

BRIC-A-BRAC



DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN GENERAL DE BRIC-À-BRAC:

- Giada Carraro.

VICEDIRECTORA:

- Marta Piñol Lloret

WEBMASTER/COMMUNITY MANAGER:

- Ana Karen González Barajas

MAQUETACIÓN:

- Gorka López de Munain

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO:

- Graciela García, Gorka López de Munain, Phil Thomas Röske, Jo Farb Hernández, Daniela Rosi, Eva di Stefano, Marina Giordano, Denis Isaia.

ISSN: 2605-1559

www.arteoutsider.com

FOTOGRAFÍA DE PORTADA:

- Créditos: Raw Vision

ÍNDICE

- Jo Farb Hernández, <i>In Memoriam: Roger Cardinal (1940 – 2019)</i>	5
- Alberto Blanco, <i>La poesía y la imagen</i>	9
- Roberto Pérez, <i>El arte de los presos. Tendencias expresivas en situación de privación de libertad</i>	19
- María Bueno, <i>Arte Afroespañol: en los mundos de V.R.U.S.</i>	27
- J. F. Mora Sánchez, María de la Ribera: <i>La sublimación y la metáfora de la pintura y la instalación para hacerle frente al Ananké</i>	34
- Román Cadafalch y Cadhla Kennedy, <i>Pan seco: un documental sobre Justo Gallego</i>	41
- Jo Farb Hernández, <i>La lucha para salvar la Casa de Dios de Julio Basanta y otros Endangered Art Environments</i>	44
- Sylvaine Lobert, <i>Didier Lobert de Bouillon Viéville</i>	51
- Roberta Trapani y Danilo Proietti, <i>La Cathédrale de Jean Linard: obra de arte irregular y bien común</i>	55

BRIC-A-BRAC
ARTÍCULOS

IN MEMORIAM: ROGER CARDINAL (1940-2019)



Roger Cardinal, renombrado historiador de arte y profesor emérito de la Universidad de Kent (Reino Unido), y autor del primer libro en inglés sobre lo que se conoció como “Outsider Art” (1972), murió el 1 de noviembre de 2019, a la edad de 79 años.

Mientras investigaba al poeta francés Arthur Rimbaud después de la publicación de su libro de 1970 sobre el Surrealismo, Cardinal conoció de la obra pionera del artista francés Jean Dubuffet, que había comenzando a recolectar agresivamente lo que llamó “*art brut*” a fines de la década de 1940. Intrigado, se reunió con Dubuffet y escribió un libro que exploraba una variedad de expresiones artísticas no convencional, que generalmente encajaban dentro de las categorías de *art brut*, así igual como las diversas teorías que, hasta ese momento, se habían postulado para interpretarlas. Sin embargo, el editor de Cardinal se sintió incómodo con el uso

del término francés para el libro en inglés, y los dos consideraron literalmente cientos de posibles traducciones, llegando finalmente al término *Outsider Art* (el título es en realidad el único lugar en el libro donde se usa este término). Sin embargo, este término se ha visto empañado significativamente, dado que define el género por negación: el arte producido por individuos marginados no solo en términos de su relación con los mercados, estándares y jerarquías del mundo del arte, sino en términos de ventajas económicas, afiliación étnica o religiosa, geografía, edad, escolaridad, capacidad mental, relaciones sociales, etc. Aunque su uso se ha ido eliminando progresivamente entre muchos investigadores contemporáneos, no hay duda de que el término ha sido de gran importancia para definir un género completo de trabajo, que con anterioridad, no se había estudiado rigurosamente entre los hablantes de inglés.

Mientras Cardinal continuó explorando diferentes aspectos de este campo hasta su muerte, también estudió y escribió sobre el trabajo de artistas convencionales como Kurt Schwitters, Henry Moore, Paul Nash y otros; quizás paradójicamente, esto sirvió para profundizar su comprensión y apreciación creativa de los materiales incluidos en la rúbrica del Outsider Art. Además de su temprano interés por el Surrealismo, también publicó sobre el Romanticismo alemán, el Expresionismo, el arte carcelario, la “arquitectura outsider” y el arte de la memoria, entre otros temas complementarios. Junto con John Maizels y Colin Rhodes, coescribió *Raw Erotica* (2013), el primer libro publicado sobre la representación de la sexualidad dentro de este género y, en el momento de su muerte, estaba trabajando en un libro sobre la artista inglesa Madge Gill, que ahora está siendo preparado para su publicación por la escritora Sara Ayad. Era generoso, amable y siempre apoyaba a otros investigadores, suministrando textos para una variedad de publicaciones. Entre muchos otros proyectos, escribió un capítulo para mi libro *A. G. Rizzoli: Architect of Magnificent Visions* (Abrams, 1997), y un prólogo a mi *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments* (Raw Vision, 2013). En una carta de 2017 que me envió, Cardinal escribió: “Todavía amo el tópico y sus maravillas”.

Cardinal estudió en la Universidad de Cambridge en Inglaterra, donde recibió sus títulos de Bachiller (1962) y Doctor en Filosofía (1966). Se desempeñó como profesor asistente en la Universidad de Manitoba (Winnipeg, Canadá) de 1965 a 1967, antes de regresar a Inglaterra; donde luego comenzó a enseñar como profesor en la Universidad de Cambridge, y finalmente se convirtió en profesor titular en 1987. Fue co-curador de la importante exposición *Outsiders* de 1979 (con Victor Musgrave) en la Hayward Gallery de Londres; dio numerosas conferencias, fue editor colaborador de *Raw Vision* desde su inicio, e integró el consejo asesor de la Collection de l'Art Brut en Lausanne, Suiza. También formó parte del jurado interna-

cional de la exposición Trienal Internacional de Arte Autodidacta del 2010, en Eslovenia. Roger Cardinal se casó con Agnès Meyer en 1965, y la pareja tuvo dos hijos, Daniel y Félix.

* * *

Roger Cardinal, renowned art historian and Professor Emeritus at the University of Kent (U.K.), and author of the first English-language book on what came to be known as “Outsider Art” (1972), died on November 1, 2019. He was 79 years old.

While researching the French poet Arthur Rimbaud subsequent to the publication of his 1970 book on Surrealism, Cardinal learned of the pioneering work of French artist Jean Dubuffet, who had begun aggressively collecting what he termed “*art brut*” in the late 1940s. Intrigued, he met with Dubuffet and wrote a book that explored a variety of non-mainstream art that generally fit within the categories of *art brut*, as well as the various theories that, up until that time, had been posited to interpret them. Yet Cardinal’s editor was uncomfortable with using the French term for the English-language book, and the two considered literally hundreds of possible translations, finally arriving at the term Outsider Art (the title is actually the only place in the book where this term is used). This label has come to be seen as marred with significant baggage, however, given that it defines the genre by negation: art produced by individuals who are marginalized not only in terms of their relationship to the markets, standards, and hierarchies of the art world, but in terms of economic advantage, ethnic or religious affiliation, geography, age, schooling, mental capacity, social relationships, etc. While its use is being phased out among many contemporary researchers, there is no doubt that the term has been seminal in defining an entire genre of work that had not previously been rigorously studied among English-language speakers.

While Cardinal continued to explore different aspects of this field until his death, he also studied and wrote on the work of mainstream artists such as Kurt Schwitters, Henry Moore, Paul Nash, and others; perhaps paradoxically, this served to deepen his understanding and creative examination of the materials subsumed within the Outsider Art rubric. In addition to his early interest in Surrealism, he also published on German Romanticism, Expressionism, prison art, “outsider architecture,” and memory art, among other complementary topics. Along with John Maizels and Colin Rhodes, he co-wrote *Raw Erotica* (2013), the first book published on the depiction of sexuality within this genre, and, at the time of his death, he was working on a comprehensive book on English artist Madge Gill, which is now being prepared for publication by writer Sara Ayad. He was generous, friendly, and consistently supportive of other researchers, supplying texts for a range of publications. Among many other projects, he wrote a supporting chapter for my book *A. G. Rizzoli: Architect of Magnificent Visions* (Abrams, 1997), and a foreword to my *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments* (Raw Vision, 2013). In a 2017 letter to me, Cardinal wrote, “I still love the field and its wonders.”

Cardinal studied at the University Cambridge in England, where he received his Bachelor (1962) and Doctor of Philosophy (1966) degrees. He served as a lecturer and assistant professor at the University of Manitoba (Winnipeg, Canada) from 1965 to 1967 before returning to England; there he began teaching as a lecturer at the University Cambridge, ultimately rising to full professor in 1987. He co-curated the important 1979 *Outsiders* exhibition (with Victor Musgrave) at the Hayward Gallery in London, lectured widely, and served as Contributing Editor for *Raw Vision* journal from its inception and on the advisory board of the Collection de l’Art Brut in Lausanne, Switzerland. He also served on the international jury of the 2010 International Triennial of Self-Taught Art exhibition in Slovenia. Roger Cardinal married Agnès

Meyer in 1965; the couple had two sons, Daniel and Felix.

* * *

Roger Cardinal, rinomato storico dell’arte e professore emerito dell’Università del Kent (Regno Unito), autore del primo libro in inglese dedicato a ciò che divenne noto come “Outsider Art” (1972), morì l’1 novembre 2019, all’età di 79 anni.

Mentre si dedicava allo studio dell’opera poetica del francese Arthur Rimbaud, subito dopo la pubblicazione del suo libro sul Surrealismo (1970), Cardinal venne a conoscenza dell’opera pionieristica dell’artista francese Jean Dubuffet, che aveva iniziato a raccogliere ciò che alla fine del 1940 chiamò “*art brut*”. Incuriosito volle incontrare Dubuffet e scrisse un libro in cui esplorava una grande varietà di espressioni artistiche non convenzionali, generalmente rientranti nella categoria dell’*art brut*, presentandole insieme alle teorie fino a quel momento postulate per interpretarle. Tuttavia, l’editore di Cardinal si sentiva a disagio nell’usare il termine francese *art brut* per un libro scritto in inglese, così si presero in considerazione centinaia di possibili traduzioni, giungendo infine al termine Outsider Art (il titolo era in realtà l’unico posto del libro in cui lo si usava). Tale termine venne notevolmente criticato, poiché definiva il genere per negazione: arte prodotta da individui emarginati non solo in termini di relazione con i mercati, gli standard e le gerarchie del mondo dell’arte, ma anche in termini di vantaggi economici, appartenenza etnica o religiosa, geografia, età, scolarizzazione, capacità mentale, relazioni sociali, ecc. Sebbene il suo uso sia stato gradualmente abbandonato da molti ricercatori contemporanei, è indiscussa la sua importanza nella definizione di un genere artistico in precedenza non rigorosamente studiato dagli inglesi.

Cardinal continuò a esplorare i diversi aspetti di questo genere artistico fino alla sua morte, ma al tempo stesso si dedicò ad artisti convenzionali, come Kurt Schwitters, Henry Moore, Paul Nash e altri; forse paradossalmente ciò gli servì per approfondire la sua comprensione e il suo apprezzamento dell'Arte Outsider. Oltre al suo precoce interesse per il Surrealismo, pubblicò dei libri anche sul Romanticismo tedesco, l'Espressionismo, l'arte carceraria, "l'architettura *outsider*" e l'arte della memoria, tra gli altri. Insieme a John Maizels e Colin Rhodes scrisse *Raw Erotica* (2013), il primo libro dedicato alla rappresentazione della sessualità all'interno di questo genere artistico e, al momento della sua morte, stava lavorando a un libro sull'artista inglese Madge Gill, ora in preparazione per la pubblicazione a cura della scrittrice Sara Ayad. Era generoso, gentile e supportava sempre gli altri ricercatori, producendo testi per varie pubblicazioni. Tra gli altri progetti, scrisse un capitolo per il mio libro *A. G. Rizzoli: Architect of Magnificent Visions* (Abrams, 1997), e un prologo al mio *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments*

(Raw Vision, 2013). In una lettera del 2017 che mi inviò, Cardinal scrisse: "Amo ancora questo genere artistico e le sue meraviglie".

Cardinal studiò all'Università di Cambridge in Inghilterra, dove conseguì la laurea (1962) e il dottorato in Filosofia (1966). Lavorò come assistente all'Università di Manitoba (Winnipeg, Canada) dal 1965 al 1967, prima di tornare in Inghilterra; dove poi iniziò a insegnare come professore all'Università di Cambridge, e infine nel 1987 divenne professore ordinario. È stato co-curatore dell'importante mostra *Outsiders* del 1979 (con Victor Musgrave) alla Hayward Gallery di Londra; tenne numerose conferenze, fu redattore di *Raw Vision* fin dal suo inizio ed era parte del comitato scientifico della Collection de l'Art Brut a Losanna, in Svizzera. Fece anche parte della giuria internazionale dell'Esposizione Triennale Internazionale di Arte Autodidatta del 2010, in Slovenia. Roger Cardinal si sposò con Agnès Meyer nel 1965 ed ebbe due figli, Daniel e Felix.

Jo Farb Hernández

*Directora emérita, SPACES – Saving and Preserving Arts and Cultural Environments
Profesora emérita, Department of Art and Art History, San José State University*

Traducido en castellano por Yaysis Ojeda Becerra

Traducido en italiano por Giada Carraro

Crédito fotográfico: Raw Vision

BRIC-A-BRAC

LA POESÍA Y LA IMAGEN

Alberto Blanco. Poeta, traductor, ensayista y artista visual

Curriculum académico: Alberto Blanco es poeta, traductor y ensayista, además de ser bien conocido como artista visual. Ha publicado 33 libros de poesía en México y una docena más en otros países, además de diez libros con sus traducciones de poesía, otros tantos libros de ensayos sobre las artes visuales. También ha publicado una poética en tres tomos que le ha valido el premio “Xavier Villaurrutia”. Su obra no sólo es extensa, sino muy diversa. En ella ha explorado un sinnúmero de formas poéticas: desde las más arcaicas y tradicionales hasta las estrictamente contemporáneas y experimentales. Sus poemas han sido traducidos a más de una veintena de idiomas.

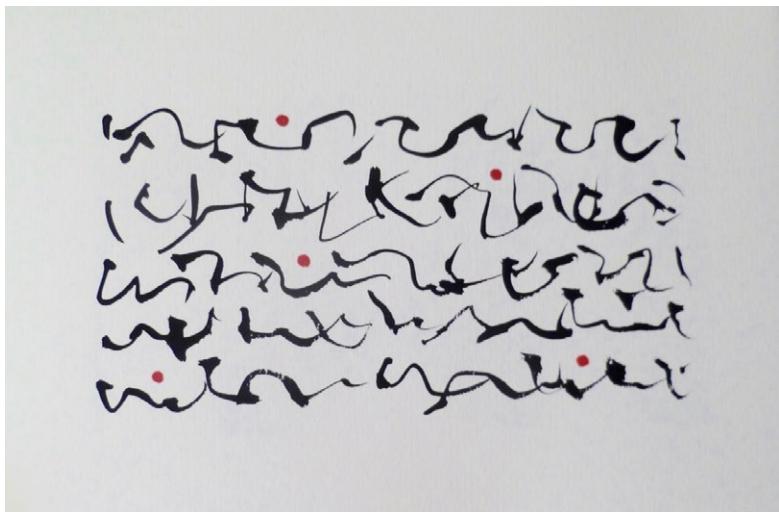
Resumen: Para nadie es un secreto que la poesía moderna hizo del culto a la imagen poética poco menos que un dogma; una verdadera religión. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una ‘imagen’ en un poema? O, para irnos acercando poco a poco al tema, podríamos plantear el asunto en otros términos y preguntar: ¿qué tienen en común una imagen *escrita* y una imagen pintada, una imagen fotografiada o una imagen filmada? Y, asimismo: ¿existe alguna relación entre una

imagen escrita y una imagen recordada o soñada? Responder a estas preguntas requiere, nada más y nada menos, que indagar en el complejo fenómeno de la visión. A ello se aboca el presente ensayo.

Palabras claves: poesía moderna, imagen poética, poema, visión.

Abstract: It is no secret to anyone that modern poetry made the cult of the poetic image a little less than a dogma; a true religion. But what do we mean when we talk about an ‘image’ in a poem? Or, in order to gradually approach the subject, we could raise the issue in other terms and ask: what do a written image and a painted image, a photographed image or a filmed image have in common? And also: is there a relationship between a written image and a recorded or a dream image? Answering these questions requires, nothing more and nothing less, than investigating the complex phenomenon of vision. This is what this essay is about.

Keyword: modern poetry, poetic image, poem, vision.



Para nadie es un secreto que la poesía moderna hizo del culto a la imagen poética poco menos que un dogma; una verdadera religión. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una “imagen” en un poema? O, para irnos acercando poco a poco al tema, podríamos plantear el asunto en otros términos y preguntar: ¿qué tienen en común una imagen escrita y una imagen pintada, una imagen fotografiada o una imagen filmada? Y, asimismo: ¿existe alguna relación entre una imagen escrita y una imagen recordada o soñada?

Responder a estas preguntas requiere indagar en el complejo fenómeno de la visión. No es de extrañar que uno de los grandes abuelos de la poesía contemporánea (y de la filosofía y de las artes en general), Goethe, se haya sentido atraído toda su vida por el fenómeno de la visión, del mismo modo en que le sucediera a uno de los grandes padres —que ya no abuelo— de nuestros tiempos: Wittgenstein. Ambos escritores dedicaron sendos volúmenes al fenómeno de la visión y al enigma de los colores. Así, en una entrada escrita en 1948 de sus *Observaciones*, dice el autor del *Tractatus*: “Los colores incitan a filosofar. Quizá esto aclare la pasión de Goethe por la teoría de los colores. Los colores nos parecen entregar un enigma; enigma que nos incita... no perturba.”

Siguiendo el pensamiento de Wittgenstein se podría decir que el enigma de la visión —y,

por ende, el de la imaginación misma— no perturba al poeta, sino que lo incita. ¿A qué? A ser capaz, como nos dice él mismo, “de ver todo lo malo del hombre como un deslumbramiento”. A utilizar el medio transformador de la poesía como una verdadera alquimia del verbo para transformar en oro de la visión la ganga de la palabrería. A dar a luz, a ver la luz, a convertir en luz la inconsciente oscuridad.

No es de extrañar, entonces, que una enorme cantidad de poetas haya dedicado buena parte de su tiempo y esfuerzo creativo a las artes visuales, particularmente al dibujo y la pintura, pero también al *collage*. Blake no está solo. También está Goethe, como están Ruskin, Víctor Hugo, Alfred de Musset, Edgar Allan Poe, Edward Lear, Baudelaire, Paul Verlaine, Rossetti, Gerard Manley Hopkins, Rabindranath Tagore, Max Jacob, Gibran Jalil Gibran, Vachel Lindsay, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Jean Cocteau, Hart Crane, André Breton, Antonin Artaud, e. e. cummings, Xavier Villaurrutia, Henri Michaux, Dylan Thomas, García Lorca, Rafael Alberti, Anne Sexton, Ferlinghetti, Kenneth Patchen, Allen Ginsberg, José-Miguel Ullán... por sólo



nombrar a los más notables. La lista es punto menos que interminable, y no queda más remedio que rendirse a la evidencia: la imagen ha sido, para los poetas, algo más que un recurso literario. Un verdadero centro magnético.

