

ENTRE EL CORAZÓN Y EL CIELO, EL SOMBRERO.
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DIVERSAS EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES
DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Raquel Monje Alfaro
Sonia Cabello García
Facultad de Bellas Artes (UCM)

A la diversidad del amor y a nuestros amores diversos.

“¿Qué es normal? ¿dónde está ese hombre que usted considera normal? ¡Muéstranoslo!
¿Acaso puede ser normal el acto artístico, con esa extrema tensión que implica y esa
alta fiebre que lo acompaña?” (DUBUFFET, J, 1992, p.69)

Con estos erotemas Jean Dubuffet nos lanza frente a un espejo. Ahí ya está implícita su definición de “Art Brut” término que acuñó en 1945 y que abrió una fascinante puerta, (giratoria, como veremos), desconocida hasta entonces y vigente hasta ahora, sobre lo que él consideró la expresión artística genuina, alejada de las influencias y presiones del mundo cultural institucionalizado, de las pautas convencionales y la intelectualidad y libre del sometimiento a las normas, los cánones o las técnicas académicas. Como resultado se obtendrían “unas obras tocadas de un rasgo personal muy acusado y creadas al margen de toda influencia de las artes tradicionales y que al mismo tiempo (porque sin esto el arte no existiría) apelen a las capas profundas del ser humano -a las capas del salvajismo- y que se expresen con un lenguaje ardiente”. (DUBUFFET, J, 1992, p.81)

La autoría de este tipo de creaciones fue, en principio, vinculada a personas que sufrieran alguna patología; consecuencia lógica, teniendo en cuenta que el origen de la primera (re)colección de Art Brut, creada por él mismo, estaba compuesta por obras, en las que mostró gran interés, de enfermos recluidos en instituciones psiquiátricas, que le fueron donadas, que custodió y más tarde expuso en lugares pretendidamente fuera de los circuitos del arte tradicional. Sin embargo, el propio Dubuffet no comulgaba en absoluto con que se patologizara este tipo de arte crudo y así lo expresó en distintas ocasiones: “Con mucha frecuencia las obras más delirantes, más desenfrenadas, más cargadas aparentemente de los rasgos que se le prestan a la locura, tienen por autor a unas personas consideradas como normales. En la mayoría de los casos, no existe realmente ningún criterio que justifique una discriminación de las obras que pudiéramos calificar como sanas y de las que pudiéramos llamar patológicas. Creo sinceramente que no ha lugar a tal discriminación y que a nada responde” (DUBUFFET, J, 1975, p.111). De lo que, al mismo tiempo, se deduce, como también de las preguntas retóricas iniciales, su cuestionamiento y posicionamiento ante el concepto de ‘normalidad’. Sin embargo, en sus escritos también argumenta que encontrar un verdadero artista es casi tan complicado entre los “locos” como entre las “personas normales” (como él mismo denomina), pero que puede resultar más fácil entre los primeros porque “el arte es un lenguaje al que pretende movilizar [...] nuestras voces interiores que no se ejercen habitualmente o que se ejercen de un modo sordo y ahogado. En primer lugar, al arte le

incumbe sustituir nuevos ojos a nuestros ojos habituales, romper todo lo acostumbrado, reventar todas las cortezas de lo habitual, hacer estallar justamente el cascarón del hombre social y culto y destapar los pasos por los que pueden expresarse sus voces interiores de hombre salvaje.

Esta operación -esta liberación de las auténticas voces profundas interiores- es precisamente lo difícil y raro en la creación artística.” (DUBUFFET, J, 1975, p.116). Y las personas marginales ya hicieron la muda, desprendidas de corazas y superficialidad, no se tienen que enfrentar a esas etapas de desaprovechamiento previas al genuino acto creativo. Desnudarse y saltar al vacío... a lo Yves Klein.

Este filón de inspiración artística, hallado en aquellas manifestaciones creativas realizadas por enfermos mentales y personas social y culturalmente marginadas, lo asimilaron y aprovecharon las Vanguardias del siglo XX, como por ejemplo el Expresionismo con la distorsión formal, la espontaneidad o la manifestación de la vida interior y del espíritu; el Surrealismo con la reivindicación del estado mental en libertad; o el Dadaísmo con la apropiación de la percepción distorsionada empleando técnicas como el frottage, el collage, etc. para legitimar, así, las nuevas propuestas artísticas que planteaban como alternativa revolucionaria a la ortodoxia del arte occidental.

Esos fueron, muy en resumen, los primeros pasos hacia el empoderamiento y emancipación de las creaciones de personas marginales y el comienzo del sutil, pero imparable, movimiento de la puerta giratoria que abrió Dubuffet; que posteriormente alcanzará la denominación de *Outsider Art*¹ y que nos situará en la actualidad, de nuevo, frente a ese espejo, ahora distorsionado y borroso, en el que se nos muestra un panorama radicalmente opuesto al que defendiera el Art Brut; en la actualidad el gran mercado del arte está engullendo las producciones de los artistas outsider y esto, en un último giro, nos expulsará con la conciencia intranquila de esa puerta que un día se abrió, y con un sentimiento ambivalente sobre este cambio de paradigma, por un lado necesario y por otro, si no peligroso, al menos, delicado. Nunca hasta ahora lo que se concibió fuera (y se defendió y dignificó en los márgenes, en la periferia) ha estado más dentro.

Sin embargo, es precisamente este nuevo y complejo contexto al que hemos llegado, y seguramente conquistado en algún sentido, en el que queremos intervenir y, a través de nuestra experiencia, dar a conocer nuestro posicionamiento y relación con la diversidad y la inclusión en el contexto académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Nuestro compromiso con la diversidad, con otras miradas y capacidades, se ha visto materializado en los últimos años con la programación de actividades y la gestión de proyectos que han permitido y potenciado ese intercambio entre lo de fuera y lo de dentro; cabe mencionar las distintas ediciones de la Semana de la Diversidad, Proyectos Aprendizaje y Servicio (Reenfocando la Diversidad con Arte), talleres, residencias, o visitas realizadas con distintas entidades y organizaciones como el Colectivo Debajo del Sombrero, Centro Ocupacional Taller Rafael, ONCE, Afanias, Plena Inclusión Madrid o Fundación San Martín de Porres, entre otros, y en constante colaboración con la OIPD (Oficina para la Inclusión de Personas con Discapacidad de la UCM). Así como con la reciente denominación del Vicedecanato de Estudiantes, Inclusión, Igualdad y Mediación. Además, se nos ha concedido el Proyecto Innova-Gestión Calidad solicitado desde el decanato: *Señal-ética: Arte, Diseño y Patrimonio. Proyecto Integral de Señalética Inclusiva en la Facultad de Bellas Artes de la UCM.*

¹ El término *Outsider Art* fue acuñado por el crítico de arte Roger Cardinal y daría título a su libro publicado en 1972.

En este capítulo queremos dar a conocer la experiencia con el Colectivo Debajo del Sombrero en la Facultad, a través de una conversación en la que revisamos a cuatro voces, y más desde las emociones que desde las enumeraciones, una relación que comenzó con un carácter provisional y sin pretensiones, sólo por el afán de compartir e intercambiar modos de hacer, de mirar, de sentir, pero que, como cualquier relación que así comienza, suele acabar siendo estable ... con sus interrupciones, curvas y reajustes, pero confiable y duradera.

1. CONVERSANDO A CUATRO VOCES

El 8 de noviembre de 2022 llevamos a cabo un encuentro con Lola Barrera y Luis Sáez, fundadores del Colectivo Debajo del Sombrero. El propósito de esta conversación era doble: por un lado, dejar constancia escrita de la relación entre práctica artística y discapacidad a través de la experiencia compartida, a lo largo de los años, durante el paso de este Colectivo por la Facultad de Bellas Artes; por otro lado, expresar nuestro interés en retomar la colaboración, interrumpida durante tres cursos, mediante la firma de un nuevo convenio con el Colectivo.

Esta entrevista que se extendió durante más de dos horas, sin formato ni guía previa, en modo conversación e intercambio, se auto-estructuró de forma orgánica cronológicamente.

Con relación al pasado, se ahondó en los orígenes del colectivo, remontándose a los momentos en que sus artistas compartían asignaturas, proyectos y taller con nuestros estudiantes.

En cuanto al presente, se abordó la situación actual del Colectivo y se hizo mención del importante reconocimiento artístico que están obteniendo varios miembros del mismo.

Por último, con respecto al futuro, se proyectaron las aspiraciones y planes a seguir. Se estableció un diálogo en el que se tejieron sueños compartidos mirando hacia adelante con entusiasmo y nuevas expectativas.

2. ORÍGENES. ¿QUÉ TIENES DEBAJO DEL SOMBRERO?

Al inicio de la conversación comenzaron a agolparse imágenes y recuerdos de los artistas del Sombrero (como ellos mismos en ocasiones se llaman) a su paso por la Facultad en todos estos años. Como deseábamos dibujar el recorrido vivido desde el principio, partiendo de los orígenes del Colectivo antes de iniciar la relación con la Facultad, y que nos ayudara a restablecer un cierto orden, situamos el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* como casilla de salida.

Así, Lola Barrera, nos explicó que, en aquella época, ella ya se había apartado de lo que fuera su profesión de origen, la medicina, y se dedicaba a la pintura. Un buen día, de forma casual (aunque no creemos en las casualidades y sí en las causalidades), ojeó una revista especializada en discapacidad que había llegado a sus manos y se encontró con una fotografía que la dejó paralizada. En ella aparecía Judith Scott abrazada a una de sus esculturas, como si de una epifanía se tratara. Era la traducción de un artículo que recientemente se había publicado en *The New York Times* (SMITH, R., 2002).

Confiesa que, después de leerlo, tuvo la certeza inmediata de que una historia tan poderosa podría dar lugar a un gran documental. Con esos argumentos contagió su entusiasmo a su amigo y director de cine, Iñáqui Peñafiel, y en ese preciso momento se lanzaron a la aventura.

Antes de iniciar el rodaje, las obras de Judith Scott ya habían comenzado a cotizarse en el mundo del arte outsider, gracias, por un lado, a su primera exposición, realizada en 1999, y por otro, a la visibilidad que le había proporcionado el libro de John MacGregor *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Con esa fuente de documentación como referente inicial, una ayuda europea para la producción y muchísima fe en el proyecto, se trasladaron en 2004 a *Creative Growth Art Center*², en Oakland, California, que era una de las primeras instituciones a nivel mundial en proporcionar espacio de taller y acompañamiento a artistas con discapacidad, y también era el lugar donde Judith Scott, la protagonista de aquel artículo revelador, desarrollaba su actividad escultórica.

Durante la entrevista resultaba contagiosa su visible emoción cuando nos declaró que aquella experiencia fue de tal intensidad que desconfiguró la esencia de todo su mundo.

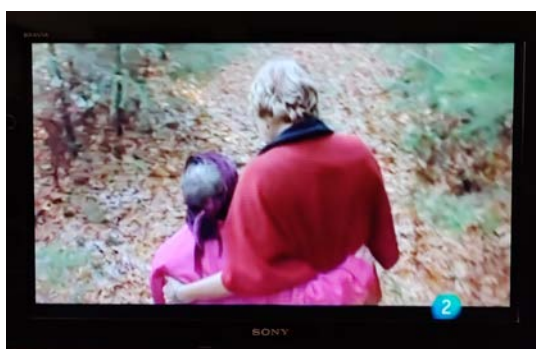
Cuando conocieron a Judith, la artista tenía 60 años, y su principal medio de expresión y comunicación era la escultura puesto que una enfermedad infantil le había dejado como secuela una sordera crónica que no había sido diagnosticada a tiempo y esa circunstancia le había impedido aprender lenguaje de signos: no oía, no hablaba. Sin embargo, sonreía a menudo, se enfada a veces y tenía un gran sentido del humor.

