de ello es otro tejano, Daniel Johnston, diagnosticado de trastorno bipolar severo, algo que se percibe especialmente en sus letras, un delirio que mezcla lo infantil y lo tenebroso de manera fascinante. Referencias obsesivas al fantasma Casper o el Capitán América mezcladas con los miedos y terrores más exacerbados del cristianismo más extremista o decenas de canciones de amor dedicadas a una mujer que apenas conocía pero que él eligió como su musa. Su música es una suerte de pop *naïve* destartalado que le hizo conectar con toda la nueva generación indie que surgió en los 90. En 1990 actuó en el famoso South By Southwest de Austin, a la vuelta de esta actuación se produjo uno de los momentos más terribles de su vida y que daba buena cuenta de su estado mental. Viajaba de vuelta a su casa en la avioneta de su padre y sufrió un brote psicótico y comenzó a luchar con su padre por el control del aeroplano, al final consiguió apagar el motor, hacerse con las llaves y arrojarlas por la ventana. Gracias a su pericia y experiencia como antiguo piloto de combate, su padre logró un aterrizaje forzoso, el aparato quedó completamente destrozado pero salvaron la vida. Daniel tuvo que estar hospitalizado un tiempo. Tras el incidente comenzó un periplo de diversos internamientos por instituciones psiquiátri-

cas. Daniel Johnston a lo largo de los 90 alcanzaría notoriedad entre los aficionados a la música alternativa, recibió apoyo público de gente tan conocida como David Bowie o Kurt Cobain, esa exposición pública también fue contraproducente ya que su mente dislocada le jugó malas pasadas en algunas entrevistas, perdió contratos discográficos y generó abundante polémica no pretendida, por ejemplo mientras formaba parte del sello Elektra declaró públicamente que otros compañeros de sello, nada menos que la banda Metallica estaban persiguiéndole con el objeto de asesinarle. Por citar otra anécdota que da muestra de su locura, durante años se negó a actuar en Nueva York porque estaba convencido de que era una ciudad diabólica que quería acabar con el fantasma Casper. Esta obsesión con el diablo aparece en el título de un famoso documental sobre su vida que recomendando encarecidamente: “The Devil and Daniel Johnston”.

La enfermedad mental es una vertiente clave en el *art brut*. Otro caso conocido y diagnosticado en esa línea fue Wesley Willis quien tras una traumática infancia en un hogar desestructurado en un suburbio de Chicago afirmó escuchar voces en su cabeza y fue diagnosticado de esquizofrenia paranoide y tratado en diversas instituciones mentales. En los años 80 comenzó a actuar y a componer destartaladas canciones llenas de humor bizarro y caracterizadas por un desafinado tono nasal en su voz. Formó la banda de punk-rock Wesley Willis Fiasco que tuvo bastantes seguidores ilustres entre la comunidad alternativa de los 90. De hecho sus vídeos aparecieron bastante en la MTV. Su figura ha alcanzado un estatus de culto, y muy especialmente después de su muerte en 2003 se ha revalorizado su obra artística como dibujante, pintor y artista visual.

Hasta aquí hemos configurado una línea histórica de la música *outsider* a un nivel popular, trufada de nombres de cierta repercusión e incluso directamente famosos. Ahora vamos a entrar en el verdadero asunto *outsider*, vamos a conocer a toda una constelación de artistas del inframundo de la música *brut* de verdad, que quizá no cuenten con el favor del público, pero sí tienen devotos por todo el mundo, algunos realmente famosos como el citado Matt Groening, creador de los Simpson, quien es un coleccionista empedernido de este tipo de sonidos. Vamos a conocer a cuatro mujeres que son algo así como las cuatro ases de la música *outsider*, se trata de Lucia Pamela, Leona Anderson, Mrs. Miller, B. J Snowden, después para terminar de conocer el panorama *outsider* citaremos a cuatro señores, a cada cual más singular: Bingo Gazingo, Eilert Pillum, Lui Lui y Bob Vido.

Leona Anderson (fig.2) podría considerarse la verdadera pionera del universo *outsider* moderno con su álbum “Music to suffer by” editado en 1953. Era también actriz, su carrera se desarrolló sobre todo en la época de cine mudo, llegó a actuar junto a Chaplin, pero se ha hecho más célebre por ese disco de título clarificador, “Música para sufrir”, en el que destroza sin piedad con su estridente voz algunos momentos icónicos de la música clásica como la habanera de “Carmen” de Bizet. También contiene joyas bizarras como el tema “Rats in my room”.

Lucía Pamela (fig.3) es uno de los nombres más adorados por los aficionados a la música bizarra. Curiosamente según su biografía oficial no solo recibió una sólida formación musical sino que comenzó a actuar a temprana edad dando recitales de piano, fue poco menos que una niña prodigio, después en su juventud se dedicó a actuar en todo tipo de

eventos para a mitad de los años 40 desaparecer de la luz pública durante unos veinte años. Su reentré en los años 60 no pudo ser más chocante. Contactó con un pequeño sello de Florida para que publicasen un extraño disco que ella afirmaba haber grabado en un viaje interplanetario, ella se había hecho cargo de la grabación de todos los instrumentos. Se publicó meses antes de la llegada de Neil Armstrong a la luna, ella insistía una y otra vez con total seriedad en las entrevistas haber construido un cohete y haber logrado alunizar. Tras la mofa inicial todo el mundo le acabó siguiendo la corriente ante tanta tenacidad e insistencia. El disco en cuestión se llama "Into Outer Space With Lucía Pamela", se trata de una enloquecida pieza de rock and roll bizarra y espacial, un regalo para los amantes de las obras dislocadas y fuera de su tiempo. Lo que pasó por su cabeza y vida para dar ese salto de pianista clásica a semejante artefacto es todavía un misterio que sólo podemos achacar a las arcanas profundidades de la inspiración más *brut*.

Mrs. Miller (fig.4) es un caso análogo al de Florence Foster Jenkins, pero en lugar de dedicarse a la música clásica la señora Miller exploró los terrenos del pop sesentero, la bossa nova y algunos standards de jazz, siempre con su extravagante vibrato y su tono permanentemente fuera de orden y afinación. En el caso de la Jenkins sabemos que había dinero pero el caso de la señora Miller sigue siendo un misterio: ¿Cómo es posible que esta mala cantante aficionada y sin grandes contactos fichara nada menos que por el sello Capitol y editase un disco grabado por grandes músicos, grandes arreglos y grandes coristas? Todo un fondo de lujo que servía para ser acuchillado y destrozado con su inefable forma de cantar. Ciertamente su forma de interpretar mueve a la risa y por tanto a la alegría y con ello debemos quedarnos, quizá fuera esa la razón de su lanzamiento a través de Capitol. Sin duda para cantar tan fuera hay que tener cierto talento, fue una verdadera *outsider* sin saberlo, puro *art brut* por ello.