La palabra *imagen* viene del vocablo latino *imago*, que quiere decir propiamente “representación, retrato”, y pertenece a la misma familia que *imitari*, que significa “remediar”. Esta idea de remedio o de imitación está en la raíz misma del complejo proceso de evo-car imágenes, ya sea por medio de la representación pictórica o fotográfica, o bien mediante la evocación que las palabras son capaces de producir, lo mismo de una persona, un animal, una planta, un lugar, un objeto que de un hecho.

La historia de la imagen es fascinante; quizá más aún que la historia misma de las imágenes. Y es durante la Edad Media que en Occidente la imagen quedó codificada y sacralizada. Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible.

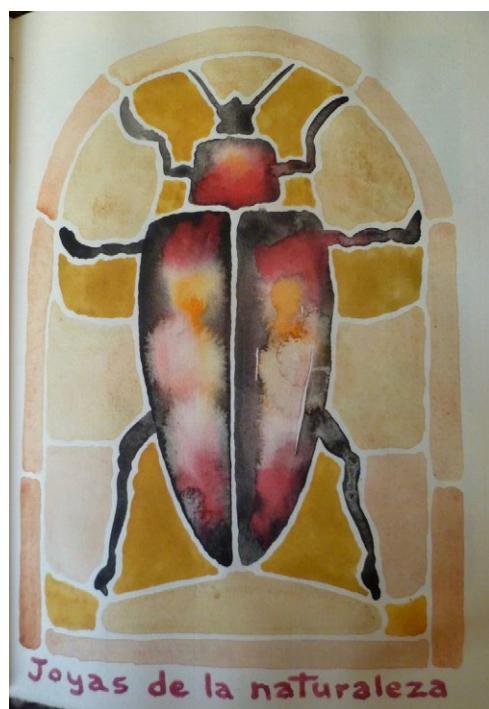
Todavía se puede sentir viva en Blake esta visión. Pero, por más que el mundo, incluido el mundo del arte, se haya olvidado, salvo en notables excepciones, de esta concepción tradicional de la imagen, ésta sigue operando inalterada en el modo metafórico de funcionar del lenguaje. Toda la poesía –bien sea que el poeta en turno lo reconozca o no, comulgue con esta visión o no– da fe de ello. Atendamos a la evidencia: de *imagen* se deriva la palabra *imaginación*.

El apabullante diluvio de imágenes que inunda la vida de la mayor parte de los desconcertados habitantes de las múltiples urbes del planeta Tierra en el siglo XXI ha conseguido anestesiar en gran medida el impacto de las mismas, pero no ha sido tan grande como para erradicar la fuerza de la imagen en la poesía. La sobreabundancia y la espantosa trivialidad de



las imágenes que nos rodean –sobre todo las publicitarias de toda laya y por todas partes– han escamoteado, como dice Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, “la trascendencia de la religión en provecho del consumo”, y han logrado, incluso, desviar el curso de una buena parte de las prácticas de las artes visuales hacia un trabajo que no se centra en las imágenes. Sin embargo, no han conseguido arredrar a los poetas.

El sentido de la vista se manifiesta en la poesía, primero que nada, en forma de imágenes. La poesía surrealista, tan rica en imágenes, podría verse como un ejemplo radical del trabajo con la imagen poética. Una cima, pero no una suma. Sin ir más lejos, algunos movimientos poéticos contemporáneos del surrealismo –como el imagismo, por dar sólo un ejemplo– hicieron del trabajo con la imagen la almendra misma de su propuesta. Pero la poesía nos deja sentir su poder visual no nada más a través de las imágenes



que el lenguaje puede convocar en su extraordinario poder de sugerencia, sino que, a partir de la existencia de la poesía escrita, la forma visual misma del poema –ya sea la letra del poeta o la presencia tipográfica– es una imagen que actúa por su cuenta. Desde los petroglifos hasta los caligramas, la poesía concreta y la poesía visual.

Paul Klee sostuvo siempre que, en el fondo, escribir y dibujar eran exactamente la misma cosa. Los verbos “escribir” y “dibujar” eran para los griegos un solo vocablo. Pero si para los griegos escribir y dibujar eran sinónimos, con cuánta más razón no debemos decir otro tanto de muchas tradiciones. Baste recordar la tradición prehispánica mesoamericana, en donde escribir, dibujar y pintar eran lo mismo, y había una sola palabra para referirse a los poetas y pintores: *tlacuilo*. *Tlacuilo* se podría traducir por “el que roba el color de las flores”.

En maya el escritor, dibujante o escribano era llamado *ah ts'ib*, que se traduce como “el que escribe, pintor, dibujante, historiador”. Y entre los mixtecos el nombre de los “escribas-pintores” era *tay huisi tacu*, que precisamente significa “el que hacía pinturas y escritos”.

¿Y qué decir de la tradición poética árabe, donde escribir y dibujar se convirtieron en un sólo arte exquisito? Un arte único que lo mismo llena las páginas de sus libros tradicionales, que los libros en piedra de sus mezquitas: esa filigrana hecha a la justa medida de los ojos y diseñada para evitar las prohibidas representaciones con imágenes del Islam. Dos artes en uno, soldado y unido para cantar, de modo oblicuo y de todas formas, las enseñanzas del Corán.

Muy distinta es la milenaria tradición de la caligrafía china, esa sutil combinación de poesía

y dibujo, posible gracias a la naturaleza visual del ideograma, y que tantas obras maestras ha legado al mundo de las artes visuales y de la literatura, en particular de la poesía. En su indispensable estudio sobre este tema, *The chinese written character as a medium for poetry*, Ernest Fenollosa nos recuerda: “como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, porque en ellas *cosa* y *acción* no están formalmente separadas”.

Que el dibujo y la poesía no son a fin de cuentas dos cosas distintas, ha sido reconocido desde siempre y hasta nuestros días. No hay vuelta de hoja: nuestra materia prima, como escritores es el lenguaje. La palabra. Y toda palabra escrita tiene una presencia visual. Es por eso que en la escritura tenemos, cuando menos, dos universos o dos posibilidades visuales: la de la imagen suscitada por la voz o la escritura; y la de la escritura misma. La

poesía es el arte que mejor ha sabido sacar partido de estas condiciones hasta llegar, pasando por la caligrafía, y más tarde por los caligramas, a la poesía visual.

¿Imaginación? ¿Fantasía? ¿Imagen? ¿Metáfora? Entre estos cuatro términos que para el grueso de los lectores significan lo mismo, que para muchos poetas y ensayistas son sinónimos –o casi– y que para otros son términos absolutamente diferenciados, giran todos los aspectos visuales en torno a la poesía. Eso que a Ezra Pound llamó le gustaba nombrar con el término clásico: Fanopea.

Podemos decir, por principio de cuentas, que una imagen es una ecuación del lenguaje donde los dos términos resultan conocidos –algo así como una pintura realista–, o bien ambos resultan desconocidos: algo así como una



pintura abstracta. Una metáfora, en cambio, sería una ecuación de palabras donde uno de los términos es conocido y el otro desconocido; y es por esta razón que la metáfora nos permite aproximarnos a lo desconocido a través de lo conocido. De aquí el lema paulino: *per visibilias ad invisibilias*, (por lo visible vamos a lo invisible). Así funcionan los sueños.



Ahora bien, en este juego que consiste en tratar de llegar a lo desconocido o lo invisible por medio de lo visible o lo conocido, hay que distinguir varios niveles. Todos ellos se encuentran dominados por lo que Breton llamó “el demonio de la analogía”, y que aquí he de llamar, jugando un poco con las palabras, “el dominio de la analogía”. Se trata de un dominio –o de un demonio– que debe su poder de convocatoria a una característica esencial de la realidad: la red de interrelaciones en la que vivimos y sobrevivimos los diez mil seres. Eso que en la tradición védica se llama “La red de Indra”. De ello hablaba Mallarmé en una carta a Théodore Aubanel.

Sólo te quería decir que he diseñado un plan para todo mi trabajo luego de encontrar la clave

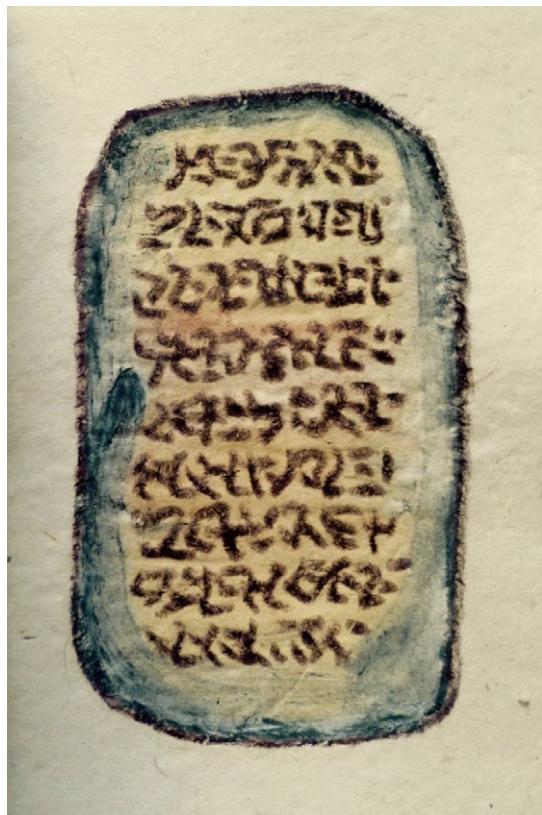
en mí mismo –mi centro– donde me aposento como una araña sagrada entre los hilos que han emanado de mi mente y con cuya ayuda he de tejer, en los puntos de intersección el encaje más maravilloso que pueda imaginarse y que existe ya en el seno de la Belleza.

Es esta red, esta condición de interrelación, o esta capacidad que el monje vietnamita Thich Nat Han ha denominado *interser*, lo que permite establecer una lógica distinta de la aristotélica, donde A es igual a A, y es distinta de B y nunca puede ser igual a C. Frente a la fría lógica científica de Apolo, se revela esa otra lógica, que con justa razón podríamos llamar “poética”, y que da lugar a toda la escala de la visión: A = B = C = D = etc. Ésta es la lógica ardiente de Dioniso y las transformaciones donde domina el demonio de la analogía.

En este dominio de la analogía, podríamos distinguir, al menos, cuatro niveles perfectamente diferenciados y diferenciables que en el lenguaje, y muy particularmente en la poesía, hacen su aparición continua: la imagen, el símil, la metáfora y el símbolo. Todos ellos son términos que tienen que ver con la visión y pueden llegar a ser concebidos –o, mejor aún: visualizados– como las cuatro estaciones en un proceso continuo, en un gradiente que bien pudieramos llamar, metafóricamente hablando, “las estaciones de la vista”, “un año de imaginación” o “el ciclo de la visión”.

Empecemos por la imagen, que es la primera estación de este ciclo imaginativo e imaginario, al mismo tiempo que es la más sencilla de todas sus estaciones. “Una imagen no es una alegoría ni un símbolo de otra cosa; es un símbolo de sí misma”, dice Novalis. Una imagen, en el sentido más lato del término, no es más que una pura representación visual, bien sea en el plano físico, como sucede con el dibujo, la pintura, la fotografía y el cine, o bien sea en el plano mental, como sucede con los recuerdos y los sueños. Una imagen es lo que se nos aparece: lo que vemos: lo que se ve. Una imagen es, en este sentido, una verdadera tautología: A es A y sólo A. Y, como señala Ezra Pound: “La época exige

una imagen..." Que es como decir: el tiempo exige una representación espacial: una imagen. Éste es el grado cero del dominio de la analogía.



Toda la poesía está llena de imágenes en este sentido, porque es una facultad irrenunciable del lenguaje su poder de dar a ver, de hacer ver, de hacer referencia al mundo de todos los días: al mundo real. Claro que al hacer referencia al mundo cotidiano, el lenguaje ya va preparando el viaje poético de las combinaciones y las invenciones. Un viaje que parte desde ese grado cero que es la imagen simple, que de simple no tiene nada: una imagen es ya una segunda naturaleza con respecto a lo que sea que se observe. Mediante la imagen el lenguaje se interna en el territorio, en gran medida ignoto e inexplorado, que es el dominio de la analogía, pasando por la metáfora, hasta llegar al símbolo y desembocar finalmente en el mito. Un viaje de retorno a los orígenes, pues el mito es la matriz de los símbolos y los símbolos son, a su vez, y haciendo este raudo recorrido metafórico en sentido inverso,



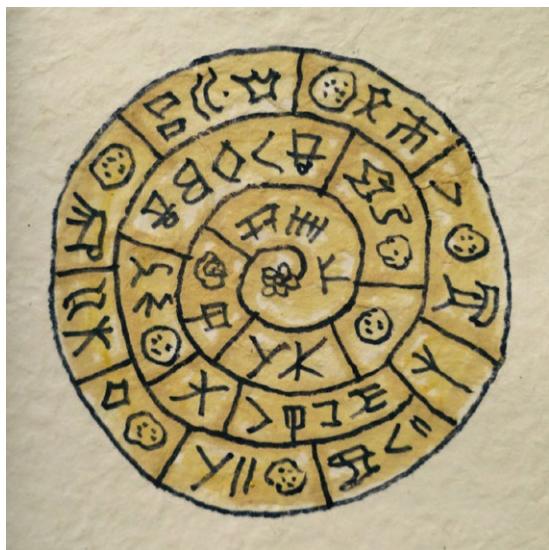
la última escala de la imagen que vuelve a casa. Como dice con maravillosa claridad José Lezama Lima en *El sistema poético*: "Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo."

La segunda escala en este camino de las transformaciones es lo que se conoce como un *símil*. Se trata de una simple comparación: esto se parece a esto otro. Aquí es donde ha de buscarse la base de la magia simpática, de la herbolaria y la cura por métodos tradicionales. Para una enfermedad de los riñones hay que administrar al paciente un té hecho con una planta cuyas hojas tengan forma de riñones; o para trastornos relacionados con la sangre y el corazón hay que prescribir medicamentos hechos a partir de plantas de color rojo, etc. Un *símil* es una ecuación con dos términos conocidos: A se parece a B; por lo tanto, algo han de tener en común. Un *símil* hacemos evidente algo que permanecía oculto.

La *metáfora* es la tercera escala en este camino. Aquí ya no se trata solamente de constatar que A se parece a B, y de sospechar por lo tanto que existe una relación especial entre ambos términos. Lo que aquí se ve, comprende y expresa es que A, más que ser como B, es en realidad y en última instancia B. "No hay cosa más grande que ser un maestro en el uso de la metáfora –dice Aristóteles– y ésta es la única cosa que no se puede aprender; es la señal del genio." La metáfora es la herramienta del lenguaje que nos ha permitido aprehender, y al

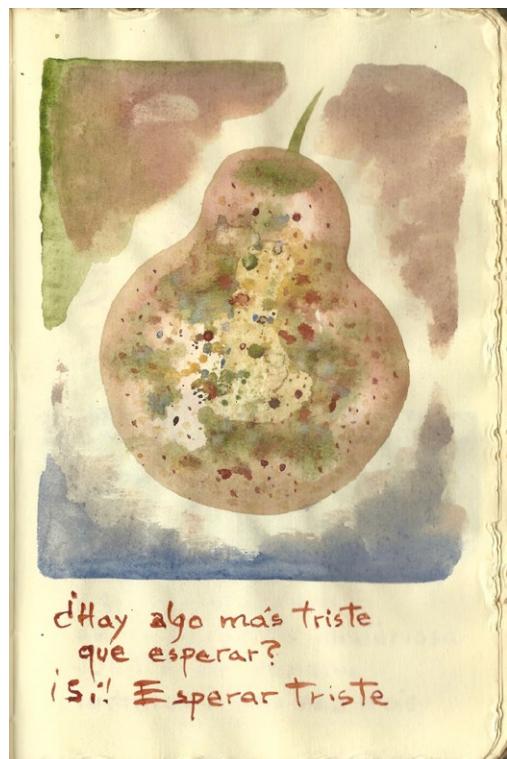
mismo tiempo expresar, la esencial identidad de las criaturas y los hechos que se nos aparecen como separados y distintos. A = B.

En la metáfora, tomada aquí en el sentido más alto de “transporte” o “translación” o de comparación de términos distintos y distantes (las plumas son piedras, los árboles son pájaros), existe siempre algo paradójico.” No olvidemos que *metáfora* es una palabra de origen griego derivada de *meta*, que quiere decir “más allá” y *phero*, que quiere decir “yo llevo”. Y es justo en este llevar más allá de la metáfora que radica, quizá, el poder esencial de la poesía. En todo caso, no cabe duda de que se trata, por decir lo menos, de uno de sus poderes esenciales. Un poder que alude a los orígenes mismos del lenguaje como la gran traducción del mundo.



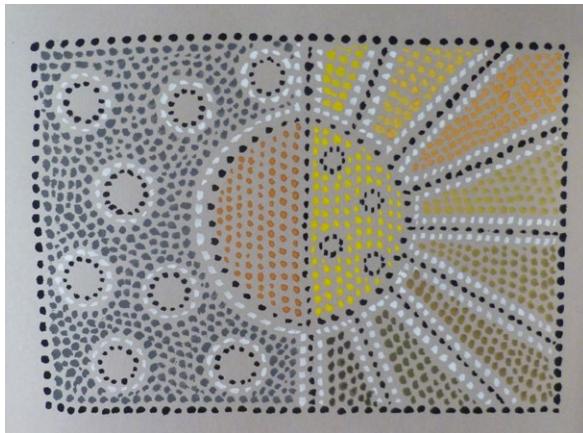
No me parece una casualidad que uno de los grandes estudiosos de la imagen y la metáfora en nuestro espacio y nuestro tiempo, el cubano José Lezama Lima, haya titulado precisamente *Fragmentos a su imán* su último y extraordinario libro de poemas. Todo lo que se encuentra en un momento dado disperso, ha de volver a casa: la unánime unidad. Un retorno sin sentimentalismos de por medio.

Teniendo esta totalidad en mente que toda metáfora redescubre y confirma, y con este anhelo de ir más allá de los fragmentos hasta



volver al origen unitario de la creación, aquí vale la pena señalar que no todas las metáforas tienen el mismo carácter de urgente. Esta urgencia es privativa de ciertas metáforas; podríamos ir incluso más lejos y decir que tan sólo se manifiesta en las auténticas metáforas: aquellas que no son el azaroso resultado de un capricho ni un adorno ni una mera balandronada, sino que responden a la necesidad imperiosa de hablar, así sea obliquamente, de lo que no se puede hablar.





