

SISTEMAS Y MODELOS

(Representación y resignificación de imágenes proyectadas desde los espacios de control)

SISTEMAS Y MODELOS

(Representación y resignificación de imágenes proyectadas desde los espacios de control)

Doctorando: Iñaki Gracenea Zapirain
Director: Fito Ramírez-Escudero Prado

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p.9
1.1. Justificación de la investigación	p.10
1.2. Metodología	p.13
1.3. Algunos referentes	p.14
2. PREÁMBULO	p.15
2.1. La videovigilancia	p.15
2.1.1. El arte ante la videovigilancia	p.23
2.1.1.1. Los inicios	p.25
2.1.1.2. Reedición de la videovigilancia	p.29
2.1.1.2.1. Faceless	p.29
2.1.1.2.2. Der Riese	p.31
2.1.2. P/M/P	p.34
2.1.3. FÜNF CAMS	p.41
2.1.4. Shadows	p.45
2.2. La arquitectura penitenciaria (núcleo)	p.49
2.2.1. Antecedentes	p.50
2.2.2. Historia de la arquitectura penitenciaria	p.52
2.3. La clasificación, la disciplina y el cuerpo subversivo	p.67
2.3.1. El cuerpo disciplinado	p.71
2.3.2. El cuerpo clasificado	p.84
2.3.3. El cuerpo subversivo	p.88
2.4. Antecedentes al preámbulo (Pintura)	p.94
3. EL NÚCLEO (Arquitectura penitenciaria)	p.151
3.1. La arquitectura penitenciaria dentro del arte	p.152
3.2. Norman Johnston (Entender la prisión)	p.161
3.3. Cahier de Fleurs	p.168

3.3.1. El plano (dibujo y transmisión)	p.177
3.3.2. Una lectura desde la colección	p.184
3.3.3. Una lectura desde la serie	p.187
3.4. La prisión	p.193
3.5. Proyectos de prisiones no construidas	p.203
3.5.1. “Modelo-Meccano”	p.209
3.6. Arquitectura modular	p.216
3.6.1. Módulo y repetición	p.219
3.7. Pintura y Documento	p.227
3.7.1. La pintura ante la foto, la foto ante la pintura	p.229
3.7.2. Superficie, documento y pintura	p.240
4. LO CORPÓREO	p.243
4.1. Clasificación	p.245
4.1.1. Bertillonaje	p.247
4.1.2. Reloj moral	p.256
4.1.3. Eusebio Cañas y su sistema	p.260
4.2. Disciplina	p.266
4.2.1. Herramientas disciplinarias	p.268
4.2.1.1. Semanario Redención	p.270
4.2.1.2. Lemas	p.272
4.2.1.3. Trabajo	p.278
4.2.1.4. Carabanchel	p.282
4.2.1.5. Rutinas	p.284
4.2.1.6. Enseñanza y cultura	p.288
4.2.1.7. Gimnasia Sueca	p.292
4.3. Subversión	p.299
4.3.1. El cuerpo subversivo	p.299

4.3.1.1. Retrato-imagen	p.301
4.3.2. El motín	p.307
4.3.3. Leyenda	p.316
4.3.3.1.Las palabras y las claves, J.R. Amondarain	p.324
4.3.4. JXA	p.345
4.3.5. “Inmates”	p.355
4.3.6. Memorabilia	p.359
4.3.7. Despojo y presa	p.365
4.3.8. El cuerpo que habla	p.370
5. CONCLUSIONES	p.374
BIBLIOGRAFÍA	p.393

1. INTRODUCCIÓN

Consideramos que la disposición del espacio es una de las causas más determinantes, tanto en el control de los individuos, como en la clasificación de sus movimientos y sus conductas; este extremo se manifiesta de una forma indiscutible en diversos modelos arquitectónicos, tales como las cárceles y su ordenamiento interno. Este tipo de relación la podríamos extrapolar a la configuración y regulación de las urbes que habitamos, asumiendo que el espacio nunca es neutral puesto que establece parámetros y jerarquías desde su imperceptibilidad.

Entendemos, en este sentido, que esta cualidad de funcionamiento oculto dota al espacio de una inmensa capacidad como generador de hábitos e intenciones; las calles, los muros, las celdas o las plazas mismas, no señalizan o arbitran comportamiento, pero ilustran e impulsan modos de proceder y de leer el contexto. La presente tesis indaga la forma de resignificar imágenes que proceden de diversos espacios de poder, a través del arte. Este imaginario del poder tendrá su núcleo en la historia de la arquitectura penitenciaria, entendiendo esta como un espacio de control. Hablar de espacio, control y prisiones nos remitirá inmediatamente al sujeto: pensamiento y cuerpo. En nuestro estudio tendrán notable relevancia diversos prismas que atañen al individuo y a su comportamiento, tales como la clasificación, la disciplina y la subversión.

Acotamos nuestra investigación, centrándonos en la arquitectura penitenciaria, como ejemplo paradigmático del concepto de vigilancia, siendo el Panóptico de Bentham uno de los antecedentes conceptuales de la vigilancia global y permanente. Pensamos igualmente que, por extensión, muchos de los pensamientos y estrategias surgidos desde las estructuras de control han tenido su repercusión en nuestra sociedad, y, como en la propia sociedad, se han transformado y evolucionado, conviviendo con nosotros desde la “naturalidad” de las nuevas tecnologías. Creemos de interés como estas proyecciones de conceptos e ideas del control han ido creando una serie de imágenes que, desde lo simbólico, transmiten información relativa a diferentes épocas desde su propia dicción por su valor evocativo o documental. Por otra parte, decir que para llevar a cabo (y como no podía ser de otra manera) esta investigación, ha sido necesario el estudio de numerosos archivos y recopilaciones.

Asimismo, dentro de este contexto y con la intención de dar un carácter experimental a nuestra tesis, incluimos una descripción del discurrir del trabajo plástico del doctorando donde damos paso a una voz en primera

persona, todo ello contextualizado con la obra de otros artistas que trabajan en torno a imaginarios cercanos.

Finalmente, apuntar que esta tesis se incluye dentro de la tercera línea de investigación del Doctorado “Investigación en Arte Contemporáneo” titulada “Arte y significación” fundamentada en el análisis de las prácticas artísticas y sus productos, observados desde el pensamiento contemporáneo (la filosofía, la ciencia, la historia, etc.), en un pasaje de ida y vuelta donde el quehacer del arte es marco de referencia y reflexión. Dentro de esta reflexión tiene un papel reseñable el trabajo artístico realizado por el doctorando de forma que la tesis asume, de igual forma, la primera línea de investigación que se centra en la creación personal; dando pie a una investigación híbrida entre las dos líneas.

1.1. Justificación de la investigación

La siguiente propuesta de investigación tiene un carácter procesual que parte desde la práctica personal al tener como germen mi práctica artística. Esta postura, desde un principio, no asumía que mis obras fueran el objeto de la investigación; más bien, mi trabajo se transforma en un todo orgánico, casi rizomático, donde los brotes pueden ramificarse en cualquier punto procurando nuevas materias de estudio. El doctorando tiene que asumir la investigación desde el apego, la cercanía y el conocimiento de un tema y, si se traduce en pasión, avanzar será más sencillo. El hecho de manejar 25 años de experiencias posibilita que las vías a investigar y relacionar sean múltiples. Obviamente, el reverso de la moneda nos ofrece la dificultad de tratar lo personal como materia de estudio, buscar cierta distancia y objetividad; cuestión de la que se ha ocupado el director de la tesis.

Esta forma de afrontar la investigación cercana a la idea de rizoma, asumiendo ramificaciones en el proceso, nos depara desvíos y nos transporta a nuevos contextos que nos permiten mantener un enfoque muy relacionado con mi forma de trabajo artístico. Creo que haber podido trazar una forma de análisis que se acerque a mis procesos como artista ha posibilitado una investigación que marida perfectamente la labor práctica con el lado discursivo y el examen de los referentes artísticos de más de dos décadas.

La tesis, “Sistema y Modelos (Representación y resignificación de imágenes proyectadas desde los espacios de control)”, se centra en las estructuras de

poder a través de las imágenes que emanan de estas y el papel del arte al resignificarlas. A lo largo de los años surgen diferentes formas de trabajo y pensamiento que están plasmadas en toda la investigación entrelazándose de una manera orgánica. Dentro de esta organicidad existen cuestiones capitales que se estudian desde múltiples ángulos, tales como el profundo cuestionamiento sobre la necesidad de que algo sea pintado, la traducción de una imagen a pintura, el documento pintado, la pintura como lenguaje, el lugar del archivo o de que forma el arte trabaja con la memoria.

La relevancia de la pintura en mi trabajo queda patente en la investigación y se exploran las distintas vías que han propuesto, tanto artistas como teóricos, con respecto a esta materia. Más allá de las canónicas divisiones historicistas en torno a la llegada de la posmodernidad o las constantes defunciones de la disciplina (Danto, Crimp), la investigación se proyecta mediante las experiencias vividas a partir de los años 90. Una época donde se demanda a la pintura, después del fin de los neoexpresionismos, no tropezar en esa constante mirada y ensimismamiento propio del medio, así como transformar el caudal reflexivo y crítico de esta disciplina. La tesis comprueba como la pintura ha iniciado caminos heterogéneos en pos de su perdurabilidad, en forma de resistencia ante la contemporaneidad que habita. Los códigos de la pintura se ven alterados en determinadas corrientes procurando cierta ósmosis entre la imagen creada por los nuevos procesos de producción y la materialidad del medio. A mi práctica del arte se incorporan diferentes discursos propiciando una revisión de las diversas respuestas que se han dado a este reto que se mantiene hasta nuestros días; algunas de ellas apuntadas por Hal Foster en “El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo”¹.

Como mencionaba anteriormente mi trabajo plástico, la forma en la que trabajo o, mejor dicho, el método del mismo se va construyendo en la práctica. En este deambular, y de una manera natural la investigación, el archivo y la memoria han alcanzado un peso importante en mis procesos. Una praxis en la cual, desde el albor de las primeras investigaciones hasta la finalización de las obras, se concatenan una sucesión de actos que se asocian creando entidades compartimentadas. Este cúmulo de actos simples, capaces de organizarse en entes complejos de ejecución, son las actitudes; son, por lo tanto, el testimonio del artista que, a través de su obra,

1 “Ésta es la retórica del metalenguaje analítico de la pintura, pero el resultado es más bien un convencionalismo posthistórico de la pintura, un fetichismo de sus significantes que obstruye la historicidad de sus prácticas. Más que nada, este fetichismo del significante entrega este arte a nuestra economía política del signo-mercancía, del cual es un epitome más que una crítica”. Hal Foster, “El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo”. Akal Colección de Arte contemporáneo, Madrid 2001, p. 121.

se proyectarán al exterior; un exterior que se relacionará con una obra que se manifiesta en su propio nombre con respecto al autor. El imaginario con el que trabajo, ligado a la memoria, al archivo, me permite crear diversas formas de orden, índices, grupos, series, entre otros; desde el inicio existe un programa de trabajo que afectará al proceso de traducción del material recopilado.

Las primeras investigaciones crean matrices de trabajo y éstas se convierten en recursos que irán aconteciendo en las obras con intensidades diversas; a su vez, también existe en abundantes situaciones, la necesidad de la vuelta a investigar la documentación que originó todo el proceso creando una situación de obra abierta que jamás finalizará. Las soluciones o los procesos que llevo a cabo son parte del posicionamiento del artista, el contexto artístico parcela ciertas actitudes y esta tesis investiga desde mi lugar la práctica de otros artistas y el cruce de diferentes discursos. En torno al uso del archivo por parte del arte y la multiplicidad de miradas que han ido apareciendo en las últimas décadas, Anna Maria Guasch realiza un diagnóstico clarividente con respecto al contexto:

“Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo» que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, la memoria histórica y que buscan introducir significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del que parten (la mayoría de los artistas han sido etiquetados de «conceptuales», pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., nada tiene de «tautológico», sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado”².

Con el presente trabajo no existe una intención de dar solución a una hipótesis concreta; la principal meta es proponer diferentes respuestas partiendo de una labor personal para adentrarse en el trabajo de otros artistas y teóricos. De esta manera, se tratará de abordar las problemáticas planteadas en mi experiencia, para de un modo implícito, poder extrapolar,

2 Anna Maria Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar”. Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005, pp. 157-183.

relacionar y confrontar esta a otros procesos discursivos y procesuales.

1.2. Metodología

Me produce cierto vértigo fijar una metodología general a esta investigación, ya que como artista me cuesta entender la idea de metodología desde un lugar unidireccional. En la encrucijada entre escribir una tesis doctoral y mi forma de trabajo cotidiana de artista he resuelto pactar una armonía entre estas dos tareas que he compaginado durante largo tiempo. De esta manera, en la concepción y finalización de este escrito he tratado de que exista una ponderación entre el discurso teórico, el estudio de las obras de otros artistas y mi propio trabajo.

La estructura central de la tesis doctoral se sustenta en el material de trabajo creado, recopilado y leído durante los últimos 25 años. He pretendido revisitar, analizar y revisar este compendio de experiencias teniendo y temiendo la responsabilidad de jugar en primera y tercera persona. La investigación pretende establecer un hilo conductor que une lo discursivo con lo formal estableciendo diferentes estratos. A modo de itinerario el desarrollo temporal de la obra plástica realizada marca el esquema de la investigación, aun así, como apunta Foucault existe una arqueología del saber repleta de discontinuidades y permanente evolución. Esta linealidad temporal de mi proceso plástico se ve rota mediante la acción analítica de esta tesis que intenta descifrar lo sedimentado en el tiempo.

El esquema de la tesis clarifica una manera de proceder. Un primer capítulo que corresponde al Preámbulo, de carácter más teórico donde a través de fuentes de la teoría del arte y la filosofía se analiza la situación de los primeros años de carrera artística así como los intereses teóricos que han dado pie a toda la obra realizada. El segundo y tercer capítulo, El Núcleo y Lo Corpóreo, forman un todo de carácter más visual donde se analizan los trabajos artísticos de mis diez últimos años y sus referencias. Una época donde adquiere especial importancia dentro de mis procesos de trabajo el archivo y la memoria como germen de las obras, el espectador puede percibir el rescate de lo olvidado o un lugar a lo evocador; yo, sin embargo, más allá de lo temático mantengo la intensidad en una suerte de método que se fija en las estrategias de las ideologías y en el estudio de diversos sistemas y códigos.

Obviamente, existe la recuperación del pasado pero no en una forma

lineal u homologada, el trabajo se muestra como un cuerpo abierto, cómplice, abocado a lecturas varias. La tesis expone la relación existente entre documentación y obra, tanto en mi trabajo como en contextos y artistas diversos. No se pretende crear una nueva lectura teórica sobre los conceptos elaborados en las obras, sino poner en cuestión cómo el trabajo plástico ensancha esos conceptos desde las posibilidades del proceso, para al fin poder asumir que es lo queda; una obra que será consumada por el observador.

1.3. Algunos referentes

En el conjunto de mi trabajo y en el de mi recorrido vital, incluida la presente tesis, tiene gran importancia el contexto cercano, esto es: trabajar con el arraigo desde un entorno próximo, pero al mismo tiempo lograr que el contexto propio sea móvil en términos de interpretación en cualquier otro lugar. En lo que concierne a los referentes creo que es esencial mencionar la importancia de la herencia, lo que uno destila de lo vivido. Esta situación adquiere su sentido útil, de una forma verídica, cuando se contraponen el legado cercano a lo global. En cierta medida al ampliar el foco y trazar nuevas conexiones uno comienza a entender cuál es la parte mollar de la herencia recibida.

A lo largo de este trabajo he podido repensar sobre situaciones, contextos, talleres, textos, conferencias... y, desde la distancia, cada realidad vivida se percibe sustancial al poder ubicarla dentro del conjunto. Enumerar todas estas realidades es prácticamente imposible, pero si me gustaría hacer una mención sucinta de algunas de ellas que han tenido relevancia en mi práctica personal. La experiencia, ligada a un lugar cimenta una memoria poderosa, lugares que han servido de nodo y posibilitadores de experiencias extensivas tales como Arteleku Centro de Arte, Centro de Arte Essen, ISCP NY, Centro Recoleta de Buenos Aires, Proyecto Fünf Cams en Berlin, la biblioteca archivo del John Jay College NY CUNY, la Academia de España en Roma... El cruce con artistas, los talleres experimentales en los que participé en los noventa, las visitas de estudio, las personas con las que he colaborado en las publicaciones que he realizado y las personas que han escrito sobre mi trabajo. En la última década la investigación en múltiples archivos ha sido fundamental, como se verá a lo largo de la tesis y, entre todas ellas, sobresale el archivo del sociólogo Norman Johnston.

Como no puede ser de otra manera, las fuentes consultadas, tanto discursivas como visuales, han sido múltiples y heterogéneas, todas ellas están descritas en la bibliografía y en las citas empleadas. Cabría señalar que la relación con la pintura se desgrana en todo el trabajo y todo el trabajo se puede leer desde la pintura, la pintura como compromiso, como lugar en el que todo es posible.

“Uno debe realmente comprometerse para ser pintor. Una vez obsesionado con la pintura uno, eventualmente, llega al punto en que uno piensa que la humanidad podría cambiar a partir de ella. Pero cuando esa pasión te abandona, no hay nada más que hacer. Luego es mejor parar por completo. Porque básicamente pintar es pura idiotez.” Gerhard Richter

2. PREÁMBULO

2.1. La videovigilancia

El creciente asentamiento de cámaras de vigilancia en nuestra vida en el espacio público o privado, ha conseguido que su presencia adquiera un carácter camaleónico dentro de un paisaje contemporáneo donde resultan prácticamente imperceptibles. Hemos llegado a entender la videovigilancia como ficción, desde el papel de voyeur a la forma en la cual hemos interiorizado una particular visión de estas máquinas como poder neutralizador del peligro. En este arco, que va desde nuestra naturaleza de ser curiosos a la aceptación del resultado de un mecanismo útil, se entremezclan aderezos de la contemporaneidad. En este caso en concreto, la tecnología como exponente de una forma de relacionarse con el espacio... además de un canal omnipresente asumido por todos, es una situación que nos lleva al descuido de nuestra propia intimidad ante diversos poderes. La relación que establecemos con las imágenes de videovigilancia, ya sea desde la trama que intuimos en el material o desde los clichés que llevamos instaurados en nuestro imaginario, las leemos a través de su representación, considerando que el filtro es más poderoso que la lectura de las propias imágenes, o parafraseando a McLuhan, que “el mensaje está en el medio”.

Se puede considerar a Paul Virilio un dique ideológico en relación a lo que él llama “tecnologías de la percepción y de la representación”. El urbanista transmite un pesar por lo que entiende como la mecanización de la percepción, sin embargo, para Virilio no es una cuestión que corresponda únicamente a la percepción. Él observa este fenómeno y las distorsiones

acosionadas en el propio sentido de la realidad, la forma en la cual las nuevas tecnologías están produciendo un cambio en la interpretación en la manera en la que ocurre la creación de las imágenes mentales y en cómo se desarrolla el refuerzo de la memoria natural.

La nueva logística de la percepción se impone de una forma natural y las formas ocultas de su implantación son cada vez más notorias. Existe una supremacía de las imágenes y los sonidos que se impone a los objetos, este nuevo contexto implicará un nuevo campo de relaciones. La imperiosa necesidad de verlo y conocerlo todo a través de la tecnología nos traslada a la analogía de una iluminación omnipresente a modo del ojo de un poder superior que anula lo impropio o el acontecer de cualquier incidente. Una necesidad de control y poder que puede verse reflejada en propuestas del pasado como la del Panóptico³ de Jeremy Bentham. Sin duda alguna, estaríamos ante una representación sujeta a dualidades como la de los conceptos objetivo-subjetivo. “El ojo que todo lo ve” nunca pasaría a ser un transmisor de la verdad absoluta siendo su receptor la percepción humana, una visión cimentada desde lo evocativo (subjetivo) en la que se construiría esa supuesta y anhelada verdad (objetivo). Nos situaríamos casi en una cuestión de códigos e intérpretes donde interpelar no sobre que agente o parte proyecta una información más imparcial sino sobre qué tipo de emisiones o lecturas se realizan⁴. A este respecto, Benjamin Stora apuntaba en una entrevista en el periódico “Le Monde”:

“la imagen nos informa más sobre la sociedad que la ve que sobre sí misma”.

La disposición de las cámaras de videovigilancia estaría casi directamente relacionada con una necesidad de obtener cierto tipo de imágenes, a este posible uso añadiríamos la situación del sujeto pasivo en estas grabaciones donde la descontextualización de las acciones es posible y, de esta manera,

3 “El Panóptico era una utopía-programa. Pero ya en la época de Bentham el tema de un poder espacializante, vigilante, inmovilizante, en una palabra, disciplinario, estaba desbordado por mecanismos mucho más sutiles que permitían la regulación de los fenómenos de población, el control de sus oscilaciones, la compensación de sus irregularidades. Bentham es “arcaizante” por la importancia que da a la mirada, es muy actual por la importancia que concede a las técnicas de poder en general”. Entrevista con Michel Foucault “El ojo del poder” en Jeremías Bentham, “El Panóptico”. Ediciones de la Piqueta, Barcelona, 1980, p. 23.

4 “En 1984, en la segunda Exposición Internacional de Video de Montbéliard, el gran premio fue otorgado a la película Der Riese (El gigante), simple montaje de imágenes grabadas por las cámaras de vigilancia automáticas de grandes ciudades alemanas (aeropuertos, carreteras, supermercados ...). Klier dice que ve en estos videos de vigilancia el final y la recapitulación del arte. Mientras que, en el informe de noticias, el fotógrafo (el camarógrafo) fue el único testigo involucrado en el proceso de documentación, nadie está involucrado aquí y el único riesgo es ver que un gánster o terrorista ocasionalmente rompa el ojo de la cámara”. Paul Virilio, “La máquina de visión”. Segunda Edición, Cátedra Signo e Imagen, 1998-, p. 63.

el mensaje, la narrativa de los hechos, se podría alterar. Una persona caminando cerca de una revuelta no es lo mismo que esa persona grabada tomando parte en la algarada. El propio sistema de vigilancia procura y fomenta el motivo de sospecha, todos somos grabados en la medida en la que todos somos potencialmente sospechosos. La videovigilancia graba cierto tipo de imágenes, las recoge y las proyecta desde una terminología visual propia. La dicción de las imágenes de una cámara, esa definición característica nos sitúa ante un “estilo” que transmite una veracidad incontrovertible. Si la denominación de “estilo” viene dada por una serie de características determinadas, las cuales definen un individuo, una cosa, un conjunto o una forma de hacer, tendríamos que consignar la existencia de una mirada educada capaz de entrelazar y construir un argumento propio en este tipo de grabaciones. Las imágenes de las cámaras destilan una carga de especificidad que nos posibilita ver la grabación de una situación confidencial de una forma determinada. Allí donde la tecnología nos facilitaba la antaño insólita facultad de ver lo oculto, hoy, asistimos a la ya democratizada y muy extendida posibilidad de asistir a las grabaciones durante 24 horas de múltiples lugares públicos y privados. Todo ello ligado a la asunción de un sistema eficaz y legitimado por lo poderes establecidos.

Las particularidades descritas en torno a la videovigilancia nos han llevado a una situación donde la sensación de vigilancia es más efectiva que la vigilancia real existente y este es el gran logro del poder: hacemos creer que todo está bajo control. El último y gran paso es obvio, nosotros nos convertiremos en nuestros propios vigilantes, en seres autocontrolados. Esta situación nos traslada, una y otra vez, a una de las génesis teóricas de la vigilancia, el panóptico de Bentham, donde no es necesaria la presencia continua del vigilante porque el reo se siente todo el tiempo vigilado sin la posibilidad de ver al vigilante⁵. Nosotros nos vigilaremos unos a otros o dejaremos que nos vigilen, ese “nosotros” aplicado a un concepto general nos llevaría a la sociedad, un “todos” con el que es difícil lidiar. Difícil de lidiar porque los poderes se apropian de este concepto y resulta muy útil para promulgar la vigilancia como bien social, ¿quién es capaz de ir contra la sociedad? ¿en qué momento el individuo puede tratar de independizarse de ella y a qué precio? En el caso de la videovigilancia nos adentraríamos en valoraciones sobre la posibilidad y el esfuerzo que requiere ir contracorriente ante el discurso protector e igualatorio para todos con respecto a que se nos vigile. La comunidad, la conciencia

5 “No hay necesidad de armas, de violencias físicas, de coacciones materiales. Basta una mirada. Una mirada que vigile, y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo; cada uno ejercerá esta vigilancia sobre y contra sí mismo”. Entrevista con Michel Foucault “El ojo del poder” en Jeremías Bentham, “El Panóptico”. Ediciones de la Piqueta, Barcelona, 1980, p. 18.

global, el bien común, todo ello como poder hegemónico, no asume la crítica optando por una actitud refractaria ante el que disiente, más bien trata de situarlo fuera de la norma e incluso fuera de la ley. Oponerse a la videovigilancia puede implicar que a uno le sitúen dentro de los que “algo tienen que ocultar”, un mensaje bien construido, perfectamente extendido y ampliamente divulgado por los poderes.

Nos situamos ante el sujeto y la comunidad donde se alojan las reglas comunes a todos y en consecuencia nuestra coexistencia con la autoimposición. El ser humano, a medida que la sociedad ha ido evolucionando, medita sobre su papel como parte de ésta, Bauman en el capítulo “Emancipación” del libro “Modernidad Líquida” nos traslada las preguntas que el individuo se hace sobre la libertad de uno con respecto a la sociedad. ¿Existe la posibilidad de liberarnos de las normas de la sociedad? Y si nos liberamos ¿que nos deparará la autonomía con respecto a la sociedad? ¿podemos creer en la dicha de la manumisión o por el contrario admitimos esta como una condena? Bauman relata como en la Edad Moderna el concepto de libertad era imprescindible en el pensamiento sobre los valores del ser humano; ante estas cuestiones él habla de dos tipos de respuestas ante tal incógnita:

La primera respuesta admite que desligarse de la sociedad no es un problema, pero pocos anhelan esa liberación, menos todavía luchar por ella y la gran incógnita: ¿ese camino les llevará a una disposición diferente a la que viven? Él describe esta situación a través de un doble sentimiento que surge ante esta postura, un sentimiento con anverso y reverso; una especie de odio y compasión por la masa y por la cultura de masas. Esta respuesta nos lleva a las quejas de Herbert Marcuse, del que expone el siguiente fragmento escrito:

“El problema al que nos enfrentamos es la necesidad de liberarnos de una sociedad que atiende en gran medida a las demandas materiales e incluso culturales del hombre - una sociedad que, por usar un eslogan, reparte sus mercancías en un amplio sector de la población-. Y esto implica que nos enfrentamos a la liberación de una sociedad en dónde la liberación no tiene el aparente sustento de las masas”⁶.

En la segunda respuesta prima el temor al individuo sin contención, el miedo “hobessiano” a ese individuo que, al no estar sujeto a las reglas de la comunidad, puede convertirse en animal. Si esto derivara en una conducta

6 Herbert Marcuse, “Liberation from de affluent society” en: Stephen Eric Bronner y Douglas Mackay Kellner (comps.), “Critical Theory and Society a Reader”, Londres, Routledge, 1989, p. 227. Zygmunt Bauman, “Modernidad líquida”. Fondo de cultura económica de argentina s. a. 2012, p. 21.

grupales asistiríamos a una vida sin orden ni control, casi reglada por la ley del más fuerte. Emil Durkheim teoriza en los mismos términos apoyándose en la fuerza de la sociedad, en la dependencia que crea esta en el individuo como el único camino hacia la libertad del hombre:

*“El individuo se somete a la sociedad y ésta, su misión, es la condición de su liberación., consiste en liberarse de las fuerzas físicas ciegas irracionales; lo consigue oponiéndoles la enorme e inteligente fuerza de la sociedad, bajo cuya protección se ampara. Poniéndose bajo el ala de la sociedad se vuelve, en cierta medida, dependiente de ella. Pero se trata de una dependencia liberadora, no hay contradicción en ello”*⁷.

Bauman va un paso más allá e inmerso en la modernidad “líquida” nos advierte en torno a la libertad factible, la que podemos lograr dentro de la sociedad ya ha sido obtenida. El sociólogo polaco-británico asume que los individuos actualmente son libres y el proyecto de emancipación se ha consumido. Asistimos a un continuo desequilibrio del desarrollo, la respuesta del individuo es resguardarse bajo el paraguas de la masa, de los dictados de la sociedad y mantener su espacio en la vida privada. La confianza en un proyecto común se ha desvanecido la economía, la política, las instituciones religiosas y familiares no tienen el peso de antaño. Bauman nos dice:

*“Ya es tiempo de anunciar, como lo hizo recientemente Alain Touraine, “(...) la muerte de la definición del ser humano cómo ser social, definido por su lugar en una sociedad que determina sus acciones y comportamientos”*⁸.

Para Bauman la modernidad líquida se convierte en territorio de lo individual, la primera modernidad con sus ataduras morales y comunitarias da paso al sujeto posmoderno que habita en un nuevo marco comunitario. Ahora bien, que tipo de relación adquiere y a que directrices responde este sujeto con respecto a su comunidad. Encontramos un sujeto fragmentado e individualizado, pero, a su vez, cooperador y dispuesto a mantener ciertos vínculos para mantener la comunidad posmoderna. Esta nueva sociedad acelerada muta continuamente, los múltiples prismas para poder entenderla son muchos y continuos, los análisis apenas recogen la experiencia y la distancia oportuna para ser refutados o ratificados con rigor. La pandemia que estamos sufriendo podría dar un giro más a lo descrito hasta ahora,

7 De sociologie et philosophie (1924), en: Emil Durkheim: Selected writings, Cambridge University Press, 1972, p. 115 (traducción castellana: Sociología y filosofía, Miño y Dávila editores, 2000. Zygmunt Bauman, “Modernidad líquida”. Fondo de cultura económica de argentina s.a 2012, p. 25.

8 Zygmunt Bauman: “Modernidad Líquida”, Fondo de cultura económica, 2002, Argentina, p. 27.

pero si importante es lo que estamos viviendo, seguramente, la relevancia de esta situación la veremos en años venideros con la pandemia superada, en los posibles cambios en el control que se puedan dar.

En una sociedad líquida la vigilancia adquiere su mismo carácter. Un orden implantado y aceptado sin excesivos debates, hoy en día todo el mundo es consciente de que somos grabados. La escala y relevancia adquirida por la vigilancia⁹ es notoria, sin embargo, eso no quiere decir que comprendamos hasta donde llega este fenómeno global. Para vislumbrarlo como tal, deberíamos interpretar nuestro papel colaborador necesario en este asunto. Ya sea ligado al consumo, al ocio o al trabajo, el sujeto del siglo XXI asume el coste de sus actividades con respecto a la pérdida de intimidad, muchas veces conscientemente y, otras, inconscientemente absorto en su propia fragmentación. La vigilancia nos vende la seguridad del “futuro”, nos seduce con la tranquilidad de un devenir controlado, en cierto sentido es el producto perfecto porque asegura un resultado en un futuro, simplemente lo proyecta¹⁰.

La vigilancia en el contexto líquido sobrepasa el concepto de frontera clásica entre países, la frontera no está en el “check point” al uso y pasa a otro lugar... el de la información, el de las bases de datos que nos permiten movernos o no. Existe un poder global que sobrepasa al poder clásico, el poder soberano de los países. Asimismo, los datos personales no están solamente en el país donde uno reside, nuestros movimientos, nuestra vida hace que esos datos sean almacenados por el poder, el poder que nos vigila. D. Lyon en su introducción en “Vigilancia líquida” nos muestra las dos claves de la modernidad líquida que tienen relación con la vigilancia. Una se refiere a los nuevos modos de relacionarnos; las redes sociales, entre otras, permiten una relación entre lo personal y las nuevas tecnologías. Las redes destilan cierta controversia dada las posibilidades que tienen de aunar gente dispuesta a la colaboración social y a la lucha política. A esta posibilidad se le revela la objeción de la infinita vigilancia al ser canales totalmente controlados, y las complicaciones del escaso margen que deja el contexto líquido para las relaciones personales. La segunda clave que nos muestra tiene que ver con actuar de manera ética ante la vigilancia, Lyon

9 “La vigilancia líquida no es tanto una manera integral de definir la vigilancia como un medio de orientarnos y situar los cambios dentro de la vigilancia dentro de la fluida e inquietante modernidad actual. La vigilancia se ha difuminado especialmente en la esfera de consumo”. Zygmunt Bauman y David Lyon, “Vigilancia líquida”. Paidós, Barcelona, 2013, p. 11.

10 “La vigilancia se está así desplegando en unas formas inimaginables, respondiendo a la liquidez y reproduciéndola. Sin un objetivo fijo, pero presionada por las exigencias de la <seguridad> y pasada por el prisma de la insistente publicidad de las empresas de la tecnología”. Zygmunt Bauman y David Lyon, “Vigilancia líquida”. Paidós, Barcelona, 2013, p. 11.

aludiendo a Bauman señala:

“Asumir nuestras responsabilidades ante los demás seres humanos es su punto de partida”.

A partir de esta sentencia surgen dos problemáticas entre la ética y la vigilancia:

Una, la propia manera de ser y actuar del sistema se aleja *per se* de la ética. La otra, la distancia entre el ejecutor y el acto ejecutado, esa distancia que desliga al responsable de la responsabilidad de sus actos. En lo concerniente a la ética y la vigilancia Bauman acuña el neologismo “adiaforización” con el fin de señalar el hecho y la consecuencia de “hacer que el acto y el propósito de dicho acto se vuelvan moralmente neutros o irrelevantes”, conceptos tratados en su libro “Ética posmoderna”.

La vigilancia de las cámaras y el rastro digital, cualquiera que sea, son la constatación de un panoptismo contemporáneo, una época que Bauman tilda como “el mundo post-panóptico de la modernidad líquida”. Una época dominada por una tecnología dirigida a establecer un orden del cuerpo y el alma. La sociedad gira en torno a la vida digital de manera que las redes tecnológicas son utilizadas en forma de herramientas disciplinares para forjar nuestra subjetividad. Nuestro tiempo asume sin pudor y, a veces sin consciencia, que ceder parte de nuestra intimidad nos da protección. En esta etapa post-panóptica, la sociedad postindustrial se comporta de una forma más fluida y movediza que las anteriores sociedades. Así los instrumentos de autoridad e inspección se fundamentan, no solo en los ejemplos icónicos, sino en la nueva realidad de continuo tránsito donde la actual circulación de las personas permite incrementar las medidas de seguridad, por ejemplo. En esta coyuntura se hace ver la necesidad del control en cuanto intercambio por seguridad, de tal forma que se acepta la disciplina como último eslabón antes del castigo. La relación entre los poderes y los ciudadanos se va perfilando y va sufriendo pequeños cambios. Y, en esta circunstancia se da la paradoja de que, a través de los nuevos medios, el nivel de transparencia de los poderes decrece ante la cada vez mayor desnudez del sujeto. A esta pequeña narración alrededor de la vigilancia me gustaría añadir un punto de vista que, de alguna manera, aporta una vertiente innovadora en la lectura de la vigilancia líquida. Pedro Fraile en su texto “Arquitectura, espacio y control: morfologías, ciudades y vigilancias (siglos XVI-XVIII)”, formula una variante a la

noción de vigilancia líquida. Fraile plantea una disyuntiva desde otros marcos reflexivos como los de la vigilancia coercitiva e inquisitiva¹¹ haciendo hincapié en la prolongación de las tácticas de control, sin obviar las insondables evoluciones socio-económicas de los últimos periodos. Si asumimos una lectura reduccionista, la teoría de Bauman sobre la modernidad líquida versus vigilancia líquida nos dejaría al panóptico como su antagonista y siguiendo la lógica de Bauman, como vigilancia sólida. Pedro Fraile considera esta línea de pensamiento certera, pero advierte que evita o sumerge ciertas continuidades y persistencias. A partir de este esquema nos encontraríamos con situaciones de vigilancia sólida que se conjugan con las líquidas, las cuales cuentan con el sujeto colaborador del siglo XXI a la hora de implantarse. Fraile acepta la metáfora de la vigilancia líquida, pero a ella suma la particularidad de cada situación vigilante, las cuales son capaces de aunar tácticas diversas (léase líquida o sólida) en intensidades variables. Así la vigilancia evolucionaría o mutaría con respecto a los medios técnicos, al espacio y al sujeto vigilado.

Lo descrito en este pasaje es un pequeño viaje en torno a la videovigilancia, cuestión que hoy en día es una de las materias más tratada dentro del terreno de las ciencias sociales. Examinar en cada periodo histórico la evolución de los dispositivos de vigilancia, seguridad y control es una vasta tarea a la que hemos dado varias pautas. Más allá de nomenclaturas, (vigilancia sólida, líquida, coercitiva, inquisitiva, post-vigilancia), la relación entre vigilancia y seguridad o la libertad del individuo y su subjetividad; todos estos conceptos constituyen un tablero de juego con normas, variaciones e intercambios complejos de analizar. Sin querer eludir la cuestión sobre estas consideraciones la tesis quiere indagar sobre todo en como el arte se enfrenta a estas situaciones y como las desarrolla desde su disciplina. Ante la continua transformación, como es patente, acorde a las nuevas situaciones que afronta la sociedad con respecto a la libertad del individuo y los márgenes que nos deja esta para exponer esa libertad, el arte resulta un

11 “Hay una vigilancia coercitiva que pretende intervenir y modelar al vigilado, y que perdura en el tiempo, ya que en el siglo XXI abundan los encierros de muy diversas índoles, desde las cárceles hasta campos de reclusión al estilo de Guantánamo o centros de retención para inmigrantes, en estos lugares la vigilancia se concentra, el vigilado se encuentra para ser controlado y se persigue su modificación o su anulación. Por otro lado, existe una vigilancia inquisitiva, cuyo objetivo es averiguar rasgos característicos de individuos o grupos, que podrán ser procesados y servirán para actividades tan diversas como la persecución policial o la venta de determinados productos. Es cierto que esta segunda modalidad tiene también un componente importante encuadramiento de la población porqué, tal como hemos explicado, estamos frente a un entramado de sistemas de vigilancia y, en cada fenómeno concreto se urden técnicas y objetivos diversos en proporciones variables”. Pedro Fraile, “Arquitectura, espacio y control: morfologías, ciudades y vigilancias (siglos XVI-XVIII)” texto para el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona 5-10 de mayo de 2014, p. 4, <https://experts.udl.cat/display/UDL-PU019385>.

lugar para la reflexión sin el apremio de constatar la última fase o etapa a la que asistimos. El arte presenta y deja, o debería dejar, el margen suficiente para que el espectador pueda repensar su estado, su momento, con respecto a lo que le interpela la obra.

Las consideraciones en torno a las particularidades de los sistemas de vigilancia están inscritas en las obras y proyectos que desarrollé en el pasado. En estos, la vigilancia se aborda desde la dicción de las imágenes de las cámaras de vigilancia al mapeado de las mismas en una ciudad o el propio valor de la intimidad ante estos mecanismos; procesos, todos ellos, vinculados a la imagen, al espacio, al cuerpo y a la arquitectura.

2.1.1. El arte ante la videovigilancia

La vigilancia y sus ramificaciones, muchas de ellas ejercidas desde las nuevas tecnologías, comenzaron a suscitar el interés del arte contemporáneo en la década de los sesenta. Una época de cierta transición donde, en alguna medida, se produce un intento por quebrar o ampliar el legado de las prácticas heredadas. No sólo a través de los nuevos medios sino traspasando los límites de las disciplinas clásicas y significando tanto el espacio social como el físico. El relato del arte concernido por la videovigilancia tiene sus bases, ineludibles, en esta década de acercamientos puntuales a este género. A medida que la implantación de la vigilancia crecía, los artistas criticaban el control y, a su vez, mostraban cierto fervor por las posibilidades que proporcionaba la llegada de la video tecnología. Las primeras obras, instalaciones que partían del Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), al margen de la crítica social, reflejaban una respuesta a la problemática de la representación; una cuestión latente en torno a ser grabado, a ser visto y a verse. El espectador estaba expuesto ante la vigilancia y, de la misma manera, se le pedía una respuesta a esta situación donde no entendía muy bien su papel. Modelo y espectador, modelo en cuanto a actitud performativa (no un modelo pasivo) y un espectador no neutral, al verse a sí mismo en la pantalla o viendo a los demás transgrediendo su intimidad. El espectador tenía que asumir todos los papeles que le eran dados, por un lado, posibilitando una interacción entre obra y espectador, en aquel momento novedosa, y, por el otro, una reprobación al papel pasivo además de normalizado que estaba adquiriendo el espectador ante el nuevo gran canal de comunicación: la televisión.

La evolución de la videovigilancia y su propia transformación tecnológica,

desde los primeros circuitos cerrados a los nuevos soportes que controlan nuestras cotidianas vidas, han derivado en nuevas herramientas de producción para el arte y en un contexto para la crítica. Existe una cuestión esencial que es común a muchos trabajos en este campo que aluden a la divisoria entre espacio público y privado. Esta línea cada vez más difusa, marca la evolución que hemos sufrido desde el asombro ante las primeras tecnologías vigilantes en espacios privados hasta el sujeto cooperador y pasivo de nuestros días como argumentó La Fundación Rodríguez en su texto, “La videovigilancia como género”:

*“Vemos de este modo que el fenómeno de la videovigilancia no se limita, únicamente, a la capacidad práctica del sistema de control, sino también a lo que podría ser una violenta usurpación de la realidad del sujeto paciente, que sufriría una importante pérdida del control sobre las consecuencias de sus propios actos o sobre la mera intencionalidad de los mismos”*¹².

Esta parte de la tesis tiene por objeto analizar ciertas obras, ejemplo de confluencia entre la videovigilancia y el arte, con la intención de realizar una descripción somera de determinadas respuestas que dio el arte a las cuestiones referidas. Las obras que vamos a reseñar obedecen a intereses arbitrarios o cercanos a proyectos que he realizado y, de ninguna manera, a una cronología exacta del arte basado en esta temática. Sin embargo, sin tratar la cuestión a fondo si me gustaría subrayar la ambiciosa exposición realizada en el ZKM de Karlsruhe, “CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance Artist”. Una exposición que abordó e investigó el arte que surge de la idea de la vigilancia en un momento en el que la situación por el recorte de las libertades sociales estaba en entredicho (esto no será reversible) y, en la misma dirección, la manera en la que se estaba asentando una justificación de la vigilancia en cuanto a intercambio por seguridad. La exposición mostraba el desarrollo de los modelos de vigilancia, desde las rutinarias y clásicas imágenes de CCTV a la llegada de las tecnologías que controlan nuestros datos de una manera mucho más prolija. Este recorrido nos muestra el itinerario de muchas tecnologías que han cambiado su lugar de trabajo: un primer y experimental inicio en el espacio militar para llegar hasta el espacio doméstico. La muestra tomaba como matriz discursiva la tesis del Panóptico de Jeremy Bentham, así la exposición analizaba la relación variable entre diseño y poder, representación y subjetividad, imagen y opresión, desde el siglo XVIII al XXI. En este marco histórico tan amplio las propuestas artísticas eran múltiples y se puede decir que abarcaban la arquitectura, el video, la fotografía, la pintura, el cine, instalaciones, la

12 Fundación Rodríguez, “La videovigilancia como género”. Publicado en 2001 en el contexto de “Videoscopia” (una iniciativa de Jordi Martorell y Llidia Porcar), este texto fue revisado para “Panel de Control” (un proyecto de Fundación Rodríguez y Zemos98).

televisión, la robótica y las imágenes por satélite. Seguramente, este sea uno de los proyectos de mayor relevancia realizados en torno al ritual de observar y ser observados, por su magnitud y su recorrido histórico. La exposición comisariada por Thomas Y. Levin expuso las obras de Jenny Marneto, Sophie Calle, Diller + Scofidio, Jurgen Klauke, Dan Graham, Chip Lord, Pierre Huyghe, Michael Klier, Rem Koolhaas, Jon Haddock, Bruce Nauman, Yoko Ono, Thomas Ruff, Julia Scher, Andy Warhol, Laura Kurgan, Peter Weibel, Lutz Bacher, Denis Beaubois, Niels Bonde, Pual Bush, Jordan Crandall, Jonas Dahlberg, Bart Dijkman, Graft, Jeff Guess, Chris Petit Lewis Stein entre otros.

2.1.1.1. Los inicios

Bruce Nauman

La obra “Surveillance Piece: Public Room, Private Room” (1969) del artista Bruce Nauman podría tomarse como una de las primeras obras que absorbe el imaginario de la videovigilancia. En esta obra convergen intereses comunes a la práctica de la vigilancia realizada con cámaras en CCTV, el contexto público, el ámbito privado y el sujeto que pasa de espectador inerte a colaborador. La instalación consta de dos habitaciones iguales, una privada y otra pública, que incluyen, cada una, una pantalla y una cámara de video, montadas en dos paredes enfrentadas. La pantalla de cada sala muestra la imagen tomada por la cámara en la habitación contigua. Por lo tanto, el espectador ve en la pantalla de la habitación en la que se encuentra la imagen de una habitación igual pero desocupada, en la cual puede ver un monitor con la imagen del espacio en el que se halla donde se observa a sí mismo de espaldas. Cuando el espectador sale de la habitación se da cuenta que la obra ocupa el doble del espacio que la sala en la que él estaba al existir dos estancias iguales. Bruce Nauman introduce una nueva variante entre espectador, obra y autor como menciona Pablo Posada en “A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología”¹³, donde usa el término

13 “La obra de Nauman representa una ruptura por antonomasia del “ triángulo artístico” tendado entre autor, obra y espectador. Los órdenes se mezclan y las fronteras no están ya donde debieran, donde uno las esperaría. La espera uno definidas en el caso de obras clásicas y centrípetas; obras que se cierran sobre sí mismas y generan espectadores relativamente exentos. Nada de eso ocurre con las obras de Norman. Son éstas violentamente centrífugas. Toman al espectador “ a contracuerpo” de tal suerte que, suspendido el lugar de la obra (ya no hay tal), su clásica quietud, partes del espectador pasan a ser autor (el espectador incide en ella) e incluso obra (la obra está, en parte, hecha de experiencias, de girones de vivencia arrancados al espectador)”. Pablo Posada Varela, “A contra cuerpo, Bruce Nauman y la fenomenología”. Brumaria A.C.,2016, p. 12.

“triángulo artístico”, expresión que el autor deja en el debe de Simón Marchán Fiz¹⁴. Nauman plantea, en esta y en otras obras, un profundo recelo ante la situación que se creaba en lo que en aquel momento estaba normalizado como liturgia de la percepción del arte. Existe un momento, en ese recelo planteado por Nauman, donde el espectador siente como toda “verdad” absoluta se aleja. Ya que el artista norteamericano aspiraba a revertir situaciones convencionales posibilitando un campo abierto lejos de jerarquías anteriores en el que crear “relación”, un vínculo entre obra, autor y espectador, que en un momento dado resultara indisoluble.

En esta dirección, Nauman, creó varias instalaciones escenificando una suerte de modelos de las realidades más frecuentes a las que la sociedad se enfrentaba en aquella época donde comenzaba la videovigilancia. “Live Taped Video Corridor” realizada en 1970, es un claro ejemplo. En esta pieza el visitante se encuentra ante un prolongado y estrecho pasillo donde al final del mismo visualizamos dos monitores colocados uno encima del



“Live Taped Video Corridor”, Bruce Nauman, 1970.

otro. En uno de los monitores vemos el pasillo despejado, en el otro el individuo se ve grabado/vigilado de espaldas por una cámara de circuito cerrado. Cuanto más se adentra en el pasillo, más pequeño ve su cuerpo en el monitor. Cuanto más te acercas vas menguando, la necesidad de verte

14 “La expresión –y su uso, muy fecundo- se debe a Simón Marchan Fiz. El concepto que la expresión traduce funciona en varias de sus obras. Mencionemos entre otras muchas, la canónica “Del arte objetual al arte del concepto”, reeditado por Akal en 2012”. Pablo Posada Varela, “A contra cuerpo, Bruce Nauman y la fenomenología”. Brumaria A.C.,2016, p. 12.

te lleva a desaparecer. El espectador permanece aislado en una atmósfera opresiva inmerso en lo que se le ofrece, a veces observando o intercambiando su rol sin saberlo, siendo observado. Observador observado, un enclave público donde poder tener una experiencia privada. Nauman lo analizaba así en su entrevista con Chris Dercon:

“Tienes que aprender a aislarte del resto del público. Por eso, en las obras de los pasillos, que trataban sobre la conexión entre la experiencia pública y la privada, el vídeo favorece a la parte privada, aunque se trate de una situación pública. El modo en que ves la televisión es una especie de experiencia privada”¹⁵.

El espectador, al entrar en el pasillo, se ve maniatado en sus movimientos ya que el pasillo es lo suficientemente estrecho para no permitir movimientos laterales. Nauman ve la experiencia de transitar por el pasillo como indescriptible¹⁶. Al caminar dentro de este reducido espacio, más concretamente al sobrepasar el primer cuarto de la diminuta ruta, el espectador comienza a verse en la pantalla de uno de los monitores: uno ve su propia espalda grabada por una cámara de circuito cerrado. Ante el asombro y la inicial mirada de sorpresa, existe una segunda mirada, una vez interiorizada la situación, sobre que ocurre en el monitor de arriba que interroga al monitor de abajo en su negación a relacionarse con el espectador. El monitor (el que está abajo) ofrece una visión fija del pasillo sin espectador alguno creando una realidad paralela sobre la experiencia que vive el sujeto en ese momento. Cuanto más se acerca el espectador, más pequeño se hace en la pantalla al alejarse de la cámara que le graba, hasta casi desaparecer. El desaparecer de la pantalla cuando vamos a buscarnos en ella anula la completitud; en cierta manera, se nos niega como sujeto al buscarnos, creando un sentimiento de extrañeza, de un lugar etéreo de nuestro propio cuerpo una vez realizado el recorrido que nos marca la obra. En ese instante, el espectador sólo puede dar media vuelta y volver al punto de partida, la obra ya ha ocurrido.

El dominio que desempeña el pasillo se confronta con la libertad que posee el espectador; de esta manera, asistimos a como se puede moldear la conducta humana; incluso podríamos llegar a hablar del cebo, de la trampa, pero ante esa lectura se antepone lo que el pasillo nos da y nos oculta. La

15 “Por favor, preste atención, por favor: Palabras de Bruce Nauman”. Machado Grupo de Distribución, 2019, entrevista con Chris Dercon, p. 354.

16 “Es muy fácil describir el aspecto de la obra, pero no es posible describir la experiencia de caminar por su interior. Sobre todo, tienen cada vez más que ver con respuestas físicas o fisiológicas”. “Por favor, preste atención, por favor: Palabras de Bruce Nauman”. Machado Grupo de Distribución, 2019, entrevista con Willoughby Sharp, p. 164.

relación con la vigilancia y los primeros sistemas del ramo es obvia, en este caso el papel del espectador solamente juega el rol del vigilado. Al margen de las lecturas evidentes con respecto a la videovigilancia cabe mencionar como Nauman ha descrito en diversas ocasiones el impacto que le causó la lectura del libro de Robbe-Grillet *Celso*, donde se cuenta la minuciosa forma en la que un marido vigila a su cónyuge.

Volvamos a la acción que se produce en la instalación y que es del todo necesaria para que ocurra la obra, la maniobra acontece en y con el pasillo. Esa construcción del qué ocurre y qué va a ocurrir más la indispensable activación del espectador se desarrolla en un contexto en el que la pieza no mira al espectador, se desvincula de él. Estas potencialidades, para que se activen, están necesitadas del espectador para ser despertadas; debemos adentrarnos en una arquitectura que no es habitable, angosta y eso requiere de cierto arrojo. El pasillo funcionaría como dispositivo que el espectador pone en marcha¹⁷. Si nos fijamos al salir, vemos “la instalación”, lo vemos como lugar u objeto no como obra, la obra acontece cuando entramos, luego podríamos denominar a esa construcción, a ese pasillo, como mecanismo. Nosotros somos los activadores, nuestra experiencia completa la obra, nuestra performatividad es tan parte de la obra como su iluminación, sus paredes... Nauman lo describe como descender por un acantilado. Existe una sensación de velocidad, de aparición y con nuestro espectro en el monitor la geometría simple del pasillo se rompe. Cuando comienza ese aquí y ahora comienza otra realidad, la de la obra como explica Pablo Posada¹⁸. En esa membrana sólida acontece todo lo referido: el reflejo de uno, una tensión del cuerpo, darse cuenta de ser grabado y moverse para ello, el movimiento que uno corrige al verse en la grabación, la imposibilidad de encontrarse en el monitor al llegar a la pantalla, o la imposibilidad de vernos en el monitor cuando miramos a la cámara, la negación de verse mirándose. Todas estas pautas resueltas por el instinto y la reflexión en una coreografía moldeada por las reglas del artista. La grabación está íntimamente asociada a la impresión del individuo, hacia el contexto y a los elementos que lo circundan; esto provoca que el cuerpo realice

17 “Digamos que incluso el año pasado estaba claro que lo que hacía venía, o bien de la performance o actividad grabada, o bien de la escultura. Tan solo recientemente he conseguido hacer que se crucen y se encuentren para ir a buscar nada. “Por favor, preste atención, por favor: Palabras de Bruce Nauman”. Machado Grupo de Distribución, 2019, entrevista con Willoughby Sharp, p. 154.

18 “A decir verdad, la obra si tiene un lugar. lo tiene dentro del pasillo. Dentro del pasillo se da la obra, sin que el pasillo sea, cómo tal, la obra. La obra tiene un hic et nunc de una literalidad tan extensa como mágicamente sistemática, y que, por lo tanto, si está en algo vinculaba a una “escultura”. Queremos decir con esto que lo suscitado por el pasillo, a pesar de la mentada no centralidad, hace obra, une de modo reconocible lo que de otro modo sería mero desperdigamiento de sensaciones.”. Pablo Posada Varela, “A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología”, Brumari 2016, pp. 70-71.

correcciones instintivas y nuestra percepción respecto a él cambie. Existe un punto en el que nos desubicamos, un instante de desinhibición para volver a la imagen, un balanceo sensorial que deja nuestro cuerpo en disputa¹⁹.

2.1.1.2. Reedición de la videovigilancia

2.1.1.2.1. Faceless

En 2007 ve la luz la película *Faceless*, cuya ideóloga es la artista Manu Luksch. Film realizado y pensado en Londres, una de las ciudades con más cámaras vigilantes del mundo. Con la videovigilancia conviven hoy en día todas las ciudades en mayor o menor grado, la masa es sometida al escrutinio en el espacio público donde, la mayoría de las veces, se nos presentan en los medios visuales las imágenes más impactantes captadas por esta tecnología. El uso del material más obscuro, como en muchos ámbitos produce mayor rentabilidad; sin embargo, Luksch hace uso de ese vasto material olvidado y un tanto anodino que las cámaras han grabado en diferentes ámbitos de la ciudad en su rutina. La ciudad ha sido el escenario de la vida pública, y esta, hoy en día, es registrada continuamente por las cámaras simplemente porque la tecnología actual lo hace posible. Sin embargo, esto ha contribuido a vernos, a entregarnos a un nuevo escenario como es el mundo virtual²⁰. El film tiene su origen en la llegada a la capital inglesa de la artista austriaca y el impacto que sufrió al ver la inmensa cantidad de cámaras que había en esta ciudad. Su primera reflexión, como ella misma cuenta, fue pensar como afectaba a la autonomía del individuo y a su dignidad la masiva presencia de estos artilugios. En 2001 entra en vigor una nueva directiva europea que posibilita la petición de las grabaciones en las que aparezca uno mismo. Así, Luksch comienza a pensar en su proyecto pidiendo las grabaciones de lugares donde ella

19 “...lo que arranca a los seres de la esfera psicológica de la fantasía, de la inhibición, de la otra escena, para devolverlos al juego vertiginoso y superficial de las apariencias. Es lo que arranca los seres del reino de la metáfora para devolverlos al de la adivinación. Tiene forma iniciadora, y devuelve a los signos su fuerza. ...”. Jean Baudrillard, “Las estrategias fatales”. Éditions Grasset & Fasquelle Group. París, 1983, p. 146.

20 La ciudad ha sido siempre un dispositivo teatral con el ágora, el atrio, armas, etc. Ha sido, clemente, un espacio en el que poder reunirse, un espacio público. Ahora bien, hoy en día, el dispositivo tele reemplaza el espacio público por la imagen pública y la imagen pública está descentrada de la ciudad. La imagen pública no está en la ciudad, o en la telecittà, ciudad virtual ya, en la que se pretende convivir porque miran juntos el informativo televisivo. Creo que lo que se cuestiona tras el problema del espacio virtual es la pérdida de la ciudad real. Paul Virilio, “El ciber mundo, La política de lo peor”, entrevista con Philippe Petit. Ediciones Cátedra, 2005, p. 47.

estuvo. La respuesta afirmativa a sus peticiones fue del 10 por ciento, previo pago de 10 libras por cada grabación. De esta forma, recabó el material necesario para su trabajo; casi todas las imágenes se enmarcan dentro de su vida ordinaria, no obstante, algunas de las secuencias fueron preparadas y aparece ella interviniendo ante las cámaras vigilantes.



“Faceless”, Manu Luksch, 2007

La artista asume que en una sociedad filtrada a través de un tiempo real codificado, sin memoria ni futuro, nadie tiene rostro. Hilando con esta idea, la trama nos muestra a una mujer que sufre un ataque al ver que tiene rostro. La protagonista de la grabación inicia una investigación sobre la historia del rostro humano y su futuro. En su proceso de elaboración la directora se enfrentó a un material sin sonido; ella intentó, en un principio, ponerle voz, pero al quedar defraudada optó por montar el film con la voz de la actriz Tilda Swinton. Tras finalizar su experiencia fílmica, Luksch escribió un manifiesto para realizar cine con imágenes de cámaras de videovigilancia, manifiesto que colgó en su web²¹ y en un sinfín de farolas de Londres. La artista junto a Mukul Patel coordina la web que publicita el manifiesto donde remarcan la importancia de las grabaciones CCTV y como éstas se están convirtiendo en verdaderos testigos y cineastas de nuestra época. La artista declaraba:

“Quiero subrayar el hecho de que hay cámaras por todos lados, y también que todo el mundo debería poner a prueba la ley y sus propios derechos pidiendo las copias”.

21 <http://www.ambienttv.net/content/?q=dqmanifiesto>>

La denuncia de Manu identifica una problemática latente que ha ido en aumento. Ha pasado el tiempo desde su estreno, hace años que vimos la película y esa descripción del futuro que se intuía en la cinta la corrobora nuestra actual sociedad. En aquel momento el nada convencional film mostraba una cuestión que hoy en día sigue vigente, la idea del tiempo congelado, la negación del individuo, de su autonomía, el mundo contado desde la vigilancia y el gran poder de esta tecnología: el poder de registrarlo todo y en todas partes.