Bj Snowden es una mujer afroamericana de Massachusetts que se ha convertido en una figura de culto en Canadá debido a la gran cantidad de canciones dedicadas a este país, que no es el suyo. Este es un rasgo muy típico de la música marginal, la obsesión por temas muy concretos y sin justificación aparente, en el caso de Daniel Johnston era el diablo y Casper, Lucía Pamela la luna y para la señora Snowden su país vecino. Canadá es su obsesión. Por supuesto su música contiene los elementos distintivos necesarios para ser considerada *outsider*, composiciones desaliñadas, letras bizarras y una inquebrantable determinación para cantar casi todo el rato fuera de tono. Aparte de su repercusión en Canadá, como suele suceder con muchos *outsiders* Bj Snowden, a pesar de su amateurismo, también tiene como fans a músicos famosos y consolidados como es el caso de Fred Schneider de la banda B-52, que llegó a ser su productor musical.

Vamos ahora con cuatro *outsiders* masculinos cada cual de un estilo muy diferente.

Luie Luie era el alter ego musical de Herve Villachaize, un multi-instrumentista latino que editó discos en los 70 en los que tocaba todos los instrumentos, su concepto giraba en torno a un baile que él llamaba el *Touchy*, el tocón lo llamaríamos aquí. Un concepto bastante bizarro que daría para interpretaciones bastante chuscas. A pesar de su decente destreza musical el resultado final es lo suficientemente disparatado para hacerle miembro de honor de cualquier recopilación de música *outsider*.

Eilert Pilarm es un imitador de Elvis sueco cuyas interpretaciones son tan bizarras y alejadas del resto de *impersonators* de Presley que se ha ganado un puesto vitalicio en la vitrina de *outsiders*. Su voz tiene un timbre relativamente bonito pero sus inflexiones vocales suelen resolver en notas fuera de tono, y lo que es más difícil su voz suele discurrir a un tempo diferente de la base instrumental, si a eso le sumamos que suele interpretar a Elvis en sueco el resultado es un genuino artefacto *outsider*.

Bingo Gazingo es un poeta callejero neoyorquino que trabajó toda su vida como cartero. Nacido en los años veinte, sin embargo no se empezó a dar a conocer hasta los años noventa, es decir cuando contaba ya con más de setenta años. Llamaba la atención su frenética interpretación vocal y su energía dislocada, impropia de un señor de tan avanzada edad. Suenan a medio camino entre el recitado de un poeta beat, Tom Waits y un comentarista deportivo pasado de speed. Editó varios discos, casi siempre con el apoyo de interesantes músicos del underground neoyorquino. Su tema más célebre fue "You're Out of the Computer", para el que se asoció con el dúo electrónico My Robot Friend, el resultado es un maravilloso delirio.

Robert Zaprian Vidoloff más conocido como Bob Vido fue un enigmático *one man band*, es decir un hombre orquesta, que editó en 1976 un desconcertante álbum llamado simplemente "One Man band Bob Vido" en el que conviven folk lunático, spoken word descerebrado y andanadas de jazz totalmente destartado, una joya para los coleccionistas de música *brut*.

Hasta aquí hemos trazado primero una línea de hitos históricos que conforman esa historia de ilustres *outsiders* y después hemos conocido el tuétano del universo *outsider*. Mayormente hemos hablado de artistas en un entorno pop-rock. En nuestra búsqueda de lo *brut* en la música vamos ahora con un repaso por otros estilos.

ROCKABILLY

Comenzamos primero por el primer rock n'roll en su acepción más primitiva, lo que hoy conocemos como rockabilly que alumbró a dos lunáticos irrepetibles como fueron Hasil Adkins y Legendary Stardust Cowboy. Hasil Adkins fue un salvaje hombre de campo de West Virginia nacido en la gran depresión, un estado que perpetuó ya que casi siempre vivió al borde de la pobreza, refugiado en su casa, desarrollando una carrera intermitente desde mediados de los 50. Su música fue una verdadera anomalía *outsider*, una realidad paralela, por la crudeza y salvajismo con la que digirió el rock n'roll primitivo. Por ello es considerado como el abuelo del psychobilly, estilo que apareció tres décadas después en Inglaterra, que consistía básicamente en reinterpretar el rockabilly con la furia y velocidad del punk. La generación psychobilly se enamoró de Hasil Adkins gracias a los Cramps y a Norton Records que recuperaron las grabaciones caseras que realizó Adkins a mediados de los años cincuenta, plagadas de letras disparatadas que hablaban de perritos calientes, decapitaciones y taxidermia con humanos. El 15 de abril de 2005 Hasil Adkins reposaba plácidamente en el porche de su casa cuando fue atropellado por un *quad* sin control conducido por un adolescente, murió a los 66 años, un final a la altura de su descacharrado universo lírico y musical.

La estela de Adkins tuvo continuidad con Legendary Stardust Cowboy otro excéntrico *one man band* que practicaba un parecido rockabilly acelerado, pero más destartado si cabe y repleto además de alaridos incomprensibles. Desarrolló su carrera a partir de finales de los años sesenta. Su canción de culto se llamaba "Paralyzed" y obtuvo cierta popularidad, creando por supuesto división en las audiencias. En 1973 algún lumbreras de la NASA pensó que sus silbidos y alaridos podían ser una buena manera de levantar a todo el equipo en el espacio cada mañana, hasta que comprobaron lo mucho que les perturbaba y acabaron prohibiendo el uso de esta canción. Es cierto que horripilaba a parte del público y especialmente a algunos críticos como Dave Marsh de Village Voice y Rolling Stone que no dudó en calificar este tema como "la peor canción de la historia editada por un sello grande". Pero casi todo *outsider* tiene un músico ilustre al rescate, en este caso ni más ni menos que David Bowie quien en más de una ocasión declaró su amor por Legendary Stardust Cowboy, llegando incluso a versionar un tema suyo en su disco "Heathen". Por otro lado, reconoció que el Stardust de su alias Ziggy Stardust lo tomó prestado de nuestro *outsider*.

PUNK Y GARAGE

Partiendo de la base de que la música popular es ya de por sí uno de los fenómenos artísticos más propicios para lo *brut*, a mediados de los 70 hubo un terremoto a escala mundial que lo llevó al límite, el punk. Un movimiento al que es muy tentador relacionar directamente con el *art brut* y que es cierto que democratizó la expresión artística (ese concepto tan defendido por Dubuffet) e impulsó e inspiró a miles de personas para que se lanzaran a expresarse de la manera más inmediata y cruda posible, pero hay múltiples razones para no pavimentar esta conexión. Hubo también un precedente en los años 60, el surgimiento de la música garage en Estados Unidos. Como respuesta a la *British Invasion*, es decir ese repentino triunfo de los grupos ingleses en las listas americanas, con los Beatles a la cabeza, toda una generación de adolescentes yanquis sintió el impulso para comenzar a tocar música en los garajes de sus padres aunque no tuvieran ningún conocimiento musical. Es cierto que tanto el garage como el punk parten de un impulso muy *brut*, pero los vamos a dejar al margen ya que esa fuerza individual al integrarse en movimiento pierde su originalidad y finalmente triunfa lo imitativo y gremial, que es lo antagónico a lo *brut*, lo *brut* es único, personal e irrepetible, en sus aciertos y en sus errores.

NO WAVE

Sin embargo hay un movimiento inmediatamente posterior al punk que resulta muy prolífico en cuanto a hallazgos *brut* y en el que primó la expresión desatada y libre y en el que se combatió la imitación y el libro de estilo. Se trata de la *no wave* un fenómeno puramente neoyorkino que tuvo una existencia corta pero muy explosiva, abarca tan solo los últimos años de la década de los 70 pero su influencia es gigante. La *no wave* fue un milagroso vórtice espacio-temporal en el que coincidieron por un lado algunos grandes músicos que supieron olvidar su grandeza técnica junto con instrumentistas absolutamente ineptos pero con una visión artística y un poder de expresión completamente únicos.