Cuando el Conde de Lautréamont profiere, al principio del cuarto fragmento de *Los cantos de Maldoror*: “Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto”; o cuando Octavio Paz canta: “Hombre, árbol de imágenes, palabras que son flores que son frutos que son actos”; o cuando Salvador Dalí afirma: “la mujer-flor-piel-peyote-joya-nube-llama-mariposa-espejo”, lo que estos poetas están haciendo es renovar el viejo pacto con la lógica poética. Frente a las dos posibilidades vitales: la que encarna el lado derecho de la mente (que, tal y como hemos explicado ya, corresponde al lado izquierdo del cerebro) y la del lado izquierdo (y su diestra correspondencia cerebral), la poesía se inclina por el lado izquierdo del mundo y por la diestra mental.

Día y noche, Apolo y Dioniso, masculino y femenino, vigilia y sueño, ciencia y poesía, razón e intuición... la metáfora, al optar por el camino de las transformaciones y la ambivalencia no deja lugar a dudas respecto de su filiación. Allí donde el lenguaje duro, lineal, del conocimiento científico, que no admite interpretaciones ni opiniones, nos dice que $\pi = 3.1416$, y nada más... la poesía nos dice otra cosa. La poesía nos recuerda que todo está relacionado y, en última instancia, todo es lo mismo. “Todo es un ojo abierto –observa Roberto Juarroz– y yo formo parte de ese ojo”.

La cuarta y última escala en el camino del dominio de la analogía, es el *símbolo*. Aquí ya no se trata tan sólo de presentar, como en el

caso de la imagen; o de comparar, como en el caso del símil; o incluso de descubrir relaciones ocultas, como en el caso de la metáfora... sino de otra cosa. Se podría decir que el símbolo comienza allí donde las metáforas manifiestan un carácter de urgencia *absolutamente esencial*. Hago hincapié en las dos últimas palabras porque ambas expresan dos características inalienables de los verdaderos símbolos: son absolutos y son esenciales. Casi se podría decir que el símbolo es de un orden metafórico distinto. El símbolo es la otra forma de usar los poderes del Demónio de la analogía.



La capacidad de simbolizar es inseparable del pensamiento abstracto y conceptual. Desde la necesidad más entrañable del lenguaje por clasificar y conceptualizar surge esta capacidad de reconocer que es posible que una cosa signifique otra cosa. Esto que, en principio, parece tan sencillo, y que se encuentra en la base misma de nuestra manera de comprender y de expresar el mundo, es en realidad uno de los más grandes misterios a los que podemos enfrentarnos. Que esta capacidad de simbolización no es privativa de los seres humanos, ya lo han demostrado los experimentos hechos con chimpancés, por ejemplo, y que muestran que estos



animales (y algunos otros también) son capaces de reconocer que una figura o un color o un sonido o una acción pueden significar otra cosa de la que es. Sin embargo, hay que subrayar que la capacidad de formar y de compartir símbolos es una cuestión de grados: ésta va desde la simple asociación de un símbolo arbitrario –lo que propiamente constituye un signo– con otra cosa (como lo hacen algunos animales), hasta la posibilidad de operar entera y únicamente con símbolos, como es el caso de las matemáticas.



*El ídolo del ocaso
no requiere más sacrificio
que la mirada*

Sólo que hablar de símbolos en matemáticas y hablar de símbolos tradicionales, son dos cosas completamente distintas, pues el simbolismo tradicional es, para decirlo en palabras de Coomaraswamy, “el arte de pensar en imágenes”. Y aquí me permito citar en extenso a J. E. Cirlot, que en el ensayo introductorio a su *Diccionario de símbolos*, al hablar del origen y la continuidad del símbolo, afirma:

El símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. Sin analizar cuestiones de “origen”, consignaremos que la mayoría de los autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico, si bien hay indicios primarios muy anteriores. [...] Las constelaciones, los animales y las plantas, las piedras y los elementos del paisaje fueron los maestros de la humanidad primitiva.

Y es que la única manera de hablar de lo que no se puede hablar es hablar de lo que no conocemos en función de lo que sí conocemos. Éste es el mecanismo que gobierna los símbolos. Como dijo Platón: “aquello que es perceptible



a los sentidos no es sino la reflexión de lo que para la mente es inteligible.”

La poesía, como todo el arte, es siempre un vínculo, y, en esta medida, se encuentra siempre en el ámbito de lo sagrado: busca re-ligar. La poesía es, pues, bien vista, no un sustantivo sino un verbo.

Como dice Michael Hamburger: “La poesía constituye un tráfico perpetuo y en dos sentidos entre la experiencia y la imaginación.”

Y es que en el arte, como decía Edgar Degas, “no es cuestión de lo que puedes ver, sino de lo que puedes hacer ver.” *Donner à voir*, como lo quería Paul Éluard. Éste es el secreto del arte: dar a ver. Dar a escuchar, dar a sentir y dar a pensar; dar a imaginar, dar a entender y dar a soñar.

Para terminar: la forma visual que adquiere un poema escrito (y de la que sólo podemos hablar en relación a la escritura, pues no existe como tal en la poesía oral) es un elemento que no podemos dejar de mencionar en un capítulo dedicado a la poesía y la imagen, si bien amerita un capítulo aparte. Porque un poema escrito no se dirige a los ojos del lector sólo mediante las imágenes, similes, metáforas y símbolos que emplea, sino que nos pide una lectura, una comprensión y una manera de ver distinta mediante su forma tipográfica misma. Por medio del arreglo de los signos en la página la poesía nos habla no sólo con palabras, imágenes y sonidos, sino que lo hace también mediante el silencio y los espacios en blanco. Ésta es una de las grandes lecciones de Mallarmé.

Ya nos lo han demostrado palmaríamente las tradiciones china, árabe y mesoamericana (pero no nada más ellas): la palabra escrita de cualquier forma tiene también, y siempre, una presencia visual. De tal manera que en la escritura tenemos, cuando menos, dos universos o dos posibilidades visuales: la de la imagen suscitada por la voz o la escritura y la de la escritura misma. La poesía es el arte que mejor ha sabido sacar partido de estas condiciones, hasta llegar –pasando por la caligrafía, y más tarde por los experimentos de Mallarmé, los caligramas de Apollinaire, Tablada y Huidobro, los Cantos de Pound, la poesía concreta de los brasileños– a la poesía visual de Joan Brossa y Marcel Brodthaers, los poemas-pinturas de Paul Klee.

Esto es dibujar con las palabras. Una posibilidad poética que, con todo y ser milenaria, no deja de producir nuevos y sorprendentes frutos. La capacidad de evocar imágenes es inherente a toda palabra, escrita o no, pero también lo es la inevitable presencia visual que la palabra escrita tiene, y que es independiente del sistema de escritura involucrado y del idioma en juego. Sólo que hay idiomas y hay idiomas. En otras palabras: hay sistemas de escritura y sistemas de escritura. Además, también hay que decir que hay épocas y hay épocas. Así, en una época tan reciente (al menos reciente en comparación con los antecedentes orientales, árabes y prehispánicos a los que ya me he referido) como el romanticismo de fines del siglo XVIII y los principios del XIX, un poeta y dibujante como William Blake volvía a la carga al afirmar con autoridad: “el dibujo es realización y nada más; y quien dibuja mejor tiene que ser el mejor artista”.

Obras de Alberto Blanco.

EL ARTE DE LOS PRESOS

Tendencias expresivas en situación de privación de libertad

Roberto Pérez

Curriculum académico: Doctor en Medicina y cirugía por el Departamento de Medicina Legal de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada. Especialista en Medicina del Trabajo, además que en Medicina Familiar y comunitaria. Poseedor de una amplia experiencia profesional adquirida a lo largo de más de 40 años, cuatro de ellos como médico de Prisiones.

Resumen: La prisión, al igual que otras instituciones que se enfocan en el encierro, constituye en una serie de reglas, valores y lenguaje propios donde se desarrollan diferentes actividades, como procesos creativos. La mayoría de las veces estas actividades son realizadas por individuos con poca o nula formación artística y con diversas motivaciones. En este artículo se expondrán el proceso de creación y los resultados obtenidos en el taller de escultura en el Centro Penitenciario “El Acebuche”.

Palabras clave: Arte Outsider, Art Brut, margivagante, marginal, escultura, prisión.

Abstract: Prison, as other institutions focused in confinement, constitutes in a series of rules, values and personal languages, where creative processes are developed, often by individuals with little or non-artistic training and driven by different motivations. In this article, the creative process, the results obtained and its relationship with Outside Art of a sculpture workshop at the “El Acebuche” Prison Center and are going to be exhibited.

Keywords: Outsider, Brut, margivagante, marginal, sculpture, prison.

LA CREACIÓN COMO IMPULSO VITAL

La creación bajo circunstancias de exclusión social es una constante del Arte Brut, definido por Dubuffet como las expresiones artísticas realizadas a espaldas de la oficialidad, incluso a la propia cultura: “El verdadero arte siempre está donde no se le espera. Allí donde nadie piensa en él ni se pronuncia su nombre. El arte odia ser reconocido y saludado por su nombre. Se escapa enseguida. El arte es un ser apasionadamente enamorado del incognito. En cuanto alguien lo descubre, lo señala con el dedo, entonces se escapa dejando en su lugar un figurante laureado que lleva sobre sus hombros una gran pancarta en la que pone ARTE, que todo el mundo rocía enseguida con champaña y que los conferenciantes pasean de ciudad en ciudad con un aro en la nariz [...]”¹. El término Brut definía, casi como una etiqueta, las creaciones realizadas en lugares como centros psiquiátricos o penitenciarios. El concepto de Outsider Art se amplía a diferentes tipos de artistas, entre ellos autodidactas o naïf que en ocasiones no han estado en situación de privación de libertad, independientemente del estado de marginalidad y/o la salud mental.

INTRODUCCIÓN A LA CÁRCEL

La cárcel, o “el talego”² en el argot, es el lugar donde por diversas circunstancias los individuos son apartados de la sociedad. Los reos “provisionales” se encuentran ahí porque están en espera de juicio. Los hay los que ingresan por primera vez, llamados “primarios”, y los reincidentes llamados “reingresos”.

El módulo

Los presos se agrupan según sus condiciones en “módulos” y cada módulo tiene su propia idiosincrasia. Hay un módulo para los provisionales, otro para mujeres, otro de enfermería, otro para ingresos. Existen hasta más de 20 módulos con un número de internos que varía entre un máximo de 110 a 120 y un mínimo de 40 a 50.

En los módulos se encuentran las celdas, también llamados “chavolos”, estos constituyen unas habitaciones de diferentes tamaños que albergan entre 1 y 4 reclusos, todos constan de lavabo, baño, agua corriente y electricidad. Algunos otros cuentan con televisión, ventiladores o calefactores, los cuales son propiedad de los reclusos.

Un alto porcentaje de los reclusos presenta trastornos de la personalidad y psicóticos, el porcentaje puede ser hasta 15 veces superiores que en la población general.

En España, la reforma psiquiátrica de 1984 desmanteló toda la red de centros psiquiátricos en aras a la “integración” social del paciente mental. Esta práctica consistió en cerrar los manicomios y entregar a los enfermos a sus familias. Es este un tema doloroso y silenciado que supone que personas con deficiente o ningún autocontrol terminen en prisión o en la morgue.

El gran sufrimiento observado entre las familias y los mismos pacientes no ha sido suficientemente estudiado y en ocasiones puede terminar en tragedia. ¿Se puede imaginar lo que supone que un enfermo mental grave, institucionalizado durante años, con 40 años, por poner un ejemplo, sea entregado a unos padres de 70 u 80 años sin demasiado conocimiento sobre el manejo de pacientes psiquiátricos?

Las cárceles, a partir de los años 80 se han convertido en los nuevos manicomios, donde se atiende y se tratan patologías mentales de todo tipo, algunas de gran gravedad y riesgo para el propio paciente y sus cuidadores. Afortunadamente, los avances en farmacología, psicología, terapias conductuales y el arte como terapia, ayudan a mitigar los dolores más insoportables: los dolores del alma. Cuando el recluso se encuentra demasiado alejado de la realidad se traslada al módulo de enfermería donde puede ser constantemente atendido por el personal sanitario.

El patio

Cada módulo tiene su patio, el lugar donde normalmente los reclusos pueden ver el cielo o

tomar el sol. Todos los patios tienen una parte cubierta para protegerse de la meteorología. En un 10% del total del patio se juega al ajedrez, cartas, parchís, además los reclusos lo usan para escribir o leer, pero sobretodo sienten el paso del tiempo porque es el lugar donde salen día tras día. Cada patio tiene su particularidad, pero todos comparten situaciones comunes: el “trapicheo”³, la observación (y la valoración) de unos y otros, donde se forman subgrupos y se forjan amistades. En todos los módulos hay una mezcla de europeos nacionales o no nacionales (“giris”), con subsaharianos (“negros”), magrebíes (“moros”), eslavos, sudamericanos que suelen nombrarse por su nacionalidad: bolivianos, colombianos, ecuatoriano. Diversas culturas conviven en respeto, a simple apariencia, siendo los conflictos más por temas personales que por origen o raza.

De ningún modo el patio es un lugar estático - todo lo contrario -, continuamente salen grupos a clase, a sus trabajos, a talleres, a “vis a vis” familiares o íntimos y otras actividades que proporcionan el mantenimiento de las familias, alivio a la rutina, beneficios penitenciarios y hasta un leve salario a los que trabajan. También permite el intercambio o la coincidencia de individuos de diversos módulos y el exterior, no siempre con intenciones honorables. El Servicio Medico también es frecuentemente solicitado.

Todo ello produce un flujo de contactos y de informaciones, de objetos y sustancias legales e ilegales tremadamente eficaz.

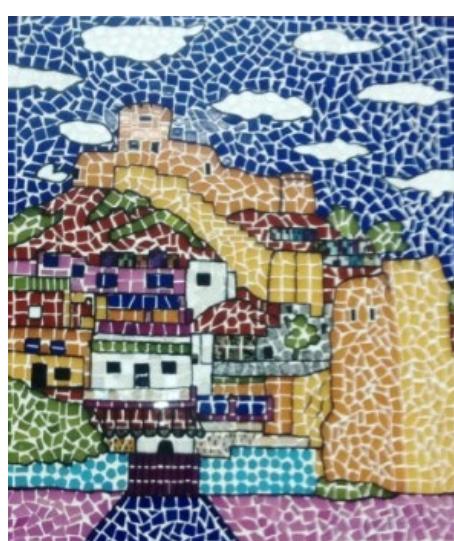
El número de actividades que se realizan en Prisión es considerable y pueden clasificarse en:

- **Laborales:** cocina, mantenimiento, taller de soldadura, limpieza, apoyo en ingresos, apoyo en servicio médico, apoyo en prevención de suicidios y otras situaciones de riesgo;
- **De Formación:** Educación General Básica y otros cursos impartidos por maestros, mejora de habilidades sociales impartidos por psicólogos y educadores, incluso enseñanzas universitarias a distancia;

- **Recreativas:** talleres de pintura (fig. 1), escultura, mosaico (fig. 2), albañilería, jardinería, entre otros. Algunas de estas actividades se realizan de manera reiterativa cada varios años, ya sea el cambio de las pinturas de los pasillos o el cambio de suelos. Estas últimas actividades tienen carácter efímero ya que han hecho desaparecer centenares de metros de pinturas y grafitis. Sabido es que hay que tener a la gente ocupada porque “la ociosidad es la madre de todos los vicios”⁴.

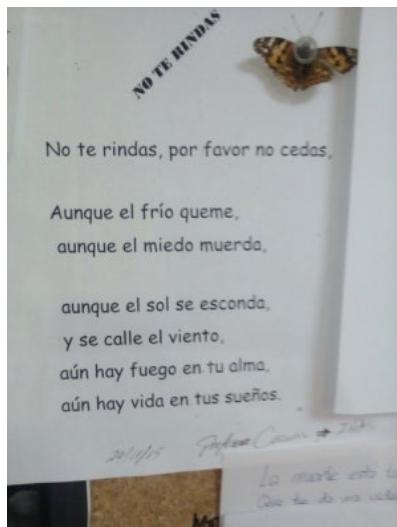
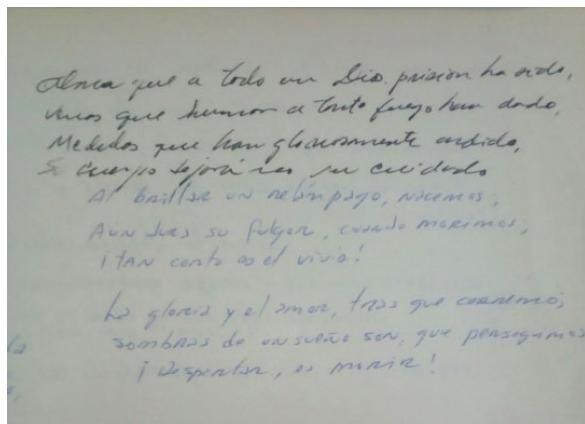


1. Pintura al oleo



2. Mosaico.

- **Creaciones individuales no regladas:** incluyen escritos (fig. 3 y 4), sentencias, consejos (fig. 5), figuras en materiales livianos (fig. 6, 7, 8, 9, 10), casi todo arte efímero.



3-4. Escritos.



5. "Encomiéndate a la Virgen para que el enfermero encuentre la inspiración y tu vena".



6-7. Figuras de papel.



8. Cesta de esparto.



9. Cajetillas de tabaco.



10. Maqueta de las salinas de Cabo de Gata.

La participación en estas actividades otorgan beneficios penitenciarios y prácticamente la totalidad de los internos disponen, al cumplir su pena, de una subvención. En el caso de los que han realizado trabajos, la subvención puede llegar a ser de 18 meses.

EL TALLER DE ESCULTURA DE FRANS WUYTACK (2016-2017)

Frans Wuytack nació el 30 de Septiembre de 1934 en el pueblo de Sint Niklaas (Bélgica). Con 9 años comenzó a estudiar dibujo; su madre trabajaba en el sector textil y su padre era panadero industrial, quien entonces trabajaba por las noches. De los 14 a los 18 años trabajó en unos astilleros y con 18 años entró a cursar estudios (matemáticas, dibujo técnico, poesía...) con los Padres Salesianos. “La cultura es el lenguaje que puede humanizar el mundo”⁵. En Gantes se ordenó sacerdote, curiosamente en la misma catedral donde se bautizó Carlos V de Alemania. En la Universidad de Lovaina realizó un curso de español y sociología, y en 1966 marchó a Venezuela para enseñar francés y catequesis. Su vocación era atender a la gente

que no tiene ningún futuro y su actividad en el barrio de “La Vega” en Caracas era más de constructor que de sacerdote, también realizaba pintura y escultura, sin dejar el evangelio, en un ambiente de gran solidaridad. “He recibido mucho y tengo que poner algo”, solía decir. Fue requerido por organizar manifestaciones sociales y la Iglesia intentó trasladarlo a Chile, pero la gente de los barrios protestó al obispado e incluso lo retuvieron. En Venezuela hacían pintura, modelado, teatro entre otras actividades, valorando la capacidad artística en personas sin formación, muchos de ellos analfabetos. En 1970 fue expulsado de Venezuela como persona “Non Grata”. En 1972 fue suspendido de sus funciones religiosas. Ese mismo año obtuvo un contrato para trabajar en el puerto de Amberes y comenzó a realizar escultura en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. El año siguiente, 1973, participó en una huelga que duró siete semanas. En 1979 se casó y tuvo 3 hijos.