2.1.1.2.2. Der Riese

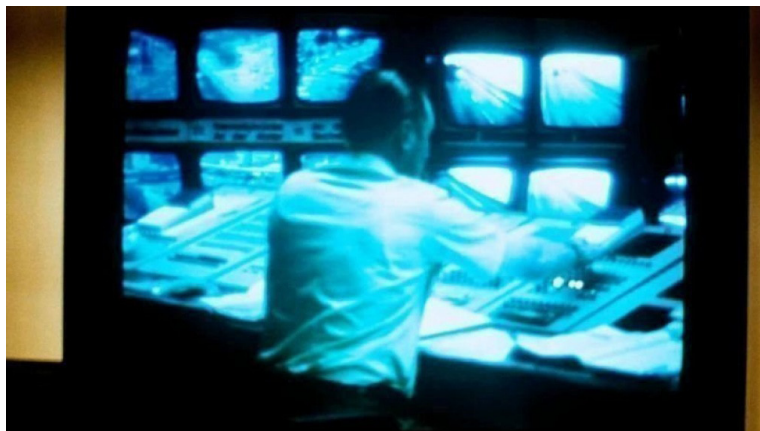
El film titulado Der Riese (1983), convierte al espectador en un voyeur holístico desde los ojos del gran tejido de cámaras videovigilantes de varias ciudades alemanas, todo ello, aderezado con la música de Mahler y Wagner, ente otros. El film se construye, en forma documental, por múltiples fracciones de grabaciones de las cámaras habitantes de la ciudad. Se nos muestran aeropuertos, calles, estaciones de metro, grandes almacenes, bancos y espacios privados desde la proyección de la videovigilancia. Este film enfrenta a los actores diarios, a los ciudadanos, a sus propias imágenes grabadas por los dispositivos de vigilancia habituales en el contexto urbano. El director no intenta crear un relato, simplemente nos sitúa ante el reflejo de la amalgama de grabaciones que se hacen todos los días. Este mundo virtual rechaza el espacio por el tiempo, nos sitúa en un presente continuo a una velocidad que se transforma en un estado binario tan pronto eficiente como negativo²². Esta nueva situación nos traslada a un tiempo real a partir de la grabación creando una objetividad paralela. Como nos explica Virilio:

“la pérdida de la extensión del espacio real en beneficio del tiempo real es una especie de atentado a la realidad”.

Esta película es una construcción que germina en el propio espectador. En una forma compleja, con una relación espacio/tiempo singular, se nos presenta de una manera cruda sin esconder su radicalidad con respecto a otras convenciones del medio. Las grabaciones “incautadas” se utilizan como partes de un collage entrelazando historias, lugares y discursos diferentes; al espectador se le ofrece un campo abierto donde él mismo

22 “Hasta ahora, toda la historia ha tenido lugar en un tiempo local ... Y las capacidades de interacción y de interactividad instantánea desembocan en la posibilidad de la puesta en práctica de un tiempo único... Es un acontecimiento sin igual. Es un acontecimiento positivo y al mismo tiempo un acontecimiento cargado de potencialidades negativas”. Paul Virilio, “El ciber mundo, la política de lo peor”. Cátedra, Madrid, 1999, p. 15.

puede crear un nuevo significado. La película se enfrenta a los nuevos códigos de la sociedad contemporánea y la confronta ante el espejo para ver su propio reflejo desde las coordenadas de las estructuras de control.



“Der Riese”, Michael Klier, 1983.

Michael Klier necesitó tres años para revisar las cintas y el material de las cámaras, tras lo cual, fue hilvanando esta sucesión de experiencias desde la vigilancia contemporánea en las urbes que desnudan nuestra privacidad día tras día. Paul Virilio en su conversación²³ con Hans-Ulrich Obrist menciona que a uno se le toleraba aceptar la transparencia y el film de Michael Klier en este sentido parecía una visión de transparencia cuasi divina. Sin embargo, esta transparencia simplemente muestra lo opaco, la ceguera, una debilidad. Esta conversación que ocurre tras la Guerra del Golfo trata esta efeméride como punto de inflexión sobre como dirigir la mirada, como prefijar el foco, la opinión y señala como esto fue organizado por primera vez por el ejército, por el Pentágono y, en secreto, de acuerdo con la prensa. Hans-Ulrich Obrist añade:

“Los aparatos de imagen se han programado para una “cobertura en directo” y el ojo de la cámara está organizado y programado. Algunas de estas cuestiones fueron anticipadas por usted en la “Logística de la percepción” mucho antes de la Guerra del Golfo. Durante la guerra, usted (Virilio) citó a Kipling: “la primera víctima de la guerra es la verdad””.

Asistimos a una realidad donde discriminar o reseñar hechos evidentes a costa de terceros atañe al entendimiento de cómo se articulan los poderes de los que nosotros mismos formamos parte activa o pasiva. Nuestro

23 Conversación entre Paul Virilio y Hans-Ulrich Obrist, <http://www.ljudmila.org>scsa>.

universo se ha convertido en una quimera, en una gran parte, debido a las nuevas tecnologías. Las vemos, las usamos, desde una creencia que limita su efecto al uso momentáneo y no concebimos ningún tipo de perjuicio en sus acciones, sin embargo, autores como Gunther Anders se han significado por señalar las consecuencias de esta conducta siendo uno de los primeros críticos con la tecnología:

“Mediante la televisión es la no verdad la que se realiza de forma triunfante. La ideología se convierte en superflua por el hecho de que las no verdades se han vuelto reales”

Desde fuera, si es posible que exista un afuera, por un lado, no somos capaces de descifrar los nuevos poderes que mandan; por otra parte, parece que el tiempo, “el presente”, está fabricado en un presente continuo. Y, en esta situación, para Bauman, las posibilidades de que el individuo busque su independencia son mínimas. Independencia en el sentido de “utilidad”, en una forma que el individuo pueda y quiera ser parte de la sociedad en un momento en que los fines comunes están desapareciendo. El sistema promueve comunidades quebradizas que avanzan sin rumbo, son cambiantes, vertebradas por modelos que buscan una adhesión rápida y sino se transforman en pos de un mayor éxito.

A juicio de Virilio, estamos padeciendo los efectos de una anormalidad en torno a la inmediatez de las cosas que anula nuestro discernimiento sobre las distancias y las dimensiones. La televisión pone definitivamente en cuestión no sólo la contrariedad sobre donde se crean las imágenes mentales, también nos viene a cuestionar el afianzamiento de la memoria natural. Él narra cómo los estímulos luminosos limitan a la masa, al individuo en las grandes ciudades. No sólo asistimos a una nueva objetividad, además nuestra nueva forma de vida llena de “inputs” hace que no sepamos que realidad vivimos. “Der riese” nos muestra en su severidad una realidad singular y directa tamizada por el ojo de Martin Klier que nos confronta con nuestro yo cotidiano el cual no acabamos de asumir. Virilio, asimismo, diagnostica como la memoria topográfica ha desaparecido y lo fiamos todo a una estrategia fundamentada en la percepción, en la cual las imágenes mentales quedan relegadas²⁴.

24 “Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida e indiferenciada, es menos, lo hemos visto, el fin de un arte — y no solamente el de Klier o del vídeo-arte de los años 70, hijo ilegítimo de la televisión—, que el punto límite del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentalización militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la intercepción de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales),

2.1.2. P/M/P

Parte de mi trabajo se concentra en cómo se crean las imágenes, desde la virtualidad de los nuevos medios a la dificultad de la pintura en reconsiderar su espacio ante esta circunstancia. La pintura, confrontada a estas nuevas situaciones, se activa dentro de unas paradojas haciéndose eco de la capacidad de los nuevos procedimientos de creación de imágenes, ofreciendo ante estos una ejecución que altera la instantaneidad informativa de los mismos. De esta manera, el valor de las imágenes o más bien su valor evocativo queda trastocado en un ámbito que se renueva constantemente ante el impacto visual al que nos someten. La lucha insaciable que mantienen las imágenes por su perdurabilidad hace que la mirada se erija de otra manera. Inmersos en este tumulto, el espectador dota a las mismas de un tiempo propio, añade su propia realidad comunal y las digiere, no tanto como quisiera, sino como marca el entorno.

Así, en este proyecto, fui recopilando imágenes de cámaras de videovigilancia que en su carente calidad transmitían una lectura inmediata debido a los filtros de lectura que llevamos en nuestra memoria colectiva. Estas, me interesaban por su ambigüedad, por el tiempo que transmitían, por cómo se podían alterar de contexto y, sobre todo, por su aspecto único y a la vez múltiple. Obviamente, en el juego de lenguajes y percepciones no se puede eludir la continua reproducción de este modelo de imágenes asociadas a un cierto tipo de hechos; lo cual sugestióna al espectador sobre la narrativa de futuras visualizaciones en este ámbito²⁵. Todas las imágenes que archivé (el proyecto comienza en 2007) albergaban un tiempo concreto, definido. Cada una de ellas era una captura, una secuencia única de un lugar pero, a su vez, las escenografías eran muy parecidas como si se representara la misma obra en diferentes decorados. La cualidad de lo único, con una misión propia: la de ser testigo objetivo de un hecho. A medida que el material aumentaba la sensación de estar viendo una y otra vez las mismas imágenes crecía. En esto ocurre lo que en cualquier actuación recopilatoria, aun perteneciendo todo lo archivado a una raíz común cada una de las imágenes era poseedora de una especificidad plástica que hacía inevitable continuar ampliando el archivo. Esta labor recopilatoria dio paso a una especie de procedimiento donde comencé a manipular los archivos digitales a partir de programas

sino de sustitución, que se convertirá en el último truco de la ilusión cinemática”. “Paul Virilio, “La máquina de visión”. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, traducción: Mariano Antolín Rato 1998, p. 63.

25 “...esta imagen constantemente reproducida ya no es una información sino una sugestión que hace subjetiva el espectador. Mostrar una condena a muerte una vez es una cosa, es informar. Representarla, reproducirla es el orden de la autosugestión. Es decir, tiene algo más que decir que mostrar la realidad”. Paul Virilio “El ciber mundo, La política de lo peor” entrevista con Philippe Petit. Ediciones Cátedra tercera edición 2005, p. 49.

informáticos, intercambiando elementos, permutando escenarios y personajes, la intención era alterar las imágenes y mantener el código. En esta etapa, que para mí resulta significativa, me acerqué a la serigrafía



Imágenes digitales. Videovigilancia, 2007-2010.

En este caso el interés estaba ligado a las posibilidades que me ofrecía la disciplina en cuanto a ciertos acabados cercanos a la dicción de las imágenes de vigilancia y a la capacidad de repetición que me ofrecía con respecto a una misma imagen. El uso de la serigrafía de una forma híbrida y bastarda, lejos de la convención de la tirada enmarcada en la obra gráfica, fue influyente en la deriva de algunos de mis proyectos. Uno de los primeros trabajos que realicé partió de unas imágenes que en aquel entonces (2008) no eran tan conocidas como lo son ahora. Imágenes del video de la cámara de vigilancia que, supuestamente, grabó a Pablo Ibar cometiendo los asesinatos por los que fue condenado. Supuestamente, porque resultó imposible identificar a nadie por la calidad de las imágenes²⁶. Esa falta de información es lo primero que me llamó la atención, unas imágenes que se usaban para legitimar una condena; paradójicamente, no ofrecían

26 “Hacer de “lo potencial” motivo de sospecha, llevar a la criminalización no sólo aquello que objetivamente es para el uso delictivo, sino todo lo que convenga adjuntar, recontextualizar de modo subjetivo para ver más allá de lo que en realidad ha sucedido, son de alguna manera implementaciones que a partir de la mirada se proyectan en sutilezas o hipótesis sin base real”. Fundación Rodríguez, “La videovigilancia como género”. Publicado en Videoscopia (una iniciativa de Jordi Martorell y Llidia Porcar), este texto fue revisado para “Panel de Control” (un proyecto de Fundación Rodríguez y Zemos98).

ninguna prueba, sin embargo, visualmente resultaban inquietantes a la vez que plásticas, ya que aceptaban y proyectaban múltiples lecturas.



Grabaciones presentadas en el caso "Pablo Ibar".

El propósito era hacer las capturas mías a través de estas operaciones, aunque me separaba una distancia y seguía trabajando desde fuera, no obstante, al pintar estos archivos adulterados, a mi entender, sucedía algo relacionado con la verdad lejos del artificio, lejos del velo de una definición tecnológica; las pinturas albergaban una atmósfera densa que las impregnaba de un pasado, aisladas del tiempo presente continuo que remarca, una y otra vez, Paul Virilio. Este proceso de "adulteración" de archivos me llevó a crear un sinfín de imágenes, posibilitando desde la pintura lograr muy diversas facturas que procedían del mismo código pero que no eran deudoras de una misma forma. Este método de trabajo, muy lejano al pintor de un estilo icónico, permitía situarme como traductor de los propios archivos dando la posibilidad de dotar al espectador de diferentes claves de lectura. El título del proyecto P/M/P, (acrónimo de points, models y poses) nos dirigía a esa continua repetición de las mismas escenas y a la idea de coreografía que se duplicaba en ellas. Casi desde la formalidad de las imágenes, intentaba vaciar el significante para que el espectador pudiera explorar nuevos significados. En algunas imágenes los códigos de la videovigilancia se eliminaban para potenciar las ideas que señala el título del proyecto y, de esta forma, descartar una cuestión ilustrativa en las obras que nos dirige a lecturas unívocas.

En todo lo hablado anteriormente sobre la videovigilancia y sus conceptos pareciera que las tres ideas que trasladaba el título del proyecto no fueran lo mollar. Sin embargo, a mi entender, esa presencia del cuerpo a modo de masas, de cuerpos inertes o congelados en las imágenes, creaba situaciones que nos abrían desde lo formal nuevos significados. El cuerpo en el

espacio, en un momento concreto, repetido, rígido²⁷... produciendo unas poses, transmitiéndonos los puntos de vista de las grabaciones y repitiendo unos modelos continuamente nos aportaban unas coordenadas sobre la uniformidad que despedían este tipo de imágenes y, en consecuencia, la lectura igualitaria que realizábamos de las escenas que aparecían en ellas. En mi forma de entender el arte era importante no escudarse en lo ilustrativo para representar un imaginario y que la lectura del mismo mediatizara la práctica artística; porque a medida que las posibilidades artísticas estuvieran subyugadas al enunciado de la obra, situaríamos al observador ante un código binario propiciando anular la experiencia estética.



I.G., "P/M/P". 190 X 300 cm, Óleo/lienzo, Video 42, 2008.

El hecho de ser observados junto a convertirnos en perennes observadores nos interroga sobre como leemos las imágenes; vivimos en una lectura continua e incansable que nos lleva a clasificar y ordenar de una manera determinada las imágenes que consumimos. Cuanto mayor es el flujo, mayor es el uso de los filtros clasificadores que se han ido instaurando en nuestras mentes; la videovigilancia y las imágenes que proyecta son

27 "De ello se derivan la necesidad de recolocarse con relación al cuerpo, de recolocar el cuerpo con relación al otro- la cuestión del prójimo y de la alteridad-, pero también con relación a la Tierra, es decir, al mundo propio. No hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación. El cuerpo propio está situado con relación al otro, a la mujer, al amigo, al enemigo... aunque también está situado con relación al mundo propio. Es "aquí y ahora", *hic et nunc*, está in situ. Ser es estar presente aquí y ahora... La cuestión de la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *hic et nunc*, negar el "aquí" en beneficio del "ahora". Ya lo he dicho, ¡ya no existe el aquí, todo es ahora! La reapropiación del cuerpo, para lo que la danza supone la resistencia máxima, no es simplemente un problema de coreografía sino un problema de sociografía, de relación con el otro, de relación con el mundo. Paul Virilio "El ciber mundo, La política de lo peor" entrevista con philippe petit. Ediciones Cátedra 2005, p. 46.

un ejemplo diáfano en este sentido. Estas imágenes acusan los mismos códigos: el timer, la dicción, los puntos de vista de las cámaras... los cuales nos sitúan como espectadores ante una narrativa dirigida. ¿Somos capaces de discernir o, simplemente, nos quedamos con nuestros filtros, con los filtros que nos han instaurado? El proyecto P/M/P indagaba a través de diversas prácticas ese reflejo de la imagen en la disposición del que mira a repensar lo que está viendo²⁸.

Muchas de las obras de este proyecto se formalizaron en pintura existiendo en el ejercicio de esta disciplina una manera de ralentizar la información instantánea que nos trasladaban las imágenes de las cámaras. Al eliminar esta inmediatez la pintura aportaba el lugar del significante del medio, nos hallaríamos ante lo simbólico: si algo debía de ser pintado, ya fuera una escena, un retrato, un objeto, se les suponía un interés “x” que para el espectador muchas veces sobrepasaba el ámbito personal del artista. En el caso de las imágenes de la vigilancia: la captura, lo pintado, tendría la transcendencia de un documento para el espectador. ¿Documento de un hecho importante y relevante? Supuestamente sí, que razón existiría sino para ser pintado y rescatado del olvido de los millones de imágenes que dormirían en los incalculables soportes de almacenamiento de archivos informáticos. Y, en esta situación, entraríamos en el debate del vínculo de lo pintado con la realidad o, mejor dicho, del tipo de verdad que mostraba la pintura. En P/M/P podíamos atisbar por un lado la verdad que se basaba en el reflejo, en la copia del motivo, en la mimesis de las imágenes de la videovigilancia, por cómo se manifiesta la pintura en el cuadro. Por otra parte, el cuadro nos descubriría un mensaje más allá de lo pintado, más allá de un modelo de la realidad. El cuadro quería sobrepasar esa visión mimética con respecto a la imagen, uno se podría cuestionar la representación. Este camino nos llevaría a qué hay de verdad en el cuadro. El debate entre Heidegger y Shapiro sobre “Los zapatos” de Vincent Van Gogh en “La verdad sobre la pintura” de Derrida es un gran ejemplo de cómo entender la cuestión. Atendiendo a la visión de Heidegger en su intento de analizar la esencia de la obra, en un inicio busca una comparación entre las obras y las cosas, la cosa desde las propiedades, la sustancia, algo realizado desde lo material que nos deja su presencia incluyendo el compuesto y la forma. Desde otro prisma confronta la obra de arte con el utensilio, llegado a este punto

28 “Habla Virilio a continuación de la eliminación de la subjetividad visual, del establecimiento de un “pancinema permanente” y la conversión de nuestros actos habituales en actos de cine, como si se tratase de la incrustación en nuestro cotidiano devenir de una especie de asimilación mental del hecho de ser observados, desarrollando más adelante la importancia de los mecanismos visuales y fotográficos en la industria y la política de la guerra”. Fundación Rodríguez, “La videovigilancia como género”. Publicado en Videoscopia (una iniciativa de Jordi Martorell y Llidia Porcar), este texto fue revisado para “Panel de Control” (un proyecto de Fundación Rodríguez y Zemos98).

intenta discernir la diferencia de la obra con el artilugio útil y se pregunta a través del cuadro de Van Gogh si el arte es algo más. La obra, que es “cosa”, alcanza su consistencia desde su propia materialidad, nos situamos ante el binomio forma materia. De esta manera entendemos que el sentido de la obra deviene de su materialidad, sin embargo, la obra no está completa en esta descripción, es una cosa terminada que lleva implícita el ser alegoría o símbolo. A la obra la designa como cosa por su naturaleza material que le dota de autonomía y, a su vez, es un artefacto por su confección. El arte aparece en cuanto al lugar que ocupa la obra como símbolo, sin embargo, entre símbolo y materia la relación no es simple, Heidegger plantea una tensión esencial entre ambas, menciona la idea de fisura la cual separa y reúne; sustentada en la pugna entre tierra y mundo. En estas tensiones que plantea el filósofo alemán debe acontecer la verdad como esencia del arte.



I.G., “S.T.”. Óleo/lienzo, 140 X 190 cm, 2008.

Una vez asumida la forma de trabajar con las imágenes y como trabajar desde la pintura con estas, me quedaba por digerir todo el material audiovisual que había reunido. Siempre que me ponía a revisar las grabaciones que había archivado intuía algo en los videos, pero no sabía darle forma. En algunas cintas la cadencia de movimiento de las personas se ralentizaba un poco, esas cintas me llevaron a pensar en replicar los movimientos como si fueran una coreografía. En un principio realicé unos esquemas que marcaban diversos movimientos y con un grupo de trabajo simulé las poses que había recogido para posteriormente hacer fotografías. Pinté alguna de las imágenes captadas, pese a que el resultado tenía cierto interés, la relación con las grabaciones no acababa de producirse. Existía una cuestión con el movimiento, con la escenografía, que no acababa de

intuirse en los lienzos. Aun no siendo mi medio pensé que la única manera de hallar una solución era recreando un video siguiendo los esquemas que tenía trabajados. La idea era reproducir a partir de fragmentos de videos de vigilancia una secuencia que no tuviera un final y que funcionara en loop. Me importaba la idea de hilvanar acciones y que ocurrieran desde una formalidad intentando crear cierta extrañeza en las tomas. Una vez los actores aprendieron los movimientos esquemáticos que tenían que realizar repitieron la filmación un sinfín de veces; la continua repetición provocaba un andar lento, pero automático que dotaba a lo grabado de un tiempo especial, casi un “no tiempo”. Bruce Nauman en una entrevista concedida a Chris Dercon hablando de las performances que ocurrían en las obras de los pasillos construidos comentaba: “lo que me preocupaba era la actitud que implicaba la transformación de una actividad normal en representación formal”; para mí, en lo que yo estaba grabando, esa representación formal era ineludible, buscada, daba sentido a lo grabado porque, como apunta Badiou²⁹, los movimientos del cine son falsos.



I.G, “P/M/P”. Video 42”, 2008.

El espectador educado en el marco de lo televisivo miraría las imágenes videovigilantes desde lo narrativo centrado en ver el desenlace de lo “acaecido”, pocas personas pondrían en cuestión si se mostraba algún tipo de simulacro, sin embargo, la dicción de estas imágenes y el punto de grabación procurarían cierto desconcierto. Era evidente la paradoja, la

29 “Y así como la poesía es interrupción sobre la lengua por efecto de un artificio codificado de su manejo, así también los movimientos que anuda la poética del cine son falsos movimientos”. Alain Badiou, “Pequeño manual de inestética”. Colección Arte y Estética, Prometeo libros, 2009, traducción: Guadalupe Molina, p. 48.

gran verdad nos venía embalada en un envoltorio irresoluto. Tras editar el material, el video producido duraba 42 segundos, funcionaba todo en un loop constante de manera que el observador necesitaba de un tiempo hasta poder entender la situación que se daba en dos sentidos: Por una parte, pareciera que el tiempo no pasara; por otra parte, el espectador se inquietaría ante la aparición negada de la acción, la resolución del nudo argumental esperado en un tipo de video como este. El observador se situaría confrontado con la simulación, el video le mostraría una acción con unos registros donde “algo ha de pasar que no pasa”³⁰. Como explica Baudrillard simular no significa fingir, fingir y disimular toleran el principio de la realidad ileso, sin embargo, la simulación pone en entredicho la disparidad entre lo verdadero y lo falso ofreciéndonos su propia verdad. El video con su esquema previo de coreografías, de movimientos calculados, de ruidos y cortes en las imágenes simulaba algo que no tiene, pero de una forma natural nos llevaba a las formas de la videovigilancia, ¿no es esto más verdad que las cintas donde vemos lo que tenemos que ver en la videovigilancia?³¹.

2.1.3. FÜNF CAMS

El proyecto FÜNF CAMS comenzó en Berlín en 2009. El título del mismo indicaba los cinco emplazamientos (5 cámaras) donde se grabaron diversas secuencias en video. La intención era cuestionar el uso de la videovigilancia y los códigos de esta clase de imágenes en el espacio público y privado. De la misma manera que un escritor reúne información para una novela y luego la ordena, la idea inicial era grabar en diversas localizaciones e ir acumulando material. En una segunda fase el proyecto giraba hacia una edición en video donde construir una narrativa a través de la inclusión de clichés cercanos a las prácticas de la vigilancia.

Durante un tiempo deambulé grabando en lugares propios o representativos donde habitualmente uno puede ver cámaras de vigilancia. Tras las primeras grabaciones, una vez revisado el material, siempre regresaba al

30 “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia”. Jean Baudrillard, “Cultura y simulacro”. Índice S.L. Fluvià, 2008, traducción: Antoni Vicens y Pedro Rovira, p.12.

31 “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro. Jean Baudrillard, “Cultura y simulacro”. Índice S.L. Fluvià, 2008, traducción: Antoni Vicens y Pedro Rovira, p.18.

punto de partida. Mi apartamento se situaba en un bloque de viviendas donde casi todos los habitáculos daban a un patio interior inmenso. Por la noche, el apagar y encender de las luces era como un panel de monitores que se activaban y detenían dentro de un circuito cerrado. Comencé a grabar desde mi ventana; la distancia y la tecnología de la que disponía me acercaban a una calidad que me resultaba muy útil. Estas nuevas grabaciones que, sin duda alguna, trataban temas limítrofes al control y a la intimidad me acercaban a una narrativa en la cual se proyectaba el anhelo del dominio, la vigilancia y el voyeurismo. El material que estaba recabando se convirtió en un juego ambiguo entre las grabaciones de mi apartamento y la vía pública. Entre el contexto público y privado, lugares de vigilancia tan distantes como adheridos. El vigilante, no limitaba que es lo que tenía que vigilar³², no podía no mirar lo que se desviara de su vigilancia y, acaso, no existe una curiosidad implícita en cada uno de nosotros, en cada vigilante, que excede sus competencias. Ahora cabría preguntarse cuantos de nosotros aceptamos la pérdida de intimidad en pos de una seguridad mayor. Las tomas que se centraban en la grabación de las ventanas que se veían desde mi apartamento se convirtieron en el eje de este trabajo en video. En estas grabaciones me interesaba la idea de reproducir la dupla que existe entre “el guardián y el verdugo”; quien nos cuida y nos somete, quien nos vigila y, a la vez, nos roba parte de nuestra



I.G., “Fünf Cams”. Video 10’, 2011.

32 “Existe en la vigilancia, más exactamente en la mirada de los vigilantes, algo que no es ajeno al placer de vigilar y al placer de vigilar el placer.” Entrevista realizada por L. Finas a Michel Foucault en La Quinzaine Littéraire, n.0 247, 1-15 enero 1977, p. 4-6.

vida e intimidación. La percepción del espectador de lo que es éticamente admisible marca una frontera, no en vano, la detección más enérgica contra la videovigilancia tiene que ver con las consecuencias éticas del contexto. Esto significaría que el lugar, el entorno, tanto público como privado, actuaría como un cebo moral porque el contexto determinaría la aceptación o negación ética con respecto a lo vigilado. Al sujeto correspondería determinar su respuesta, gestionar su sensación de culpa y justificarse ante los demás presentes o cómplices, cuestión de credo o moral.



I.G., "S.T.". Serigrafía y gouache sobre papel, 6/70 X 50 cm, 2011.

A la vuelta de Berlín mientras editaba el material, capturaba imágenes que luego pintaba y volvía a introducir en la edición. Algunas de las claves que formaban parte de la estructura del video fueron reconstruidas a partir de lo grabado en la capital germana y dotadas de nuevos significados. Los carteles publicitarios que aparecían en el video y que marcaban una secuencia temporal fueron intervenidos, añadiéndoles diversos mensajes. En otras ocasiones realicé nuevas grabaciones en mi estudio, traduciendo las particularidades de la accidentada resolución de mis registros en Berlín a valores plásticos determinados. La calidad, la dicción de las imágenes ayudaba a que el espectador interpretara, finalizara la toma, de manera análoga a como algunos televidentes veían hace años las películas pornográficas codificadas por ser el canal de pago. Algo así como provocar “el deseo de descifrar lo secreto”, al hilo de esta comparación resultaba

esclarecedora la relación que Jean Baudrillard establecía entre las palabras “escena”³³ y “obscena”. Baudrillard, usaba la imagen de los cuerpos en la pornografía con respecto la información, a las cosas que se nos hacen excesivamente presentes como obscenas³⁴, una cualidad, sin lugar a dudas, implícita en la videovigilancia.



“I.G”, S.T. Técnica mixta sobre/lienzo, 190 X 240 cm, 2011.

El video, los cuadros, las fotografías y los dibujos realizados en el proyecto de Berlín funcionaron todas en forma de diégesis. La diégesis, usualmente entendida a partir del cine, fue una manera de organizar la realidad, pero, asimismo, una forma de construcción mental que ejercería el espectador sobre lo que estuviera viendo. (Noël Burch define la diégesis como “un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico”). Un esquema que tenía un método de confección razonada, si empleábamos una forma de mirar a partir de una sucesión de hechos a través del tiempo podríamos hallar múltiples horizontes en sucesivos accesos diegéticos. El proceso de edición del video me forzó a realizar constantes elipsis, cortes que el

33 Está claro que escena y obscena no tienen la misma etimología, pero la aproximación es tentadora, pues desde el momento en que existe escena, existe mirada y distancia, juego y alteridad. El espectáculo está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra. Pensemos en la pornografía: Está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica”. Jean Baudrillard, “Contraseñas”. Anagrama, Madrid, 2002, p. 35.

34 “Lo que vale para los cuerpos, vale para la mediatización de un acontecimiento, para la información. Cuando las cosas devienen demasiado reales, cuándo aparecen inmediatamente dadas, realizadas, cuando nos hallamos en ese cortocircuito qué hace que tales cosas se aproximen cada vez más, nos hallamos en la obscenidad”, Jean Baudrillard, “Contraseñas”. Anagrama. Madrid 2002, p. 36.

espectador debería construir y esto hacía que el film funcionara³⁵ a partir de la fragmentación narrativa y formal. El conjunto de obras que constituían el proyecto FÜNF-CAMS, donde la contaminación entre disciplinas era evidente, mostraban diferentes códigos que permitían reconocer un mundo determinado a partir de una realidad propia que crearía el espectador.

2.1.4. Shadows

“Shadows” fue la continuación de los dos proyectos descritos anteriormente y arrancó en la ciudad de Amsterdam en 2013. El trabajo realizado puso en cuestión múltiples matices de las cámaras vigilantes en el marco de la ciudad. A medida que las urbes han ido creciendo sus territorios se han ido convirtiendo en hostiles para el ciudadano, de esta manera el mensaje que ha ido calando es el de la inseguridad constante en la ciudad. Una inseguridad que, supuestamente, se combatiría con medidas disuasorias como la vigilancia en favor de la seguridad. Este proyecto se materializó desde dos perspectivas diferentes aunadas por el imaginario de la videovigilancia; por un lado, la idea de la ciudad como estructura orgánica y en cambio continuo y, por otro, el papel de la videovigilancia dentro del núcleo urbano.

La metrópoli se ha convertido en un arquetipo de letargo de los impulsos sociales; la ciudad, desde su distribución, reparte tareas y crea espacios concebidos para cada fin. En 1994 Steven Flusty en su libro “Building paranoia”³⁶ analizó y detalló la expansión de la localidad de Los Ángeles y nos advirtió sobre el diseño defensivo, la seguridad privada y la tecnología de vigilancia. De esta manera asistimos a una gestión del temor de la ciudad hacia quien la habita, creando una situación de hostilidad de la urbe hacia sus habitantes donde su defensa se crea a partir de una especie de urbanismo excluyente. Flusty explica esta realidad refiriéndose a las edificaciones defensivas a partir de cinco tipologías diferentes: *Espacios sigilosos*: espacios ilocalizables por estar encubiertos por el ambiente, accesibilidad o entradas difíciles. *Espacios incómodos*: lugares donde es difícil descansar, parapetarse, donde puede existir algún mecanismo que

35 “Un film ópera a través de lo que retira de lo visible; la imagen está, antes que nada, recordada. El movimiento está ahí obstaculizado, suspendido, retomado, detenido. El recorte es más esencial que la presencia, no solo por el efecto del montaje, si no antes ya y desde un principio, el efecto del encuadre y la depuración cuidada de lo visible”. Alain Badiou, “Pequeño manual de inestética”. Colección Arte&Estética, Prometeo libros, traducción: Guadalupe molina y otros, 2009, p. 127.

36 Steven Flusty, “Building paranoia” en Nan Ellin, Architecture of fear, Princeton Architectural Press, New York, 1995

perturbe nuestra parada. *Espacios resbaladizos*: espacios complicados de descubrir, por su acceso o ruta. *Espacios duros*: espacios inaccesibles por diversos obstáculos físicos muros, vallas, puertas. *Espacios nerviosos*: lugares donde se activa la videovigilancia o la seguridad privada.

Cada ciudad vive una situación única pero, a la vez, todas mantienen similitudes entre sí dadas por el continuo crecimiento común que sufren. En todas ellas el nuevo orden de las relaciones urbanas nos hace ver que el proyecto colectivo como ciudadanía se está agotando poco a poco y ante ello buscamos cobijo. Ese cobijo, implica una acuciante necesidad de seguridad que tiene su proyección más latente dentro de la ciudad en la inmensa cantidad de cámaras videovigilantes que podemos hallar en sus calles, una tecnología del poder como la denomina Michel Foucault³⁷. El valor como herramienta para la protección, su eficacia y como ha calado en la sociedad hacen de esta práctica un valioso instrumento para el poder gracias a su uso dirigido y, de ahí, su rápida expansión en nuestro entorno. Muchos ceden y unos pocos ostentan mayor poder. Cabría preguntarse si la videovigilancia es capaz de superar esa faceta documental por la tan asumida y socializada función protectora y, quizás, poco demostrada.

Durante veintidós días recorrí una parcela de Ámsterdam, el área que se inscribe dentro de la circunvalación de la ciudad. En el espacio mencionado inspeccioné las cámaras de videovigilancia y fui marcando su ubicación en un mapa. La forma de trazar un mapa tiene el valor limitado en el tiempo, que perdura hasta que la información archivada cambia. En el caso de la videovigilancia, sin duda alguna, aumentarán los puntos de control a medida que transcurra el tiempo o, por lo menos, esa ha sido la dinámica hasta nuestros días. El mapeado de cámaras es una práctica realizada por diferentes asociaciones que comparten sus apps de manera que cualquiera pueda saber dónde se sitúan. A modo de ejemplo, una de estas aplicaciones determinaba que camino había que seguir de un punto de Manhattan a otro para no converger con ninguna cámara en el trayecto.

En el periodo que trabajé en Ámsterdam, a la par de censar las cámaras, cada día examinaba la escena de algún crimen acaecido en ese año. Crímenes

37 “La burguesía comprende perfectamente que una nueva legislación o una nueva Constitución no son garantía suficiente para mantener su hegemonía. Se da cuenta de que debe inventar una tecnología nueva que asegure la irrigación de todo el cuerpo social de los efectos de poder llegando hasta sus más ínfimos resquicios. Y en esto precisamente la burguesía ha hecho no sólo una revolución política, sino que también ha sabido implantar una hegemonía social que desde entonces conserva. Esta es la razón por la que todas estas invenciones han sido tan importantes y han hecho de Bentham uno de los inventores más ejemplares de la tecnología de poder”. Entrevista a Michel Foucault, “El ojo del poder” en Jeremias Bentham, “El panóptico”. Genealogía del poder, colección dirigida por Julia Varela y Fernando Alvarez-Uria, Las ediciones de la piqueta, 1979, p. 19.

que tenía archivados antes de llegar a la ciudad y que repartí entre los distintos recorridos que realizaba diariamente. Al final del proyecto tenía identificadas y fotografiadas veintiuna escenas de diferentes crímenes ocurridos en la ciudad holandesa. Uno de los patrones que se cumplía en las veintiuna situaciones era que en ninguna de ellas hubo cámara alguna que grabara la escena del crimen.



Mapeado de cámaras y crímenes de la ciudad de Amsterdam, 2013.

Cuando volví de Ámsterdam intenté dar forma a la documentación que había recabado. Dividí el trabajo en dos partes, con los apuntes de la ubicación de las cámaras realicé un mapa donde los puntos rojos señalaban las cámaras que había contabilizado y los puntos negros señalaban los lugares de los veintiún crímenes acaecidos en ese año sin que hubiera ninguna grabación de los hechos. Este mapa fantasma, que revelaba estructuras tan ocultas como presentes, era el resultado de una vivencia y aunque pudiera ser la reseña de un tipo de control en el espacio público o esbozar aspectos sociales tenía, solamente, validez como documento de aquellos veintiún días. En los escritos reunidos bajo el título “Colección de arena”, en uno de sus pasajes Italo Calvino resume la relación del tiempo y el espacio con respecto al mapa:

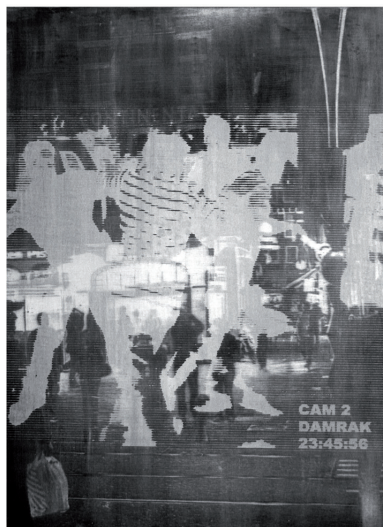
“La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado ... y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico”³⁸.

38

Italo Calvino, El viandante en el mapa, en “Colección de arena”. Siruela, 2002 p.33.

En el mapa de Ámsterdam que realicé existían tres niveles de información, el de los espacios de la ciudad, el censo de las cámaras de la ciudad representado con puntos rojos y los puntos negros referidos a los 21 crímenes ocurridos en la ciudad. Los puntos rojos se podrían entender como obstáculos, desde el poder usurpado al sujeto sin una fisicidad patente y los puntos negros como un tiempo pasado, de una transgresión finalizada y registrada en el recuerdo.

Por otra parte, tenía las fotos de las localizaciones de los crímenes en las que no existieron cámaras de videovigilancia. El primer paso fue pintarlas de una manera costumbrista, todas ellas en una escala tonal de grises sin rastro de vida alguna. Atendiendo al crimen sucedido en cada emplazamiento, recreé la imagen de cada altercado infográficamente y simulé que fueran capturas de una cámara de videovigilancia. A partir de las imágenes hechas, mediante la técnica de la serigrafía, estampé estas simulaciones en los cuadros construyendo una ficción de un hecho sucedido. Los cuadros atendían a una especie de autopsia fabricada donde la ejecución de las obras transmitía tiempos diferentes. El fondo, la escenografía del lugar del delito, atemporal, mostrando un silencio a la espera de que algo sucediera.



I.G., "S.T.". Técnica mixta sobre lienzo, 61 X 50 cm, 2014.

Superpuesta, la serigrafía. La factura de esta segunda capa se mostraba tan ligera como etérea, como el paso de la rasqueta que estampa la imagen, reflejo de una acción (un crimen) ocurrida.

En estas obras se establecía una relación de códigos entre la pintura y los nuevos medios (la imagen digital traducida a partir de la serigrafía), entre una verdad en el tiempo y un simulacro que, a su vez, no fingía. La tecnología, en este caso, aportaría en la imagen serigrafiada una nueva narrativa asociada a la fugacidad de los nuevos medios de creación de imágenes e inevitablemente ligada a las imágenes de las cámaras de videovigilancia. Nos enfrentábamos a dos tipos de imágenes (pintura/serigrafía e infografía) que en su confrontación asumían su función como “formas significantes” utilizando las claves de George Steiner³⁹. Ambas, diversas, superpuestas, confeccionando un todo en la medida que lo tecnológico se transfiguraba ocupando el mismo lugar que la pintura como expresión creativa.

2.2. La arquitectura penitenciaria (núcleo)

La vigilancia actual, omnipresente y en continua mutación, tiene su explicación y germen en uno de los modelos más inequívocos de organización espacial de dominio y reconfiguración del sujeto: “la prisión”. Una arquitectura que ahondó en la idea de la inspección central, del poder de la edificación desde lo simbólico y estructural con respecto al individuo para moldearlo y dirigirlo. En la arquitectura convergen, por un lado, el poder de ordenar los espacios internos y externos, como dice Paul Virilio⁴⁰: “la arquitectura es la primera medida de la tierra” y, por otro lado, se situaría el poder simbólico de las construcciones. Desde mi trabajo realicé un trayecto históricamente inverso que me llevó del individuo videovigilado, participe indispensable y automoldeable del siglo XXI al sujeto que transitó por la sociedad disciplinaria de finales del XVIII y comienzos del XIX. Las estrategias de los poderes, desde múltiples intereses, han ido progresando en busca de la implantación de muy diversos sistemas de control y ante estos el individuo ha ido buscando y asumiendo su lugar desde la permeabilidad. Como menciona Guy Debord en “Comentarios

39 “Puede que, a una cierta, pero no menos iluminadora distancia, la «invención» en la literatura y en las artes sea semejante. Las invenciones estéticas, aquellas de nueva forma, como el soneto, la fuga, la pintura al óleo o el arco gótico, son tecnologías de la sensibilidad (incluso si la definición de Stalin acerca del auténtico escritor como un «ingeniero del alma» provoca cierto escalofrío). Ofrecen formas significantes y materias primas a la conciencia mientras ésta persigue tanto el reconocimiento como la satisfacción personal”. George Steiner, “Gramática de la creación”. Editorial Siruela, Madrid, 2010, p. 12.

40 “La arquitectura me parece la primera medida de la tierra. No sirve para alojar o para proteger al hombre de la intemperie; para eso la caverna estaba muy bien. Así pues, habitamos en espacios con proporciones que dan un sentido a la escala del barrio como a la del mundo. Las proporciones a las que uno se adapta en una casa son el comienzo de la relación con el mundo, y la calidad de un paisaje está ligada a la calidad de la arquitectura que habitamos. Paul Virilio, “El ciber mundo, La política de lo peor” entrevista con Philippe Petit. Ediciones Cátedra, Madrid, 2005, p. 106.

sobre la sociedad del espectáculo” los hombres se parecen más a su época que a sus padres.

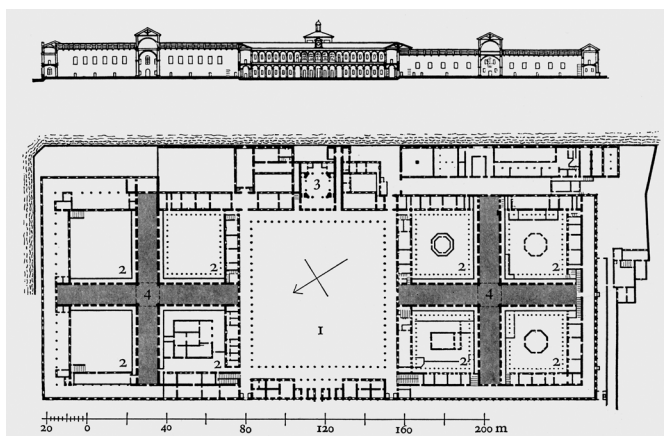
2.1.2. Antecedentes

Los diferentes esquemas arquitectónicos de las edificaciones penitenciarias han sido objeto de análisis desde el germen del panóptico de Jeremy Bentham. Este dispositivo, descrito en el libro “The Panopticom writings” (1792), se puede interpretar más allá de la descripción de un espacio de vigilancia para el confinamiento; podríamos situarlo como uno de los ejemplos emblemáticos de la sociedad que estaba por llegar, de ese nuevo orden que conformaría, a posteriori, la ilustración. Bentham promulgaba una arquitectura con el fin de educar, corregir, instruir, castigar, vigilar y dar cobijo en aquella nueva etapa que se avecinaba como así relató en su libro⁴¹.

Pero no estaría de más ampliar el punto de vista en el caso de la arquitectura penitenciaria y su desarrollo esquemático y ver como constata Pedro Fraile en sus escritos, que el panóptico es el final de una cadena de esquemas arquitectónicos y no el principio. Él sitúa el comienzo, el embrión de la arquitectura penitenciaria, en el siglo XV donde el contexto de la penuria urbana se tornó en un desafío. Para poder asumir esta situación de precariedad se creó la institución llamada “Casa de Misericordia”. Estas casas tenían como función ayudar a los pobres, dar cobijo a los peregrinos, la sanación de los enfermos y también funcionaban como refugio para las jóvenes que habían quedado embarazadas. Pedro Fraile en su libro “El vigilante de la atalaya” menciona al respecto: “ *...esas construcciones que se erigieron con la intención de recluir y reformar, con una finalidad económica a menudo explícita, a una parte importante de la confusa chusma que vagaba de un lado a otro “so capa de necesitado”*”. A modo de ejemplo podemos describir el Ospedale Maggiore de Antonio Averlino (Filarete) en Milán. En este tipo de establecimiento la planta de cruz griega se generalizó, jugando el centro una función puramente simbólica donde se situaba el altar y demás complementos de índole religioso. Miguel Giginta, canónigo y escritor catalán, dirigió muchos de sus tratados al problema de

41 “No importa cuán distinto o incluso contrapuesto sea el propósito de dicho establecimiento: ya sea castigar a los incorregibles, vigilar a los dementes, reformar a los viciosos, confinar a los sospechosos, emplear a los ociosos, mantener a los necesitados, curar a los enfermos, instruir a los voluntariosos en cualquier rama de la industria o iniciar la estirpe venidera en la educación. En una palabra, puede ponerse al servicio al servicio de distintos usos, ya sea el de prisión perpetua, prisión preventiva, penitenciaria, correccional, asilo de pobres, fábrica, manicomio, hospital o escuela”. Jeremy Bentham, “Panóptico”. Colección Utopías, Círculo de Bellas Artes, 2011, p. 40.

la mendicidad y, como nota significativa, sin achacar a la mendicidad el ser una simple degradación de la sociedad de aquella época como muchos quisieron mostrar. En 1579 publicó “Tratado del remedio de pobres”, escrito en el cual planteaba considerar este sistema constructivo desde una perspectiva enteramente dispar invirtiendo la situación del centro en el esquema de cruz griega que proponía el Ospedale de Maggiore en Milán. Con cerca de dos siglos de adelanto sobre Bentham describía la inspección central, su potencial educador y las oportunidades que ofrecía a este respecto la invisibilidad y la omnipresencia del guardián. En 1598, Cristóbal Pérez de Herrera, médico, político y poeta, preocupado por la caridad y la estructura de los hospitales dio a conocer su “Discurso del amparo de pobres”, en el cual decía aplicar fielmente las iniciativas de Miguel Giginta, a las que incorporaba el planteamiento de la ordenación por alas. De esta manera, observamos la materialización de lo que en un futuro conoceríamos como el confinamiento sancionador que tuvo su momento embrionario a partir de finales del XVIII. Una arquitectura radial, con inspección central y un método de distribución por alas, además de una política disciplinar que descansa en el dominio sobre la rutina, sobre los pequeños movimientos y trances de los reos y sobre el control del tiempo.



“Ospedale Maggiore”, Milan, Antonio Averlino (Filarete)

La cruz griega como sistema de planta perduró en el tiempo dejando para la historia notorios ejemplos, pero en todos ellos la inspección central no estuvo entendida como posibilidad de supervisión. J. Furtenbach en su proyecto para un hospital en 1628 o Christophe Gamar en 1635 con el “Hôpital des Incurables” de París fueron ejemplos paradigmáticos de la época y de la tipología arquitectónica que hemos descrito. Los dos tratados que hemos mencionado, el de Miguel Giginta y Cristóbal Pérez de Herrera, no tuvieron la trascendencia conforme a la transformación esquemática

con respecto a la arquitectura de control que planteaban. Tales cambios necesitaban de un ecosistema que el siglo XVI no proporcionaba, sobre todo, en comparación a la publicación del Panóptico de Bentham y su aceptación en el marco de la Ilustración en el siglo XVIII, amén de las vías de debate que abrió este esquema arquitectónico a posteriori. Las ideas que hemos descrito alrededor de los orígenes de la arquitectura penitenciaria se basan en la teoría de Pedro Fraile, gran estudioso y divulgador de esta tipología arquitectónica así como de sus raíces. En cuanto a la génesis de la prisión, más allá de su extensa bibliografía, podemos encontrar un texto conciso y esclarecedor en “<https://almacendederecho.org/los-origenes-la-arquitectura-penitenciaria>” que lleva por título: “Sobre los orígenes de la arquitectura penitenciaria”. Nos gustaría reseñar el esfuerzo que realiza Fraile por llegar a las raíces de este tipo arquitectura y la forma en la que construye una genealogía de la materia ensanchando el marco convencional.

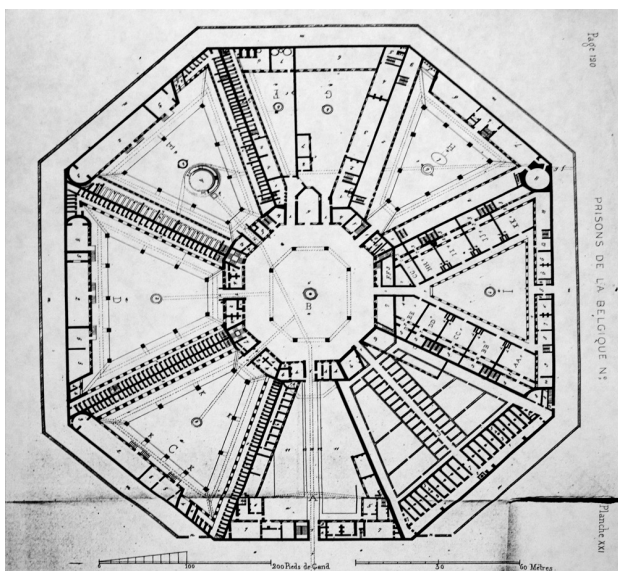
2.2.2. Historia de la arquitectura penitenciaria

La arquitectura penitenciaria a lo largo de su historia ha buscado integrar la ciencia penal del momento dando una respuesta desde la arquitectura, la cual ha construido diversos modelos que se han expandido en mayor o menor medida. Esta necesaria entente, entre la ciencia y la arquitectura, ha deparado en diferentes épocas soluciones diversas donde el tratamiento institucional hacia los reclusos ha sido muy desigual. Existen amplios ejemplos de arquitectura para privar de libertad a nuestros congéneres a lo largo de la historia, no obstante la “arquitectura penitenciaria” adquirirá su rol cercano a una ciencia en el siglo XIX como menciona Abel Tellez Aguilera⁴².

Volviendo a los antecedentes de la arquitectura penitenciaria, el diseño arquitectónico de las primeras casas de misericordia con forma de cruz griega se mantuvo durante años enriqueciéndose con ciertas variaciones, entre otras, el incremento del número de alas y, por ende, originando la típica construcción radial que más adelante se trasladó al confinamiento punitivo. Hasta cierto punto los avances fueron formales sin ahondar en la problemática de la reclusión, cuestión esta que pasaría a ser capital en la Ilustración. Vemos pues, una dirección que mostraba el camino,

42 “Será, pues, en el siglo XIX cuando comience a hablarse de la arquitectura penitenciaria, la cual llega a ser catalogada por algunos como una auténtica ciencia que se integra dentro la Ciencia penitenciaria”. Abel Téllez Aguilera, “Los sistemas penitenciarios y sus prisiones”. Derecho y realidad, Edisofer S.L. Madrid 1998, p. 50.

pero equivocada conceptualmente; estos primeros ejemplos radiales fueron utilizados en hospitales para, posteriormente, ser desestimados por los problemas que planteaban de ventilación, contagios y epidemias internas. No será hasta el siglo XVIII cuando podamos hablar de los dos primeros ejemplos arquitectónicos construidos con el objetivo de servir como prisión, la casa de caridad de San Michele en Roma (Italia) en 1704 y el presidio de Gante (Bélgica) en 1775. El recinto romano centró su construcción en la arquitectura celular basada en el convento monacal y la de Gante sería el primer ejemplo carcelario que proponga una disposición radial, aunque no fundamentada en la inspección central⁴³. Esta fue la simiente de las ramificaciones de los sistemas arquitectónicos penitenciarios que surgieron con posterioridad. Adentrados en la ilustración, en esta época Lardizabal, Rousseau, Montesquieu, Beccaria o Howard, entre otros pensadores, cimentaron los valores de una sociedad que comenzaba a construirse. En aquel ambiente propicio germinó la iniciativa de Bentham y el reencuentro de la inspección central, lo mismo que algunas de las tácticas represoras trazadas en el pasado. Tanto



Prisión de Gante, 1775.

Beccaria como Bentham o Howard intentaron humanizar los procesos

43 “Arquitectónicamente, Gante puede considerarse como la primera institución penal a gran escala en la que se hizo un esfuerzo consciente por que la arquitectura ayudara a la filosofía del tratamiento”. Norman Johnston, “The human cage: A brief history of prison architecture”, Walker a Company, New York, 1973, p. 13.

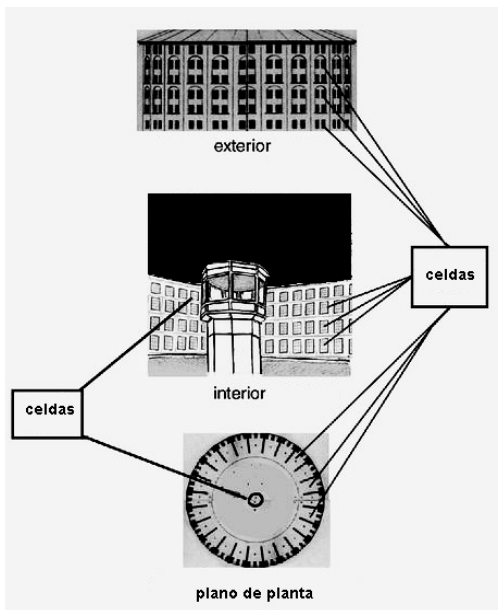
legales del momento: anular la pena de muerte, disminuir las torturas y castigos que se imponían a inculpados y condenados, fijar un equilibrio entre delito y su castigo⁴⁴, establecer unos parámetros para el sistema penal menos injustificados en la toma de decisión de las sentencias y finalmente, la búsqueda de la reinserción de los reos a partir de la contrición y la meditación. Esta suma de cuestiones propiciará el nacimiento de la “Penitenciaría”, a este lugar-idea le sucederán los nuevos prototipos y diseños de arquitecturas para el encierro. A mediados del siglo XVIII dan comienzo las primeras construcciones que asumen los retos que van describiendo los pensadores de la época. Esto en algún momento ha llevado a ciertos desajustes o malentendidos. Como hemos mencionado anteriormente la prisión de Gante⁴⁵ fue una de las primeras arquitecturas radiales construida como prisión, aunque no desde la ideología. Jean Jacques Philippe Vilain XIV, alcalde del municipio, construye La Maison de Force pero no implementa ninguna medida que pudiera ser innovadora o precursora de lo que entonces estaba en ciernes: la ciencia penitenciaria. A este respecto, en esa misma época, John Howard (reformador en el marco de la ciencia penal y en el de la atención sanitaria pública, 1726-1790) escribió “El estado de las prisiones en Inglaterra y Gales”, donde diagnosticaba la condición de las cárceles y reclusos de Inglaterra y Gales. En su escrito marcó algunas de las bases precursoras del pensamiento reformista que debían estar presentes en el innovador concepto de prisión: ubicación, higiene, agua potable, ventilación, separación por categorías, alojamiento nocturno celular, enfermería, talleres ocupacionales, desinfección y evitar la sobreocupación. En resumen y en sus propias palabras: “el primer asunto a tener en cuenta es la prisión en sí misma”. De esta manera, se plantearon las necesidades y la respuesta quedó en manos de la arquitectura que tenía que construir un continente para dar cabida a estos nuevos contenidos.

Vayamos a Bentham y al Panóptico, en su obra de 1791 consiguió de una manera determinante asentar la inspección central; aquella que promulgaban Giginta y Herrera en el XVI. El contexto de la época indujo a los gobernantes a vislumbrar una arquitectura que fuera ella misma

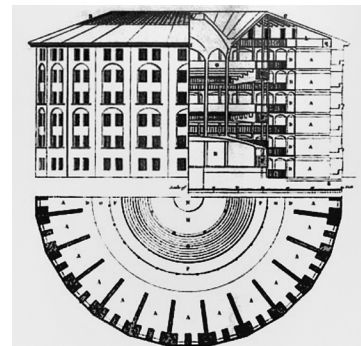
44 “No solo es interés común que no se cometan delitos, sino que sean menos frecuentes en proporción al mal que causan en la sociedad. Así, pues, más fuertes deben ser los motivos que retraigan los hombres de los delitos a medida que son contrarios al bien público, y a medida de los estímulos que los inducen a cometerlos. Debe por esto haber una proporción entre los delitos y las penas”. Cesare Beccaria, “Tratado de los delitos y las penas”. Universidad Carlos III, 2015, p. 25.

45 “La maison de Force estaba compuesta por ocho cuerpos de edificios distintos agregados unos a otros y reunidos en un patio central octogonal. Cada cuerpo está formado por tres pisos y destinados a un tipo de reclusos, contando con un patio central de forma octogonal. Cada cuerpo estaba formado por tres pisos y destinado a un tipo de reclusos, contando con un patio independiente de forma trapezoidal”. Abel Tellez Aguilera, “Los sistemas penitenciarios y sus prisiones: Derecho y realidad”. Edisofer, Madrid, 1978, p. 51.

vigilante y profundizara en la calidad de vida de los reclusos. El proyecto de Bentham relataba para tal fin un sistema conciso: la estructura que diseñó la formaban dos edificios de tamaño diferente y concéntricos estando uno, la torre, en el interior de la otra construcción, la que albergaba a los presos. Sin embargo, entre ambos existía un espacio orbicular vacío, a modo de foso, para impedir cualquier acción o revuelta de los presos contra los vigilantes. Inmerso en la torre central, sin poder ser visto por los penados, gracias a la celosía que la recubría, el vigilante dominaba y vigilaba con una posibilidad de visión de 360°. De esta manera existía un orden de poder entre los dos espacios que completaban el edificio; el espacio central era el lugar del vigilante, el lugar desde donde se observaba todo, el punto clave y capital del sistema como explicaba Bentham en su escrito⁴⁶. En el



Esquema sobre la vigilancia central



Diseño del Panóptico de J.Bentham, 1791.

46 “Puede ser útil que, de entre todos los detalles que hasta ahora le he presentado, le explique claramente qué circunstancias son esenciales para el plan y cuáles no. En este sentido, su esencia consiste en la posición central del inspector combinada con las conocidas y efectivas tretas para ver sin ser visto. En cuanto a la forma general del edificio, la más cómoda en la mayoría de los casos parece ser la forma circular, aunque no se trata de una circunstancia absolutamente esencial. Sin embargo, observará que, de todas las figuras, esta es la única que permite una visión idéntica y perfecta de un número indefinido de apartamentos iguales”. Jeremy Bentham, “Panóptico”. Colección Utopías, Círculo de Bellas Artes, 2011, p. 59.

anillo exterior donde se ubicaban los calabozos, los presos padecían una continua vigilancia ilusoria desde el círculo central al estar este cubierto por la celosía: era el sitio de la sumisión forzada y de la obediencia maquinal⁴⁷. Entre estos dos espacios se hallaba un foso, un espacio neutro que permitía al poder distanciarse de los reos, sería una especie de cinturón de seguridad en un ya, de por sí, sistema seguro donde los presos estarían encarcelados individualmente. El centro, lugar simbólico del poder, los domingos debía de tener otro tipo de simbolismo ligado a un poder diferente. Ese día las celosías del espacio de los guardianes se abrirían para convertirse en un altar. Así, se oficiaría la misa ante los presos a los cuales se obligaría a seguir la ceremonia desde sus celdas. El decorado servía a diferentes agentes, pero seguía estableciendo una categoría de poderes: el centro, lugar de los justicieros, pasaba el testigo a un poder sobrehumano. Los dos espacios cubiertos por una bóveda a modo de cielo donde un ser superior imperaba y, los presos, feligreses en una posición donde la única posibilidad era dirigir su mirada al centro, a la liturgia. El panóptico, la arquitectura circular estaría protegida del exterior por un muro cuadrangular con empalizada, marcando un ecosistema con vida interna sin vínculo con el exterior.

Jeremy Bentham también incluía en su propuesta las bases para la mejora de la vida de los reclusos. En su tratado no descuidaba la preocupación por el cuerpo, casi desde el lado productivo, Bentham proponía un beneficio económico para la prisión a través del trabajo de los presos; sin olvidar la función reparadora de una ocupación en la rutina diaria. En su descripción del proyecto proponía iluminar las celdas a través de múltiples vanos que permitían la ventilación de las celdas y, a su vez, posibilitaban que a través de las sombras se pudiera vigilar los movimientos de los prisioneros. Entre los sistemas que diseñó para el funcionamiento de la prisión ideó una serie de tubos que transportaban el calor a modo de calefacción y, de la misma forma, renovaban el aire de las celdas. Además, supuestamente, los presos serían capaces de oír las órdenes de los guardianes a través de ellos. Otros tubos se encargaban del transporte del agua, la cual se recogería de un depósito situado en lo alto del edificio. Todas estas medidas, ejemplo de los nuevos pensadores de la ilustración y, en el caso de Bentham como modelo del utilitarismo, promovían unas mejoras para implementar la higiene y la protección de los presos con objeto de asegurarse una producción continuada en los talleres de la prisión. El panóptico no llegó a construirse bajo los

47 “(...) Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 186.

parámetros que marcó Bentham y, sin embargo, en épocas posteriores es posible hallar modelos en la arquitectura penitenciaria que se acercaron de una manera notable al esquema que planteó el filósofo inglés. Entre dichos ejemplos, cabe reseñar las tres cárceles de los Países Bajos construidas entre 1886 y 1901 en Breda, Arnhem y Haarlem y también podríamos destacar el Presidio modelo de la Isla de pinos finalizada en 1931, así como el Stateville Correctional Center, inaugurado 1925 en Illinois.