Además aglutinó a decenas de artistas plásticos, cineastas, fotógrafos, que abandonan

sus saberes para entregarse a otras disciplinas sin miedo al fracaso, ese amateurismo autoimpuesto y la energía heredada del punk casi en tiempo real dotaron a la *no wave* de innumerables actos y sucesos que a mi parecer son plenamente *brut* en su esencia.

Cualquiera de los nombres fundacionales del movimiento nos remiten a un sonido sucio, asalvajado hasta el extremo, disonante y aullador. Si tomamos a Mars, Teenage Jesus and The Jerks o DNA podemos saltarnos todos los años 70 y conectarlos directamente con The Shaggs (fig.5), Wild Man Fischer o la cacofonía cubista de muchas composiciones del "Trout Mask Replica" de Captain Beefheart.

El caso de DNA es paradigmático ya que cuenta la leyenda que su líder Arto Lindsay decidió formar la banda en el momento en el que alguien le propuso dar un concierto, lo curioso es que se dice que él mismo en ese momento no sabía tocar nada y pocos meses después ya estaban dando conciertos. A día de hoy 45 años después todavía nos seguimos preguntando si Arto Lindsay sabe realmente tocar la guitarra, creemos que no pero no nos importa ya que su técnica y su sonido es algo absolutamente único y electrificante. Su sonido es una maravillosa cacofonía ultrarrítmica, según él mismo inspirada por la samba que escuchó en su niñez en Brasil mezclada con el ruido y la furia del downtown neoyorquino de finales de los 70. Solo podemos encontrar un parangón en el mítico Derek Bailey, el padre de la guitarra de vanguardia y de la improvisación europea. Lo curioso es que Bailey llegó hasta este sonido después de haber estudiado años de guitarra y haber ejercido como guitarrista profesional, sin embargo Lindsay llegó al mismo sitio desde la intuición bruta más absoluta. Es un claro ejemplo de *art brut* en la música

Podemos citar a otros dos guitarristas de la *no wave* también muy conectados con el espíritu *brut*: Glenn Branca y Rhys Chatham. Aparte de su salvaje sonido, en sus casos lo *brut* lo detectamos en su vocación como compositores orquestales que desatendieron cualquier formalismo o concepción previa para lanzarse a tumba abierta a crear largas sinfonías para innumerables guitarras, sinfonías presididas por el ruido, los drones industriales, la repetición obsesiva y la tensión extrema generada por la disonancia radical y el microtonalismo.

A continuación vamos a rastrear también lo *brut* en músicas aparentemente tan alejadas al fenómeno como es el caso del jazz y de la música clásica, hecho fundamentado especialmente en que han acabado asociadas a cierto intelectualismo, estética y en lo que respecta a los músicos a unos niveles de excelencia musical a veces extremos. Pero precisamente por ello también tenemos buenos ejemplos de *outsiders* contra todo pronóstico

JAZZ

La música en general ha progresado en buena parte gracias a la transgresión y la ruptura, y el jazz es uno de los ejemplos más diáfanos. Ha sido una música en constante evolución que encadenó estilos a lo largo de todo el siglo XX.

Habitualmente cada nuevo estilo era recibido por muchos como una auténtica aberración sin sentido que acabó por imponerse gracias a la tenacidad de mentes rebeldes, auténticos iconoclastas como por ejemplo Thelonious Monk, creador de un estilo



| Figura 6. Borbetomagus



| Figura 7. Harry Partch



| Figura 8. Legendary-Starduse

pianístico anguloso, cubista y absolutamente único en plena era be bop. En su época su estilo dividía a las audiencias, muchos aficionados nunca lo entendieron, ni su música ni a Monk como personaje, cada vez más poseído por una excentricidad propulsada por un galopante desorden obsesivo-compulsivo.

Otro ejemplo de iconoclasta que hizo avanzar el jazz pero sufrió en sus carnes el látigo de la incompreensión fue Ornette Coleman cuya radical reformulación del jazz a finales de los 50 alumbró el free-jazz que fue la bandera de toda una nueva generación de músicos en la década siguiente. Sin embargo, algunos pesos pesados como Miles Davis lo calificaron literalmente como alguien “jodido de la cabeza”. Esto y su constante querencia por resolver las notas fuera de tono le convertían en alguien muy *outsider*, pero no en la acepción que hoy manejamos. Bajo mi punto de vista más que un *outsider* es un iconoclasta.

Aquí tenemos que hacer un aparte para diferenciar el concepto de iconoclasta del de *outsider*. Iconoclasta para mí es quien genera una ruptura de manera consciente con pleno manejo de la técnica, la teoría e incluso de la tradición, la cual conoce al dedillo y sabe cómo hacerla pedazos. *Outsider* por el contrario es quien vive y crea en un plano aislado y diferente y si rompe moldes lo hace no desde la técnica, el estudio y el intelecto sino más bien desde la intuición y el sentimiento.

Así pues, vamos a buscar lo *brut* en el jazz. Dentro del jazz hay conocidos casos de amateurismo como el de Mezz Mezzrow, o Boris Vian que tocaron jazz como puede haberlo hecho Woody Allen en las últimas décadas, nivel aficionado pero poca esencia *brut*. Se suele citar a Robert Graettinger como uno de los grandes *outsiders* del jazz especialmente por su pieza “City of Glass” que hizo pública a finales de los años 40 y que creó gran controversia por su uso de constantes disonancias y tensiones, muchos críticos y aficionados se indignaron al considerar que no era jazz, pero

tampoco supieron cómo categorizar su sonido. A pesar de ser un cualificado saxofonista, arreglista y compositor y haber estado asociado a la élite del jazz como mano derecha del director de big band Stan Kenton, Graettinger, para el aficionado medio, nunca logró sacudirse de encima el estigma de tipo infiltrado que adulteraba el jazz sin ningún respeto, es decir operó en el margen sin pretenderlo del todo.

El free jazz fue un período de libertad que dejó espacio para que lo *outsider* se convirtiera casi en la norma, en esa explosión de ruido quizá uno de los ejemplos más extremos fue el alemán Peter Brotzmann cuyo paquidérmico sonido de saxofón es algo legendario, habida cuenta de sus casi siete décadas de actividad, recientemente silenciadas. Él sentó las bases para el desarrollo de un ruidismo orgánico que llevaron un paso más allá desde Chicago el saxofonista Hal Russell o la banda Flying Luttenbachers. Quizá el extremo absoluto es el que practican Borbetomagus (fig.6), una formación neoyorquina que desde 1979 es considerada una referencia absoluta en el terreno del *noise*. Asistir a un concierto suyo es una experiencia más física que musical, especialmente porque resulta asombroso que ese océano de ruido provenga mayormente de dos saxofones.