Es imposible no conmoverse con esta historia que con tanta delicadeza y respeto queda inmortalizada en el documental; contada desde el amor de su hermana gemela Joyce, muestra el aislamiento que puede suponer una discapacidad y el alcance del arte como medio de comunicación y expresión.

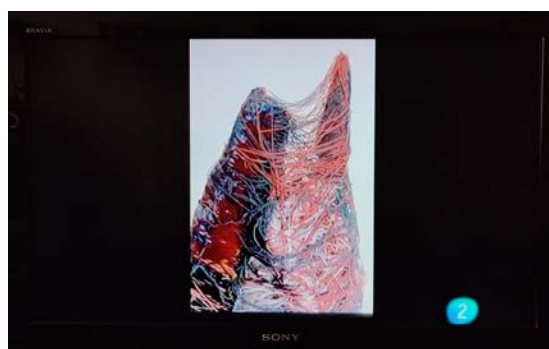
Las gemelas crecieron juntas en el hogar familiar durante los seis primeros años hasta que sus padres decidieron ingresar en una institución a Judith, tal y como era habitual en la década de los años cuarenta en EEUU. El sentimiento de abandono y de pérdida fue tan doloroso que dejaron de hablar de ella, como si nunca hubiera existido, y no volvieron a celebrar los cumpleaños.

Pasaron treinta años de distanciamiento hasta que un retiro espiritual ayudó a Joyce a ver con claridad lo que realmente más deseaba. Alejada de todas las distracciones de su vida, sintió que las decisiones que había tomado la familia por ella ya no eran válidas y que, por lo tanto, no había ninguna razón para que su hermana y ella siguieran separadas. Entonces regresó a Ohio y consiguió la custodia legal.

La institución no cumplió su promesa de ofrecer acompañamiento a Judith durante el vuelo de Ohio a California donde vivía Joyce, de modo que, sin lenguaje verbal y ningún medio para comunicarse y comprender lo que ocurría, llegó llorando y completamente aterrorizada. Su hermana la esperaba y el abrazo del reencuentro fue el primero de muchos que compartirían en esa nueva etapa feliz y en familia. Fig.1 y 2



1. Judith y Joyce Scott. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.



2. Detalle de una obra de Judith Scott. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.

² Para más información véase <<https://creativegrowth.org/>> [Consultada: el 1 de junio de 2023].

Ambas se adaptaron fácilmente y, aunque el piso era pequeño, Judith tenía su propio cuarto y podía guardar sus cosas en pequeños cajones, tal y como a ella le gustaba ordenar. Así estuvieron un tiempo, pero la conciliación del cuidado y el trabajo era difícil; no podían estar siempre juntas, así que Joyce no tuvo más remedio que buscar una residencia cercana para que ella viviera. Para Judith supuso un nuevo drama este cambio y se aferraba a Joyce para no irse.

Buscando soluciones para enriquecer la vida de Judith, Joyce, que era escritora, pensó que quizá su gemela también podría sentirse atraída por alguna actividad artística. Así que buscó en ese sentido y encontró el *Creative Growth Art Center*, una institución que no se considera centro de terapia, ni de rehabilitación, sino más bien un laboratorio artístico. En un espacio compartido de coexistencia y colaboración entre creadores, con y sin discapacidad, donde cada artista se mueve y trabaja con mucha autonomía, tomando sus propias decisiones; por ejemplo, en cuanto a la elección de materiales que mejor se adapten a sus gustos o necesidades, a sus tiempos y ritmos o a participar en otras actividades alternativas que se les ofrece en el mismo centro.

Durante los dos primeros años, Judith no parecía encontrar su modo de hacer particular, quizás necesitaba tomarse un tiempo para entender el entorno y auto-descubrirse. Stan Peterson, mediador de arte del centro, recuerda en la película que al principio solo dibujaba círculos rojos que replicaba hasta llenar completamente un papel. Y repetía sin cesar la misma operación. Pero, un buen día, en el que llegó como artista residente Sylvia Seventy, aportando materiales textiles como recurso de experimentación, se despertó espontáneamente el instinto creativo en Judith. Así fue como, por primera, vez cogió madera e hilo y envolvió un objeto. Se dio cuenta, además, de que, atando, uniendo, envolviendo, había conseguido terminar algo y eso le hacía sentirse bien. Fig.3



3. Judith Scott con su primera obra. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.



4. Judith Scott durante su proceso de trabajo. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.

No paró desde entonces y las piezas fueron cada vez más grandes a medida que ganaba confianza, que tenía seguridad sobre lo que hacía. Trabajaba de manera continuada y obsesiva cada día, desde que llegaba hasta que se marchaba, parecía ser consciente de que la mejora de su estado anímico guardaba relación con su forma de hacer y de sentir la escultura: una canalización de emociones que respondía a su deseo de abrazar, de conectar, de reunir para siempre. Fig.4

Según contaba Lola Barrera, lo que más destacaba de Judith era su extraordinaria seguridad, probablemente como nunca había podido decidir nada en su vida ahora se sentía dueña de su trabajo, de su rincón en el taller donde todos la respetaban.

Tom di Maria, director de Creative Growth Art Center, comenta en el documental que ella seleccionaba sus materiales de entre todas las cosas que donaba la gente; los archivaba en cajas y los guardaba en su espacio. Su proceso de trabajo consistía en armar las piezas más grandes e ir integrando después el resto de los objetos, tejiendo poco a poco una meticulosa red de contención. A veces, deambulando por el estudio, se apropiaba de cosas que no eran suyas y que luego quedaban integradas para siempre en sus obras. Se han hecho radiografías de sus esculturas y se han podido observar en su interior madejas, trozos de lino, cartón, ruedas de bici, escurreplatos, luces de navidad, zapatillas de señora, e incluso, un carro de la compra de una persona sin hogar que lo dejó abandonado. Por lo general, el resultado final es de tal complejidad que no es posible imaginar todo lo que esconde en su interior. Y por si alguien se atreviera a intentar descubrirlo, en una de sus obras dejó visible el tirador de una puerta invitando a explorar la poética oculta de su universo. Fig.5



5. Radiografía de la escultura con pomo. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.



6. Judith Scott. Fotograma del documental *Debajo del Sombrero*.

Terminadas las esculturas se las entregaba a su mediador sin muestra alguna de apego: su misión había terminado. A medida que su reconocimiento artístico crecía en paralelo al formato de sus creaciones, le fue dando más importancia a envolver su propia cabeza con materiales textiles, siendo imposible averiguar, a semejanza de sus esculturas, qué tenía *debajo del sombrero*. Con este gesto performático ella se reconocía como artista y por ello merecía lucir un gran complemento, un turbante o un sombrero, o ambas cosas a la vez; lo que se podría traducir en una muestra de autoestima. No podía imaginar Judith que ese acto simbólico sería revelador e inspirador en el futuro. Fig.6

El documental finaliza con la celebración del cumpleaños de Judith, costumbre que había recuperado la familia desde que habían vuelto a reunirse. Pero ese fue su último cumpleaños. Judith falleció, de forma inesperada, dejó de respirar y simplemente se marchó tranquila. Ambas estaban compartiendo un periodo vacacional, así que murió igual que llegó al mundo evocando (y quizá reconstruyendo y recuperando) los seis años que vivieron juntas en la infancia: compartiendo su particular lenguaje privado, su relación con la naturaleza y abrazada a su hermana.

FUNDACIÓN DEL COLECTIVO *DEBAJO DEL SOMBRERO* EN ESPAÑA

El documental fue presentado al público en el Festival de Valladolid el 23 de marzo de 2007 y el País Semanal le dedicó un reportaje que tuvo una gran repercusión social. Lola Barrera aún se sentía impresionada por su vivencia en California e iba creciendo en ella el deseo de poner en marcha una plataforma de creación artística similar en España. Inicialmente su planteamiento no era liderar el proyecto, sin embargo, la

trascendencia del reportaje le dio el impulso necesario para implicarse de lleno en su creación.

Fue entonces cuando Luis Sáez, Amanda Robledo y Ester Ortega se pusieron en contacto con Lola Barrera para transmitirle su interés en formar parte de la iniciativa, convirtiéndose, junto a ella, en socios fundadores de la plataforma. Luis Sáez, llevaba alrededor de cinco años coordinando el taller de arte en *Pauta*, un Centro de Día de la Comunidad de Madrid dedicado a la atención de adultos con autismo. Ester Ortega y Amanda Robledo, eran responsables, asimismo, de actividades de la misma naturaleza, en este caso, en el *Hogar Don Orione*, una residencia para personas con alto nivel de dependencia.

Los cuatro socios compartían en igual medida entusiasmo y motivación y juntos decidieron que el nombre idóneo para representar al Colectivo debía ser *Debajo del Sombrero*³. Pensaron, y así lo demuestra su trayectoria, que vincularlo al título del documental además les ayudaría a conseguir el impulso necesario para darse a conocer y obtener apoyos para sostener el proyecto; a fin de cuentas, ambas historias formaban parte de un sueño común que partía de Judith Scott y su reconocimiento a través de lo que escondía debajo del sombrero, que era un gran misterio; ahí debajo estaban su sabiduría, su sensibilidad, su intuición, su humor, su creatividad, su carisma, y todo ello envuelto, y bien atado, entre pañuelos.

LLEGADA A LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

En 2007 el Colectivo Debajo del Sombrero ya había iniciado su andadura en *Matadero*⁴. El Centro de Creación acababa de inaugurarse y estaba en plena expansión; no había aún un programa definido, solo contaba con el espacio de *Intermediae*. Esta circunstancia favorecía que los artistas pudieran disponer libremente de todas las naves. Un año después La Casa Encendida también les abrió sus puertas para continuar desarrollando su actividad artística. El hecho de no disponer de una sede física propia representaba, en principio, un impedimento para acceder a determinado tipo de ayudas de financiación pública; sin embargo, esta situación se revirtió convirtiéndose en una ventaja, facilitándoles poder interactuar con diferentes colectivos, así como contaminarse y enriquecerse en espacios de reconocido prestigio en la escena artística, tanto nacional, como internacional.

La llegada a la Facultad de Bellas Artes tuvo lugar en 2009 a través de Luis Sáez, licenciado en este centro, que propició el encuentro con el profesor José Luis Gutiérrez⁵, con la intención de establecer una conexión entre la formación académica y la práctica artística *outsider*. Posteriormente se realizó una presentación pública del proyecto en la facultad que tuvo una gran acogida y que consolidó la vinculación del colectivo con el centro a lo largo de diez años consecutivos.

METODOLOGÍAS DIVERSAS

³ *Debajo del Sombrero* es una plataforma de creación artística dirigida a personas con discapacidad intelectual o del desarrollo y fundada en 2007. Forma parte de la red de Cultura de Plena Inclusión Madrid. Más información en <www.debajodelsombbrero.org> [Consultada: el 2 de junio de 2023].

⁴ Centro de Creación Contemporánea del Área de Cultura, Deportes y Turismo del Ayuntamiento de Madrid. Más información en <www.mataderomadrid.org> [Consultada: el 2 de junio de 2023].

⁵ José Luis Gutiérrez, director del Departamento de Escultura en aquel momento, estaba muy comprometido con la diversidad y la discapacidad y dirigía el Grupo de Investigación UCM, El arte al servicio de la sociedad, a través del cual realizaba proyectos de cooperación internacional en orfanatos de India, Nepal y Ecuador.