Participó en numerosas exposiciones recibiendo numerosos premios. Tiene casi 25 monumentos de posesión pública, casi todos en Bélgica. Desde 2013 comenzó a realizar acompañamiento a presos.

En 2016, apoyado por una organización de voluntarios, propuso a la Dirección del Centro Penitenciario “El Acebuche” la realización de un taller de escultura sobre piedra. Entonces dio mazetas, punzones, cinceles, gradinas y otros instrumentos en manos de los presos; las herramientas se pagaron con dinero de la parroquia, mientras que las piedras las pagó el Centro Penitenciario, que también se encargó de su compra a Alicante.

La selección de los participantes se realizó en los módulos de respeto⁶, especialmente en el módulo UTE (Unidad Terapéutica Educativa).

Ahí se dieron charlas explicativas sobre el trabajo de escultura y, poco a poco, algunos presos se fueron interesando por el tema. En la elección de los participantes se valoró la valentía para enfrentarse a la materia.



11. Frans y su esposa en 2019.



12-15. Mural de entrada a la UTE en 2017 (los grafitis han desaparecido).

El mensaje era: “ser Libres”, esculpir la libertad, dialogar con la materia y mirar al futuro.

El preso elegía la piedra que pensaba esculpir según su ánimo y situación mental. Jorge, que eligió mármol macael, probablemente el más difícil de trabajar, era un hombre que lloraba. Otros, aparentemente más fuertes, elegían piedras más blandas, probablemente porque no querían enfrentarse a la materia. “La teoría del enfrentamiento a la materia – me comentaba Frans - se entiende como situaciones estresantes que obligan al individuo a enfrentarse a sus propios conflictos y anhelos materializándolos en un material – en este caso la piedra -, pero que puede ser cualquier otro”. Una interpretación muy personal de las teorías de enfrentamiento social.

Poco a poco se creó un ambiente de diálogo con la propia piedra, no exento de nervios y tensión al enfrentarse al trabajo de creación. Los escritores lo definen como “la tensión ante el folio en blanco”, pues imaginen en la escultura donde hay tres dimensiones.

Una vez definida la idea y a medida que la talla da paso al pulido, la sensación es que hubo orgullo y cariño por su trabajo.

LOS RESULTADOS

En la mera observación encontramos pistas: piedras duras y difíciles en los que pareciera que intentan escapar o expiar sus zozobras. Pueden apreciarse las señales imposibles de eliminar por pulido, donde se puede observar donde se ha golpeado demasiado fuerte la piedra, quizás intentando aliviar un exceso de pasión o de furia. También el amor y la sensualidad son temas que aparecen de manera sutil en muchas obras. Los mismos títulos de las obras reflejan los sentimientos; el más reiterado y el anhelo más frecuente es “la libertad”: *La escalera de la Libertad, Paz y Libertad, El grito de Libertad, Coger la Libertad*; otro tema recurrente es el paso del tiempo: *El recuerdo, La espera*. En otros casos se reflexionan otro tipo de temas: *Lo incierto, Deidades, Sueños rotos, La duda*. Además se encuentra un título que es todo un manifiesto de buenas intenciones: *Los cambios de la vida. Inspirada en el cambio de mi vida, demostrandome que dentro de todo lo Malo hay algo Bueno y algo Malo dentro de lo Bueno* (fig. 27).



16. La espera.

17. Sentimiento.



18. Lo incierto.



19. El grito de Libertad.



24. Tiempo.



20. El futuro es ahora.



21. Sueño.



24. Tiempo.



22. RA, el ojo que todo lo ve.



23. Deidades.



25. Siria.



26. Paz y Libertad.



27. Los cambios de la vida.



28. La escalera de la libertad.



29. Solitario.



30. Eterna.



31. Infinito.



32. El calor de la vida.

NOTAS:

- [1] Tomado de Arte Marginal - Wíquipedia.
- [2] <https://es.wiktionary.org/wiki/talego>
- [3] <https://dle.rae.es/trapichear>
- [4] Refranero Español.
- [5] Conversaciones con Frans, (verano 2019).
- [6] Valderrama, P. *Los módulos de respeto*.

BIBLIOGRAFÍA:

- Barajas, Ana Karen. “Arte carcelario: historias de sincronías”. *Bric-á-Brac*, n. 1 (2018).
- Cuesta, M. *El arte de los presos*. Barcelona: La Vanguardia, 2014.
- García Muñoz, Graciela. *Arte Outsider. La pulsión creativa al desnudo*. Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015.
- García Muñoz, Graciela. *Procesos creativos en artistas outsider*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, 2010.
- García Muñoz, Graciela. <http://elhomobrzejazmin.com>.
- Van Es, Henk. <http://outsider-environments.blogspot.com.es>.
- Hernández, Jo Farb. *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments*. Raw Vision-SPACES-San José State University, 2013.
- Rodríguez Domínguez, José Antonio. *Escultura Margiragante. La escultura Fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siguenza-Fundación Duques de Soria, 2006.
- Valderrama, P. “Los módulos de respeto en las cárceles, una revisión desde la educación social”, *Revista de Educación Social*, n. 22 (2016): pp. 29-49.

Crédito fotográfico: Roberto Pérez.

ARTE AFROESPAÑOL En los mundos de V.R.U.S

Maria Bueno, artista y docente

Curriculum académico: María Bueno es artista formada en BB.AA. entre España, Francia y EE.UU. Desarrolla proyectos colaborativos que implican el concepto de memoria y, entre dichos proyectos recientes, se encuentran FRI-DAFRO; proyecto artístico-educativo gestado junto a su hija afroespañola, el cual impulsa el conocimiento del arte y cultura afro en España.

Resumen: El artículo recoge textos originales del manifiesto artístico *El Arte de la Interpretación Interactiva* del artista afroespañol V.R.U.S. (Justo Aliounedine Nguema Pouye) junto a dibujos recientes del artista, introducidos por un texto ficticio de la artista y docente María Bueno.

Palabras clave: VRUS, JustoNguema, afroarte, afroespañolidad, interpretatividad, interactividad.

Abstract: In this article we include original texts of the artistic manifesto *The Art of Interactive Interpretation* written by the afro-spanish artist V.R.U.S. (Justo Aliounedine Nguema Pouye) and some of his recent drawings; moreover there is an introduction by the artist and teacher María Bueno.

Keywords: VRUS, JustoNguema, afroarte, interpretation, interactivity.

INTRODUCCIÓN

Justo Aliounedine Pouye Nguema (Ncolonvam Yemendjim. Guinea Ecuatorial, 1978) es un artista afroespañol formado en Europa y África a través de la pintura y el dibujo, la música, la escritura y el activismo socio-cultural.

Precursor de proyectos antirracistas que tejen redes artísticas activas en los barrios de Madrid, tales como la Asociación Panteras Negras, Madrid Afro y Templo Afro, entre otros, Justo Nguema es un “artivista” allende contextos sociales, pues crea puentes a través del arte que unen a las personas.

Libre-pensador, ideólogo, estudioso y divulgador de la historia afroespañola (impulsor del término “afroespañol”, como manera de visibilizar y hacer presente la riqueza y aportación de la España racializada), Nguema tiene recogida su obra plástica, musical y escrita tanto en libros, CDs y tesis, como en su propio manifiesto artístico: *El arte de la interpretación interactiva*.

El arte de la interpretación interactiva bebe de la idea de que la obra del propio artista está abierta a múltiples lecturas, gracias a una estructura giratoria sobre la que se presenta la obra. Pintura, dibujo y poesía inundan el manifiesto.

En el año 2019 Justo Aliounedine Pouye Nguema y la artista María Bueno se unen bajo el nombre BN Colectivo, el cual pretende visibilizar la historia afroespañola a través de acciones educativas, (in)formativas y artísticas.

Desde un posicionamiento artístico-activista mixto (ya que siendo ambos artistas españoles, Justo es una persona negra y María es blanca), BN Colectivo ponen especial énfasis en la aportación que la comunidad negra ha hecho (y sigue haciendo) en torno al arte y la cultura en España.

Detrás de **V.R.U.S.** (Visión Revolucionaria de Utilidad Pública) está **Justo Aliounedine Nguema Pouye**, un artista afroespañol que idea, lucha, canta, compone, escribe y recita.

Baila descalzo, fuma y toca la percusión en soledad.

Ensimismado dibuja todo lo que vive, a tinta de bolígrafo.

Así lo encuentro un domingo en el parque.

Llueve y caminamos.

Bebemos licor de café, escribimos un poema a medias y me enseña su cuaderno.

Antes de irse me regala su manifiesto artístico llamado **El Arte de la Interpretación Interactiva** y algunos de sus dibujos.

-Te queremos- me dice alejándose.

(Entiendo esta despedida al ver sus dibujos. Justo lleva consigo varias personas, vidas y mundos a la vez).

El manifiesto está lleno de pinturas y dibujos, salpicado de poemas, reflexiones y letras de canciones correspondientes a diferentes etapas artísticas. Dichas pinturas y dibujos se interpretan de forma abierta, gracias a un **marco giratorio** sobre el que se sustentan.

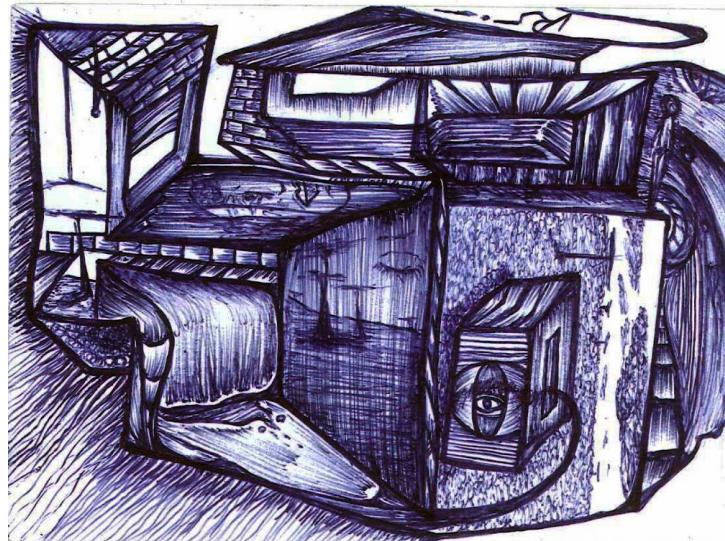
Decido hacer mi propia interpretación de la obra de V.R.U.S. combinando, como si fuera un juego, parte de los escritos del manifiesto con algunos de los dibujos que él mismo me ha regalado.

He aquí el resultado:

EL LECHO DETERMINA AL HECHO

(La sombra Spain 1998-2000)

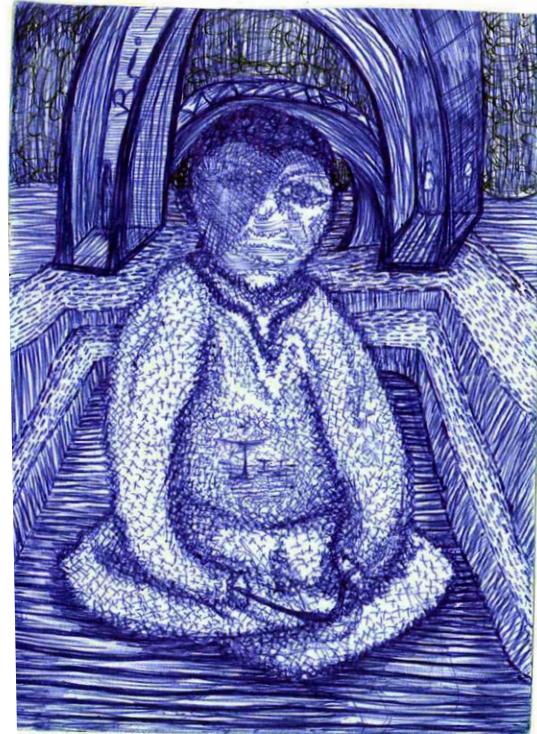
El lecho determina al hecho a través de tu mente, cuando coges la nota que te sigue por delante, paradójicamente piensas que es un hecho trascendente, el lecho determina al hecho a través de tu mente¹..



1. Interpretativo. Bolígrafo azul sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

A VECES

*... A veces con el silencio abro un espacio capaz de albergar otro espacio,
Siempre hay veces en el que el hastío viene despacio,
Esculpido por el tejido de un sistema vitalicio.
A veces y sólo a veces, nos quedamos sin más veces².*



2. Bolígrafo azul sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

DIBUJANDO EL ESPACIO INTERIOR

*Dibujé la música que todos oíamos,
La de la fricción del viento en los álamos,
El grito en cada árbol que talamos solo para sentarnos,
El rugir de las energías atomizadas con los silbidos hechos de los misiles fabricados por obreros...³*



3. Bolígrafo azul, negro y morado sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

DIBUJANDO EL ESPACIO INTERIOR

*Dibujé una melodía capaz de amansar cualquier ritmo.
Dibujé la clave para descomponer las notas abocadas con el pentagrama.
Dibujo la distancia de la tardanza,
Dibujo el tiempo sin medidas,
Dibujo la desconfiguración de la paciencia señalada por dedos acusadores y por dedos orientadores...⁴*



4. Bolígrafo azul y negro sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

EL AMOR NO LO ES TODO

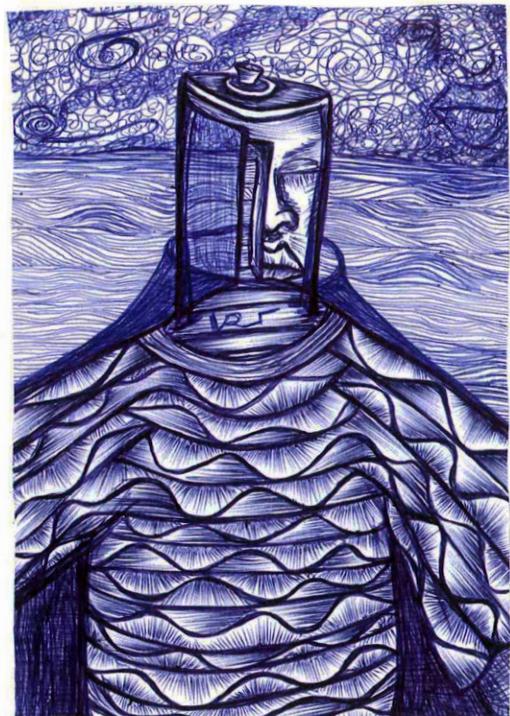
*Y seguiremos el mismo sendero,
Ya supimos recitar,
Hoy venimos de curarlo,
De volver a organizarlo,
Dicen que por escribirnos y pensarnos,
Seguimos sembrando árboles con los que resguardarnos⁵*



5. Interactivo. Bolígrafo azul y negro sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

DESNUDANDO MI CONSCIENCIA

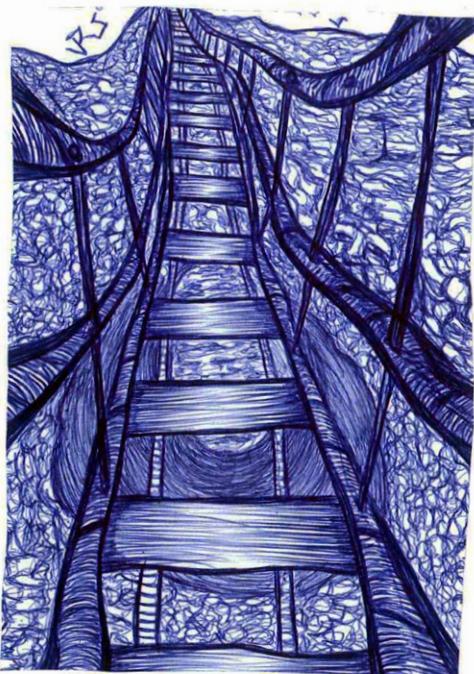
*Y se desnuda la conciencia para abrazarme la esencia,
Vi los ancestros en la tinta de vertidos halagos,
Abrí tu libro recluido en cada noche,
Acaricié tus capítulos con el broche de otro roce⁶*



6. Bolígrafo azul sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

DESNUDANDO MI CONSCIENCIA

*Mientras el cielo se nos cae a trozos,
Ese instante cómplice me convierte en la sonrisa de la que emana la metáfora que me libera de cualquier amargura.
Dejé de luchar por lo que amo para poder disfrutar del hecho de serlo...⁷*



7. Bolígrafo azul sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

LOS MUNDOS DE VRUS

Hoy la pintura y el dibujo son precisamente esa compañía silenciosa con la que comparto el transcurrir del tiempo de vuelta a mi esencia⁸.



8. Interactivo. Bolígrafo de varios colores sobre papel. 20 x 30 cm, 2019.

NOTAS:

[1] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 90.

[2] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 21.

[3] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 29.

[4] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 29.

[5] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 56.

[6] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 96.

[7] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 101.

[8] Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*, Ibid., p. 190-191.

BIBLIOGRAFÍA:

- Justo Aliounedine Nguema Pouye en Visión Revolucionaria Utilidad Social VRUS, *El Arte de la Interpretación Interactiva (Proyecto autogestionado por Justo Aliounedine Nguema Pouye, 2018)*.

Crédito fotográfico: Justo Aliounedine Nguema Pouye (V.R.U.S.).

MARÍA DE LA RIBERA

La sublimación y la metáfora de la pintura y la instalación para hacerle frente al Ananké

Pepa Mora, artista plástica, profesora e investigadora de la Universidad de Granada

Curriculum académico: Licenciada en Bellas Artes y en Historia del Arte, es también Máster en Dibujo. Nacida en 1982 en Madrid, fundó en 2016 el primer Diploma en Art Brut que se celebra en el ámbito universitario español. Es doctora internacional *Cum Laude* desde 2017 por su tesis *Los dibujos ocultos de las artistas y médiums Laure Pigeon, Magalí Herrera y Josefa Tolrà*. Publica con asiduidad en revistas nacionales e internacionales sobre art brut y dibujo.

Resumen: “María de la Ribera” es una artista completamente desconocida que comenzó a trabajar de forma súbita después de tener cuatro hijos, sin formación previa. Su trabajo se centra en la pintura y en una capacidad innata performática muy vinculada a la instalación que realiza para cambiar su entorno más cercano: el *cortijo* en el que vive.

Palabras clave: Mujer rural, dibujo, pintura, instalación.

Abstract: “María de la Ribera” is a completely unknown artist who started working after having four children, without prior training. His work focuses on painting and on an innate capacity for perforation closely linked to the installation he makes to change his environment: her home.

Keywords: Rural woman, drawing, painting, installation.