Otro ejemplo interesante de expresión muy *brut* es la practicada por el percusionista neoyorquino Moe Staiano quien a través de su Moekestra se ha especializado en romper cualquier previsión acerca de cómo debe sonar una orquesta, a la que incorpora cualquier objeto que se pueda golpear. Hay que destacar su pieza "Death of A Piano", en la cual una big band acompaña la destrucción de un piano a hachazos realizada por el propio Moe.

Esta pequeña sección trataba del jazz y nos hemos ido escorando hacia el ruido. Algo tentadoramente *brut*, pero vamos a cerrarla con algo de humor, con un espécimen que es un genuino integrante de ese hall of fame *outsider* que estábamos trazando antes. Se trata de Shooby Taylor, apodado "The human horn". Nacido en 1929 en Pennsylvania tuvo ocasión de ver en directo en los años cincuenta al gran cantante de jazz Babs Gonzalez, quien se convirtió en su ídolo y decidió dedicar el resto de su vida a tratar de reproducir el vocalise, ese estilo vocal que hizo popular González. Lo que nos interesa es que lo que salía de su boca en sus actuaciones no tenía nada que ver ni con Babs González ni con nadie en todo el planeta, Shooby Taylor desde su mente distorsionada consiguió un estilo de *scat* ininteligible e irreproducible, algo único. Nunca obtuvo reconocimiento en el circuito jazzístico pero es uno de los favoritos del *fandom* de la música marginal, llegando a perpetrar pequeños atentados sonoros como desplegar su *scat* descerebrado sobre una pieza de Bach. Esto más que *scat* es *scatología*.

Otra de los pilares del *art brut* es la obra realizada por niños, especialmente cuando el resultado final queda lejos del objetivo deseado. En ese sentido tenemos de referencia a las Shaggs adolescentes pero hay varios proyectos protagonizados por niños cuya involuntaria transgresión sonora les sitúa claramente dentro del espectro *outsider*. Uno de los más célebres es el llevado a cabo por la Langley School Music Project que consistía en que una banda y coro de niños versionase temas de los grandes nombres de la historia del pop, por ejemplo de Beach Boys, Beatles o Bowie. El resultado a pesar de las constantes idas y venidas en cuanto a tempo y afinación es maravilloso, embaucador. De hecho,

uno de estos célebres versionados, de nuevo Bowie a la palestra *outsider*, declaró que la versión que estos niños hacían de su "Space Oddity" era una pieza de arte, y no seré yo quien lo contradiga.

MÚSICA CLÁSICA

Vamos ahora a indagar brevemente en el proceloso mundo de la música clásica. Un mundo en el que es relativamente usual salirse del tiesto y recibir la etiqueta de *outsider*, pero vamos a matizarlo un poco. Para ello nos vamos a servir de dos de sus más grandes transgresores: Arnold Schoenberg y John Cage, dos figuras claves que cambiaron radicalmente el devenir de la música clásica contemporánea. A pesar de encarnar estéticas completamente antagónicas hay que recordar el hecho curioso de que Cage fue alumno de Schoenberg, quien trató de inculcar en su alumno la máxima de que para escribir música, uno debía tener un sentido de la armonía". Cage le explicó que él carecía por completo de ese sentido de la armonía. Entonces Schoenberg afirmó que siempre se encontraría con un obstáculo, que sería como si llegara a un muro por el que no podría pasar. A lo que Cage contestó: "En ese caso, dedicaré mi vida a golpearme la cabeza contra esa pared". Ambos nos sirven para ejemplificar precisamente una innovación totalmente alejada del espíritu *brut* y otra muy cercana. Arnold Schoenberg creó el dodecafonismo, un nuevo sistema de composición que marcó a fuego la estética de toda la música contemporánea del siglo XX pero lo hizo desde un plano absolutamente intelectual, producto de un estudio profundo y extremo de toda la armonía anterior. John Cage por su parte es una de las mentes más influyentes del siglo XX. Su reformulación del silencio y los límites del sonido desde el plano conceptual ha calado profundamente en varias generaciones de músicos y también en muchos artistas plásticos. La diferencia con Schoenberg es que, en mi opinión, en el caso de Cage esta ruptura procede más bien del terreno de la intuición y del genio puro, citando textualmente al propio Jean Dubuffet: "de esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista" definición maravillosa que nos puede servir de guía para encontrar lo *brut* en cualquier disciplina, que por cierto encontré en un artículo de Pepa Mora Sánchez en el catálogo de estas jornadas de *Art Brut* de Puebla de cazalla dedicado a los años 2016 a 2018. Cage no suele asociarse jamás a lo *brut*, pero hallazgos suyos como el piano preparado desde luego tuvieron en su época un impacto comparable a cualquier tótem *brut*, además su espíritu siempre fue el de un *outsider*.

Un *outsider* radical que sí que se suele incluir en todos los memorándums de música *brut* es el inigualable Harry Partch (fig.7). Partch recibió una sólida educación musical clásica. Comenzó a ganarse la vida desde muy joven actuando como pianista de ambiente para proyecciones de películas todavía mudas a la par que Legendary-Starduse (fig.8) iba acumulando una importante obra como compositor. En su juventud Partch fue un esponja que acumuló ideas e influencias sin cesar, pero la revelación definitiva se produjo en 1925 al descubrir en una biblioteca el libro "The sensations of tone", escrito por el físico alemán Hermann von Helmholtz, en el que se explica de forma científica por qué durante siglos el sonido se ha organizado en las escalas occidentales que hoy conocemos. La mente de Partch explotó y se convenció de que la forma en la que nos han impuesto la música era una conspiración y que no había ya lógica natural para seguir concibiendo el

sonido y la música de esa forma. Tomó una decisión radical, a sus 29 años decidió quemar todas sus composiciones y olvidarse de todo su pasado a la par que rechazaba de plano la escala cromática occidental.

La escala cromática occidental sobre la que está construida casi toda la música que conocemos se compone como ya sabemos de 7 notas, incluyendo todos los semitonos cada octava contiene 12 notas. Algunas músicas orientales, como la persa, india o china incluyen algún semitono más, que a oídos occidental suenan como notas desafinadas que quedan fuera de todas las escalas a las que estamos acostumbrados. Bien, pues en 1930 Harry Partch decide consagrar su música al microtonalismo extremo e inventa la escala de 43 notas, consistente en que cada octava en lugar de 12 notas contiene nada menos que 43. Recordemos que estamos en plena era de la depresión y Partch era un hombre de escasos recursos económicos, se había mantenido decentemente durante los años en los que compuso y tocó música convencional. Como se podría suponer esta nueva música no fue comprendida por nadie y no encontró trabajo ni forma de mostrar su música. Aquí toma otra decisión radical que muestra su valentía y su compromiso artístico; antes que ceder y volver a la música que ha decidido rechazar prefiere convertirse en un *hobo*, es decir uno de esos miles de vagabundos que recorren la América de la gran depresión saltando de un tren a otro y buscándose la vida de cualquier manera. Los *hobos* llegaron a ser toda una subcultura callejera. Durante sus años viajeros Harry Partch desempeñó decenas de trabajos como lavaplatos o recolector de fruta. A la vez se empapa de vivencias, paisajes y también del habla y la jerga de la calle, algo que retomará en su obra futura, en la que llega a convertir el habla humana en música. Tras nueve años en la carretera abandona la trashumancia radical y funda su estudio en un almacén abandonado de Sausalito California. Para poner en marcha su proyecto vital de crear una música completamente nueva basada en su escala de 43 notas se encuentra con la circunstancia de que no existe en el mundo instrumentos para llevarlo a cabo, así que comienza a inventar y construir sus propios instrumentos, muchas veces con material de desecho. De nuevo su inventiva sin límites y su poderoso impulso interior se impone a las circunstancias y al cabo de su vida construye decenas de instrumentos a cada cual más extraño como el chromelodeon, las kitharas y toda clase de extrañas marimbas, especialmente famosa es la Mazda marimba, construida con faros de automóviles de la marca Mazda. Partch vivió de manera muy humilde el resto de su existencia, pero al menos en el último tercio de vida recibió ocasionales ayudas del Guggenheim y diversas universidades, lo que le permitió desarrollar su obra, e incluso formar y entrenar ensembles de músicos con los que logró llevar a la realidad el radical mundo sonoro que bullía en su cabeza.