Uno de los temas que surgieron al principio de nuestra conversación con Lola Barrera y Luis Sáez era el contraste entre las metodologías. Siempre que habían presentado el proyecto de colaboración con la Facultad de Bellas Artes en diversos organismos o instituciones europeas, una de las cuestiones que despertaba más curiosidad y duda era el hecho de que convivieran en el mismo espacio unas metodologías de trabajo tan aparentemente opuestas. Por un lado, los estudiantes de Bellas Artes debían acogerse a un plan académico, propio del aprendizaje reglado, con objetivos dirigidos a adquirir unas competencias y conocimientos en un tiempo determinado; acostumbrados al boceto preparatorio, al ejercicio como práctica de ensayo y error, etc. Y, por otra parte, estaban los artistas de *Debajo del Sombrero*, con una forma de hacer totalmente abierta y fluida, sin plazos de entrega, ni reglas de composición o del uso del color, escala de grises, etc.

Así ocurría, por ejemplo, en la asignatura de *Producción artística. Dibujo*. Eran habituales los rostros de sorpresa de los estudiantes al ver cómo los artistas de *Debajo del Sombrero* utilizaban el negro sin restricciones, sin la preocupación de un contraste excesivo, sin ningún tipo de miedo. Con la misma flexibilidad no se marcaba un tiempo de ejecución definido; algunas piezas tenían un desarrollo tan lento que podía abarcar todo un curso académico; pero, independientemente de su duración, se repetía siempre un patrón de ejecución visceral y directo, que no entendía de ensayos preparatorios, pues lo verdaderamente significativo era la experiencia creativa y todo lo que ocurría hasta la finalización formaba parte de la propia obra.

Fue en ese preciso instante de la entrevista cuando recordamos al tiempo y con una sonrisa evocadora, las obras de talla en madera que realizó Luís María Herrero.

Con su aspecto casi hercúleo, este artista llegaba al taller de escultura y sistemáticamente con el puño hacía el gesto del trabajo duro: “¡a trabajar, a trabajar!”. Entregado a su cometido, y sin descanso alguno, como si de una misión secreta se tratara, desbastaba con máxima concentración durante cuatro horas seguidas, como si estuviera guiado por las fuerzas fundamentales de la naturaleza.

Para realizar sus obras se decantaba por los troncos de mayor tamaño que, anclados en un cepo, él mismo se encargaba de manipular para girarlos. Durante ese proceso iban apareciendo ritmos que marcaban volúmenes y que seguía tallando hasta su total desaparición. Ese interesante diálogo con el material parecía seguir un código anti-escultórico: la desintegración de la forma.

Un vistazo superficial podría confundir al espectador dándole la impresión de que el artista andaba perdido, pero el empeño por tallar indicaba todo lo contrario: un objetivo potente y genuino.

Un testimonio escultórico de este proceder pudo verse en *La Casa Encendida* en la muestra colectiva *Mundo Extreme*, celebrada en 2013. Podía considerarse el evento artístico más importante en la trayectoria de *Debajo del Sombrero* hasta esa fecha. Lola Barrera, como directora del colectivo, comentó a la prensa que se trataba de “la expresión por la expresión, sin pensar en el resultado final, ni en la carrera artística” (BARRERA, L., 2013). Fig. 7

La obra estaba formada por tres piezas: un tronco que él mismo había escogido, pero que aún no había comenzado a desbastar; un segundo tronco a medio tallar; y una pequeña astilla, de poco más de dos centímetros de diámetro. La exposición fue la causa de la interrupción temporal de este proceso que ya abarcaba un curso y medio. Y seguramente esa interrupción salvó a la astilla de la absoluta desintegración.

La repetición de esa misma metodología en el ámbito del dibujo demostraba la autenticidad de su método, así comenzaba poniendo la fecha, y después, durante varias

sesiones, iba concentrando líneas en el papel cubriendo toda la extensión, anulando el vacío, e insistiendo hasta herir el soporte.



7. Luis María Herrero. Sin título. 2010-2013. Pieza en proceso. Talla en madera. Medidas variables.

El descubrimiento de ese *modo de hacer* no había sido inmediato, como sucede también en el caso la mayoría de los artistas, con o sin discapacidad, y como le ocurrió también a Judith Scott. Con el apoyo del mediador, los primeros años estuvo experimentando a ensamblar piezas de madera de pequeño formato, pero no consiguió lo que perseguía y no se produjo la conexión entre el artista y la obra. En ese camino de descubrimiento e identificación de los procedimientos y materiales más afines es donde juegan un papel esencial los *mediadores* que, sin actuar como profesores o maestros, practican la *facilitación*⁶.

Era fundamental para el artista *encontrar su medio adecuado* porque solo entonces se activaba la magia del desbloqueo:

La obra exhibida ha ido surgiendo lenta y sin prisa en los talleres que *Debajo del Sombrero* desarrolla en La Casa Encendida, en Matadero y en la Facultad de Bellas Artes. En un primer instante como esbozos de un habla nada más, un balbuceo de palabras sueltas, sin freno al encontrar su medio adecuado. Estamos ante obra hecha lenguaje por necesidad irreprimible de decir, como sea, lo que no puede esperar más. Es la abundancia y el exceso imparable de imágenes discurriendo alrededor de un argumento, repitiéndose y repitiéndose en formas diversas, como si hubieran estado ahí desde un principio queriendo comunicarse (CAFRANGA, C., et al., 2013, p.5).

Es interesante ante la observación de una obra considerar todas aquellas asociaciones, ya sean formales o conceptuales, que nos derivan a otros artistas. Normalmente esos referentes aparecen a posteriori, fruto de la metodología de la investigación, tratando de establecer conexiones en base a criterios de proximidad o a

⁶ Dice el IIFACE (Instituto de facilitación y cambio) que la facilitación es “el conjunto de habilidades, técnicas y herramientas para crear las condiciones que permitan un desarrollo satisfactorio de los procesos grupales y personales; tanto en la consecución de sus objetivos y realización de su visión, como en la creación de un clima relacional donde reine la confianza y una comunicación fluida, empática y honesta”. Para más información véase también <https://iiface.org/que-es-la-facilitacion/>

juego de contrastes. En el caso de L. M. Herrera su manera de relacionarse con la materia lo acerca al arte *póvera* aunque su trabajo está exento de las reivindicaciones (manifestación de intenciones) propias de dicho movimiento. Un ejemplo de escultores vinculados a esta corriente, con cierta cercanía a Herrera, sería el caso de los hermanos Chapuisat Frères, en cuyas obras el límite de lo interior y lo exterior se desvanece dando lugar a una realidad nueva y subjetiva. En su proyecto de 2009, *L'incomplétude permanente de la vie*⁷, esta pareja de artistas adoptaron el rol de coleóptero en su estado larvario, para carcomer, para descomponer el tronco desde dentro, conservando tan solo la envoltura/corteza exterior. Su objetivo se alejaba de la construcción orgánica, a la que solo reconocían el mérito de integrar en ella el vacío, el hueco: ese espacio inmaterial que es posible habitar y transitar como el viento, corriente portadora de otros espacios recorridos.

En el proyecto que L. M. Herrera expuso en *Mundo Extreme* planteaba una apuesta más arriesgada y radical que la de los hermanos Chapuisat Frères, puesto que en esa obra el interior y el exterior terminaban siendo lo mismo, confundándose a través del proceso de desbastado.

Un enfoque diverso a los anteriores, a pesar de recordar esa misma actitud desafiante hacia la naturaleza, la encontramos en el conjunto escultórico *Ripetere il bosco*⁸ del artista italiano Giuseppe Penone, una pequeña foresta artificial que inició en la década de los años 60 respondiendo a su deseo de revivir la memoria de los árboles. El proceso de trabajo, bautizado por el escultor como *talla retrospectiva*, es un sistema “meticuloso y estudiado”, que requiere ir eliminando los anillos de crecimiento de un tronco, con el fin de reencontrar en su interior el árbol esbelto y con ramas incipientes que fue en sus primeros años de vida. El *Albero porta* (1993) y el *Cedro di Versailles*⁹ (2000-2003) fueron realizados siguiendo la misma técnica sustractiva, pero en estos dos casos limitó la *talla retrospectiva*, orientada a liberar al árbol joven, a una sección calada, de corte rectangular, vaciada para facilitar el paso de un individuo a través suyo.

Haber sido testigos directos del proceso de trabajo de Herrera nos ha permitido establecer paralelismos y diferencias entre su obra, la de los hermanos Chapuisat y la de Giuseppe Penone; este conocimiento, consecuencia del encuentro, ha enriquecido nuestra visión del arte contemporáneo y su diversidad. Pero lo que debíamos empezar por cuestionarnos era qué suponía esa convivencia para los artistas de *Debajo del Sombrero*.

¿QUÉ APORTABA LA FACULTAD A LOS ARTISTAS DE *DEBAJO DEL SOMBRERO*?

Para este colectivo las aulas de dibujo o pintura y los talleres de escultura ofrecían un modo de estar libre y espontáneo; donde los tiempos, como decíamos anteriormente, no se limitaban, ni para la realización de una obra, ni para la asistencia continuada a la facultad. De este modo algunas personas acudieron regularmente durante tres, cuatro o hasta diez años que se mantuvo vigente el convenio de colaboración.

La posibilidad de acudir a un centro universitario de estudios superiores y convivir con estudiantes y profesores es generalmente inaccesible para las personas con

⁷ Sobre la obra véase <https://chapisat.com/x/1-incompleteness-permanente-de-la> [Consultada: el 1 de junio de 2023].

⁸ Imágenes sobre el proyecto *Ripetere il bosco* pueden consultarse a través del enlace <<https://giuseppenone.com/it/words/trees>> [Consultada: el 3 de junio de 2023].

⁹ Sobre la obra véase <<https://giuseppenone.com/en/works/0695-cedro-di-versailles>> [Consultada: el 4 de junio de 2023].

discapacidad intelectual que desean dedicarse al arte en España. Por esta razón para el colectivo *Debajo del Sombrero* fue una oportunidad extraordinaria que les facilitó explorar entre otros recursos la construcción con alambre o la forja.

Así ocurrió con la técnica del vaciado en alginato para la obtención de moldes directamente de la piel. La artista de *Debajo del Sombrero*, Belén Sánchez, encontró en esa fórmula la mejor vía para replicarse a sí misma y dar vida a los distintos personajes de sus cortometrajes de ficción. De este modo, le abrió todo un mundo que respondía a ese anhelo urgente de expresión que anteriormente comentamos y que está conectado con una necesidad esencial, íntima y profunda del ser humano.



8. Belén Sánchez. *La Tetilla*. 2012-2013. Pieza de escenografía para el cortometraje "La Tetilla" Hierro y alambre, con cara y pies de tela cosida y manos de escayola vaciadas del natural. 220 x 150 x 80 cm

Los distintos argumentos de los cortometrajes de esta artista siempre se han articulado alrededor de tres conceptos: agresión, curación y venganza. Parece como si una fuerza interior la guiara pidiendo justicia.

En esta cadena ella es todos y cada uno de sus personajes (...) Sus voces, la bondad de los buenos y la maldad de los malos son la suya. Ella verdadera es la sustancia entera de su trabajo a través de su cuerpo.

En esta secuencia, la justicia no se pierde ni se desmiente en la venganza, que aquí es correcta y necesaria. (CAFRANGA, C., et al., 2013, p.80).

Con ecos propios de la mitología clásica, la tercera creación de Belén Sánchez se proyectó en *La Casa Encendida* en 2016. Fig.8. De acuerdo con el argumento, *La Tetilla, monstrea atrapadora de mujeres*, está armada con un poderoso canto hipnotizador que es capaz de escucharse a largas distancias e incluso puede atravesar paredes. Escondida en el metro, como si de un animal al acecho se tratara, aguarda la llegada de sus víctimas en trance y, sin piedad, les da muerte clavándoles lanzas en los pechos. Fig. 9



9. Belén Sánchez. *Las atrapadas*. 2013. Piezas de escenografía para el cortometraje "La Tetilla". Cartón fallero policromado. 60 x 70 x 70 cm, cada una.