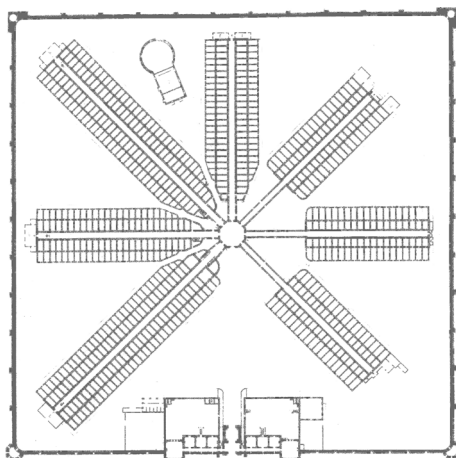
Este modelo arquitectónico, que centraba su eficacia en la invisibilidad y la omnipresencia, estuvo inspirado en los planos creados por su hermano menor Samuel Bentham para edificar fábricas dotadas de una vigilancia y una coordinación eficaz de los trabajadores. Samuel, ingeniero de profesión, trabajó para el Príncipe Potemkin y creó estos planos en 1786, pensados con el objetivo de simplificar y reducir el número de accidentes, y, por supuesto, proyectando una mejora de la productividad; idea que Jeremy adaptó perfectamente a su proyecto de cárcel funcional y sostenible. Samuel fue, en suma, el visionario que ideó una distribución espacial que posibilitaría el empleo de un gran número de trabajadores con la posibilidad de observarlos al unísono teniendo en todo momento una visión general de la cadena productiva.

Nos encontraríamos ante la necesidad de la sociedad de dar respuesta a nuevas problemáticas y necesidades, la arquitectura debía recoger todas las exigencias que se avecinaban, pero no fue la única ciencia interpelada por los cambios que comenzaron en el XVIII. Bentham fue un pensador poliédrico con una visión holística del funcionamiento de las instituciones, Pedro Fraile lo describe de esta manera en su libro “Un espacio para castigar”:

“Este autor inaugura un nuevo estilo de argumentación, intentando asimilarlo al máximo con las ciencias que proporcionan un mayor grado de exactitud: recurre, por tanto, a la física, a las matemáticas o, y, sobre todo, a la medicina. De ellas extraerá el método, las formulaciones e incluso la terminología. Obviamente, en este sentido, su reflexión se diferencia considerablemente de la de un Montesquieu o un Beccaria que, aunque también consideran la razón como un factor indispensable, no tienen las mismas pretensiones del inglés”.

El pensamiento reformista aplicado a la nueva sociedad tuvo uno de sus mayores ejemplos en el Panóptico de Bentham, y aunque no fuera llevado a la práctica las vías abiertas fueron vitales para el posterior desarrollo de la vigilancia, el orden y el control. Los avances se iban sucediendo en la arquitectura penitenciaria, así otra construcción emblemática fue la

penitenciaria de Eastern State, la cual ha provocado diferentes lecturas en torno a su influencia en la impronta de los modelos arquitectónico-penitenciarios. La Penitenciaría, situada en Filadelfia, ha sido seguramente el ejemplo más certero de la conjunción de arquitectura y régimen penitenciario que se llevó a la práctica en su época, siendo inaugurada en 1829. Esta institución daría nombre a todo el sistema radial en el marco de la arquitectura penitenciaria, el Sistema de Filadelfia; si bien es verdad, esta prisión no fue la primera en concebir esta planta radial existiendo antecedentes de notoria importancia en el viejo continente. Norman Johnston en su libro “Eastern State Penitentiary: Crucible of Good Intentions 1994”, escrito junto a Kenneth Finkel y Jeffrey Cohen, narra cómo se ha especulado a propósito del proyecto que creó John Haviland para la penitenciaría. Johnston asumió el evidente conocimiento que tenía Haviland sobre construcciones penitenciarias anteriores: nacido en 1792 en Somerset, Inglaterra, fue pupilo del conocido arquitecto James Elmes; arquitecto que trabajó en numerosos proyectos relativos a la arquitectura penitenciaria con propuestas de arquitectura radial. Johnston menciona la influencia de otros arquitectos como James Bevans, por ejemplo, sin embargo, él minimizó este ascendiente con respecto a las innovaciones que marcaron la construcción de la nueva penitenciaría, también conocida como Cherry Hill. Norman Johnston situó en los escritos de los reformadores



Penitenciaría de Eastern State (Cherry Hill), 1829 .

européos del siglo XVIII el mayor influjo recibido por Haviland, dejando en un segundo término el lado estructural o las construcciones radiales inglesas e irlandesas que conoció; para el sociólogo norteamericano la división espacial de los ejemplos conocidos por Haviland consistían en meras alas que irradiaban de una matriz de semicírculo o círculo completo

desde una casa central donde vivía el gobernador o el alcaide, lejos de la sofisticaciones e innovaciones de Cherry Hill. Para Johnston tanto la escala de la nueva penitenciaría como la perfección del diseño con respecto a una vigilancia central hicieron de esta edificación un lugar paradigmático. A esta teoría de Johnston se contrapusieron otras muchas que ponían el acento en las construcciones inglesas como embrión directo de la Penitenciaría de Filadelfia. En “The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840”, escrito por Robin Evans, se advierte como Haviland exportó la técnica inglesa a Estados Unidos a través de un sinfín de antecedentes. Gran parte de mis investigaciones sobre la arquitectura penitenciaría han tenido como origen la bibliografía y los archivos de Norman Johnston, pero en este caso disiento un tanto sobre la importancia esencial del proyecto de Haviland; lo cual no significa secundar las lecturas que igualan este proyecto a otros construidos anteriormente. Cherry Hill fue un eslabón en la cadena de avances que iba sufriendo la arquitectura penitenciaría, un eslabón capital. A este respecto Pedro Fraile opina sobre la penitenciaría de Cherry Hill: “...*al posterior edificio estrellado al que ha dado nombre a este sistema de encierro y que, por cierto, fue construido por un arquitecto inglés, John Haviland, que no hizo otra cosa sino atenerse a las estructuras constructivas que ya funcionaban en Europa y él conocía bien*”⁴⁸.

La ideología que alimentó el proyecto de la Penitenciaría estaba ligada a los cuáqueros y promovida por La Sociedad Religiosa de Amigos de Filadelfia; este credo fomentaba el arrepentimiento de los penados suprimiendo los castigos corporales de los presos y potenciando su reflexión espiritual. El primer reto consistió en llevar a la práctica unos preceptos que hasta aquel momento no habían pasado de meros escritos y lograr una de las grandes demandas de la época; una vez asumida la supresión del castigo físico como pena llegaba la hora de pensar en un régimen que amparase la reinserción. El ideario marcaba el camino y las ciencias debían de dar respuesta y solución a estos requerimientos. Arquitectónicamente se planteó una estructura celular de las celdas que respondiera a la idea de la búsqueda de la redención, del remordimiento en el alma culpable y su purga en la soledad, una soledad prolongada y silente. La penitencia y la salvación del espíritu fueron parte del núcleo ideológico de los cuáqueros que respondía tanto a la reparación de la conciencia del preso como a su reinserción en el exterior. Los prisioneros entraban con una capucha a su celda para que nadie les reconociera y esta acción anulará el estigma de ser identificados posteriormente fuera de la prisión. Como hemos comentado los presos para espíar sus culpas debían estar en soledad, así trabajaban en sus celdas y

48 Pedro Fraile Pérez de Mendiguren, “Sobre los orígenes de la arquitectura penitenciaría”, texto publicado en: <https://almacenederecho.org/los-origenes-la-arquitectura-penitenciaría,2016>.

debían mantener un silencio constante bajo pena de castigo, no existiendo contacto con los otros presos; para posibilitar los paseos al aire libre las celdas daban al exterior y, cada una de ellas tenía un pequeño patio sin techo. El régimen penitenciario en teoría funcionaba y los avances técnicos fueron un hito en aquel momento, calefacción central, inodoros en cada celda, instalaciones que suponían un lujo en comparación a la situación de la vivienda media de aquella época. En la práctica, la gestión de la cárcel, desde sus orígenes presentó muchos problemas. La situación acabó decepcionando a sus propios promotores cuando advirtieron la conducta de los presos tras las situaciones de confinamiento. Los presos vivían aislados cada uno en su celda acompañados de una biblia y una mesa de trabajo para cumplir con su pena en un silencio continuo y, como es obvio, el resultante fue la creación de unos sujetos resentidos e inadaptados a la sociedad con afectaciones en su salud física y mental a su puesta en libertad⁴⁹. La ciencia penitenciaria desde aquellos primeros pasos hasta nuestros días ha transitado entre las buenas intenciones de sus teorías y la difícil, y muchas veces inoperante, puesta en práctica de estas. La propuesta del sistema celular en cuanto al régimen penitenciario se cimentaba en dos ideas *grosso modo*: la primera consistía en anular el aspecto corruptor de las cárceles al juntar delincuentes de diferentes tipologías; y la segunda crear un proceso de reflexión íntimo sobre las consecuencias de los actos realizados junto con la expiación de las culpas. Ambas requerían la soledad del preso, postura que defendieron muchos reformadores, el mismo Howard, en sus escritos, planteaba el aislamiento como arrepentimiento y como medida de precaución ante la mala influencia que pudieran ejercer otros reclusos. No sólo existieron problemas en cuanto al régimen penitenciario de aislamiento y sus consecuencias sobre los penados, el sistema celular en comparación a las abarrotadas prisiones anteriores supuso un sobrecoste importante, y hay que tener en cuenta que el crecimiento de las ciudades significó un incremento constante de reclusos, con lo cual, el mantenimiento de este sistema fue inviable. Se añadieron nuevas naves, nuevos radios a la estructura central sin llegar a ser una solución definitiva en pos de albergar más reclusos y con el paso del tiempo la prisión asumió que las celdas fueran compartidas. Finalmente, las realidades del momento y las posibilidades económicas truncaron el proyecto ideológico.

49 “Las críticas doctrinales al sistema de aislamiento se realizaron fundamentalmente en base a lo ineficaz e injusta que suponía su aplicación, al ser una medida contra la naturaleza humana y a la falta de coherencia ideológica respecto al valor dado al sujeto delincuente. Desde la primera óptica, Enrico Ferri, el gran crítico del sistema celular al que llegar a calificar como una de las aberraciones del siglo XIX, entiende que el sistema celular no sirve a la enmienda de los condenados corregibles porque debilita su sentido moral y social, es ineficaz porque los detenidos pueden encontrar mil medios de comunicarse entre sí, ... y además, añade, es demasiado costoso como para que puede sostenerse”. Abel Tellez Aguilera, “Los sistemas penitenciarios y sus prisiones: Derecho y realidad”. Edisofer, Madrid, 1978, p. 62.

Hay que reseñar que en 1816 se inauguró la prisión de Auburn en Nueva York. En comparación a la Penitenciaría de Cherry Hill se mantenía el aislamiento, pero el trabajo se realizaba en talleres compartidos en silencio. Este sistema era un tanto más laxo al haber cierto contacto entre reclusos, en cuanto a la arquitectura las diferencias eran notables entre los dos sistemas como explica Pedro Fraile⁵⁰. Atendiendo a las prisiones construidas y los regímenes penitenciarios impuestos, el sistema de Filadelfia se impuso en Europa y parte de Sudamérica y el de Auburn se instauró en Estados Unidos y Canadá. (Habría que tratar en profundidad la influencia colonial en la implantación de este tipo de construcciones en otros continentes) Johnston menciona, asimismo, como los dos sistemas establecidos en EE. UU. fueron fuente de discusión entre los legisladores y a este respecto nos relata una lista de países que mandaron observadores a Norteamérica para ver *in situ* los avances penitenciarios⁵¹. En cuanto a la importancia de estos modelos ha habido lecturas dispares y desde la óptica norteamericana se nombra a estas dos prisiones como la génesis de los sistemas penitenciarios que llegarían a posteriori. Creo muy acertada la nota al respecto de Pedro Fraile en su texto, “La cárcel y la ciudad: Montreal y Barcelona”:

“Ambos modelos, el de Filadelfia y el de Auburn fueron objeto de múltiples estudios, informes, etc. en la primera mitad del ochocientos, realizados por los más diversos visitantes, muchos de los cuales eran europeos, lo que facilitó su divulgación por todos aquellos países que mostraban una cierta preocupación por la reforma penitenciaria. La lectura de los autores norteamericanos, tanto del pasado siglo como del presente, ofrece una imagen discutible de la expansión de ambos prototipos. En general, se presenta el auburniano como el sistema propiamente norteamericano y casi el único que se difundió realmente en tal ámbito, valorando la economía como su principal virtud. Por el contrario, el modelo de Filadelfia fue el más seguido en Europa. Si bien sería bastante cierta la primera parte de esta aseveración (el modelo auburniano como el más netamente norteamericano) no se podría decir lo mismo de la segunda mitad de la misma”.

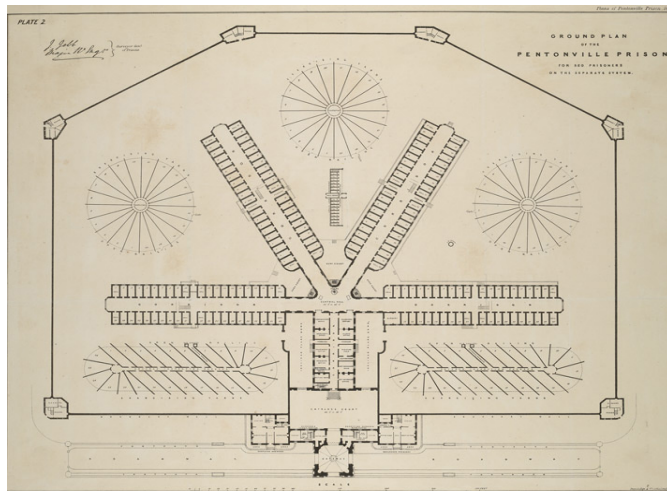
50 “Desde el punto de vista arquitectónico las diferencias eran notables. Varios pisos de hileras de celdas opuestas por su parte trasera, y abiertas por la delantera en la que hay una verja, forman un bloque celular, que queda englobado dentro de un edificio, en el que las ventanas iluminan la parte frontal de la celda. En el bloque de las celdas y en el edificio exterior se sitúan los pasillos de circulación. La imagen más representativa sería la de un doble peine o rastrillo y la prisión más conocida, elevada siguiendo ese patrón, fue la de Sin-Sin, no lejos de Nueva York”. Pedro Fraile, texto realizado para el coloquio Internacional con el título “La cárcel y la ciudad: Montreal y Barcelona”, en el marco de “El desarrollo urbano en Montreal y Barcelona en la época contemporánea. Estudio comparativo”, realizado los días 5 y 7 de mayo en Barcelona 1997.

51 “En las primeras décadas del siglo XIX representantes de Instituciones penitenciarias de Francia e Inglaterra visitaron las prisiones norteamericanas, el gobierno de Prusia en 1834 y 1848, España en 1835, Brasil en 1853, Perú 1853, entre otros”. Norman Johnston, “Forms of Constraint: A History of Prison Architecture”. University of Illinois Press, 2000, p. 87.

Mi investigación en este campo ha ido dirigida al sistema radial, sistema que se instauró en diversos continentes en épocas diferentes atendiendo a la historia de cada país, siendo Europa su lugar de mayor implantación. De alguna manera hemos establecido una línea cronológica en el sistema radial, y también debemos apuntar como la influencia arquitectónica fue mayor que la de su régimen penitenciario (aislamiento). Deberíamos recordar que los antecedentes de la arquitectura radial residían en la estructura hospitalaria construida a lo largo del XVIII., un proceso anulado debido a la dificultad para la aireación de los espacios; sin embargo, el mundo penitenciario encontró en este sistema una solución a los problemas que llegaban con el crecimiento de la población reclusa. La estructura radial permitía una vigilancia central y las prisiones siempre se podían ampliar añadiendo más naves, además, existía la posibilidad de dividir los reclusos en categorías en las diferentes alas de la prisión. Nicolas Pevsner en “Historia de las tipologías arquitectónicas” Barcelona, G. Gili 1980, ya indicaba que las tipologías arquitectónicas germinaban a la vez que las ciudades modernas, un momento de transformación en el cual se crearon las pautas de la arquitectura civil afianzadas en el transcurso del siglo XIX. Los modelos arquitectónicos mencionados han sido edificaciones teóricas que han ejercido como artefactos de estudio y organización para especificar vínculos organizativos y semejanzas. No faltaríamos a la verdad asegurando que la prisión como arquitectura se convirtió casi en una franquicia siguiendo el esquema de la penitenciaria norteamericana (y, como no, sus antecedentes europeos), surgiendo más de 400 prisiones a lo largo del planeta con similitudes formales en el siglo XIX y XX.

El sistema radial, el de mayor implantación de la época, tuvo en Gran Bretaña una presencia muy amplia dados sus antecedentes. Una de las primeras prisiones que partió del sistema filadélfico fue la prisión de Pentonville (1842) en Londres, donde más allá de la propia arquitectura tuvo relevancia el mantener la distribución celular de los penados y demás particularidades del sistema de Filadelfia. Por otra parte, no se quería sucumbir de nuevo al desastre que supuso la penitenciaria de Millbank en la capital inglesa, derruida a los pocos años de ser construida. Así, para este nuevo intento, fue designado para el puesto de arquitecto Joshua Jebb, quien optó por el sistema radial, edificó la prisión en 2 años siendo un éxito tanto a nivel de funcionamiento como a nivel económico. Esta prisión en un primer momento se denominó “cárcel modelo” para más adelante pasar a llamarse Pentonville. Tras su inauguración, más de medio centenar de prisiones se edificaron siguiendo los planos de Jebb, dando razón a aquel primer enunciado de “cárcel modelo”. Cada país, cada cárcel, cuenta una realidad a través de los regímenes que proyectaron los legisladores y las soluciones

espaciales que buscaron los arquitectos. En Países como Rusia, Francia e Italia, por ejemplo, debido a las guerras y la escasez crónica de fondos hubo una construcción limitada de nuevas prisiones en el siglo XIX. En América Central y del Sur cada nación construyó algunas cárceles radiales y lanzó un sistema de confinamiento separado, pero al igual que algunos países europeos, los fondos limitados y la inestabilidad política dieron como resultado pocas construcciones y medidas de reforma limitadas. También habría que reseñar como uno de los primeros efectos de la occidentalización el caso de Japón, que asumió el sistema radial a través de la influencia inglesa. Se llegaron a crear hasta 36 nuevas prisiones a principio del siglo XX en este país, un poco más tarde llegaría esta reforma a China.

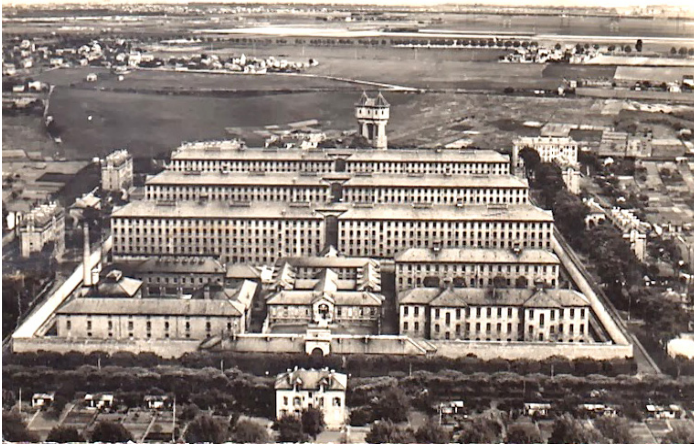


Prisión de Pentonville, 1842.

Más allá del esquema radial, no nos gustaría obviar que ante las nuevas demandas del sistema penitenciario y las realidades de cada comunidad la tipología constructiva ha ido evolucionando. Uno de los sistemas que no podemos dejar de reseñar es el llamado poste telefónico o sistema paralelo. Este sistema, normalmente, está articulado a partir de pabellones rectangulares que convergen perpendicularmente en una galería central y entre ellos son paralelos. El poste telefónico tuvo uno de sus primeros ejemplos en la prisión de Fresnes, creada en 1898 por el arquitecto François Henry Poussin; un caso extraño al ser prácticamente única para la época entre la usual arquitectura radial del momento. En aquel periodo algunas voces, pocas, promulgaban las bondades del sistema paralelo en comparación al radial, estas apreciaciones estuvieron fundamentadas en tres conceptos:

- El coste económico era menor en comparación al sistema radial el cual con el paso del tiempo pasó a ser oneroso de mantener debido al envejecimiento de las instalaciones.
- La seguridad era más sencilla, en la estructura radial los ángulos eran más complejos en comparación al sistema de poste telegráfico.
- La funcionalidad, las prisiones paralelas admitían fácilmente la inclusión de más galerías, y, esta flexibilidad en cuanto a una ampliación suponía un ahorro importante ante el crecimiento de la población reclusa.

Este tipo de arquitectura se impondrá en el siglo XX tanto en el viejo continente como en Estados Unidos de Norteamérica, siendo uno de sus mayores defensores el arquitecto Alfred Hopkins, que en sus escritos alegaba: *“el partido de Poussin en Fresnes ha constituido la base para el desarrollo en el proyecto de cárceles”* y *“Es el partido más lógico de planeamiento penal”*. De esta forma, Hopkins encontraba el sistema paralelo como el más oportuno para el régimen penitenciario que acabó instaurándose, un régimen basado en la progresividad penitenciaria que consistió en una evolución escalonada y tolerante que permitiera al preso a través de sus méritos alcanzar la excarcelación. El sistema progresivo fue una culminación histórica de otros sistemas como bien explica Abel Téllez Aguilera⁵².



Prisión de Fresnes, 1898.

52 “La característica fundamental de los sistemas progresivos es la indeterminación de la pena: su duración depende, en parte importante, de la conducta del penado en prisión. El trabajo y la buena conducta pasan a convertirse en factores claves en el cumplimiento de las penas. Así el recluso pasa por diversas etapas desde el aislamiento celular hasta la libertad condicional y tiene la posibilidad de conseguir la libertad con mayor o menor rapidez en función de su trabajo”. Abel Tellez Aguilera, “Los sistemas penitenciarios y sus prisiones: Derecho y realidad”. Edisofer, Madrid, 1978, p. 80.

Para ser precisos, tenemos que especificar que el sistema progresivo penal no produjo una arquitectura *ex profeso* para cumplir sus fines. Sin embargo, el sistema paralelo se adecuó perfectamente a este sistema progresivo para distribuir los penados en base a la fase del confinamiento en la que se encontrarán. Alfred Hopkins diseñó y llevó a cabo varios proyectos siguiendo el sistema que él valoraba como el más preciso para las necesidades del nuevo régimen penitenciario. Uno de los ejemplos más íntegros lo encontramos en la prisión de Westchester, sobre esta construcción en el libro “Prison and prison building”, New York, 1908, escrito por Hopkins encontramos una descripción que cita Julio Altmann Smythe en su artículo “Arquitectura penitenciaria” en la publicación anual N°28 de la Universidad Católica del Perú. Entre las construcciones realizadas por Hopkins cabe destacar de la misma forma, la prisión de Lewisburg (1932) en Pensilvania o la Penitenciaría Federal de Indiana.

La arquitectura penitenciaria ha ido evolucionando constantemente con arreglo a las problemáticas que planteaban las nuevas sociedades. Tras el sistema radial las prisiones fueron rectangulares y lineales, articuladas a partir de largos pasillos que conducían a las celdas de los reclusos y demás estancias de las instituciones, como enfermería, talleres, comedores u otras. En la década de los setenta nos encontramos con un nuevo estilo arquitectónico llamado arquitectura modular o también llamado arquitectura podular, de la palabra inglesa “pod”. Esta nueva tipología tiene su germen en EE.UU. y su implantación es notoria en la década de los ochenta. Las prisiones se construyen fuera de los núcleos urbanos y están conformadas por módulos de reducida escala. Los pequeños “pods” se diseñan con las celdas agrupadas a las paredes quedando en el centro un espacio multiuso. Si en el antiguo diseño lineal de las prisiones las celdas se encontraban ubicadas en largos pasillos con ángulos agudos creando dificultades para la vigilancia por los puntos ciegos que se concebían, en el sistema modular este problema se omite. Dada la extensión del perímetro de las cárceles de antaño, los vigilantes sólo podían hacer rondas y el contacto con los reclusos era ínfimo. El diseño del sistema modular presenta un área de control en el centro del módulo con celdas y áreas de programa que rodean el perímetro. De esta forma, los vigilantes no necesitan rondas de control porque existen líneas de visión claras para la observación de los presos y las actividades en todo momento. Las cámaras simplemente complementan la supervisión directa, pero no son la única fuente de control. Obviamente, la utilización de las nuevas tecnologías en los modelos de gestión y vigilancia se muestran claves en una nueva óptica dirigida a maximizar los recursos. De la misma forma, el nuevo sistema modular alberga de una manera u otra conceptos aplicados en tipologías anteriores, estas nuevas prisiones

acogen módulos con formas parecidas a las prisiones del XIX que se duplican y permiten una vigilancia central en el módulo, como bien explica Alejo García Basalo en su texto “La arquitectura penitenciaria de cuarta generación ¿pueden ser más humanas las prisiones?”:

“Con la nueva distribución arquitectónica se podían observar simultáneamente, desde un punto ventajoso, la totalidad de las puertas de las celdas, el espacio comunitario –tanto abierto como cerrado– y los accesos a los locales complementarios. Una suerte de panóptico, pero sin el principio ideado por Bentham. En el sistema podular el espacio central tiene vida a diferencia del creado en el siglo XVIII, sus similitudes son parcialmente geométricas, pues ambos corresponden al partido de celdas perimetrales”.

El crecimiento de la población reclusa trajo nuevas consideraciones en cuanto al entendimiento de los espacios de reclusión, Norman Johnston ya en la década de los sesenta demandó un nuevo diseño arquitectónico donde la importancia estuviera en el recinto más que en la celda; de forma que se pudiera lograr un contacto directo con el equipo de los vigilantes en espacios de menor tamaño con grupos de reclusos no masificados. La respuesta de los estados ante esta nueva situación fue la de asumir ciertas cuestiones reformadoras, como en todas las épocas pasadas las buenas intenciones se



Vista aerea, prisión modular.

mezclaron con una clara finalidad en cuanto a ejercer un control más eficaz sobre la población reclusa que seguía creciendo. En síntesis, dos fueron los ejes en torno a los que evolucionó la arquitectura modular: la vigilancia directa y un modelo centrado en una unidad funcional.

Desde puntos de vista diferentes, varias voces se opusieron a este sistema

por entender que se instauraba un específico método de economía política adaptado a la práctica del control: un sistema que cuajaba ante el reto de dar solución a la cada vez mayor población de reclusos y las necesidades económicas que esto planteaba. El sistema modular y sus propósitos resultaron utópicos (un síntoma común a otros sistemas de antaño) en algunos de sus planteamientos como la transmisión de valores provechosos por parte del personal al reo, instaurar técnicas de gestión de colectividades, lograr una arquitectura que evitara la sensación de encierro. Sin embargo, cumplía con otras expectativas cercanas a los poderes: reducción del coste, una supervisión constante del reo, macro-cárceles subdivididas en nódulos... L. Zupan las describe así:

“Como resultado de estos criterios los tradicionales edificios carcelarios parecieron fortalezas vistos desde afuera y jaulas vistas por dentro”.

Nos gustaría reseñar que este trabajo analiza la arquitectura penitenciaria para poder entender el desarrollo de las producciones artísticas que se describen a lo largo de la tesis. En los años de estudio sobre esta disciplina, los documentos, bibliografía y archivos estudiados y recopilados son múltiples, pero en relación a la extensión del tema global de la tesis este formato se manifiesta adecuado. No obstante, me parece lógico explicitar la necesidad de un trabajo propio para tratar el asunto en profundidad. Asimismo, reseñar como mi trabajo de artista ha tratado el tema desde la formalidad que proyecta un discurso, lo mismo que los diferentes sistemas arquitectónicos analizados responden a las ideologías que los crearon.

2.3. La clasificación, la disciplina y el cuerpo subversivo

El cuerpo ha sufrido de manera casi continua de los preceptos de las distintas organizaciones sociales a las que ha pertenecido en el tiempo, esto es, ha subsistido inscrito en las reglas marcadas por las estructuras de poder. Nos referimos a las estructuras de poder en cuanto a espacios que con distintas intensidades, modelan, educan u ordenan nuestro cuerpo. Paul Virilio en su conversación con Enrique Baj se pronuncia en torno la idea de reconquistar el cuerpo:

“Sin duda. Hay que volver a bailar. Hay que recuperar el cuerpo. No es una cuestión de moral, sino de corporalidad. Reconquistar el cuerpo mediante la palabra, el baile, la asociación, mediante todo lo que hace cuerpo. El cuerpo está en peligro; todos los cuerpos están en peligro: el cuerpo territorial está en peligro; el cuerpo social está amenazado por el gran mercado; el cuerpo animal y el humano están amenazados por los experimentos genéticos. Es necesario, por

lo tanto, recuperar todos los atributos del cuerpo del cuerpo, con el baile, la palabra, la expresión corporal, y evitar perderse en lo virtual... ”⁵³.

Las formas de control respecto a los cuerpos han ido cambiando en función de los conocimientos adquiridos en cada época, teniendo esta evolución como consecuencia en cada momento una compleja reconstrucción del individuo⁵⁴. En cada periodo, el cuerpo ha sido educado y modelado conforme a las reglas y a las convenciones imperantes, su representación ha pasado por diversos momentos, entre los cuales destacan dentro de las muy diversas particularidades del género las siguientes pautas:

El cuerpo como estándar de medida y canon de belleza en diferentes épocas y regiones geográficas donde abarca aspectos que van desde lo funcional hasta lo simbólico. El canon establece unas proporciones óptimas que procuran finalmente una definición, un concepto que institucionaliza, que elabora una serie de reglas que el contexto cultural de la época asume como proporciones estéticas objetivas. Desde comienzos del siglo XX se transforma el paradigma de la representación, va surgiendo una nueva visión del cuerpo como figura que puede ser fraccionada. En consecuencia, el canon se anula y las directrices se amplían. Cada componente del cuerpo está sujeto a la observación minuciosa para la obtención de información y su comprensión, lo cual deriva en mayores y nuevas formas de control. De esta forma, el estudio continuo del funcionamiento y las proporciones del cuerpo lo ha convertido, gracias a los avances tecnológicos y científicos, en algo calculable y regulable. En la representación del cuerpo no cabe olvidar las continuas contaminaciones entre diversas culturas y la importancia que va adquiriendo el rastro corporal.

Así como el cuerpo ha sido modelado y educado a lo largo de la historia, los pensadores no han dejado de reflexionar sobre este tema. Podríamos destacar las siguientes interpretaciones entre las diferentes corrientes filosóficas del cuerpo:

La platónica donde el cuerpo funciona como prisión del alma, una corriente dualista que divide cuerpo y alma. La aristotélica donde el cuerpo deja de tener la proyección negativa que sustentaba Platón. El cuerpo pasa a ser

53 “P. Virilio y E.Baj, “Discurso sobre el horror en el arte”, Casimiro Libros 2009. p. 33.

54 “Los cuerpos son el agente de la historia, tanto como su resultado. Los cuerpos son historia encarnada, pero también son la primera herramienta a nuestro alcance para interpretar el pasado, el presente y el futuro. La historia es una secuencia coreográfica de gestos que nos vuelven legibles a los demás. Cada gesto es un eslabón de una cadena que liga a los sujetos a un género, a una raza y a una clase social. Los gestos se solidifican en identidades. Nos hablan de identidades que se naturalizan a través de la repetición sistemática de gestos idénticos”. Sabel Gavaldón y Manuel Segade, “Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical”, 2020, p.7. https://ca2m.org/sites/default/files/202005/Libro%20Elements%20of%20Vogue%20%E2%80%94%20CA2M_web.pdf

parte de la identidad humana donde todo cuerpo que participa de la vida tiene alma y toda materia que integra la vida tiene forma. El racionalismo de Descartes, que de una manera elemental, defiende la división entre cuerpo y alma, el individuo es un ser racional definido por su mente, pero unido a su cuerpo, ambos de forma separada. La materialista y la mecanicista, en la primera la materia es lo primario y su perfecta asociación determina los comportamientos humanos, la segunda se asienta en la comprensión del mundo desde las fuerzas mecánicas e incluye al cuerpo en éstas.

En esta pequeña introducción hemos relatado algunas interpretaciones filosóficas sobre la cuestión del cuerpo; en este estudio no tenemos la intención de enumerar todos los planteamientos filosóficos sobre la materia o realizar una genealogía de la misma. Sin embargo, estos pequeños apuntes incorporan varias corrientes de pensamiento que, más adelante, serán mencionadas en la tesis.

En el contexto artístico de las primeras décadas del siglo XX, particularmente desde los años cincuenta, el cuerpo mismo sirve al artista cada vez más como vía de expresión artística convirtiéndose, de esta manera, en el material y la esencia de la obra de arte. Corrientes como el accionismo vienés, el body art, Fluxus o el performance art los consideramos como ejemplos paradigmáticos de formas de arte que incluyen al cuerpo como vehículo. El cuerpo y su proyección, ya sea en su unidad como módulo o descompuesto en fragmentos, es utilizado para analizar y reivindicar causas cercanas a lo identitario, desde lo colectivo a lo individual, a lo étnico, a lo racial, a lo sexual o a cualquier otra índole. Estos nuevos desempeños del cuerpo en el arte sirven de altavoz para la protesta o el cuestionamiento ante la homogeneización que plantean los poderes a través de sus instituciones y la ciencia. El arte desde un amplio espectro, intenta captar y mostrar las nuevas vías que marca la sociedad a partir de un discurso que tiene que aunar en su articulación lo simbólico, lo funcional, lo subjetivo y lo objetivo.

Las conductas del arte que han empleado la corporalidad han tenido en la fotografía y el video una vía principal de formalización para su documentación. De la misma forma, hallamos diversos ejemplos en los que el cuerpo es usado en modo de estampa, de índice o de presencia. Encontramos este tipo de representaciones en las obras, por ejemplo, de Marcel Duchamp en “Hoja de parra hembra” o en “Objeto dardo” (1950-61) o las “Siluetas” realizadas por Ana Mendieta donde se advierten los registros del cuerpo o el cuerpo como molde. El cuerpo en forma de herramienta de representación, en forma de pincel o como matriz: el uso

del cuerpo en este sentido lo podemos hallar en los grabados corporales, “Body Prints”, de David Hammons⁵⁵ o las “Antropometrías” de Yves Klein. En la exploración de nuevos procesos vemos, por ejemplo, el uso de fluidos corporales en la obra de arte tales como las de Günter Brus u otros accionistas vieneses en los años sesenta del siglo pasado, o en las obras de la ya mencionada Ana Mendieta *Untitled (Body Tracks)* (1974), o más recientemente en las performances o videos de Itziar Okariz en “Mear en espacios públicos o privados” (2000-). En cierto sentido, y como hemos reseñado anteriormente, el rastro, la huella del cuerpo va adquiriendo relevancia y se abre a diferentes aspectos sensoriales como el gesto, la voz, los sentimientos y la conducta.



Marcel Duchamp, “Objeto dardo”, “Hoja de parra hembra”, (1950-61).

En cuanto al uso de los fluidos corporales no podemos dejar de mencionar la serie realizada en (1986-1990) por Andres Serrano. Titulada “Bodily Fluids”, en esta serie monográfica el artista hace uso de los fluidos corporales en un sentido simbólico como explica Anna Maria Guasch⁵⁶:

“del mismo modo que un pintor trabaja con pigmentos, se vale de fotografías directas de excreciones corporales –desde sangre hasta semen– que cobran tanto valor de abstracción natural como de signo subversivo.” Este lado subversivo del trabajo de Serrano y la iconografía que ha usado él habitualmente, han creado más de una polémica sobre las cuales y sobre sus intenciones primarias en la obra Serrano, él opina lo siguiente: “Estamos condicionados a no mirar ciertas cosas.

55 “Hammons realizó estas obras en la década de 1970 prensando cuerpos negros (incluido el suyo propio) embadurnados con grasa animal sobre papel. A continuación, las huellas se fijaban con pigmento en polvo. “Esta serie constituye uno de los alegatos más radicales de la presencia del cuerpo negro en el sistema del arte, sometiendo a una sofisticada crítica su condición de representación desde la mirada blanca como fantasía comercializada”. Sabel Gavaldón y Manuel Segade, “Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical”. 2020, p. 193. https://ca2m.org/sites/default/files/202005/Libro%20Elements%20of%20Vogue%20%E2%80%94%20CA2M_web.pdf

56 Anna Maria Guasch, “El Arte Último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma, 2000, p. 525.

Es una sobrecarga mirar porque nos sentimos mal por todo, entonces optamos por ignorarlas. Por lo tanto, digo: “Oye, mira esto”. Siento que lo que hago es recalcar lo obvio”⁵⁷.

Serrano percibe lo incómodo y nos lo presenta, utilizando para ello referencias a obras, estilos y artistas anteriores⁵⁸. En esta operación o funcionamiento de las pequeñas “apropiaciones” de obras anteriores existe un intento de recontextualizar “lo obvio”, una relación con el cuerpo que ha quedado mediatizada por el paso del tiempo, por la formalidad de las obras dentro de la historia que Serrano retoma de maneras muy diversas: desde la iconicidad al propio concepto de estilo. A lo largo de la historia el cuerpo humano ha funcionado como referente simbólico, se ha convertido en el centro de nuestra experiencia vivencial y como hemos visto esta situación ha hecho que las tentativas por conocerlo y supervisarlo hayan sido múltiples desde incontables disciplinas, ámbitos y experiencias. Nosotros en este estudio vamos a aproximarnos al cuerpo disciplinado, al cuerpo clasificado y al cuerpo subversivo.

2.3.1. El cuerpo disciplinado

“La “disciplina” no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología. Puede ser asumida ya sea por instituciones “especializadas” (las penitenciarías, o las casas de corrección del siglo XIX), ya sea por instituciones que la utilizan como instrumento esencial para un fin determinado (las casas de educación, los hospitales), ya sea por instancias preexistentes que encuentran en ella el medio de reforzar o de reorganizar sus mecanismos internos de poder”⁵⁹. Michel Foucault

La evolución del control con respecto al cuerpo ha sido continua a lo largo

57 <https://www.vice.com/es/article/vdapyx/entrevistamos-a-andres-serrano-el-fotografo-que-vuelve-estetica-la-violencia>

58 “Body Fluids, en que recurre nuevamente a la obra de Marcel Duchamp y a su definición del erotismo como la base de cualquier tipo de comprensión sobre la sensibilidad humana. Es conocida la turbulencia de las relaciones entre el maestro fundador del dadaísmo con la poeta y escultora brasileña María Martins, a quien regalara en 1946 el ejemplar de lujo xii de la Caja Valija como testimonio de esa sexualidad pasional. La obra original que atesoraba este conjunto era la rareza de un dibujo que tenía forma de ameba. Durante años nadie pudo entender el significado. Finalmente, fue mostrado en un laboratorio químico de una oficina del FBI en los Ángeles donde se descubre que la pintura satinada y rojiza estaba mezclada con semen. <https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/andres-serrano-en-la-herejia-de-lo-clasico>.

59 Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 199.

de la historia, seguramente uno de los puntos de inflexión acontecidos en este proceso sea la sociedad disciplinaria que, según indica Foucault, se desarrolló a partir del siglo XVIII; en la cual los individuos pasan a ser objetos, dirigidos, que deben amoldarse al lugar otorgado por las nuevas estructuras que se están creando en ese momento. Desde el poder, nuevas y reformadas instituciones observan al sujeto y su comportamiento: lo vigilan y controlan, entre ellas, escuelas, cárceles, fábricas, hospicios, etcétera. Todos los aspectos de la vida se regirán por unas reglas acordes a los nuevos propósitos de esta nueva organización social que, a través de la disciplina, busca el poder con respecto al cuerpo por vías tanto directas como sinuosas. El control del cuerpo se entenderá como definitivo para disciplinar al sujeto a partir de una disciplina a veces invisible que vuelca su poder en lo rutinario, en una estrategia de ligeras y constantes enseñanzas aisladas del aprendizaje a través de actos violentos y extremos de antaño. Esta institucionalización del control tendrá su influencia en aquellas estructuras que históricamente han contribuido a disciplinar el cuerpo como la familia tradicional o los cánones sociales que implican algún tipo de presión o vinculación de la conducta, por poner algunos ejemplos; o como lo relata Foucault “esas instancias preexistentes” que encuentran en la disciplina la forma de blindar su poder. Estas estructuras, diversas en función del grupo o del sistema de organización social y, por consiguiente, más heterogéneas y flexibles en cierto sentido, sufren un alto grado de homogeneización al estar regidas por normas y criterios más comunes e intercambiables a otros contextos. Así, los sistemas tradicionales se transmiten unos a otros los nuevos modos y métodos de control y los replican prolongando de esta manera los regímenes de vigilancia y disciplina que operan ya en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En su teoría en torno a la modernidad, Foucault describe cómo las estructuras de poder se corresponden con las nuevas condiciones del individuo y, a su vez, las dirigen. Para el filósofo francés, el poder y el control se crean a través de una serie de procedimientos relativos al sujeto para custodiarlo, controlarlo y transformarlo. Estos procesos se instauran como provechosos y eficientes en tanto que acaban siendo legitimados por la sociedad y fácilmente insertados en las multiplicidades del nuevo sujeto. En cierto sentido existiría una relación en ambas direcciones que posibilita que el poder dirija y aproveche los cambios que acarrea en su propio beneficio perpetuándose. Las estructuras y los poderes crean un dispositivo de coerciones que elabora unos cometidos sobre el cuerpo, un uso limitado de sus conductas, de sus partes y de sus ademanes, de forma que estos sistemas indagán, desmontan y restauran el cuerpo creando un sujeto permeable a una nueva modalidad de poder. La innovación de este

momento histórico fue la creación de ese nuevo individuo sugestionado y dirigido a través de lo que Foucault denomina “cierta política del cuerpo”⁶⁰, un sistema que forma y adiestra a una comunidad para que sus integrantes sean provechosos y sumisos.

El arte se ha ocupado de la disciplina como idea de forma directa o tangencial, en esta categoría podríamos inscribir el arte de resistencia donde se pone de manifiesto la autodisciplina corporal. Los artistas adscritos a estas prácticas llevan sus cuerpos al límite al querer cumplir las instrucciones y parámetros que se han autoimpuesto mostrando de una forma cruda, por un lado, la capacidad del cuerpo para soportar y lo permeable del mismo para aceptar la conducta impuesta y, por otro lado, nos recuerdan lo asentadas y propagadas que se encuentran estas técnicas.

Dora García, en el vídeo “La lección respiratoria” (2001), nos muestra una situación educativa en la que una niña recibe una formación técnica de como respirar por parte de una maestra: el sujeto, en este caso la niña, es quien ostenta el control sobre esta función básica de su cuerpo. La maestra incide en el control postural y al corregirla a partir de pequeñas enseñanzas está convirtiendo un acto natural, instintivo, en una acción controlada y perfeccionada de forma rigurosa. Este es un ejemplo en donde una rutina referida al cuerpo a través de la instrucción y de la educación es trasladada a una dimensión opresiva que pone de relieve los límites corporales sobre los que puede actuar la disciplina.

Marina Abramovich en 2010 en el MoMA presentó “The Artist Is Present”, donde permaneció sentada en el espacio expositivo en silencio durante ocho horas al día a lo largo de tres meses (acumulando un total de cuarenta y cinco mil minutos) frente a toda aquella persona que quisiera compartir parte de ese tiempo y de esfuerzo con ella. El trabajo traslada de una manera directa una disciplina corporal férrea en su puesta en escena y, como no podía ser de otra forma, desencadenó situaciones con un fuerte componente emocional. Una situación tan simple como dura, con unas reglas básicas que marcan una disciplina extrema en relación al cuerpo y a la mente.

60 “Pero si han podido formarse y producir en la episteme todos los efectos de trastorno que conocemos, es porque han sido llevadas por una modalidad específica y nueva de poder: determinada política del cuerpo, determinada manera de hacer dócil y útil la acumulación de los hombres. Ésta exigía la implicación de relaciones definidas de saber en las relaciones de poder; reclamaba una técnica para entrecruzar la sujeción y la objetivación; comportaba procedimientos nuevos de individualización”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 284.

A modo de antecedente, en el caso del trabajo de Abramovic, debemos reseñar su trabajo “The House with The Ocean View”, realizado en 2002. Esta acción, fundamentada en una rutina llevada al límite, consistió en estar doce días en silencio y sin comida. Sin forma alguna de entretenimiento la artista vivía subida a un escenario abierto al público. Con respecto a esta performance en una entrevista realizada por Steve Cannon y Alicia Chillida tras la muestra en la Sean Kelly Gallery⁶¹, Abramovich explicaba el nivel de jerarquías que establecían sus propias normas:

“A. C.: Te sirves del teatro para presentar un acontecimiento como un tableau vivant en el que el público vive en el centro de la acción. En el discurso que pronunciaste después de la performance decías que el público te daba fuerza y que eso creaba una dependencia completamente nueva. ¿Podrías explicar esto?”

M. A.: Esta performance es para mí una de las mejores que he realizado hasta la fecha, porque es la más reciente; pero también es una de las más importantes de mi vida, porque antes de realizarla dije que el arte del siglo XXI será un arte sin objeto, donde nada se interpondrá entre el artista y el público; no había nada más que el artista y el público mirándose mutuamente, y produciendo una transformación de la energía. Eso es lo que me interesa en este momento. (Quería comprobar si mi visión de un nuevo arte sin objeto podía funcionar: si bastaba con que el público y yo nos mirásemos. La novedad de esta performance es que produce una dependencia total. Lo cierto es que sin público no hay obra. En el curso de esta performance descubrí que había cometido un gran error, que pienso reparar en la próxima obra. Cuando decidí crear esos tres elementos elevados, lo hice con la idea de que el público pudiera ver todo el conjunto y utilizar el telescopio para tener una visión macroscópica de mí. Pero cuando la gente empezó a mirarme, comprendí que había creado una situación en la que yo quedaba encima y el público debajo; eso me preocupó mucho, porque cuando vienes de un contexto artístico quieres hacer cosas que parezcan un tableau vivant. Si vienes de un contexto religioso enseguida se te ocurre algo distinto; te asalta la idea del sacrificio, que no tiene ningún significado en mi obra. Mi intención es alcanzar la plena igualdad con el público; sin embargo, he creado una jerarquía sin proponérmelo. Al cabo de tres días lo comprendí, de repente. Ahora me propongo emplear los mismos elementos elevados, pero instalar al otro lado de la sala una plataforma a la que el público tenga que subirse para situarse al mismo nivel. Los que de verdad quieran experimentar tendrán que subirse a la plataforma. Otra idea es hasta dónde puedo llegar con el público. Quiero crear una situación en la que ellos pasen por el mismo periodo de ayuno, de tal modo que todos seamos iguales y comprendamos lo que está pasando. Ahí es donde

61 “Conversación entre A. Chillida&S. Cannon y M. Abramovich, Sean Kelly Gallery. <https://mdc.ulpgc.es/1126.pdf> > mapsto > pdf

quiero llegar. Ya he creado muchas situaciones en las que el público tiene un papel activo. Nunca he puesto al público en peligro; lo que ahora le pido es que vaya un paso más allá, que no se limite a comentar. Creo que será interesante y que comprenderá la performance de un modo mucho más profundo”.



Marina Abramovic, "The House with The Ocean View", 2002, Sean Kelly Gallery.

En cuanto a la disciplina autoimpuesta de una manera taxativa a la hora de pensar y realizar acciones artísticas encontramos en la figura de Tehching Hsieh uno de sus mayores exponentes. El artista taiwanés entre 1978 y 1986 llevó a cabo cinco performances de un año de duración cada una, siendo la primera "Cage Piece", en la que se confinó en una jaula de 3.5 x 2.7 x 2.4 metros realizada en madera que incluía el mobiliario básico (luz, un lavabo, un cubo y una cama). La acción discurrió en el loft de Hsieh en Nueva York, el proyecto contó con el apoyo del abogado Robert Projansky que se aseguró de que el artista no abandonaba el pequeño habitáculo en ningún momento, y con la ayuda de la persona con la que compartía el loft, que era quien le proporcionaba los víveres y limpiaba sus residuos. Durante el periodo de la acción, Tehching Hsieh no desarrolló ningún tipo de actividad (escribir, leer, escuchar la radio o ver la televisión). Esta larga e intensa performance se documentó únicamente con una fotografía y sólo existió la posibilidad de acceder al espacio una o dos veces cada mes hasta que la acción se dio por finalizada el 30 de septiembre de 1979. En la segunda de sus "One Year Performances", "Time Clock Piece" (1980-1981), Hsieh instaló en su apartamento un reloj de fichar y se comprometió a fichar cada hora las 24 fracciones del día durante un año. Cada acto, cada momento de fichar fue documentado con una fotografía que posteriormente se convirtió en un film de 6 minutos de duración. En esta película se pueden

observar sus cambios de aspecto (al comienzo de la acción se cortó el pelo al cero) y la forma en la que el cansancio se acumulaba en su rostro en el año que duró la performance donde sólo pudo descansar a intervalos de una hora. Una prueba exigente cercana, cada vez más, a un mundo hipercontrolado a través del tiempo y de nuestra presencialidad en un lugar determinado. En la tercera performance de un año de duración, “Outdoor Piece” (1981-1982), el artista se autoimpuso el no estar bajo techo ni un solo instante, esto es, no guarecerse en ninguna ocasión. La estricta norma excluía edificios, refugios, medios de transporte... de esta forma Hsieh deambuló por la ciudad un año entero con un petate y un saco de dormir a la intemperie manteniendo una relación diferente con la ciudad expectante a lo que cada día le iba ofreciendo. Su cuarta pieza, “Rope Piece” (1983-1984), Hsieh y Linda Montano se mantuvieron unidos por una cuerda de 2,4 metros durante un año. En el transcurso de este tiempo no podían tocarse en ningún momento y en caso de estar en un interior deberían permanecer en la misma habitación. En su última pieza de las cinco, “No Art Piece” (1985-1986) Hsieh se impuso un completo alejamiento del arte. Durante el año en cuestión el artista no visitó exposiciones, no produjo objetos artísticos y trató de no hablar de arte ni leer sobre el tema. A propósito de esta severa planificación y sus tiempos la revista “Mousse” narra la explicación del artista al respecto de la duración anual de sus performances:

“Un año es la unidad básica de cómo contamos el tiempo. Le toma a la tierra un año moverse alrededor del sol. Tres años, cuatro años, es otra cosa. Se trata de ser humano, cómo explicamos el tiempo, cómo medimos nuestra existencia.”

Hsieh, formado como pintor en sus inicios realiza en 1973 su primera acción al saltar desde un segundo piso al pavimento en Taipei fracturándose ambos tobillos. Este comienzo ya apuntaba lo que sería su práctica fundamentada en la exigencia mental y física, una resistencia y creencia sin límite en sus ideales que le predisponían a vivir el presente sin fisuras. Una relación con la disciplina y el tiempo que le hicieron sentirse en todo momento con la tensión de saberse en el mundo.

Estas acciones restrictivas, que se llevan a cabo desde un compromiso inquebrantable son ejemplos claros de la forma en la que lo disciplinario está inmerso en nuestras vidas. Continuando con este tipo de claves y el uso o la situación del cuerpo con respecto a las normas, es interesante una de las primeras propuestas de Chris Burden. Durante cinco días llevó a cabo una acción como proyecto de fin de máster en la UC Irvine, del 26 al 30 de abril de 1971. La obra que llevaba por título “*Five Day Locker Piece*” se articulaba a partir de un autoencierro en una de las taquillas del edificio durante los días mencionados anteriormente. Las medidas de la taquilla de

61 x 61 x 91,44 centímetros obligaban a Burden a permanecer flexionado durante la duración de la acción. Las taquillas que se encontraban en la parte superior e inferior albergaban sendos recipientes para el agua y las necesidades del artista. La acción puso a prueba las normas de la escuela y los planteamientos conceptuales de alumnos y profesores, aun habiéndose pensado en suspender la acción. Burden llegó a concluir de una forma completa lo planteado desde un principio. La puesta en cuestión de las convenciones del arte del momento le valieron duras críticas en torno a si se podía considerar como arte su acción, esta ruptura de las normas y la utilización del cuerpo como objeto hoy en día es considerada una obra capital dentro del arte de resistencia. En el siguiente fragmento de una entrevista Burden narra cómo vivió esta situación:

“No me encontré con ningún problema administrativo. Oí el rumor de que el jueves, el cuarto día, el rector de la universidad, cuya oficina estaba en el último piso del edificio, expresó su preocupación y la posibilidad de tener que llamar a la policía del Campus para sacarme a la fuerza de la taquilla. Sin embargo, estos rumores quedaron en nada y salí de la taquilla el quinto día, el viernes, a las 5 de la tarde, tal y como lo había planeado al principio. Más tarde me enteré de que muchos de los historiadores de arte neoyorquinos, que estaban en la facultad en ese momento, se opusieron a concederme diploma alguno. Otros miembros de la facultad, como Robert Irwin, se mostraron firmes e insistieron en concederme el diploma M.F.A. Al final lo conseguí”⁶².

Con “Five Day Locker Piece”, Burden, comenzó a sentar las bases de trabajos posteriores donde en cada acción ponía su propio cuerpo en riesgo, a la vez que planteaba disyuntivas y retos a sus espectadores.

En relación a la disciplina del cuerpo estamos analizando trabajos directamente adscritos al cuerpo como receptor de la acción, en este pasaje nos gustaría abrir un poco el prisma desde el cuerpo disciplinado para analizar un trabajo que muestra esta virtud moral. La pintura entendida como un acto medido en tiempo, no el tiempo de equivalencias matemáticas, sino un tiempo presente en la conducta del artista que es lo que nos interesa del trabajo, en este caso, el de Agnes Martin. Pintora nacida en Canadá (1912-2004), formada en el expresionismo abstracto y posteriormente practicante de una pintura abstracta cercana a la geometría a la que dedicó su vida en la búsqueda de lo sublime e inmaterial de la realidad. En su simplicidad, la obra de Martin, llena de emociones, es capaz de albergar un tiempo indefinido que nos es trasladado en las retículas que pinta como imagen. Ella nos introduce en su quehacer pausado donde no se pliega a lo que representa sino al cómo. Martin en una de las escasas entrevistas

que concedió, encuadrada en el “El artista observado: 28 entrevistas con artistas contemporáneos por Gruen” llevado a cabo por el crítico John Gruen⁶³, relata que es lo que existe en esos cuadros:

“He estado haciendo esas cuadrículas durante años, pero nunca pensé en “Estructura”. La estructura no es el proceso de composición. Incluso las composiciones musicales, que están estructuradas de manera muy formal, no tienen que ver con la estructura. Porque el compositor musical escucha todo el tiempo. No piensa en la estructura. Entonces debes decir que mi trabajo no se trata de estructura.”

Lo disciplinario a veces se encuentra con lo coercitivo creando situaciones que deparan comportamientos humanos inesperados. Estas situaciones han sido replicadas de diferente manera por el arte buscando la respuesta del cuerpo, reformándolo, vinculándolo u observándolo de muy distintas maneras. Describir estos parámetros es inevitable hablar del trabajo de la artista cubana Tania Bruguera, cuya práctica de acción ella misma sitúa en este ámbito y explora a través de su “Cátedra de Arte de Conducta”. Una obra que abarca de manera directa algunas de las preocupaciones relacionadas con la disciplina, la vigilancia y el control del cuerpo es: “El Susurro de Tatlin #5”, un proyecto que se desarrolló en 2008 en la Sala de Turbinas de la Tate Modern⁶⁴. En la obra, dos agentes de la policía montada, vestidos de uniforme, ejercen estrategias de control de masas sobre los espectadores de la exposición sin que nadie esté al tanto del simulacro de esta acción, no existiendo en la sala ningún aviso o señalización de lo que le espera al espectador. Bruguera busca que el público asistente sea consciente y experimente en sus propias carnes una vivencia como la que a menudo podemos ver en los medios de comunicación, la cual afecta y agrede de manera real a infinidad de personas en diferentes latitudes del planeta. Vivir esta situación provoca una cierta empatía social, un acercamiento a las personas que han sufrido estas situaciones coercitivas y sobre todo dejar de pensar a través de los medios de creación de opinión, o despertarnos ante la habitual y tranquila forma en la que asumimos y consumimos este tipo de imágenes desde cualquier pantalla.

63 <https://www.brainpickings.org/2014/03/31/agnes-martin-john-gruen-interview/>.

64 “El público es acorralado por uno de los caballos, es dividido en dos grandes grupos, es re-agrupado y obligado a estar en una situación de hacinamiento mientras el círculo hecho por la policía montada se va achicando, es obligado a quedarse dentro o fuera del espacio al ser bloqueada la entrada por el cuerpo del caballo, entre otras técnicas. Los visitantes por lo general responden cediendo a las instrucciones verbales de los oficiales y a la imponente presencia física e histórica de los caballos utilizados como medios represivos. (...) La obra activa una situación policial que ejerce los límites de la autoridad y el poder sobre la sociedad civil y donde el público se convierte en ciudadano a través de su conducta.” <https://www.taniabruquera.com/cms/478-1-El+Susurro+de+Tatlin+5.htm>.

La sensación claustrofóbica, de opresión, encierro y abandono, es parte de la disciplina del cuerpo. Una obra representativa de esta coyuntura es “Live-Taped Video Corridor” (1970) de Bruce Nauman, obra comentada en el apartado sobre la videovigilancia. Otros ejemplos de situaciones del cuerpo oprimido, encerrado, es la obra de Vito Acconci “Seedbed” (1972), donde el performer se encuentra escondido en una galería de arte debajo de una rampa, ante lo restrictivo de la situación: Acconci profiere gritos obscenos, gime y clama fantasías sexuales mientras se masturba, mezclando lo público y lo privado, lo íntimo pasa a ser público desde un espacio que lo oculta, en un encierro que parece someterlo al trance. El cuerpo humano desde el encierro también se da en la obra de Sergio Prego, artista que trabaja sobre conceptos como el cuerpo humano, el espacio y el tiempo. En el video “Mr. Pequeño abandona toda esperanza” (1996) muestra las alternativas de desplazamiento de un cuerpo en un territorio angosto. Vemos en la pantalla a un individuo que se mueve dentro de un espacio con muy poca altura, oprimido por un techo muy bajo; la posibilidad de movimiento está casi anulada como si asistiéramos a una metáfora de nuestra sociedad. Prego invierte la imagen creando una situación confusa con respecto al espacio, un estímulo de relación espacial y en la cual nos vemos oprimidos, desubicados y encerrados lidiando con nuestro entorno; este es el lugar al que nos transporta Mr. Pequeño .