A pesar de que la mayor parte de los melómanos desconocen la existencia de Partch su figura goza del máximo respeto por parte de algunos de los compositores más relevantes de las últimas décadas como por ejemplo Steve Reich o John Zorn. Para muchos de ellos la ruptura de Partch se trata de la más radical aventura de la historia de la música, más incluso que el dodecafonismo que impuso Schoenberg, la electroacústica o la música concreta. Además su extraña y aparentemente desafinada estética musical ha ejercido una enorme influencia sobre íconos de la música popular como The Residents o Tom Waits.

ESPAÑA *OUTSIDER*

En España no ha habido una tradición *brut* o *outsider* tan clara como la que hemos relatado anteriormente. Por supuesto sí ha habido impulsos rupturistas, músicas espontáneas, fuera de estilos, escuelas y estéticas comunes. Hubo grupos artísticos como Zaj, muy cercanos a Fluxus, que empezaron a remover tímpanos desde los 60 pero su propuesta estaba claramente insertada en un discurso vanguardista. Una de las pistas pioneras de música *outsider* la conforma el grupo barcelonés Macromassa, quienes desde finales de los 70 desplegaron un universo alucinado de cacofonía, textos sin sentido y un estilo musical indefinible, entre el ruido, el free-jazz y la electrónica sin baile asociado. Ellos sientan las bases para una sensibilidad más espontánea, libre de ataduras que sirve de inspiración para toda una nueva escena en Barcelona en la que destaca gente como Joan Perucho, Gat y el sello G3G.

Un habitante de esa Barcelona bohemia preolímpica que es especialmente influyente por su esencia *brut* es Pascal Comelade, francés pirenaico de origen pero barcelonés de adopción, quien desarrolló un estilo primitivista tocado habitualmente con instrumentos de juguete donde primaba la sencillez y por encima de todo un sentimiento profundamente *naïve*. Algunos títulos de sus discos son reveladores como "El primitivismo" o "L'Argot Du Brut".

En Madrid podemos encontrar también algún rastro *brut* en los márgenes de la movida, insinuado por las Hornadas irritantes de Poch y compañía y también en el jugoso caldo de cultivo que se cocía en el Espacio P, pero la coartada intelectual que presentaban casi todas las propuestas que de ahí surgían las apartan de nuestro radar *brut*. Quien sí muestra desde mediados de los 80 un impulso *brut* desaforado es Javier Corcobado, quien importa a la península el espíritu salvaje de la *no wave* con grupos como 429 Engaños o Mar Otra vez. Este impulso es continuado y recogido por los sellos Triquinose y Por Caridad en Madrid entre finales de los 80 y mediados de los 90, un período muy fértil para propuestas dislocadas. Muchos de los grupos de estos sellos podríamos definirlos acertadamente como *brut* u *outsiders* como por ejemplo Mil Dolores Pequeños, buque insignia de Por Caridad, o Rag Cutter & Fabulous Unlucky Combo claramente influido por el Captain Beefheart más anguloso.

En Valencia a principios de los 90 surge una ola de primitivismo absolutamente único con bandas como Royal Canin, Ulan Bator Trio o Los Borbones, todas ellas capitaneadas por Fela Borbone y Paloma Borbone, quienes se fabricaban sus propios instrumentos y los aporreaban en directo con salvajismo cavernícola y una impericia instrumental completamente desacomplejada. Fela Borbone en su carrera en solitario se ha convertido en uno de los personajes más claramente *outsiders* que podemos encontrar por estos lares, es digno de mención el mierdofón un aparato ultrabizarro de su propia invención fabricado con un viejo ordenador Amstrad, y percusión mecánica de sartenes y palanganas. Una clara muestra de música *brut* ibérica.

A partir de finales de los noventa y primeros dosmiles surge una nueva generación de grupos que técnicamente puede enmarcarse dentro del rock pero su espíritu es claramente *brut* y *outsider*. El elemento común de estas bandas es la espontaneidad como

principal dinamo de su música, bandas como Pantasma, Felpudo Tos, Jugos Lixiviados, Grimorio, Pretty Fuck Luck, Sólex etc. Muchas de estas bandas son editadas por el sello Ale Hop, regentado por Murky y Eva, figuras esenciales en esa nueva escena *outsider*, ellos además fueron la mitad de un grupo referencial en el tema que nos ocupa: Los Caballos de Düsseldorf, probablemente la muestra más clara y definitiva de música *brut* que hemos tenido en España. El alma de LCDD es el ilustrador belga Olaf Ladousse instalado en el underground madrileño desde hace más de 30 años y entre otras cosas conocido por ser el creador de los *doo rag*, que son juguetes sonoros cuyos circuitos han sido convenientemente alterados y sobrecargados por el propio Olaf de modo que pueda generar muchos más sonidos e incluso producir ruidos ensordecedores. Y ese es el concepto detrás de LCDD; mentes libres dando rienda suelta a la aleatoriedad de los *doo rags* creando sonidos entrelazados y maravillosas sinfonías de cacofonía salvaje.

Creo que casi todos los y las artistas que he presentado en este texto albergan esa cualidad que tanto valoraba Jean Dubuffet en su definición de *art brut*; esa emoción, esa hemorragia de éxtasis lunático de la que emerge una verdadera obra de arte pura e independiente de la academia y de cualquier corriente artística coercitiva. Además considero que, en general, casi todos estos nombres ejemplifican esa democratización del arte que tanto defendía él, gente de a pie generando artefactos artísticos, la antítesis de las élites artísticas que tanto detestaba nuestro querido Dubuffet.

Para terminar no podemos obviar un hecho fundamental como es el papel e interés de la música por parte del propio Jean Dubuffet. Él tenía una gran pasión por la música y en el jazz en particular, tocó mucha música y dejó bastante obra grabada. Su estética musical evidentemente era también muy *brut*, con abundantes piezas destartalladas, libres, cacofónicas, que no desentonarían en algunas vanguardias ya clásicas como Fluxus, pero que también tiene conexiones evidentes con el free jazz o con la libre improvisación europea, que dio comienzo con gente como Derek Bailey y en la que se propugnaba la creación instantánea, prescindiendo habitualmente del ritmo, la forma, la armonía y cualquier tipo de surco preestablecido. Aquí tenemos de nuevo la paradoja de que dos caminos opuestos llegan al mismo lugar, al igual que Arto Lindsay Dubuffet ofrece un artefacto musical muy similar en cuanto a estética sonora al de algunos sesudos pesos pesados de la vanguardia, pero en su caso se ahorra todo el proceso de larga destilación intelectual, su vía es rápida, directa y espontánea.