La artista, siendo fiel a su fórmula de ser y estar en todos los personajes, es decir, siendo usuaria de todos sus avatares, inicia la película cantando ella misma la melodía de *La Tetilla*; pero, seguidamente se levanta de la cama descalza y, convertida en *atrapada*, atraviesa caminando la Casa de Campo en dirección al metro. La única esperanza de salvación sería que alguien lograra cubrir la boca de *La Tetilla* para interrumpir su canto. Fig. 4

Podríamos establecer puntos de encuentro entre Belén Sánchez y la artista mexicana, Teresa Margolles, atendiendo a la utilización de técnicas de reproducción sobre la piel como parte del proceso escultórico y a la presencia de la muerte como tema recurrente. Pero, mientras que Belén Sánchez, utiliza su cuerpo en actitud inerte para obtener réplicas que escenifiquen los papeles de víctimas en sus cortometrajes, T. Margolles, emplea el vaciado directo para adherir remanentes de vida que aún estén

implícitos en cadáveres reales. Así, en su obra *Catafalco*¹⁰, de 1997, la escayola presenta en negativo el cuerpo y la cara de una persona sin identificar, denunciando el olvido, la pérdida de memoria y la marginación.

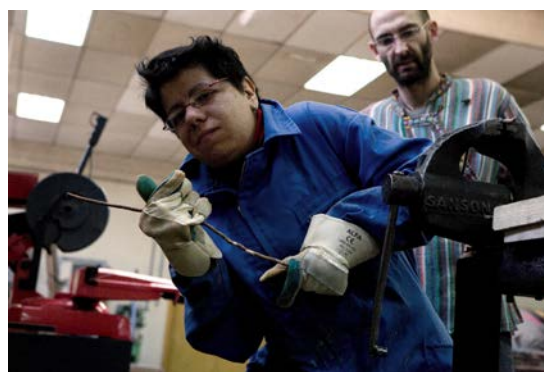
La presencia cruda de la violencia y la muerte, guiada por una exigencia de justicia, es otra coincidencia con la artista de *Debajo del Sombrero*. Sin embargo, T. Margolles no recurre a historias de ficción, sino a la realidad dramática de un país; reflexiona sobre las actividades violentas de las mafias mexicanas y esa investigación la traslada al contexto del arte. Mediante fotografías, videos, instalaciones y performances aborda temas tabúes, como la desigualdad social, la tortura y el crimen.

También se podrían establecer paralelismos formales entre Belén Sánchez y artistas de la talla de Carolee Schneemann¹¹, vinculada al arte performativo, o Günter Brus¹², uno de los principales representantes del accionismo vienés. Coincidirían los tres en el deseo de hablar desde dentro, desde las tripas, utilizando el cuerpo como soporte plástico. Lo que cambiaría es la realidad física de la materia prima: Belén Sánchez no se limita a la intervención expresiva sobre el cuerpo real, su soporte es el cuerpo replicado (avatares).

El trabajo en torno a la identidad es asimismo el principal objeto de interés de otro artista del colectivo *Debajo del Sombrero*, José Manuel Egea. Por esa razón, la técnica del vaciado en alginato fue también un descubrimiento revelador que aplicó en algunas de sus obras realizadas en la facultad. La práctica de la construcción tridimensional en alambre era igualmente un recurso habitual, tanto para J. M. Egea, como para Belén Sánchez, pero que precisaba normalmente, en las piezas de gran formato, la colaboración de los técnicos de escultura para la aplicación de puntos de soldadura de refuerzo a las estructuras-soporte. Fig. 11



10. Lola y Belén trabajando en el taller de escultura de la Facultad de BBA. 2013 (fecha aproximada).



11. Belén y Luis preparando una estructura de metal en el taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes.

¹⁰ Para más información referente a la obra de Teresa Margolles véase <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/52126.html>> [Consultada: el 8 de junio de 2023].

¹¹ Sobre Carolee Schneemann véase <<http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>> [Consultada: el 8 de junio de 2023].

¹² Sobre Günter Brus véase <<https://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm>> [Consultada: el 12 de junio de 2023].



12. José Manuel Egea. 2003 (fecha aproximada). Fotografía intervenida por el artista, cedida por la familia al colectivo *Debajo del Sombrero*.



13. José Manuel Egea durante un momento de descanso. 2016 (fecha aproximada). Taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

La producción de J. M. Egea siempre ha versado sobre los procesos de transformación y metamorfosis de *El Hombre Lobo*, una identidad que siente genuinamente como propia. Según sus propias palabras “se le pegó la lobez”, esa fue su respuesta cuando le preguntaron sobre el origen de su licantropía. La fotografía, aportada por su madre, muestra al artista en edad adolescente acompañado por otros niños de menor edad. Fig.12. Lo extraordinario de la imagen es que revela que ya en esa época él “se sabía otro” y en consecuencia había intervenido, superponiendo a línea sobre su cuerpo y su rostro, los atributos propios de un lobo: el hocico, las garras, el pelo y las orejas apuntadas. Una luna, rellena de lunas más pequeñas, también había sido dibujada sobre el fondo; quizás su intención había sido interpretar los cráteres o puede que pretendiera indicar que se trataba de una luna llena en el sentido textual, es decir, llena de otras cosas, en concreto, de más lunas, multiplicando de ese modo el alcance de su poder.

Otras fotografías reflejaban el paso del artista-lobo por el taller. Fig.13. En una de ellas aparecía sentado luciendo su cabeza real; es decir, la que no oculta lo que es, sino que lo revela. Para J. M. Egea no hay actuación, solo una necesidad de mostrarse y, siendo consecuente con su identidad, todo cuanto le rodea lo percibe filtrado por esa licantropía. Así, ha ido configurando su propio lenguaje, tanto verbal como artístico: sus códigos para entender el mundo y comunicarse. La expresión *ponerse feo*, por ejemplo, alude al momento de la transformación; “me estoy poniendo feo” anuncia cuando se siente arrebatado por un enfado, y entonces, busca un espacio privado para arrancarse la ropa y liberarse de ella; esa es la razón por la cual, en todas sus prendas, jerséis, camisas, pantalones, se advierten costuras y zurcidos, propios de la labor de reconstrucción de su madre. Sin embargo, cuando interviene sobre las imágenes de otras

personas que aparecen en revistas, y proyecta sobre ellas una metamorfosis, entonces lo que está haciendo es *machistárlas*, es decir, convertirlas en macho, en bestia, en salvaje. En ese mismo código utiliza el término *sacristía* para referirse al pene.

“¿Has visto nacer a tu madre?”, “¿Sabes cuándo me voy a morir?”, o “¿Tú tienes pelos en el pecho?” son algunas de las preguntas formuladas por el artista que podrían resultar incómodas para algunas sensibilidades¹³, que forman parte de ese lenguaje tan particular y están en sintonía con su práctica artística. Ambas vías de expresión participan de la belleza ruda de aquello que se muestra al desnudo, con frescura y autenticidad.



14. José Manuel Egea durante el proceso de trabajo del *El Hombre Lobo*. 2013. Muelle del taller de escultura.

¹³ En especial, la tercera, que dirigió a Su Majestad la Reina Emérita Dña. Sofía, cuando se acercó a saludarle durante una inauguración de una muestra en la ONCE.



15. José Manuel Egea. *El hombre Lobo*. 2013. Hierro, alambre e hilo. 216 x 94 x 110 cm

Con relación a su código artístico, cabe destacar, el recurso de la línea para envolver o semi-cubrir, tanto los volúmenes tridimensionales, como las imágenes fotográficas. Siguiendo esa práctica durante su paso por la facultad, y con una probable intención de *machistar* a través de la imposición del bello o pelaje, llevó a cabo entre otros proyectos escultóricos, una acción performativa que, para aquellos que pudieron presenciar su proceso de desarrollo, parecía propia de rituales chamánicos de transformación. Fig.14

La obra, que fue vendida antes de que llegara a exponerse, se inició con una construcción, en alambre grueso y varilla cuadrada reforzada con soldadura. La estructura, colocada en el centro del muelle de carga que era el espacio más diáfano de toda la zona de escultura, dejaba ver la imagen de un hombre lobo, un poco más grande del tamaño natural, con el hocico dirigido hacia arriba en actitud de aullido. Estaba todo dispuesto para llevar a cabo la ceremonia de cobertura, que consistía en atar varios cabos de hilo a la pieza, y después, sin soltar estos, rodear y rodear la escultura hasta el término de la longitud de los hilos. Una vez asegurados los extremos finales se fue repitiendo el proceso, como parte de un ritual casi hipnótico, hasta que decidió que ya tenía suficiente pelaje y dio por concluida la envoltura. Fig.15

De forma similar, pero con grafismo, aplicaba ese sistema de trama rayada sobre retratos fotográficos masculinos y femeninos, recortados de revistas o periódicos demostrando una gran intuición al elegir y recortar expresivamente las imágenes. Fig.16. Sus intervenciones destacaban también por un dominio intuitivo del color, estableciendo asociaciones simbólicas muy personales como, por ejemplo, identificando el color blanco con la vejez. Y todos estos recursos siempre los supo conjugar evidenciando una habilidad natural, elegante y exquisita para componer.

Un último componente que es de interés comentar, que introdujo y continúa presente en esculturas, intervenciones sobre fotos y dibujos, es el texto escrito basado en la superposición de palabras y frases cortas, tan solapadas entre sí, que resultan ilegibles. Esta presencia se puede interpretar como la necesidad de transcribir estados de ánimo al desnudo. Los mediadores, ante sus enfados, le animaban a escribir para facilitar la canalización de emociones, llegando a expresar en estos términos su frustración “voy a mandar a Fulanito a Australia”, de este modo comenzaba a volcar insultos solapados sobre el papel. Igualmente actuaba cuando sentía el impulso de comunicar cualquier otra emoción en la superficie de un volumen escultórico. Un ejemplo de esta necesidad de comunicarse se aprecia en su *Cabeza de Hombre Lobo*, donde es visible la palabra “lobo” replicada a lo largo de las orejas, mostrando su gran dominio compositivo al concentrar los grafismos en la base y hacerlos desaparecer en su ascenso hacia los extremos apuntados. Fig.17

No es difícil localizar referentes artísticos que por asociación formal se acerquen a las obras de J. M. Egea, ya que la hibridación siempre ha sido un recurso habitual; lo encontramos en la imagen publicitaria, en los personajes de cómic y animación, en la historia del arte y de las religiones, en fábulas, mitos y leyendas. Siempre hemos sentido la necesidad de enriquecer la identidad humana con atributos propios de felinos, aves, reptiles, etc., seguramente como respuesta ante la pérdida u *olvido* de nuestra propia parte animal. Sobre la década de 1960 hubo un renacer de ese sentimiento nostálgico¹⁴ y algunos artistas, como Josep Beuys enfocaron el discurso de su obra hacia la recuperación de ese tiempo primordial en el que el ser humano vivía en plena armonía con la naturaleza y, por lo tanto, con su condición animal. En consonancia con dicho discurso, el artista alemán, adoptando el rol de guía, se auto-impuso una misión utópica

¹⁴ El historiador de las religiones Mircea Eliade lo denomina “nostalgia del paraíso”.

a la que denominó *plástica¹⁵ social*: un proyecto humanista, socialista, libertario y plástico, que enuncia que “al adoptar la decisión de regirse a sí mismo, el individuo está modelando y creando su propio ser en el mundo” (Bernárdez, C., 1999, p. 81). Sus palabras: “cada hombre (ser humano) es un artista” se refieren a “la capacidad de cada uno en su lugar de trabajo (...) para convertirse en una fuerza creativa y reconocerla como parte de un deber artístico a cumplir”, o lo que es lo mismo: la creatividad debe ser despertada de modo que cada persona pueda a través de ella alcanzar su libertad¹⁶. (Cabello, S., 2016, p. 55). Este pensamiento que nos ofreció Beuys refuerza nuestra creencia de que no siempre es preciso seguir una metodología académica para alcanzar la condición de artista: hay, como estamos viendo, toda una diversidad de *maneras de hacer y de sentir*.