Bruce Nauman en su obra “Learned Helplessness in Rats” (Rock and Roll Drummer) (1988), creó un laberinto con una serie de pasillos conectados hechos en plexiglás y a cada extremo colocó dos monitores de video, asimismo, instaló un proyector de video que apuntaba a la pared. Todos ellos reproducían a una rata buscando la salida del laberinto y a un niño tocando una batería. El artista de Indiana “parodiaba un experimento de laboratorio y cuestiona la creencia social y científica de que la naturaleza humana puede mejorarse a través de ambientes controlados y el reentrenamiento conductual”⁶⁵. La idea de la disciplina también ha servido para pensar, transmitir e inculcar la posibilidad de instruir nuestro cuerpo, otra forma de reeducarlo y, así, poder alterar nuestro comportamiento. El arte desde su práctica es capaz de absorber varios registros y maniobrar desde lo sutil en torno al condicionamiento conductual. Francis Alÿs llegó a formar a su alrededor un grupo de personas realizando un gesto tan mínimo como mirar al cielo. En una plaza a través de su postura corporal, sin siquiera hacer uso del habla, logró cambiar y dirigir la conducta de los viandantes para que se le acercaran y dirigiesen la mirada hacia donde él miraba. Al inicio de la pieza audiovisual que registra la acción, se nos presenta una

sucinta descripción⁶⁶ que revela el funcionamiento.

El cuerpo cuando es grabado mediante vigilancia, o el simple conocimiento de la existencia de esta en el lugar, produce nuevos modelos de conducta corporal. Así el trabajo de Julia Scher es un ejemplo de estas respuestas corporales. La artista, a partir del pensamiento de Foucault y de las teorías de sociólogo Gary T. Marx reflexiona sobre cuestiones relativas al poder y las estrategias de control, trabajando mediante de la videovigilancia y la ciberesfera dentro del espacio público. Sus proyectos habitualmente adoptan la forma de acciones, videoinstalaciones, piezas de net art o sonoras. Entre ellas cabe destacar la serie que lleva por título “Security by Julia”, donde hallamos agrupadas las instalaciones en la que invita al público desde 1988 a participar en la cultura de la vigilancia de forma dinámica. Algunas de estas acciones muestran cierto erotismo, comedia o elementos de riesgo que trata con ironía y misterio como, por ejemplo, la acción en la que las mujeres que actúan de guardias seguridad aparecen vestidas con uniformes rosas.

El carácter de lo grabado, los medios de difusión de masas y como estos son dirigidos por el poder y por ciertas ideologías es desentrañado por el artista Antoni Muntadas. Entre sus trabajos debemos destacar “Between The Lines” (1979), y “Political Advertisement” (1988). Donde, como señala Anna María Guasch, a partir de “estrategias de fragmentación, descomposición, aislamiento y desintegración de los discursos de las imágenes y las palabras”⁶⁷ analiza las herramientas invisibles del poder que manejan y determinan nuestras conductas. Muntadas pone en cuestión los mecanismos del poder y los medios y, a su vez, la objetividad de las imágenes, conformando con todo ello una situación de simulada libertad que influye en nuestra conducta. Esta cuantificación, esta corriente de continua mejora del cuerpo, tuvo su réplica en el desarrollo de la medicina moderna a partir de la Revolución Industrial, un lugar de conocimiento en el cual hallamos muchos de los temas tratados en este capítulo y, como no, unidos e inscritos en conceptos formulados por Michel Foucault, entre los que podemos reseñar la biopolítica y la farmacopolítica; esta última desarrollada extensamente por Paul B. Preciado. En este contexto es manifiesta la influencia de la medicina y la idea del estándar homogeneizador sobre el cuerpo y la mente, además de como cualquier ente que funciona en base a convenciones tiende a la clasificación; en este

66 “Parado en el centro de la Plaza Santo Domingo [de la Ciudad de México] miro hacia arriba como si observara algo. Una vez que se ha reunido a mi alrededor un grupo de curiosos intrigados por mi acción, me retiro de la escena”. <https://francisalys.com/looking-up/>

67 Anna María Guasch, “El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma, Madrid, 2000, p. 459-460.

caso en base a criterios de normalidad y operatividad predefinidos.

El poder se otorgará la potestad de determinar la aptitud de un cuerpo dentro de la sociedad, y si no coincide totalmente con las pautas impuestas se intentará normalizarlo a través de diferentes estrategias, desde las más frontales a las prácticamente imperceptibles y veladas. Los criterios que conforman el canon aceptable vienen dados por normas científicas, culturales, raciales, estéticas, identitarias... Y, de esta forma, se va tejiendo un relato sobre nuestra forma de vida, nuestras necesidades, nuestros gustos, nuestras obligaciones y ante esta bien tejida estrategia si alguien proyecta una opinión o imagen divergente será acreedor de una disciplina más férrea para su vuelta a la normatividad y a la integración en la comunidad a fin de ser un miembro de pleno derecho. Como vemos el cuerpo recibe condicionamientos disciplinarios desde espacios muy diferentes que se complementan y se fortalecen mutuamente. En este contexto evolutivo, en pos de obtener unos resultados óptimos que permitan llegar a la mayor cantidad de individuos, existen ciertos ejes que facilitan apuntalar la mayoría de condicionantes que soportan y sufren nuestros cuerpos. Entre ellos, obviamente, los medios de comunicación de masas: del periódico a internet, los cuales han contribuido a crear un imaginario colectivo y propagarlo de forma oculta o directa, pero con una capacidad de influencia increíble a la hora de marcar y reafirmar los modos de ser y nuestras conductas. Estas cuestiones han sido tratadas por el artista Antoni Muntadas, en "Watching The Press/Reading Television" (1981), en la cual el artista catalán reflexiona sobre como la lectura de varias revistas desde una cámara nos ofrece una visión reveladora del papel de la publicidad en esos magazines; en ella, la cámara mantiene la nitidez de los anuncios mientras las letras de los artículos aparecen difusas debido a las escalas y formas diferenciadas.

De la misma manera podemos encontrar vías de reorientación que intentan construir roles de género, cánones de belleza y estilos de vida surgidas de unas necesidades dadas, ofrecidas para incitar al consumo. Este consumo va desde lo trivial que responde a impulsos consumistas hasta una ideología sostenible y comprometida, sin descuidar nuestra productividad, nuestro comportamiento en la comunidad; como hemos reseñado, el poder usa y fundamenta su corrección corporal desde diferentes prismas que se combinan y se apoyan. Hoy en día los algoritmos, una especie de resumen en cuanto a estrategias que confluyen, ordenan y clasifican nuestros pedidos, determinan como ofertarnos productos, ideología, pensamiento y modos de vida, integrándolos en los anuncios que recibimos periódicamente.

Este marcaje férreo de los poderes puede llegar a suscitar cierta angustia o ansiedad ante la exigencia de cumplir los estándares, incluso, llevando a la autolesión en casos extremos. El autocastigo puede ser fruto de una disciplina exacerbada, donde el cuerpo sigue siendo el objeto de educación y de sufrimiento. La educación y la disciplina se integran perfectamente en la ejercitación del cuerpo, a lo largo de la historia podemos encontrar diversas motivaciones, ya sea por el culto al cuerpo, bienestar o salud, superación, desempeño laboral... El cuerpo supeditado al ejercicio no tiene por qué albergar el castigo, obviamente, pero siempre es disciplinar, incluso llegando a ser voluntario este sirve para cumplir ciertos preceptos que marca la sociedad del momento. (En esta investigación trataremos un ejemplo paradigmático como fue la gimnasia sueca en su uso para la instrucción del cuerpo en el periodo franquista).

Asistimos, sufrimos y colaboramos con la disciplina, convivimos con ella. Pero una cosa es la disciplina autoimpuesta y otra aquella que se deriva de los cuerpos y organismos de seguridad y de la autoridad. Lo que nos rodea, cada lugar, cada instante a la mínima acción ilícita en el contexto o contraria a la norma o a la ley, nos sitúa ante múltiples micropenalidades pensadas desde el poder. Estas, según el carácter del control ejercido, se han ordenado y clasificado de forma que la más exigua desviación apareje una acción de enmienda. En nuestra vida rutinaria uno de los mecanismos más expandido y uno de los que mejor muestra la no necesidad del castigo físico es el de la coerción. Como relata Pedro Fraile y ya hemos mencionado en esta tesis: *“Hay una vigilancia coercitiva que pretende intervenir y modelar al vigilado y que perdura en el tiempo”*. Esta puede darse en diferentes contextos, ya sean familiares, sociales o laborales y ocasiona transformaciones de comportamiento que el mismo sujeto pensará que quiere o donde la alteración está dirigida y pensada para que ocurra desde lo externo y persigue la normativización. Por otra parte, siguiendo el esquema de Fraile:

“...existe una vigilancia inquisitiva, cuyo objetivo es averiguar rasgos característicos de individuos o grupos, que podrán ser procesados y servirán para actividades tan diversas como la persecución policial o la venta de determinados productos. Es cierto que esta segunda modalidad tiene también un componente importante el encuadramiento de la población porque, tal como hemos explicado, estamos frente a un entramado de sistemas de vigilancia y, en cada fenómeno concreto se urden técnicas y objetivos diversos en proporciones variables”.

Esta última es una estrategia perfecta que se propaga muy fácilmente en las sociedades contemporáneas en la cuales el sujeto fragmentado es participe

y colaborador activo de las técnicas inquisitivas engullido por las nuevas tecnologías. Estas técnicas funcionan de forma evidente, perceptible o se presentan de manera implícita o silente, ambas: inquisitiva y coercitiva, desde estrategias diferentes y en asociación una con otra obtienen y aseguran una elevada eficacia como modo de control. En el éxito e implantación de estas dinámicas se descubre otro de sus ejes en los cuerpos disciplinados que, a su vez, se convierten en colaboradores y replican la disciplina aprendida junto con los condicionamientos recibidos; al fin y al cabo, se convierten, nos convertimos, en eslabones de este complejo dispositivo que ayudamos a perpetuar convirtiéndonos en disciplinadores.

Controlar el cuerpo no resultaría eficaz si no se controlara también el “alma”, la mente o el espíritu. Luego, ¿qué sentido tendría disciplinar el cuerpo sin tratar la razón? Sería como domesticar un animal y al ser humano ya lo hemos diferenciado de éste. Aquí entrarían en juego las distintas corrientes filosóficas y las diferentes relaciones que se establecen entre cuerpo y alma. Las estrategias de poder una vez asumida la necesidad de tener en cuenta ambas, mente y cuerpo, dirigieron sus miras a optimizar sus resultados, adecuarse a las nuevas sociedades y a sus necesidades. La disciplina trata de concretar al individuo en la estructura en forma de articulación, donde el sujeto tiene que asumir el método para que el todo mantenga un orden: su existencia se dirigirá a negar lo interpretativo (la razón) para vivir y relacionarse desde la norma.

Con respecto a los análisis realizados en torno al cuerpo disciplinado no queremos obviar la relación del cuerpo con la máquina y como desde ciertos poderes se ha visto a la máquina en forma de ejemplo perfecto de la disciplina productiva y esto ha deparado el intento continuo de lograr mejores máquinas que desarrollen nuestro trabajo. El cuerpo humano adherido a su espíritu se diferencia de los otros entes del planeta por crear sistemas que lo instruyan. Siendo estos sistemas de instrucción, pensados por el ser humano, los que avanzan creando artefactos por los cuales, en un momento dado, el individuo comienza a sufrir una sensación de deficiencia de su cuerpo con respecto a la perfección técnica de la máquinas y sistemas que él mismo crea.

Poblamos y ocupamos un planeta que cada día se torna más utópico, decididamente cambiante, gracias a los avances de la tecnología a los que otorgamos unos propósitos honestos y nobles. Günther Anders acuñó el término “vergüenza prometeica” para señalar el enfrentamiento entre cuerpo y realidad técnica, una inédita sensación de inferioridad del individuo. Así queda definido el ser humano contemporáneo: un sujeto

fraccionado y cooperante con el sistema, un sistema tecnológico, lejos de los cuerpos del siglo XVIII a disciplinar. Un cuerpo, el de ahora, sumiso y dependiente de los artefactos creados por la inferioridad proveniente de sí mismo que se beneficia de las deficiencias y sugerencias inmanentes a su índole orgánica. Reseñar que estudiamos este aspecto de la máquina en el cuerpo desde la disciplina que quiere un sujeto alejado de los impulsos y sometido al orden. En este sentido el artista Matthew Barney se ha ocupado de las limitaciones del cuerpo. Su obra en multitud de situaciones nos sitúa ante, como dice Anna Maria Guasch:

*“cuerpos a mitad de camino entre lo ‘uno’ y lo ‘otro’, entre lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’, entre lo ‘biológico’ y lo ‘mecánico’”*⁶⁸.

Muchos de sus trabajos muestran seres irreales, mixtos, místicos y fantásticos, creando un mundo extraño, complejo y excepcional en el que el ser humano se vincula con otras formas biológicas, modos de vida y corporalidades variables en cuanto identidad o género.

2.3.2. El cuerpo clasificado

Uno de los ejemplos paradigmáticos de los espacios de control es la prisión, la cual, a partir del siglo XVIII es, a la vez, arquitectura para la reclusión y lugar para disciplinar el cuerpo. En los escritos de Jeremy Bentham (*The Panopticon Writings*, 1791) es notoria la presencia de esta idea en la que la prisión se observa como una arquitectura que modela el cuerpo. La prisión, a lo largo de su historia, desde la Penitenciaría de Eastern State, ideada por los cuáqueros a principios del siglo XIX, hasta las prisiones modulares de nuestros días, nos ha mostrado cómo el cuerpo llega a ser domesticado, clasificado, acumulado, distribuido e institucionalizado y, por supuesto, aislado.

El cuerpo, una vez es sometido, pasa a ser parte del sistema y, como tal, es tomado como referente de la arquitectura como medida. Se trata de una condición antropométrica para la creación de espacios de control y sometimiento del cuerpo. En instituciones como las penitenciarías el aprovechamiento del espacio y la modulación del cuerpo son preeminentes, siendo la relación entre el espacio y el cuerpo tan instructiva como económica. Esta relación entre el cuerpo-medida y la arquitectura puede encontrarse en diferentes etapas de la historia, uno de los ejemplos

68 Anna María Guasch, “El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma, Madrid, 2000, p. 455.

esclarecedores es sin lugar a dudas el “Modulor” de Le Corbusier, quien recuperó la clásica aspiración de instaurar un vínculo entre las dimensiones de las edificaciones y las del ser humano. Las dimensiones propuestas en el “Modulor” están coligadas a una función, una forma en la que el ser humano construya sus espacios desde lo primario, su medida y las funciones que desarrolla. Unas medidas estandarizadas que convierten al individuo en módulo, un sistema que procura la traducción geométrica del hombre como describe la arquitecta Atxu Amann⁶⁹. Hemos querido reseñar este sistema, por la influencia que existe en la arquitectura penitenciaria de la medida del hombre y el uso del módulo, ambos supeditados y predispuestos a afianzar la seguridad y control de los presidios, amen de abaratar el coste de las edificaciones. Uno de los artistas que ha trabajado de una forma más precisa con los sistemas de medición es el artista holandés Stanley Brouwn, quien convirtió estos en la columna vertebral de su trabajo incluso llegando a crear sus propias unidades a partir de su propio cuerpo: el “pie-sb”, el “codo-sb” o el “paso-sb”; Brown comenzó a utilizar estas medidas a principios de los setenta en sustitución de otro tipo de sistemas métricos en sus obras. La exposición retrospectiva que le dedicó el MACBA en 2005 aglutinó las experiencias vitales de Brouwn las cuales fundamentaban su trabajo creativo en una mezcla entre vida y arte donde una de las grandes claves residía en los sistemas de medición, aplicados en gran medida a las distancias, lugares, trayectos o itinerarios que pudieran describirse a partir de una medida⁷⁰.

Desde su nacimiento, evolución y expansión en el siglo XIX, la fotografía se fue haciendo con una aceptación hegemónica y predominante como

69 “Dibujo-módulo. El hombre es un animal geométrico. El ritmo es el rail conductor del ojo. El módulo es el medio de regularizar el ritmo imaginado. El sistema modular permite crear un orden, ya que el elemento menor estará contenido siempre en el mayor, de tal forma que todo el conjunto se producirá sin restos”. Atxu Amann, “Le Corbusier de la A a la Z”. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, ISSN 1886-340X, Nº. 2, 2006.

70 “Al principio Brouwn anotaba esas distancias mediante segmentos de línea en un papel, o mediante texto y cifras en fichas que guardaba en ficheros o en carpetas. desde principios de los años ochenta también ha utilizado láminas o tiras de aluminio, además de volúmenes de metal o madera. Brouwn considera estas formas bidimensionales y tridimensionales como instrumentos de medida. con dichas unidades de medida retrata personas, edificios, espacios, paredes y suelos, entre otros. (...) a principios de los años setenta, Brouwn fue a Marruecos y Argelia pasando por Bélgica, Francia y España. todos los días anotaba cuidadosamente el número de pasos que daba en cada país. el resultado es la obra del 18 de marzo al 18 de abril de 1971 yo conté cada día el total de mis pasos con un contador manual, que comprende un inventario de sus pasos, anotado en fichas. este proyecto es el primero de una serie de obras en las que Brouwn anota las distancias recorridas durante un periodo determinado en un determinado país o ciudad. el número total de pasos en una serie de países queda registrado en fichas. junto a estas obras, en las que, de hecho, Brouwn anota las distancias recorridas; también hay otras en las que construye y analiza distancias. por ejemplo, las obras en las que describe la distancia de 1 metro en relación con distancias que van de 1 km a 1 mm”. Exposición retrospectiva, MACBA, 2005. (<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/stanley-brouwn>).

modo de representación y captura de la realidad sin fisuras, esto hizo que la fotografía adquiriera el status de medio para el análisis y la definición científica. El poder halló en esta técnica una herramienta rápida y certera para el control de cuerpo e identificación de las personas⁷¹ con el Bertillonaje como sistema innovador en su época. El Bertillonaje empleó la fotografía en las fichas policiales, pero a su vez, la fotografía se fue convirtiendo en indispensable en estudios médicos, escenas de crimen, en el ámbito forense y en otro tipo de documentos oficiales con respecto al cuerpo. Como menciona Allan Sekula en su artículo “El cuerpo y el archivo”, la cámara pasa a formar parte de una cuestión más amplia, la del archivo⁷².

La irrupción de la fotografía supuso más de un cambio y el campo artístico no quedó exento, afectando de una forma directa a la pintura, que lucía hegemónica en lo que concierne a la representación. La evolución lineal sugirió, en un principio, la predominancia de esta técnica como expresión para reproducir la realidad, sin embargo, más adelante la propia fotografía logró una autoridad específica dentro del contexto artístico; ya fuera como herramienta para la documentación, proceso de trabajo o como obra final. El avance de la fotografía se notaba imparable y a partir de los sesenta, con la irrupción del arte conceptual y performativo, el medio se adentró en una visión, en un acercamiento novedoso al cuerpo. Esta década acarreará la llegada de nuevos medios de reproducción como el formato audiovisual, dando inicio al control social e institucional que sufre el cuerpo: la videovigilancia. El cuerpo comienza a representarse de otras formas y alude a discursos que no han estado presentes en las prácticas artísticas: el arte capta el cuerpo fragmentado, medido y clasificado, cuerpos en espacios públicos y privados, el cuerpo desde la naturaleza, el cuerpo mutilado, agredido, intervenido, el cuerpo no canónico, el cuerpo enfermo o deteriorado, cuerpos sometidos o forzados, cuerpos vistos desde el interior, sus gestos, rastros, huellas, secreciones y fluidos corporales... todas estas representaciones son aprovechadas para, en muchos casos, proyectar reivindicaciones contra la normatividad y el aislamiento sufrido por ciertos colectivos.

71 “El momento en que se ha pasado de mecanismos histórico-rituales de formación de la individualidad a unos mecanismos científico-disciplinarios, donde lo normal ha revelado a lo ancestral, y la medida al estatuto, sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por la del hombre calculable, ese momento en que las ciencias del hombre han llegado a ser posibles, es aquel en que se utilizaron una nueva tecnología del poder y otra anatomía política del cuerpo”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 179.

72 “La cámara se integra en un conjunto más amplio: un sistema de “inteligencia” burocrático, administrativo y estadístico. Este sistema se puede calificar como una forma sofisticada del archivo. El artefacto central de este sistema no es la cámara sino el gabinete de archivo”. Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”. En Ribalta, J., y Picazo, G., (ed.), “Indiferencia y singularidad”, 1986.

Andrés Serrano en una de sus series que lleva por título “The morgue” nos muestra detalles, clasificaciones y fragmentos del cuerpo con señales de violencia a través del medio fotográfico. El cuerpo aparece mutilado, sesgado, sin vida, expuesto de forma impúdica y, en los títulos de cada imagen, el artista aclara la causa de la muerte de cada una de las personas que aparecen en esta serie en la que trabajó junto a un patólogo forense (por causa desconocida, por un ataque cardíaco, asesinato llevado a cabo por la policía, por envenenamiento, por complicaciones del VIH-Sida, por quemaduras, ahogamiento, suicidio...). Con respecto a esta obra presentada en la exposición retrospectiva en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas Serrano apuntaba:

“La Morgue es un lugar construido alrededor del cuerpo humano, que siempre está presente. Cada fotografía funciona como un retrato, tanto más fuerte por su singularidad. Lo primero es que quería proteger la identidad de la gente. Por eso están enmascarados. Usar el primer plano y enfocarse en los detalles da más expresión a sus cualidades individuales. Además del ser humano todavía presente, estos detalles simbolizan la muerte, a veces horrible y violenta, bárbara, a veces astuta y pacífica”⁷³.



A. Serrano, “The morgue”. Fotografía, 76,2 x 101,6 cm, 1992.

Serrano nos traslada la muerte sin presentarnos al muerto, la tela como filtro que, a su vez, potencia la idea del claroscuro como narrativa acercándonos al barroco. El cuerpo humano se convierte en el eje, desde su materialidad se nos presenta inerte marcando un lenguaje propio que en este caso se fija en los cadáveres. Nos muestra la muerte como un lugar de contemplación eterna, donde hallamos cierta belleza. Desde la perfección, fotografía el cuerpo como un acto político llevando sus demandas hasta donde normalmente desaparecen: en los deshechos que dejamos, en nuestros

73

[20https://we-make-money-not-art.com/andres-serrano-uncensored-photographs/](https://we-make-money-not-art.com/andres-serrano-uncensored-photographs/)

restos. Esta representación del cuerpo y sus fragmentos también se da en imágenes de su serie “Cuba (2012)”, como por ejemplo en “Head, Hand and Foot”, “Brains on a Metal Tray” y en “Bodies in Formaldehyde”⁷⁴.

En este contexto debemos aludir a las comunidades discriminadas y estigmatizadas, habitualmente, por género, identidad sexual o raza que hallaron en la fotografía y en el medio audiovisual una forma de transmisión y representación donde liberar y socializar su discurso lejos de la opresión y las normas de la sociedad imperante. Nos encontramos ante la confirmación del poder de los nuevos medios de comunicación de las masas, los discursos reprimidos y enterrados por los medios oficiales comienzan a aflorar marcando una dualidad incuestionable en su mensaje. Por un lado, ponen en cuestión mensajes contruidos y sostenidos por los poderes demostrando los relatos falsos creados sobre ciertos grupos sociales y, por otro, cuestionan la fiabilidad y veracidad de estos propios medios que han perpetuado mensajes equívocos (la fotografía y lo audiovisual). El cuerpo como medida aparece en el trabajo de Felix González-Torres, pero desde la óptica del colectivo que estaba sufriendo los estragos del VIH/sida como enfermedad y como estigma social. El artista cubano construye una montaña de 79 kilos de caramelos de colores en forma de conversión del peso de su pareja, Roos Laycock, ya fallecido por la terrible enfermedad. Esta obra funciona en relación a los espectadores ya que estos pueden coger los caramelos: metafóricamente los espectadores se abrazan al enfermo y lo acogen en un acto de solidaridad que en aquel momento no se daba. Una época dura donde más allá de la crudeza del virus la respuesta social fue nula o acusadora, en 1996 el propio artista falleció aquejado de esta enfermedad. El acto de coger un caramelo, una parte de Laycock, es tocarlo, comerlo, chuparlo, un contacto impensable para muchas personas si estuviéramos ante una parte de un enfermo de VIH/Sida, al mismo tiempo se da una conjunción de la esfera pública y la privada donde la enfermedad se enseña sin complejos. La pieza con la recogida de caramelos por parte del público desaparece y vuelve a instalarse, el cuerpo siempre vuelve a reencarnarse continuamente en esos pequeños fragmentos dulces que los espectadores van haciendo suyos.

2.3.3. El cuerpo subversivo

“Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva” Chris Burden

El cuerpo como materialidad fabricada anula su figura individual para

74 <https://www.andresserrano.org/series/the-morgue>

situarse dentro de un contexto colectivo. La prisión es un claro ejemplo de esta situación: el ser humano trata de asumir en sí mismo la cultura que le rodea intentando lograr la unión de los significados que tiene a su alrededor. Ante la sumisión al sistema en una estructura coercitiva donde se busca una mayor dominación, el cuerpo ligado al espíritu padece, se somete o se convierte en subversivo. La disciplina ligada al cuerpo aprovecha cualquier mecanismo específico que particularice a los individuos, rechaza la singularidad en el grupo para homogeneizarlos en un contexto de poder. Labores llevadas a cabo grupalmente, como talleres de ejercicios conjuntos, cursos formativos, procesos de producción en cadena, o trabajos manuales o en serie, todos ellos actúan de forma que equiparan cuerpo y mente llegando a coordinarlos para llenar el tiempo y cumplir las normas de la prisión. El poder aprovecha la fuerza además de la mano de obra al mismo tiempo para conseguir facilitar el control de la población reclusa; se busca el máximo control del individuo y se le permite cierto mando sobre lo que le rodea, el margen exacto para mantener una intensidad vital que perfila una situación intermedia entre el desánimo y la subversión. El preso en este sentido debe conservar cierto control en cuanto a la realidad que lo rodea de forma que le permita evadirse de la aflicción mental o física; el poder intenta penetrar en los cuerpos calculables para ejercer su control y el cuerpo responde subversivo por momentos ante las rutinas.

Sobre las normas que marca una institución e intenta inscribir a todos los individuos en las mismas, Isidoro Valcárcel Medina pugnó y se enfrentó al rol de trabajo en el que está sumido el artista contemporáneo con respecto a la institución. El artista, ante la invitación del director del MACBA de cara a realizar una obra para la colección permanente, realizó una propuesta que se enmarca en la trayectoria de Valcárcel-Medina de oposición a los cánones de los circuitos comerciales del arte contemporáneo. La propuesta e intención del artista quedaba perfectamente descritas en este extracto de prensa:

“Valcárcel Medina pidió cobrar los mismos honorarios que un pintor de paredes, a tanto la hora, y durante seis días se instaló en el museo y con un pincel pequeño, como de acuarela, fue pintando el muro. Fue, claro, un proceso lento y al final le pagaron 900 euros, más el hotel y las dietas, pero según los conservadores del museo es muy poco en relación a lo que cobran otros artistas conceptuales por enviar las instrucciones para que otros realicen sus ideas. “ Quería hacer una crítica al museo, pero que no fuera escandalosa”, explica el artista. “Así colaboro con el museo en algo útil y al mismo tiempo hay un cierto cuestionamiento. He pintado un muro como un pintor de brocha gorda con un pincel de brocha fina. Es una ironía fina, pienso. Y percedera, por supuesto”⁷⁵.

Este sutil acto de desobediencia, admitido por la institución, marca el espacio en el que las luchas pueden gestionarse en unos parámetros que la institución no espera, cualquier institución está preparada y diseñada para controlar los intentos de ruptura de su estructura u orden, pero como dice Valcárcel Medina, “es una ironía fina” y ante los ataques no directos la institución no tiene respuesta y tiene que asumir lo que le llega, como esta obra: “Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006”.

Inmersos en una estructura institucional gestionada desde el control para “acomodarse” al tipo de normas y conexiones de poder que operan en la elaboración de subjetividad, el individuo debe ir perdiendo, en parte, el control de su cuerpo (rutinas, vestimenta, higiene, etcétera) y, ante esta situación, el cuerpo se rebela en pequeños actos subversivos. El hecho de admitirnos y nombrarnos como “yo” para ser sujetos (y ser considerados colectivamente como tales) puede asumirse como un acto subversivo en los espacios de control, desde una posición íntima hasta la exteriorización de nuestros pensamientos mediante actos subversivos hacia las normas. Estas pequeñas señales simbólicas pueden darse desde los cambios o alteraciones corporales en forma de tatuajes, perforaciones u otras marcas realizadas en la piel; el uso de un código concreto de cara a mostrar un “yo” identitario o de pertenencia a un grupo. Ese intento de diferenciarse de la masa puede llegar, asimismo, por el uso de un tipo de vestimenta o la manera de llevarla puesta en el caso del uniforme normativo, en los saludos, el lenguaje, rituales como fumar, juegos de ocio u ocupaciones de espacio en los lugares comunes marcando territorio.

En 1969 se inauguró en el centro de arte Műcsarnok de Budapest la mayor exposición realizada en Hungría de Victor Vasarely. Una exposición retrospectiva con un claro sesgo propagandístico del gobierno, una utilización obvia de un artista húngaro de renombre para mostrar un escenario aperturista; no sólo por la vuelta de un artista internacional sino también por su propia obra al ser la primera exposición de arte abstracto con esta repercusión y apoyo institucional, mientras los artistas contemporáneos y de vanguardia húngaros estaban excluidos del apoyo de los organismos públicos. La exposición cumplió con las expectativas y se contabilizaron alrededor de noventa mil espectadores. El 18 octubre, día de la inauguración, el artista János Major llevó a cabo una pequeña acción subversiva: durante el acto mientras conversaba con los asistentes el artista húngaro mostraba un pequeño cartel con la leyenda “Vasarely go home” en clara alusión a la utilización del artista precursor del Op-art para lavar la imagen del gobierno; la institución “repatriaba” un artista mientras los

artistas que residían en el país eran hostigados. El artista Andreas Fogarasi realizó un documental de esta situación producido por el Museo Reina Sofía⁷⁶ en 2011 donde entrevistaba a agentes culturales húngaros que presenciaron la acción y narraban la situación vivida entre el afuera y el adentro del arte en su país describiendo el uso perverso de este por parte de las instituciones.

El cuerpo disidente, inconformista, con respecto a una normalidad dada, aun a riesgo de sufrir sanción o castigo nos deriva a establecer diferentes relaciones causales entre cuerpo y mente. El cuerpo permite y faculta al sujeto a ir más allá de su materialidad física e incluso ir en contra de su propia integridad, para enfrentarse a la necesidad de ser “yo” en una lucha constante con la institución. Se trata del deseo, la pulsión y el rechazo a las normas como expresión simbólica de la identidad del sujeto. La disciplina es una fuerza oculta y repartida que funciona de forma invisible y se disemina de manera fluida creando una constante interrogación en el individuo sobre cada una de las acciones que realiza o le obligan a realizar. En esta pugna, la disciplina garantiza y preserva los requerimientos del sistema y, por supuesto, una reestructuración articulada del desempeño del sujeto. El estado de encarcelamiento desencadena en el sujeto una sensación de sobrecompensación en la que la existencia se construye con el fin de lograr la liberación, este concepto de libertad no emana de una reflexión comunal donde se asume la legitimidad y el lugar del otro, el sujeto, únicamente, explora las posibilidades de acceso a una condición arrebatada. El cuerpo subversivo juega con la paradoja de su propio agotamiento o fin en cuanto a prisionero en un espacio de control, porque una actitud rebelde nunca conseguirá sostenerse como una práctica continuada, ya que el sistema asume que los efectos subversivos de los impulsos serán un trastorno eventual y vacuo.

Ante las distintas disciplinas del cuerpo existen infinidad de microsublevaciones y muchas de estas no responden a estructuras de control, sino que intentan mostrar la deficiencia o la dificultad para adecuarse a la normatividad imperante. Ciertas identidades, en algunos pasajes de la historia especialmente, han soportado una disciplina que determina donde reside la normalidad y las embestidas más o menos visibles o tenues hacia la “corrección”. La norma intenta castigar y, para tal fin, por eficacia se muestra binaria sin matices. Estos códigos una vez excluidos de los poderes judiciales, dependiendo del país, permanecen inscritos en la sociedad de diferente manera y en intensidades variables, de forma que las identidades no asumidas o parcialmente comprendidas sufren la invisibilización, la

76

https://vasarelygohome.museoreinasofia.es/esp/vasarely_go_home.html

exclusión, la persecución, el agravio, el abandono, la encarcelación, la muerte o el escarnio. Ante esta coyuntura el arte ha servido como canal de autoexpresión y reafirmación, la situación del individuo no es sencilla: la necesidad de reafirmar su “yo” lucha con lo externo y, a veces, con lo interno mediatizado por años de normas que le han hecho rechazar su propio ser. La relación cuerpo mente en las identidades disidentes tiende a nuevas dimensiones, si luchar contra las estructuras resulta difícil, el contexto, lo adverso, se interpreta nítido y se comprende un final; sin embargo, para las identidades disidentes el rechazo y la lucha es continua de forma que se entrecruzan y se extienden a todos los niveles durante toda su vida.

Como hemos señalado la obligación de mostrar la diversidad del cuerpo ha generado acciones donde la protesta siempre ha estado presente. En estas, el cuerpo como materia ha tenido predominancia de forma metafórica (como el peso en caramelos de la pareja de Felix González Torres) o directa, incluso como masa. Léase, por ejemplo, las acciones realizadas por ACT UP, (acrónimo en inglés de Coalición del sida para desatar el poder), donde en ocasiones bloqueaban el tráfico con sus cuerpos o simulaban paisajes de cuerpos muertos en el pavimento, todo ello para pedir medidas y soluciones a la crisis médica y social creada por el VIH/Sida, ante la pasividad de las instituciones. En el contexto más cercano, siguiendo en la misma problemática y usando el cuerpo como materia se nos hace imprescindible mencionar los “Carrying” protagonizados por Pepe Espaliu en Donostia y Madrid. Pepe Miralles en torno a esta terrible enfermedad obviaba el cuerpo presentando todo lo que le rodeaba y lo que lo intentaba curar. En su pieza “Etnografía de una enfermedad social” (1994), realizada en el Museo Nacional de Antropología colocó fotografías de bártulos, medicinas y objetos de un amigo ligadas a las rutinas de cuidado que usaba ante el VIH/Sida. Este artista también generó un propósito de activismo y sensibilización sobre el VIH llamado “Proyecto sida social” que llevó a cabo desde 2005, donde intentaba llegar a todos los colectivos de la sociedad mediante charlas, pegadas de carteles y diversas intervenciones en el espacio público.

En el marco de autoexpresión de las minorías desplazadas el “vogue” se distingue por englobar muchas de las cuestiones presentadas en este pasaje de la tesis. Esta forma de baile condensa los gestos y poses del cuerpo mostrándolos en forma de identidad, ya sea de género, racial, sexual o de clase social. Esta forma de baile surgida en los ochenta abarca desde la disciplina de la práctica y la puesta a punto física hasta lo subversivo desafiando las convenciones y las normas. Gavaldón y Segade en “Elements of Vogue” describen esta práctica como: “performance radical” e “inventar formas

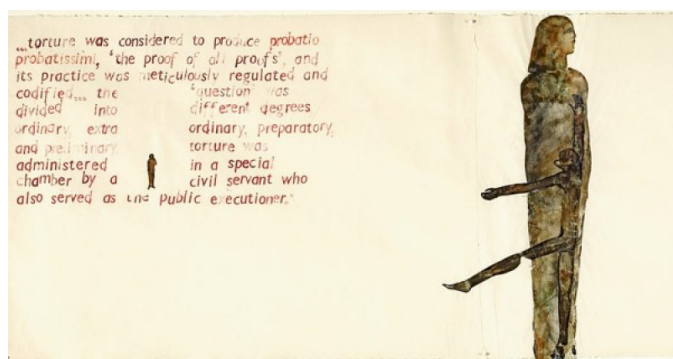
disidentes de belleza, de subjetividad y de deseo”, a estas afirmaciones podríamos añadir el hecho de que esta experiencia se convirtió en un código que transmite valores de lucha, de cambio, de anhelos, de historia y de sufrimiento. El “vogue” se encuadra en la cultura “ballroom” la cual procura lugares protegidos para el desarrollo expresivo de minorías en peligro (dirigido básicamente hacia las personas LGTBI+negras y latinas), dando cabida a todo tipo de identidades disidentes. Esta cultura crea espacios subversivos donde lo habitualmente atacado pasa a un espacio de liberación, antaño sumido en el underground, hoy en día podríamos decir que sufre y padece el interés de los medios con el peligro de ser asimilado y corrompido por el sistema hegemónico o por el mercado. Adrian Piper llevó a cabo una serie de performances en el espacio público asumiendo el rol de “hombre negro” recitando pasajes de su diario de adolescente. Estas acciones las desarrollaba junto con una serie de dibujos en forma de viñeta los cuales usaba para integrar a los espectadores en la obra e intercambiar opiniones, “como hacen los amigos cercanos”. Se daba así un cambio de registro continuo entre lo íntimo y lo público⁷⁷.

En cuanto al rol de la mujer y su representación, podemos encontrar infinidad de ejemplos en el arte que constatan las restricciones llegadas desde la sociedad y sus normas. Zoe Leonard, por ejemplo, en la Documenta 9 presentó “Untitled” 1992 donde situó fotografías de primeros planos de vulvas en blanco y negro junto a retratos clásicos de mujeres que colgaban en la Neue Galerie, poniendo en cuestión la idealización representada de las mujeres en la Historia del Arte. En 1969 Valie Export realizó “Action Pants: Genital Panic”. Una foto en la que la artista se retrata rebelde, desafiante ante la moral conservadora imperante. La artista posa despeinada, sentada mostrándonos la vulva con el pantalón rasgado, y nos apunta con una pistola.

Un último ejemplo, en “Torture of Women” (1974-1976) Nancy Spero

77 “Adrian Piper (Nueva York, 1948) inventó a mediados de los años setenta un personaje, El ser mítico, que —según nuestras investigaciones como comisarios de esta muestra [“Elements of Vogue”, Centro de Arte Dos de Mayo, 2017]— realizó una serie de performances en el espacio público en las que la raza y el género se entrelazaban de forma pionera. En el registro cinematográfico se documenta el proceso en el que se disfraza de hombre para encarnar lo que entendemos como un cliché de la masculinidad negra. Ataviada con una peluca afro, gafas de sol y bigote, Piper pasea por las calles de Nueva York recitando extractos seleccionados de sus propios diarios de adolescencia. Este pionero recurso a la confesión íntima, en evidente tensión con la teatralidad carnavalesca de su performance, queremos sugerir que le servía para someter a crítica tanto la misoginia en la comunidad negra como la fantasía blanca del negro amenazante, un estereotipo racista que proliferaba en el entonces floreciente género cinematográfico del Blaxploitation. Sabel Gavaldón y Manuel Segade, “Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical”. 2020, p.227. https://ca2m.org/sites/default/files/202005/Libro%20Elements%20of%20Vogue%20%E2%80%94%20CA2M_web.pdf.

a partir de unos dibujos denuncia situaciones violentas, torturas, abusos, discriminaciones y vejaciones sufridas por mujeres de diferentes procedencias, etnias y generaciones. Las mujeres se representan de una forma sintética a través de cuerpos que mezclan lo animal y lo humano, a veces cercano a lo monstruoso, y, en estos, van incluidos a modo de explicación textos de las horribles situaciones sufridas por las mujeres.



N. Spero, "Torture of women" (Panel III), Técnica mixta sobre papel, 1976. cm, 1992.

Con respecto al cuerpo y a la disciplina han quedado descritas situaciones donde se evidencia la discriminación sufrida por las mujeres, el ámbito de la prisión, como ejemplo de la sociedad, de sus modelos normativos, no está exento de estas prácticas. Cabe constatar como hoy en día en ciertas prisiones en Sudamérica las mujeres para obtener un permiso de vis a vis deben demostrar una relación institucional de pareja con la persona con la que quieren mantener contacto cosa que en el caso de los hombres no se pide. Este es un pequeño ejemplo entre otros muchos, demasiados.

2.4. Antecedentes al preámbulo (Pintura)

"dadme pan que vengo sediento:/sediento de dientes impares", Luis Gordillo

Llegados al final de este preámbulo, sospecho que para contextualizar lo tratado en este apartado se hace necesario explicar ciertos antecedentes. En el deambular de estos, ya casi, veinticinco años de dedicación a la práctica del arte cualquier acontecimiento o experiencia vivida ha tenido un vínculo con lo acontecido posteriormente. Estos primeros pasos, a mediados de los noventa, teñidos de cierta ingenuidad que hoy parece difícil de describir, fueron significativos para explicar estos antecedentes para quien asume que aquello que pasó tiene un reflejo en lo de hoy.

Los trabajos realizados a lo largo de mi trayectoria detentan una vinculación directa con la disciplina de la pintura. En los inicios, más allá de un apunte biográfico personal que en cierta medida hace que la pintura sea parte de mi forma de expresión, podríamos señalar algunas preocupaciones por la cultura contemporánea. Desde una mirada analítica de la pintura y cuestionando el papel de esta ante la llegada de la era digital, mi obra proyectaba una imagen basada en los antagonismos esenciales que definen la tradición de la abstracción: la contraposición entre lo biomórfico y la geometría. Este planteamiento, sujeto a unas reglas concretas, evolucionó abriendo una sucesión de experiencias que, desde la memoria, cada una de ellas adquirió un peso diferente aun siendo todas ellas indispensables para entender el recorrido del trabajo realizado. En este apartado me voy a centrar en la obra y el contexto que va desde principios de los 90 a 2007, para ello voy a relatar mi proceso de trabajo a través de episodios, vivencias, escritos, talleres y exposiciones de aquella época.

En este pasaje, y es algo que atañe a toda la tesis, me gustaría subrayar que lo que un pintor pinta es mucho más importante que lo que escribe; y, por extensión, cuando el pintor escribe sobre su forma de pintar existe otro peligro, el peligro del “yo pinto así” y que se convierta en una reivindicación, el pintor no puede reivindicar nada, su única reivindicación es lo que pinta.

A mediados de los noventa la pintura vivía una etapa donde los vestigios de los neoexpresionismos apenas existían. El nuevo contexto de la pintura, que intentaba superar modelos anteriores, indagaba sobre cuestiones tales como la autoría y la originalidad entre otros. Así, la tradición de la disciplina se convertía en un depósito del que sustraer significantes en búsqueda de nuevos significados. A modo de ejemplo, podríamos citar el “neo-geo” o el “neo op art” y su faceta apropiacionista. Como apunta Hal Foster⁷⁸ esta nueva pintura deseaba adueñarse de la abstracción moderna a fin de regodearse del anhelo de esta por la originalidad o, simplemente, para plasmar su fracaso. La apropiación de significantes simbólicos de la historia de la pintura resultó paradigmática en esta época. En algunas situaciones la displicencia hacia la abstracción fue notoria al reducir esta al diseño, al ornamento o al kitsch como por ejemplo en las alusiones al Op. Art por parte de artistas como Philip Taaffe, Peter Schuyff o Ross Bleckner.

78 “...apropiarse de la abstracción moderna a fin de burlarse de su aspiración a la originalidad y la sublimidad, o jugar con su fracaso. Sin embargo, la naturaleza de este movimiento de regreso a la pintura, al medio de lo único contradecía la crítica central en el arte de la apropiación de la obra de arte original y la experiencia estética sublime”. Hal Foster, “El retorno de lo real. La vanguardia de fin de siglo”. Ediciones Akal, S.A. 2001, p. 103.

Si nuestra generación miraba con interés el panorama internacional, obviamente el camino o más bien la dirección venía dada desde el contexto cercano. A comienzos de los noventa voy a citar dos exposiciones que tuvieron cierta significación para mí. No me refiero a su impacto como exposición o el lugar simbólico de las obras que se mostraban, sino a que ambas sirvieron para plantear cuestiones importantes a la hora de posicionarme como artista o más bien, sobre como situarme ante la pintura y la contemporaneidad. La primera de ellas, “Epílogo”, exposición colectiva celebrada en el Recinto Ferial de Tolosa en 1990. Esta muestra colectiva mostraba ciertas pautas de trabajo, pero no se podría considerar una exposición de discurso como apunta el comisario de la muestra Juan Francisco San Martín en el texto del catálogo, “Notas sobre epílogo”⁷⁹. No existía un corpus expositivo, incluso podríamos decir que las referencias en cuanto a la selección de los artistas expuestos se diluían siendo el único denominador común de los seleccionados su procedencia, todos ellos del contexto vasco, y haber nacido en la década de los 60. Sin embargo, aquella generación sí destilaba ciertas inquietudes o modos de proceder en la producción en los que San Martín intuía una posición “salvajemente mercantil” como reflejaba en su texto. En aquella época esta apreciación pudiera ser más consistente, casi como novedad en unos artistas jóvenes que querían ser artistas. Esta determinación en un amplio elenco de artistas no fue habitual en el contexto, si exceptuamos la generación de Txomin Badiola o Darío Urzay que fueron los primeros en decidir continuar sus carreras artísticas en el extranjero, ambos primero en Londres en los Delfina estudio y a los que posteriormente se uniría Peio Irazu en su estancia en Nueva York. Este tránsito queda perfectamente explicado en el texto de Txomin Badiola “Nueva York, 10 de enero de 1990” escrito para el catálogo de la exposición de Darío Urzay, “New York 1990, Darío Urzay” en la galería Michel Mejuto de Bilbao⁸⁰. Esta actitud con respecto a la imagen del artista, a su modo de proceder, hoy en día podría parecer cándida, sin embargo, hay que tener en cuenta el panorama de aquella época muy alejado de la realidad actual. Los artistas que salían al exterior eran pocos y los que se quedaban raramente accedían al mundo profesional en un contexto pequeño como el vasco dentro del arte contemporáneo. Hay que reseñar que en aquel momento “lo institucional” empezaba, poco

79 . “Asistimos a un periodo en el que el artista deambula entre los lenguajes sin atribuirles jerarquías, buscando argumentos en los lugares más dispersos, consciente de que las posibilidades de instauración de un nuevo sistema o un nuevo grupo de referencias válidas, ha quedado provisionalmente en suspenso. El artista no teme a la contaminación de fuentes dispares, incluso contradictorias, el propio citacionismo ha devenido, él mismo, simulacro. El artista, por último, asume la descentralidad del arte en lo social, su condición salvajemente en Mercantil como condición indispensable, como dato de partida para llevar adelante sus obras”. Juan Francisco San Martín, “Notas sobre Epílogo”. Epilogo, Tolosa: Recinto ferial, 1990.

80 <http://michelmejuto.com/dario-urzay-new-york-1990-3-de-octubre-9-de-noviembre/>.

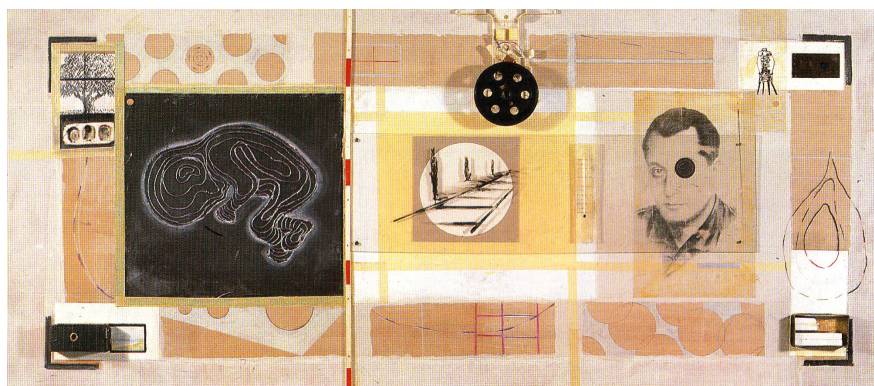
a poco, a tomar cartas en el mundo del arte contemporáneo, abriendo otro tipo de posibilidades que hoy en día conocemos. En el texto también se mencionaba la idea del compromiso (político) con el entorno o la falta del mismo. La forma en la que el individuo debía lidiar en aquel momento con esta cuestión era una pregunta que aparecía, de una manera u otra, frecuentemente, sin una respuesta clara y difícil de hallar en el entorno artístico cercano⁸¹. ¿No estar comprometido con la situación social suponía traicionarse como artista?, ¿Qué evidencia a un artista comprometido? El compromiso con el propio trabajo me parecía lo suficientemente imperturbable para no caer en justificaciones innecesarias. Años más tarde Iñaki Imaz, coetáneo de los artistas participantes en la muestra escribía en su texto “Pensar la Pintura” un modo en el que el artista no necesitaba “decir” en la forma audible para la sociedad. En mi opinión este texto respondía a las reclamaciones de posicionamiento o a las demandas en torno a supuestas actitudes elusivas de los artistas:

“Sea cual sea, la circunstancia social es represión. La pintura, siendo imagen, no es nada idealista, y acepta el trabajo de enfrentar la que le toca. Se pinta porque el mundo es circunstancia. No hay situación de hecho ni tampoco imaginable en la que, bajo una forma u otra, la pintura no sea necesaria: el pueblo no existe decía Klee y yo ahora lo cito al sentirlo también ausente de las asambleas populares. El pintor enfrenta esa falta y sabe que ni la buena ni la mala vida, ni la proximidad de otros cuerpos ni el entusiasmo revolucionario lo pueden distraer. Su pensar es celebrar el no decir para dejar que la pintura piense, para tratar de forzar el silencio necesario que haga audible el rumor de ese pueblo que no está”.

Dentro de la muestra “Epílogo” varias obras resultaban llamativas y en cierta medida rompían con la tradición cercana, por lo menos, con la que yo me había relacionado en la pintura vasca; miradas como las de Txus Meléndez, Luis Candaudap o Jose Ramón Amondarain resultaban de interés y ejercían de estímulo desde la práctica ampliando el campo de

81 “Una creatividad errática. Las tácticas de creatividad que pueden detectarse en esta exposición se encuentran, por lo general, muy alejadas de una ética de la producción, es decir, un sistema de coordenadas basado en el carácter irreductible del significado. ¿Qué se puede comunicar cuando la masa de receptores ha llegado a un punto de atomización que desbarata cualquier intento de contacto? Si bien es cierto que los artistas presentes en esta muestra no incluyen en su proyecto datos de aproximación a una realidad inteligible, también es cierto que la propia realidad cultural ha llegado a ser opaca, completamente indescifrable para los artistas. Desde este punto de vista, ¿qué podría llegar a significar actualmente la figura de un artista” comprometido” con su entorno? ¿qué procedimientos de creación debería adoptar una obra que “abrazara” estos presupuestos?, en definitiva, ¿quién está en disposición de curar a los otros sin abrigar el miedo de que esos otros le diagnostiquen - o lo contagien - alguna enfermedad desconocida? No creo que ninguno de los presentes en la exposición tenga la vacuna contra este peligro, habría que decir que no pierden el tiempo buscándola, sino siguiendo los pasos erráticos que cada amor furtivo y cambiante les señala”. Francisco San Martín, “Notas sobre Epílogo”. Epílogo. Tolosa: Recinto ferial, 1990.

la pintura en el escenario vasco. El propio comisario, identificaba ciertas similitudes conceptuales entre estos artistas, en las obras que mostraban se podía atisbar una deuda con el pasado a través de las imágenes que incluían; unas pinturas realizadas en forma del uso de una pizarra donde ir colocando, superponiendo y borrando cada una de las figuras, grafismos, formas... Unas propuestas colmadas de una iconicidad que nos trasladaba a las primeras vanguardias sin que esto representara una recuperación de aquel arte; eso sí, sin poder pasar desapercibida la existencia de un sentimiento de añoranza de aquel momento y del compromiso que albergaba el arte de aquella época: una fuerza y una determinación de las primeras vanguardias que se ha ido diluyendo con el paso del tiempo. Como refleja la exposición, los artistas empezaron a trabajar desde otro lugar, la cita, la autoría, el propio sistema del arte... Los lienzos de Amondarain, Candaudap y Meléndez⁸² se convirtieron en hojas que acumulaban, contraponiendo y sintetizando diferentes imágenes; incluso el propio lienzo contenía diferentes “pantallas” que dotaban de un orden a lo pintado, situación esta más presente en la obra de Candaudap. Los cuadros funcionaban en forma de diario donde se dejaba al espectador crear cualquier tipo de conexión ideológica, los artistas no trabajaban desde el posicionamiento, pintaban a partir de la



Luis Candaudap, “Recuerda”. Técnica mixta sobre lienzo, 82 x 182 cm, 1990.

82 “Aunque con una serie de diferencias ,más propia del hacer individual de la pintura que de una diversidad de concepciones sobre ella, los cuadros de Luis Candaudap, Txus Meléndez y José Ramón Amondarain mantienen una serie de puntos de contacto: Un sistema de trabajo acumulativo que tiende a considerar la superficie del cuadro como un depósito para almacenar residuos de una memoria frágil y cambiante, un fraccionamiento de la imagen que provoca el desorden del discurso, ininteligibilidad, y de ella, la posibilidad de asociaciones impensadas. Señalar también que la selección de las imágenes se realiza con una escrupulosa arbitrariedad”. Francisco San Martín, “Notas sobre Epílogo”. Epílogo. Tolosa: Recinto ferial, 1990.

iconografía⁸³. En el caso de Candaudap, y en esto volvemos a la pregunta sobre el compromiso del artista, como el mismo describe en su tesis doctoral “La cosa de la pintura”: las obras en cierto modo funcionaban como ejercicios de provocación⁸⁴ y no existía una intención de crear un marco ideológico. Esta forma de rescatar o reseñar algunas referencias a hechos o momentos políticos también la podíamos observar en la obra de Meléndez con la palabra “CONDUCTOR”. El vocablo rumano estaba escrito con una grafía extraña en una de sus obras. “Conducator” fue uno de los apelativos de Nikolai Ceacescu, dictador de Rumania durante décadas,



Txus Meléndez, “Eppur si muove”. Técnica mixta sobre lienzo, 180 x 231 cm, 1990.

derrocado y ejecutado en 1989; un año antes de la muestra. Este artista no dirigía, no postulaba ideología. A través de una amalgama de imágenes, formas y grafismos iba articulando los cuadros permitiendo al espectador crear sus propias tramas. Dicho pintor construía la obra desde las relaciones

83 “Es en estas obras primerizas donde tal vez el termino intensidad encuentre sus potencias más mezcladas. Entre la literalidad encubierta de las figuras, y su disposición como colores y formas, lo intenso se procura un carril de paso, que pese a lo que pudiera parecer trabaja en el sometimiento de la desmesura. Un tipo de narrativa destilada desde dentro de lo acaecido en el cuadro se detecta ya en estas obras”. Luis Candaudap, “La cosa de la Pintura” (tesis doctoral). UPV-EHU, 2020.

84 “El por qué un guiño de provocación recorre la mayoría de estas obras tal vez se conteste mentando la edad que tenía al hacerlas, o considerar que entonces para mí la pintura tenía algo de arma arrojadiza”. Luis Candaudap, “La cosa de la Pintura” (tesis doctoral). UPV-EHU, 2020.

internas del cuadro, de ninguna manera instruía o se expresaba desde la narratividad. Lo cual no evita como mencionara el artista en una entrevista: *“Antes nunca había pensado en hacer arte, sino en agitar”*, en línea con el “ejercicio de provocación” mencionado por Candaudap.

Desde otro lugar, pero sintiendo que las preguntas se acumulaban respecto a la pintura, en 1993 se realizó la exposición “Sueños geométricos- Amets geometrikoak” en Arteleku. Esta muestra, para mí, supuso uno de los primeros acercamientos al Centro de Arte Arteleku; centro donde estuve como residente y con el cual realicé diversas colaboraciones durante años hasta su cierre. La exposición estaba concebida como acompañamiento al curso: “El crítico como Artista”, ambas organizadas por Juan Manuel Bonet. En el texto del catálogo Bonet mencionaba la no existencia de un proyecto común expositivo entre los artistas participantes como ocurría en el “Epílogo”; así, la exposición dejaba entrever, por un lado, los gustos del comisario y, por otra parte, resultaba patente, más allá de las cercanías formales, que en la mezcla éspuria de los artistas había dos corrientes: los artistas que seguían la tradición de la modernidad y los que miraban y se enfrentaban a la posmodernidad. Mis intereses se concretaban en los artistas que intentaban huir del proyecto “fracasado” de la modernidad y centrarse en estrategias que mantuvieran la pintura como herramienta útil de su contemporaneidad. Esta forma de lectura de las obras expuestas nos situaría en el relato de Arthur C. Danto, quien consideraba que los cambios en las circunstancias de producción en las artes visuales nos trasladaban a un nuevo periodo que él denomina “arte post-histórico”. Este término asumía el arte contemporáneo en su totalidad utilizando la expresión “posmoderno” como una parte reconocible del “arte post-histórico”, Danto explicaba la transición histórica del modernismo al arte posthistórico y planteaba la aparición de la conciencia de la contemporaneidad⁸⁵.

En la muestra y en el propio texto del catálogo, se vislumbraba la existencia de un grado diferencial en las actitudes de los artistas participantes con respecto a su relación con la geometría. Bonet no explicitaba la diferencia entre unos artistas⁸⁶ y otros, me refiero a ese corte histórico que Danto describía en su forma de analizar la evolución del arte contemporáneo.

85 “En 1967, predijo cautelosamente que la novedad del arte se extinguiría como movimiento «como sucedió repentinamente, en 1962, con la segunda generación del expresionismo abstracto». Greenberg especulaba con la posibilidad de que «la producción del arte de calidad en general llegase a un fin junto con la vanguardia». Arthur C. Danto, “Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia”. Editor digital: Titivillus, 2016, p. 128.

86 “Los nombres en liza, la variedad de los ángulos de visión, el propio catálogo que el espectador tiene entre sus manos y el propio texto, escrito a modo de dietario, que está leyendo, excluyen cualquier interpretación «de tendencia» de esta muestra”. Juan Manuel Bonet, “Sueños Geométricos-Amets geometrikoak”. Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa/Gipuzkoako Foru Aldundia, 1993.

Sin embargo, Bonet, si aludía en el texto a donde miraban estos artistas, a sus referencias. El crítico citaba a las vanguardias, Mondrian, Malevich, a Blinky Palermo, a Peter Halley, al neo-geo... Resultaba significativo que las propuestas presentadas fueran tan diversas y, que hasta cierto punto, el comisario no quisiera marcar un discurso con respecto a la selección de pintores realizada. Por consiguiente, la propuesta permitía particularizar la visita en los artistas que a uno le interesaran, lejos de una mirada global expositiva⁸⁷. Por contexto y cercanía me interesó la obra de Amondarain. En aquella exposición mostraba sus pinturas negras, unas obras donde el pintor manipulaba, modelaba y daba forma al óleo. Esta forma de tratar la materia, la pintura, realzaba las múltiples y tenues diferencias de luz que albergaba un color; siendo la dirección de la pincelada y las estrías que creaba esta las que estructuraban el cuadro creando diferentes “intraespacios”. El pintor, paradójicamente, trabajaba “hundido” en la materia buscando lo etéreo, la luz.

Otros dos artistas, que en aquel entonces ya ostentaban cierto renombre, mostraban propuestas que me parecieron sugestivas. Juan Uslé había participado en la *Dokumenta* de Kassel del año anterior (1992) e intervenía con unas obras que se caracterizaban por la combinación del gesto y la geometría, dinamismo y quietud. Sus obras se construían a partir de la pincelada como signo, como significante, estos cuadros líquidos y casi etéreos funcionaban a modo de captura de una imagen en movimiento. La otra artista, Victoria Civera, mostraba unos cuadros de pequeño formato muy característicos de su trabajo en aquel momento. En su obra la pincelada adquiría relevancia, pero sometida a las formas que dibujaba; el rastro que dejaba el pincel era mínimo en forma de imagen poética cercano a lo efímero. El espectador sentía la proyección de una sensibilidad extraña donde pareciera que la artista nos trasladaba a un mundo de formas orgánicas o a una geometría blanda urdida por retales. Una sensación de ensoñación: la posibilidad de que esas formas hubieran sido recuperadas y simularan pertenecer a objetos o formas antropométricas, que de la misma manera que aparecen en el lienzo tendían a desaparecer; una metáfora de la fragilidad de la vida.