INTRODUCCIÓN

En una conferencia que Federico García Lorca leyó en 1931 y a la que tituló como *Medio pan y un libro*, con motivo de la inauguración de la Biblioteca de Fuente Vaqueros (Granada), su pueblo natal, hizo alusión con mucho respeto pero al mismo tiempo sin un ápice de escotardimia a las gentes que no distinguen un día del siguiente, vacíos de aspiraciones. A los que cierran las ventanas de su casa un día después del anterior sin que sus días merezcan su propio latir, sin que sus almas recojan el aliento de la aspiración, de la inquietud, de la plenitud o de la sublimación de estar vivos y vivas. Y esas gentes son siempre las víctimas del analfabetismo, suelen vivir en un aislamiento social impuesto, en ocasiones elegido, y lo que es trágico: las más de las veces sin elección.

“ (...) Yo he recorrido cientos y cientos de pueblecitos como éste, y he podido estudiar en ellos una melancolía que nace no solamente de la pobreza, sino también de la desesperanza y de la incultura. Los pueblos que viven solamente apegados a la tierra tienen únicamente un sentimiento terrible de la muerte sin que haya nada que eleve hacia días claros de risa y auténtica paz social. (...)

Yo he visto a muchos hombres de otros campos volver del trabajo a sus hogares, y llenos de cansancio, se han sentado quietos, como estatuas, a esperar otro día y otro y otro, con el mismo ritmo, sin que por su alma cruce un anhelo de saber. Hombres esclavos de la muerte sin haber vislumbrado siquiera las luces y la hermosura a que llega el espíritu humano. Porque en el mundo no hay más que vida y muerte y existen millones de hombres que hablan, viven, miran, comen, pero están muertos. Más muertos que las piedras y más muertos que los verdaderos muertos que duermen su sueño bajo la tierra, porque tienen el alma muerta. Muerta como un molino que no muele, muerta porque no tiene amor, ni un germe de idea, ni una fe, ni un ansia de liberación, imprescindible en todos los hombres para poderse llamar así. Es éste uno de los programas, queridos amigos míos, que más me preocupan en el presente momento. (...)”¹.

Pero hay veces en las que la lógica se enfrenta al destino, en las que la razón deja paso a la poesía y descansa sobre las encimeras soleadas de alguna cocina, que es donde siempre se gestan las grandes hazañas, para que la insumisión se abra paso, para que lo innato vuelva a reencontrarse con el camino nunca antes recorrido pero vagamente acumulado y elaborado de lánquidas sospechas quizás en la infancia, con seguridad ya perdido.

Por todo esto, es casi inaudito encontrar a una artista autodidacta en la España rural más profunda en la que las heridas de la dictadura no se han cerrado por los consuetudinarios muertos vivos. Difuntos que coexisten en su aldea y en el pueblo más cercano junto al mercado, la plaza... El suplicio de la afligida memoria que acarrean los vencedores y los vencidos, como el fantasma de la churrera que se ahorcó por haber denunciado a sus clientes republicanos (bien por pudor, bien por miedo, quizás por presión) que bien recuerda mi padre: colgando aún tibia en el patio vecinal al que asomaban las ventanas de la corrala.

María no tiene más cultura que la absorbida poco y escasamente de un sistema educativo al que mucho le quedó por hacer hace cincuenta años y más aún, si es que cabe, con las mujeres. Que ella, después además de tener y criar a cuatro hijos, desarrolle una creatividad tal que transforme su entorno para el que inventa su propio concepto de la instalación y del arte, que se rodee de “altares” que reparte por toda su *cortijo* en recuerdo de su madre y que cuyo núcleo no es más que un pan de pueblo ovalado y ya petrificado, es un milagro para los hematozoarios que nos rodean en proporción de casi el cien por cien.

EL ENTUSIASMO DEL ENCUENTRO

Una parte de mis orígenes son humildes, aunque el brillo de algunas miradas despertaron la curiosidad en mi padre y el progreso intelectual triunfó entre el espesor silencioso y solemne de la ribera de un río donde mi fa-

milia había cultivado su huerto durante generaciones. En ocasiones, los sepelios se vuelven grandes ocasiones, a veces se convierten en reencuentros en lugar de hacer protagonista a la despedida, porque los viejos se despiden fácil, porque las viejas lloran por todos, porque la vida en las aldeas es larga.

Mi intuición, como tantas otras y triunfantes veces, que me ha guiado y despertado, me llevó por empeño a convencer a mi padre a volver a la ribera. Sabía de su melancolía, de sus recuerdos enfrentados, de muchas cosas que nunca me ha contado pero que le acompañan, como el recuerdo de mi abuelo. Pero la intuición fue más fuerte que todo eso.

Ocurrió en una aldea de Jaén, entre olivos.

Completamente desconocida, no daremos datos de cual es su dirección o lugar concreto de residencia para no cambiar la naturaleza de su existencia. “María de la Ribera” es el nombre con el que yo la recordaré.

No importa la hora a la que llegues al valle: hubiese querido haber visto amanecer después de haber dormido en uno de los cortijos, sobre un colchón incómodo rodeado de la robustez de



2. Uno de los laterales del cortijo.

una cama de hierro, entre su humedad y su frío cortante que te escarcha los pulmones, oliendo el rocío mientras escuchas la leche calentándose en la hornilla, el crepitar del fogón, minutos antes de que las ventanas se queden sin vaho. La melancolía de lo que no se ha vivido se impone en este lugar, sin saber cómo ni hasta cuando.

De repente me sobresalta en uno de los lados del camino una explosión de colores. Y es justamente cuando no se espera donde florece eso que llaman arte. Primero rodeo la vivienda, ya sé que algo ocurre allí, cada nuevo centímetro me lleva a estar más segura. Ya no puedo irme sin conocerla, por supuesto será una mujer. Veo que algo se mueve: un hombre, me



1. La fachada del cortijo que colinda con el camino.



3. Entrada principal.

despista. Hablo con él, se atribuye la autoría, dudo por su insipiecia. Al empezar a hacerle preguntas se queda mudo:

—Voy a buscar a María —me dice. Por fin me van a abrir.

PINTURA DENTRO Y FUERA, LA PRIMAVERA ES EXUBERANTE

Misteriosamente y contra todo pronóstico, María, ha encontrado su lugar en el mundo, sin ayuda de nadie, abriéndose camino con la lucidez de una visionaria y una sabiduría mesiánica. Ha elegido la alegría en su vivir. Adora, en la pletórica plenitud de esta palabra, a la naturaleza:

¡Pero mira qué maravilla de olivo!- Me mira con una amplia sonrisa mientras me señala con júbilo un espectacular olivo centenario, el pecho se le llena de emoción, da la sensación de que casi no podrá contener su agitación.

En su profunda admiración por la naturaleza como los olivos que rodean su casa, los bulbos que florecen un año tras otro en su jardín con ayuda de sus cuidados, por las hierbas que crecen a pesar de todo en las laderas de los caminos de tierra por los que se pierde la vista desde las terrazas de su casa, contempla la singularidad y la milagrosidad de cada uno de los brotes que su vista alcanza. Elige vivir en armonía celestial con la naturaleza a través de su existencia. Me traslada su profunda y particularidad espiritualidad, le pregunto por ella y me da una pista:

—Voy a conferencias —me dice orgullosa.

—¿A conferencias?

—Soy de los cristianos de Jesucristo.

Los cristianos de Jesucristo, que se autodenominan como cristianos, y son comúnmente conocidos como los seguidores de Jesucristo, afirman ser la continuación legítima de la primera iglesia de Cristo, establecida en Jerusalén en el año 30 d.C. Se dicen seguidores de la doctrina de los apóstoles, su único credo es el Nuevo Testamento, predicán el bautismo por



4. Detalles del jardín.

inmersión y entre otras prácticas, financian sus “obras” con ofrendas “voluntarias” semanalmente. María ha encontrado asilo para su espiritualidad en esta peculiar congregación.

El pincel de María no hace distinciones: chimeneas, escaleras, mesas, macetas, puertas, rejas, tejas, muñecos. Todo lo reviste de flores y hojas. En su fluir creativo interviene con manifiesta exaltación cualquier objeto que a su paso le llame la atención. Nos muestra con orgullo, cogiéndolo entre sus manos como rescatándolo del caos, un zapato atiborrado de flores de plástico que reposa sobre la repisa de una chimenea engalanada con flores azules que ha pintado sobre un peculiar fondo negro. Transforma puertas y ventanas. Sobre las paredes de dentro y fuera de la casa tejas pintadas con flores rojas. Un vestido azul ajado sobre un maniquí preside el salón. Dos ollas exprés cerradas sobre las mesas de las dos terrazas exaltando su valor estético, si es que una olla exprés es capaz de eso. Una procesión en la que participan Blanca Nieves, los siete enanitos y Papá Noel sobre



5. Detalles del jardín con la valla que recorre la acequia el cortijo.

el tejado. Peanas con los más dispares personajes, los panes y sus velas en sus altares nada improvisados, bordados sobre cojines, tapices y mantas.

Una energía infinita que desborda al detenerse en su observar cualquier cualidad estética. Además cocina, cuida y limpia. Cumple con su papel de mujer, con su rol de “cortijera” como esposa y madre, cuidadora y guía, con lo que se espera de ella desde su pequeña sociedad rural y opresiva. Fiel a sí misma, no ha podido impedir la explosión de su imaginación, de querer adaptar su entorno a su antojo, desde la creatividad, la risa y la alegría.

EL CORTIJO

Vive en una casa inmensa que han ido arreglando poco a poco.

Es un cortijo: una especial tipología arquitectónica andaluza en la que las principales ca-



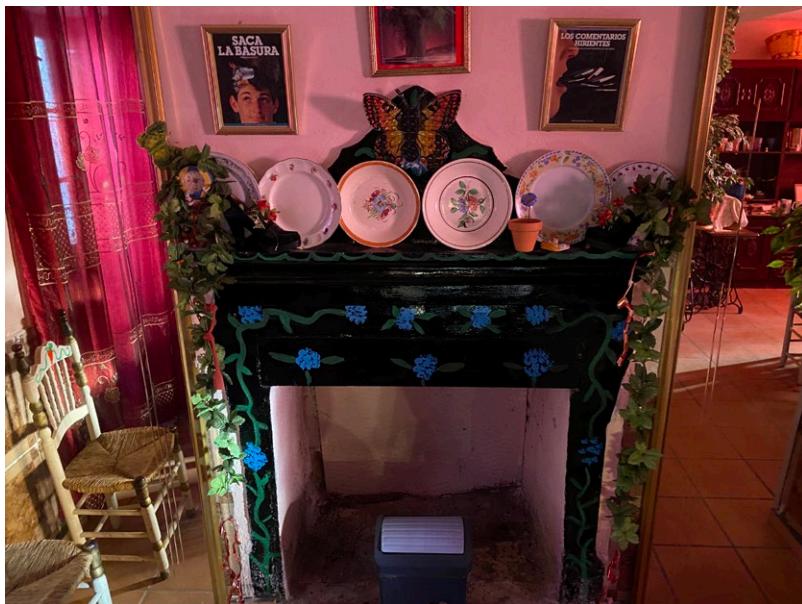
6. María.

racterísticas son las ventanas estrechas que no dejan pasar apenas la luz y los muros muy gruesos, todo con el objetivo de facilitar la climatización de la vivienda en los meses más cálidos del verano, aunque también se propicia así que en invierno el calor se mantenga, consiguiendo de esta manera un óptimo aislamiento térmico. Los cortijos no suelen tener más de dos plantas. Los muros, por dentro y por fuera, se revisten de cal viva con un objetivo también claro y funcional: repeler los rayos solares, aunque no es nada desdeñable que el proceso del encalado actúa como desinfectante.



7. María en la planta de abajo.

Las escaleras de los cortijos suelen ser angostas, insertas entre muros, sin barandillas exentas. La despensa, la cocina con chimenea, el tejado de tejas de barro y las rejas de las ven-



8. Una de las chimeneas pintadas por María.

tanás también son características de este tipo de construcción que a día de hoy perdura y se reproduce.

El cortijo de María rondará los cien años. Cuenta con numerosas habitaciones que de-



9. Parte del mobiliario pintado por María.

cora con recortes de revistas del corazón y con antiguos recortables infantiles que recicla para conformar las más variadas composiciones que pega sobre las paredes, rodeando las camas a modo de guirnaldas, en un homenaje tenaz a la naturaleza a la que venera. Un capítulo especial merecería su trabajo con las cortinas de telas de mala calidad de colores inverosímiles que elige para la elaboración de la escenografía de cada estancia. A la manera de una vidriera gótica, cada tela filtra la luz de distinta manera y tonalidad, al entrar en las habitaciones sorprende un rojo que inunda todo, un verde abisal, un naranja profundo, casi claustrofóbico.

CONCLUSIONES

La improvisación y la receptividad es una de las premisas de la obra de María, permanentemente inacabada, que es su cortijo. Es casi una certeza que no terminará nunca el trabajo, remodela, rediseña y pinta sobre todo lo “vacío”.

Manipula y articula de manera intuitiva los elementos que atesora desde en su memoria individual y colectiva, absorbidas y vinculadas intrínsecamente a sus ostensibles limitaciones intelectuales y formativas, que no cognitivas, y a través de la televisión, la tradición oral o las revistas. Así destila el flujo de lo que recupera de su conciencia: personajes infantiles, de animación, populares, historias repletas de tópicos cuyos protagonistas y víctimas son los bien pagados y pagadas de la prensa del corazón. En definitiva, el concepto de lo estético, aunque desvirtuado o sometido a una apropiación particular, lo lleva hasta sus últimas consecuencias.

Al hablar con María constatamos la importancia que para ella tiene el día a día en la construcción de su identidad supeditada a la transformación de su vivienda. Paradójicamente no



10. Una de las intervenciones sobre el tejadillo que da a la fachada principal del cortijo.

le concede demasiada importancia a lo que crea, es notorio el trato exógeno que le dispensa a lo ya construido, a lo ya superado, a lo ya creado.

Habla de su proceso creativo con aparente ingenuidad pero no sin dejar vislumbrar una potente urgencia en continuar creando. Sabe que mira el mundo desde su atalaya, que aislada en su cortijo, en su aldea, es una privilegiada y así me lo hace saber varias veces. Elige (parece) y protege su aislamiento. No tiene teléfono, no tiene ordenador, ni por supuesto acceso a las redes sociales.

A mi entender está en sus primeras fases creativas. No es aún autónoma lo suficiente para atreverse a construir desde lo biográfico, para valorarse como artista, para darle paso a su propio onirismo desde la conciencia, aunque subliminalmente todo está ahí.

“La respuesta no llegó. Los días doblaban sus márgenes arrastrando semanas, y la Oliva había olvidado la inquietud a la hora del reparto de la correspondencia. Ni siquiera alteraba la mirada para indagar con ella, en los sobre cobijadores de palabras con resalto de imágenes. (...)”².

NOTAS:

[1] García Lorca, Federico (1931): *Medio pan y un libro*. Conferencia de inauguración de la Biblioteca de Fuente Vaqueros (Granada). Kalandraka, 2020.

[2] O'Neill, Carlota (1939): *Las olvidadas*. Cuadernos del Vigía. Madrid-Granada 2019, p. 61.

BIBLIOGRAFÍA:

Farb Hernández, Jo. *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments*. Raw Vision, SPACES, San José State University, 2013.

Ramírez, Juan Antonio. *Esculturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. Soria: Siruela, 2006.

Rexer, Lyle. *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc., 2005.

Crédito fotográfico: J. F. Mora Sánchez. Fotografías digitales, 2020.

PAN SECO

Un documental sobre Justo Gallego

Román Cadafalch y Cadhla Kennedy

Curriculum académico: Román Cadafalch (Barcelona, 1993) cuenta con una licenciatura en Bellas Artes y Fotografía en University of the Arts London. Aún habiendo experimentado con diferentes medios como el video, el dibujo o la pintura, la educación que recibió a través del sencillo ejercicio de salir con la cámara a cualquier sitio, sigue siendo central a su práctica. La inspiración para él no viene de un lugar concreto sino de cualquier momento de su experiencia humana. Su objetivo es seguir desarrollando sus capacidades artísticas para continuar sintetizando experiencias, sentimientos o pensamientos en materia para ser compartida.

Cadhla Kennedy (Barcelona, 1995) está especializada en cinematografía y graduada de London College of Communication con una carrera de cine y televisión. Busca traducir ideas escritas a imágenes visuales, desde trabajos en el ámbito de iluminación de teatro y de rodajes a la filmación de piezas audiovisuales y documentales. Cadhla encuentra su pasión en la fotografía, la luz y la arquitectura de los espacios, siempre prestando atención al detalle y mostrando fascinación por el mundo natural y la realidad que la rodea.

Resumen: En 1961, tras ser expulsado del monasterio donde había ingresado siete años antes, Justo Gallego se compra un librito de catedrales y castillos y se prepara para allanar un terreno propio de cinco mil metros cuadrados, decidido a construir una Catedral en honor a la Virgen del Pilar. *Pan seco* es un documental que construye una imagen fiel del microcosmos que encontramos alrededor de este singular espacio.

Palabras claves: catedral, espacio singular, pan seco, documental.

Abstract: In 1961, Justo Gallego bought a booklet about castles and cathedrals, determined to pave five thousand square meters of land he owned, in order to build a Cathedral in honour of "La Virgen del Pilar". Coupling the asceticism and moral rectitude of the monk to the imagination of the architect and the dexterity of a bricklayer, Justo, at 93 years old, transits the end of an unconventional spiritual path. After being expelled from the monastery where he once entered to become a priest, his unwavering faith and little more than a piece of dry bread a day have been the only things that his now near decaying body has needed to raise twenty-four domes and eight towers forty meters above the ground over the last six decades. Of a breathtaking magnitude, the Cathedral of Justo has been erected mostly with donated or recycled materials: wires, plastics, mountains of broken marble, sacks of cement and defective bricks from the neighbouring factory. By his side, Angel, a former gunner, risk-lover, devout hunter and heavy smoker, has been helping him for more than twenty years. He lives with Justo in the Cathedral, building, feeding him and caring for his old-age needs. A gure that oscillates between sinner in search of redemption and a devout Christian, Angel is the assigned heir of Justo's Cathedral. The documentary portrays the everyday life in this peculiar space located in the outskirts of the Spanish capital. With strokes of surrealism, this observational documentary dives into the psyche of these two ambivalent characters that shape the bizarre microcosm of the "Cathedral of Faith".

Keyword: cathedral, singular space, documentary.

En 1961, tras ser expulsado del monasterio donde había ingresado siete años antes, Justo Gallego se compra un librito de catedrales y castillos y se prepara para allanar un terreno propio de cinco mil metros cuadrados, decidido a construir una Catedral en honor a la Virgen del Pilar. Acoplando el ascetismo y la rectitud moral del monje a la imaginación del arquitecto y la maña del albañil, Justo, a sus 93 años, recorre un camino espiritual poco convencional. La fe inquebrantable y poco más que un trozo de pan seco al día es lo único que ha necesitado este cuerpo, ahora casi cadáver, para levantar entre escombros veinticinco cúpulas y ocho torres a cuarenta metros sobre el suelo. De una magnitud que quita el aliento, la Catedral de Justo ha sido erguida mayormente con materiales donados o reciclados: alambres, plásticos, montañas de mármol partido, sacos de cemento y ladrillos defectuosos.