Volviendo a nuestra reflexión sobre la obra de J. M. Egea, cabría decir que, de acuerdo con el concepto de *plástica social* de J. Beuys, el artista de *Debajo del Sombrero* “modela y crea su propio ser en el mundo”, pero no consiste en la creación artificial de un personaje al que uno desea parecerse, se trata de dejarse llevar intuitivamente para conseguir “modelar el propio ser en el mundo” con total afinidad a, lo que llamaremos más adelante, el *poema*. Carmen Bernárdez Sanchís¹⁷ es muy acertada al describir que “la plástica (de Beuys) es intuitiva, es decir; caótica, cálida, tiene un carácter orgánico aditivo, de algo que va gestándose desde el interior reconduciéndose desde caos”. (Bernárdez, C., 1999, p.28).

De acuerdo con lo expuesto, no podemos considerar las garras, orejas o cabeza de lobo, complementos de un disfraz, estarían más próximos a los objetos de poder utilizados como indumentaria ritual. El historiador de las religiones, Mircea Eliade, nos explica que los trajes chamánicos están impregnados de fuerzas espirituales y por esa razón, sólo puede ser portadores aquellos que sepan dominar a los espíritus.

Joseph Beuys también aparecía frecuentemente con su famoso traje de fieltro, que poseía para él un profundo carácter ceremonial, al igual que su habitual vestimenta con chaleco de aviador y sombrero. Por el simple hecho de ponérselos, Beuys, como artista-*chamán*, estaba preparado para superar el mundo profano y acceder al espacio espiritual.

Investigando sobre el papel y la naturaleza de la vestimenta chamánica en diversas culturas, nos pareció especialmente reveladora la importancia que le daba a este tipo de indumentarias el pueblo Evenk de Rusia (finales del XIX-principios del XX) concediéndoles el nombre de *mentes de vestir*.

¹⁵ “la plástica es intuitiva, es decir; caótica, cálida, tiene un carácter orgánico aditivo, de algo que va gestándose desde el interior reconduciéndose desde caos”. (Bernárdez, C., 1999, p.28).

¹⁶ *Discurso sobre mi país*. Conferencia pronunciada por Joseph Beuys en 1958.

¹⁷ Profesora titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.



16. José Manuel Egea. *Hombre Lobo*. 2012.
Intervención sobre fotografía. 27,5 x 20,5 cm



17. José Manuel Egea. *Cabeza de Hombre Lobo*. Año indefinido. Técnica mixta. 50 x 22 x 35 cm (medidas aproximadas).

¿QUÉ APORTABA ESTA CONVIVENCIA CREATIVA A LOS DISTINTOS COLECTIVOS DE LA FACULTAD?

La convivencia entre diferentes tipos de personas, colectivos y capacidades en la Facultad de Bellas Artes es enriquecedora porque permite una mayor diversidad de perspectivas y experiencias que ahondan en distintos modos de aprendizaje y amplían la creatividad y, como consecuencia, fomenta un ambiente más respetuoso e inclusivo.

La presencia del Colectivo *Debajo del Sombrero* nos permitió acceder a procesos de trabajo tan particulares que resultaban extremadamente inspiradores. La experiencia favorecía un *desencaje perceptivo*, es decir alumbraba zonas, hasta entonces desconocidas y no transitadas, incluso incómodas, que súbitamente reconocíamos, conduciéndonos a un *insight* (CASTILLERO, O., 2018). Esto nos permite tomar conciencia y conectar con una situación que estamos viviendo, comprenderla o aprehenderla.

Para los artistas de este Colectivo, como ya hemos visto con respecto a las obras de Belén Sánchez y José Manuel Egea, su paso por la Facultad les había facilitado el acceso a técnicas y materiales reveladores para su trabajo; pero se trataba de un aprendizaje de recursos que no les alejaba de su forma natural de ser y de crear durante la experiencia artística.

Esa fidelidad a su ser innato, a su yo en estado puro, es lo que se describe en el *mito poético*, como *poema*. El *mito poético*¹⁸, como su nombre indica, es una metáfora de esencia únicamente *poética*, que está diseñada para entender el mundo a través del

¹⁸ En la fuente bibliográfica que se cita más adelante se puede encontrar el desarrollo completo del *mito poético*, que guarda relación con el proyecto de tesis asociado y con el sentido la obra artística desarrollada.

principio de la *resonancia* (la capacidad de todas las criaturas para conectar con la *poesía* del mundo).

El *mito poético* parte de la idea de que la psique de las personas está constituida por dos elementos principales complementarios entre sí. El primero, al que denominamos *poema*, nos es innato, puede identificarse con aquello que solemos llamar “la forma de ser” (...) El segundo componente, al que denominamos *personaje*, no es de naturaleza innata, sino que lo vamos construyendo a lo largo de nuestra experiencia, principalmente a través de nuestra relación con los demás. (CABELLO. S., 2022, p. 171)

De acuerdo con el *mito poético: poema y personaje* no están aislados, están conectados entre sí por una *burbuja de poesía* que también es innata y que permite conectar con la propia *poesía* del mundo. Los seres, a medida que crecen y desarrollan su *personaje*, también llamado *personalidad*, se van contaminando por agentes externos y pueden llegar a olvidar el *poema* original, hasta tener solo presente el *personaje*.

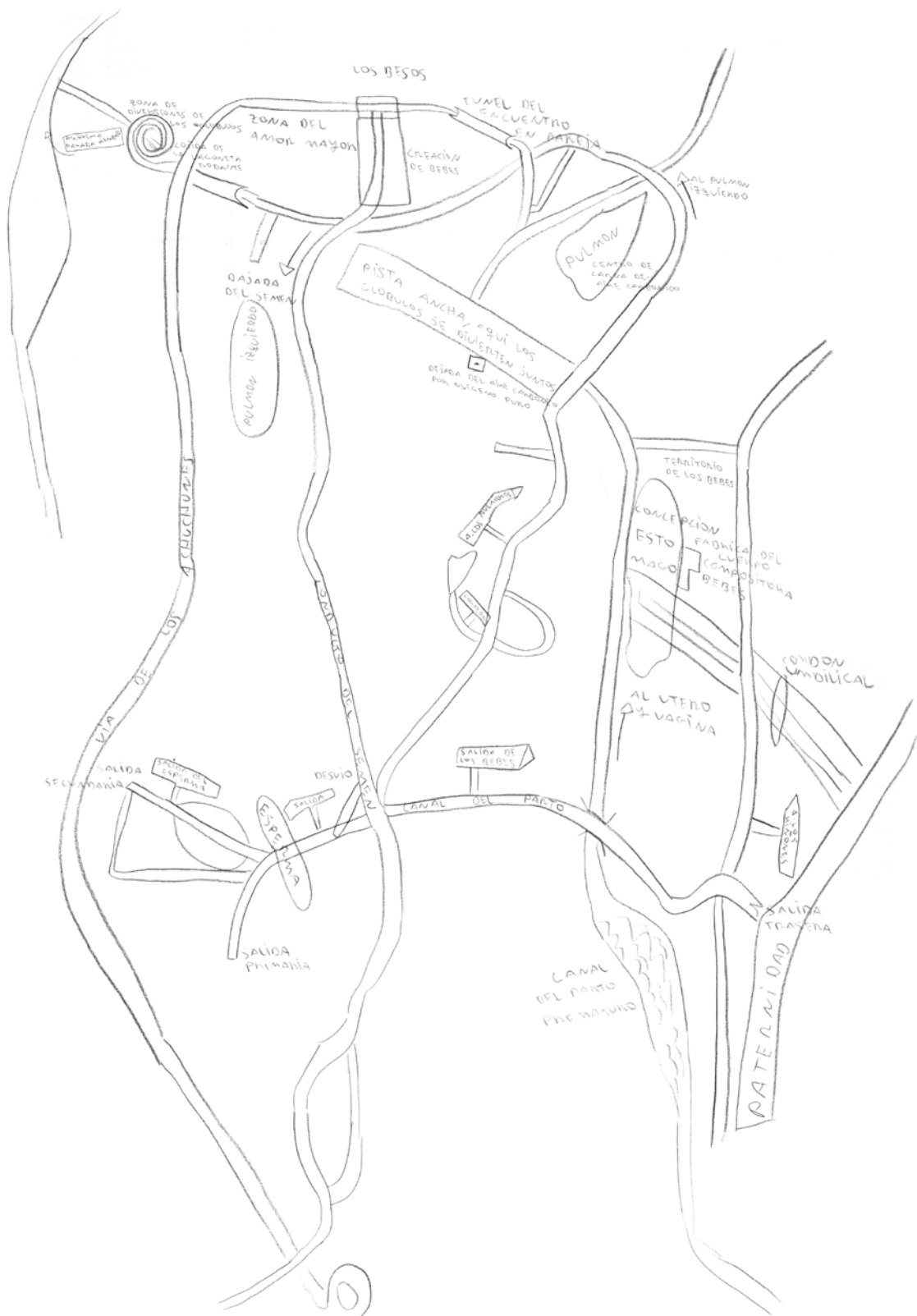
En el caso de los artistas de *Debajo del Sombrero*, ellos logran de manera natural ser fieles a su *poema*, a su ser en bruto. Por eso con sus obras, después de haber hallado su lenguaje más afín, consiguen fluir en armonía con su *poema interior*. En el sentido positivo y liberador (*plástica social* de Beuys), el discurso artístico está exento de argumentos morales o de idealizaciones.

El hecho de que estas obras estuvieran libres de discurso o pretensiones convertía a la experiencia en lo más valioso; no sentían apego por el producto final que era la huella de lo ocurrido. Así, al igual que en el caso de Judith Scott, entregaban la pieza una vez concluida. Belén Sánchez, en este sentido, respondía de igual manera, sentía la necesidad de ver una y otra vez sus cortometrajes porque revivía lo experimentado, pero nunca preguntaba por las esculturas de sus escenografías.

Atendiendo a lo expuesto, se puede decir, que la convivencia con el colectivo *Debajo del Sombrero* puso de manifiesto la importancia de vivir plenamente la actitud de “ser y estar” durante el desarrollo de un proyecto, considerando la experiencia artística como un fin en sí mismo, mucho más trascendente que la mera producción de un objeto ligado a un discurso. Y evidenció lo fácil que puede ser descuidar nuestro *poema*, dejar de escucharle y ser desleales a nosotros mismos.

Un ejemplo de esta actitud de desapego y honestidad se materializa en la obra de Andrés Fernández, el silencioso y sorprendente hacedor de *mapas*. Estos dibujos son testimonio de *viajes* a lugares intermedios entre la realidad y los sueños. El artista afirma con rotundidad haber estado *allí*. Su método de trabajo consiste en recurrir a los mismos códigos de representación y a una perspectiva basada en un solo punto de fuga. “De entre todos estos *mapas* llama la atención *la estación Cundinamarca*¹⁹ y el *recorrido del canal*, que describe los lugares que recorre el canal del parto hasta el nacimiento”. (OTERO, E., 2019).

¹⁹ Cundinamarca es una región del centro de Colombia que rodea Bogotá, la capital del país.