A partir de estas dos muestras he querido describir un par de situaciones que viví, situaciones del pasado contadas con palabras del presente. Con la certeza de contar lo que me influyó o, más bien, lo que me hizo cuestionarme

87 “...se trata tan sólo de un ejercicio de estilo, de un ejercicio de abrir los ojos, de ver qué han sido capaces de hacer con la geometría estos diez nombres reunidos para la circunstancia, y a casi ninguno de los cuales cabe definirlo como un geométrico a la antigua usanza”. Juan Manuel Bonet, “Sueños Geométricos-Amets geometrikoak”. Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa/Gipuzkoako Foru Aldundia, 1993.

como trabajar desde la pintura. Un pasaje de mis inicios, la manera en la que comencé a acceder a ciertos espacios y el intento de desgranar una situación con la que la disciplina estaba litigando en ese periodo.

Gerhard Richter en el Reina Sofía en 1994, fue la primera exposición que pude ver en directo del artista alemán, más allá de algunas obras sueltas en ferias o exposiciones colectivas. La obra de Richter la trataremos en la tesis desde diferentes ángulos, este primer acercamiento tiene su base en lo que supuso aquella primera exposición para mí. El trabajo de Richter transmitía un halo de integridad en el maridaje que existía entre su bagaje conceptual y su virtuosismo técnico, amén de la diversidad de registros que manejaba. El pintor alemán ha sido una figura clave en el cambio de paradigma entre la modernidad y la posmodernidad. Algunos lo sitúan como último pintor moderno o el primer posmoderno, incluso se podría hablar de la existencia de varios pintores modernos en su propia figura. Danto lo tenía claro:

“No había un imperativo para que un artista se debiera especializar y encontramos en los artistas que mejor ejemplifican el momento posthistórico - Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel-.”

Seguramente Richter sea uno de los pintores que más fascinación ha creado entre los pintores, sería interminable la lista de pintores que han practicado el desenfoque icónico del pintor alemán. Sus foto-pinturas desenfocadas, que aunaban las cualidades de la pintura y la fotografía son un producto de ensoñación y de reiterada imitación. En este primer apunte y recuerdo de aquel momento me viene a la memoria una sensación de placer al enfrentarme a todas aquellas obras. Años más tarde tendría la ocasión de repetir experiencia al ver la exposición retrospectiva que le dedicó el MOMA en el 2002, antes de la última reforma del edificio. En estas dos muestras celebradas con ocho años de diferencia mis intereses, obviamente, habían cambiado. Escarbar en la obra de este artista, digamos analéptico para quien trabajaba con la pintura, ensanchaba la visión que producía su obra en un primer momento. Las líneas de trabajo de Richter eran múltiples, desde el archivo con su atlas, los retratos de políticos, intelectuales o estudiantes, la serie “October 18, 1977”, sus pinturas abstractas o sus muestrarios de colores... cuestionaban el valor de la fijación de un estilo, para finalmente crear el suyo propio.

“No sé lo que quiero. No persigo ninguna intención, no tengo sistema ni estilo” Gerhard Richter

En una de las series de Richter “18. Oktober 1977”, sin lugar a dudas

la que más controversia creó en su país de origen, el artista adquirió un rol de responsabilidad donde interpelaba a sus compatriotas sobre los hechos sucedidos y como se dieron estos. Richter no buscaba hallar o hacer ver hasta dónde llegaban los límites ideológicos; él proponía un lugar de pensamiento en el cual dejaba constancia de los miedos de las



Gerhard Richter, "18. Oktober, 1977". Óleo sobre lienzo, 1988.

posturas ideológicas enfrentadas en aquel momento⁸⁸. La serie ilustraba la misteriosa muerte de los componentes de la Baader-Meinhof en la cárcel de Stammheim, catalogada de suicidio colectivo por el gobierno alemán. Richter pintó esta serie diez años después del suceso sufriendo duras críticas al retomar este tema. Volviendo a nuestro contexto pocos artistas se han enfrentado al relato de la política, yo en la visita de la retrospectiva del MOMA recordé los cuadros de encapuchados de Juan Luis Goenaga, que desde su exposición en la galería Arteta de Bilbao en 1977 prácticamente no han tenido visibilidad. En los dos casos, sin tener en cuenta las salpicaduras que sufrieron ambos por parte de las ideologías que viven en la ortodoxia, adquirieron un compromiso artístico a partir de una estrategia cercana a una lectura micropolítica, que planteaba una actuación del artista menos militante contra la sociedad dominante. Podemos entender en esta postura la figura del artista que hacía un intento por reparar la salud de la sociedad

88 "No estoy seguro si estos cuadros pretenden formular algún tipo de pregunta. Ellos provocan contradicciones a través de su desesperanza y su desolación; se cierran en una posición pesimista. Incluso, desde que he estado intentando reflexionar, he descubierto que cada opinión o regla, tan pronto viene motivada por una ideología, es falsa; un obstáculo, una amenaza, un crimen" Gerhard Richter, "Notes for a press conferencies, November-December 1989". p. 175, en Richter, G. *The Daily Practice of Painting. Writing and interviews. 1962/1993* Londres. Thames & Hudson and Anthony d'Ofay Gallery.

desde una actitud silenciosa.

Algunas de las referencias comentadas hasta ahora tuvieron un reflejo en la muestra “Nuevas Abstracciones” dedicada a la pintura, exposición que tuvo lugar en el Museo Kunsthalle Bielefeld, en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. No fue la primera exposición que defendía estas líneas de trabajo, no obstante, la muestra gozó de cierta relevancia y, en cierta forma, puede servir como resumen de un ciclo. Como no, tratándose de pintura, para algunos el trasfondo del mercado ejercía su influencia en la apuesta exclusiva de este tipo de pintura. La exposición itinerante fue realizada en un periodo donde estas prácticas pictóricas estaban legitimadas y gozaban de un amplio consenso, un ejemplo de un momento álgido sobre una realidad que había comenzado hace unos años. La pintura abstracta se convirtió en estandarte enarbolando la conceptualización de la disciplina; expresión esta que tuvo su comienzo a mediados de los ochenta tras la marcada época de los neoexpresionismos. Se mostraban casi treinta artistas, (Luis Gordillo, Ross Bleckner, Domenico Bianchi, Juan Usle, José Manuel Broto, Darío Urzay, Ian Davenport, Stephen Ellis, Günther Förg, Ferran García Sevilla, Xavier Grau, Peter Halley, Mary Heilmann, Fiona Rae, David Reed y Gerhard Richter, entre otros), con perfiles bien diferentes los cuales tenían en común la puesta en cuestión de las afirmaciones o convicciones de las abstracciones pasadas. Ante la integridad y ortodoxia de abstracciones anteriores estos artistas buscaban una distancia con las estrategias del pasado, así, en esta nueva situación, los artistas oficiaban de forenses trabajando con los tejidos muertos dejados por los antecesores. Los pintores recuperaban formas del pasado para articular una propuesta desde su contemporaneidad, un momento donde sus respuestas se complejizaban mostrando hibridaciones y mestizajes que partían del pasado⁸⁹ y aglutinaban técnicas e imágenes del presente.

La pintura volvía a adquirir cierta importancia dentro del arte contemporáneo y permitía entrever una actitud revisionista desde una visión crítica, a veces, no exenta de cierto humor o cinismo. Una forma de trabajo donde los pintores decidían extender la tradición abstracta, indagaban e investigaban a través de tácticas diferentes, añadían nuevas poéticas y afrontaban el arte como un medio de conocimiento en sí; la pintura se convertía en herramienta y dejaba de mostrarse como una consumación propia desmarcándose del

89 “Los nuevos pintores utilizan los estilos del arte moderno como medio y no como fin, olvidándose de normativas y prejuicios para relacionar formas y teorías que en un pasado reciente han sido contrapuestas. Al hacerlo, atacan nuestra sumisión a la lógica aparente de nuestros sistemas de percepción e intenta recuperarse del traumático declinar del idealismo en el arte a partir de los años 60 sin tener que recurrir únicamente a la ironía”. Enrique Juncosa, “Las nuevas abstracciones” en “Nuevas abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1996.

rumbo e ideologías de abstracciones anteriores⁹⁰. Tal y como relata Danto, la historia del arte finaliza cuando ya no quedan narraciones maestras ni imperativos que vehiculizan el modelo de arte a crear. Danto asume que la historia, una vez finalizada, da paso a la post-historia sin las exigencias del pasado y los artistas se ven liberados de las cargas del relato histórico pudiendo asumir una nueva fase donde no tienen mayor responsabilidad más allá de su autonomía⁹¹. Estos nuevos pintores que aparecían en esta exposición, algunos con una larga trayectoria (diferentes generaciones se agrupan en la muestra), proponían un uso racional de la pintura donde el proceso se evidenciaba en ocasiones llegando a ser el tema propio de la obra; el uso de una técnica despersonalizada pasaba a ser una constante. El pintor se alejaba de la autoría buscando diferentes filtros que situaran su figura lejos del pintor moderno. En esta lógica del pintor que buscaba la intermediación para no caer en actuaciones ya repetidas veíamos como la pintura se trasladaba al lienzo de diferente manera, ejemplos de esta negación de la mano única del pintor los podíamos encontrar en Iam Davemport o Darío Urzay, por ejemplo.

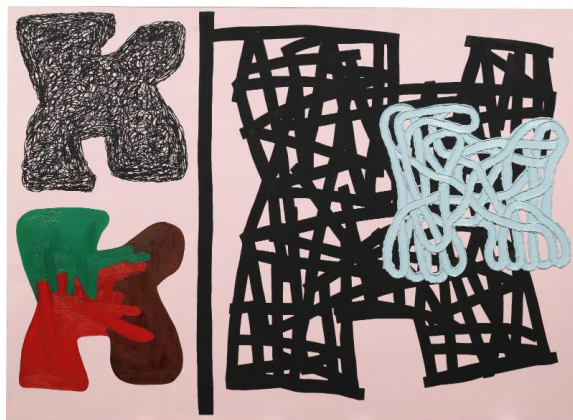
En aquel momento mi trabajo casaba con las propuestas que acabamos de comentar, mi pintura entroncaba, más allá del imaginario, con una propuesta híbrida entre la historia de la abstracción y el reflejo de los nuevos medios en la creación y lectura de las imágenes. Ante lo que percibía en el contexto, surgió en mí una pregunta con respecto a la “imagen” que proyectaba parte de la pintura en ese momento. ¿Era posible utilizar un enunciado con una respuesta diáfana en la pintura y que este tuviera vigencia para poder seguir trabajando de la misma manera continuamente? Pongamos, como ejemplo, a Jonathan Lasker y su estrategia con respecto a la disciplina. Desde la entrada del pintor en la escena artística a finales de los setenta, Lasker desarrolló un vocabulario determinado y característico donde la estructura de los cuadros se fundamentaba en la superposición de figuras, tramas y líneas. A simple vista esta escueta descripción abarcaba toda su obra, a modo de reglas de un juego de mesa sencillo

90 “La abstracción de los años 90 ha afirmado una pintura humanístico-relacional, cargada de misterio y de magia, interesada en lo espiritual, en lo metafísico, y privada, por tanto, del sentido de lo absoluto que había caracterizado al formalismo abstracto y figurativo de los años 50, no solo al minimalismo y al conceptualismo que en los decenios sucesivos habían radicalizado los términos de la cuestión”. Demetrio Papparoni, “La abstracción redefinida” en “Nuevas abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1996.

91 “Sin duda, al ejecutar sus obras, cada uno trabaja de conformidad con ciertas leyes. Formas, superficies, espacios y sentimientos son peculiar e inequívocamente suyos, de una manera que va más allá del estilo. Pero uno siente que esas leyes no serían aplicables a ninguna otra pintura y, sobre todo, que no definen otra pintura que la de ese artista”. Arthur C. Danto: “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad” en “Nuevas abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1996.

donde las jugadas se multiplicaban dentro del tablero. Lasker trabajaba desde el dibujo, ejecutados de forma intuitiva eran pequeños trabajos que luego pasaba a grandes formatos creando composiciones ordenadas y controladas. El pintor oponía situaciones creando fricciones desde lo opuesto, formas biomórficas sobre fondos lisos con acabados industriales, garabatos mecanizados, una consciente utilización de la fisicidad donde se realzaba ese lugar propio de la pintura alejado de la representación; y, por encima de todas estas relaciones, subyacía el vínculo entre figura y fondo. Todas estas relaciones se basaban en la combinación formal de plano, empaste y grafismo.

*“Quiero presentar al espectador una imagen que tenga que recomponer él mismo”
Jonathan Lasker*



Jonathan Lasker, “Stable Aberrance”. Óleo sobre lienzo, 204 x 279 cm, 1995.

Las combinaciones que realizaba entre los elementos eran neutras, sin contaminación alguna, desde la superposición y sus combinatorias nunca existía una mixtura entre los diferentes registros. Con respecto al color, el diseño de los setenta fue su fuente y el mismo Lasker solía hablar del diseñador Saúl Bass como uno de sus referentes. El artista consideraba su obra en esencia racional, sin embargo, en ese dialogo entre opuestos él encontraba entre lo objetivo y lo subjetivo un lugar emotivo. Lasker nos interrogaba desde la conceptualidad y la emotividad a través de una constante lingüística a partir de un proceso lógico de formalización. En este dilema era donde sitúa Lasker al espectador, desde su eclecticismo apropiacionista intentaba activar la mirada para incluir cualquier agente y convertirlo en parte de las reglas del juego. Este trabajo inexpugnable e impoluto en su concepción, ya en aquella época, me causaba cierta incompreensión desde

mi propia actividad. Posiblemente la juventud del momento y una continua necesidad de evolución me llevara a no comprender la práctica de Lasker aun asumiendo su vía conceptual.

*“Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo-creo yo
Qué sólo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo”.*

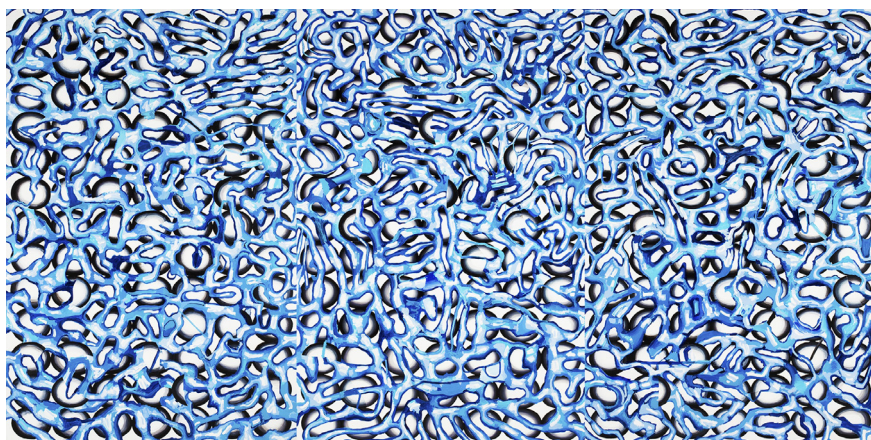
Nicanor Parra

No me siento identificado con los pintores de un estilo afectado por la enfatización de ciertas características. En este punto cabría especificar sobre el estilo, entiendo este como las particularidades del artista al hacer frente a su trabajo o formalizarlo, situación en la que se modifica un lenguaje a partir de los medios y los deseos de uno mismo transitando entre lo simbólico y lo real. Dentro del estilo, nos encontramos con los pintores que usan la repetición para recrear un icono propio que corta o cercena las influencias exteriores en una constante necesidad de ser identificado por los demás. Esto nos llevaría a equívoco en el caso del pintor nacido en Jersey City, quien podríamos relacionarlo con esa necesidad de reconocimiento cuando en realidad su práctica se dirige a la imposición de una serie de límites para trabajar desde un código estricto. Un ejemplo extremo de esta práctica lo podemos encontrar en la propuesta de los cuadros diarios “Today” de On Kawara, cuestión aparte al cliché que nos referimos. Siempre me ha inquietado como un artista puede llegar a desarrollar un icono, donde ya sea por el mercado, por cierta compulsividad o por una equivocada necesidad de reafirmación permanezca anclado de una forma continua a este; lo cual no significa que la obra carezca de interés, sería una cuestión en torno a la falta de relación con lo que nos rodea, una especie de necrosis artística. No es un argumento para poner en tela de juicio la expresividad de artista alguno, es una manera de intentar que el trabajo mantenga un flujo continuo en la transformación de los deseos en forma. Cuando observo un cuadro o cuando los creo, para mí existe una cuestión ineludible, ¿en qué forma o de qué manera debe ser pintado algo? La obra debe ser un espacio donde el mensaje discursivo se engarza con la experiencia material. Trasladado a la pintura una asociación indisoluble entre el carácter simbólico-conceptual y la manera en que se creó formal y materialmente. Este cúmulo de deseos que en todo momento están por ocurrir nos trasladaría al término “agenciamiento” que utiliza Deleuze y que Jonathan Crary explica de esta manera en su libro *Técnicas del observador*:

“La cámara oscura es lo que Gilles Deleuze llamaría un agenciamiento, algo que es, <a la vez inseparablemente, por una parte, agenciamiento maquínico y , por otra parte, un agenciamiento de enunciación>, un objeto del cual se dice algo, y, a la vez, un objeto que es usado”.

La escuela indica estilo y el estilo es un aspecto que concierne a la modernidad. En lo que llamamos posmodernidad el estilo pierde relevancia al convertirse la transmisión en algo fundamentado en los códigos. Los estilos condicionan y los códigos transgreden los límites; en esta transgresión, en la creación del código como el de Lasker, sucedía una suerte de hibridación opuesta a lo puro, a aquella abstracción pura e idealizada de la modernidad. Al describir el recuerdo de Jonathan Lasker me viene de inmediato a la cabeza Luis Gordillo, por las similitudes y, a la vez, por las contraposiciones que existen entre el uno y el otro. Para muchos lo que podría ser anecdótico, que podríamos describir como fina y sagaz ironía, se daba en ambos casos en cuanto a cómo y porqué titulaban sus obras. Gordillo en el documental difundido en el programa La aventura del saber: “Luis Gordillo, la pulsión de pintar”, sobre los títulos que ideaba para sus obras decía lo siguiente:

“Es como si el cuadro no se acabara, es como una traducción literaria del cuadro, es como si el cuadro de alguna manera te mirara y se quedara mudo y exigiera ser aclarado, es una continuación del cuadro en otro espacio con otra materia y lo que es curioso es que los nombres casi siempre son irónicos y hay aparece otro yo mío que no es tan serio como yo parezco sino que es todo lo contraria muy inquieto muy juguetón, muy dentro del comic del chiste, yo tengo un personaje dentro de mí que es muy así, los nombres de los cuadros los crea ese otro yo”⁹².



Luis Gordillo, “Blancanieves y el Pollock feroz”. Acrílico sobre lienzo, 510 x 279 cm, 1995.

Lasker confería al título la condición de “clave” para interpretar la temática del cuadro. Estas “claves” las consideraba de vital importancia y desde su persona asumía este lugar como el de un poeta. Sus títulos, al igual que Gordillo, contenían una dosis de humor que él consideraba facilitador del mensaje a transmitir. A través de la lectura de estos el espectador se podía ver sumido en frases aderezadas de caos y orden. Un lugar de opuestos (“Aberrancia estable”, obra p.106) que también podíamos encontrar en la obra del pintor sevillano. Gordillo explicaba que vive dividido entre lo racional y lo sentimental, en el caso de Lasker hablaríamos de sus equilibrios entre el caos y el orden. Siendo el lugar de Gordillo con respecto a su obra más vivencial, ambos, partiendo de realidades y procesos muy diferentes confluían en un método ligado a lo mestizo. La dualidad existencial de Gordillo entre lo racional y los sentimental, abocado a la pura contradicción de los equilibrios vitales, ha sido definida por Lebrero Stals citando palabras del artista de esta manera:

“...además de aceptar un mundo tecnificado en que todo se ha sacrificado a la ciencia” su ser más auténtico no se expresaría debidamente. En este sentido continúa: “¿cómo y en dónde expresar las angustias, las sensaciones irregulares que un mundo tan imperfecto tiene que producir necesariamente? Si me inclino por lo sentimental, al momento me siento terriblemente culpable del sumo pecado del irracionalismo, en el mundo en el que todo debe sacrificarse al realismo de la producción”. Finaliza este breve, pero central excursus sobre una condición artística, la suya, apuntando a la posibilidad de que existiera una tercera instancia para el vivir -entre la que describe la razón y la que impone el deseo- en la que lo temporal, por lo tanto, el de-venir, jugará un papel importante”⁹³.

Sin intentar caer en la comparación, el trabajo de Gordillo siempre me ha resultado más cercano. Existe una cuestión procesual, que lo mismo se enreda en las obsesiones del artista que destila una tremenda generosidad produciendo, en mi caso al menos, un sentimiento al ver su trabajo de volver al estudio y ponerse a trabajar. Gordillo en su amplia trayectoria ha sido capaz de internarse y nutrirse de corrientes pudiendo traspasarlas y crear un código propio como bien describe Manuel Borja Vilel:

“El rasgo distintivo de Gordillo es su capacidad para expresar una cosa y la opuesta. [...]. Concibe su pintura como Godard concibe el cine, desde los intersticios. Su pintura es ajena tanto al expresionismo como al pop. Extraño destino de un artista genial que, a base de no formar parte de ninguna escuela, ha acabado haciéndola”⁹⁴.

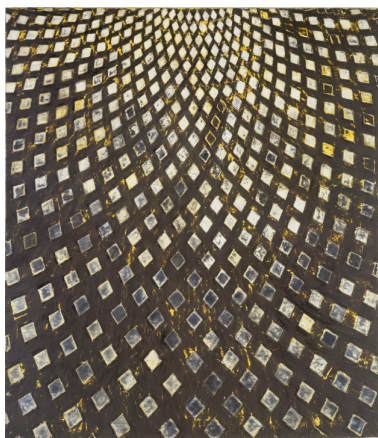
93 José Lebrero Stals, <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=20>.

94 <https://blogcentroguerrero.org/2017/10/luis-gordillo-el-yo-como-paisaje/>.

Gordillo, a lo largo de su carrera, ha conseguido redirigir su estado autocrítico constante hacia una faceta proteica que ha posibilitado regenerar el medio logrando incluir elementos narrativos en la pintura anulando la vieja retórica entre lo abstracto y figurativo. Un lenguaje en huida constante, que siguiendo las paradojas del artista intenta domesticar en una autoreferencialidad obsesiva. Gordillo exprime los temas discuriendo entre diferentes inflexiones que le pueden trasladar a nuevos temas en un continuo explorar nuevas opciones. Esta forma de trabajo ha imprimido un nuevo cariz al tratamiento del lienzo creando unas superficies planas llenas de superposiciones desenfadadas que ellas mismas han determinado el proceso constructivo de la obra; en algunas etapas los cuadros se han convertido en pantallas que admiten gestos repetitivos que crean un todo, incluso desde el error; las citas iconográficas, el collage, el repintar diario del artista en su estudio, el humor y el eclecticismo han sido una constante hibridación evolutiva.

Como decíamos al comienzo, dentro de la exposición “Nuevas abstracciones” se mostraban treinta artistas sin ninguna intención de crear una propuesta que pudiera confundirse con la de un movimiento. Los artistas compartían ciertos presupuestos mostrando asimismo divergencias. Lasker o Gordillo, no asumían todos los postulados de los Neo-Geo (Peter Halley, Peter Schuyff, Philip Taaffe o Ross Bleckner), por citar un ejemplo gráfico. Los ideales que mantenían estos últimos en base al trabajo programático o la apropiación de iconografía de artistas anteriores como la del “óp. art” no estaban en los planteamientos de trabajo de los primeros. Los artistas denominados Neo-Geo, en los años ochenta, alcanzaron una relevancia en el panorama internacional desde lugares diversos, aunque en ningún momento existiera un deseo grupal. Esta situación creo que es significativa al ser un ejemplo de aquel momento donde no existía la idea de proyecto, tan denostado por el “fracaso” de las vanguardias cercanas a la pintura abstracta. En el marco de la exposición, aunque mi práctica estuviera más cercana a los trabajos de otros artistas, me interesaron las obras de Bleckner, Schuyff y Taaffe. A ellos les unía poner en cuestión los estatutos e ideales formales de la abstracción pasada como la del Op-art, lejos de totalitarismos o fronteras ideológicas y, en algunos casos, desde una cierta crítica e ironía. Ross Bleckner cultivaba desde diferentes registros una immaculada abstracción geométrica de rayas o puntos, pinturas representativas de bóvedas, pinturas de flores y aves, finas capas de pintura que representaban células como respuesta a lo que supuso el SIDA, cielos nocturnos... Como hemos reflexionado estos artistas huían del estilo, de la misma forma intentaron alejarse de los planteamientos formalistas de antaño, esto como el estilo tiene sus matices, en busca

del trasfondo social de la pintura abstracta concernidos por los sucesos de la sociedad contemporánea.. Muchas de sus pinturas eran de gran formato produciendo esa sensación cercana a efectos hipnóticos que también se daban en el Op-art, obras inmersivas donde el espectador se sumergía dentro de un todo sugestivo sin hallar una declaración cerrada y clara terminando por buscar las respuestas en sí mismo.



R. Bleckner, "Invisible Heaven". 269 x 234 cm, 1994.



P. Taaffe, "Eros and Psyche". 335 x 255 cm, 1994.

Philip Taaffe en los años ochenta era reconocido por el uso y recreación de imágenes de otros artistas, Ellsworth Kelly, Barnett Newman entre otros. Más allá del compartido uso del apropiacionismo de su época la obra de Taaffe era significativa por el mestizaje técnico que utilizaba en sus lienzos; pintura, serigrafía, collage... En Taaffe era característico el uso y superposición de diversas técnicas que, a su vez, tenían un funcionamiento procesual que articulaba el discurso conceptual. En el imaginario del pintor podíamos encontrar caligrafías árabes, jeroglíficos egipcios, celosías, diseños textiles de diferentes culturas, formas de origen celta, decoraciones de espadas japonesas... En los años noventa comenzó a incorporar formas de la naturaleza, de la flora y la fauna. Todas estas mezclas, cruces y mestizajes se daban a partir de la combinación entre las apropiaciones de los postreros movimientos de la modernidad y la iconografía de culturas singulares. Aparte de lo racional, como en toda esta hornada de artistas, Taaffe planteaba un viaje afectivo-espiritual a través de los símbolos que permitía al espectador una concatenación de lecturas y estados de ánimo.

Hemos descrito a grandes rasgos la exposición "Nuevas Abstracciones" y aquel periodo desde un ámbito global. En un ámbito más cercano

también se dieron citas que ratificaban estos discursos sin olvidarnos de las peculiaridades de cada entorno. En 1997 participé en la exposición colectiva que tuvo lugar en el Palacio Aramburu de Tolosa junto a Jose Ramón Amondarain, Manu Muniategiandikoetxea e Ignacio Sáez. Esta muestra podría ser un reflejo de la pintura de aquella época. A la pintura se le suponía un lugar experimental, un lugar de crítica, de autoanálisis, pero sin que esta situación uniera a los pintores en un mismo movimiento. Los cuatro artistas de la muestra albergábamos ciertas similitudes formales siendo el que más se distanciaba Ignacio Sáez. Con respecto a la situación de la pintura creo que el siguiente extracto del texto escrito por Txomin Badiola para el catálogo “Intxausti, Muniategiandikoetxea, Peral” es ilustrativo del momento:

“El pintor se sabe un oficiante de la ilusión, de lo imaginario y como tal tiene, contra todo pronóstico, una historia compacta que fundamenta la eficacia de su misión. Incluso se podría llegar a decir que tal misión está de acuerdo con los tiempos virtuales a los cuales parecemos encaminados. Si con este mundo la pintura comparte su virtualidad, sin embargo, a él opone una viscosidad física adherida a lo material que contradice y ralentiza la inmaterialidad, habilidad y rapidez de la realidad actual”⁹⁵.

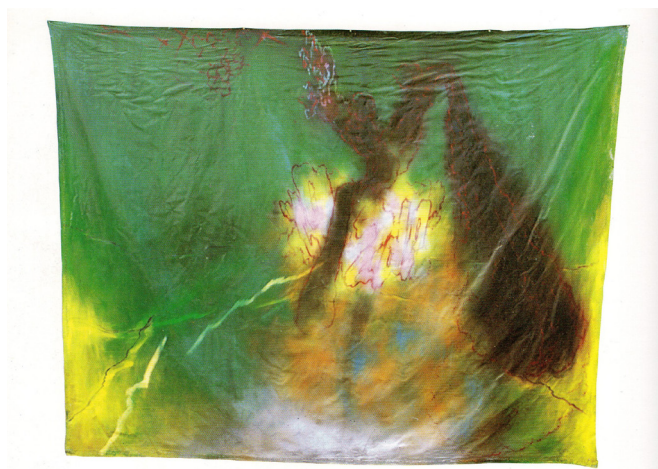
Más allá de las lógicas diferencias formales y conceptuales entre los participantes, la exposición destilaba una pasión por el medio de los cuatro artistas, un reflejo de la contemporaneidad a la que se enfrentaba la pintura, una forma en la que el proyecto de cada uno se adecuaba a su época sin desalentarse; y no me refiero a la tan socorrida pulsión que se asocia a los pintores, oficiantes de una ilusión recreados en su misión sin desfallecer y, sin embargo, pocas veces necesitados de los impulsos instintivos.

*Poesía para el pobre,
poesía es necesaria como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto*
Gabriel Celaya

Ignacio Sáez mostraba unas monumentales pinturas sobre unas lonas sin bastidor, llenas de amplias y poderosas atmósferas que albergaban o cobijaban en su interior microestructuras y detalles que para mí en su obra tomaban carácter de símbolo o de hiperrealidad. Las obras de Ignacio, desde lo existencial, casi desde la experiencia propia, nos sumergían en la ofuscación y el deslumbramiento concediéndonos una inmensa belleza. Las tensiones que nos proponía no dejaban fisuras si te atrapaban, estabas en sus redes. Un año después realizó una exposición en la torre de Ariz

95 Txomin Badiola, “Intxausti, Muniategiandikoetxea, Peral”. Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa/Gipuzkoako Foru Aldundia, 1994.

de Basauri (1998), la sala era su mundo y atenazaba al espectador que no podía resistirse y caía rendido ante el vigor que se mostraba sin pudor.



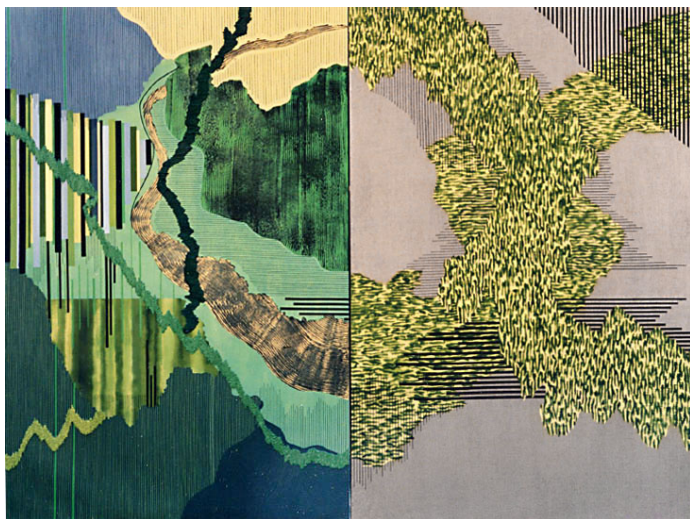
Ignacio Sáez, "S.T.". Óleo sobre lienzo, 195 x 260 cm, 1996.

Como él decía en un texto: "hacerla expansiva, la pintura". Nada que ver con la expansión de la pintura simplemente realizada para romper con el marco y extenderse por las paredes, reflejo de una época donde la pintura quiso ser eficaz en lugar de eficiente en sus planteamientos y, en muchos casos, lo que consiguió fue rellenar una gran cantidad de metros cuadrados un tanto estériles. Era necesario reparar en la obra de Sáez, un trabajo personal, difícil de clasificar y de adecuar a un contexto concreto. Estas palabras de Sergio Prego sobre el trabajo de Ignacio explicaban de una forma certera su proceso:

"El aspecto figurativo de su trabajo manifiesta de manera análoga el procedimiento técnico para conseguir imágenes, como si la realidad que reflejan en su aspecto icónico fuera la consecuencia de la acción física del artista. La aspiración de Ignacio Sáez está dirigida al logro de una imagen pictórica que exprese este proceso que cierra una cadena de acontecimientos concatenados en un bucle"⁹⁶.

En esta exposición mi trabajo, como he mencionado anteriormente, especulaba entre los antagonismos de lo biomórfico y la geometría. Me sentía atraído por el sentido de las imágenes fotográficas y la aparición de las imágenes creadas a partir de programas informáticos. Presenté dos cuadros de gran formato y otros seis de formato pequeño. Las obras de gran formato eran dípticos, dos partes funcionando a modo de pantallas que cobijaban diferentes registros entre el caos y el orden.

Atendiendo a la relación entre dos estatuas juntas, cada parte del cuadro necesitaba de la otra para existir, como si la eliminación de una de ellas



I. G., "S.T.". Óleo sobre lienzo, 195 x 260 cm, 1996.

anulara cualquier atisbo de vida en la otra. Esta relación simbiótica, el ser contrapeso una de la otra, remitía a una percepción global de toda la obra que posibilitaba en el espectador una mirada a construir en el cerebro. El espectador podía salir y entrar del cuadro; la no existencia de una relación fondo-figura impedía una mirada dirigida dando libertad para que uno mismo creara sus propios senderos visuales⁹⁷ al deambular dentro de las redes que se tejían en la obra. Una suerte de maraña se producía a partir de la superposición de diversos recursos pictóricos, desde el desenfoco fotográfico a la materialidad de la pintura, los cuales establecían un marco saturado de microcampos trasladando al espectador a un mundo barroco. Un foso de registros informáticos y fotográficos tamizados por el acto pictórico, la tradición al servicio de unos nuevos códigos. Mirar la pintura viendo las nuevas tecnologías.

A finales de 1997 me incorporé a Arteleku como residente. Arteleku ha aparecido en la tesis anteriormente y ocurrirá a lo largo de la misma, lo cual hace que una pequeña explicación sobre lo que fue el centro de arte sea pertinente. Arteleku abrió sus puertas en 1987 y finalizó su actividad en

⁹⁷ " Pero, llegados aquí, uno puede preguntarse ¿No coincide la historia del arte de hecho con una historia de la percepción? ¿No son las formas cambiantes de las obras de arte a lo largo del tiempo el registro más convincente de como la propia visión ha ido mudando históricamente?". Jonathan Crary, "Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX". Cendeac, 2007, pp. 20-21.

2014. Podríamos considerar a este centro un proyecto piloto, pero no desde una idea puesta en funcionamiento con un fin, sino un lugar de producción centrado en el arte que fue creciendo y cambiando orgánicamente. Cuando me refiero a la producción, ciertamente, incluyo el lugar de la experimentación y la de la formación pedagógica. Arteleku organizó talleres, seminarios y conferencias como formas de discusión generadoras de un conocimiento evolutivo. La labor de difusión vino dada a través de su publicación “Zehar”, de exposiciones, catálogos y un esfuerzo inacabado por crear un archivo en la red. Durante unos años, cada verano se organizó un taller de carácter internacional. En 1998 el taller tenía por objeto la pintura y el coordinador del mismo fue Darío Urzay. Urzay proponía un taller de ocho semanas, cada semana recibíamos un invitado que se hacía cargo de la experiencia como sugiere el título del mismo: “En una (microeventos) fracción-Taller de Pintura”. La experiencia compartida estaba llena de pequeños acontecimientos propiciados por la propia estructura del taller lejos de linealidades más convencionales. El listado de invitados, en buena lógica, marcaba la transición de la pintura entre los ochenta y los noventa. Cercanos a los ochenta y a los neoexpresionismos: Julian Schnabel y Albert Ohelen. Torie Begg, Victoria Civera, David Reed y Terry Winter adscritos a las llamadas nuevas abstracciones, incluido el propio Darío Urzay. Exceptuando a Torie Begg todos participaron en la exposición “Nuevas abstracciones” mencionada anteriormente, y en el propio taller tuvimos la presencia del comisario de la muestra: Enrique Juncosa, que participó impartiendo una conferencia. La lista finalizaba con el artista Fabian Marcaccio que yo lo situaría en la misma corriente con un uso intenso de los medios tecnológicos, una mezcla híbrida cercana a un “collage digital” desde la materialidad de la pintura. El formato del taller tenía cierta relación en como Urzay procesaba su obra, ya que nos planteaba una entremezcla de acontecimientos vividos que se detenían y funcionaban como una huella en la práctica global. La propia obra de Urzay contenía pequeñas experiencias visuales dentro de campos abiertos que parecían estar congeladas. Este paralelismo, en un principio anecdótico, nos sirvió para poder entender la dinámica propuesta. Los invitados iban construyendo un relato de la pintura que abarcaba un par de décadas, todas esas situaciones respecto a la disciplina nos hacían repensar el posicionamiento como pintor atendiendo a la óptica de otros pintores que uno nunca podría ser.

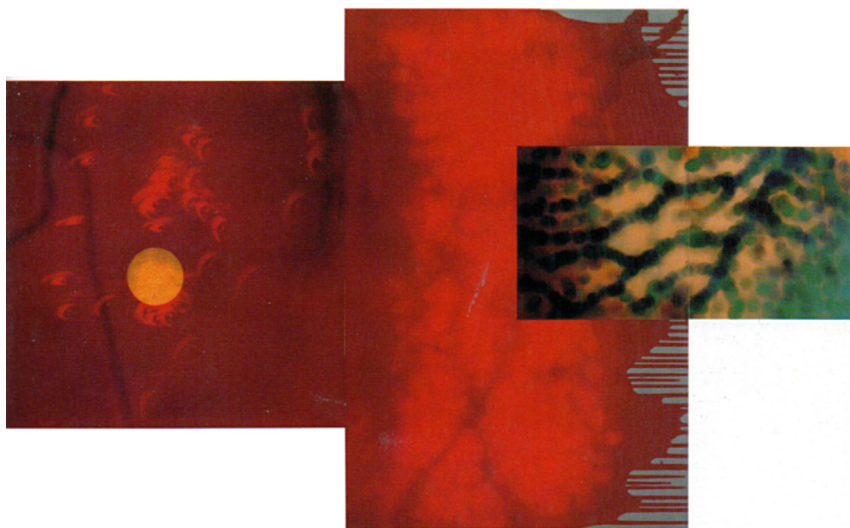
Durante el taller siempre estuvo muy presente la obra de Urzay, desde que conocí su trabajo siempre me interesó la evolución que había llevado a cabo, desde sus inicios incidió en ensanchar los límites de la disciplina lejos de fronteras convencionales. El trabajo de Darío ha evolucionado con respecto a su contemporaneidad, utilizando los nuevos medios interpelado

por una necesidad. Estos procesos han girado en torno a cuestionarse la representación de lo real y la relación de lo real con su propia imagen, donde desde lo estático y lo dinámico adquiere relevancia lo temporal, que nos devuelve a la elección de sus procesos plásticos, la pintura, la infografía, el video y la fotografía, los cuales son separados de su rol habitual en búsqueda de nuevos códigos en cuanto a imagen. Como mencionaba Txomin Badiola en su texto “Darío Urzay, New York”⁹⁸, desde sus inicios incidió en ensanchar los límites de la disciplina lejos de fronteras convencionales. Urzay ha renegado de un ideal de pureza o de un progreso unidireccional, tendiendo a una elasticidad en cuanto a la figura del cuadro, su espacio expositivo y el rol del espectador. Así, durante años sus obras se podrían identificar como hibridaciones perturbadoras e ilusorias. Darío ha partido de metáforas creando imágenes, pero sin emplear imagen alguna; él ha trabajado desde fuentes cercanas a la biología, a la geología, a la química o a la geografía, todo tamizado por procesos fotográficos, informáticos y materiales pictóricos. Ha partido desde la experiencia de las ciencias citadas para hacer que la pintura y sus procesos se convirtieran en reflejo de la mismas. Independientemente de sus investigaciones sobre procedimientos técnicos, Darío ha desarrollado un trabajo que cuestiona los filtros de la representación y la relación del observador con estos. Sus cuadros, de apariencia abstracta, han escondido una noción figurativa de las ciencias apuntadas anteriormente sin hacer uso de imágenes de estos ámbitos; no ha representado lo que el ser humano entiende por imagen de la ciencia, la biológica, la química o la geográfica, la simple representación se ha trastocado a partir de la simulación ya que la simulación permite elaborar una sensación representacional sin un vínculo narrativo de la realidad. Hal Foster explicaba perfectamente esta situación a través de Deleuze en “El retorno de lo real”⁹⁹. Darío, en sus diatribas simuladoras, ha practicado varios filtros que ha alternado de diferente manera; la pintura se ha ejercido sin la mano del pintor, sin la pincelada. Darío vertía, removía, batía pigmentos y aglutinantes, ha jugado con un azar controlado e incluso

98 “Darío el inventor, siempre se muestra interesado por las mediaciones mecánicas y tecnológicas. No sólo la fotografía, que se remonta a sus inicios, y los artilugios maquinales que irá desarrollando según los necesite, sino, en el futuro de los años venideros, por el uso de aviones, tecnología digital o incluso las imágenes de satélite. Su interés por la pintura excederá los límites de lo disciplinar y se abrirá a la alquimia de los pigmentos metalizados desarrollados para la automovilística o la cosmética, hechos de titanio, de mica... inmersos en un aglutinante donde se moverán de manera independiente provocando precipitados inauditos, así como a una gran variedad de procesos físico-químicos que ampliarán el horizonte performativo de la materia del arte”. Txomin Badiola, “Darío Urzay, New York 1990”. Galería Michel Mejuto, 2019.

99 “Gilles Deleuze ha distinguido el simulacro de la copia en dos sentidos: en la copia «ha de haber semejanza», mientras que, en el simulacro, no; y la produce el modelo como original, mientras que el simulacro «pone en tela de juicio la misma noción de copia y de modelo». Hal Foster, “El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo”. Akal Colección de Arte contemporáneo, Madrid 2001, p. 105.

ha llegado a pintar, sin pintar, mediante herramientas que anulan lo único. La fotografía le ha ayudado a generar imágenes y, como ocurre con la pintura, Urzay ha querido alterar el punto central ya que a partir de lo creado con la cámara nos devolvía a los espectadores una mirada que no estaba



Darío Urzay, “Viewer-construction-negative”. Técnica mixta sobre madera, 183 x 305 cm, 1998.

construida por él. Urzay en lo que denominó como “camerastrokes”¹⁰⁰ mueve la cámara en forma de gesto pictórico sin buscar la imagen sino intentado trabajar con el medio. Al mover el artilugio de esa forma niega la representación convencional mostrándonos otro tipo de relación con la realidad traducida desde la fotografía que nos traslada a la “performance” del artista. Darío ha centrado su obra en la mirada y no duda en usar todo tipo de filtros para lograr la imagen; pero su anhelo ha estado en que la experiencia a recrear por el observador fuera casi performativa con respecto a la imagen que él presentaba, correspondiese a un cuadro, a una instalación, a una fotografía o a un video. Él, en la antesala, en la sala de máquinas, ha jugado con sus herramientas donde alterar los procesos en busca de una extrañeza que enriqueciera y perturbara la convención. Uno de sus filtros más habituales ha sido la cámara fotográfica, no para lograr imágenes sino para adentrarse en otra realidad¹⁰¹, con la cámara

100 “[...] han sido realizadas imitando con la cámara el movimiento de la brocha de un pintor gestual del expresionismo abstracto, siendo la luz la ‘materia’ utilizada”. Darío Urzay, “Camerastrokes”. Photomuseum, Zarautz, 1994].

101 “...la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana ... Pero al mismo tiempo, la fotografía deja al descubierto mundos de

ha explicitado cuestiones ocultas a nuestra tradición visual y Darío, para aprovechar esos nuevos estratos de una experiencia oculta, ha trabajado en los intersticios del mecanismo de la herramienta. Esta forma de trabajo, ensanchada a otros medios podría ser física, donde él mismo llegaría a crear sus propias herramientas, o virtual como el uso de software informático¹⁰².

A su vez, la obra de Darío interpelaba al espectador, requiriendo de él que se convirtiera en observador, que estableciera relaciones entre los fragmentos temporales que se le ofrecían. Existía un tiempo congelado en cada capa aplicada, desde lo cognitivo a lo tecnológico, desde lo material a lo etéreo, para que el observador construyera una realidad única, la suya¹⁰³. Darío escondía y nos impedía llegar a la háptica de sus obras a través de la última capa superpuesta, una capa de resina transparente que funcionaba como un cristal; otro nuevo filtro para la construcción final de la experiencia. El “cristal” distorsionaba la imagen creando una distancia que incluía una nueva realidad y, a ese último filtro se sumaba el propio observador reflejado en la capa final brillante del cuadro de manera que su estancia o movimiento ante el cuadro se convertiría en parte de la obra¹⁰⁴.

Tras el taller realizado en Arteleku, y como luego he resuelto en mi vida, después de un proceso formativo o de investigación, comenzó un proceso productivo que procuré finalizara en una exposición. La Torre de Ariz en Basauri fue el lugar donde realicé la muestra de los procesos llevados a cabo en Arteleku en 1998. El montaje de la exposición se realizó como una consecución de las experiencias vividas en los talleres de Arteleku,

imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia”. Walter Benjamín, “Pequeña historia de la fotografía”. <https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadyciudad/comunicacion/wp-content/uploads/2016/06/Benjamin-Peque%C3%B1a-Historia-de-la-fotografia-1.pdf>, 1931.

102 “Una imagen generada en el ordenador puede tener su grado de aleatoriedad, como cuando se vierten mezclas de pintura en un soporte y se espera su transformación. También en un software complejo hay parámetros para aplicar dinámicas de fluidos, diferencia de densidades, de temperatura y velocidades de reacción. Me interesa mucho intentar comprender los mecanismos utilizados para crear una imagen. Lo que se utiliza y sobre todo “cómo” se aplica, siempre está cargado de significación y nos dice mucho de lo que finalmente tenemos junto a nuestro cuerpo a la hora de mirar. Darío Urzay, <http://www.dariourzay.com/escritos-dario-urzay/>.

103 “No existe una parte del cerebro dónde guardemos la memoria de un evento como si de una foto se tratara. El cerebro no funciona así. En distintas partes se guardan datos, fragmentos, que no solo son visuales y que rápidamente, al recordar algo muy concreto, emergen juntos y nos ofrecen la sensación de instantánea, de un momento vivido”. Darío Urzay, “Sobreexposición”. Texto en la publicación “En una fracción, Darío Urzay” Arte Distrito 4, 2003, p. 158.

104 “Un espectador circula por un recorrido de ida y vuelta. Mira, se detiene. Mira y traspasa un umbral. Ve una forma levitando, casi a ras de suelo; algo que todavía no ha llegado a la pared. Acercándose va viéndose reflejado y siente que la fuerza que atrae a los cuerpos le puede hacer perder el equilibrio. El pulso se acelera. No hay mucho espacio para la distancia (piensa que afortunadamente no hay más espectadores). Cierra los ojos y ve”. Darío Urzay, “En una (un sistema circulatorio) fracción”. Sala América, 1997.

formalizando una propuesta abierta que se inclinaba a una experiencia conjunta de las obras. Las relaciones, que se suscitaban a partir del montaje, dejaban al espectador la posibilidad de entender que conjuntos formaban una obra o si todo era parte de una estrategia donde cada objeto o cuadro estaba al servicio de diferentes niveles de percepción. Los cuadros y objetos dispuestos de un modo jerárquico, situados en diversos niveles en la pared o instalados en el suelo, organizados por parejas o en grupos que no se acaban de cerrar, dejaban de ser entes autónomos para crear relaciones entre sí; insinuándonos cierta manera de mirar. Xabier Sáenz de Gorbea, en el catálogo editado para la muestra, entendía la exposición como un organismo donde habitaban células en un continuo tránsito¹⁰⁵.



I. G., Arteleku, sala de exposiciones, 1998.

Mi intención en la muestra obedecía a presentar las obras dentro de una textualidad donde ciertas jerarquías guiaran al observador, una especie de pautas o anclajes donde poder descansar ante la incertidumbre que se nos ofrecía. La reacción con respecto a lo indeterminado provocaba en el observador la toma de decisiones, enfrentado a la sugestión de la percepción que demanda su sensibilidad. Esta codificación tenía la intención de crear

105 “Propone la unión de los cuadros que son cómo células de una experiencia en tránsito y diálogo continuo. Crea pequeñas uniones entre lo frágil de su aleatoriedad y la conciencia de un proyecto débil, hecho de alusiones y distancias. Anota huellas de un equilibrio consciente pero inestable, entre la propia esencia de su autonomía y el fulgor sensitivo de las redes de relaciones”. Xabier Sáenz de Gorbea Catálogo, “Consciencias congeladas”. Catálogo Iñaki Gracenea, Torre de Ariz, Casa de Cultura de Basauri, 1998.

un modo de lectura a partir de la instalación de las obras donde pequeños nexos entre ellas dejaban un final abierto al visitante. En el estudio, el proceso de creación funcionaba de la misma forma, no existía el lugar de la obra acabada, pintaba asumiendo lo fraccionado o inacabado como parte de un todo o, mejor dicho, aceptando que el trabajo fraccionado alguien lo finalizaría estableciendo sus propias conexiones. Más allá de la selección de imágenes o motivos que elegía para pintar la activación residía en otro lugar, en una relación con la representación donde la pertenencia de lo realizado es exclusiva del pintor. Desde la meticulosidad de algunas obras, al gesto deliberadamente libre de otras, las obras se movían en una discordancia que lo mismo nos situaban ante una apariencia abstracta o figurativa. En el taller de Darío Urzay recuerdo haber tratado este tema de la apariencia de lo abstracto o figurativo y los clichés al respecto, en el texto “Sobreexposición” Darío, lo explicaba de esta manera:

“Abstracción”, en arte, es un término que el sentir común vincula, principalmente, con la pintura y escultura abstracta surgidas a partir de un momento del siglo XX. Creo que, hoy en día, es como hablar de una cuestión de género, cómo hablar de paisaje, por ejemplo. Y este sentir común es así porque el término ha sido utilizado por los historiadores en una correspondencia formal objeto dependiente. A mí me interesa especialmente la relación “sujeto - dependiente”, es decir la abstracción no está en el objeto sino en el sujeto que hace o que mira”¹⁰⁶

Las obras expuestas en la Torre de Ariz cuestionaban los referentes iconográficos que nos envuelven, a través del filtro del artista utilizando el lenguaje de los signos propios de la pintura; de manera que al espectador le costara encontrar alusiones certeras aun pudiendo observar formas cercanas que lo situaran entre la extrañeza y lo conocido. Dentro de estas lecturas abiertas adquirían especial importancia los símbolos, los cuales neutralizaban, captaban y ordenaban los montajes. Estos surgían, ya sea, sintetizando o simplificando imágenes o del continuo proceso de manipulación donde ciertas formas o manchas llegaban a convertirse en símbolos a través de su continua repetición. Sáenz de Gorbea trazaba el mundo de la “referencia” como inevitable dentro de las posibilidades formales a las que asistía el espectador¹⁰⁷, las correspondencias no sólo

106 Darío Urzay, “Sobreexposición”. Texto en la publicación “En una fracción, Darío Urzay” Arte Distrito 4, 2003, p. 160.

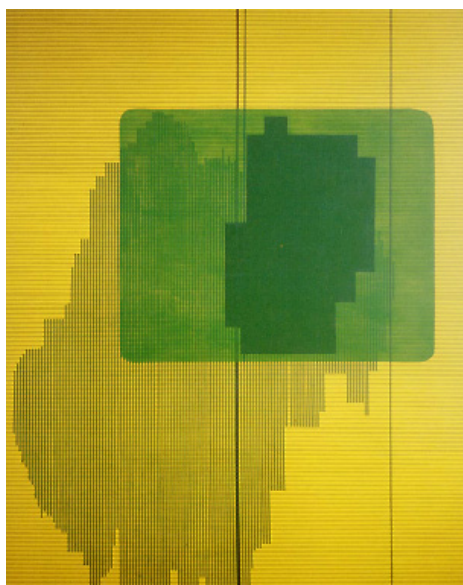
107 “El sintetismo de los lenguajes ofrece esquemáticas presencias, como islotes cuya gramática congela emociones y sensaciones no primarias ni directas, sino cargadas de pasado hechas de conocimiento y realizadas con una muy precisa elaboración. Mancha, línea y color, cuidadosamente estudiados, integrados y separados, superpuestos o yuxtapuestos. Supera el formalismo al uso y propone un enlace de elementos. Con su cercanía espacial, se rompe la monótona unidad, propiciando áreas de encuentro binario o ternario, sobre una pared o en esquina, sobre el suelo y a distintas alturas. Es un entrecortar de discursos, una narrativa entrecortada hecha de fragmentos”. Xabier Sáenz de Gorbea, “Consciencias congeladas”. Catálogo I. Gracenea, Torre de Ariz, Casa de Cultura de Basauri, 1998.

ocurrían entre las obras, también se suscitaban en la sala en el deambular del observador, caminaba, interiorizaba... a medida que avanzaba en la comprensión de los códigos presentados abundando en la experiencia sensorial que se daba entre su cuerpo, los cuadros y los objetos. Esta experiencia era heterogénea en cuanto a la proyección de un espacio relacional que operaba de una forma abierta y esto ocurría porque los signos podían aludir a otros en los cuadros o en los objetos. Indagaba en las posibilidades del “todo” para que cada elemento del conjunto en asociación con cualquier otro provocara una tensión que ocasionara el recogimiento intrínseco del mismo o desencadenara otro vínculo diferente diseminando su impacto.

La búsqueda del significado o de los diversos significados que trasmitían mis obras en su puesta en escena, me llevó a buscar respuestas desde la lectura del funcionamiento de los sistemas e intentar descifrar ciertos códigos que estaban inscritos en mis procesos. Un sistema es un grupo de elementos o fragmentos que interaccionan entre ellos para poder obtener una finalidad determinada. Desde este enunciado podríamos trazar dos vías: una primera, se hallaría una intervención mutua entre los componentes del sistema, de forma que la alteración sufrida por cualquiera de ellos influyera forzosamente a los demás. En la segunda se constataría que un grupo de componentes reunidos que no busca un objetivo colectivo nunca será un sistema. Para entender el funcionamiento de un sistema, más allá de comprender sus componentes, es imprescindible percibir los vínculos entre ellos; asimismo, es necesario saber el estado de cada elemento y sus posibles transformaciones. Estaríamos ante la función y la estructura de un sistema. Existen infinidad de ejemplos de sistemas a los que podríamos aplicar esta explicación en diferentes ramas como la biología, la química o las matemáticas e, igualmente, a la disposición de las obras en una exposición. En este periodo estuve interesado en leer mi trabajo desde ópticas cercanas a otras ciencias; así durante la exposición surgió la posibilidad de involucrar la mirada de Juan Pérez Agirregoikoa en mi trabajo a partir de un texto para ser publicado en el N°37 de la revista Zehar (Arteleku). En la revista el texto apareció bajo el epígrafe: “El autor reflexiona sobre la obra del pintor Iñaki Gracenea y propone un recorrido filosófico-matemático para pensar la pintura de finales de siglo”.

El perfil del texto mediaba entre los intereses de ambos, en aquel entonces siendo la pintura el vínculo más estrecho entre los dos; la visión de Juan Pérez Agirregoikoa ampliaba las lecturas de mi trabajo hacia los campos que mencionaba la revista en el epígrafe. Comenzaba el texto describiendo un cierto tipo de cuadros que él denominaba como “refugios”; “obras

inaccesibles”¹⁰⁸ y cargadas de una perfección donde la factura dejaba fuera al espectador. Juan asumía, con cierta razón, un deseo de completitud implícito en la génesis de estas obras y, prácticamente, inasible al buscarla. Este tipo de trabajos que Juan asociaba a los primeros cuadros de Scully y que el propio artista irlandés calificaba como “fortalezas”, para mí en aquella exposición funcionaban como lugares neutros, una representación que se consumía en su propia ejecución sin albergar la necesidad de ningún final por parte de nadie. De estas obras, sí bien la lectura que se ofrecía de ellas,



I. G., “S.T.”. Óleo sobre lienzo, 240 x 190 cm, 1999.

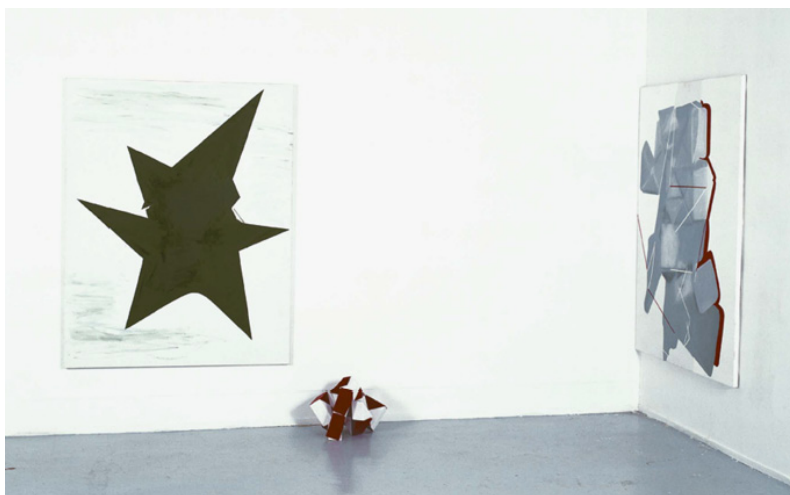
en cierto sentido, era de un proceso yermo, en su repetición surgió una iconografía de símbolos que usé durante unos años. El interés no radicaba simplemente en la proyección que tuvieran estas obras en la consecución de otras; en su momento, lo que Juan denominaba como: “...*lo primero que pienso es en un deseo de perfección incontinente. Preciosos, como si de un pacto ineludible se tratara, igual de precisos y minuciosos...*”, para mí en aquel momento esos trabajos suponían un lugar seguro en el estudio, un tiempo ocupado que rendía lo dispuesto, sin riesgos y, por otra

108 “Decía que hay en estas obras algo de obsesivo, de calculada realización, como si detrás de esas construcciones se escondiera algo a lo que no tuviésemos derecho a acceder. La representación excede su propia presentación en un exceso de la inclusión sobre la pertenencia. En estos primeros cuadros se siente un paradójico deseo de incomunicación, de jugar a esconderse; son inabordables en su ensimismada perfección”. Juan Pérez Agirregoikoa, “Señor que no mira al horizonte. Sobre la pintura de Iñaki Gracenea”. Zehar, nº 39, San Sebastián, primavera de 1999.

parte, en las exposiciones funcionaban como signos de puntuación que entrecortaban los montajes, establecían rangos entre las obras, ordenaban las ideas y las jerarquizaban en diferentes categorías. Eran significantes útiles dentro del sistema. El deseo de completitud en mi trabajo, para Juan, comenzaba a poder atisbarse en cuanto la necesidad de cobijo se destensaba y los cuadros remitían a una sensación de inacabados. Pérez ponía sobre la mesa el teorema de completitud de Godel para destacar la inconsistencia como valor indubitable y demostrar la propia consistencia. Como reza uno de los teoremas de Godel:

“...cualquiera de las sentencias indecidibles de la propia teoría es aquella que «afirma» la consistencia de la misma. Es decir, que, si el sistema de axiomas en cuestión es consistente, no es posible demostrarlo mediante dichos axiomas”.

Como Juan indicaba, la perfección que trasladan algunas obras las hace, paradójicamente, imperfectas, por lo tanto, acogiéndonos al teorema de Godel, sólo se podría llegar a la perfección a través de la imperfección. Esos cuadros de minuciosa realización, cuadros que el artista usaba de escudo, sin entrada ni salida, frontales, crudos, para mi proyecto tenían la condición de refractarios, cualidad que les permitía establecer una relación neutra con el espectador. Como hemos comentado jerarquizaban, ordenaban y desde mi óptica eran capaces de revelar la imperfección de



I. G., “S.T.”. Óleo sobre lienzo/madera, 2/146 x 114, 30 x 50 x 40 cm, 1999.

las otras “células” del sistema que mencionaba Xabier Sáenz de Gorbea en su texto “Consciencias congeladas”, de esta manera desde su perfección, extrañamente, aportaban su granito de arena en la completitud.