Y si Dubuffet fue quien creó el concepto y dio carta de naturaleza al fenómeno del *art brut* quiero recalcar y reivindicar que un papel similar respecto a la música *outsider* lo ha jugado el investigador y periodista musical Irwin Chusid quien ha rastreado y cartografiado el mapa *outsider* durante décadas, bien a través de su programa de radio en la WFMU neoyorquina o a través del libro "Songs in The Key of Z" y los recopilatorios discográficos de idéntico título que incluyen algunos de los artistas anteriormente citados. ■

ART

SPORT

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

2020

SOÑAR UN CINE

Jose Iglesias G^a-Arenal

El artista inicia la residencia con la realización de ejercicios diarios, desarrollados en colectivo, a través de los cuales van experimentando con la imagen grabada y proyectada, con la luz y sus reflejos, con el sol y sus sombras. Juntas, exploran los espacios cotidianos desde un cuerpo sometido al gesto de la cámara y una mirada enajenada por la lente y el filtro. La percepción de sus habitaciones, de sus calles y del taller se fueron alterando a través de la manipulación de la luz y el color, y sobre todo de una distensión de los tiempos de contemplación y acción.

Cada paso de estas prácticas dejaba un registro de lo acontecido: “Grabo con la cámara sombras con el movimiento del cuerpo, hago un nudo en una red amarilla y la cuelgo en la pared, hago un gesto y lo registro”, explica María Isabel Segura.

Jose digiere y reordena estas huellas, diseñando una videoinstalación que parte de la idea de cine como lugar de encuentro-transformación: “En este lugar hay espacio para la experiencia corporal con la luz. La memoria de las sombras ha encendido las imágenes de doble piel en este mismo lugar. El cine tiene poco espacio y la poesía tiene un nudo. El artista está buscando retales para figurar un lugar y remontar un relato futuro”, Ojo Pértico. ■







PATCHWORK.

LA COLCHA DE LOS RECUERDOS

Paloma de la Cruz

Paloma implica a las personas con quien trabaja en sus propios procesos creativos y técnicos, creando una obra colaborativa donde la artista propone el medio y sus colaboradoras se lo apropian y desbordan. La maleabilidad del barro les permite crear una superficie de losas llenas de arrugas y pliegues por la cual el esmalte, aún líquido, se derrama. Los entramados y patrones que suele usar Paloma, que remiten a tejidos de encaje o estampados, aquí pierden la referencia geométrica para fluir de manera mucho más orgánica: “Este barro, que emerge de la tierra, cuando toma cuerpo se transforma en pliegues: dunas en el desierto derribadas por un temporal de arquitectura. Del horno ardiente salen láminas de barro como olas de espuma blanca, dando un giro al material de 1000 grados. Estas losas que traman cuerpo esconden lo más íntimo del suelo: lo que se trabaja con las manos.” Ojo Pértico. ■







PERDER EL TIEMPO, PERDER LAS FORMAS

Rafael Jiménez

Rafa invita a su equipo a crear autorretratos a partir de fotografías del pasado, del presente y de la proyección de un futuro imaginado. Estas imágenes, intervenidas mediante distintas técnicas, como los rotuladores o la plastilina, han sido sometidas a su vez a un proceso de copia, distorsión y documentación sistemáticas. Esta provisión de material de experimentación, a la que sus colaboradoras se han dedicado con gran entrega, ha sido reelaborada por Rafa, dotando de tiempo a las imágenes y generando una animación orgánica donde la identidad del rostro se convierte en un continuo flujo plástico:

“Cuando el artista realiza una imagen con distorsión no puede reconocer su identidad. Cuando las imágenes pierden su figura, cuando ya no hay figura alguna, el recuerdo de la autoimagen toma espacio a la pantalla desde el tiempo, desde las formas. Cuando el tiempo eclosiona, huele a huellas de la memoria” Ojo Pértico. ■







**EXPOSICIÓN
DE LAS
RESIDENCIAS
2020**



**EXPOSICIÓN
III RESIDENCIAS ARTÍSTICAS**

LA FERIA DE CATALA 2020

30.10.21 – 12.12.21

**OJOS POR
LA TIERRA
REFLEXIVA
DEL RETRATO
QUE HA
PASADO**

Más información:
Concejalía de Cultura
Plaça Cardener i Sureda s/n
Tel: 934 489 416
info@problemascala.com
Facebook: MAC JM Moreno Gaván
Instagram: musm_morenogavan



Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Gaván



CENTRO
DE DÍA
OCUPACIONAL
La FERIA de CATALA



AYUNTAMIENTO DE
LA FERIA DE CATALA
CONCEJALÍA DE CULTURA
Y SERVICIOS SOCIALES













ART

SPORTS

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

2021

ESA LOCURA NUEVA

Carlos Alcántara

A partir de una serie de talleres de escritura creativa, Carlos comienza a introducirse en los intereses y preocupaciones de sus colaboradoras. Más allá de los juegos simbólicos o metafóricos que Carlos les propone en un principio, son las preguntas directas sobre cuestiones universales las que dan lugar al material más sorprendente. Sobre folios amarillos, soporte que surge sin intención pero que acabará por convertirse en material identificativo del proyecto, van describiendo experiencias personales, anhelos y fantasías. Carlos, emocionado por la honestidad sin filtros de sus palabras, se entrega a las singularidades expresivas de cada autor/a. Juntos sobrepasan lo escrito y se arrojan a la improvisación.

Carlos sonsaca, incita y motiva a quien entra en el estudio de grabación. Crea composiciones a medida y atrapa la magia de lo que allí ocurre para poder compartirla en “Esa locura nueva”: un disco de 11 canciones que surgen del encuentro entre la letra y la voz, la música y la poesía, el arraigo de lo popular con las tendencias del pop o el trap, donde, al igual que ocurre en sus dibujos, la falta de un alarde de virtuosismo nos deja ver con transparencia su verdad, con toda su crudeza y belleza.

Al proyecto de Carlos se suma el videoclip de la canción “La feria”, realizado en el Taller de Creación Artística al año siguiente por el colectivo Ojo Pértico. ■



3. LA FERIA

Esta canción se trabajó a partir de la pregunta "¿Qué le dirías a la persona que amas?", la respuesta de Domingo fue la siguiente: Que te quiero mucho/ que si vamos a la feria de esta Puebla/ que si te casas conmigo/ que si vamos a la feria de Alcalá de Guadalupe. Con esa primera estrofa grabada, trabajamos el estribillo, en el que Domingo volvió a hacer hincapié en la idea de la feria. Tan solo faltaría una estrofa más. A mí me pareció que cambiando los nombres de las ferias tendríamos las estrofas acabadas, así que necesitaba dos lugares más. El me dijo Morón y Osuna, pero yo le respondí que Osuna no rimaba con Morón, y entonces él me dijo Nueva York.

Letra: Domingo Reyes y Carlos Alcántara.
Voz: Domingo Reyes.