18. Andrés Fernández. *Cuerpo cartografiado*. 2013. Lápiz sobre papel. 100 x 70 cm.

muestra *(D)escribir el mundo. Aproximaciones a lenguaje y conocimiento* en 2019, comisariada por Manuel Olveira. En una de las obras expuestas, titulada *Londres*, *(d)escribió* los “umbrales o `ritos de paso´, en los que se despliegan sus visiones de los misterios de la existencia que él denominó *Estados ocultos de nuestro mundo*” (OTERO, E., 2019). Este dibujo de gran formato recoge la representación de dichos *Estados* como mapas superpuestos en diferentes capas; y a modo de leyenda cartográfica, Andrés Fernández los escribe y enumera: *1 la vida real y el mundo o la tierra; 2 la muerte; 3 la eternidad y la gloria o el cielo; 4 las pesadillas; 5 los sueños y sueños premonitorios; 6 los videojuegos; 7 los juegos; 8 los cuentos y tebeos o historietas; 9 los dibujos animados; 10 el espacio y el vacío o la nada; 11 el universo; 12 la red del metro; 13 el infierno y el sub-infierno; 14 el mundo submarino; 15 el cuerpo humano; 16 la radiografía y los rayos X; 17 el dibujo artístico; 18 la fotografía; 19 las alcantarillas y subterráneos; 20 las películas; 21 los mapas y planos o planisferios; 22 el internet Explorer; 23 el teletexto y Efetexto; 24 mundo visto en un espejo.* Figs. 19 y 20

20 Andrés Fernández. *Londres*. 2011. Lápiz sobre papel. 50 x 70 cm.

Fig.21. Andrés Fernández se aproxima, en su interés por la cartografía, a artistas de la talla de Efrén Álvarez²² y Ward Shelley²³. En los tres casos se rigen por una fórmula de trabajo similar, mediante la cual organizan en una única superficie de papel, un conjunto de hechos, conceptos o lugares, estableciendo conexiones y relaciones mediante fechas y otros códigos particulares de representación. Seguramente también comparten la necesidad de entender el mundo, el suyo propio o el ajeno. Pero, existe una clara diferencia de intención; el artista de *Debajo del Sombrero* no persigue en sus dibujos ofrecer un resultado estéticamente interesante o formalmente bello y tampoco se plantea en ningún momento crear una fábula de ficción, los lugares que describen sus mapas, son, como ya dijimos, realidades conocidas para él.



21. Andrés Fernández. 2015. Proceso de trabajo.

El artista Rubén Cabanillas también explora *el cuerpo como territorio*, pero mediante la técnica del dibujo expandido, creando una maraña de líneas de alambre que van conformando el volumen. Este modo de interpretar la realidad se acerca a lo que el escultor suizo, Alberto Giacometti, entendía como la representación del recorrido visual registrado en un grafismo continuo sobre el papel, aunque en el caso de R. Cabanillas, el grafismo se materializa en alambre y se eleva del plano para definir un *mapa* tridimensional. El retrato de Lola Barrera, que realizó en 2011, deja constancia de una gran sensibilidad hacia los detalles que se manifiesta, por ejemplo, en la expresividad de unas pestañas espesas que enmarcan los ojos, así como en la inclusión de un rostro a la altura del pecho que representa el dibujo estampado en la camiseta de la retratada. Esta obra vuelve a poner en evidencia el nivel de compromiso con uno mismo y la frescura de un hacer absolutamente genuino. Fig.22

²² Sobre la obra de Efrén Álvarez véase <<http://arts.recursos.uoc.edu/referents-dibuix/es/efren-alvarez/>> [Consultada: el 12 de junio de 2023].

²³ Para más información sobre el trabajo de Ward Shelley véase <<http://www.wardshelley.com/>> [Consultada: el 16 de junio de 2023].

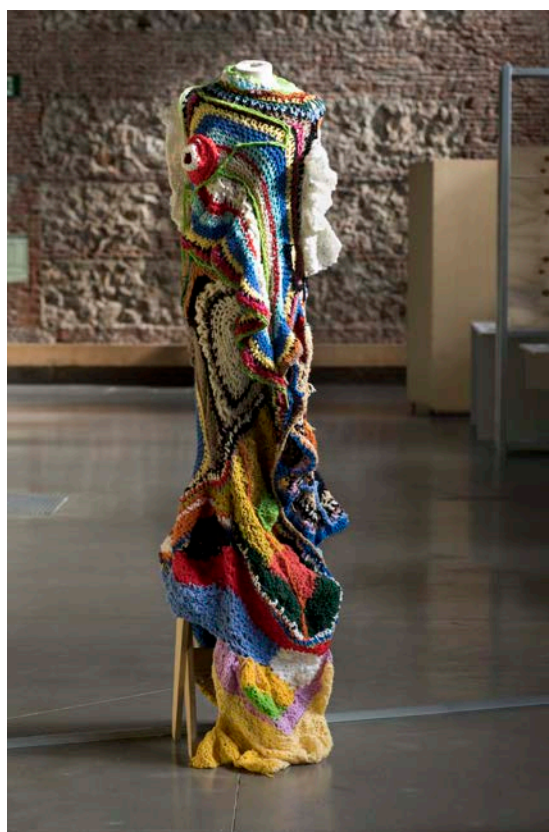
Si bien podría apreciarse una semejanza formal entre el trabajo de Rubén Cabanillas y las construcciones en alambre del artista Anthony Gormley²⁴, sin embargo, el escultor británico, orienta su atención hacia el exterior, es decir, explorando la figura humana y su relación con el espacio circundante, evocando sensaciones de ligereza y movimiento, desafiando la gravedad a través de la suspensión; mientras que, el artista de *Debajo del Sombrero*, otorga un gran protagonismo y peso visual a la parte inferior de sus figuras, como se puede apreciar en los pies del retrato de Lola Barrera, firmemente asentados, por su tamaño, sobre la superficie.

Igualmente podríamos establecer las mismas conexiones y diferencias entre R. Cabanillas y otro escultor, el portugués David Oliveira²⁵, indicando quizás, que este último, en esa exploración de la relación “espacio y forma”, juega en sus esculturas con la densidad de la trama de alambre como recurso para acentuar la huella del movimiento, es decir, recogiendo el supuesto barrido de su trayectoria, que supone con frecuencia la desaparición de las extremidades de las figuras.

En cualquier caso, tanto R. Cabanillas, como A. Gormley y D. Oliveira, comparten en *su hacer* la expresividad propia del dibujo expandido, que invita al espectador a explorar y descubrir nuevas perspectivas, ya que cambian y se transforman dependiendo del ángulo desde el que se observen.



22. Rubén Cabanillas. *Lola*. 2011. Alambre. 26 x 32 x 46 cm



23. Itziar Martín. *Sin título*. Año indefinido. Técnica mixta. 180 x 40 x 50 cm (medidas aproximadas).

²⁴ Véase la obra *Exposure*, de Anthony Gormley (2010) en <<https://www.antonygormley.com/works/making/exposure>> [Consultada: el 1 de junio de 2023].

²⁵ Con relación a las obras de David Oliveira puede consultarse < <https://www.art-consciousness.com/2012/06/scribbled-wire-sculptures-by-david-oliveira/>> [Consultada: el 1 de junio de 2023].

Antes de trasladarnos al momento presente, nos despertaba curiosidad saber cómo habían abordado desde el colectivo *Debajo el Sombrero* las adaptaciones al modo on-line que había impuesto el estado de confinamiento. En la Facultad de Bellas Artes, fue dificultoso tener que prescindir de una presencialidad que siempre habíamos considerado fundamental para nuestros estudios, y por extensión, para cualquier enseñanza artística.

No nos habíamos planteado que, en algunos casos, asociado a metodologías diversas, podía ser un recurso interesante de mantener.

Nos comentó Lola Barrera que, como ocurrió a nivel general, la necesidad les obligó a desarrollar los talleres a distancia. Como es natural, esa práctica resultaba infinitamente más precaria, pero se dieron cuenta de la importancia de mantener el vínculo, porque el modo online también permitía vivir experiencias. Por esta razón, habían terminado naturalizando la fórmula de la mediación no presencial, ya que les facilitaba seguir en contacto con algunos artistas que tuvieron que marcharse, como es el caso de Marina Solana, que se trasladó a vivir a Japón.

2. DEL PRESENTE AL FUTURO SIN OLVIDAR EL PASADO Relaciones *Diversas* hacia futuros tangibles

En la actualidad algunos artistas de *Debajo del Sombrero* que llevaban años probando diversos procesos y materiales sin descubrir su medio más afín están encontrando su camino. Es el caso por ejemplo de Itziar Martín que, después de asistir a un taller de crochét impartido por una artista a través de un proyecto de intercambio con Bristol, se quedó atrapada con esta técnica y se decantó por el diseño y la elaboración de trajes. Sus creaciones, que contrastan en tamaño con su reducida estatura, superan lo que se puede entender como “vestuario”, acercándose más a un sentir escultórico. Fig.23. En este sentido nos recuerda a las obras del artista Nick Cave²⁶, cuyas creaciones, compuestas tanto en *crochét*, como con otras técnicas textiles y/o materiales reciclados, exploran, al igual que Itziar Martín, el concepto de escultura/vestuario, aunque a diferencia de la artista de Debajo del Sombrero, Nick Cave da vida a sus “soundsuits” (trajes sonoros) introduciéndolos en el contexto de la acción performativa, individual y colectiva, asociada a danzas rituales de iniciación, catarsis, tránsito.

También podrían considerarse referentes evocadores del trabajo textil de Itziar Martín, las artistas, consideradas “marginales” por su discapacidad relacionada con salud mental, Jeanne Tripier y Dunya Hirschten. *La Casa Encendida* presentó en 2018 la exposición *Creación y delirio*, centrada en dibujos, piezas tejidas y textos realizados durante el internamiento de Jeanne Tripier en el sanatorio mental de la Maison Blanche, en Neuilly-sur-Marne. Gracias a la labor del pintor Jean Dubuffet, estos testimonios artísticos, “entendidos como expresión y terapia de un determinado estado mental” se han conservado y actualmente se encuentran recogidos en la Collection de l'Art Brut de Lausana. (CASANI, L., *et al.*, 2018, pp.6). Jeanne Tripier, por su parte, comenzó, diseñando trajes, complementos, manteles, cojines, etc., personalizando a través de bordados y otros ornamentos, todos los objetos que formaban parte de su vida cotidiana; algunos de estos proyectos (guantes, abrigo y túnica) se mostraron en *VIII Bienal de*

²⁶ Sobre las acciones performativas de Nick Cave y sus “soundsuits” véanse los siguientes enlaces:

<<https://www.moma.org/collection/works/156386>> [Consultada: el 10 de junio de 2023].

<https://www.youtube.com/watch?v=_PDOPoHkDk8> [Consultada: el 11 de junio de 2023].

<<https://modelunaire.wordpress.com/2015/10/29/nick-cave-y-su-vestuario-sonoro>> [Consultada: el 10 de junio de 2023].