Ángel, heredero de Justo.

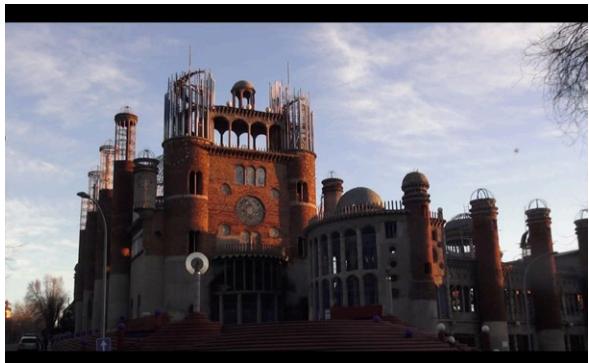
A su lado, Ángel, ex artillero, amante de la caza, el riesgo y el tabaco, lleva más de veinte años ayudándole con la construcción. Convive con Justo en la Catedral, alimentándole y atendiéndole en las necesidades de su vejez. Figura que oscila entre pecador en busca de redención y cristiano devoto, Ángel es el heredero asignado por Justo para terminar la obra. El documental retrata el día a día en este peculiar espacio del extrarradio de la capital, que tintado de surrealismo, va adentrándose en la psique de los dos personajes que conviven en un extraño equilibrio.

El documental construye una imagen fiel del microcosmos que encontramos alrededor de



Justo Gallego.

este singular espacio, grito en cemento de Justo, enamorado de Cristo, y que se yergue a la vez como ofrenda a Dios, como delirio milagroso, como atracción turística, como ruina o como futuro espacio de culto que aún hoy espera ser reconocido por la institución eclesiástica. La autonomía de la obra de Justo, el hecho de que es un proyecto principalmente suyo pero que se extiende más allá de él, recorre todo el documental. ¿Qué pasa cuando un hombre con intención recta, con voluntad de desechar su ego y sacrificar su vida entera para glorificar a Dios, se topa con una sociedad que no le comprende? ¿Qué posición toma ésta persona que actúa constantemente desde la renuncia de todo lo que no es el Evangelio, de todo lo que no es su Catedral? ¿Dónde lo sitúa la sociedad que le rodea y de qué manera contrasta con ella? ¿Cómo puede un ser humano tener el motor para llevar a cabo un proyecto de semejante magnitud? ¿Qué significa buscar la pureza, la santidad, hoy en día? El documental profundiza más allá de la historia de la obra y su principal artífice, Justo, trascendiendo así el reportaje informativo lineal. Investigando a través de la cámara, llega



La Catedral de Mejorada del Campo.

a comprender el significado de ésta obra, los ideales que la sustentan y la relevancia que puede tener en el contexto contemporáneo, con la espiritualidad aparentemente en declive.

La búsqueda de Dios tal vez sea la senda más concurrida por el hombre. La conciencia de algo mayor a nuestra pequeña existencia ha teñido la historia de la humanidad. En la construcción de la Catedral de Justo encontramos un ejemplo que desborda los límites de nuestros hábitos contemporáneos: no sólo nos atrae a esta gran pregunta olvidada, sino que la manifiesta en todo su esplendor físico. La naturaleza observational de este documental tiene como centro la exploración, desde un punto de vista absurdista y tragicómico, de cómo la gran pregunta existencial que invade al hombre puede impulsar a Justo a proyectar su vida de esta manera. La presencia de Ángel en este espacio aporta la necesaria contraposición a Justo, completando así el retrato antropológico y costumbrista de esta indagación del hombre, que inevitablemente encontrará en su resolución la muerte.

WEB: WWW.PANSECO.ES

INSTAGRAM: @PANSECODOC

Crédito fotográfico: Román Cadafalch y Cadhla Kennedy.

LA LUCHA PARA SALVAR LA CASA DE DIOS DE JULIO BASANTA Y OTROS ENDANGERED ART ENVIRONMENTS

Jo Farb Hernández

Curriculum académico: Jo Farb Hernández es directora de la galería y profesora emérita en el Departamento de Arte e Historia del Arte en la Universidad Estatal de California (San José). Asimismo, es Directora emérita de SPACES – Salvar y Preservar los Artes y Entornos Culturales. Este archivo, sin fines de lucro, es el más grande del mundo cuyo principal propósito es el de documentar y preservar los *environments* de arte brut y las artes autodidactas dentro del ámbito global. Su interés principal se centra en el estudio de estos *environments*. Jo Farb Hernández ha realizado trabajos de campo *in-situ* sobre este tema desde el año 1973, y es comisaria, investigadora y escritora. Su libro más reciente, *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments* [*Espacios Singulares: Desde el excéntrico al extraordinario en entornos de arte brut en España*], ha sido descrito como “el volumen individual más impresionante que ha sido publicado en el campo de investigación de arte autodidacta”.

Resumen: Julio Basanta fue un artista autodidacta que creó uno de los sitios artísticos más importantes a nivel mundial, ubicado en las afueras de un pueblo en el centro de España.

Pero después de su muerte en 2018, su obra se ha empezado a deteriorar gravemente. Por favor, firme esta petición para que el ayuntamiento de Épila y el gobierno de la comunidad autónoma de Aragón dedique los fondos para empezar la conservación de este lugar artístico. ¡El tiempo es oro!

Palabras clave: entornos artísticos, artista autodidacta, espacios singulares, arte visionario.

Abstract: Julio Basanta was a self-taught artist who created one of the world's most important art environments, located on the outskirts of a village in central Spain. But since his 2018 death, the work has begun to seriously degrade. Please sign this petition to the municipal government of the village of Épila and the government of Aragón to allocate funding so that we may begin to conserve this site and preserve it for future generations to enjoy. Time is of the essence!

Keyword: art environments, self-taught artist, singular spaces, visionary art.



1. Julio Basanta, *La Casa de Dios*. Foto: Jo Farb Hernández, Septiembre, 2018.

Julio Basanta López, who died on July 8, 2018 at the age of 85, was a self-taught artist who created one of the world's most important art environments. Without any formal training in art, architecture, or engineering, he worked for over forty years, constructing dozens of polychrome sculptures to illustrate his fervent belief that "Thou Shalt Not Kill," a mission inspired by the untimely deaths of his brother and son. Although the site is located on the outskirts of a village in central Spain, thousands of international visitors have made the trek to view his work, and it has been featured in several international art journals, books, and television programs.

Since Basanta's death, however, the work has begun to seriously degrade. Heavy winter rains have caused the concrete surfaces of the sculptures to crack, and the paint has begun to lose much of its color. Two sculptures have al-

ready collapsed, and it is possible that the work will be irreparable after another difficult winter season or two. Consequently, it is imperative that action be taken immediately to convince the local and regional governments to intervene to save and preserve Basanta's art.

The challenges facing Basanta's masterpiece are emblematic of issues facing the field as a whole. Although the works of non-academic artists of such renowned art environment builders as Sabato Rodia (*Watts Towers*, Los Angeles, California) are slowly beginning to be included in an expanded definition of art, they still often remain in a more tenuous and often perilous position. Academic art and folk arts are typically protected in some way, housed in galleries or museums, regarded as national treasures, or cared for by the community in which the creator lived and worked; even if they are in a private home and in use, they are



2. Foto: Jo Farb Hernández,
Septiembre, 2018.



3. Foto: Jo Farb Hernández,
Septiembre, 2019.



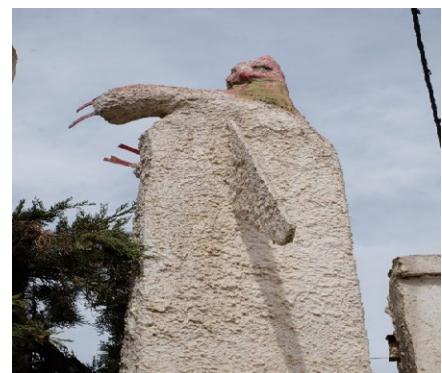
4. Foto: Jo Farb Hernández,
Septiembre, 2018.



5. Foto: Jo Farb Hernández, Sep-
tiembre, 2019.



6. Foto: Jo Farb Hernández, Mayo, 2008.



7. Foto: Jo Farb Hernández, Sep-
tiembre, 2019.

relatively safe. In contrast, most, if not all, art environments are continuously at risk. Why are they not, instead, re-conceptualized as a positive resource that serves to support community identity and enhance the sense of place that they already engender?² Artworks in other categories would not be subjected to such unethical destruction.



8. Sabato Rodia, *Watts Towers*. Foto: Jo Farb Hernández, Diciembre, 2000.



9. Josep Pujiula i Vila, *Poblat Salvatge*. Foto: Jo Farb Hernandez, Junio, 2002.

The governmental and bureaucratic challenges confronting these sites are often exacerbated by the generally more fragile state of the various components of the artworks, a circumstance that comes into play even as they are being created. There are obvious divergences between the technical skill and the quality of materials manifested by the different creators and their sites, but even a fortuitous combination of the best of both can result in structural instability as they contend with environmental forces, vandalism, or changing ownership. Incremental corrosion often takes over from there.

Regrettably, it is fairly often the case that there is a misstep somewhere, either in the construction process or in the durability of the materials used, which results in inherent vice³ and an existential challenge to the work's long-term stability. Just citing a few examples from Spain, Josep Pujiula (*Poblat Salvatge*, Argelaguer, Catalunya) worked primarily in wood, which has a relatively short lifespan in an area with rain, heat, winds, and occasionally snow; Justo Gallego (*Catedral de Nuestra Señora del Pilar*, Mejorada del Campo, Madrid) scrounged over-fired bricks whose melted, non-standard shapes posed complications for the tight cohesion of mortar, thus threatening the work's solidity; Máximo Rojo (*Museo de la Historia y de la Vida*, Alcolea del Pinar, Castilla La Mancha) disregarded the fact that the steel foundations of his quickly-fabricated sculptures were protruding to the outside of their concrete surfaces, thus increasing the rapidity of rust, expansion, and fracturing; Julio Basanta randomly used a range of infrastructures, some of which – such as recycled commercially-produced mannequins – had surfaces incompatible with the long-term adhesive quality needed to support the heavy concrete mortar with which they were sheathed.



10. Máximo Rojo, *Museo de la Historia y de la Vida*. Foto: Jo Farb Hernández, Abril, 2008.

Portland cement, the mortar of choice of many art environment builders, is easy to work with and easily available, but unless it is properly reinforced, maintained, and provided with adequate drainage, it will begin to crack and crum-



11. Antonio Cervantes, Sculpture Garden.
Foto: Jo Farb Hernández, Septiembre, 2018.

ble. If the mortar is not properly compacted, its porosity permits it to accumulate moisture that ultimately affects the steel infrastructure: as steel corrodes, it can expand up to 300 times, causing the concrete casing to burst, dislocating any glass or ceramic decorative surface treatments, which further exposes the substructure to the elements. This enjoins the discussion of the ephemeral state of these works, and how to approach the often fugitive quality of their existence. Some of these sites, such as Antonio Cervantes's sculpture garden (Balsareny, Catalunya), are already in a state of complete disrepair, scarred by vandalism and neglect; others will no doubt succumb to economic pressures, as the heirs balance the aesthetic value of their parent's or grandparent's or aunt's/uncle's work with the commercial value of the property. The latter typically trumps the former.

SPACES, the nonprofit archives founded in the 1960s to identify, document, and advocate for these sites, which I directed for 13 years before being honored with Emerita status, grew out of the heroic efforts of a group of Los Angeles-area artists, architects, and activists who came together to save the threatened *Watts Towers* in 1959. So, too, my own pure fieldwork research is underlain with the unceasing recognition that political intervention may likely become part of my efforts: it is not enough to appreciate and document these sites, as advocacy and political engagement is often vital, frequently over the long term, for these art environments to continue to exist.

For example, I had been working with Francisco González Gragera (*El Capricho de Cotrina*, Los Santos de Maimona, Badajoz) for several years when I learned of the municipal government's injunction preventing him from further construction; in response, I visited the offices and wrote several letters to the village mayor and to the Junta of Extremadura appealing to them to reconsider these mandates. This kind of campaign became an essential part of my work on art environments in Spain (and elsewhere): interviewing the artists, their families, and community members, and documenting the sites with photos and video became closely tied to political advocacy, as I wrote letters, sent emails, made phone calls, and attended meetings with officials at all levels of Spanish government to try to protect and secure these sites. I am proud that this work has resulted in some significant successes: González was not only able to resume building, but now, subsequent to his death, his site is being lauded by a new generation of political leaders. In other cases, the steep fines on Blas García (L'Ametlla del Mar, Catalunya) for building life-size dinosaurs and other structures on his private, fenced-in property have been excused, and there is now some "timid recognition" of the worth of his constructions for his community; and Pujiula was honored by the same municipality that once disavowed any knowledge of his work and was instrumental in forcing him to dismantle and burn its three earlier incarnations.



12. Francisco González Gragera, *El Capricho de Cotrina*.
Foto: Jo Farb Hernández, Mayo, 2008.

While the posting of an online petition may seem like a blunt instrument conjoining efforts to save a site, I have found that when the voices of internationally-concerned art appreciators are combined with those of local community members, the effect can be significant. Those of us who are “outsiders,” yet knowledgeable about the field as a whole, can provide comparable narratives to help locals understand that



13. Ferdinand Cheval, *Palais Idéal*. Foto: Pavel Konečný.

the sites located in their communities can be considered as part of a world-wide genre, rather than simply as unusual public manifestations that challenge their neighbors’ understanding of what art can be. And the locals, the “insiders”,

are voters who can exercise their own voices to pressure local politicians to listen to them and reflect their wills. Particularly in smaller towns or villages, an art environment may come to embody a significant component of the area’s self-identity; not only will it leave a void if it is damaged or destroyed, but, in contrast, a positive response to these sites can help to bring broader recognition and wider visitation to the area from those who otherwise would have had no reason to stop.

This arrangement played out with great success with Josep Pujiula’s *Poblat Salvatge*, as local politicians and representatives of government agencies were finally convinced to re-interpret local ordinances in order to celebrate his work as a *Bien de Interés Local*,



14. Miembros de la Comunidad de Argelaguer protestaron contra la propuesta de destrucción del Poblat Salvatge de Josep Pujiula. El cartelón dijo: “Si destruyes lo que queda del sitio, destruirás parte de nuestra infancia”. Foto: Jo Farb Hernández, 2013.

a local cultural heritage site. It took years, but the art environment is now preserved as, at the same time, it continues to provide a unique and satisfying link to a communal self-identity. And with over 500 signatures from all corners of the globe signing the petition⁴ to support Basanta’s site

filed within the first weeks of the online posting – the success of which has also engendered articles in local newspapers and television⁵ – I am cautiously optimistic that we will have success with this effort as well, as local politicians learn that the eyes of the world are upon them.



15. Jo Farb Hernández y Julio Basanta en la *Casa de Dios*, Julio, 2014. Foto: José Luis Solanilla.

As art environments challenge our artistic and cultural norms, study of their manifestations cannot conscientiously focus solely on documentation without advocacy. When unsanctioned works of public art by self-taught artists are threatened, those of us who care about expanding the paths of creative expressivity must step up. Each small success, one by one, leads us to positive progress toward greater inclusivity in art historical definition. And, as this happens, art environments become recognized and defined as important artworks, meaning that we will no longer have to think twice about acting to save and preserve them: it will become the most natural thing in the world to do.

NOTAS:

[1] Jo Farb Hernández, Director Emerita of the nonprofit archives SPACES – Saving and Preserving Arts and Cultural Environments – first documented the *Casa de Dios* in Épila (Zaragoza), Spain, in 2008, and she has been writing about and advocating for the site since that time. For further information, see the chapter on Basanta in her book *Singular Spaces: From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Environments* (Watford, UK: Raw Vision, SPACES, San José State University, 2013).

[2] These officials would do well to study their local art environments for the seemingly effortless ways in which they make monumental spaces more intimate, in contrast to the many aesthetic and socio-cultural disasters foisted upon urban areas by architects or urban planners who design public spaces that challenge and repel visitors rather than welcoming them.

[3] A term used by museum conservators to describe works created from media that is innately and by its very nature prone to deterioration.

[4] https://secure.avaaz.org/en/community_petitions/Ayuntamiento_One_of_the_worlds_great_art_environments_is_in_danger/?emriVneb&utm_source=sharetools&utm_medium=email&utm_campaign=petition-792434-One_of_the_worlds_great_art_environments_is_in_danger&utm_term=riVneb%2Ben.

[5] See, for example, María Salguero, “Jo Farb lanza en Zaragoza su mensaje a favor de la preservación del arte marginal,” *Heraldo de Aragón*. September 15, 2019: 46; José Luis Solanilla, “La experta en arte bruto Jo Farb inicia una campaña para salvar la ‘Casa de Dios’ de Épila,” *Heraldo de Aragón*. October 21, 2019: 56; and “La belleza de la creatividad en ‘Anónitos Huéspedes,’” *Aragón Television*. <http://www.aragonlevision.es/nosotros/sala-de-prensa/noticias/la-belleza-de-la-creatividad-en-atonitos-huespedes>. Posted October 16, 2019.

DIDIER LOBERT DE BOUILLON VIÉVILLE

Sylvaine Lobert

Autora: Sylvaine Lobert. Hija del artista, fundó la asociación “Amis du donjon de Bouillon Viéville” para estudiar, apoyar y preservar el trabajo de su padre. También es artista, especializada en pintura.

Resumen: Didier Lobert “de Bouillon Viéville” dejó París hace muchos años y se retiró al campo para dedicarse a la actividad artística. En 1968 en la propiedad de familia, en el valle del Avre, situado en la región francesa de Eure, empezó a construir su estudio de pintura. Eligió la forma de un castillo medieval y construyó una estructura parecida a la arquitectura tradicional de la región.

Palabras clave: taller de pintura, artista visionario, environment, castillo medieval.

Abstract: Didier Lobert “de Bouillon Viéville” left Paris and retreated to the countryside in order to devote himself to artistic pursuits. His destination was his family’s property in the beautiful valley of the Avre, in the Eure region of France, and it was here that he intended to construct his painting studio. He chose the form of a medieval castle in order to complement the area’s environment, and, beginning in 1968, designed a high concrete structure that was reminiscent of early architecture that may possibly have been found in the region.

Keyword: painting studio, visionary artist, environment, medieval castle.

Didier Lobert “de Bouillon Viéville” is a painter who left Paris and retreated to the countryside in order to devote himself to artistic pursuits. His destination was his family’s property in the beautiful valley of the Avre, in the Eure region of France, and it was here that he intended to construct his painting studio.