Te quiero mucho	Niña
que si vamos a la feria de la Puebla	que si quieres bailar conmigo
que si te casas conmigo	cuando voyas a la feria
que si vamos a la feria de Alcalá de Guadalupe	Niña
	ni siquiera bailar conmigo
Niña	
que si quieres bailar conmigo	Niña
cuando voyas a la feria	que si quieres bailar conmigo
niña	cuando voyas a la feria
ni siquiera bailar conmigo	Niña
	ni siquiera bailar conmigo
Que te quiero mucho	
que si vamos a la feria de Morón	
que si te casas conmigo	
que si vamos a la feria de Nueva York	





RETRATOS IMAGINADOS

Juan Francisco D. Cuyás y Lucía R. Reyes

“Retratos imaginados” es un **proyecto de fotografía** colaborativa que se enfoca en la realización de una serie de talleres a través de los cuales cada participante crea, sobre cuadernos realizados exprofeso, un diario fotográfico.

Juanfran y Lucía proponen ejercicios concretos, utilizando distintas técnicas fotográficas que incitan a sus colaboradoras a concebir la fotografía como el detonante de un proceso creativo. Las imágenes de álbumes familiares, retratos realizados in situ, propios, ajenos, prestados, teatralizados...se fueron interviniendo mediante collage, dibujo o escritura, dando lugar al desarrollo de un imaginario propio, basado en la necesidad de visualizar un recuerdo o recrear un sueño. Juanfran y Lucía, guiados por los protagonistas de cada cuaderno, realizan una serie de retratos a partir de los personajes e historias surgidas en los fotodiarios. En distintas localizaciones y con elementos básicos recrean las escenas descritas, las fotografían con gran sensibilidad y las vuelven a intervenir iniciando de nuevo el proceso. ■



Se encontró al hombre de la luna
 con un compás buscando el
 planeta entonces el compás
 levantó el brazo dejó ahí un
 cable así una cord que brilló
 que seca es un planeta bueno
 que como aquí se marcho en
 la nave y fin

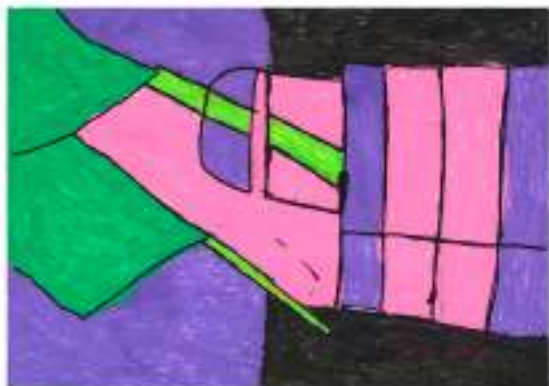
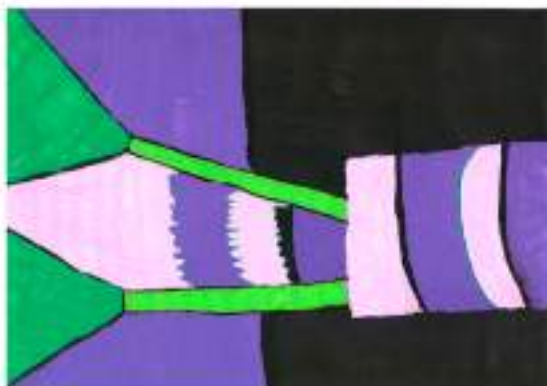




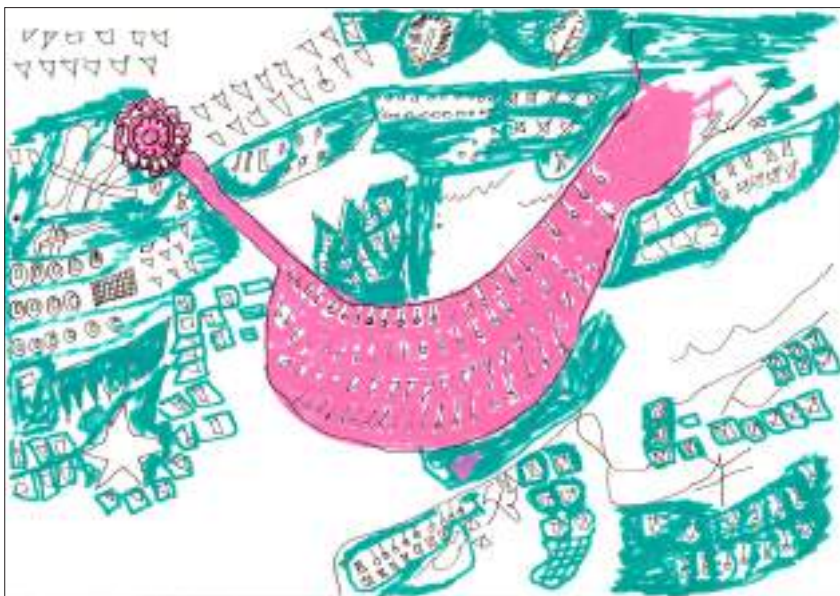
DOBLE TIERRA

Cristina Ramírez

“Doble Tierra” comienza con la creación de collages de paisajes reales donde se esquivo cualquier referencia a elementos reconocibles. A partir de estas imágenes, que se manifiestan como geografías ficticias, se inicia un proceso de copia de la copia que transforma la imagen en cada paso. Cada ejercicio de repetición nos revela algo del ojo y la mano que la crea. La serie nos permite rehacer los pasos, vislumbrar la singularidad de cada copia que se manifiesta en lo que permanece y se quiebra en el proceso. Naturalezas extrañas que exigen una mirada literal a la que los usuarios/as se arrojan, generando nuevos recursos de representación y contemplación. Cristina, muy consciente de cómo se comportan las imágenes, cuestiona constantemente las estructuras que las sostienen y libera a la imagen mediante estos juegos de ecos donde, sin embargo, conforme más se aleja la voz más clara se nos presenta. ■







**EXPOSICIÓN
DE LAS
RESIDENCIAS
2021**



DONDE SE JUNTAN EL CIELO Y LA TIERRA

EXPOSICIÓN IV RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

LA POBLA DE CASANVA 2021

01.10.22

20.11.22

INAUGURACIÓN:
01.10.22 a las 13:00 h.