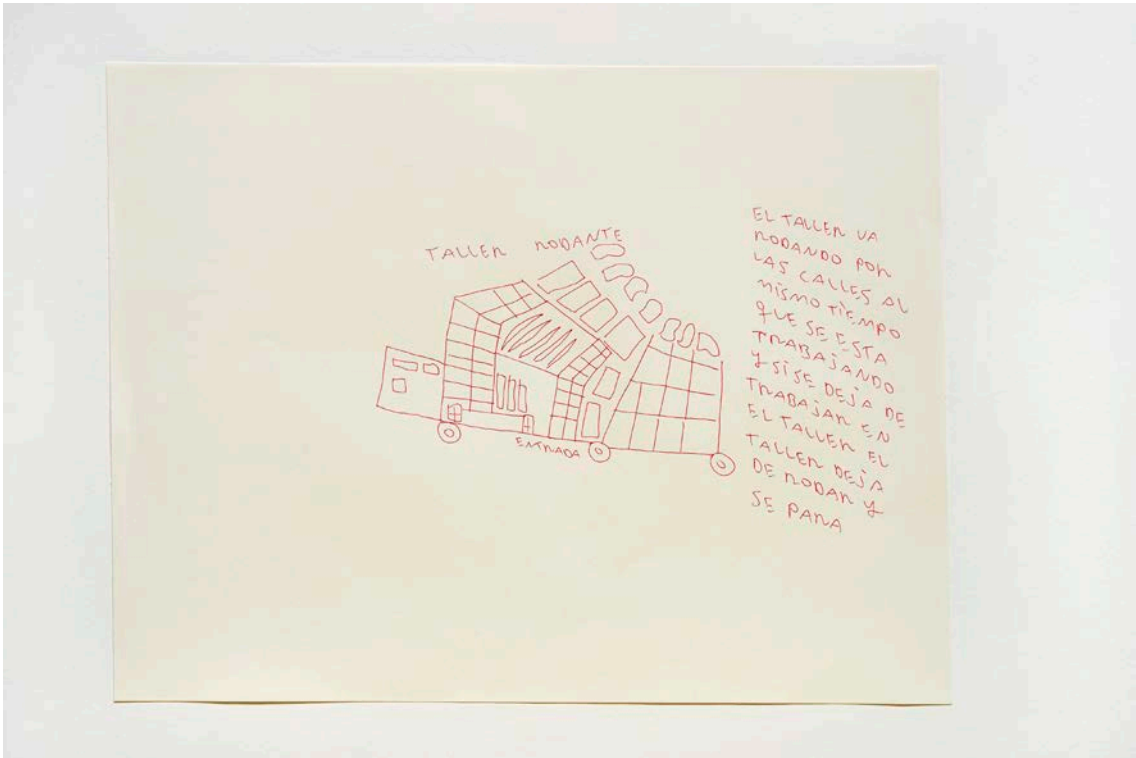
Arte Contemporáneo Fundación ONCE. Mujer y Discapacidad, celebrada en 2023 en el espacio *CentroCentro* de Madrid. (FERNÁNDEZ CID, M., *et al.*, 2022, pp.110-111).

Actualmente el Colectivo cuenta con 36 creadores; muchos de los cuales están participando de forma activa en la escena artística como, por ejemplo, Alberto Bustillo, Miguel Ángel Suesta y Olga Peña, que han estado presentes en la última edición de la *Outsider Art Fair* en París, única feria dedicada al arte autodidacta, art brut y arte marginal. Se trata de reconocimientos que tienen una gran proyección internacional y que siguen legitimando la trayectoria de su proyecto y favoreciendo la obtención de recursos económicos.

A propósito de esta última *Outsider Art Fair*, nos comentó Lola Barrera, que había coincidido allí con Tom di María que continuaba vinculado a *Creative Growth Art Center* como director emérito. Y, aprovechando el curso de la conversación, nos interesamos por el sistema de gestión de dicha institución. Nos explicó que este centro se sigue considerando el estudio asistido más importante a nivel internacional, facilitando apoyo a una plataforma de 140 artistas. Las personas con discapacidad intelectual en California reciben un subsidio del que pueden disponer libremente y que, en el caso de los usuarios de este centro, les permite, entre otras cosas, pagar la cuota de inscripción al *Creative Growth Art Center*. Sin embargo, además de la ayuda económica que supone el cobro dicha cuota, un estudio de esta índole precisa para su mantenimiento del 50% del porcentaje de la venta de las obras (que no suele alcanzar nada más que para cubrir el 10% o 20% de los gastos). Existe también un factor añadido que favorece a este tipo de instituciones, y es que en EEUU existe una política de desgravación de la que pueden beneficiarse aquellas personas que practiquen el mecenazgo o el coleccionismo de arte siendo esta una de las razones por las cuales dicha praxis está muy extendida.

La gestión económica del Colectivo *Debajo del Sombrero* es mucho más complicada; por no disponer de una sede propia, la administración no le permite darse de alta dentro de la Comunidad de Madrid como un “espacio de promoción de la autonomía dentro de la discapacidad”. Si obtuviera ese reconocimiento, los artistas de su colectivo podrían solicitar un “cheque-servicio” que les posibilitara pagar una cuota por la asistencia a los talleres. El cobro de esa aportación (los talleres son ahora gratuitos) ayudaría a sostener la economía del Colectivo que desde el comienzo y hasta la actualidad depende principalmente de patrocinadores y convocatorias²⁷. Por esto, y lo ya referido anteriormente, continúan con el propósito de conseguir en un futuro próximo su propio espacio de trabajo.

²⁷ *Debajo del Sombrero*, como el resto de los estudios asistidos, recibe el 50% de la venta de las obras, pero dicha cantidad, solo le permite, como en el caso de *Creative Growth Art Center*, hacer frente al 10% o al 20%, de los gastos (materiales de trabajo de los artistas, apoyo en el estudio para la producción, difusión y montaje de exposiciones, transporte de las obras, desplazamientos, etc.).



24. Andrés Fernández. Taller rodante. Dibujo sobre papel. 30 x 40 cm



25. Andrés Fernández. Casa taller flotante. Dibujo sobre papel. 30 x 40 cm

Lola Barrera y Luis Sáez han compartido con su colectivo el sueño de construir un laboratorio fijo para llevar a cabo sus actividades y han planteado a sus artistas inspirarse en ese proyecto y desarrollar bocetos/ideas sobre ese espacio ideal. Entre las propuestas más originales se encuentran las de Andrés Fernández, con una serie de dibujos, acordes a los códigos de representación de sus *mapas*, que vienen acompañados con indicaciones escritas: el taller castillo, con una planta/alzado en forma de yunque/T y un jardín interior; el *taller rodante*, dispuesto de tal manera que “el taller va rodando por las calles al mismo tiempo que se está trabajando y si se deja de trabajar en el taller(,) el taller deja de rodar y se para” (texto descriptivo sobre el dibujo) Fig.24; el *taller en una nube*, construido sobre una masa/nube suspendida en la atmósfera, rematado por alambres en espiral, dotado de placa solar y vivero; el *taller zapato*, diseñado en el interior de un calzado con tacón plano; el *taller cinta*, planteado en un único nivel y rodeado de una banda transportadora; el *taller araña*, estructurado en cinco túneles radiales, tres de ellos ondulados; o la “*casa taller flotante(,) suspendida en el aire(,) a 800 metros de altura (para) que se vea Madrid y tod(a) España*” (texto descriptivo sobre el dibujo), que destaca por la presencia de un jardín vertical que corona la parte superior. Fig.25

Mientras el estudio/laboratorio de los artistas del *Sombrero* se materializa y pasa de sueño flotante a espacio físico, queremos resaltar que la relación de la facultad con el colectivo, además de compartir espacios, aulas, asignaturas y procesos con ellos, en distintas ocasiones nos permitió expandir el aula y trasladarnos para seguir creando juntos más allá de los límites físicos de la universidad. Incluso se sumaron otros colectivos con distintas capacidades²⁸, y en esa dirección nos gustaría continuar.

Entre otras iniciativas, en esta línea estuvimos en las exposiciones realizadas por los artistas de *Debajo del Sombrero* y después, de vuelta al aula, trabajamos en torno a ellas; como en el caso de la visita programada a la exposición *Mundo Extreme* en La Casa Encendida y a la exposición *La Canción Propia* en el Círculo de Bellas Artes con Estudiantes del Máster de Profesorado y del Máster en Investigación, en Arte y Creación. En esa misma línea el MUPAI²⁹ propuso la actividad para niños y familias de visita a la exposición *Mundo Extreme* en La Casa Encendida y taller posterior de máscaras en torno a la obra de JM Egea artista *del Sombrero*, presente en la exposición.

Dentro de este formato *expansivo* se llevó a cabo el proyecto “Espacio “Crea(c)tiv@s”³⁰ que comprendió tres talleres colaborativos y una exposición posterior con los resultados de los mismos, en el Pasaje de Fuencarral, Madrid, dentro de la exposición “Cuerpo y Poder” organizada por la Embajada de la República Federal de Alemania en el año 2015, *convirtiéndose durante ese tiempo en un lugar de encuentro y reflexión en torno al arte contemporáneo a través de debates, visionado de documentales, mesas redondas, talleres, performances y música.*³¹ Quizá sea este un buen ejemplo para (de)mostrar la eficacia de estas metodologías y relaciones *diversas* e inversas, intensivas y extensivas, horizontales y divergentes, inclusivas y efímeras pero que dejan un tremenda huella, no sólo a nivel emocional por los procesos compartidos, sino también a nivel formal materializada en unas obras de alto y contrastado nivel

²⁸ Estudiantes de 3º del Grado en Bellas Artes, de las asignaturas *Producción Artística. Dibujo y Estrategias Artísticas. Dibujo*; Estudiantes de la UCM vinculados a la Oficina para la Integración de personas con Discapacidad; Estudiantes universitarios pertenecientes al Centro de Recursos Educativos de la ONCE; Artistas de *Debajo del Sombrero*.

²⁹ Museo Pedagógico de Arte Infantil de la Facultad de Bellas Artes.

³⁰ Para ampliar información véase (MONJE, A., 2016, pp. 242-259).

³¹ Para ampliar información véase (MONJE, A., 2016, pp. 245).

artístico; donde conquistamos y nos apropiamos de otros espacios físicos y simbólicos, donde ampliamos el círculo de relaciones y donde alteramos la ecuación incluyendo otros colectivos con nuevas y extraordinarias capacidades.

Y es por estos senderos que deseamos seguir explorando para seguir creciendo y descubriendo nuevos horizontes juntos, Facultad y Colectivo, con la intención y la mirada puesta tanto *inside* como *outside*: entre el corazón y el cielo, el *sombrero*.

4. CONFLEXIONES

Que no son *conclusiones* estrictamente sino más bien *reflexiones* (incluso *confusiones* generadoras de nuevos interrogantes) que pretenden cerrar este capítulo mirando al futuro (si es que tal lugar existiera) donde hemos querido compartir nuestro posicionamiento activo (con la experiencia concreta de suma e intercambio de capacidades a través de la práctica artística en la Facultad de Bellas Artes con el Colectivo Debajo del Sombrero) en la conquista de un *aula* más integradora y abarcadora, en definitiva más creativa:

...es necesario plantear un entramado entre vivencia, medio e interiorización activa, con la estrategia creativa como urdimbre, apropiando los ambientes adecuados que dimensionen el aula, la cual va más allá de la temporalidad en la que se recibe una clase y del lugar donde se materializa, más allá del mero concepto de transmisión o demostración del conocimiento; concepción de aula como facilitadora de situaciones de aprendizaje, de encuentros vivenciales entre teoría y práctica, entre imaginación y materialización, entre utopía y realidad, en una construcción permanente con visión creativa, haciendo de sus protagonistas agentes activos para la construcción del futuro a partir de ahora, con base en el fundamento del ser, el saber y el hacer. (QUINTIÁN, G., 2006, p.209)

Tales interrogantes, y otros que irán surgiendo, en torno al arte *outsider* (*art brut*, arte marginal), nos invitan a abrir, de nuevo, otra puerta a la reflexión y dibujarán la estructura de una nueva conversación/entrevista que necesariamente habrá de suceder como resulta de la siguiente etapa en la que nos embarcamos con artistas y mediadores de *Debajo del Sombrero*. Y que nos lanzan, de nuevo, frente al espejo y nos hacen preguntarnos...: si tiene sentido mantener la categoría artística *outsider*; a quién le interesa o *beneficia* que se perpetúe la dicotomía *insider/outsider*, tanto en el arte como en cualquier otro ámbito; si lo que sucede en el mundo del arte, o más concretamente a través de la creación artística, puede suponer un ejemplo de buenas prácticas para la mejora de la existencia de las personas y de sus proyectos vitales en otras esferas de la sociedad; si es necesario/útil comparar el arte *outsider* con el arte *insider* sabiendo que, como el amor, arte solo *es* uno, y si, como consecuencia, no sería más fértil pensar en *poner en diálogo* esas, y muchas otras, formas de mirar y de crear; si al incluirlo dentro de los circuitos tradicionales del mercado del arte o de las instituciones educativas pelagra su esencia y autenticidad o si está por encima de ello y además es enriquecedor; si ese empeño en *normalizar*, no nos conduce con ojos semicerrados hasta su sinónimo estandarizar; y si, por el contrario, no se trataría precisamente de abarcar, descategorizar, extender, expandir y ¡por fin! abrazarlo TODO hasta la extrusión del alma/magma.