¿Cómo creamos esas fuentes de energía para que el sujeto pueda recogerlas?, ¿Es acaso la belleza el reclamo?, ¿cómo llegar a la completitud en la experiencia ante tal número de fracciones, como leer un todo ante la infinitud de partes existentes? ¿puede existir perfección en esto? Este fragmento de Lem Stanilaw en su novela “La investigación” nos puede servir de soporte:

“¿Pero si el mundo no es un rompecabezas cuyas piezas sueltas tenemos ante nosotros sino una sopa en la cual nadan al azar unos fragmentos que sólo, por casualidad, se congregan de vez en cuando para formar un conjunto coherente? [...] Perfección, completitud, belleza, ¡no son más que una excepción rara que sólo se presenta porque la cantidad de fragmentos es inimaginable!”.

Juan, continuaba el análisis con los trabajos presentes en la muestra de Basauri, vislumbraba en la relación que se daba entre las obras una potencia a determinar. Los cuadros se explayaban en un sujeto que el sobrevenir de la confluencia de dos disparidades había concebido, esta relación la comparaba con el amor¹⁰⁹. Porque el amor, como mencionaba Juan, era producción y junto al arte, la política y el matema era capaz de producir sujeto. Al final del texto, el autor daba una lectura compartida de la situación de la pintura¹¹⁰ en aquella época: se habían acabado las grandes responsabilidades, no existía un único camino a seguir y el relato que martirizaba a los pintores no necesitaba continuidad. La pintura haría uso de lo anterior sin rubor alguno y, si esta actuación conllevara una crítica, la ejercería, a veces, despiadadamente desde el sarcasmo.

A principios del año 2000 inauguré una exposición individual en la Galería DV; para la muestra se editó un catálogo en el que colaboró Iñaki Imaz con un texto. Imaz comenzaba el texto con un párrafo donde describía lo que podíamos esperar de alguien que pinta, la respuesta que se daba a sí mismo era el esfuerzo. Un esfuerzo sin un fin determinado que partía de un deseo instantáneo proporcionando un vestigio, una huella perenne la cual

109 “Parejas que nos alejan del mundo totalitario de la estructura que cuenta todo como Uno para introducirnos en el mundo del uno más uno que no hacen dos. Se trata de un uno que hace dos y otro uno que hace otro dos, creando una dualización al igual que sucede en la producción amorosa”. Juan Pérez Agirregoikoa, “Señor que no mira al horizonte. Sobre la pintura de Iñaki Gracenea”. Zehar, nº 39, San Sebastián, primavera de 1999.

110 “Creo que los cuadros de Iñaki representan una de las características de la pintura actual, una profunda sensación de querer terminar con los cuentos, de no contar más nada: no hemos perdido nada y nada tiene que volver. El problema es que, desde la especificidad de la pintura, herederos de tanta transcendencia y profundidad durante tanto tiempo, bajar de las alturas y subir de los abismos ha sido la tarea que nos han dejado los jodidos héroes. La nueva sea tal vez la de contar la nada (Ø), que no es lo mismo que contar nada, cero”. Juan Pérez Agirregoikoa, “Señor que no mira al horizonte. Sobre la pintura de Iñaki Gracenea”. Zehar, nº 39, San Sebastián, primavera de 1999.

nos concerniría como espectadores. A este párrafo, añadía, a modo de cita el siguiente texto:

“Comenzar con un párrafo que yo mismo podría malinterpretar, me coloca en situación. Quiero saber qué dice lo que he escrito: sé que se refiere al pintor y a su pintura, pero está por ver de qué modo. Por respeto trato de actuar como un detective y partir de cero, o casi de cero: me es imposible repetir lo que pienso como si de antemano estuviera ya pensado, o lo que opino como ya opinado; podría hacerlo sólo desde la aceptación de una distancia y una legitimidad estándar que ahora no estoy en condiciones de asumir. Igual que el pintor en su estudio con las imágenes, tengo que esforzarme yo también y producir aquí, palabras”.

Efectivamente, a veces, no existe la distancia suficiente para hablar de algo o es imposible encontrar el modo, la forma de hacerlo. Pero he aquí que volvemos a encontrarnos con el esfuerzo, ya sea con el pincel o con el teclado. Y ese esfuerzo deja un rastro que perdura, otras, se anula como si fuera un residuo. En ese forcejeo se producen lo que Imaz denominaba signos¹¹¹ y, a posteriori, estos se definen en imágenes. En la ejecución de ese esfuerzo nos encontramos con el papel del artista¹¹², oficiante de su conciencia con sus obsesiones y deseos llenos de placer, de autocastigo. El acto de pintar, situación pulsional para algunos, tiende al gozo y a la aflicción, contrasentido de quien nunca deja de esforzarse por eso mismo. Si el esfuerzo es innato al pintor, al “hacer” para mí existe una responsabilidad que cada uno sitúa donde puede. Lo que le incumbe al pintor es propio, no así el rastro que interpela al espectador. Lo que pinto, procuro, debe tener relación con un conocimiento de uno en relación al mundo. Mi forma de trabajo, mi vínculo con la pintura se relaciona con lo que quiero pintar y aquí ocurre el conflicto con lo propio, porque para mí si no intento que ese “propio” tenga la suficiente pregnancia desde un significado abierto para el espectador mi esfuerzo es vano. Michael Fried cita la conciencia y la alineación del espectador con el acontecimiento particular que quiere

111 “Estas denominaciones podrían ser sustituidas por otras; lo más importante, parece ser la oposición entre ellas, no tanto lo que significan. En lugar de residuo y rastro, podríamos escoger al azar palabras a la vez similares y opuestas entre sí, como, por ejemplo, croquis y bosquejos o agravios y ultrajes. Creo que pensar en esta posibilidad, aparte de hacerme reír, puede tener algún valor evocativo respecto al modo en que la pintura produce signos: se pinta, se dejan rastros que van poco a poco concretándose en imágenes. Estas se repiten y al cabo de algún tiempo son sustituidas por otras”. Iñaki Imaz, “Paraíso, paraíso”. Catálogo Iñaki Gracenea, Galería DV, San Sebastián, 2000.

112 “Es, principalmente, la acción del personaje vigilado que todos somos en la plenitud de su conciencia: Sabiendo que no puede dejar de vigilar(se), que no puede dejar de sentir el ridículo por lo que hace y lo que no hace, pero tampoco dejar de complacerse en el esfuerzo de hacerlo, pretende perdonar(se) y disfrutarlo (aunque a veces, el deseo de disfrute en el perdón puede llegar a ser tan obsesivo y traumático como el peor castigo). Iñaki Imaz, “Paraíso, paraíso”. Catálogo Iñaki Gracenea, Galería DV, San Sebastián, 2000.

lograr el pintor, por encima de la representación de éste, refiriéndose a Manet¹¹³, ¿puede existir una pintura sin conciencia?

Un tiempo después de esta exposición, coincidiríamos en un mismo proyecto Juan Pérez Agirregoikoa, Iñaki Imaz y yo mismo, junto a tres artistas más, todos ellos argentinos: Gabriela Kraviez, Tulio de Sagastizabal y Octabio Blasi. El proyecto nació en Arteleku dando lugar a una serie de exposiciones y estancias de intercambio en el propio centro guipuzcoano, en Madrid y en Buenos Aires. A modo de documento de los intercambios y de las tres muestras realizadas (Arteleku, Centro Conde Duque y Centro Recoleta) se editó un catálogo bajo el título: “No te separes de nosotros”. En el mismo, Juan San Martín participaba con un texto donde tocaba temas que Juan Pérez ya advertía en su escrito para la revista Zehar. Entre ellos, la situación de la pintura en aquella época, que Juan Pérez describía como un tiempo donde acabar con los cuentos, con la carga del legado recibido¹¹⁴. A este respecto, San Martín, primeramente, hablaba de la pintura de los años heroicos del “greenberismo” y sus procedimientos, de pintores incondicionales del método y fieles a su credo. Ante esta conducta oponía la práctica del momento donde se quería terminar con la deuda ante el proyecto moderno. Javier mencionaba una suerte de actitud general en los seis artistas de la muestra en la cual observaba un rictus agnóstico, una postura envuelta en la ironía y desligada de la metodología. Con posterioridad hacía referencia al “seguir haciendo”, lo que Imaz en el texto de mi catálogo denominaba como esfuerzo, lo que se le pide al pintor¹¹⁵. Si al artista sólo se le puede pedir el esfuerzo es porque su entidad

113 “Manet parece haber luchado intensamente para que la conciencia fuera una parte esencial de sus pinturas, un aspecto esencial de su contenido. Esto explica el carácter situacional de las pinturas de Manet de la década de 1860: la pintura en sí misma se concibe como una especie de tableau vivant (en este aspecto Manet se remonta a David), pero un tableau vivant que se construye para dramatizar no tanto un conocimiento particular, como la alineación del espectador con respecto a ese acontecimiento particular”. Michael Fried, “Arte y objetualidad: ensayos y reseñas”. La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

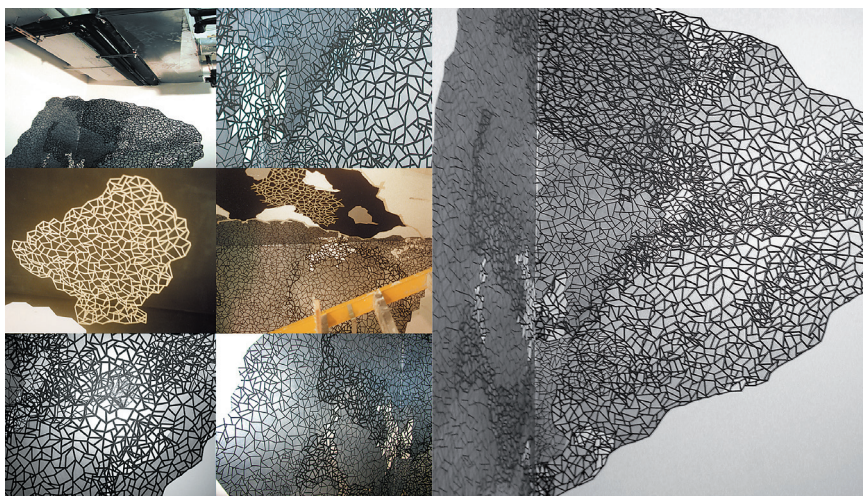
114 “Pintar se convirtió en un análisis de lo que significaba la pintura, un recorrido por sus diferentes regiones. La valentía, entrega y el convencimiento de la autenticidad de sus planteamientos, algunos de los que quizás se encuentran entre los mejores cuadros realizados en el siglo 20. Si está investigación fue devota, y de fuerte contenido metodológico, la paralela acción que décadas después realizan los 6 artistas presentes en esta exposición tiene un cariz muy diferente. No es devota sino descreída; no es intensa, sino cargada de un distanciado sentido irónico; y, por último, no es metodológica, sino errática y confusa”. Juan San Martín, “No te separes de nosotros”. Arteleku, Centro Conde Duque y Centro Cultural Recoleta, 2002.

115 “...(pintar) no sirve para demostrar nada. No tiene por qué ser interesante, no trata sobre ningún tema”. Son palabras de Iñaki Imaz, uno de los pintores participantes en la muestra, en la introducción de un catálogo de Iñaki Gracenea, otro de sus integrantes, un texto que, al contrario de lo que pueda parecer en este breve fragmento, un apasionado compendio de razones para “seguir haciendo”... La perspectiva se ha invertido, que quien pierde su carácter trascendente es el artista, mientras al cuadro se le deja vivir quizás como objeto intrascendente, hijo huérfano de un pintor sin “yo”, quizás como artefacto superfluo, pero necesario en la frágil economía vital del artista” Juan San Martín, “No

ha mutado hasta casi perderla, el cuadro adquiere cierta irrelevancia y se realiza redundantemente por parte de un pintor que ya no persigue la estela del genio, nos venía a contar San Martín. Barruntar estas ideas respecto a aquella época nos colocaba en un escenario que marcaba una corriente, sin dejar atrás las particularidades de cada pintor. Tras varias muestras y casi tres años de residente en Arteleku entendí que era un momento oportuno para buscar un cambio. Los años en Arteleku los dediqué a la producción intercalando talleres de formación que realicé en el propio centro. El mencionado con Darío Urzay y el realizado anteriormente con Pello Irazu. Me trasladé a Nueva York justo después de los atentados del 11-S. En todos estos años, los traslados, los nuevos talleres de trabajo, siempre han acarreado sinsabores en la producción, empezar de cero trae complicaciones, y muchas, en los procesos que práctico. Con el tiempo todo se ve fructífero, incluso uno, desde la distancia, lee lo realizado enfrentándose crudamente a lo cándido que fue. La gran ciudad, el nuevo centro en el cual comencé a trabajar y el contexto que empezaba a conocer supusieron un mayor cambio en mi vida que el sufrido artísticamente en aquel momento, con el tiempo, sin embargo, aquella estancia sí que propiciaría nuevas formas de trabajo. El centro en el que estaba de residente, ISCP, ofrecía un estudio y los “studio visit” semanales por parte de agentes culturales de la ciudad como dinámica. El funcionamiento era claro, todo pareciera que estuviese calculado para la llegada de lo ajeno, del nuevo arrendatario, para que este, se pusiera a trabajar, a producir. Estas situaciones, como he comentado anteriormente, son procesos formativos, al comienzo no veía interés alguno en empezar a pintar en el ISCP o, mejor dicho empezar a pintar como lo hacía en Arteleku. Pero la convención del sistema empuja, a la semana de llegar se inauguraban unos Open Studios y había que hacer algo. La mezcla de falta de tiempo, de materiales y de un contexto me hizo desistir de intentar recrear mi trabajo de los últimos meses en mi nuevo estudio. Me habían asignado un estudio pequeño y sin luz natural debido a problemas administrativos; por decirlo rápidamente: el estudio que no desearía ningún pintor. Mi pequeño refugio normalmente se usaba como oficina para residencias de curadores (en aquella época no tan usual como hoy en día). Viendo las desventajas con respecto a mi práctica habitual consideré en darle la vuelta a la situación y, en vez de pensar en las carencias de mi estudio para pintar, me planteé el espacio como lugar expositivo ejecutando una serie de pinturas murales. La primera pintura mural reproducía uno de los símbolos que usaba en mis instalaciones, el espacio acogía esta intervención de una manera natural: el símbolo, cercano a una estrella irregular, se integraba con las diversas estructuras funcionales del edificio que estaban al descubierto. Viendo que mi lugar de

te separes de nosotros”. Arteleku, Centro Conde Duque y Centro Cultural Recoleta, 2002.

trabajo se había convertido en mi nuevo lienzo. Comencé a vislumbrar una estructura interna en la pared de mi estudio que tenía que representar, que extraer de aquel muro que la tenía oculta. Esta estructura lineal, ambigua y desordenada, hacía referencia a condensaciones de deshechos; lo que se podría entender como el orden inverso, el orden creado desde el caos. Fue un proceso lento, minucioso, donde lo manual se convertía en un acabado industrial el cual se acercaba a imágenes creadas por programas infográficos. La imagen de esta segunda pintura mural, en una primera visión, nos remitía a un desconcierto que según íbamos entrando nos podía transmitir un método preestablecido, pero que no llegaba a escenificarse de una manera lógica; trasladándonos a una situación orgánica donde se nos situaba en el límite que disuelve naturaleza y tecnología. Esa imagen que se dispersa y nos acecha, una vez controlada y cuando fijamos la vista en un punto concreto y abandonamos el todo, vemos una factura manual, un trabajo laborioso que se aleja de la inmediatez de los nuevos medios trastocando nuestras primeras sensaciones.



I. G., Pintura mural, ISCP, 2001.

En los procesos de las pinturas murales surgiría, de una forma natural, la vuelta al cuadro, al soporte con límites. El trabajo en el estudio se volvió parecido a épocas anteriores donde los cuadros formaban parte de una experiencia continua. En esas formulaciones las relaciones entre los cuadros y el observador finalizaban la obra, en este nuevo proceso acontecía una nueva variable, el espacio expositivo, la superficie emergía en la obra al “trabajar” la parte externa del cuadro. Comenzaba a pintar estructuras geométricas en las paredes mientras seguía pintando cuadros que se

resolvían en su propio formato, posteriormente estos cuadros se integrarían, superpuestos, a las pinturas murales. En los nuevos trabajos se ampliaba el límite del cuadro, se daba una ruptura con la forma cerrada y el uso de nuevos materiales. Algunos murales los realicé con cinta adhesiva, la obra litigaba con el espacio de una forma física y los cuadros, aun manteniendo la forma convencional, se propagaban por las paredes. Estas intervenciones en los muros del estudio podrían entenderse como motivos ornamentales, una especie de retícula, de diagramas que se repetían y recreaban la forma de alguno de los símbolos que estaban pintados en los cuadros. Había una reiteración de las formas en diferentes códigos, lo pintado en el cuadro de una manera sintética (formas que remitían a símbolos) se convertía, manteniendo la forma, en un esquema de líneas que ocupaba gran parte de la pared que, a su vez, distribuía el lugar de montaje de los cuadros superpuestos.



Exposición Garage Regium, Madrid, 2002.

La pintura se expandía en el territorio del estudio, la pintura se desligaba de sus límites¹¹⁶, de su perfil habitual, manteniendo ciertas convenciones, pero jugando con el mestizaje disciplinar. Este periodo de exploración tuvo su visualización en dos muestras. Una en Nueva York, una exposición colectiva titulada “Painting as paradox” en el centro Artist Space y la otra,

116 “La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de “limitación” a otro de “i-limitación”, en lo que supone de inauguración de una fase poscrítica, caracterizada por su condición distendida y expandida”. Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Impurezas: el híbrido pintura-fotografía”. Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95.

una muestra individual en la galería Garage Regium. La exposición en Artist Space era coral, podríamos incluirla en las muestras que intentan tomar la temperatura a la disciplina y que se suceden una detrás de otra cada poco tiempo. ¿Era el momento de la pintura expandida? la pintura expandida discurría en torno a derivas donde se ensanchaban sus límites en cuanto a soporte y materiales dando respuestas cercanas a lo híbrido. A partir de este axioma las propuestas que se podían incluir eran muchas, así la exposición se presentó como si fuera un salón de antaño con una amplia selección de pintores, marcada por la heterogeneidad de la época. Las obras presentaban propuestas muy diversas y en la mezcolanza de la exposición afloraba una corriente cercana a lo ingenioso; en este sentido se apreciaba una presencia mayor en cuanto a procesos ligados a la experimentación material con la inclusión de los nuevos medios que a la ruptura de los límites del formato, la concepción espacial o la entidad instalativa. Aquí podríamos poner en cuestión, por un lado, el supuesto valor de estas exposiciones en busca de reseñar las tendencias del momento y, por otro, la continua revisión de la pintura. La pintura, con el peso de la tradición a sus espaldas, permanentemente, se prestaba a nuevas consideraciones no exentas de intereses de muchos tipos y pareciera que la búsqueda de una idea común de la disciplina, con respecto a un momento, fuera una obligación cíclica. Para el participante, ante tal contaminación de propuestas el trabajo de uno perdía intensidad, prácticas semejantes, aunque desde imaginarios diversos podrían crear una atmósfera donde el significado quedara mediatizado. Las descripciones leídas en revistas de arte se dirigían a la situación apuntada:

¿Estallará finalmente la brillante burbuja de estos espectáculos de pintura multiartista como un punto com sobrecalentado? No es probable, dado que los artistas (y curadores) no pueden resistir el canto de sirena del potencial de la pintura, su historia torturada y, como apunta este inteligente, aunque extenso espectáculo, sus muchas paradojas. Cambiante, cuestionable, relevante, obsoleta: la pintura en "Painting as Paradox" en Artists Space ofrece tantos enfoques como sea posible que quepan en las paredes. La frenética instalación estilo salón demuestra la profusión de prácticas basadas en la pintura de artistas jóvenes y también insinúa un número mucho mayor que los más de sesenta reunidos por la curadora Lauri Firstenberg¹¹⁷.

"Impactado por el espectro de los precursores históricos y contemporáneos, el trabajo representado en la muestra a menudo demuestra la reposición de géneros tradicionales dentro del léxico de las nuevas tecnologías. Este interés altamente consciente por el estado de la pintura, su producción, recepción y circulación,

117 <https://www.artforum.com/picks/painting-as-paradox-3866> Meghan Dailey Painting As Paradox.

*ha llevado a una enorme actividad, desde la pintura digital, la pintura híbrida, la no pintura, la pintura hiperfigurativa y más allá, iniciando principalmente un colapso de categorización*¹¹⁸.

En este momento, quizás, deberíamos subrayar o explicar algunos de los pormenores que se dieron alrededor del término “pintura expandida”. En diversas ocasiones para fundamentar los cimientos de la pintura expandida se ha utilizado el escrito de Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”. Un ensayo, publicado en 1979 que tiene por objeto repensar acerca de la nueva dimensión de la escultura. Sí a finales de los sesenta el interés de la escultura iba dirigido casi exclusivamente a los límites externos, Krauss propone en su texto el “campo expandido” donde la escultura en una manifestación de posibilidades múltiples fuera modificada, extendida, moldeada, de una manera en que la materia, asumiendo su entidad como escultura, se expandiría incorporando e implicando nuevos elementos para su concepción. Nos situaríamos ante el final de los límites de la disciplina, la escultura como término se abría para investigar y trabajar en nuevos ámbitos donde existieran distintas facultades constituidas de forma diferente. Si el análisis, con respecto a la escultura, ocurría en un momento oportuno sobre la pintura podríamos decir que no existió un alegato tan conciso en este sentido para construir un relato. Sin embargo, la formulación hecha por Krauss podía servirnos para ver los cambios que iban a suceder en la pintura, donde los límites formales y conceptuales también eran cuestionados en pos de su contemporaneidad, expandiendo la disciplina hacia nuevos campos como la arquitectura y la escultura. Se rompían los límites, pero en síntesis predominaba la naturaleza de la pintura. Desde mi perspectiva los relatos asumidos por la colectividad ayudan a ubicar el trabajo de un artista por afinidad, negación o afirmación, lo cual no quiere decir, en mi práctica al menos, que el trabajo surja de estos. El arte me permite trabajar con y dentro de su lenguaje produciendo obras que servirán o no al espectador. Los funcionamientos internos de expresividad, entre lo simbólico y lo real me asisten para una metamorfosis personal, y lo mismo que esto puede no afectar al espectador, lo externo sea discurso artístico u otra referencia no activa la producción por sí mismo.

No nos parece oportuno en este trabajo tratar en profundidad esta tendencia o reconstruir una suerte de genealogía del arte expandido; sin embargo, si nos parece pertinente aclarar ciertas especificidades y comentar la obra de alguno de los artistas en los que se ha fundamentado el discurso en sus inicios. Veamos algunos de los ideales de Buren, sus obras sin contexto no existen, el lugar expositivo es el lugar de trabajo, de hecho, Daniel Buren

nunca ha tenido un lugar de trabajo, un estudio personal para la ejecución de las obras, valga como anécdota y referencia. La pintura en la época del artículo de Kraus no adoptó el término hasta que en los ochenta comenzara a emplearse la idea de “pintura en el campo expandido” para conceptualizar la obra del artista Daniel Buren.

El desarrollo de la pintura, con respecto a una idea secular, se vincula a diferentes prácticas adaptativas y, a su vez, moldeables que inundan con contundencia las corrientes de la pintura contemporánea; el mestizaje entre disciplinas provoca una situación analéptica que, cada vez, suscita una mayor apertura con respecto a posibilidades formales. La pintura se sitúa ante su propia definición y la incapacidad de delimitar sus márgenes. Esta condición no tiene un punto de inflexión, los antecedentes van abriendo vías hasta que aquello que resultaban pequeñas rupturas un día se nos muestra como realidad imperturbable. La pintura a lo largo de la historia ha intentado convivir con su contemporaneidad y las dificultades que eso conlleva amén de soportar su propia historia; en estos procesos, podemos encontrar antecedentes de ruptura con la convención de la pintura o intentos de dilatar sus límites. Buren, a través de sus principios, defensores de un arte moldeable y maleable, consiguió sobrepasar la pureza¹¹⁹ impuesta por Greenberg y sus seguidores. Buren junto a Parmentier, Toroni y Mosset formaron el grupo BMPT en 1967, el cual se resistía a las normas vigentes de la época y así lo explicitaban en su manifiesto:

“Como la pintura significa pintura que haga referencia al esteticismo, las flores, las mujeres, el erotismo, el ambiente cotidiano, el dadaísmo, el psicoanálisis, la guerra de Vietnam, Nosotros no somos pintores”

Daniel Buren en una entrevista posterior a la desaparición del grupo declaraba:

“no ha habido jamás ningún grupo y, menos todavía, un grupo llamado BMPT. Estas siglas son una invención de críticos que jamás nos ampararon y que quisieron hablar de nosotros tres años después, cuando todo se había ido al garete (...) BMPT no existió jamás, el grupo no existió nunca como tal”¹²⁰.

Más allá de algunos escritos, BMPT no se conformó en torno a unos postulados irrefutables que les dotara de una identidad indubitable

119 “Así cada arte se volvería “pura” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de independencia. El arte moderno, utilice el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura - la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento- eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que solo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contemplo estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente”. Clement Greenberg, “La pintura moderna y otros ensayos”. Ed. Felix Fanés. Madrid, Ediciones Siruela S.A.2006 p. 113.

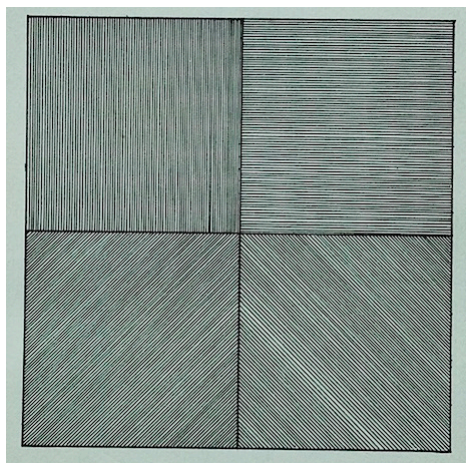
120 Pedro Alberto Cruz Sánchez, “Daniel Buren”. Editorial Nerea S. A. Donostia, p. 11.

como grupo. Más bien, la unión cuajó alrededor de unas preocupaciones comunes unidas a ciertas necesidades de aquel contexto. En los casi dos años de existencia, sus puestas en escena venían dadas a partir de la “manifestation” donde aunaban acción y texto. Más allá de la ideología o el contexto que trajo aquel “no grupo”, Buren estableció nuevas vías de actuación comenzando a trabajar con bandas verticales en 1965. Sus “bandas”, homogéneas de 8,7 cm de grosor, fueron un modelo sucinto, no narrativo y alejado del rastro del yo del artista, mostraba ciertas formalidades de la pintura negándola, negando el esquema del pintor convencional. Intentando ir contra las estrategias pasadas, esas pequeñas formalidades más el mercado y el sistema del arte al final hicieron de las franjas el icono de Buren como si del dripping de Pollock se tratara.

La revuelta ante la integridad que promovía Greenberg impulsada por Krauss, Crimp, Buren o Sol Lewit, por ejemplo, crearon los soportes de un nuevo arte sin límites en su maleabilidad. Estos, a su vez, recibieron influencias de agentes anteriores que quisieron romper los límites del arte, aun así, habría que convenir que no todos los artistas precedentes que intentaron ampliar los límites del lugar tradicional de la pintura como menciona Hal Foster en su artículo “Asunto: Post”¹²¹ eran conscientes o tuviesen la pretensión de romper con la modernidad. Al otro lado del atlántico podemos encontrar en Sol Lewit posturas que liberaban o ponían en cuestión el papel del cuadro como convención. Sol Lewit rompió con la formalidad al uso planteando intervenciones pictóricas en el muro, a principio con sus dibujos a lápiz sobre paredes blancas y, posteriormente, con los murales cromáticos. En 1968, por primera vez, actuaría sobre una pared blanca en la Ace Gallery de Los Ángeles. El artista abrió una vía con respecto al canon de cuadro convencional al dibujar sobre el muro blanco de la galería su “Drawing Series II (A), Wall Drawin n° 2”. La intervención se formalizó a partir de veinticuatro cuadrados de las mismas dimensiones, a su vez, cada uno de ellos se dividía en cuatro partes iguales. Cada una de las partes exploraba las posibilidades de la dirección de las líneas paralelas, tanto horizontales como verticales, o diagonales en ambas direcciones, a izquierda o a derecha. El artista de Connecticut desarrolló una propuesta innovadora, sus dibujos murales se podrían realizar tantas veces como se quisiera siguiendo unas instrucciones de uso. Todos estos trabajos tendrían

121 “Expandir el campo estético, transgredir las clausuras formales, hurtar imágenes, desnaturalizar los signos dados, cuestionar los mitos culturales, problematizar la actividad de referencia, etc. ¿hasta qué punto estas tácticas son ajenas a la modernidad? Tanto Picasso, como Pollock y Simthson desestructuraron los modos de significación que habían heredado. Tanto Magritte, como Jonhs y Laurie Anderson postulan formas de interferencia retórica. No es posible recuperarlos a todos como posmodernos o proto-posmodernos”. Hal Foster, “Asunto: Post”, Publicado originalmente en Parachute 26 (primavera, 1982), pp 11-15, <https://visuales8.files.wordpress.com/2011/08/foster-post.pdf>.

la seriación como proceso de trabajo, lo único e irrepetible se convertía en reproducible. Rosalind Krauss ya planteaba lo único y lo reproducible en la pintura como premisa ligada a la posmodernidad. La pintura activó otra serie de confrontaciones más allá de la dupla reproducible/único, la técnica, el lugar del artista como ejecutor, las herramientas, el propio material, amén de otras convenciones ligadas al marco y al soporte. Objetar al medio desde su propio ser convertía la obra en un constructo posmoderno. Sol Lewit abrió nuevas vías, pero en sus dibujos murales, sin duda, cobraba gran relevancia el *hit et nunc*, el espectador percibía esa mínima capa de materia que superponía el artista al muro mostrando el



Sol Lewit, detalle, 1969.

cómo y el porqué. Ese lado performativo en el que se enseñaba sin pudor el tiempo de la acción, un proceso fragmentado dejaba al espectador ante una obra etérea que vibraba donde la percepción era extraña y huía de nuestra relación habitual con la disciplina. Esa extrañeza en el encuentro ante un rastro nos dejaba solos ante la intención y esta estaba marcada por la acción de dibujar. Existía una transferencia de función, el acto performativo se redirigía al transcurso de la acción que ante el espectador estaba inmóvil, pero encarnaba un tiempo activo en un momento pasado. Esta situación marcaría una distancia para con la acción al exterior, posibilitando nuevas lecturas que ensanchaban el acto de dibujar como describe Lewit¹²². Sol Lewit y Daniel Buren marcaron nuevos modos de actuación precursores

122 “... el dibujante y la pared entran en un diálogo. El dibujante se aburre, pero más tarde, a través de esta actividad sin sentido, encuentra paz o zozobra. Las líneas en la pared son el residuo de este proceso. Cada línea es igual de importante que las otras líneas. Todas las líneas se vuelven una cosa. El observador de las líneas no ve más que líneas en una pared. No tienen sentido. Eso es arte”. Sol Lewit, “Escritos”. Alias Editorial 2019, p. 63.

en su tiempo, antecedentes de una manera de hacer que llegaba. Nosotros, en este trabajo al no seguir una genealogía de la pintura expandida, hemos escogido estos dos artistas como referentes y poder ver su influencia en otros dos artistas tres décadas después, que son ejemplos claros de la evolución de la pintura expandida como Franz Ackermann y Peter Kloger. La pintura, dada su permeabilidad y la constante necesidad de renovación o de contemporaneización, ha permitido que la disciplina asumiera rasgos de la escultura, la performance, el dibujo, del video, de las nuevas tecnologías o de cualquier fuente que dé viabilidad al nuevo proyecto de la pintura. En los ejemplos de Ackermann y Kloger veremos cómo, asumiendo las claves de ruptura que hemos mencionado en Buren o Lewit, su trabajo estaría ligado a realidades sociales contemporáneas que se integrarían dentro de la problemática del arte y del cuestionamiento del medio.

El trabajo de Franz Ackermann ha tenido una de sus génesis en la idea del traslado, con el tránsito, desde lo narrativo de los viajes que realizaba hasta como circulaba por diferentes medios de representación. El viaje y sus destinos le servían como inspiración de una vivencia transmitida al espectador desde un espacio crítico. En sus destinos, Ackermann, realizaba cuadernos de artista donde plasmaba sus experiencias, una especie de apropiacionismo de lo vivido que él denominaba “mental maps”, eran registros de una gran base de datos donde lo acumulativo y proteico de los recuerdos se fusionaban. En estos esbozos ya se adivinaba un sistema traductor de sus realidades en imágenes sintéticas, que abordaban desde lo objetivo en formas reconocibles a lo subjetivo de la apropiación de diferentes lenguajes de representación. Este trabajo de “campo” solía finalizar en pinturas de gran formato donde se entremezclaban diversos elementos en una suerte de hiperrealidad. Estas pinturas finales estaban directamente vinculadas al estudio, un lugar donde el artista podía reflexionar sobre la iconografía creada en los “mental maps”, una mirada desde la distancia para organizar todos los elementos creados e “incautados”. Estas imágenes desprendían al unísono fantasía y realidad, salidas del cerebro del artista casi se nos presentaban en modo de pantalla de dispositivo electrónico a partir de unos colores saturados. La iconografía era diversa, arquitecturas extrañas, lo urbano desde la imagen, formas abstractas orgánicas, alguna cercanía al comic, al videojuego, figuras geométricas, ... Ackermann nos sometía a su mundo y ahí deberíamos empezar a buscar códigos de entendimiento. El cuadro se volvía un lugar fragmentado, un conjunto de pequeñas realidades que debíamos moldear. El artista forzaba todavía más la situación y el paso por el estudio digamos que era una situación intermedia que desembocaba en un nuevo estado de conexiones, submundos, objetos y pinturas murales. El lugar expositivo se transfiguraba en un contenedor del imaginario del

artista que articulaba en sus invasivas instalaciones¹²³. La trama confusa que proyectaba Ackermann hacía que lo reconocible se volviera abstracto y nuestros códigos de lectura quedaran trastocados como si un virus nos hubiera poseído. Asistíamos a una compilación, entre un universo físico y un universo especulativo, que hubiera sido depurada por diferentes filtros. Ackermann viajaba o se posicionaba en cualquier ciudad del mundo, nos hablaba del sujeto contemporáneo como viajero, por necesidad o placer, entre el migrante y el turista. En muchas de sus instalaciones diríamos que existía un eco de los deshechos, restos de unos vestigios de los otros a través de los objetos y de las fotos incorporadas a las instalaciones. Estas dos realidades que todos vivimos desde nuestras contradicciones afloraban en la obra de Ackermann.



Franz Ackermann, Portikus, 1998.

“El arte de Peter Kogler puede entenderse, sobre todo, como una respuesta a la cuestión de la representación del infinito en un espacio artístico finito”¹²⁴.

El trabajo de Peter Kloger, desde sus inicios, combinó diferentes medios y trabajó desde una óptica cercana a la arquitectura, a la pintura, al cine y a los códigos de la tecnología digital. La pintura, en su caso, sufría una simbiosis con el mundo digital para intervenir en la arquitectura generando

123 “Así son las instalaciones multimedia de Ackermann, heterotopías relacionales que generan su propio espacio de percepción y experiencia, lugares de deriva, acumulación, fragmentación, tensión y desorden que nos recuerdan - metafóricamente- las maneras en que la violencia estructural y la violencia subjetiva se originan mutuamente en las sociedades contemporáneas. Las formas estallan en la pared, dominadas por una perspectiva inestable y se derrumban sobre el espectador en un apocalipsis cromático que recuerda al Horror Vacuú barroco y desafía nuestros sistemas de percepción”. Javier Panera, “Home, home again/23 ghost”. DA2, Domus Artium, Salamanca, 2002, p. 60.

124 Boris Groys, “The Unending”. <https://www.kogler.net/wordpress/essays02/#essayenglish>.

espacios virtuales, este acercamiento dio comienzo en los ochenta usando diferentes software, Kogler hablaba así de sus comienzos:

“El arte generado desde el ordenador ya existía en la década de 1960, por lo que sus orígenes se remontan mucho más allá de la década de 1980. El carácter del medio cambió significativamente gracias a la aparición de la interfaz de usuario. El Mac original salió en 1984, creo. Fue el primer ordenador que permitió controlar programas sin ingresar texto. De repente, fue posible usar la computadora de manera completamente intuitiva a través de un ratón. Junto con el Mac llegaron símbolos y signos simples, por lo que volvemos al punto de partida a la semiótica. Por un lado, estaba el extraño fenómeno de enfrentarse a una máquina altamente desarrollada basada en una tecnología muy compleja, pero al mismo tiempo llevaba al usuario a un nivel de lenguaje y comunicación anterior al lenguaje hablado. De repente te pusieron en una situación familiar desde la infancia: señalar algo y nombrarlo: un bote de pintura, una goma de borrar, un pincel. El hecho de que un desarrollo tecnológico pueda conducir a un nivel de comunicación aparentemente ya trascendido es bastante notable”.

Los espacios intervenidos por Kogler en los que tanto se valía de la pintura, como de la serigrafía o de las proyecciones para dotarlos de una oscilación cercana a los movimientos cinéticos, finalizaban convertidos en estancias hipnóticas. Comunes en su trabajo fueron las retículas en blanco y negro que aumentaban esa sensación visual al cubrir techo, suelo y paredes con el mismo “pattern” situándonos en un “no lugar” sin las referencias espaciales usuales. Kogler desde los años ochenta comenzó a integrar en sus trabajos programas informáticos, en su conversación con Kathrin Rhomberg exponía como establecía esta relación¹²⁵. En nuestra era, el software es la imagen del infinito, programas que son capaces de repetir acciones o imágenes sin fin, el imparable retorno de lo mismo. Este concepto nos llevaría de vuelta a la naturaleza. De hecho, muchos de los símbolos que aparecían en la iconografía de Kogler tenían que ver con la vida natural ejemplificada en animales como las ratas o las hormigas o con órganos como el cerebro, también hacía uso de otros símbolos exponentes de la conectividad en forma de tubos o figuras como el vórtex. Relacionado con lo anterior, Peter Kogler mostraba códigos agenciados para lograr que el observador se sintiera concernido desde diversas fuentes y así establecer un intercambio en tiempo real. El sujeto pasaba de transitar por la construcción visual a mimetizarse como materia visual, era absorbido

125 K.R. ¿Por eso usas el ordenador como medio?

P.K. Sí, es comparable con el papel de la serigrafía en la década de 1960. Es una interfaz que estaba conectada con una época cultural particular. Una vez más, me preocupa trabajar con el medio que representa nuestra realidad contemporánea.

K.R. Eso también tiene una dimensión política.

P.K. Definitivamente, pero no en términos narrativos. Más bien en términos de método.

por las redes y conexiones que el artista nos proponía. Las imágenes que proyectaba, a partir de la pintura mural o del papel estampado mediante serigrafía, creaban una especie de superficie material de la imagen. Esa superficie material, en tanto que casi etérea, trasladaba al espectador a una realidad que era expuesta a través de refinados juegos visuales. El sujeto asistía a la reciprocidad entre el material de origen y su reproducción, entre el significante y el significado.



Peter Kloger, Seccession Viena. Serigrafía sobre papel, 1995.

Volviendo a mi trayectoria artística, tras la exposición en Artist Space surgió la propuesta de una exposición individual en Madrid. Las obras que estaba realizando en aquel momento iban incorporando imágenes cercanas a lo urbano, relacionadas con el diseño, la publicidad, las masas de gente... las usaba en mi pintura directa o tangencialmente, para luego reordenarlas en las instalaciones, en cierto sentido reformalizándolas a partir de códigos instalativos. Mi forma de trabajo continuaba, en gran medida, sostenida por el formato cuadro, aunque los vínculos de este se extendían a la pared como ha quedado explicado anteriormente. En estas propuestas nos asaltaría el concepto del “parergon”, en cómo se nos presentaba el marco y como este estaba representado, el desbordamiento del límite del cuadro era literal al continuar la representación en el muro y solaparse con este. Los límites no operaban como marco, el marco intervenido posibilitaba una experiencia conjunta; a través de un juego de percepciones visuales y performativas, el observador se sentiría interpelado y adquiriría diferentes roles. Se utilizaban las características inmateriales y materiales del espacio para mostrarlas unidas a las obras, no era una simple cuestión transgresora o de huida con respecto a la convención, a la transgresión del marco o a la innovación en los soportes o en las técnicas a emplear, porque entonces nos

hallaríamos ante una cuestión de ingenio¹²⁶ y, ante ese cargo o sospecha, el observador se encontraba con los códigos, con el proceso.

El espacio expositivo tenía forma rectangular, las dos paredes estrechas soportaban pequeños cuadros en formación de a uno. Las otras dos paredes paralelas, de mayor tamaño, albergaban dos montajes de superior envergadura. Una de las paredes acogía cinco cuadros de gran formato dispuestos en el suelo en fila, pareciera que uno se enfrentara a cinco estatuas inertes. El observador podía escoger dos roles casi opuestos, el de pasar revista a las obras, como un mando ante la formación de su escuadrón o, por el contrario, mirar desde el centro y pensar que estaba siendo juzgado por las obras, por cinco jueces. Cuando me situaba ante los cinco cuadros, lo veía como una cuestión de rango, que opción escoger determinaba como mirarlos. En la pared opuesta un dibujo pintado sobre



Exposición Garage Regium, Madrid, 2002.

el muro creaba una estructura geométrica irregular realizada a través de líneas del mismo grosor. El dibujo se extendía por una pared de 7 metros de ancho y en ella colgaban seis cuadros cuadrados de 80x80 cm, divididos en tres secciones desiguales. Un cuadro al principio colgado en el centro de la vertical, cuatro cuadros realizando un cuadrado en la mitad y un último

126 “Es Kant quien, a la hora de diferenciar entre distintos tipos de conocimiento, coloca al arte en uno de tipo práctico y dotado de forma estética; un arte de hacer (así lo denomina él) inscrito dentro del juicio entendido este como condición alógica del pensamiento. Para precisarlo cita un dicho regional en el que pone un ejemplo que acaba en una definición: “los prestidigitadores son muestra de un conocimiento (cualquiera puede hacerlo si conoce el truco), mientras que los equilibristas ejercen un arte”. Entonces, andar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio, recreándolo a cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva. Para Kant esto caracterizaría al arte: ser no un tipo de conocimiento aprehensible, sino uno practicable en constante recreación”. Peio Mitxelena “Modos de hacer”. Texto Catálogo Iñaki Gracenea, Garage Regium, Madrid, 2002.

cuadro que sobresalía de la pared colgado en la parte alta. Este montaje reflejaba una intención narrativa fragmentada, con jerarquías, nexos o secuencias conjuntas (imagen p.129).

Peio Mitxelena, en su texto “Modos de hacer¹²⁷”, dentro del catálogo de la exposición, relataba como la pintura funciona a modo de “instrucciones de uso” en mi trabajo. Un medio, el de la pintura, que pagaba sus peajes como escribe Peio, porque la pintura soportaría el peso de la tradición y el de un lenguaje escrutado minuciosamente; no obstante, el deseo y su, aunque menoscabada, capacidad de transmisión la seguirían haciendo útil. Los pintores no cederían, indagarían y perseguirían soluciones, la persecución sería más importante que la meta, no hay duda, porque siempre estaría el proceso, La pintura (sea infografía, performativa, serigrafía o realizada con la rudimentaria herramienta del pincel) con sus limitaciones de lenguaje ofrecería una porosidad que propiciaría una posibilidad de mestizaje liberadora. Como hemos mencionado en este trabajo, el fin de la fidelidad a la pureza de las disciplinas llegó con el fin de la modernidad que defendía Clement Greenberg¹²⁸. En este estudio, en más de una ocasión, se ha convertido en axioma para contar lo posmoderno en su condición de opuesto (ambos espacios bastante más fluctuantes que el mero antagonismo). Un opuesto que nos situaría ante una paradoja de difícil solución donde para seguir “estando” la pintura tendría que escapar de la naturaleza que la explicaba como tal. En la época de la exposición en el marco de la pintura, ciertos preceptos ya eran asumidos con normalidad absoluta, los nuevos medios de creación de imágenes y la pintura litigaban y se retroalimentaban. Este debate, que posteriormente ha resultado un tanto vacío, parecía marcar el tablero donde pleitear la problemática de la pintura, cosa poco cierta¹²⁹, puesto que la pintura fue permeable fácilmente

127 “Y es que, aunque todo artista sabe que objetivos concretos tiene, no son del orden del conocimiento. Son objetivos que cumplen (tratándose en este caso de pintura) funciones como las siguientes: llevar a cabo labores de ejercitación y desarrollo (realización) de deseos (individuales-grupales). Recorrer (para bien o para mal, nunca se sabe) las figuras que la pintura trabaja, su modo de estar trabado con la mirada y con el imaginario del sujeto individual y social. Reconocer (un mínimo peaje se paga) sus complejidades de proto-lenguaje. Disfrutar su potencial de simbolización. O asumir (enfrentado o partidariamente a) su permeabilidad a renovados procedimientos”. Peio Mitxelena “Modos de hacer”. Texto Catálogo Iñaki Gracenea, Garage Regium, Madrid, 2002.

128 “Una obra modernista de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dado por la naturaleza esencial de su medio. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y la explicitud. Las artes han de conseguir la concreción, la “pureza”, actuando exclusivamente en función de sus yos separados e irreductibles”, Clement Greenberg, “La nueva escultura” [1948,1958], en Arte y cultura. Ensayos críticos. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona,1979, p. 132.

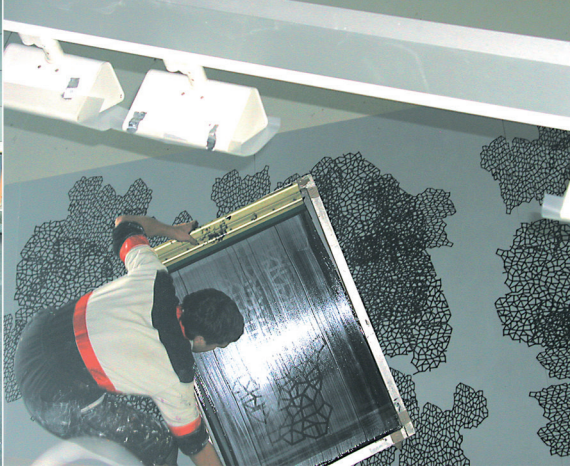
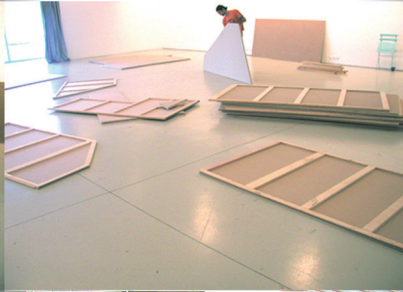
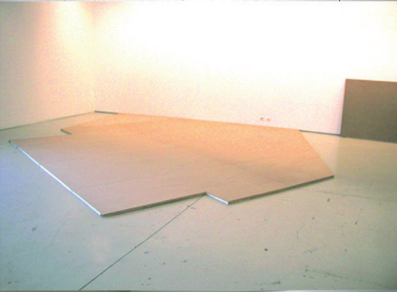
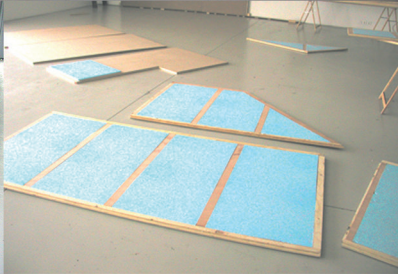
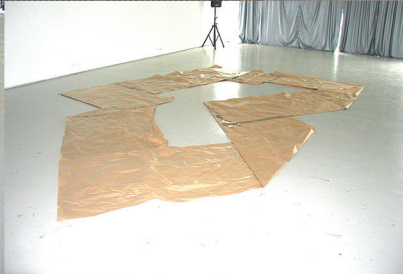
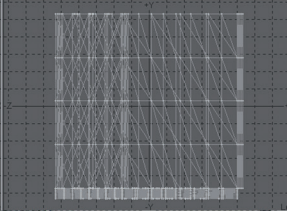
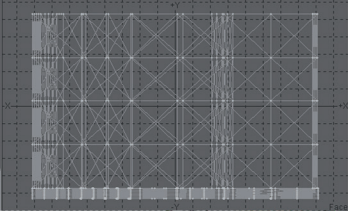
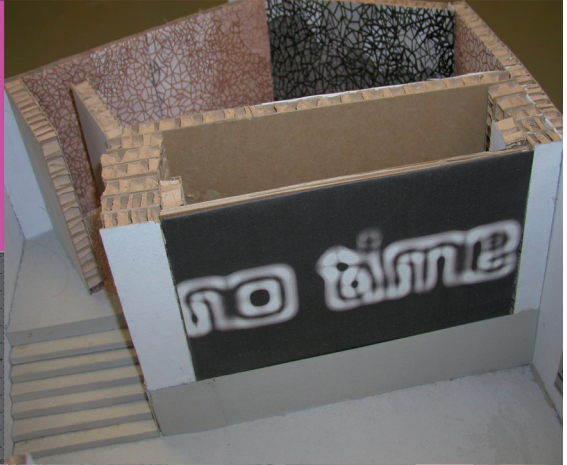
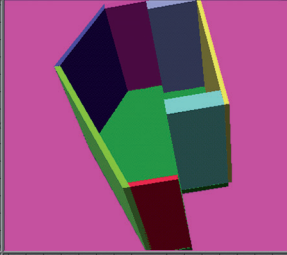
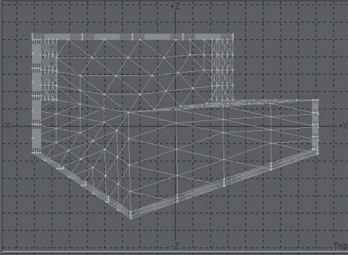
129 “A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado”. Barry Schwabsky. “Pintar ahora”. Exit Express, nº 6, Madrid, octubre.

a las nuevas propuestas instalativas o mestizajes varios, lo mismo que a otras vías de trabajo.

Continuando con mis exposiciones, el proyecto Package Room tuvo su comienzo en una propuesta expositiva en la Galería DV de Donostia en 2004. La galería se dividía en dos espacios a diferentes alturas, sin que existiera ninguna división sólida más allá de una columna. El primer bloque, un rectángulo de unos siete metros por cinco, diáfano, en el final de su recorrido en el lado izquierdo mediante unas escaleras de cinco peldaños daba acceso a un altillo que funcionaba como una especie de escenario abierto; este espacio tenía una planta irregular y su superficie rondaba los 25 m². Ese espacio estaba y no estaba dentro de la sala, en todas las exposiciones pareciera que las obras expuestas allí hubiera que mirarlas desde abajo sin abordarlas frente a frente, sin usar una comparación fácil como la de un altar sí que se creaba una barrera significativa entre los dos espacios debido a las diferentes alturas. Cuando barruntaba sobre la exposición no dejaba de rondar por mi cabeza la división espacial y todo el material que había generado los últimos años. Desde un principio, el proyecto tuvo la intención de reinterpretar mi trabajo o, más bien, podríamos decir que buscaba una dirección opuesta a las utilizadas anteriormente. En aquella época consideraba mis obras desligadas del objeto como resultado de una idea, las obras transcendían o sobrevivían en su situación de unidades dentro de una experiencia, que iba reflejando diferentes aspectos relacionados con la creación de imágenes. Retomando ideas anteriores reparé en una de las pinturas murales realizadas en Nueva York y cómo le podría dar continuidad a ese trabajo en la muestra que iba a tener lugar. Pensé en el espacio del altillo desde la idea de la arquitectura, pero no desde lo sólido sino desde la idea de piel o, en otros términos, como pintura-imagen que abarcara todo el interior de ese espacio. La intención era la de no aparentar un lugar ligado a una memoria, que no funcionara en claves de identidad, casi al contrario, que fuera un espacio en el que el tiempo se paralizara. Fernando Castro Flórez en texto [No more] Time is out of joint: del instalar (déposer) en pintura (Fragmentos en torno a la obra de Iñaki Gracenea) explicaba sobre esta obra:

“Una primera experiencia de Package Room de Iñaki Gracenea me lleva a pensar, sin ninguna profundidad, en el camuflaje o, para complicarlo más, en lo que Caillois llamara “psicastenia legendaria”, esa suerte de psicosis insectoide, relacionada con el estadio del espejo, en la que se produce una virtual desustanciación del ego”.

Lo pintado en su exceso de representación no dejaba resquicios al pasado



simplemente la piel de las paredes¹³⁰, convertida en red o malla, a modo de interfaz, nos despojaba del espacio convencional para emplazarnos a una imagen que nos envolviera entre el caos y el orden, entre la precisión y el deshecho. Me atraía que una cuestión de desecho sirviera como inicio de nuevos proyectos: el eterno intento de dar vida a unos tejidos muertos.

Tenía la imagen de lo que quería conseguir, no así, como llevarlo a la realidad hasta que di con la clave constructiva que pudiera mostrar una pintura que fuera piel, que delimitará un espacio y que, a su vez, lo anulará. Basándome en el “The package house system” (1942) de Walter Gropius construí algo transportable, modular, de acomodo a diferentes espacios; una arquitectura etérea que quisiera apropiarse del lugar, que lo habitara pero que no lo pretendiera hacer suyo. Walter Gropius fue, entre sus coetáneos, uno de los precursores de la prefabricación de viviendas, siendo “The packaged house system” unos de los sistemas más sugestivos y prácticos, pensado en su momento junto al arquitecto Konrad Wachsmann. Gropius vio, desde el principio, en los procesos industriales la posibilidad de una producción de pequeños elementos que facilitara y abaratara la consecución de sus proyectos. En palabras de Gropius:

“la idea de industrializar la construcción de viviendas debe basarse en la repetición de unos mismos componentes, de su estandarización, lo que significa una producción masiva de estos elementos que abarata los costes. Es en las múltiples posibilidades de combinación y montaje de estos elementos donde está la clave para resolver infinidad de programas variados, donde radica la flexibilidad de un sistema estrictamente modulado”.

La casa prefabricada es una idea que ha evolucionado constantemente bajo el sueño de poder proveer viviendas a un mayor número de personas a menor coste; el problema, obvio, reside en como dirigir y democratizar estas construcciones, Walter Gropius fundamentaba su idea en la concepción de elementos modulares, sencillos de ensamblar, que pudieran crear diferentes construcciones. Todos ellos, enfocados a un crecimiento orgánico de lo construido en base a necesidades futuras. Los retos que marcaba Gropius no tenían límite y pensaba en un tipo de construcción que pudiera integrarse en diferentes paisajes y climas, en un crecimiento expansivo de las viviendas en forma horizontal y vertical. “The packaged house system” llegando a ser un hito conceptual, sin embargo, nunca se llevó a la práctica totalmente no accediendo a los estándares comerciales o industriales. La fórmula de Gropius aun sin cuajar fue germen de futuros

130 “Una estructura adaptable a distintas superficies con la que el artista despliega su interés espacial de matriz pictórica-abstracta, desarrollado modularmente y que responde a un tipo de “crecimiento orgánico”. Una puesta en escena silenciosa que permite la experiencia nada solemne de caminar sobre la superficie de un cuadro”. Mariano Mayer, <https://musac.es/#coleccion/obra/sin-titulo-2005>.

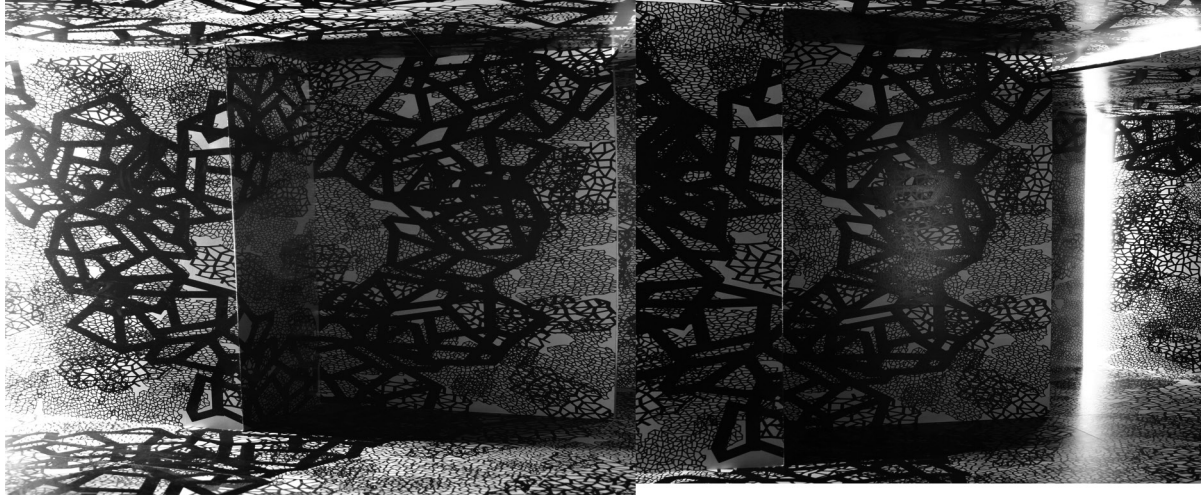
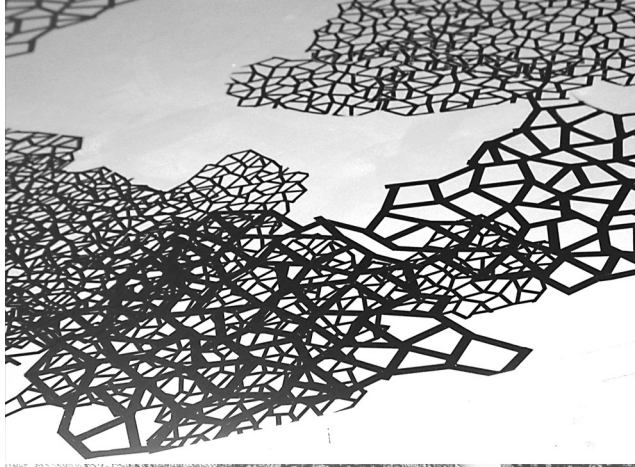
planteamientos de la producción en serie¹³¹.

Volviendo a la imagen que nos envolvería dentro de este espacio reconstruido, una malla pintada se dispersaría y nos acecharía, la experiencia que activaría el espectador no se negociaría a partir de una relación visual confortable. Una vez controlada, cuando fijáramos la vista en un punto concreto abandonaríamos el todo, veríamos una estructura mecánica, un trabajo laborioso que se alejaba de la inmediatez de los nuevos medios trastocando nuestras primeras sensaciones. La construcción de la obra nos mostraría los códigos como significante, el dominio que ejerce el espacio se enfrenta a la libertad que posee el espectador, de esta forma, presenciamos como se puede moldear la conducta humana; el espacio actúa como dispositivo que el espectador activa. Al salir, vemos el exterior no como obra, la obra acontece cuando entramos, luego podríamos denominar a esa construcción, convertida en piel, como un mecanismo. Existía un vínculo entre la imagen, el espacio y la construcción realizadas de cara a la experiencia del espectador¹³². El espectador en el momento que se adentrara en la obra entraría en un mundo de datos que darían paso a los que su cerebro ya contenía, sería una continua apertura de nuevos archivos de información mediatizados por la experiencia que no se circunscribiría a la ventana del lienzo, sino que necesitaría de la performatividad del espectador. Para que perdurara la diferencia y la autoconciencia, el hacer uno con la imagen, representaría abandonar la autonomía sobre lo distinto, sobre el límite, entrando en un estado de confusión con lo que nos rodea. El espacio, la red intentaría anular nuestra corporeidad y nos atraparía desde su presencia expansiva que trata de engullirnos, de provocar una fusión entre nosotros y ella.