Más información :
www.museocontemporaneo.es
Facebook: MAC José María Moreno Galván
Instagram: museo_morandgalvan

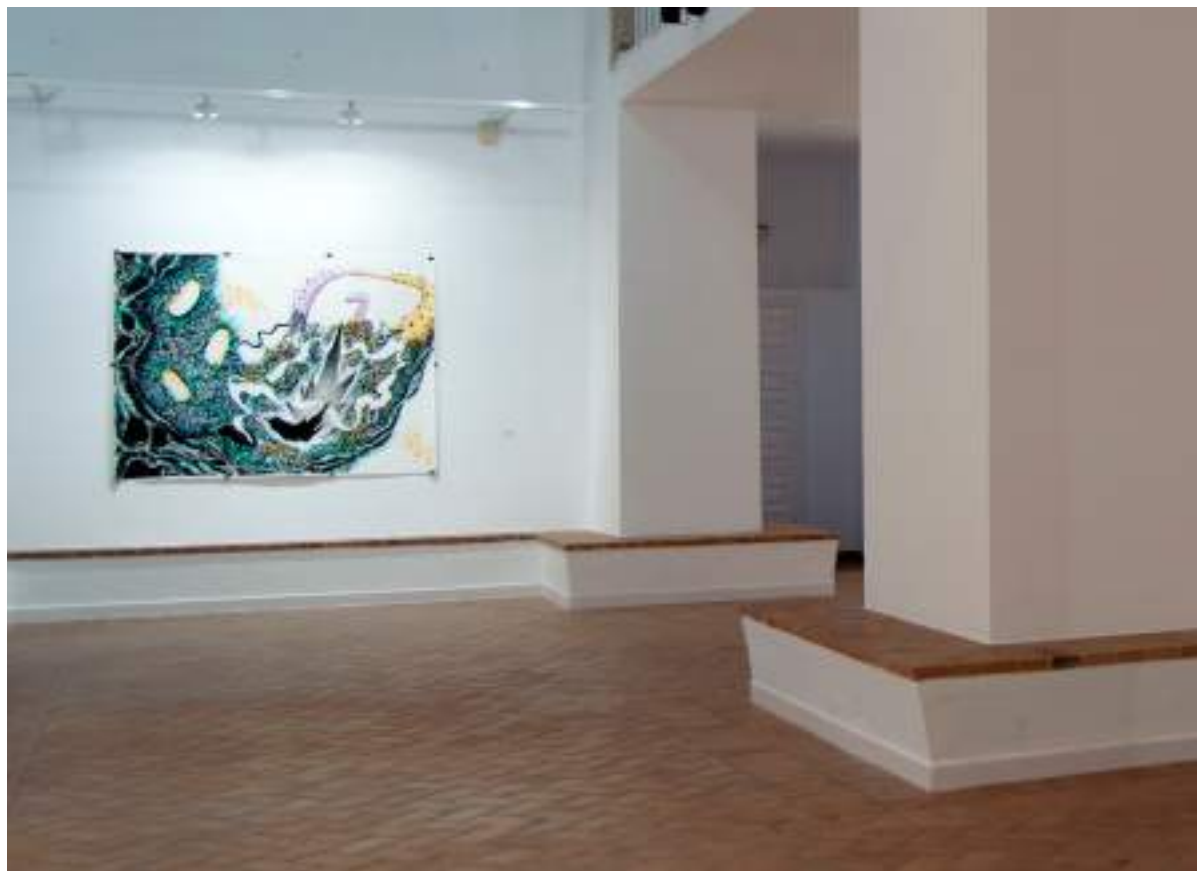


Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván

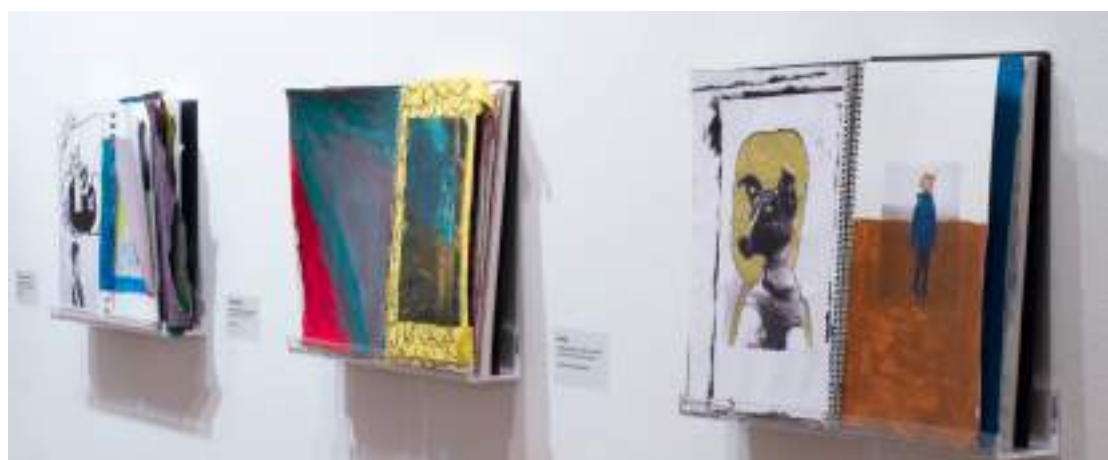














**ENTREVISTAS
A ARTISTAS
RESIDENTES**









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





AGRADECIMIENTOS

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

M^a Carmen Andrade, Juan Diego Asencio, M^a Carmen Bohórquez, Fátima Calderón, José Correa, Yumara Fajardo, Andrés Gallego, Francisco Gamarro, Jaime García, Dolores Gómez, Ana Gómez, Miguel Ángel Hormigo, Francisco J. Hormigo, Dolores Hormigo, Juan Jovacho, Emilio Lineros, Manuel Márquez, Marta Miró, José Luis Moya, Rubén Montesinos, Francisco Moreno, Benjamín Pineda, Domingo Reyes, Felipe Romero, Inmaculada Romero, Estefanía Ruíz, María Isabel Segura, Manuel Verdugo.

CATÁLOGO

Textos_

Miguel Ángel Rivero. (pp. 08-10)

Alegría y Piñero. (pp. 12-18,70,74,78,92,96,100)

Mery Cuesta. (pp. 22-29)

Luis Sáez. (pp. 30-35)

Ana Hernández Merino. (pp. 36-49)

Javier Díez-Ena. (pp. 50-67)

Fotografías_

Alegría y Piñero. (pp. 71, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 86-89, 94, 95, 98, 99, 101-103, 106-111, 113-115)

Jose Iglesias G^a-Arenal. (pp. 72, 73, 84, 85)

Juan Francisco D. Cuyás y Lucía R. Reyes: (pp. 97)

FotoGasull. (pp. 23-29)

Diseño_

Claudia Ospina Barrios

Ilustraciones de portada_

Benjamín Pineda y Juan Diego Asencio (proyecto "Doble tierra" Cristina Ramírez)

Ilustración para gráfica interior_

Francisco Gamarro

Revisión de textos_

Alegría y Piñero

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

Imprime: Volumen Producción Integral, S.L.

ISBN: 978-84-09-54765-4

DL: SE 1865-2023

© de la edición: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores© de los textos: sus autores/as

© de las fotografías: sus autores/as

© de las obras: sus autores/as

CRÉDITOS

AYUNTAMIENTO DE LA PUEBLA DE CAZALLA

Alcalde:

Antonio Martín Melero

Concejala de Servicios Sociales:

Ana Belén Lavado Bermudo

Técnica de Servicios Sociales:

Ana Antonia Espinar Roperó

Concejal de Cultura:

Miguel Ángel Rivero Gómez

Técnica de Cultura:

María José Sánchez Gago

Lugar de las exposiciones:

Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

Comisariado de las exposiciones:

Alegría y Piñero

Gestión del Programa de Arte del Centro Ocupacional:

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

Coordinación del Programa de Arte en el Centro Ocupacional:

Alegría y Piñero





CENTRO
DE DÍA
OCUPACIONAL
La Puebla de Cazalla



AYUNTAMIENTO
LA PUEBLA
DE CAZALLA
CONCEJALÍA DE CULTURA
Y SERVICIOS SOCIALES



Museo de Arte Contemporáneo
José María Moreno Galván