DECLARACIÓN DE AMOR E INTENCIONES

HE VENIDO A DAR LAS GRACIAS

Por ese sabroso cocktail de honestidad, alegría, coherencia, fidelidad, esfuerzo, intuición, tenacidad, atención y no-intención con el que nos invitáis a desayunar cada mañana en la Facultad.

Por entrar en clase como si fuera la primera vez y a la vez la última: aquí, ahora.

Por revelarnos el secreto sobre el empleo responsable del tiempo, traducido en libertad para gestionarlo, seccionarlo, multiplicarlo, incluso detenerlo, respetando su cadencia, sus silencios, su poesía, el gran escultor de Yourcenar.

Por habitar las aulas, que no es estar, sino ser en el espacio compartido.

Por hacer tangible lo ausente, por nombrar lo desconocido, por aceptar y convivir con nuestras discapacidades emocionales, disfrazadas, normalizadas, y en un acto de entrega, de confianza, finalmente de fe en el ser humano otro, convocáis a la belleza en un rincón austero, cerráis los ojos y os dejáis abrazar por ella.

Por pedir ayuda porque con ese gesto nos brindáis la posibilidad de entender que las limitaciones y las dificultades nos dignifican a todos y la generosidad es intercambio.

Por desear, crear, amar y apostar por ello armados con pinceles y gubias, lápices y cámaras, palabras y movimiento, cinceles y agujas, tijeras y pegamento, alambres y tela, pero sobre todo con uñas y dientes a ritmo de sístole y diástole, sin descanso, sin tregua, sin concesiones.

Por atrapar las palabras en listas interminables que son escaleras que llegan al cielo, por ampliar nuestro vocabulario en materia de emociones, por sonreír sin hablar, por hablar sonriendo, por cuestionar nuestro sentido del humor y del amor.

Por no hacer distinción entre concepto y materia, delicadeza y fuerza, pasado y futuro, figura y fondo, bello y abyecto, cerca y lejos, fracaso y éxito, realidad y ficción, presente y ausente,... al fin y al cabo todo es cuestionable.

Por dibujar con caricias sobre papel o barro el mapa de vuestras emociones y defender esa caricia, el gesto, el tacto -que son recorrido y proceso y convierten al cuerpo desnudo en una realidad transitable, asible, amable- por encima del resultado, del final del trayecto.

Por instarnos a reinventar los lugares comunes del arte, de su práctica y enseñanza, que ya no pueden seguir siendo aquellos de acceso restringido, socialmente impuestos, sino los de una Universidad responsable y abierta que se nutre, crece y se enriquece con la diversidad y que apuesta por la transversalidad como estrategia para abordar la enseñanza de una forma más honesta y abarcadora.

Por no buscar el reconocimiento porque de esta forma no otorgáis el poder al otro, sino que asumís valientes esa responsabilidad y eso os convierte en artistas libres... para seguir sintiendo y creando, mientras nosotros, los otros, con ojos atónitos, observamos, aprendemos, nos emocionamos y os agradecemos... (MONJE, R., *et al.*, 2014, pp.15-16)



26. Vista general de creativos. Pasaje de Fuencarral. 2015.

5. BIBLIOGRAFÍA

Libros:

BERNÁRDEZ, C (2011): “Beuys”, Madrid, Editorial Nerea, S. L.

CABELLO, S (2022): “De abrazos y resonancias. Recursos poéticos en tiempos de pandemia”, en *Arte Ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir*, eds. T. Raquejo y V. Perales, Madrid, Plaza y Valdés, pp. 163-184.

DUBUFFET, J (1975): “Escritos sobre Arte”, Barcelona, Barral Editores.
-(1992): “El hombre de la calle ante la obra de arte”, Madrid, Editorial Debate.

GONZÁLEZ QUINTIÁN, C. A. (2005): “La magia de los ambientes. Condiciones de la creatividad en el escenario educativo”, en *Comprender y evaluar la creatividad*, eds. V. Violant y S. de la Torre. Malaga, Ediciones Aljibe, pp. 205-214.

MONJE, A. (2022): “Otras aulas posibles: conspirar dibujando. En torno al concepto de habitar a través del cuerpo”, en *Arte Ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir*, eds. T. Raquejo y V. Perales, Madrid, Plaza y Valdés, Vol. 1, pp. 311-332.

PENONE, G. y ELKANN, A. (2022): “474 risposte”, ed. Giunti Editore, Firenze, Bompiani.

Catálogos:

MONJE, R., *et al.* (2014): *La Canción Propia*, ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Almodi Producciones.

CAFRANGA, C., *et al.* (2013): *Mundo Extreme. Exposición colectiva de artistas de Debajo del Sombrero*, ed. La Casa Encendida, Madrid.

CASANI, L., *et al.* (2018): *Creación y Delirio. Jeane Tripiet*, ed. La Casa Encendida, Madrid, Exilio.

CIRAUQUI, M., *et al.* (2018): *Henri Michaux: el otro lado*, ed. Guggenheim Bilbao, Bilbao, FMGB.

FERNÁNDEZ CID, M., *et al.* (2022): *VIII Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE. Mujer y Discapacidad*, eds. Fundación ONCE y CentroCentro, Madrid.

MARTÍN, J., *et al.* (2008): *Outstanding Art Outsider. Arte fuera de serie*, ed. Conde Duque, Madrid, Eneida.

Tesis:

CABELLO, S (2016): *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales*, ed. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/39089/>>

MONJE, A. (2016): *Habitar (en) el aula. Propuesta pedagógica integradora en el ámbito universitario bajo parámetros de arte contemporáneo*, ed. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/39176/1/T37788.pdf>>

Otras publicaciones en internet:

BARRERA, L. (2013): “Exposición `Mundo Extreme””. Archivo de entrevistas. <<https://www.lacasaencendida.es/encuentros/exposicion-mundo-extreme-1>> [Consultada: el 8 de junio de 2023].

BLAS, S. (2005-2014): “Metrópolis: Outsiders I-IV”. Programa RTVE.es <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-outsiders> [Consultada: el 8 de junio de 2023].

CASTILLERO, O. (2018): “Insight: qué es y cuáles son sus fases”. <<https://psicologiyamente.com/psicologia/insight>> [Consultada: el 10 de junio de 2023].

OTERO, E. (2019): “MUSAC/Versos, mapas, trances. Visiones y versiones para `(D)escribir el mundo””. <<https://tamtampress.es/2019/09/27/musac-versos-mapas-trances-visiones-y-versiones-para-describir-el-mundo/>> [Consultada: el 12 de junio de 2023].

RAMÍREZ, J., *et al.* (2020): “Aprendizaje por insight”.

<<https://es.scribd.com/document/459646949/APRENDIZAJE-POR-INSIGHT#>>
[Consultada: el 10 de junio de 2023].

SMITH, R. (2002): “Art in Rewiew; Judith Scott `Cocoon”’. The New York Times, p. 39. <<https://www.nytimes.com/2002/05/03/arts/art-in-review-judith-scott-cocoon.html>>
[Consultada: el 6 de junio de 2023].

Documentales:

BARRERA, L. y PEÑAFIEL, I. (2007): *¿Qué tienes debajo del sombrero?* Producción Julio Medem, Lola Barrera e Iñaki Peñafiel para Alicia Produce.

6. FOTOGRAFÍAS

- 1. Judith y Joyce Scott. Fotograma del documental Debajo del Sombrero.
- 2. Detalle de una obra de Judith Scott. Fotograma del documental Debajo del Sombrero.
- 3. Judith Scott con su primera obra. Fotograma del documental Debajo del Sombrero
- 4. Judith Scott durante su proceso de trabajo. Fotograma del documental Debajo del Sombrero.
- 5. Radiografía de la escultura con pomo. Fotograma del documental Debajo del Sombrero.
- 6. Judith Scott. Fotograma del documental Debajo del Sombrero.
- 7. L. M. Herrero. Sin título. 2010-2013. Pieza en proceso. Talla en madera. Medidas variables. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 8. B. Sánchez. *La Tetilla*. 2012-2013. Pieza de escenografía para el cortometraje “La Tetilla” Hierro y alambre, con cara y pies de tela cosida y manos de escayola a partir de molde. 220 x 150 x 80 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 9. B. Sánchez. *Las atrapadas*. 2013. Piezas de escenografía para el cortometraje “La Tetilla”. Cartón fallero policromado. 60 x 70 x 70 cm, cada una. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 10. Lola y Belén trabajando en el taller de escultura de la Facultad de BBAA. 2013 (fecha aproximada). Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero
- 11. Belén y Luis construyendo una estructura de alambre. Taller de escultura de la Facultad de BBAA. 2013 (fecha aproximada). Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 12. J. M. Egea. 2003 (fecha aproximada). Fotografía intervenida por el artista, cedida por la familia al colectivo Debajo del Sombrero. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 13. J. M. Egea durante un momento de descanso. 2016 (fecha aproximada). Taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 14. J. M. Egea durante el proceso de trabajo de *El Hombre Lobo*. 2013. Muelle del taller de escultura. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 15. J. M. Egea. *El hombre Lobo*. 2013. Hierro, alambre e hilo. 216 x 94 x 110 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero -11. J. M. Egea. *Hombre Lobo*. 2012. Intervención sobre fotografía. 27,5 x 20,5 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 16. J. M. Egea. *Hombre Lobo*. 2012. Intervención sobre fotografía. 27,5 x 20,5 cm

- 17. J. M. Egea. *Cabeza de Hombre Lobo*. Año indefinido. Técnica mixta. 50 x 22 x 35 cm (medidas aproximadas). Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 18. A. Fernández. *Cuerpo cartografiado*. 2013. Lápiz sobre papel. 100 x 70 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 19. A. Fernández. *Londres*. 2011. Lápiz sobre papel. 50 x 70 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 20. A. Fernández. *Londres (detalle)* 2011. Lápiz sobre papel. 50 x 70 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 21. A. Fernández. 2015. Proceso de trabajo. Base de imágenes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- 22. R. Cabanillas. *Lola*. 2011. Alambre. 26 x 32 x 46 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 23. I. Martín. 17. *Sin título*. Año indefinido. Técnica mixta. 180 x 40 x 50 cm (medidas aproximadas). Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 24. Andrés Fernández. *Taller rodante*. Dibujo sobre papel. 30 x 40 cm
- 25. A. Fernández. *Casa taller flotante*. Dibujo sobre papel. 30 x 40 cm. Cortesía del Colectivo Debajo del Sombrero.
- 26. Vista general de creativos. Pasaje de Fuencarral. 2015. Base de imágenes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.