La construcción de la obra la realicé, a partir del ideario creado para el sistema “Packaged house system”. Unos paneles de MD con posibilidad de ser ensamblados unos con otros a partir de un machihembrado me permitían diferentes combinaciones espaciales, la construcción se pensó para el

131 “La verdadera producción en serie se ha ganado el respeto de todo el mundo porque ha sido capaz de poner en sus manos las armas que han salvado vidas durante la Guerra. Ahora el hombre sabe que la producción en serie adecuadamente dirigida y disciplinada no solo salvará vidas, que también las liberará. El único hecho sobresaliente de nuestro tiempo es que esto puede hacerse.” Charles Eames. “¿Qué es una casa?, ¿Qué es el diseño?”, Gustavo Gili, S. L., p. 14.

132 “Esa inmensa red, tela de araña, vértigo de la angulación, es, en principio, habitable, incluso podría ser una cámara que nos transporta imaginariamente al arquetipo del laberinto al mismo tiempo que nos emplaza en un territorio mareante. Lo cierto es que la obra de Gracenea, alegorizando la conexión, proponiendo recorridos múltiples, más que carecer de salida o bien ofrecer un lugar melancólico (como el laberinto clásico) en el que apartarse del ruido del mundo, no tiene una entrada fácil”. Fernando Casto Flórez, “[No more] Time is out of joint: del instalar (déposer) en pintura. (Fragmentos en torno a la obra de Iñaki Gracenea)”. Catálogo Package Room, Galería Distrito4, Madrid, 2005.



espacio de la Galería DV, no obstante, gracias al sistema, posteriormente pudo acoplarse a otros lugares. Una vez solucionado el lado constructivo y el funcionamiento del sistema de ensamblaje, mi nuevo lienzo fue pintado a la manera de la pintura mural realizada en los estudios del ISCP. Los paneles se imprimaron y posteriormente se pintaron con una pintura de color gris metalizado. El fondo debía de ser metalizado para que reverberara, esto ocurriría de una manera sutil ante la superposición de la trama de color negro y atendiendo a la iluminación. La pintura mural realizada en la que se basaba la obra tenía una factura industrial aun siendo de ejecución manual a partir de plantillas y enmascaramientos para lograr la imagen de malla o red, como acuñó Sáenz de Gorbea: “artificios artesanales”. En este caso las dimensiones del nuevo proyecto no me permitían usar el mismo procedimiento, siendo el único recurso un medio de reproducción técnica. Me dirigí a la estampación manual (serigrafía), para conseguir trasladar mi imagen a todos los tableros. Realicé cuatro matrices que reproduce en cuatro pantallas de serigrafía. De esta manera, cada estampación simularía un brochazo prefijado, como si hiciera uso de un software informático. Poco a poco, la imagen a través de múltiples estampaciones fue surgiendo de una manera orgánica lejos de un planteamiento predeterminado. Los paneles que iban a cubrir paredes, techo y suelo los abatí en el suelo ya que las estampaciones así lo requerían; al levantar la estructura el dibujo se formalizaba creando una malla que construía el espacio, haciendo referencia a estructuras o condensaciones de desecho. Esta situación de antagonismo también se había dado en la ejecución de la trama: la serigrafía, se rige por un orden que yo había contravenido, nunca existió un plan predefinido para las estampaciones que se iban superponiendo aleatoriamente como capas de pintura en un lienzo, hasta llegar a la imagen deseada.

No sólo el dibujo construía la imagen; dentro del habitáculo pequeños espacios permitían instalar fluorescentes que, con su iluminación, creaban nuevos planos. La imagen se mostraba como piel, pero simulara contarnos algo que estuviera dentro de las propias paredes. Lo que hasta ahora denominábamos como malla podría comprenderse como fractales que permitían un reconocimiento de pautas en el sistema. La visualización de los fractales nos podía llevar al entendimiento de las imágenes¹³³. La precisión

133 “...las imágenes se autorizan solo como ayuda didáctica que puede facilitar y mantener el acceso a la percepción. Esto es cierto a pesar de que ha quedado claro sobre todo por medio de la visualización de fractales y simulación de argumentos moleculares que la visión puede detectar pautas, y por consiguiente también estructuras, más rápidamente que cualquier proceso abstracto en el que únicamente se procesan columnas de números. A pesar de todo, esas visualizaciones científicas siguen siendo muy contradictoria en lo que atañe a su valor descriptivo. Ese sólo hecho nos permite darnos cuenta del ideal profundamente enraizado de nuestra educación y su representación del conocimiento”. F. Rotzer, “Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual”. En *Iterations: the new image* (Druckrey, Timothy Stainback, Charles 1952-International Center of Photography).

de la malla a la que nos enfrentábamos nos ofrecía una profundidad en la superficie como si existiera un posible adentrarse en la red en base a su propio reflejo entre el positivo y negativo de su dibujo. En el lugar donde acababan las capas de lo pintado y comenzaba la codificación de la imagen en cada uno; el espectador no dejaría de rebuscar entre los posibles estratos que se escondían tras la malla¹³⁴. Este continuo ofrecernos algo que no se cerraba, que no se producía, anulaba la posibilidad de completitud del sujeto en la obra, nunca acababa de terminar la experiencia creando un sentimiento de desconcierto¹³⁵.

En el primer espacio, anterior al altillo de la sala, se expusieron cuadros basados en referentes, imágenes miméticas y recreaciones hechas en programas informáticos de la malla y del espacio intervenido. Las formas que aparecían en este tipo de imágenes, deshechos, restos, marañas de diversos objetos, volúmenes geométricos, ramificaciones, nudos, formas orgánicas o figuras fractales, ya sea mediante procesos pictóricos o software informáticos las sintetizaba para acercarlas a un mundo de imágenes instantáneas cercanas a lo fotográfico o al mundo cibernético. En esta traducción y, por consiguiente, en esa interpretación la pintura debía multiplicar su apariencia para conseguir una u otra sensación perceptiva. La pintura se trabajaba desleída, se barría, se fundía, era iridiscente, metalizada, se enmascaraban las superficies, se usaban herramientas innovadoras, todo ello desde la más pura materialidad para, justamente, ocultarla en pos de lograr imágenes que mostraran la virtualidad e inmaterialidad de los nuevos procesos de creación de imágenes¹³⁶. Cuando trabajaba en estas claves no actuaba como pintor, jamás pensaba en un “status” de cuadro. Pintar deviene en un proceso que se realimenta, pero no sólo de cara a la propia pintura sino a otros medios, incluso podría decir que pintar me ayudaba a pensar de una manera física. Un cúmulo de

134 “El campo de la visión siempre me ha parecido comparable al suelo de una excavación arqueológica”. Paul Virilio, en Jonathan Crary, “Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX”. CENDEAC, 2007, p. 15.

135 “Gracenea construye, en vez de un territorio alzado, una estancia, un sitio que es una pregunta: ¿dónde estoy? Pero esa necesidad de saber en qué lugar implica también la cuestión ¿qué es un lugar? Como Michel Serres advirtiera en su libro Atlas, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante”. Fernando Casto Flórez, “[No more] Time is out of joint: del instalar (déposer) en pintura. (Fragmentos en torno a la obra de Iñaki Gracenea)”. Catalogo Package Room, Galería Distrito4, Madrid, 2005.

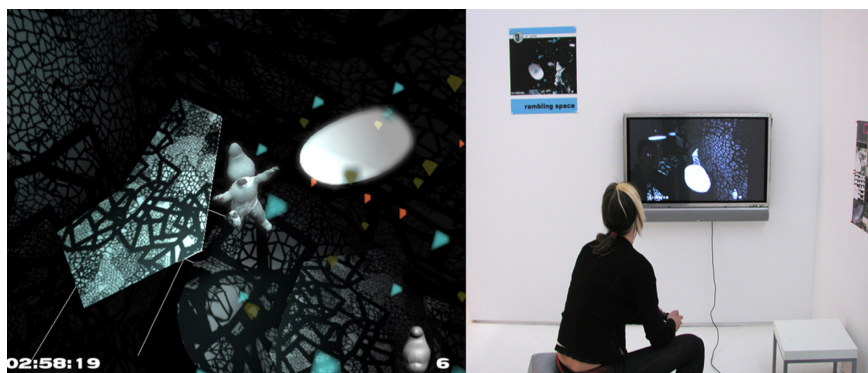
136 “Nos encontramos en el principio de una evolución en la que tradicionalmente identificamos como una imagen ya no representa una ventana, sino más bien una puerta que se abre a un espacio inmaterial de datos. Y como suele suceder con las puertas, por ellas podemos entrar a otras estancias anteriormente invisibles. O, por el contrario, podemos salir por ellas, salir del mundo artificial y entrar en una realidad que aparecerá entonces a una luz muy diferente”. Florian Rotzer, “Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual”. En *Iterations: the new image* (Druckrey, Timothy Stainback, Charles 1952-International Center of Photography).

circunstancias emparentadas encauzaban la experiencia del espectador, el tiempo se desvanecía disociado como las pautas del espacio en el que se encontraba. Y aquí se nos aparecía la última gran contradicción, ante la experiencia que nos trasladaba a otra realidad, ante un tiempo confuso que desaparecía, nos enfrentábamos a la fisicidad de las obras, dos realidades que creaban conflicto¹³⁷.

En las diversas etapas del proyecto que comenzó en aquella pintura mural en el ISCP, si es que este proceso tiene un nacimiento claro, desde un comienzo a través de la pintura hasta la virtualidad de las nuevas tecnologías pasando por la construcción física de la instalación a partir del sistema “Packaged house system”, el uso de los distintos medios y procesos llevados a cabo fue aportando diferentes prismas perceptivos. El último eslabón de este proceso se consumó con el videojuego “Rambling Space”, un prototipo de juego de plataformas que tuvo por base todo el proyecto realizado con anterioridad. Los gráficos y los niveles del videojuego configuraban diferentes territorios basados en “Package Room”; un espacio abstracto prefigurado que se atenía a unas reglas del juego donde poder trabajar sobre cuestiones como la percepción visual, la habilidad y el sentido constructivo. Ramblings space fue un juego de plataformas en 3D para PC. El juego era para un único jugador en tercera persona y tenía una duración estimada de unos 5 minutos. El objetivo del juego consistía en recorrer un espacio, sorteando diferentes dificultades en el menor tiempo posible. Este espacio estaba formado por diferentes habitáculos comunicados entre sí mediante puertas. Dentro de los mismos, el jugador iba encontrando plataformas flotantes en continuo movimiento a través de las cuales avanzaba desplazándose de una a otra. Rambling Space situaba al jugador frente a un espacio a construir en contraste con el usual espacio a explorar de los videojuegos. El jugador, observador, se enfrentaba a unas particularidades arquitectónicas y espaciales que determinaban la jugabilidad enjuiciada mediante el tiempo; como en otros muchos videojuegos el binomio espacio-tiempo regulaba las maniobras presentando un reto de percepción y reflejos. Así, la jugabilidad giraba en torno a 2 características, tanto la referida al efecto estético visual como a la coordinación de movimientos ante los obstáculos que dificultaban el avance del jugador. Las plataformas y las paredes tenían una misma textura, un mismo dibujo formado por una red de rayas negras sobre fondo gris como la instalación que da pie a este juego. Como consecuencia del movimiento

137 “Tenemos así, por un lado, los temas y, por otro, en conflicto con ellos, la realidad de la obra. Un espacio que es imagen y una falta de tiempo que es exactamente lo contrario. Y entre ambos, el compromiso del artista. Lo digo de este modo porque a mi entender es en esos desacuerdos donde precisamente aparece la ideología en acción, donde algo se propone y se revela”. Iñaki Imaz, “Package Room”. Revista Zehar N°55, Arteleku, 2005.

de luces y brillos, así como el desplazamiento entre las plataformas de la misma textura, llegaba a producirse una polución visual que dificultaba avanzar. El otro elemento importante de la jugabilidad fueron las luces: dentro del espacio existía un sistema de interruptores que controlaba el encendido y apagado. El uso de estos interruptores era imprescindible para el avance del player; en un principio, el espacio estaba poco iluminado y albergaba pequeños puntos de luz, mientras las luces variables estaban apagadas. Estas últimas podían ser activadas pisando los interruptores que daban paso a una duración del encendido de un tiempo limitado. De este modo, el sistema de luces actuaba a nivel estético y formaba parte de la jugabilidad al tener que buscar el botón que corresponde a cada foco de luz y encontrar la combinación de interruptores adecuada que le permitiera avanzar al jugador.



I.G., "Rambling Space". Videojuego, 2006.

El juego invertía la figura del espacio como superficie explorable y lo transformaba en un marco generable, de esta forma se especulaba en torno al influjo del jugador en las propiedades espaciales y arquitectónicas de los universos virtuales. El juego proyectaba desde la interactividad y la representación la constitución de un paradigma espacio-temporal propio, ofreciéndonos un funcionamiento en forma de "arquitectura etérea"; cuya naturaleza radicaba no en incautar de los lugares sino en anidarlos a partir de un periodo transitorio y no de perdurabilidad.

Tras este proyecto, finalizado en 2007, empecé a recopilar archivos digitales, videos y documentación sobre videovigilancia. Sin una intención concreta desde lo narrativo, aquellas primeras imágenes que comencé a registrar en mi ordenador tenían puntos en común con lo explicado en este apartado de "Antecedentes al preámbulo". Estas imágenes, en un principio, me

cautivaron por su cualidad informativa sesgada o dirigida y por su dicción en numerosas situaciones capaz de inhabilitar su propia información. Seguramente influenciado por los niveles de lectura de las imágenes y los diferentes tipos de espectador nombrados por Florian Rotzer en su texto “Imágenes dentro de imágenes o desde la imagen hasta el mundo virtual”, me acerqué a los tipos de lectura que podían propiciar estas imágenes. El territorio subjetivo de lo que procesábamos nos llevó a una fluctuación de significados y este vaivén, aunque no lo parezca, encontraba cierta oposición en territorios (como el arte) que eran capaces de neutralizar el caótico flujo al que asistíamos. Este espacio, difícilmente escrutable, que en ocasiones permitía filtrar y resignificar las imágenes lejos del inmenso surtido que soportamos diariamente¹³⁸, era capaz de reflejar realidades ocultas o soslayadas por nuestra contemporaneidad.

Con todo ello, y como conclusión provisional, decir que ha llegado un momento en el que no creemos en las imágenes, pero las seguimos necesitando para que nos digan lo que queremos. Estamos encadenados al deseo y nuestra proyección en las imágenes nos lleva a normalizar lo obscuro, precisamos de la publicación de lo accidentado, de lo morboso. Necesitamos calmar nuestras ansias. La instantaneidad informativa de las nuevas maneras de creación y transmisión de imágenes hace posible esta indigestión continua y deseada que nos mantiene casi como adictos a la comida basura. Cuando mencionaba las posibilidades del arte en forma de antídoto al resignificar la realidad que nos rodea, en mi caso, la pintura como lugar híbrido que absorbe las sinergias de otras disciplinas propone un tiempo ralentizado y una forma de comunicación desde el protolenguaje que me permite trabajar con lo obscuro¹³⁹.

138 “Los no sentidos aparentes del arte se opondrían de esta forma al sentido ilusorio de la imagen mediática. [...] El saludable y doloroso hermetismo del arte refleja de esta forma el exceso de imágenes, de la misma manera que éste remite a la virtualización del espacio y al vacío del acontecimiento”. Marc Augé, “Conclusión. La exigencia del sentido social” en “Ficciones de fin de siglo”. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 129.

139 “La manera en que la ilusión aparece es la escena, la manera en que lo real aparece es lo obscuro”. Jean Baudrillard, “Las estrategias fatales”. Éditions Grasset & Fasquelle Group. París, 1983, p. 71.

3. EL NÚCLEO (Arquitectura penitenciaria)

La prisión, como imaginario, en tanto que espacio simbólico ha producido, proyectado, influenciado y concebido un sinfín de obras de arte. En este pasaje nos enfrentaremos a las dificultades que se producen al trabajar desde un imaginario tan complejo y, desde luego, descrito desde un interminable glosario de formas entre las cuales no podemos obviar los arquetipos que la sociedad ha ido instaurando con respecto a esta realidad.

Cuando el artista trabaja y analiza un imaginario colectivo que incumbe a la sociedad en cuanto a grupo, sujeto e institución, es ineludible articular unas pautas de trabajo para no desfallecer ante la avalancha de significados que operan en las obras. No es posible, de ninguna manera, controlar las significaciones que pudieran producir las obras creadas en el espectador, situación ésta que encarece la responsabilidad del artista como autor. La autoría significa responsabilidad con lo que se hace, el artista aun trabajando en un campo abierto a través de la forma plantea una configuración simbólica. En esta encrucijada es donde la forma, como significante, construye significado y posibilita que el artista no se disipe o se extravíe. No es cuestión de aclarar o mostrar un funcionamiento de la obra en cuanto a significado, se trata de entablar una relación ocasionada por las formas e imágenes de conocimiento con respecto a las significaciones imaginarias del espectador¹⁴⁰.

El planteamiento no tiene que estar sujeto a qué lectura pueda existir de un tema, las variables son múltiples; sin embargo, obviar el inconsciente asimilado por la sociedad sería absurdo. Todo el mundo es capaz de describir una cárcel, ahora bien, (entendiendo unas diferencias de base, con respecto a la latitud, al estatus social y a las experiencias con respecto a la institución) nos enfrentaríamos a dos cuestiones: la primera, el conocimiento que tiene la gente sobre los espacios de una cárcel y su funcionamiento es parcial. La segunda, la cárcel nos transfiere inmediatamente a un dilema moral, a una subjetividad que va desde la valía o no del castigo ya sea para la redención o para la reinserción hasta las circunstancias físicas y psíquicas en las que se desenvuelve la existencia del penado. El cómo llega a la sociedad esta información determina o dirige futuras lecturas, el foco puesto en la cárcel a través del mundo cinematográfico, de la literatura

140 Las formas son unos objetos de memoria, un momento, un souvenir, el recuerdo de una experiencia que ha quedado fijada y que se pretende reactualizar. La repetición y el recuerdo están vinculados, la diferencia es que, como apuntaba Kierkegaard: «lo que es recordado, es repetido hacia atrás, mientras que la repetición propiamente dicha es recordada hacia adelante». Txomin Badiola, "Otro family plot". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016, p.152.

o los medios de comunicación ha establecido ciertos clichés difíciles de revertir; la narrativa construida por el entorno y reconstruida por cada uno de nosotros nos lleva a mirar de una manera determinada. Ante esta situación el artista puede asumir la narratividad comunitaria o intentar salir de ella para buscar nuevas interpretaciones que se alejen de los juicios de moral de código binario. No todos los agentes de los medios mencionados caen en los mismos clichés, en el camino hallas experiencias donde el modo de interpretar el mundo penitenciario se acerca a mi manera de intentar transmitirlo; una visión de la prisión donde el sistema propio (constructivo, espacial, de régimen comunitario) es capaz de exponer contexto. Esta postura, y no es solo una cuestión de anular la conciencia individual o la subjetividad, puede incluir ese “yo” que desde la vivencia nos traslada cierta lógica del espacio constrictor. Antonio Gramsci en “Cartas desde la cárcel” en una de sus misivas escribe un párrafo¹⁴¹ donde describe lo que le rodea sucintamente, desde la lógica nos sitúa en el lugar y en su lugar.

La cárcel es un engranaje donde neutralizar lo que la sociedad, según Onfray, denomina como “energías negativas”¹⁴², como neutralizar esta energía nos sitúa ante dos variables: el sujeto y las normas (a las que habría que añadir las espaciales) que son el reflejo de la prisión. La sociedad, nosotros, asumimos esa desactivación como parte de nuestro bienestar, lo mismo que las otras instituciones que menciona el filósofo francés, las intuimos desde lo abstracto hasta que se nos presentan como experiencia personal. Una huida hacia adelante que el arte puede hacernos percibir en pequeñas dosis.

3.1. La arquitectura penitenciaria dentro del arte.

En 1980 Rem Koolhaas, conjuntamente con la Office for Metropolitan Architecture (OMA), en la que él mismo participa, presenta un proyecto para

141 “Desde hace unos días me han cambiado de celda y de galera (la cárcel está dividida en galerías). Antes estaba en la galera 1ª, celda 13ª; ahora estoy en la galera 2ª, celda 22ª. ...Mi vida transcurre, más o menos, igual que antes. Quiero describirtela detalladamente, así todos los días podrás imaginarte lo que hago. La celda es amplia como un cuarto de estudiante: a ojo de buen cubero puedo decir que mide unos tres metros por cuatro y medio, y tres y medio de alto. La ventana da al patio, donde se sale a coger aire: no es una ventana normal, desde luego; es una de las llamadas “boca de lobo”, con los barrotes internos; sólo se puede ver una tajada de cielo, no se puede mirar hacia el patio, ni lateralmente” Antonio Gramsci, “Cartas desde la cárcel”, Edición Gente Nueva, 1.975, p. 78.

142 “La cárcel será el equivalente del hospicio, el asilo y el hospital, esto es, una ocasión más de desactivar las energías que, con arreglo a los dogmas de la religión comunitaria, se consideran negativas, cuando no lugares en los que se tratan o se gestionan estas supuestas patologías sociales que obstaculizan la buena marcha de la máquina gregaria, su funcionamiento rentable”. Michel Onfray, “Política del Rebelde. Tratado de la resistencia y la insumisión”. Buenos Aires, Perfil libros, 1999, p. 77.

la reforma de la prisión de Arnhen¹⁴³, más conocida como Koepelgevangenis (prisión domo), a petición de las autoridades. Esta prisión es una de las tres que existen en los Países Bajos de planta circular; situadas en Breda (1887), Harlem (1898) y la ya mencionada Arnhenb(1887). A Kolhaas,



Arnhen 1887, Breda 1887, Harlem 1898

a su equipo, se les propone la reforma de una arquitectura, en aquel momento casi centenaria, que debería resistir otros 50 años tanto a nivel estructural como organizativo, siendo esta una de las grandes prioridades por parte de Instituciones Penitenciarias. La Koepelgevangenis presenta como tipología arquitectónica una de las referencias más cercanas a la propuesta descrita por Bentham en su publicación “The Panopticon“, en los años 80 vista como totalmente obsoleta. La prisión en la década de los cincuenta estuvo en una situación controvertida, el paso del tiempo desde su inauguración, la llegada del sistema de poste telefónico con un diseño más adecuado para un régimen penitenciario progresivo y el propio estado de la prisión, llevó a las instituciones a barajar la hipótesis de demoler este edificio. A esta estrategia se opuso el valor arquitectónico e histórico de la construcción, por un lado y, por otra parte, la buena acogida que tenía entre los reclusos como destino por la socialización que permitía el inmenso espacio central; estas dos circunstancias permitieron que la prisión siguiera en funcionamiento. La Koepegevangenis de Arnhen es un edificio circular de 56 m de diámetro que está ocupado por una estructura celular de celdas. Dividida en cuatro pisos diferentes con 50 celdas en cada uno, el edificio circular tiene como cubierta una cúpula de 46 m alto en su punto más álgido¹⁴⁴. Lo que Bentham definía como torre central en el Panóptico y que

143 “Si la prisión hoy no puede seguir pretendiendo encarnar un ideal, podría recobrar credibilidad introduciendo el tema de la revisión como razón de ser. Una arquitectura de una prisión moderna consistiría en una arqueología prospectiva, constantemente proyectando nuevas capas de civilización sobre los viejos sistemas de supervisión. La suma de modificaciones sin fin de los sistemas disciplinares” Rem Koolhaas. <http://juegaconmivida.blogspot.com/2013/03/heterotopia.html>.

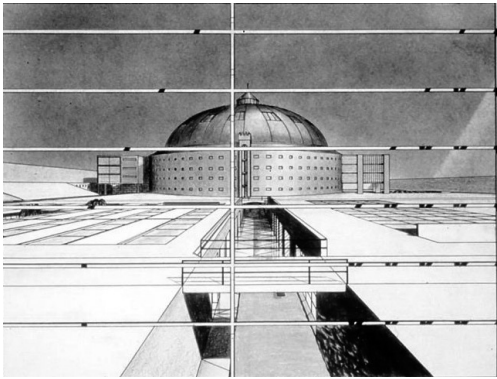
144 “Algunos de los datos técnicos del proyecto están recogidos del artículo “Domesticity ‘Behind Bars’: Project by Rem Koolhaas/OMA for the Renovation of a Panopticon Prison in Arnhen”. Andrés Cánovas Alcaraz&Elena Martínez-Millana, file:///C:/Users/103584/Desktop/NUCLEO/Domesticity_Behind_Bars_Project_by_Rem_KoolhaasO%20(1).pdf.

en la prisión de Arnhen existía de la misma forma, con el paso de los años y la supresión del régimen penitenciario obsoleto se convirtió en la cantina de los guardianes; los cuales ya no vigilaban ocultos en la torre central, sino que hacían sus rondas en una relación de cierta naturalidad espacial con los presos. Fuera del anillo, de la arquitectura circular e intramuros de la prisión se habían construido diferentes pabellones para realizar actividades de ocio y trabajo. Koolhaas pensó en una transformación donde desarmar algunas de las estrategias de los viejos arquetipos vigilantes procurando una experiencia cercana al clima interno creado por los reclusos. Lo proyectado por Koolhaas no será, ni más, ni menos seguro que lo viejo, el esquema visual de antaño se mantendrá intacto legitimando la lógica de convivencia alcanzada de una forma natural a través del nuevo diseño. La materia que se le presentó a Koolhaas fueron cien años de experiencias, que parten de una arquitectura extrema condicionada a una ideología y, ante esta coyuntura, el arquitecto holandés propuso diversas soluciones que van dirigidas, como él mismo indicó: “a una arqueología prospectiva” donde lo nuevo fueran estratos que se adhiriesen con la espontaneidad de una evolución congénita al ecosistema de la Koepegevangenis.

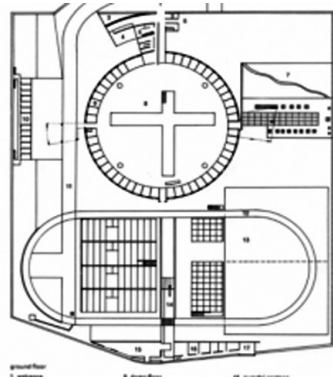
El eje del proyecto giró en torno a redefinir el centro simbólico de la prisión creando dos vías que van de un lado a otro del edificio. Estas rectas peatonales salían al exterior en las dos direcciones. A lo largo de la vía se proyectaban diferentes módulos y habitáculos, la inmensa mayoría situados en el exterior, si bien, se mantenía la idea de conexión entre lo interno y lo externo. De esta manera, se rompía con el poder central pero no con la utilidad, con el espacio social generado por la comunidad reclusa durante años. El centro que Bentham había visualizado como el *sumun* del poder, de la posibilidad máxima de la vigilancia central queda anulado como bien explica el proyecto Cementarium¹⁴⁵. Los habitáculos, módulos o salas creadas, que acompañan a las dos vías se usarían para pequeñas reuniones o trabajos diversos dentro del macro espacio central, con la intención de romper con la inmensidad del espacio propiciando otro modo de relación entre los reclusos. Los cuatro pisos de la prisión constaban de 50 celdas cada uno, con el tiempo les fueron anuladas cuatro celdas por piso; en el espacio que ocupaban estas celdas Koolhaas se propuso realizar unas construcciones de índole administrativo que sirvieran estructuralmente de conexión hacia el exterior. Esa idea de la conexión con el exterior implica, en cierto sentido, abrir el encierro; este abrir de la forma, del edificio, está constantemente representada en la reforma de Koolhaas. Con los cambios proyectados se aceptaba y se extendía de forma permisible la vigilancia

145 “El antiguo modelo centripeto del panóptico era desmantelado, planteando en su lugar una proposición centrífuga”. <https://cementarium.tumblr.com/post/101998823206/si-la-prisi%C3%B3n-hoy-escribe-rem-koolhaas-no-puede/amp>.

excéntrica y abierta originada antaño en la propia prisión. Las dos vías principales serían el eje que posibilitaría esta situación y al añadir servicios (módulos multiusos) a los lados de las vías rompería con la ordenación estricta de la arquitectura previa; así estos mini espacios de uso colectivo serían capaces de sugerir márgenes para programas de diverso índole y crear situaciones donde explotar valores antes ocultos de la convivencia comunal.



Esquemas del proyecto de reforma, Prisión de Arnhem.



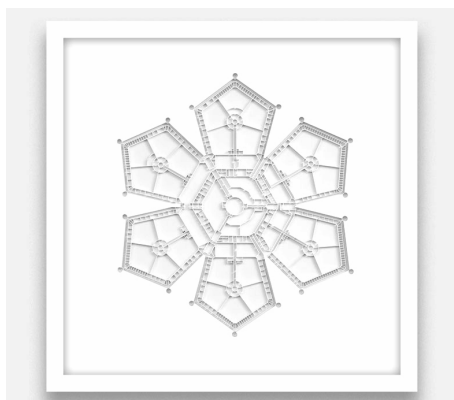
El proyecto asume el pasado y no interviene la cúpula como lugar representativo de la historia del edificio. La reforma planteada aunaba una conjunción entre forma, sistema penitenciario y lo simbólico de la arquitectura del pasado. Del legado de cien años debía de nacer una nueva situación con demandas, muchas veces contradictorias, que Koolhaas supo solventar o equilibrar en un proyecto que finalmente no se ejecutó.

De un proyecto que repiensa la idea seminal del Panóptico pasamos al tándem de artistas Langland&Bell. El trabajo de estos dos creadores ingleses encierra en diferentes formas de producción problemáticas cercanas a lo político desde lo personal o grupal, un análisis sobre los sistemas que nos envuelven ya sean físicos o virtuales; adquiriendo gran importancia el examen tanto estructural como evocativo de la arquitectura. En una de sus entrevistas los artistas evidenciaban su postura en esta escueta aseveración:

“La arquitectura está hecha para controlarnos”.

En lo que concierne al imaginario que analizamos, dos de las obras de estos dos artistas me parecen relevantes. Una de ellas lleva por título “Milbank Penitentiary” de 1994 (madera, cristal, aluminio, pintura, laca, 112 x 112 x 16cm). Esta obra representa el plano de planta de la antigua penitenciaría

de Millbank situada en Londres, emplazamiento que hoy en día ocupa la Tate Britain en Londres. En esta relación se fundamenta la obra de Langland&Bell, asistimos a uno de los primeros sistemas disciplinarios del pasado que desemboca paradójicamente en otra institución, en este caso de arte contemporáneo, que alberga a su vez, otro tipo de disciplinas y normas. En esa comparación, los artistas ingleses, encuentran una serie de nexos que obedecen a distintas percepciones del control en sus experiencias e interacciones en el funcionamiento de ambas organizaciones. La penitenciaria marca clasificaciones y comportamientos diferentes en base a los espacios del edificio, lo mismo ocurre con la administración, registro y disposición de las obras en las instituciones artísticas como la Tate Gallery. Los visitantes de ambos establecimientos son dirigidos en su entrada y estancia en estos edificios, se les marca un recorrido, unos accesos concretos de manera que los espacios permitidos y limitados quedan definidos. El control monitorizado de la estancia de cualquier persona es prácticamente continuo, ambos espacios los podríamos describir como lugares sumidos en las restricciones, un orden establecido para diferentes usos, pero un orden, al fin y al cabo. En las similitudes entre Millbank y la institución artística habría que hablar de sus estructuras espaciales internas en cuanto a forma: ambas tienden a la partición modular, una distribución propicia para la división y clasificación de objetos y sujetos. En lo concerniente al exterior, a su forma externa, en el caso de la antigua prisión londinense



Langland&Bell, "Millbank". Madera, pintura 112 x 112 x 16 cm, 1994.

su figura es simétrica y está conformada por seis pentágonos, cercana al esquema de una flor. La flor como forma es uno de los estilos orgánicos que podemos encontrar en alguno de los tantos edificios diseñados como contenedores de arte y esta es una de las tantas hechuras que pueden ser comparadas entre ambos lugares, una formalidad que responde a los sistemas que emanan de estas edificaciones.

¿Hasta dónde llega el control? ¿hasta dónde llega la libertad del sistema del arte? Este correlato entre construcciones y sus fines nos traslada al anhelo de Jeremy Bentham: el fundamento panóptico transfigurado en el modelo del orden disciplinario de la comunidad moderna. A este respecto José Miguel Cortés nos hace ver como la idea del panóptico quiere instalarse en nuestros ámbitos y como hemos ido poco a poco aceptando y normalizando esta situación¹⁴⁶. En otras de sus obras “Maisons de Force”, Langland&Bell disponen siete sillas donde en la parte del asiento, realizada en cristal transparente, está dibujado el plano de planta de siete prisiones diferentes de Europa y América. Mediante la luz que ilumina la obra los planos inscritos en el asiento proyectan su sombra al suelo.



Langland&Bell, “Maison de Force”. Madera, cristal, laca, 92 x 42 x 45 cm, 1991.

La silla en cuanto significante y significado, construcción objetual y mobiliario con una función, es el vínculo entre la edificación y el sujeto, entre cuerpo y espacio. Asimismo, la manera en la que las sillas se organizan en un espacio explican las relaciones del grupo que las usa, su orden conforma estructura, jerarquía y clasificación entre los presentes. La sombra proyectada nos habla de cómo se traslada la distribución de un espacio a nuestro ser, a como lo interiorizamos. Los espacios, la arquitectura, tienen el cometido de recibir, englobar y dominar la función social. Este paradigma encuentra su formulación más descriptiva en el edificio de la

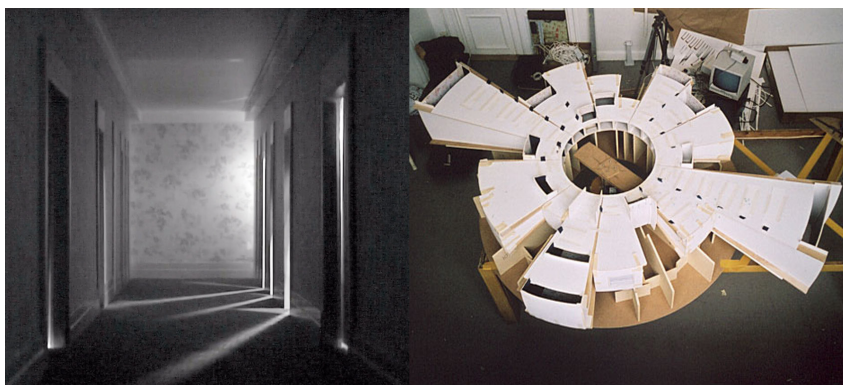
146 “El panoptismo trataría de crear una institución disciplinaria perfecta, difundándose en el cuerpo social de forma generalizada, para conseguir una sociedad atravesada completamente por mecanismos disciplinarios (la vigilancia jerárquica, el registro continuo, el juicio y la clasificación perpetuo) y dominada por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos”. José Miguel G. Cortés, “Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social”. Barcelona, Actas e Instituto de arquitectura avanzada de Cataluña, 2006, pp. 31-32.

prisión, siendo esta tipología un ejemplo extremo del cometido social de la arquitectura. De la misma manera que la situación de encierro hace que las dimensiones, formas y distribución del espacio quede grabado en nosotros y nos ordene, Langland&Bell en su trabajo muestran el alcance de las redes y lo poderes que a diferentes escalas son activadores de muchas de las situaciones que vivimos. En la entrevista concedida cuando realizaban un proyecto sobre el terreno para documentar la posguerra afgana los artistas hablaron de las conexiones que existen entre las diversas redes que nos rodean y los códigos urbanos, incluida la arquitectura¹⁴⁷; una descripción de sus inquietudes en torno a los sistemas ocultos, velados y presentes que nos controlan.

Hasta aquí, hemos visto dos tipos de artista, el primero inscribe su trabajo en el propio edificio, la prisión, en el cual se plantea la reforma de una construcción cercana al Panóptico. La impronta del esquema de Bentham como material cien años después; no solo abordando el reto arquitectónico sino incidiendo en las claves conceptuales del régimen penitenciario. La suma de capas de experiencias realizada por Koolhaas, desde una visión casi arqueológica, procura un resultado final donde estos estratos tienen una continuidad que apunta a nuevas relaciones sujeto-espaciales en el recinto penitenciario. De esta intervención sobre el espacio carcelario hemos pasado a una segunda tipología de artista, a un trabajo que usa el plano de planta de las prisiones como significante. De la realidad espacial a la representación de la arquitectura mediante el esquema, ya sea a partir del dibujo o de maquetas. Obras en las cuales Langland&Bell nos trasladan a las interconexiones existentes en los sistemas que nos rodean y como estos nos absorben en una forma que nosotros mismos legitimamos con nuestras conductas. Por último, vamos a analizar una obra de Jonas Dahlberg, partiendo de las grabaciones de un espacio neutro, modular, el artista nos sitúa ante cuestiones de representación sobre como percibimos e interpretamos los espacios, asimismo, nos interpela sobre el lugar del sujeto en estos. En este último proyecto nos desligaremos un tanto de la impronta ilustrativa de la prisión, pero prácticamente estamos ante cuestiones, otra vez, cercanas al panóptico desde los nuevos medios.

147 “MF: Anteriormente se dedicaron ustedes sobre todo a la cultura urbana, se centraron en la arquitectura y en un código lingüístico. ¿Cómo aplicaron este conocimiento a un país devastado tras dos décadas de guerra? L y B: El mundo actual está dominado por la cultura urbana, o la globalización como ahora se dice. Ningún lugar es inmune a esta realidad. Si analizamos lo cultura urbana en su conjunto, y la arquitectura y otros códigos urbanos en particular, como una serie de redes que se solapan o de sistemas de acceso y comunicación dotados de cierto orden y, naturalmente, también de poder (comercial), vemos que estas redes abarcan y engloban la situación en Afganistán. En cierto sentido, incluso cabría afirmar que las dos décadas de guerra en Afganistán fueron al menos en parte la historia de un pueblo en lucha por obtener cierto grado de autonomía y autodeterminación dentro de estas redes”. El día siguiente al 11 de septiembre y la Guerra de Afganistán: entrevista de Mario Flecha con Langlands&Bell. *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento*, Número 35. p. 84.

La obra de Jonas Dahlberg abre una vía de significación en lo que respecta al entendimiento del espacio y sus claves de control, nos sumerge en el lugar del observador atento que duda de lo que le circunda y de quien nos rodea. El trabajo que vamos a reseñar del artista sueco se visualiza en dos pantallas y lleva por título: Sin título (Deslizamiento vertical / Deslizamiento horizontal), 2001. El espectador asiste al paso de la cámara por una serie de habitaciones vacías, una tras otra, sin poder vislumbrar en una primera mirada la génesis de la obra, la grabación está sujeta a un espacio recreado en una maqueta realizada minuciosamente donde el autor instala una pequeña cámara de vigilancia. Estas proyecciones nos hablan de la ocultación y la revelación, el artista muestra su atracción por los espacios construidos que en un primer momento nos dirigen a un referente, pero en la continuidad de lo grabado nos llevan a una situación ambigua; la pequeña cámara en la maqueta funciona en forma de vigilante poniendo el interés en los puntos ciegos, acrecentando esa sensación incierta.



Jonas Dahlberg, procesos de trabajo. S. T. (Deslizamiento vertical / Deslizamiento horizontal), 2001.

Las dos pantallas nos muestran grabaciones monocromáticas, instaladas paralelas una respecto a la otra, pareciera que cada una de ellas intentara anular a la que tiene enfrentada. Esto produce que el espectador intente buscar la posición idónea en la que pueda observar las dos proyecciones simultáneamente, el artista, de una forma directa, nos incomoda en el espacio de la percepción; la proyección, los espacios grabados nos imponen su jerarquía en la experiencia. Una de las cintas explora horizontalmente una sucesión de habitaciones vacías, la cámara va de una a otra haciendo cada vez más notorio el vacío y lo distante de esos espacios. La otra pantalla nos muestra a la cámara realizando un descenso continuo como si fuera un ascensor, bajando planta tras planta, todas supuestamente diferentes, pero con la misma decoración se nos aparecen lo que podrían ser corredores o

pasillos de hoteles. Los decorados muestran cierta extrañeza, la imagen de estos colocan al espectador en la duda de que está viendo. La visualización de la maqueta en la grabación proyecta una imagen en la cual es difícil determinar el origen de lo grabado, ante que tipo de espacio nos encontramos. El espectador observa una grabación de tomas de entrada y salida de espacios, construidas en realidad desde el centro de la maqueta, desde el ojo que todo lo ve, que vuelve a grabar la misma situación continuamente. Entramos en cada espacio como espectadores en busca de datos como si abriéramos una puerta, (casi como la metáfora a la que se refiere Rotzer¹⁴⁸ en cuanto a la información de las imágenes) y, seguidamente, pasamos al mismo punto de partida en un espacio que nos domina en su indefinición, devolviéndonos cíclicamente al comienzo. Asimismo, se produce la imposibilidad para el espectador de poder entender el espacio en su totalidad, desde la memoria colectiva los asociamos a lugares que alguna vez hemos habitado pero la continua repetición nos descoloca y nos hace dudar. Dahlberg controla el proceso y cada paso tiene una intencionalidad clara, cada traducción aporta nuevos códigos que crean discurso. Por ejemplo, con respecto a la maqueta realizada para la grabación de la primera cinta, el artista en su conferencia en la “Association School of Architecture” de Londres¹⁴⁹ comenta como los decorados de las habitaciones están basados en las obras de Vilhelm Hammershøi. Dahlberg se interesa por la estética del pintor danés, el cual trabajó en claves de síntesis donde la austeridad y una narrativa simple acercaba la incertidumbre al espectador; en muchos de sus cuadros estaba representado el interior de su apartamento desde una quietud intensa, una situación donde el tiempo se paralizaba que, a su vez, nos transportaba a una sensación de indefensión ante una amenaza que no aparecía clara. Un tiempo inmóvil, parecido a los pequeños espacios que representa Morandi con enseres cotidianos. En esta falta de anécdota, en la austeridad del escenario, de la gama cromática incluso (en ambos pintores) se apoya Dahlberg para propiciar una atmósfera espesa que trasladará a sus grabaciones.

Cuando visualizamos las proyecciones algo nos lleva a pensar en el error, la ambigüedad no nos deja que lo que procesamos pueda ser leído correctamente, de esta forma la génesis de la obra nos atraviesa sin darnos

148 “Nos encontramos en el principio de una evolución en la que tradicionalmente identificamos como una imagen ya no representa una ventana, sino más bien una puerta que se abre a un espacio inmaterial de datos. Y como suele suceder con las puertas, por ellas podemos entrar a otras estancias anteriormente invisibles. O, por el contrario, podemos salir por ellas, salir del mundo artificial y entrar en una realidad que aparecerá entonces a una luz muy diferente”. Florian Rotzer, “Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual”. En *Iterations: the new image* (Druckrey, Timothy Stainback, Charles 1952-International Center of Photography).

149 Conferencia impartida por Jonas Dahlberg en la “Association School of Architecture”. Architectural, Londres. <https://www.youtube.com/watch?v=RSVNntsES34>.

cuenta. Los decorados son maquetas construidas sobre una base circular y filmada por una cámara giratoria colocada en el punto central de la maqueta. Lo que el espectador ve en forma de tomas de rastreo en realidad son panorámicas de 360° realizadas durante diez minutos donde se le deja visualizar unos diminutos módulos que no tuvieran fin, cuestión esta que le hace experimentar la imposibilidad de atender el espacio general desde un punto de vista exterior. Las situaciones que crea y recrea Dahlberg, más allá del espacio y su representación, tienen un proceso que culmina a partir de una factura precaria en la imagen que les da veracidad. En la conferencia mencionada anteriormente el artista narra cómo realiza las maquetas y como selecciona unas mini cámaras de baja resolución para que lo grabado nos traslade a un espacio no figurativo. Dahlberg nos cuestiona sobre como miramos y como percibimos lo que vemos, en un principio a través de los ambientes que graba en sus maquetas, que finalmente proyectadas nos sitúan entre el miedo y la melancolía, en un futuro pasado; donde los tiempos se intercambian a partir de la tecnología y la estética. La extrañeza entre ser espectador, sentirse intruso y vigilante de los espacios expuestos hace que el modelo panóptico esté presente en la obra. El espacio en continuo escrutinio nos habla del poder, del control, de la búsqueda del vigilante. De la misma forma, si nos ponemos en el papel de habitantes de esos espacios como objetos vigilados, podemos llegar a la monomanía o a la melancolía. Es una constante entre interior y exterior, del espacio, de lo percibido y de nuestra psique.

3.2. Norman Johnston (Entender la prisión)

El Dr. Norman Bruce Johnston nacido en Marion (MI) 1921, es contemplado por muchos como uno de los esenciales expertos internacionales en la historia de la arquitectura penitenciaria, así lo atestiguan sus numerosos artículos, conferencias, dedicación docente y libros publicados. En su amplia bibliografía encontramos títulos como: “Forms of Constraint: A History of Prison Architecture” Edición University of Illinois Press, 1962, “The Human Cage A brief history of prison architect”, Edición American Corrections Foundation, 1973, “Eastern State Penitentiary: Crucible of Good Intentions”, Philadelphia Museum of Art 1994, entre otros. Después de completar sus estudios con un AM en la Universidad de Chicago acabó, casualmente, trabajando como sociólogo en el sistema penitenciario de Illinois. Este punto, en cierta medida, dirigió su carrera hacia lo que más adelante se convertiría en su tesis doctoral de sociología en la Universidad de Pennsylvania en 1958: un estudio y análisis sobre la elaboración de planes para las prisiones radiales, así como una completa

genealogía de este tipo de arquitecturas. Tras su doctorado viajó a Europa, Asia y Sudamérica para continuar su investigación en torno a estas construcciones. En 1973 desempeñó funciones como representante de Estados Unidos en el órgano Consultivo de las Naciones Unidas dentro de los grupos de trabajo sobre las prisiones. Fue profesor durante varios años en la Universidad de Pennsylvania, la Universidad de Missouri-St. Louis y la Universidad de Arcadia en Glenside, PA, lugar en el que llegó a ser profesor emérito de Sociología y Antropología dentro del Departamento de Justicia Penal. Durante años colaboró con la Sociedad Penitenciaria de Pensilvania, enfrascado en su empeño por la conservación y divulgación de la Penitenciaría de Eastern State de Filadelfia. Falleció el 6 de octubre de 2012 a los 91 años. A lo largo de su vida podemos destacar como se involucró, estudió, vivió y trabajó en todo lo concerniente a la evolución del mundo penitenciario desde multitud de prismas. Ahondando en sus escritos uno puede hallar descripciones, propuestas, críticas... en torno a temas históricos, a las estructuras sociales dentro de la prisión, al trabajo de los internos y a qué tipo de trabajos debían de realizar, a los talleres educativos, al consumo de sustancias ilegales, a la vertiente emocional del encierro, a la salud mental de los reclusos, a la intimidación y sexualidad de los mismos, a la repercusión de los confinamientos, a los costes de las prisiones, al mantenimiento de los reclusos, a las tasas y estadísticas de encierro en USA así como en otros países,... todos estos asuntos capitales a los que dedicó sus esfuerzos en el mundo penitenciario no privaron a Johnston de desarrollar su gran pasión; el estudio minucioso y holístico de la arquitectura penitenciaria y su evolución. Norman Johnston cedió todos sus archivos a la biblioteca Lloyd Sealy que se encuentra en el Haaren Hall del John Jay College inscrito en la CUNY. La sede neoyorquina alberga la más importante colección de materiales de justicia penal en el mundo, con más de medio millón de libros, publicaciones periódicas, microfilms, películas y colecciones digitales, la Biblioteca integra materiales históricos y contemporáneos para presentar una visión general del ámbito de la justicia penal. Dentro de la misma se sitúa la Special Collection, con materiales de archivos personales, donde se encuentra el legado de Norman Bruce Johnston.

Mis primeras investigaciones o, mejor dicho, mis primeros acercamientos a la arquitectura penitenciaria fueron hacia el 2012; en una de esas aproximaciones a través de la red localicé el archivo de Norman Johnston, conocía su figura, pero mi conocimiento se refería a citas en textos de otros autores al haber publicado gran parte de su obra en EE.UU. En 2014, en un viaje a Nueva York, previa cita, tuve mi primer contacto con el material; 18 cajas llenas de planos, correspondencia, material gráfico, reseñas periodísticas y demás documentación sobre el sistema penitenciario. El material mostraba una disposición donde la estructura dejaba entrever la

relación que tenía el orden de los documentos con el libro, “A History of Prison Architecture”, editado en el año 2000 y que sirve de resumen a toda una vida de estudio sobre la arquitectura penitenciaria y los regímenes penitenciarios. El archivo de Johnston, ampliaba muchísimo el campo de visión y me permitió ya no solo adentrarme de una manera específica en la arquitectura penitenciaria, sino también en la propia vida del sociólogo. Entre los materiales que localicé fue de especial relevancia un texto que le había encargado Sally Elk, presidenta de la asociación “Eastern State Penitentiary Historic Site”, el cual llevaba por título “How it happened”, donde Johnston narra su relación con la criminología. El sociólogo norteamericano se acercó a este mundo de una manera un tanto fortuita tras estudiar filología inglesa y ciencias sociales como el mismo relata:

“El programa de la universidad exigía dos semestres de prácticas. El primero fue en el lugar habitual, el instituto local. Pero ese año se abrió un programa “externo”, por el que un estudiante podía enseñar en un número limitado de lugares fuera de la ciudad. Uno de ellos era el Reformatorio de Michigan en Ionia. Lo conseguí, viví en la casa del alcaide y me hice cargo de dos cursos de profesores internos en la escuela de la prisión. Tenía un estatus envidiable sin ningún poder, pero después de haber sido “probado” en una infinita variedad de formas por los internos, conocí la realidad de la vida en la prisión para la que un empleado común habría necesitado un largo periodo de tiempo. No sé si enseñé a los reclusos o a los profesores de los reclusos mucho sobre la enseñanza, pero me llenaron con el tipo de información interna que me serviría más tarde cuando trabajé en las prisiones. De lo que apenas me di cuenta hasta muchos años después fue de que la parte original de la prisión de Ionia tenía una disposición radial de cuatro alas”¹⁵⁰.

Después de esta toma de contacto Johnston trabajó durante tres años en las prisiones de Illinois, tras su vuelta de la Segunda Guerra Mundial, en calidad de sociólogo que en la práctica podía llegar a sustituir a la figura del psicólogo o la del trabajador social (hablamos de la década de los 50). Después de abandonar su trabajo vuelve al mundo universitario en la Penn University decidido a realizar su doctorado. En ese momento el ofrecimiento para impartir clases de criminología marcaría su carrera, así como el desempeño en su tesis doctoral.

“En un seminario con Thorsten Sellin, el último erudito que no sabía nada sobre lo que realmente ocurría detrás de los muros, me sugirió que hiciera mi trabajo sobre el arquitecto de Eastern State. Sonaba interesante, ya que a principios de los años 50 había empezado a llevar a mis alumnos a la prisión que entonces seguía funcionando. Me interesaba saber cómo el peculiar plan que se había originado en Europa, se trasladó a Filadelfia y volvió de rebote a Europa, sus colonias y se expandió finalmente a todo el mundo... Tras el trabajo del seminario sobre Haviland decidí hacer mi tesis doctoral sobre la evolución de las

150 Norman Johnston, “How it happened”. Caja 16 Especial Collection, Norman Johnston archive, Special Library, John Jay College, Ny.

*prisiones radiales*¹⁵¹.

Posterior a su doctorado en Penn, volvió al trabajo de campo colaborando con las instituciones gubernamentales en el análisis de estadísticas de arrestos, para más adelante volver al mundo académico como profesor y consagrar el resto de su vida a la investigación y a la docencia:

*“Desde aquel primer artículo publicado sobre John Haviland, he seguido interesándome por la criminología, la penología en general, y especialmente por la arquitectura de las prisiones. Como era soltero y académico, tenía un corto periodo de vacaciones en diciembre y un largo periodo entre el final del semestre de primavera y septiembre, y ninguna obligación de permanecer en casa. Cada año viajaba al extranjero durante uno o dos meses. En muchos de estos viajes me las arreglé para visitar diferentes prisiones, en total en 22 países diferentes. También realicé visitas a prisiones federales en este país, y a prisiones en 14 o más estados”*¹⁵².

Sin lugar a dudas un caso paradigmático de fervor y vocación, que tuvo uno de sus mayores logros en la puesta en escena y salvación de la antigua Penitenciaría de Filadelfia. En el contexto de la penitenciaría norteamericana y el relato de su historia debemos reseñar la publicación *“Eastern State Penitentiary: Crucible of Good Intentions”* realizada por Johnston y que tuvo una exposición paralela en el Philadelphia Museum of Art en 1994. Con motivo de esta muestra se publicó una entrevista donde Johnston mencionó que estaba trabajando en un libro sobre arquitectura carcelaria. El editor de la University of Illinois Press al leer la noticia contactó con el sociólogo y, de esta forma, se gestó *“Forms of Constraint; A History of Prison Architecture”*. Tal como señala el autor, después de mucho esfuerzo y de reducir el material a un tercio (material que encontré en aquellas dieciocho cajas en el John Jay College) por fin salió a la luz el manuscrito. En síntesis, fue una de las mayores recopilaciones de la historia de la arquitectura penitenciaria jamás escrita y, de la misma manera, fue una forma de contar la vida de este prolijo sociólogo. Al final del texto *“How it happened”* Norman Johnston describía el papel del azar en ciertos acontecimientos que le llevaron a encontrar su pasión:

“Al repasar lo que he escrito, me impresiona, como me ha ocurrido a menudo, el importante papel que desempeña el “azar” en los acontecimientos y en la vida de las personas. En mi caso, el azar me puso en contacto con un profesor de licenciatura y con la materia de sociología, que me cautivaron. Qué importante fue el “timing” cósmico para que se abriera una plaza de profesor de prácticas en una prisión justo cuando había llegado al último semestre de mi formación universitaria y la suerte de que la guerra me

151 Norman Johnston, “How it happened”. Caja 16 Especial Collection, Norman Johnston archive, Special Library, John Jay College, New York.

152 Norman Johnston, “How it happened”. Caja 16 Especial Collection, Norman Johnston archive, Special Library, John Jay College, New York.

permitted me to stay there before they called me to reserve only two weeks of my stay as planned. Later, "La Señora Fortuna" led me to a thesis topic at the University of Chicago that led me to a state penitentiary system, where later they hired me and I worked, even lived in prisons, which furthered my interests. And the fact that the director of the IPPC (International Penal and Penitentiary Commission) in Geneva decided to direct the studies of sociology and criminology that led me to choose the University of Pennsylvania for my doctoral studies was another cross of destiny. His suggestion in a seminar about writing about Haviland, I suspect, was to satisfy his own curiosity, which led me to an interest within my concerns in criminology, in prison architecture. None of these movements was foreseen"¹⁵³.

Después de realizar la primera visita al John Jay College, interesado a la vez que fascinado, por la amplísima documentación donada por Johnston, solicité realizar una estadia para poder trabajar con el archivo y el material complementario que contenía la propia biblioteca. En el verano del siguiente año (2015) regresé a Nueva York para desempeñar esta tarea.

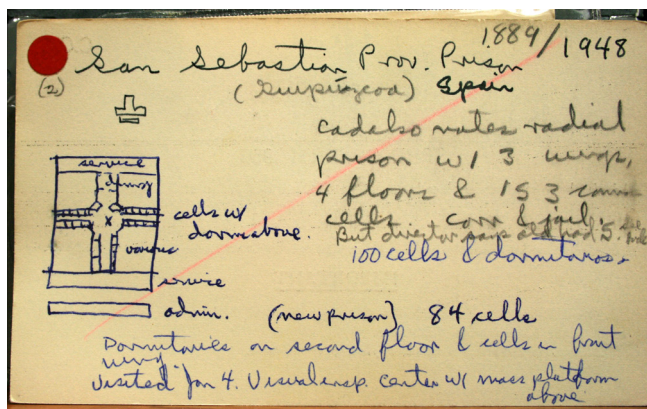


Archivo Norman Johnston, John Jay College

Enfrentarme al material y entender el método del archivo no fue sencillo, en un primer repaso pude ver que la tarea iba a ser ardua. Lo que más llamó mi atención fueron las casi 2000 fichas de diferentes prisiones

153 Norman Johnston "How it happened", Caja 16 Especial Collection, Norman Johnston archive, Special Library, John Jay College, New York.

que Johnston había confeccionado con anotaciones y pequeños dibujos de planos de planta; allí se encontraba el mayor censo de prisiones de la historia que yo haya conocido. Las fichas que medían 10x6 cm resultaban un gran ejercicio de taxonomía realizado durante décadas. Esta forma de registrar su información resultaba curiosa, para mí era la síntesis de toda la demás información que había depositado en la “Special Collection” de la biblioteca. Cualquier foto, escrito o plano de cualquier prisión tenía su correspondiente ficha. Como quien va realizando una colección de cromos Johnston iba poco a poco rellenando las fichas que depositaba en sus dos pequeñas cajas archivadoras. Fotografí una por una todas las fichas, allí se encontraban las dos últimas cárceles que ha tenido Donostia, la de Ondarreta 1898 (Prisión Provincial o también conocida como “Cárcel del salitre”) o la cárcel de Martutene 1948, uno de los últimos resquicios de la arquitectura penitenciaria franquista que sigue en pie hoy en día.



Martutene. Archivo Norman Johnston, John Jay College.

En sus notas personales describe Johnston como en esa década en uno de sus viajes por Europa llega a España, entre las visitas que efectúa por las prisiones al acceder a la Prisión Provincial de Jaén le recibe el alcaide y lo lleva a su despacho. El sociólogo cuenta como se vio forzado a tomar dos coñacs antes de poder visitar la prisión. Parte del archivo incluye un sinfín de anécdotas, cartas y esfuerzos increíbles por hacerse con planos de prisiones o poder visitar distintas edificaciones. Hemos mencionado una pequeña anécdota que por lo cercano del contexto podemos dar como veraz, la intención de quien ha leído su correspondencia es dejar constancia de las vicisitudes que pasó para obtener la información que él precisaba. Hay que tener en cuenta, a pesar de sus cargos ya fuera en la administración estadounidense o en la ONU, la dificultad en llegar a cierto tipo de información sobre todo teniendo en cuenta la sensibilidad

de esta en algunos países. Misivas que se cruzan, denegaciones o trabas administrativas están presentes en las comunicaciones de Johnston que se alargaron en el tiempo sin que el investigador norteamericano, en una perseverancia digna de resaltar, desfalleciera. La época en la que Johnston realizó el grueso del trabajo no existía la red, su investigación, más allá del trabajo de campo, estuvo sostenida en el correo postal. Por otra parte, también hay que resaltar la encomiable ayuda que recibió de diversos agentes en otros tantos países, siendo el caso de su contacto japonés el más sorprendente. La información sobre la arquitectura japonesa es exhaustiva en estadísticas, fechas, planos y fotos documentales. Trabajar con todo este material, la vida de una persona, impone un respeto y, en este sentido, en todas las obras que he realizado he intentado ser justo con el legado de Norman Johnston dando continuidad a la transmisión de la historia de la arquitectura penitenciaria en la medida de mis posibilidades. De la misma forma que es innegable la labor realizada por Johnston en el campo de la arquitectura penitenciaria, nos gustaría señalar su compromiso con la mejora de la vida de los reclusos, su trabajo como asesor en la ONU o sus aportaciones ideológicas en torno a las prisiones modulares; una sensibilidad adquirida en sus primeros trabajos en las cárceles de Illinois. Asimismo, vemos reseñable, más allá de su papel como investigador y docente, su último servicio a la difusión del conocimiento mediante la cesión de todo su archivo al John Jay College en un acto de generosidad.