He chose the form of a medieval castle in order harmonize with the country setting, and, beginning in 1968, designed a high concrete structure that was reminiscent of early architecture that may possibly have been found in the region. An epic creator and builder, he was patient, determined, and passionate, and committed to the project over the long-term, so his studio became a work of art. Here, in the countryside of Saint Germain sur Avre, his twentieth-century medieval-style castle displays the colors of Normandy, as it is located not far from its earlier borders with France. Didier Lobert turned into a master architect as he interpreted Romanesque- and Gothic-era design constructs, and the castle studio became the spark for him to better discover and fan his exceptional internal flame of creativity.

Using concrete, contemporary techniques, and modern materials for the lengthy and laborious building process of constructing the medieval-style castle studio was an extraordinary adventure, and it was therefore “quite natural” for him to later decide to enhance his own home, which had fallen into disrepair, with a complementary masterful artistic treat-

ment. Beginning in the year 2000, he began its transformation into a sumptuous Romanesque-and Gothic-style abbey house.



La badía en primavera.

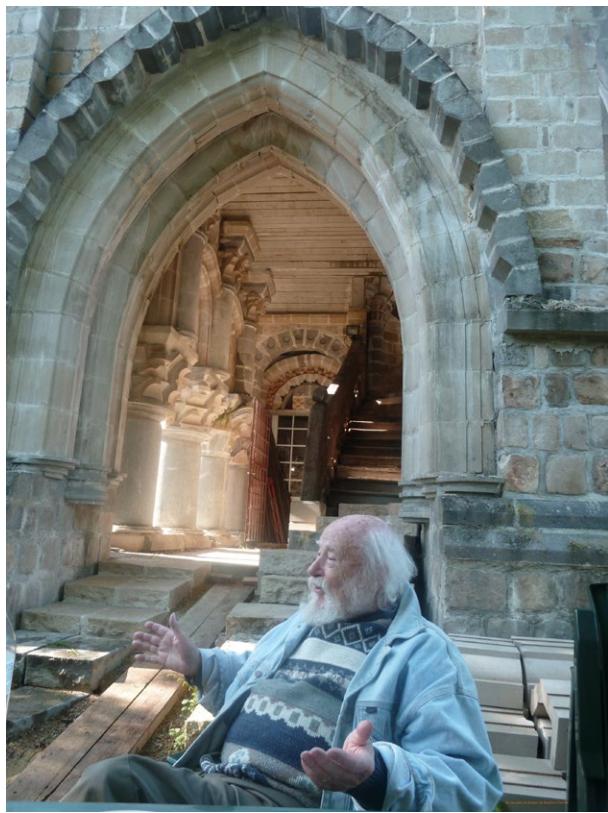


Claustro de la torre central.

A MANIFESTATION OF BEAUTY

With little support or inspiration from the utilitarian, mercantilist, mechanistic, and cold civilization within which we are so firmly entrenched, Didier Lobert proceeded to reinstate the noble balance of the arts of living well, and of including beauty in our lives: secrets that were well known and practiced by the Elders of old. The passion of the Romanesque and Gothic designers knew no limits, and Lobert tirelessly experimented in order to adapt his contemporary materials to ancient archetypes.

He created a spectacular structure, dazzling to the eyes, transforming concrete with modern construction methods into a magnificent building referencing the glorious constructions of



El artista en 2014.



El artista en 2017.



El artista en 2019.

days gone by. He noted that the architectural forms of the twelfth century, particularly evident in examples of religious architecture, were often based on and inspired by the natural forms of trees, flowers, rainbows, and more, motifs that offered a tangible hymn to Creation itself and to the Creator. He viscerally absorbed these aesthetics into his spirit, thus proving, as he paid homage to them through his own building, that we can choose to perpetuate the great forms and styles of beauty practiced by our Elders despite the fact that we no longer use the same materials or techniques to achieve them.

AN AREA OF ARTISTIC AND CULTURAL HERITAGE

Lobert considers his buildings, the Donjon of Bouillon Viéville and the Monthulé Abbey, to be a complete and single work, as all components were built, painted, and sculpted by the same artist. They are set within a green one-hectare park, a unique and exceptional artistic heritage site that has become a retreat enabling visitors to contemplate the buildings within their natural environment at the same time that it helps to preserve that environment. It is a traditional and charming rural site, prized by painters, located between the forested river banks and the village, itself built up around the fine spire of its 14th century bell tower. As a whole, it enhances the cultural and touristic interest of an area that has already garnered worldwide attention.

LOCAL DISPUTES

It is not easy to be the creator of a visionary environment, a self-taught and independent creator of an original space shaped by the multiplicity of one's own creative activities. Lobert has found, as have so many artists in this genre, that while some viewers are fascinated by his work, others – even neighbors or local government officials – are indifferent or even hostile toward it. At the present time, despite the

outstanding cultural and artistic heritage that it presents, Lobert's site, rather than being encouraged and supported by the French authorities, is being menaced by potential threatened closures, prohibition of visitors, and even, potentially, eviction and destruction of his work, with no regard for the time he has put into building the site nor his advanced age.

ASSOCIATION

Founded in 2008 by the artist's daughter, an association of friends of the site works to defend, support, and promote the creations of Didier Lobert de Bouillon Viéville. With approximately fifty active members and supporters, others are encouraged to join les "Amis du donjon de Bouillon Viéville".

Please contact the Association President for more information: sylvaine.lobert@orange.fr.

Blog: <Https://donjonbouillonvieville.blog4ever.com/>

CONTACT AND VISITATION

Although this private site is still under construction and not open to the public, private visits of 6 – 8 individuals may be offered by the association, with advance request and approval. Please contact Yolande Paris for further information: pamyola@gmail.com 02.32.60.13.69 (from outside of France call 00.33.2.32.60.13.69).

Crédito fotográfico: Sylvaine Lobert.

Texto traducido del francés por Jo Farb Hernández.

LA CATHÉDRALE DE JEAN LINARD: OBRA DE ARTE IRREGULAR Y BIEN COMÚN

Roberta Trapani y Danilo Proietti

Curriculum académico: Roberta Trapani es historiadora de arte especializada en *outsider environments* y arquitectura sin arquitectos (PhD, Paris Nanterre/ Palermo). Vive en Francia, donde ha sido profesora en varias universidades parisinas y es cofundadora de varias asociaciones dedicadas al arte *outsider*, por ejemplo el CrAB (*Collectif de réflexion autour de l'Art Brut*) y el PIF (*Patrimoines Irréguliers de France*).

Danilo Proietti es co-fundador de las asociaciones *Patrimoines irréguliers de France* y *Autour de la Cathédrale de Jean Linard* y se dedica activamente a la gestión y al mantenimiento del sitio de Linard desde el 2012. Ideológicamente libertario, autodidacta en todo lo que le interesa y apasionado por el *arte outsider*, se dedica al mismo tiempo a varias actividades y prácticas artísticas: informática, música, video, fotografía y jardinería.

Resumen: En 1981 el ceramista Jean Linard (1931-2010), después de haber construido su casa y su taller en medio de un bosque en el centro de Francia, comenzó a construir su *Cathédrale*: un parque de esculturas monumentales decoradas con mosaicos multicolores. Después

de su muerte, los herederos pusieron en venta el sitio. Al mismo tiempo, un grupo de entusiastas se movilizó para conservar y valorizar la *Cathédrale*. En 2019 este grupo se unió a algunos habitantes de la zona para transformar este monumento de *arte outsider* en un bien común.

Palabras clave: outsider environments, arquitectura fantástica, Cathédrale.

Abstract: In 1981, after having built his house and his atelier in the thick of a forest in the centre of France, the ceramist Jean Linard (1931-2010) began the construction of his Cathedral: a monumental sculpture park adorned with multicolored mosaics. After his death, the site was put up for sale by numerous heirs. At the same time, a group of enthusiasts is mobilizing to take care of this fragile work and make it known. In 2019 these enthusiasts joined some inhabitants of the territory to transform this monument of outsider art into a common good.

Keyword: outsider environments, monumental sculpture park, Cathédrale.

Era l'autunno del 2009 quando visitai per la prima volta la *Cathédrale* di Jean Linard¹. Avevo appena iniziato il mio dottorato di ricerca in storia dell'arte dedicato ai siti d'arte irregolare². Un'amica e compagna di studi mi aveva proposto di condurmi in macchina in questo sito bizzarro che conosceva sin da piccola perché situato non lontano dalla sua casa natale. Devo ammettere che ai tempi, nonostante le belle immagini di Deidi von Schaewen pubblicate in *Mondi immaginari*³, questo giardino scolpito non infiammava particolarmente la mia immaginazione e ero tentata di rimandare la mia visita. Le forme spigolose delle sculture rivestite a mosaico, che ricordano le tende coniche dei nativi americani, mi lasciavano indifferente, troppo lontane dalle rotondità arabescate che attraevano ai tempi il mio sguardo. Ma lo studio che avevo scelto di fare, se pur da storica dell'arte, implicava un approccio antropologico e la storia di quel muratore dell'immaginario mi intrigava. Mi convinsi dunque a superare i limiti del mio pregiudizio estetico e colsi l'occasione d'oro che mi si presentava. La *Cathédrale* si trova infatti nel cuore di una foresta, al centro della Francia. Mi sarebbe stato impossibile raggiungerla altrimenti che in macchina. Decisi quindi di seguire la mia amica e non c'è dubbio che quella visita fu una vera scoperta.

Tra le sculture maestose, avvolta da una natura lussureggiante e da una fitta pioggia, passai delle ore a filmare gli innumerevoli dettagli di un'opera straordinaria.

Non ebbi modo di discutere a lungo con Jean Linard, che vedeva di tanto in tanto scivolare rapido tra le piante e le sculture. Un uomo selvatico, di poche parole, ma spiritoso e, come seppi in seguito, gran bevitore. Del nostro breve scambio è questa sua frase che ricordo: "Qui siamo nel Berry, terra di vini, e le bottiglie che vedi sparse un po' ovunque nel mio giardino le ho bevute tutte!". Di bottiglie in vetro verde, giallo e blu ce n'erano in effetti in quantità. Trasformate in oggetti preziosi e luminescenti, ornavano quel giardino singolare non solo visivamente, ma soprattutto per l'atmosfera che vi regnava, difficilmente traducibile in parole.

Sono ritornata alla *Cathédrale* nel 2012 con Chiara Scordato, Danilo Proietti e Déborah Couette dell'associazione *Patrimoines irréguliers de France*, che avevamo da poco co-fondato e il cui obiettivo è la protezione e la promozione di siti d'arte irregolare. Eravamo preoccupati per il grido d'allarme lanciato su diverse testate giornalistiche da Anne-Marie Linard, ultima moglie dell'artista, in seguito alla morte di quest'ultimo nel 2010. Senza la manutenzione costante che Jean Linard dedicava alla sua creazione *en plein air*, questa si stava rapidamente deteriorando. Insieme al critico Laurent Danchin⁴ e all'artista Jean Michel Chesné⁵ abbiamo allora creato un comitato di salvaguardia del sito, messo in vendita senza alcun vincolo dai numerosi eredi dell'artista. Abbiamo redatto una petizione (firmata in seguito da 43 attori del mondo dell'*outsider art*, tra cui Michel Thévoz, Lucienne Peiry, Eva di Stefano, Roger Cardinal e Martine Lusardy) che abbiamo inviato a Frédéric Mitterrand - allora Ministro della cultura - chiedendo il suo intervento. Il sito è stato in seguito aggiunto alla lista dei Monumenti Storici (termine che definisce i beni culturali in Francia) e gestito da un'associazione senza fini di lucro che ha visto la nostra collaborazione e quella di Anne-Marie e Elodie Linard, ultimogenita dell'artista. Oggi vorremmo andare oltre la pura gestione: vorremmo rendere la *Cathédrale* di Jean Linard un bene comune.

L'articolo che vi propongo, scritto in collaborazione con Danilo Proietti, nasce dalla volontà di rendere conto dell'esperienza singolare di Jean Linard e delle nostre singolari azioni e proposizioni di tutela.

JEAN LINARD

Jean Linard nasce l'11 giugno 1931 a La Marche, cittadina medievale della Borgogna. Nel 1945 segue la madre a Parigi, dove studia incisione all'Ecole Estienne, scuola comunale dedicata alle arti tipografiche, e dove sposa Andrée Thumerelle, madre dei suoi due primogeniti. Nel tempo libero, ritorna spesso nella sua

terra d'origine e, affascinato dalla lavorazione dell'argilla, si spinge fino a La Borne, villaggio immerso nella foresta, rinomato dalla fine del XVIII secolo per le sue produzioni in ceramica. Qui visita gli atelier dei numerosi ceramisti che, dalla Seconda Guerra Mondiale, hanno fatto di questo borgo la loro dimora e, nel 1959, incontra la danese Anne Kjærsgaard (1933-1990), che lo guida nella lavorazione della ceramica e nella sperimentazione delle sue potenzialità. Insieme cercano un luogo in cui vivere e costruire il loro universo. Lo trovano in un'antica cava di selce abbandonata, situata nel cuore della foresta di Neuvy-Deux-Clochers (Cher), dove si stabiliscono nel 1961. In breve tempo raccolgono nei dintorni i materiali utili alla costruzione di una fornace per le loro creazioni e di alcune strutture che fungeranno da laboratori e abitazione. Come la conchiglia della lumaca di cui parla Bachelard - “la casa che cresce insieme al suo ospite, [...] meraviglia dell'universo”⁶ -, la dimora-atelier di Kjærsgaard e Linard cresce nel corso degli anni insieme ai quattro figli nati dalla loro unione.

“A differenza di chi fa un progetto, io, il mio progetto l'ho fatto costruendo. L'errore è fare un progetto e seguirlo. Una casa dovrebbe essere modificata vivendola. Alla fine della mia vita mi sarà possibile fare una pianta di questa casa”⁷.

Il desiderio di un'architettura più umana e auto-rappresentativa, in grado di soddisfare le aspettative pratiche e spirituali dei suoi abitanti, è al centro delle riflessioni sull'abitare nate negli stessi anni che hanno visto evolversi la casa-atelier di Kjærsgaard e Linard. Era il periodo denominato in Francia dei “Trenta gloriosi” (1945-1975), caratterizzato da una significativa espansione demografica, dovuta all'esodo e all'emigrazione rurale, e da una massiccia ricostruzione del patrimonio abitativo dei paesi devastati dalla guerra. È un periodo di razionalizzazione in cui uno Stato onnipresente impone i suoi orientamenti. L'urgenza di rispondere alle esigenze abitative porta alla costruzione/ ricostruzione di massa, più attenta all'aspetto quantitativo che a quello qualitativo. Il fenomeno si intensifica dal 1960 al 1975, quando apparvero

ovunque, nelle periferie delle città, grandi complessi di edilizia popolare. Ma la quantità da sola non è sufficiente e le persone non devono semplicemente essere alloggiate: devono anche *abitare* il luogo in cui vivono, devono cioè avere la possibilità di trasformarlo secondo i propri desideri.

I primi fabbricati hanno una struttura semplice e sono realizzati principalmente con materiali di recupero provenienti dalla demolizione di vecchie costruzioni: travi, infissi di finestre, piastrelle, tegole, pietre, mattoni⁸. All'interno sono decorati con le produzioni ceramiche dei due artisti, che realizzano anche diversi forni a legna per la cottura delle proprie creazioni.

“Un ceramista ha tutto per immaginare una casa: le tegole, i mattoni, le piastrelle, con cui può divertirsi, sognare e proteggere il resto della sua produzione: piatti, ciotole [...]. Qui, la maggior parte dei materiali è di recupero. [...] Bisogna amare tutto ciò. Inizialmente si ha un male cane, il materiale ci domina. Dobbiamo imparare a dominarlo”⁹.

Anne e Jean diventano presto noti nella zona. Creano vasellame e oggetti utilitari in ceramica modellati principalmente al tornio, che vendono, provvedendo così al sostentamento del nucleo familiare. Jean utilizza la cenere di quercia, di paglia o di vite per ottenere i bianchi cremosi, i rosa, i verdi celadon e i blu degli smalti con cui riveste l'interno dei recipienti, lasciando la terra visibile all'esterno. Amava il contrasto tra la morbidezza dello smalto e la trama più rustica della terra. Detestava invece i servizi di ceramica in serie e i lavori su commissione. Nella sua vasta produzione, non ci sono infatti due ciotole o due piatti simili: “Io non sono come te e tu sei diverso da tua moglie o da tuo fratello. Allora perché vuoi la stessa ciotola o lo stesso piatto?”.

Le creazioni dei due artisti si differenziano col tempo e nel 1962 Jean Linard inizia a dedicarsi alla scultura in terracotta. In seguito, altre tecniche (il *raku* e il mosaico) e materiali (cemento e ferro) saranno sperimentati dall'artista, alla ricerca di modi sempre nuovi di esprimere-



1. El bautisterio y la casa-atelier de Jean Linard. Foto Gerard Guenin.

si. Queste sperimentazioni avranno un impatto fondamentale nell'evoluzione del suo linguaggio artistico.

Nel 1972 i due artisti si separano e Linard resta sul sito, continuando a modellarlo. Oltre alla sua passione per la costruzione e la ceramica, si prende cura dell'orto perché “un vasaio che fa un'insalatiera deve sapere come coltivare l'insalata che ci metterà”. La casa si trasforma col tempo in un dedalo di stanze su due piani, disposte attorno a una corte quadrilatera ornata da alberi da frutto e piccole piscine. Gli atelier e le sale espositive si estendono invece orizzontalmente, dipartendosi da uno dei lati della casa e inoltrandosi verso foresta. L'artista modifica e rifà più volte i tetti, ornandoli con piastrelle colorate e le figure in gres smaltato del suo bestiario fantastico. Decora anche i camini, le porte, le finestre e alcune pareti con mosaici multicolori. Questa costruzione riprende tutte le caratteristiche dell'architettura del Pays-Fort (micro-regione francese situata a nord del di-

partimento dello Cher), ma anche quelle delle fattorie danesi.

Nel 1974 sposa Anne-Marie Guenin, che sarà la sua compagna fino alla sua morte e con cui avrà una figlia, Elodie. Secondo Anne-Marie, Jean Linard non cercava l'ispirazione. Gli bastava osservare la natura: le pietre, gli alberi, gli uccelli, le persone, tutto ciò che lo circondava. Trovava così le sue svariate fonti di ispirazione. Con Anne-Marie, era solito fare ogni mattina una lunga passeggiata nei boschi. Lì osservava le pietre, le guardava attentamente, a volte le portava con sé, nel suo laboratorio:

“Era un uomo appassionato, ispirato. Si alzava ogni mattina con dei progetti. Aveva una “forza di lavoro” impressionante. Amava quello che faceva con passione e quando la gente gli diceva: “Che lavoro!”, “Che coraggio!”, rispondeva: “No! Non lavoro e non ho coraggio. Mi sto divertendo. Mi diverto sempre. Le persone coraggiose sono quelle che vanno in fabbrica”.

Quando aveva un'idea, che si trattasse di fare

un angelo o un gatto in ceramica, o di costruire qualcosa di nuovo, non aveva mai dubbi o esitazioni. Si metteva subito al lavoro e niente poteva fermarlo. Allora, l'universo intero sembrava mettersi in moto per stare al suo fianco e permettergli di ottenere qualunque cosa avesse in mente”¹⁰.

LA CATHÉDRALE

Già nel 1975, Jean Linard immagina la costruzione di una cappella o di una chiesa. All'inizio pensa ad un progetto collettivo, aperto a tutti coloro che lo avrebbero desiderato. Nel 1978, hanno luogo a Sancerre alcuni incontri con il consiglio comunale, ma i partecipanti propongono i loro personali modelli e disegni della futura cattedrale e Linard si rende conto della sua difficoltà a lavorare in gruppo. Abbandona quindi l'idea di un'opera collettiva e decide di costruire la *sua* cattedrale, in totale autonomia, sul terreno che si estendeva tra il suo laboratorio e la foresta. Nel 1981 inizia quindi la costruzione della sua *Cathédrale*, un'opera archis cultorea unica, maestosa. Una cattedrale diversa dalle altre: il suo tetto è, infatti, il cielo; le volte, i rami degli alberi; il coro, un grande prato popolato da venti sculture triangolari alte

dai tre ai quattro metri, intrecciate tra loro. Realizzate con mattoni di terracotta, si slanciano tra gli alberi e il cielo, ornate in parte da frammenti di ceramica multicolore.

Per raggiungere quest'archis cultura monumentale l'artista realizza un viale sinuoso in pietra, bordato di mosaico e piante ornamentali, che affianca la lunga struttura del suo laboratorio. Lungo il cammino, altre sculture popolano il terreno, anch'esse triangolari e imponenti, traforate a volte da spettacolari rosoni fatti di bottiglie e frammenti di vetro. La natura boschiva del luogo, abitato da diverse varietà di uccelli e già di per sé suggestivo, è messa in risalto dalle creazioni di Linard. Un bestiario sorprendente fatto di animali reali e immaginari in ceramica, mosaico e materiali riciclati, abita i tetti della casa e del laboratorio. Grandi medaglioni in cemento rivestito da frammenti di specchi, appesi agli alberi con filo di lenza, riflettono le mutevoli immagini della natura mentre ruotano, spinti dal vento; altri in acciaio sono usati come sculture sonore: sono gong che catturano le vibrazioni del vento per restituirle sotto forma di suono. La creazione archis cultorea di Jean Linard si integra perfettamente nella foresta che la circonda. È un'archis cultura organica che promuove un'armonia tra l'uomo e la natura e



2. El coro de la Cathédrale. Foto Gerard Guenin.

fa rivivere il mito della capanna primigenia: "La Cathédrale è la mia capanna sacra"¹¹.

Il sito è protetto, nelle sue zone liminari, aperte sulla foresta, dai "guardiani del tempio" - sculture policrome realizzate assemblando ferraglia, ceramica e oggetti diversi - ed invita a un singolare viaggio spirituale. Brulica di riferimenti al cristianesimo, al buddismo, all'islam e alla religione Bahá'i (nata in Iran durante la metà del XIX secolo, i cui membri seguono gli insegnamenti di Bahá'u'lláh). I nomi di figure emblematiche della non-violenza - Gandhi e Martin Luther King - appaiono anche su alcune sculture triangolari, simbolo della Trinità.



3. El coro de la Cathédrale. Foto Laure Chavanne.

Una decorazione a mosaico riveste alcuni rilievi del terreno e un anfiteatro dove l'artista amava organizzare spettacoli e incontri. Le onde sinuose e colorate che decorano il terreno evocano il Parc Güell di Gaudí, il cui nome appare accanto al battistero, bacino ricoperto di mosaici che ricordano la tecnica tradizionale del *trencadis* utilizzata dall'artista catalano. I nomi di altri grandi artisti del XX secolo appaiono nel sito: Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Marc Chagall. Ma i creatori a cui Linard si sentiva più vicino erano i babelici Ferdinand Cheval¹² e Raymond Isidore detto Picassiette¹³, o ancora Robert Tatin¹⁴, i cui nomi sono ugualmente presenti nel parco della *Cathédrale*.

"Jean non ha mai rivendicato una qualsivoglia appartenenza all'*art brut*", spiega Anne Marie Linard. "Aveva studiato arte, aveva un lavoro, era un artista ufficiale e ha rifiutato l'etichetta "*Art Brut*" per se stesso. Ma era allo stesso tempo l'arte per la quale aveva senza dubbio più tenerezza e interesse. [...] Quello che gli piaceva di Cheval era sia il suo *Palais Idéal* che il fatto che questo fosse opera di un "semplice postino", proprio come la casa di Picassiette, eseguita da un "semplice cantoniere". C'era qualcosa in Jean... era sempre un po' in rivolta contro il fatto che da una parte c'erano le persone colte, istruite, e dall'altra c'erano i manovali, i lavoratori. Di Cheval amava l'opera, ma forse se il *Palais Idéal* fosse stato realizzato da... Picasso, per esempio, sarebbe stato un po' meno importante per lui... Forse..."

A differenza di Cheval e Isidore, Jean Linard, come anche Robert Tatin, è infatti un creatore colto, che ha frequentato il mondo dell'arte ufficiale, mondo che a un certo punto del suo percorso ha abbandonato per ritrovare se stesso. È un artista professionista, autodidatta in materia di architettura, che attraverso la costruzione di un'opera ambientale si è liberato dai dogmi ricevuti e si è lasciato alle spalle qualsiasi categoria artistica per esprimere in libertà le proprie personali visioni. Ha quindi inventato un'opera d'arte totale, eterodossa, babelica, in cui l'architettura, la scultura, la ceramica, il mosaico, l'assemblaggio e l'arte del giardinaggio sono esplorati simultaneamente.

UN MOSAICO PER LA CATHÉDRALE

Come la maggior parte dei siti babelici, la *Cathédrale* di Jean Linard è il risultato di un progetto individuale; eppure, per questo caso specifico, si può parlare di un progetto collettivo mancato. Il desiderio iniziale dell'artista era infatti quello di creare un'opera collettiva, ma la sua visione personale, il suo temperamento e alcuni problemi amministrativi lo spinsero ad agire in solitudine.

Dopo la sua morte sono emersi interessi diversi, che coesistono a tutt'oggi. Da un lato gli



4. El camino que lleva a la Cathédrale. A la derecha, la casa-atelier de Jean Linard. ©Région Centre-Val de Loire, Inventaire général, F. Lauginie.

eredi hanno deciso di mettere in vendita il sito, rivendicando il diritto privato e dando così priorità ai loro interessi individuali. Dall'altro, le istituzioni hanno approvato la richiesta lanciata nel 2012 da 43 attori del mondo dell'*outsider art* di iscrizione del sito nell'inventario dei monumenti storici, concretizzando così l'interesse generale. Tra i due, la popolazione locale e nazionale appassionata di *outsider environments*, che ha fatto quello che un gruppo di individui solitamente fa quando c'è una causa comune da difendere: associarsi per portare avanti un'azione comune. Nel 2012, insieme a questi appassionati abbiamo quindi fondato l'associazione "Autour de la Cathédrale de Jean Linard"¹⁵ e trovato un accordo con gli eredi per tutelare il sito.

Oggi vogliamo, come già scritto, andare oltre: abbiamo creato una SCIC (società cooperativa di interesse collettivo) per rendere la *Cathédrale* un bene comune¹⁶. Ma quest'azione solleva degli interrogativi: qual è l'interesse di proteggere un sito del genere, nato da un progetto individuale, iscrivendolo in un progetto collettivo? E perché parlare di bene comune?

Innanzitutto, perché i creatori come Jean Linard, con le loro opere monumentali, interpellano spesso i passanti, invadendo lo spazio

pubblico e il paesaggio visibile. Questi "ispirati ai bordi della strada"¹⁷ ci invitano nel loro mondo, raccontandoci storie molto personali che si mescolano alla storia del territorio in cui operano. La loro pratica individuale ha una valenza collettiva.

In secondo luogo, come scrive Gabriele Mina¹⁸, queste opere appartengono fortemente al loro territorio. Ne raccontano la storia, direttamente, attraverso i materiali che le compongono, raccolti localmente, e indirettamente, attraverso le testimonianze degli abitanti che hanno visto l'opera evolversi. Bisognerebbe dunque immaginare delle formule inventive perché le comunità possano adottarle¹⁹.

La *Cathédrale* si trova nel folto di una foresta utilizzata per costruire gli edifici circostanti. È allo stesso tempo ai margini di una strada ampiamente trafficata, che conduce al villaggio di La Borne, noto per i suoi vasai e il loro know-how. Jean Linard non vi si stabilì per caso. La sua creazione non avrebbe potuto essere ciò che è senza questo ambiente: appartiene al suo territorio.

L'iscrizione sull'inventario dei monumenti storici potrebbe apparire come una risposta valida alla necessità di protezione di un sito fragile. È in effetti uno strumento legale che permette di affermare l'interesse generale di un bene nel campo della cultura, ma non presuppone alcuna forma di gestione e presa in carico statale. Si limita alla creazione di un sistema di sussidi ed esenzioni fiscali e, a parte alcune eccezioni (i monumenti considerati come particolarmente pregevoli), il sacrosanto dominio della proprietà privata non viene toccato. La Cattedrale resta infatti un bene privato in vendita. Inoltre, il carattere trascendente di questa forma di protezione (che presuppone l'intervento di un principio esterno e superiore, dall'alto verso il



5. La Cathédrale, mirada desde el bosque. Foto Danilo Proietti.



6. Un Guardián del Templo . ©Région Centre-Val de Loire, Inventaire général.

basso) la rende uno strumento astratto, di cui le realtà territoriali non possono realmente appropriarsi. Questa risposta, seppur valida, non basta quindi a garantire l’“adozione” di un sito da parte della comunità a cui appartiene.

Come coinvolgere allora *direttamente* la popolazione e consentirle di prendere decisioni

sul futuro del sito evitando al contempo la sua museificazione? Un bene o un servizio non è comune per natura, ma per l’uso che se ne fa. La risposta è pertanto l’azione collettiva diretta ed è questa la risposta che la nostra associazione ha fornito svolgendo per otto anni azioni di tutela e animazione che hanno suscitato un sentimento di appartenenza nella popolazione locale e nazionale. La gestione del sito da parte dell’associazione è in effetti più vicina a quella di un *third place* (sito partecipativo) che a quella di un museo. La reception in loco è amichevole. La programmazione della stagione culturale (mostre, spettacoli, concerti, residenze, simposi...) è aperta alle proposte esterne e lascia un ampio spazio decisionale agli invitati. Delle giornate di manutenzione e restauro partecipative sono organizzate regolarmente, in modo che tutti possano appropriarsi dell’opera e partecipare direttamente alla sua tutela. Tutto ciò ha permesso a un numero sempre più elevato di persone di sentirsi coinvolte e preoccupate per il suo divenire, ma questo purtroppo non basta a rendere la *Cathédrale* un bene comune. Il sito è pur sempre un bene privato in vendita e questo genera un conflitto di interessi tra gli eredi (interessati per la maggior parte unicamente alla vendita), i volontari (che svolgono un lavoro di manutenzione gratuito) e gli enti pubblici (restii a elargire finanziamenti a una struttura che opera in definitiva per l’interesse di un gruppo privato). Tutto ciò rende estremamente precarie le azioni dell’associazione.

È questa consapevolezza che ha spinto alcuni dei suoi membri a fondare una SCIC: una struttura giuridica in cui tutte le persone, fisiche o morali, di diritto privato o pubblico, possono riunirsi attorno ad un progetto comune. Questa struttura innovativa rientra nell’ambito dell’economia sociale e solidale e potrebbe costituire una nuova maniera di proteggere gli *outsider environments* coinvolgendo i cittadini e il territorio di appartenenza del sito, così come tutti coloro che si interessano oggi alla tutela di questi monumenti fragili. Si tratta di uno strumento che permette di spostarsi dalla natura trascendente dell’interesse generale

(dall'alto verso il basso) al carattere immanente di un progetto collettivo (dal basso verso l'alto). L'idea è anche quella di proteggere questi siti dal mercato dell'arte e dalle logiche di produttività, senza pesare però unicamente sulle istituzioni.

Una SCIC gestisce un progetto che coinvolge diverse categorie della popolazione, comprese le istituzioni, che possono detenere fino al 50% del capitale mantenendo lo stesso potere degli altri membri. In una SCIC, lavoratori stipendiati, volontari, associazioni e aziende possono incontrarsi e lavorare insieme.

La SCIC “Un mosaico per la Cattedrale” propone di salvare la *Cathédrale* di Linard attraverso la raccolta del capitale necessario all’acquisto del sito. Tutti possono partecipare acquistando una o più parti a 20 euro e diventare così comproprietari. Il suo obiettivo è di estrarre il sito dalla proprietà privata e di garantirne il beneficio collettivo attraverso diverse attività che saranno svolte secondo i valori propri dei Comuni (*Communs*).

Creata il 22 giugno 2019, in pochi mesi la SCIC “Un mosaico per la Cattedrale” ha già riunito più di 180 membri (tra cittadini e associazioni). Non siamo ancora sicuri di raggiungere il nostro obiettivo, c’è molto da raccogliere e non sappiamo ancora se le realtà territoriali si assoceranno e sosterranno economicamente il progetto. Quello che abbiamo potuto constatare però è che c’è un forte desiderio e una volontà di “fare comune” e con ciò la nostra sfida è già rivoluzione.

NOTAS:

[1] Su Jean Linard, cfr.: Claude Arz, *La cathédrale de Jean Linard : un sanctuaire laïc voué à la céramique*, in « Raw Vision », n°14, Primavera 1996, pp. 36-39; Antoinette Faÿ-Halle, *La cathédrale de Jean Linard : un chef-d’œuvre de l’art naïf en péril ?*, in « L’Estampille - L’Objet d’art », n° 476, febbraio 2012, p. 54-59. Cfr. anche il web-doc creato nel 2012 dalla Direzione dell’inventario del patrimonio della Regione Centro, che rivela l’insieme

me patrimoniale della *Cathédrale* di Jean Linard: <http://jeanlinard-patrimoine.regioncentre.fr>.

[2] Cfr. Roberta Trapani, *Patrimoni irregolari in Francia e in Italia. Origini, artificazione, sguardo contemporaneo*, tesi di dottorato in Storia dell’arte e Studi culturali europei, in co-tutela internazionale tra l’università Paris Nanterre (relatore: Fabrice Flahutez) e l’università di Palermo (correlatore: Eva di Stefano), sostenuta il 28/06/2016.

[3] John Maizels & Deidi von Schaewen, *Fantasy worlds*, Köln, Taschen, 1999.

[4] Laurent Danchin (1946-2017) è un critico d’arte e saggista francese, specialista di art brut e *outsider art*. Grande conoscitore e difensore degli *outsider environments*, ha redatto nel 2003 *S.O.S. Environnements singuliers. International Program for Saving and Preserving Folk Art Environments*, un progetto culturale per il Fondo internazionale per la promozione della cultura – Unesco.

[5] Jean-Michel Chesné, nato a Parigi nel 1959, vive e lavora a Malakoff (Hauts-de-Seine). Autodidatta, è allo stesso tempo grafico, pittore, scultore e mosaicista. Ha svolto queste varie attività sin dai primi anni ‘80. Collezionista di vecchie cartoline di architetture marginali, da 30 anni si dedica al giardino del piccolo condominio in cui vive, dove ha costruito una piccola grotta di *rocailles* e decorato a mosaico i muri di cinta.

[6] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Parigi, P.U.F., 1998, p. 116.

[7] Jean Linard cit. in Marie-Christine Gagnieux, *Linard, potier, La Borne, Cher*, “Architetture d’Aujourd’hui”, n°179, dossier “Architecture douce”, maggio-giugno 1975, p. 44.

[8] “[...] la prima tappa è stata la casetta in fondo, costruita in una settimana: una sola stanza per stare al riparo, una baracca con delle mura e un pavimento di terra battuta. L’importante era stare sul posto. Più tardi abbiamo piastrellato e intonacato la soffitta”, *ibid.*, p. 49.

[9] *Ibid.*, p. 44.

[10] Roberta Trapani, intervista con Anne-Marie Linard, 12/08/2015.

[11] Jean Linard cit. in Claude Arz, *Jean Linard, "Artension"*, n° 32, aprile-maggio 1991, p. 39.

[12] Dal 1979 al 1912, il postino Ferdinand Cheval (1836-1924) costruisce nel suo giardino a Hauterives (Drôme, Francia) il suo palazzo immaginario. Cfr. R. Trapani, *Architetture in delirio. Gli outsiders e i mondi dell'arte*, "Rivista dell'Osservatorio Outsider Art", n° 1, ottobre 2010, atti del convegno *Outsider art: la creazione differente*, Palermo, Villa Alliata Cardillo, 26-28 marzo 2010, pp. 98-117.

[13] Dal 1938 al 1964, Raymonde Isidore (1900–1964), spazzino nel cimitero di Chartres, orna da cima a fondo le mura interne ed esterne della sua dimora e tutti gli oggetti che vi si trovavano con i rifiuti raccolti nelle discariche del circondario. Cfr. Id., *ibid.*

[14] Dal 1962 al 1983, l'artista francese Robert Tatin (1902-1983) realizza a Cossé-le-Vivien (Mayenne, Francia) uno spettacolare parco di sculture. Id., *La Frénouse di Robert Tatin. La danza cosmica dell'architettura*, in Giulia Ingara, Davide Lacagnina, Eva Di Stefano (dir.), *Surrealismo e dintorni*, Roma, XL, 2010, pp. 174-194.

[15] Cfr. il sito web della Cathédrale di Jean Linard a cura dell'associazione: <http://cathedrale-linard.com>

[16] Sui beni comuni, cfr.: Paolo Grossi, *Un altro modo di possedere: l'emersione di forme alternative di proprietà alla coscienza giuridica postunitaria*, Milano, Giuffrè, 1977; Alberto Lucarelli, *Beni comuni: dalla teoria all'azione politica*, Viareggio, Dissensi, 2011; Michael Hardt e Antonio Negri, *Commonwealth*, Parigi, Gallimard, 2012; Ugo Mattei, *Beni comuni: un manifesto*, Bari, Laterza, 2012; Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, Il Mulino, 2012; Pierre Dardot & Christian Laval, *Commun. Essai sur la*

révolution au XXI^e siècle, Parigi, La Découverte, 2015; Mouvement Utopia, *Propriété et communs. Idées reçues et propositions*, Parigi, Les éditions Utopia, 2017.

[17] L'espressione si deve a Jaques Lacarrière e Jacques Verroust, *Les Inspirés du bord des routes*, Parigi, Seuil, 1978.

[18] Dal 2007 Mina dedica le sue ricerche agli universi irregolari realizzati da autodidatti ingegnosi che definisce «costruttori di Babele». Cfr. Gabriele Mina (dir.), *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*, Milano, Elèuthera, 2011.

[19] Id., *ibid.*, p. 21.

BRIC-A-BRAC