La elección de este centro se entiende teniendo en cuenta la historia del mismo y su defensa de la ciencia criminológica. Fundado en 1964, el John Jay College está situado en la universidad de la City University de Nueva York. Hoy en día, tras su dilatada trayectoria, se ha convertido en un referente en la educación sobre Criminología en sus múltiples dimensiones. En los programas académicos del John Jay College convergen las ciencias, las humanidades y las artes. La biblioteca Lloyd Sealy se encuentra en el Haaren Hall, con más de medio millón de libros, materiales históricos y contemporáneos presenta una visión abierta del ámbito de la justicia penal. Dentro de la misma se sitúa la Special Collection, con materiales de archivos personales donde se encuentra el legado de Norman Bruce Johnston. A partir de nuestra experiencia nos gustaría resaltar la ayuda y la predisposición del personal de la biblioteca para el desarrollo de la investigación a lo largo del periodo de la estadía en el John Jay College además de las consultas atendidas desde la distancia durante estos años. Creemos pertinente reseñar una última reflexión que podemos observar en la propuesta ideológica de Norman Johnston, inscrita también en los primeros reformadores o en la Criminología moderna; siendo la mejor forma de expresarla tomar prestadas las palabras de Rafael Salillas a finales del XIX:

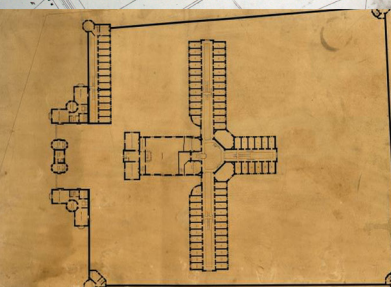
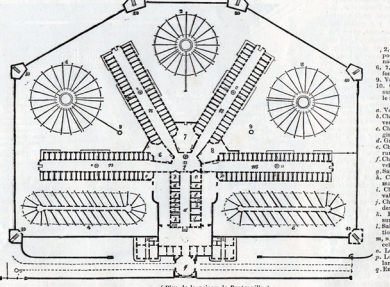
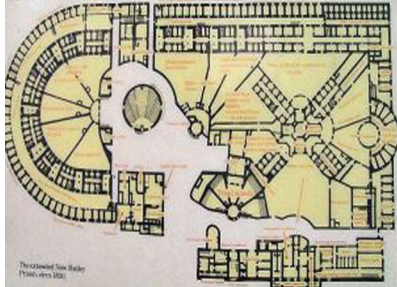
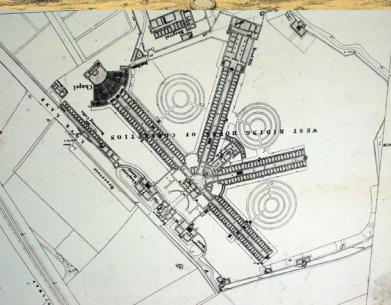
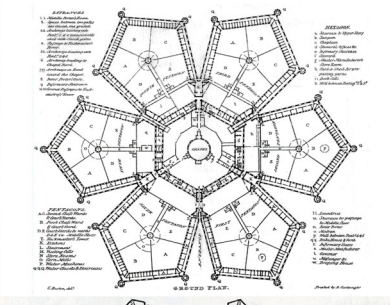
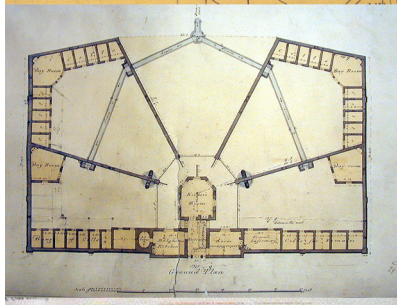
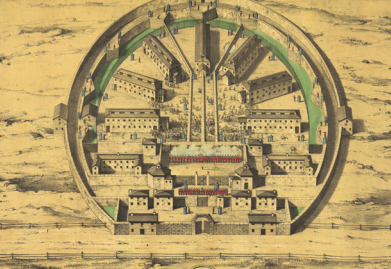
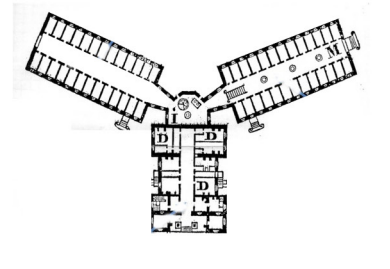
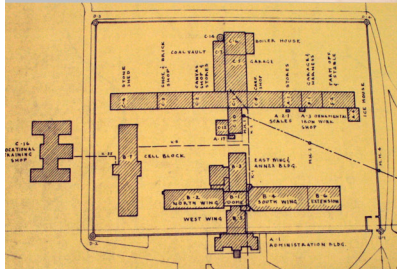
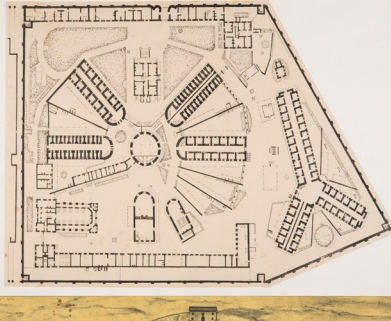
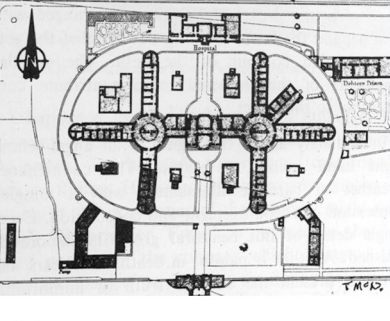
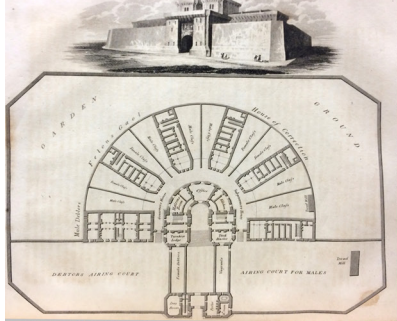
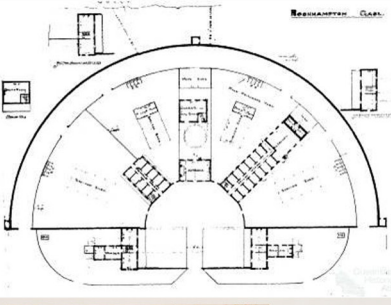
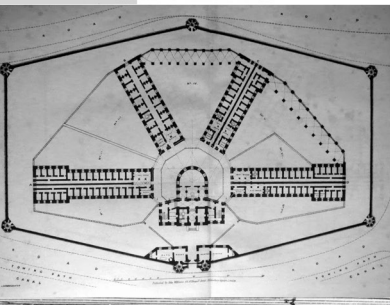
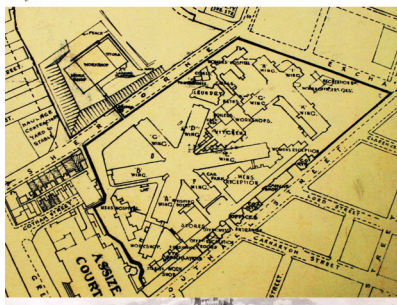
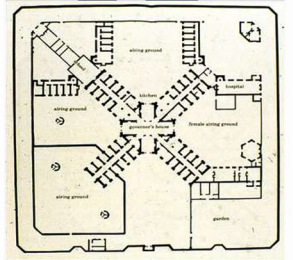
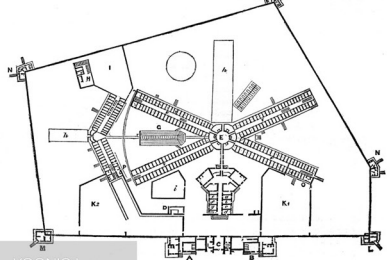
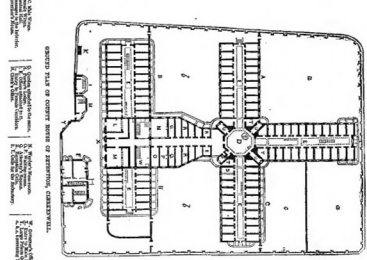
“todas las reformas jurídicas [serían] inútiles, ociosas y vanas, mientras no se [promoviese] una gran reforma en la arquitectura penal”¹⁵⁴.

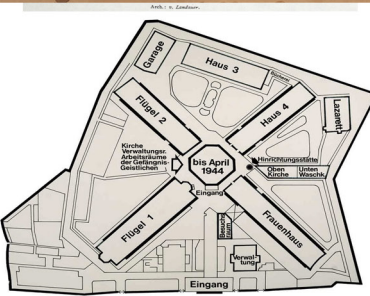
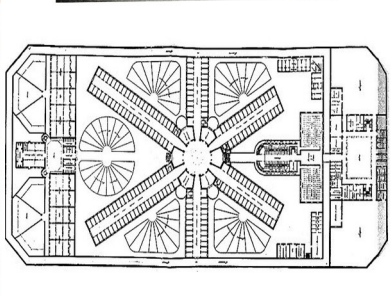
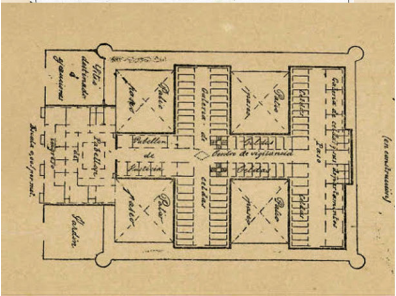
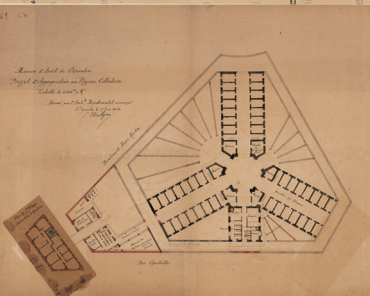
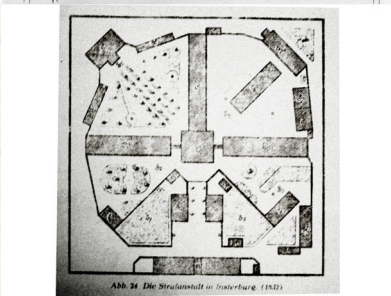
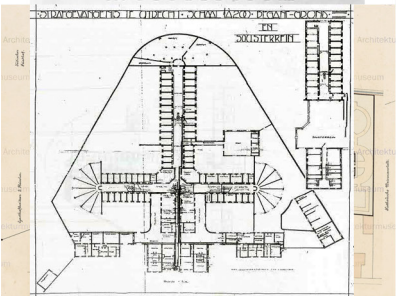
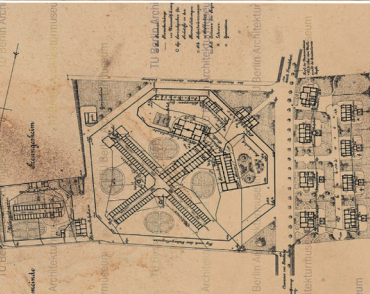
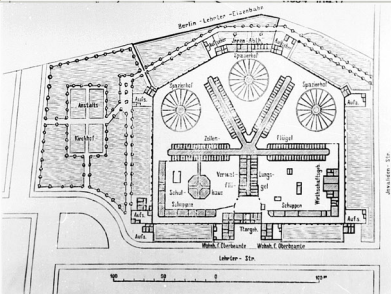
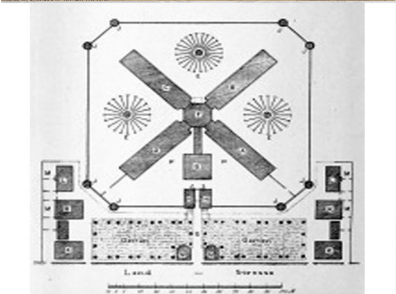
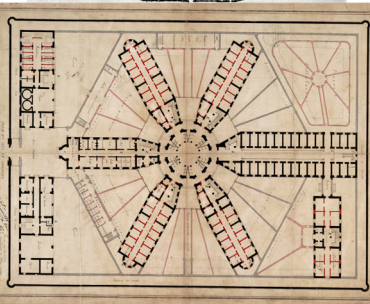
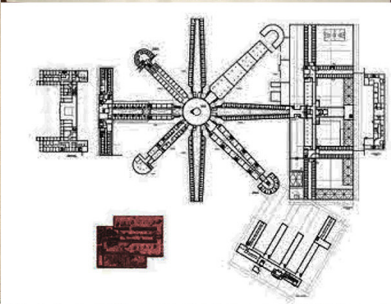
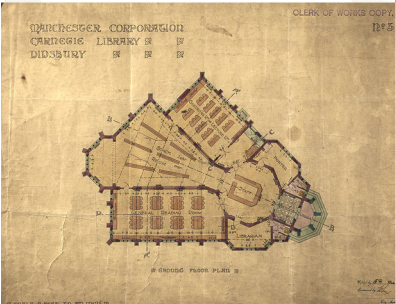
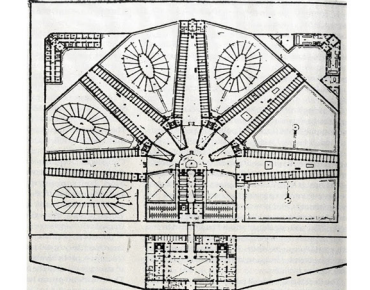
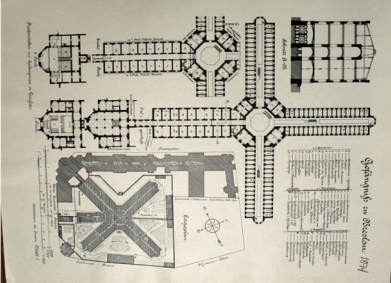
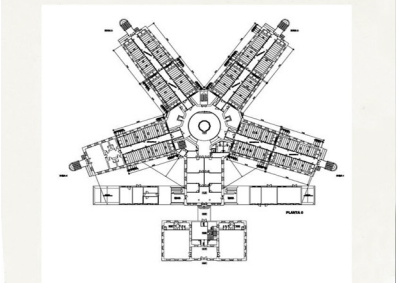
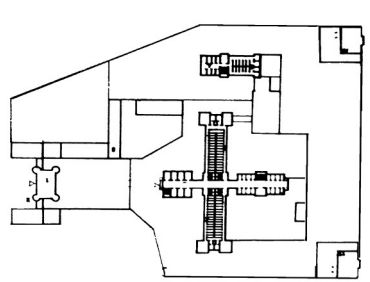
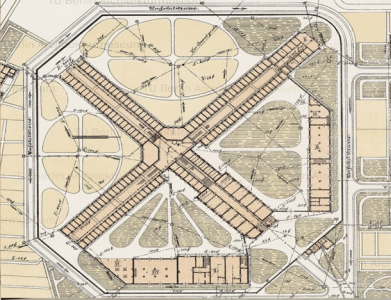
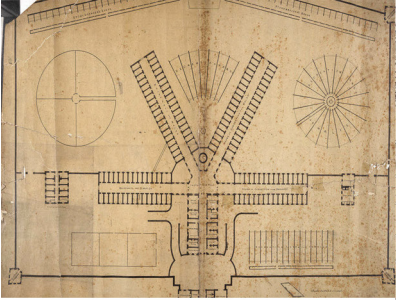
Entendemos que esta sentencia del siglo XIX antecede y resume de una forma concisa el interés de la labor realizada por Johnston, desde la investigación hasta el profundo análisis y reflexión llevado a cabo en torno a la ciencia Penitenciaria y su arquitectura.

3.3. Cahier de Fleurs

Los años de trabajo e investigación sobre la arquitectura penitenciaria que realicé tuvieron como una de sus conclusiones la obra “Cahier de Fleurs”. Esta obra documenta una colección de dibujos que representa los planos de planta de diversas prisiones, presidios, penitenciarias y cárceles de los siglos XVIII, XIX y XX. Las voces acentuadas en este apartado pueden ser muy variadas; una de ellas y la que dirige este proyecto es la idea de archivo y como conformar las obras a partir de las investigaciones realizadas, coyuntura que no puede ni debe obviar la responsabilidad en cuanto a la transmisión de información. Este compromiso con el archivo, con los archivos, en especial con el ya descrito legado de Norman Johnston, influyó decisivamente en que todos los dibujos realizados sobre los planos de planta de las prisiones formaran parte de una publicación que posibilitara el flujo de la información obtenida de las fuentes mencionadas. Los archivos visitados me llevaron a plantear que tipo de datos eran importantes para entender el mundo estructural de la prisión. Más allá de la literatura existente sobre el tema explicada, me situaba ante el reto de transmitir a partir del dibujo, desde una especie de formalidad, una teoría en torno a la arquitectura penitenciaria. En cada dibujo realizado, tracé un mismo patrón para que los ejes comunes pudieran facilitar el entendimiento de la información. En cada uno de los dibujos queda reflejada la fecha de inauguración de la prisión representada y la ciudad en la que se encuentra o el nombre por la que es conocida. Las fechas y lugares son determinantes a la hora de entender este fenómeno, siendo el siglo XIX clave en la expansión de la arquitectura radial penitenciaria; los dibujos se ordenan cronológicamente para que el espectador pueda establecer ciertas relaciones históricas. La obra se perfila desde lo diacrónico y, a su vez, paradójicamente, desde lo sincrónico. Desde la información, fechas y nombres permiten examinar la arquitectura penitenciaria tal y como fue en una situación dada de su desarrollo, el espectador puede llegar a interpretar las características de lo representado a través del tiempo. Pero,

154 Rafael Salillas, “La vida penal en España”. Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1888.





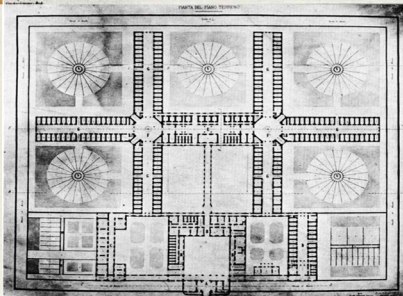
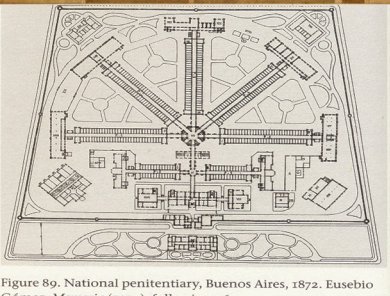
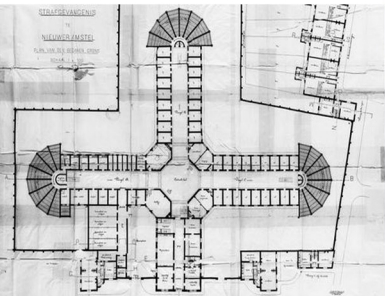
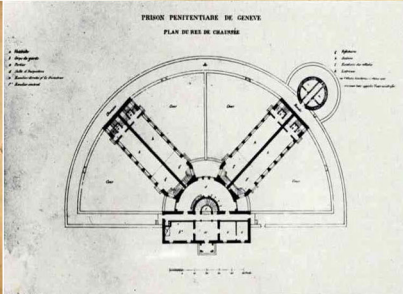
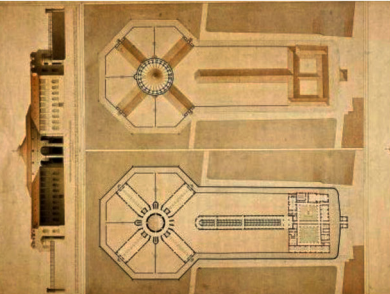
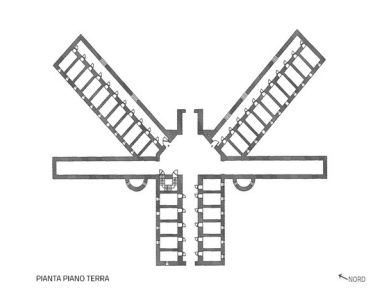
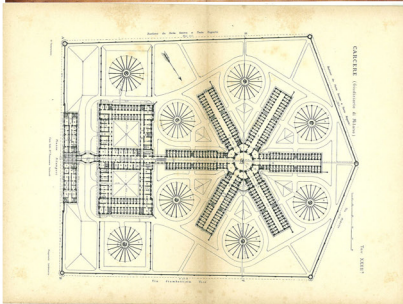
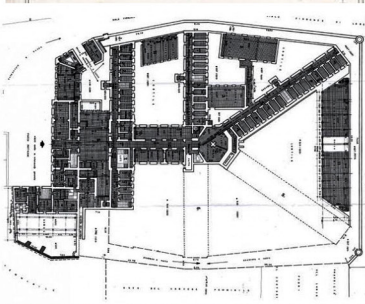
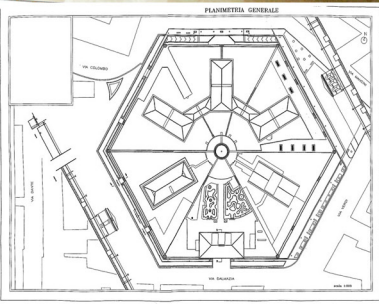
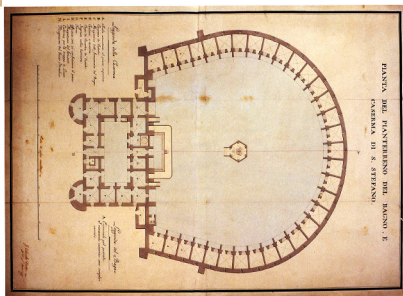
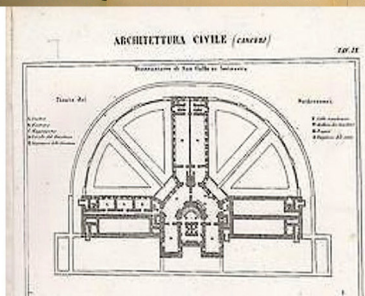
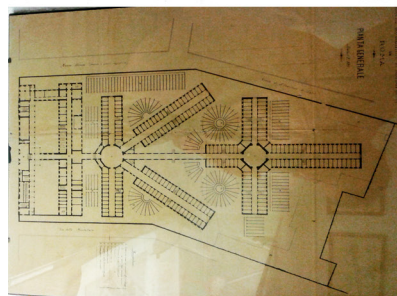
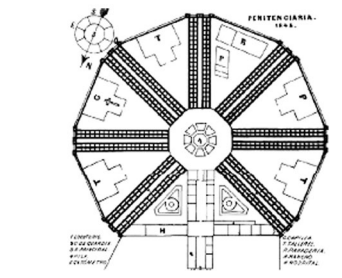
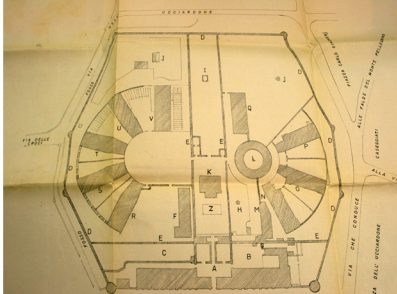
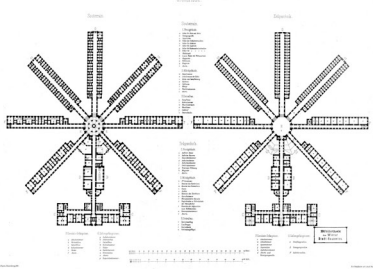
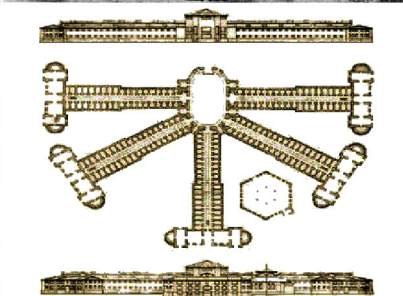
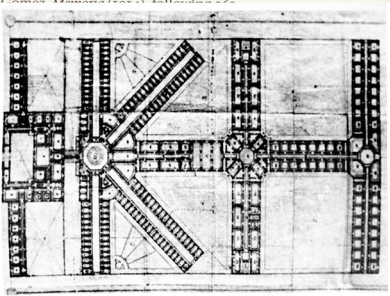
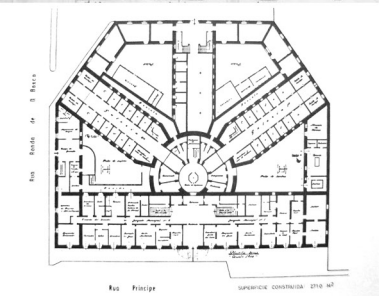
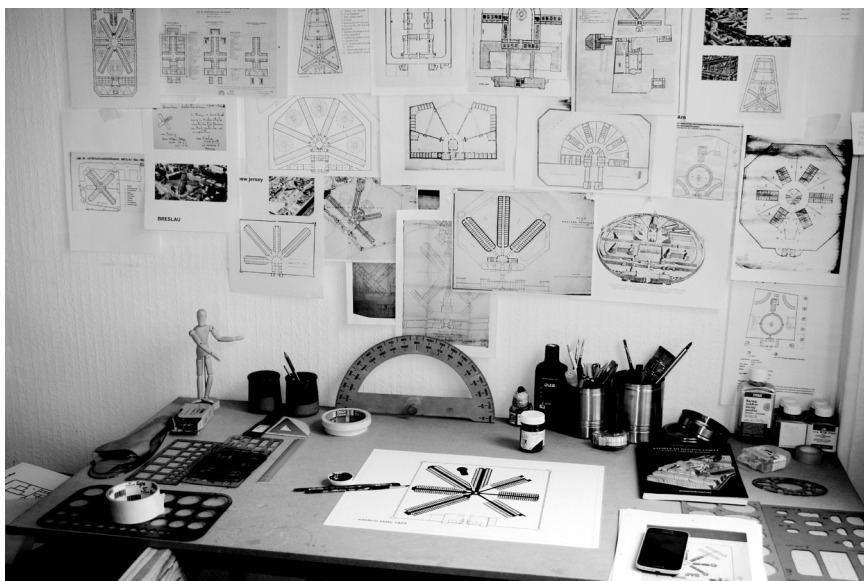


Figure 89. National penitentiary, Buenos Aires, 1872. Eusebio Casas



por otra parte, tal espectador asiste a una interpretación realizada por el artista en un momento dado. Son dos tiempos, casi opuestos, de la obra que acaban por complementarse. En ese momento de interpretación cuando se decide un código para realizar los dibujos, se crea un modelo que los congela en un mismo instante. La cárcel de Devizes (1817) y la prisión de



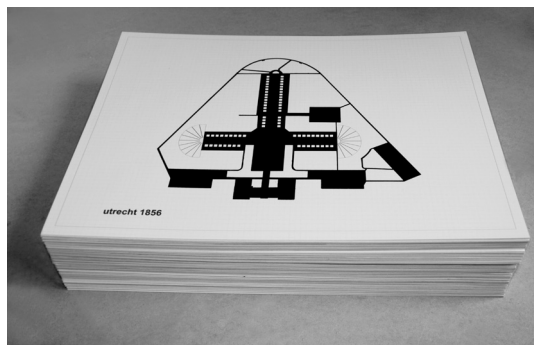
Vista de estudio, 2018.

Carabanchel (1944) fueron dibujadas bajo el mismo procedimiento siendo las fuentes de documentación halladas totalmente dispares en su forma debido a la obvia diferencia tecnológica de cada época. Mi código traslada todos los dibujos a mi presente, una problemática que me obliga a litigar con siglos de historia los cuales tengo que trasladar, pero desde mi contemporaneidad, buscando una solución desde lo concreto. En el arte vinculado al archivo, al documento, lo que se dirime entre otras muchas cuestiones es una concepción del tiempo. Un relato temporal sustentado en la contradicción propia de la imagen que se erige con diversos tiempos híbridos e intercalados lejos de la linealidad lógica. Porque la imagen, intrínsecamente, proyecta lecturas de una forma activa deshaciéndose de ciertas posiciones explicativas en las que encontraríamos la temporalidad; la imagen, por tanto, refleja una memoria que estructura tiempos inconexos pero enlazados. En “Cahier de Fleurs” ante la intemporalidad de las imágenes, la textualidad, el año escrito de la inauguración de las prisiones coarta ese cruce de tiempos inconexos cediendo a la historia diacrónica una

parcela de significado.

Me enfrento a estos dibujos a partir de un ejercicio de reproducción y traducción visual donde pretendo indagar las capacidades expresivas de las formas de descripción y producción de conocimiento. En la traducción trato que los dibujos se cimenten en un sistema particular, aceptando como premisa que este sistema propio sea lícito para representar la información estructural de las arquitecturas con validez histórica. Y, aquí nos encontramos con el arte en forma de herramienta vehicular que es capaz de sintetizar la información forzando los datos, como bien describe Alonso Molina¹⁵⁵ sobre este proyecto, y, de esa forma, ser capaz de trasladar ciertos signos de comunicación entre el espectador y el artista.

Este proyecto en su formalización tuvo la dificultad de la negación de lo procesual que conlleva su materialización, me refiero a que una vez tomada la decisión de como representar los planos de planta la realización de toda la serie no podía albergar cambios. Hubo que tomar una decisión y asumir la responsabilidad de no poder volver hacia atrás, las pautas llegaron poco a poco hasta tener todo el sistema claro. El formato del papel fue una de las primeras decisiones a tomar, quería un tamaño manejable a la hora de trabajar y como la serie constaba de más de doscientos dibujos cada lámina no debía de ser grande ya que sólo tendría sentido exponer la obra completa con todas sus unidades; en este supuesto, sus medidas finales resultarían



I.G., “Cahier de fleurs”. Gouache y tinta sobre papel, 216/ 32 x 44 cm, 2017-2019.

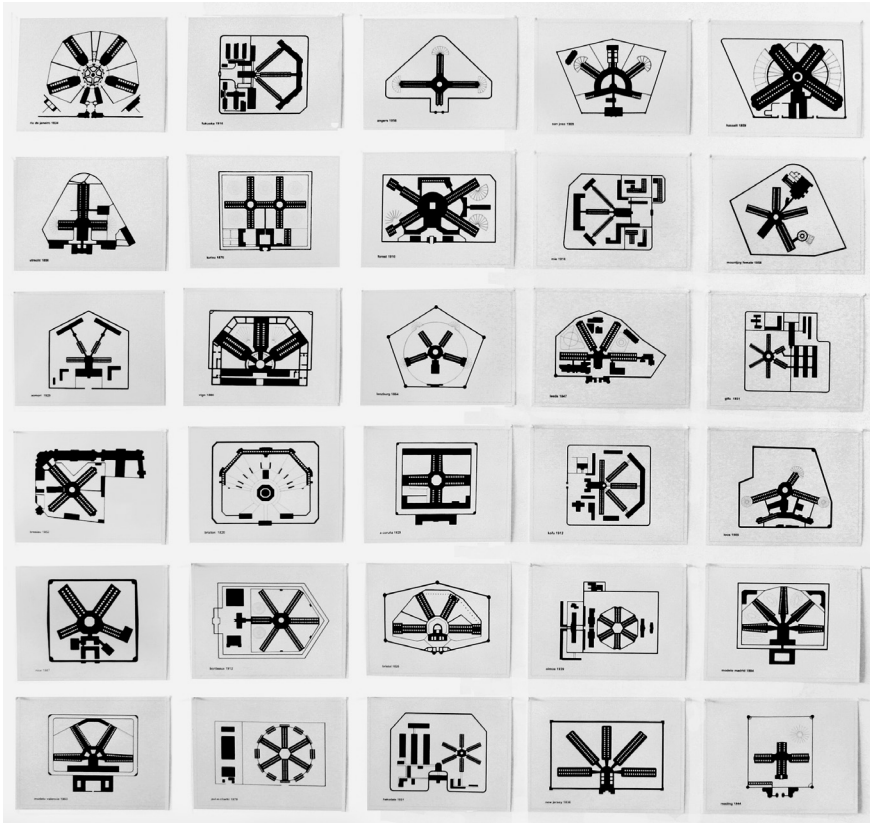
155 “Las cárceles son casi trescientas. El dibujo es sólo uno. Entonces, ¿cómo ha operado semejante concentración en el repertorio de establecimientos penitenciarios que ha ocupado la actividad documental de Iñaki Gracenea durante los últimos años, permitiéndole sintetizar bajo un único registro común las distintas variantes a que es sometida una idea política y arquitectónica –“disciplinar”, literalmente-, organizada en torno al control y dominio de los cuerpos, y más concretamente de los cuerpos menos dóciles? Pues mediante una de esas operaciones propias del arte, por la cual los datos que ofrece la realidad son forzados ellos también a una suerte de reducción. Las cárceles y su tenebrosa realidad son traducidas a *esto*. Y *esto* es lo apasionante...” Oscar Alonso Molina, “LA IMAGEN FIJA El intento por controlar una idea de prisión de Iñaki Gracenea” en “Cahier de Fleurs”. ZKM, Donostia, 2017.

excesivas para muchísimos espacios expositivos. Decidí, finalmente, realizar la obra en un papel de un tamaño de 32x44 cm. Un formato ágil para trabajar en una mesa, lo suficientemente grande para el detalle que necesitaba en cuanto al dibujo y tomándolos todos como instalación, aun teniendo una dimensión considerable, podrían tener cabida en las salas expositivas. El formato lo trabajé de manera apaisada a tenor del material, ya que la lectura de los planos resultaba más sencilla en modo horizontal. El tipo de papel también tenía su importancia por las técnicas que iba a usar, la elección fue la de un papel Canson satinado de 300 gr. de grano fino. Teniendo las hojas en el estudio no veía claro cómo empezar, al albergar una idea tan clara parecía bastante estúpido esa especie de terror al lienzo en blanco. Esta situación, sin embargo, me dio una clave para ponerme a la tarea; como no quería comenzar desde un papel vacío pensé en la idea de una retícula a modo de un cuaderno escolar. Por un lado, podría dibujar teniendo una especie de reglas de página en la hoja y, por otro lado, los dibujos asumían el concepto de serie desde el propio soporte. En esta acción, implícitamente, también estaba la intención de que este trabajo acabara en un formato libro al dotar a las hojas de un lugar común desde la idea del cuaderno. Técnicamente necesitaba una forma que reprodujera la retícula, las nuevas tecnologías me ofrecían un resultado seguro, pero opté por la técnica de la estampación en serigrafía. Estampé cada hoja de papel que tenía, la retícula se conformaba con celdas de 5 mm y para la estampación usé una tinta semitransparente negra, el resultado mostraba una retícula que sirve de guía sin inscribirse como grafismo logrando un soporte que nos ayuda a mantener ciertas coordenadas. En relación a la cuadrícula, David Company¹⁵⁶ afirma que esta ha sido ampliamente utilizada por los creadores que se nutrieron del archivo y quisieron reflejar las influencias de las décadas de los sesenta y setenta. Sin negar el uso de este recurso en otras obras influenciado por las referencias que menciona Company, en este caso creo que es una solución a un problema concreto, a una necesidad de cimiento, de sostener la imagen en el papel.

Una vez tenía lo que podríamos llamar el “soporte imprimado” quedaba por decidir cómo dibujar los planos de planta. Realicé unas pruebas, finalmente opté por trazar las líneas del plano para, posteriormente, realizar las masas con gouache negro. En la parte inferior izquierda iban inscritos el nombre de la prisión y el año de inauguración de la misma usando la tipografía Arial. El proceso fue ciertamente mecánico, primero dibujar, a

156 “...el formato de la cuadrícula ha sido muy empleado por los artistas que han trabajado con materiales de archivo [...]. En algunos aspectos, esto debe ser entendido en relación con la tendencia general hacia la cuadrícula de los años sesenta y setenta, con el aplanamiento de la pintura y el énfasis en las estructuras constructivas” David Company, “Survey”. David Company (ed.). *Art and Photography*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, p.21.

continuación, pintar y perfilar las masas con gouache. Una tarea laboriosa en la que cada plano de planta dibujado soporta una historia, de la misma manera que su propia forma autónoma desliza un significado propio.



I.G., "Cahier de fleurs". Gouache y tinta sobre papel, 216/ 32 x 44 cm, 2017-2019.

En un momento dado me detuve, sin dar por concluida la serie, en 216 dibujos. He seguido trabajando en este proyecto, me imagino que no finalizará nunca dado el vasto campo de investigación. En la información que voy recabando siempre es posible encontrar una prisión que no tengo archivada, en algunos casos tengo recopiladas las prisiones, pero no dispongo del plano de planta correspondiente o teniendo en cuenta las diferentes épocas que han vivido estas prisiones el hallazgo de un plano nuevo puede contradecir la información que tenía archivada; de esta forma el trabajo de investigación continua, así como la realización de más dibujos.

Una vez llegué a un punto donde consideré que la obra albergaba la suficiente información para ser mostrada (216 dibujos), tuve que decidir la forma de presentarla. En aquel momento barajé varias disposiciones de los dibujos, unirlos por grupos en cuanto a sus cualidades formales, esto es, haciendo hincapié en las distintas formas de las plantas de las prisiones (en cruz griega y latina, T, Y, abanico y en estrella). Intuí que esta particularidad de la arquitectura penitenciaria no funcionaría en su cometido de manera que, al final, me decanté por la solución más directa: la linealidad temporal. Esta línea temporal creaba algunas conjunciones que mostraban una genealogía de la materia además de procurar ciertas pautas al espectador desde el relato histórico. Pese a todo, el marco temporal no entorpecía la relación estructural entre los planos de planta seleccionados, podríamos afirmar que esta selección de formas, casi orgánicas, estaban compuesta por entes que se situaban dentro de un mismo género, pero pertenecían a diferentes especies.



I.G., "Cahier de fleurs". Gouache y tinta sobre papel, 216/ 32 x 44 cm, 2017-2019.

Esta obra tiene como objetivo formalizar dos vías que coexisten y se retroalimentan. Una se dirige al archivo, a la transmisión de información, a unos dibujos que documentan la evolución de la prisión desde un punto de vista arquitectónico. La otra, nos muestra ese lugar de traducción que se crea al redibujar o rehacer un plano. La obra la monté en una pared de casi veinte metros, los 216 dibujos estaban dispuestos en 36 columnas de seis dibujos cada una. El montaje, prácticamente imposible de asumir con una mirada, tendía a la monumentalidad, escapaba a la escala humana en cuanto a forma y, seguramente, en cuanto a la información teórica que contenía. Su estampa modular invitaba a la probabilidad de una posible ampliación ilimitada. El espectador se puede preguntar ¿por qué estas y no otras? ¿cuál ha sido el criterio de la elección? En este sentido me fascina el poder del arte, en la medida en la cual trasciende el significado de la

información. Cuando expuse por primera vez esta obra la inmensidad de la misma creaba una situación reconfortante con respecto a lo representado, el poder deambular en torno a ella. El espectador, al mismo tiempo, se sentía abrumado y tendía al refugio, el refugio remitía a lo cercano, al detalle. El espectador huyendo de lo inabarcable se centraba en ver los dibujos de uno en uno con detenimiento intentando entender la propuesta global. Esa lectura se dirigía a lo textual del dibujo, al nombre de la prisión y al año de la inauguración, el espectador se inclinaba a buscar algo reconocible y los nombres, en muchos casos de ciudades, eran códigos asequibles. De esta forma, el espectador asumía que el montaje era una manera de lectura, al aproximarse entendía que el pasado está codificado modularmente en cada dibujo. Pero cada dibujo por sí solo no lograría concitar el interés que tiene el inmenso entramado; sólo basta con recordar uno de los diálogos del “Contrato del dibujante”¹⁵⁷, en el cual se transmite la relación entre los elementos como base de la intriga:

- *Mrs. Herbert: En vuestros dibujos, los objetos revelan la trama de un complot.*
- *Mr. Neville: Pero señora, los objetos son sin duda inocentes.*
- *Mrs. Herbert: Lo serían, tal vez, tomados de uno en uno. Pero nunca en su relación recíproca.*

No obstante, esta situación está marcada por la imagen del todo que mantenemos en nuestro cerebro, no escrutamos simplemente el dibujo al que nos acercamos, sino que lo vemos en relación a los demás, en relación a una trama que entendemos compleja. De la misma manera el sujeto sospecha que no está todo, la propia forma en la que están organizados los dibujos se presta a entender que existen más formas, más cárceles de las expuestas, el espectador se interroga ante lo que falta, nadie puede pensar que el mundo se pueda transcribir de una manera tan perfecta, en 36 columnas contadas.

3.3.1. El plano (dibujo y transmisión)

En este proceso de investigación en torno a la arquitectura penitenciaria, las fuentes consultadas han sido muchas y muy diversas. La información recabada ocupa varios siglos y la forma de trazar los planos de cada época es diferente. Esta circunstancia, vamos a decir de recopilación y además de

157 Peter Greenaway, “El contrato del dibujante” (1982). Es un film que narra el encargo de doce dibujos que le realizan al Señor Neville sobre diferentes lugares de la mansión del matrimonio Herbert. El dibujante, Neville, se verá envuelto en una intriga donde será el sospechoso.

interpretación de lo que iba recabando me pareció interesante y me llevó a determinar un sistema de dibujo, un código, a la hora de trasladar los planos de planta de las prisiones a la serie de dibujos que engloba la obra “Cahier de fleurs”. En este trabajo el sentido del código me sirvió, asimismo, para pensar en la prisión, para pensar el esquema como representación del todo, la traducción de un espacio a lo bidimensional. Este ejercicio de pensamiento a través del dibujo lo han percibido muchos artistas, entre ellos Nauman¹⁵⁸ o Le Corbusier¹⁵⁹ con sus ya conocidas definiciones del medio. El dibujo lo mismo que otras disciplinas ha tenido que sufrir los estigmas que le ha deparado la historia, seguramente el mayor en este caso fue la idea de boceto o bosquejo que se le asignó y en justicia hace tiempo que perdió, asumiendo una independencia absoluta. El dibujo es un modo de expresión gráfica en un plano horizontal y, como tal, con sus limitaciones y bondades ha permitido proyectar miles de construcciones durante siglos. Más allá de esta aseveración, el dibujo de un plano arquitectónico puede ser algo más que la descripción de un espacio a través del dibujo: un plano puede llegar a ser una imagen, un retrato de una arquitectura de la manera en la que debemos comprenderlo, también puede ser la percepción de otra persona, ser algo intersubjetivo e igualmente una descripción de poder. Oscar Alonso Molina¹⁶⁰ se refería al poder del dibujo y del dibujante en el texto referido anteriormente. Un poder que ordene y establezca categorías.

El dibujo en la obra “Cahier de Fleurs” detentó la importancia de decidir cómo representar un plano y, una vez tomada la decisión, se convirtió en un ejercicio de repetición sin obviar la muchas veces complicada interpretación de alguno de los planos, los más antiguos, sobre todo. Ese primer ejercicio

158 “Dibujar, es equivalente a pensar. El dibujo constituye la escritura del artista, su opinión, su forma de ver las cosas. ... Su función se extiende más allá de la mera descripción de una imagen: refleja las observaciones del artista, su más íntima y espontánea expresión”. Bruce Nauman, <http://www.analitica.com/archivo/art1998.11/contenido/estudios/estudios.htm>.

159 “El dibujo permite transmitir íntegramente el pensamiento, sin el apoyo de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a cristalizarse, a tomar cuerpo, a desarrollarse. Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse, sin restricciones, a investigar el gusto, las expresiones de la belleza y la emoción. Es el medio por el cual investiga, escruta, anota y clasifica; es el medio de servirse de aquello que desea observar y comprender, y luego traducir y expresar lo que podríamos entender como un retorno a la esencia de la expresión y a sus cualidades fundamentales, debería también representar una vuelta a los materiales e instrumentos propios del dibujo”. “Le Corbusier”, citado en “Definición e historia de una expresión artística primigenia.” Lizett A. Álvarez Ayesterán, Cuadernos Unimetanos, ISSN-e 1690-8791, Nº. 24, 2010, pp. 64-80..

160 “El dibujo está en el origen de ese dispositivo panóptico que optimiza la capacidad de un punto geométrico sobre un territorio. El guardián controla un área, como el dibujante domina su papel. La representación de la escena es en ambos casos un ejercicio donde hay voces privilegiadas, voces secundarias y voces reprimidas. El círculo se cierra con una *mise en abyme* justo al principio de todo, cuando es el propio arquitecto el que proyecta desde su tablero el futuro espacio jerarquizado donde el centro domina ya a la periferia”. Oscar Alonso Molina, “LA IMAGEN FIJA El intento por controlar una idea de prisión de Iñaki Gracenea” en “Cahier de Fleurs”. ZKM, Donostia, 2017.

describió la línea a seguir en el resto del trabajo situándome entre el pensamiento y la sensación. En este caso y, a tenor de lo que representan los dibujos, el espectador puede llegar a suponer que la traducción entre el plano de planta de la prisión y la obra se realiza desde el pensamiento racional, en cambio los ensayos realizados en un principio tuvieron un acercamiento mayor a la sensación posibilitando que lo representado pudiera ser repetido asumiendo todas las variables del sistema radial, buscando un código lo suficientemente abierto para convertir al dibujo en letra, línea, masa, pensamiento y anotación del proyecto.

El dibujo es un término empleado en multitud de acciones donde actúa o sirve como utilidad fundamental de esas mismas acciones, de ahí que ocupe un espacio que concierne a la estructura donde funciona como soporte organizador. El dibujo se relaciona con oscilaciones y comportamientos que dan lugar, a partir del gesto, a figuras sobre fondos diversos¹⁶¹. En el caso de los dibujos realizados el lugar del fondo del papel se transformó en pos de un entramado que sirviera de guía al trazado del plano, aun existiendo este anclaje todas esas formas establecían una relación fondo-figura, me interesaba el recurso de la forma y su patente simbolismo, su posibilidad manifiesta de interpretación en forma de figura abstracta. En la lejanía con respecto al detalle, al ver todos los dibujos juntos el espectador puede llegar a pensar en las formas de los planos de las cárceles como figuras orgánicas indeterminadas o buscar cierta narratividad en ellas, la misma que busca el título del proyecto: “Cahier de fleurs”. El nombre proyecta las similitudes entre las flores y las formas de los planos añadiendo otra capa de significado. Como dice Berger¹⁶² tener la sensación de estar viendo algo, una presencia física, aunque sea simplemente una percepción errónea. Esta experiencia ocurre cuando vemos la obra entera, ese panel enorme que nos lleva a sintetizar las imágenes para poder ordenarlas. Aquí observamos que existe un juego evidente con la estrategia de documentar y las capas de significados que mencionábamos anteriormente. La posición nos enfrenta a un debate en torno a que uso hacen los artistas de los documentos del archivo. Esta cuestión de suma importancia se va ir desgranando en los

161 “Entonces empecé a ver de otra manera la superficie blanca del papel en el que iba a dibujar. Dejó de ser una página limpia, lisa, para convertirse en un espacio vacío. Su blancura se transformó en una zona de luz ilimitada, opaca, por la que uno podía moverse, pero no ver a su través. Sabía que en cuanto dibujara una línea en ella —o a través de ella— tendría que controlarla, no como el conductor de un coche, en un solo plano, sino como un piloto en el aire, ya que el movimiento era posible en las tres dimensiones”. John Berger, “Sobre el dibujo”. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011, p.5.

162 “Su manera de dibujar busca lo opuesto a lo virtual o, para decirlo más sencillamente, lo opuesto a lo escurridizo. Cuando uno contempla un dibujo suyo, tiene la sensación de estar mirando un retrato, es decir la representación de una presencia física única, irrepetible. El hecho de dar nombres (no “títulos”) a sus imágenes parece confirmarlo. Sin embargo, ¡no hay nadie!, no hay un cuerpo normal. O, en cualquier caso, no hay a una escala reconocible”. John Berger, “Sobre el dibujo”. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011, p. 49.

siguientes capítulos, no obstante, opino que es importante mencionarlo para ir definiendo un enfoque con respecto a la cuestión. No estaría de más apuntar la idea de la materialización del arte en su presente y en el legado de conocimiento que traslada a partir de una experiencia estética¹⁶³. La obra de arte no puede ni debe huir de mostrar el aquí y ahora del artista, el compromiso con su contemporaneidad transmitido a partir de su trabajo.

Volvamos al fondo, al soporte del dibujo; uno de los procesos que me convenció para estampar con una retícula todos los papeles fue la de anclar la forma sintética del plano al papel. Estaba implícita la idea de mimetizar la hoja de cuaderno, pero también la necesidad de tener un fondo constructivo donde comenzar el dibujo, una estructura interna. Era una forma de reducir el mundo a un esquema, escenificar una urdimbre para crear una trama y, en este mundo de 216 territorios diferentes, se traducía sintetizando: el texto clasificaba, el número databa y el edificio se trasladaba a la imagen de su plano de planta. El orden del dibujo reflejaba la concurrencia, la intercalación, la superposición de las formas y estas, a su vez, eran acomodables al uso de la trama, de las curvas, de los puntos, de las rayas, de las anotaciones y de los textos. Una vez creada la retícula hice varios ensayos; desde el inicio tenía claro el uso de la línea para trazar el plano, para posteriormente crear una masa de color negro empleando la idea de espacios negativos y positivos para sintetizar los planos de planta. La forma de trazar en muchas ocasiones tenía relación con la marca-guía de la retícula, para deshacerme de esta relación ocupé la silueta del plano con masas negras en un intento de que el negro pasara a ser un material algo independiente, no solo un color. El código del dibujo mantenía dos oquedades imprescindibles en este sistema; el hueco de las celdas, de las almenas que acogían a los penados y el hueco central, la característica circunferencia central del arquetipo de la arquitectura radial penitenciaria.

La celda, como uno de sus precedentes más antiguo el convento, obedece a la idea de enclaustramiento (voluntario o forzado) siendo utilizado por casi todas las ideologías. Foucault nos habla del modelo de celda ansiado por el poder, la jaula de cristal para posibilitar una vigilancia constante del sujeto. La clave está en lograr una sensación de vigilancia continua por parte del reo, esa consciencia es más productiva que cualquier vigilancia física. El

163 “La obra de arte es una expresión concreta y singular. Es un artefacto material. Su existencia no es gratuita, obedece a finalidades expresivas. La obra es expresiva a carta cabal. Todos sus elementos constitutivos, con todas sus cualidades sensibles, conceptuales y psicológicas, participan en y de su expresión. No podría transformarse, añadirse o suprimirse nada sin que se modificara la expresión de la obra y, con ello, la obra misma. Remy Zaug, “El museo de arte de mis sueños o el lugar de la obra y del hombre”. Libro editado con motivo de la exposición: “Cuestiones de percepción”, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2015, p. 6.

miedo lleva al autodomínio y a la contención pudiendo obviar lo que se vive en una celda, el ideal del poder. La distribución de las celdas en la creación de las nuevas prisiones supuso un avance extraordinario para el poder al separar a los reos y crear distintas categorías en pos de un camino hacia la reinserción. La celda como espacio habitable ha ido evolucionando, sin embargo, nos encontramos con notorias involuciones atendiendo a muchos ejemplos que también incluyen eso que denominamos “primer mundo”. El hacinamiento es tanto físico como psicológico. Las normativas en cuanto espacio son múltiples como las multas que se imponen por incumplirlas, así asistimos a la imposibilidad de estar solo, a un continuo estrés psicológico. En el lado opuesto encontramos los confinamientos sin remisión como castigo. Este espacio reducido, lugar de sufrimiento, es el espacio más significativo de la prisión y de su representación.

El centro es la metáfora del poder, como dicta Foucault:

“Un inspector que surja de improviso en el centro del Panóptico juzgará de una sola ojeada, y sin que se le pueda ocultar nada, cómo funciona todo el establecimiento”

Asistimos (no sólo en la arquitectura penitenciaria) a un poder inmediato, a un poder que organiza todo el sistema. El punto de vista del dominio, un centro singular, excepcional e invariable donde confluyen las líneas de fuga, o las galerías que fluyen de la vigilancia central. Un esquema aplicable al dibujo o al mundo a partir de la perspectiva albertiana; al fin y al cabo, un modo de representar la realidad por medio de la proyección producida por un punto central y fijo. En los dibujos dependiendo de la arquitectura el centro aparece hueco, el lugar del vigilante vacío; pero como argumentó Foucault la mejor vigilancia es la que no necesita del vigilante ante unos reclusos que sienten estar vigilados continuamente.

En todos los dibujos aparece la muralla o estructura que rodea y protege cada prisión. En ciertos casos no ha sido sencillo hallar esta información debido a que algunos planos se centraban en la estructura nuclear de lo que comúnmente se conoce como recinto penitenciario. La disposición o la forma del muro que recoge la prisión marca el límite entre la custodia y la libertad: un territorio, su perímetro. Una barrera que el preso tiene interiorizada, en el caso del dibujo recoge las distintas formas que se concentran en un espacio convirtiendo los elementos dibujados en parte de un conjunto. Lo dibujado es un reflejo que prolonga la unión de una serie de formas, una serie de elementos pensada en sí misma como un objeto. Dentro del conjunto los dibujos muestran positividad y negatividad, ausencia y presencia desde la masa, la línea o el hueco. De forma fragmentada y

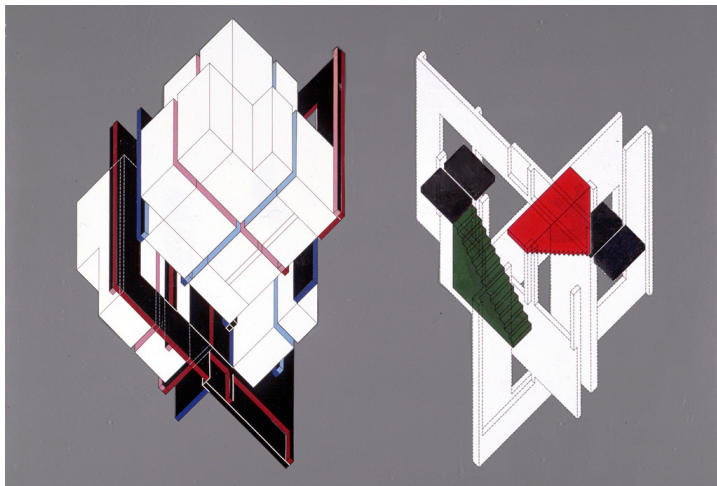
sintetizada en positivo y en negativo mediante tres ejes meridianos, las celdas, el centro y el perímetro, se representa un espacio construido¹⁶⁴ que el espectador deberá concluir por sí mismo mediante una compilación de datos que le ofrece la totalidad del montaje.

Todas estas hipótesis con respecto a cómo representar la documentación de los planos de planta, formuladas anteriormente, han creado un sistema de representación nítido. La idea principal, de cara a formalizar este apartado experimental ha sido trasladar los planos, remarcando la forma y acentuando algunas de las funciones claves, incluyendo datos históricos de este tipo de establecimientos. La obra se expone de forma explícita, la operación estética aparece transparente, como un acontecimiento que en ese instante único acapara toda la significación. Ese instante nos transporta al abismo donde la obra acusa la ausencia de referencia y se convierte en significativo abierto en busca de un observador.

Después de este análisis pienso que me queda una realidad de la obra por analizar, la relación entre la arquitectura y el plano. Un vínculo donde las nuevas técnicas de reproductibilidad y los softwares de dibujo han hecho que sea distinta. En los planos de arquitectura para mí existe una realidad propia, hoy en día, gracias a los nuevos medios, los planos no crean otra realidad, sino que intentan imitarla. La arquitectura por medio de su relación procesual ligada al proyecto, a través de su plasmación en planos o cualquier otra representación sigue ligada al dibujo; sin embargo, solamente cuando el dibujo se torna en ente autónomo es cuando realmente aporta a la arquitectura. En las décadas de los 50 y 60 en Estados Unidos la arquitectura dio un giro rechazando, en cierta medida, el racionalismo e imponiéndose una suerte de recuperacionismo de la arquitectura popular. Este contexto creó corrientes contrarias donde encontramos a uno de sus estiletes en la figura de Arthur Drexler, en aquella época director de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), quien abogaba por una práctica experimental. Drexler convocó a diversos arquitectos para debatir la situación a finales de los sesenta, (Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier y Peter Eisenman). De estos encuentros saldría una propuesta de exposición en el 69 y la posterior edición del libro, "Five Architects". En el momento de la muestra los cinco eran arquitectos con muy pocas obras construidas

164 "Ese espacio contiene la potencialidad de todas las formas, los planos inclinados, los huecos, los puntos de contacto, o los pasajes de separación que hayas visto o tocado. Y no se para ahí. Pues tras hacer unas marcas más, habrá aire, habrá presión y, por consiguiente, masa y peso. Y esta extensión se llenará entonces con la potencialidad de todos los grados de dureza, de maleabilidad, de movimiento, de actividad o pasividad en los que hayas hundido la cabeza o contra los que te la hayas golpeado". John Berger, "Sobre el dibujo", Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011, p. 67.

pero un amplio bagaje proyectual. Las líneas de trabajo de los cinco encontraban su semejanza en la resistencia a la ornamentación que les tocó vivir realizando una clara apuesta por la investigación espacial; sus proyectos se fundamentaron en la transparencia y la geometría haciendo uso de la cuadrícula para estructurar el espacio. Con respecto al análisis que estamos llevando a cabo, la concepción del libro “Five architects” nos parece reseñable al ser una publicación de proyectos que fundamentaba la comprensión de estos, primordialmente, desde el dibujo. Esta edición marca una línea interesante al concebir el dibujo como explicación, como texto. Eisenman, en sus escritos, promulga el interés por el plano, la línea o el volumen y las interrelaciones que se dan entre estos elementos; ligando esta situación a la teoría lingüística. Eisenman sustentaba que la arquitectura es un lenguaje cuyas modificaciones superficiales, como las del lenguaje, están controladas por una configuración subyacente. El dibujo se convirtió en terminología y, para ello, fue preciso que la continua experimentación y búsqueda que promulgaban encontrara cobijo en las explicaciones descriptivas del dibujo y los planos. Una vía donde las ensoñaciones no perdieran detalle en la concreción de la representación.



Peter Eisenman, “Frank House, (House VI)”. Cinta y tinta sobre papel, 50 x 62 cm, 1973.

El propio Eisenman señala: *“La “arquitectura real” sólo existe en los dibujos. El “edificio real” existe fuera de los dibujos. La diferencia aquí es que “arquitectura” y “edificio” no son lo mismo”.*

3.3.2. Una lectura desde la colección

En “Cahier des Fleurs” se aúnan un abanico de conceptos que subrayan el tipo de conjunto, estructura o entidad grupal que forman los dibujos realizados. En alguna ocasión se ha referido al grupo de dibujos como colección, desde mi punto de vista expandiendo en exceso el marco de la obra. El concepto “colección” tiene infinitud de definiciones, en este caso vamos a citar alguna para desentrañar si es adecuado a esta obra. Una de las definiciones que acota bien el término es la enunciada por Krzysztof Pomian:

“Las colecciones son instituciones coextensivas al hombre en el tiempo y en el espacio, producto de un comportamiento sui generis que consiste precisamente en formar colecciones, cuyo principal papel, en el que se injertan todos los demás, es el del vínculo entre lo invisible y lo visible”¹⁶⁵.

Al hilo de esta definición “lo coextensivo” al hombre y el vínculo entre lo visible e invisible se puede enmarcar dentro del juego de desplazamientos que realizamos al coleccionar. Un juego de sustituciones las cuales provocan cambios de valor, de significado en los objetos coleccionados y por coleccionar. Estos desplazamientos de significado llevan al coleccionista a la búsqueda, a la pasión y a la acumulación. Poco a poco vamos vertebrando el significado de una colección y en este sentido hay cuestiones que alejan mi obra de esta alocución. “Cahier de Fleurs” no se refiere a la idea de desplazamiento, ni a una sustitución de valores al redibujar los planos de planta de las prisiones, sino que se realiza un trabajo en cuanto a traducción, con un esquema claro lejos de pulsión alguna; las pasiones, el carácter espontáneo y no pensado del comienzo de una colección no reside en este proyecto.

La dirección del trabajo podría haber sido otra, cómo me posicionaría si en la realización de este proyecto hubiera elegido hacerme con los planos “reales” de las prisiones y exponerlos, esa postura me acercaría a la de un coleccionista ante lo dicho anteriormente. Este transfigurar de valores y uso no se presenta en “Cahier de Fleurs”, convertir un documento auténtico, un plano de una prisión original en obra lo hubiera sido y coleccionarlos hubiera supuesto, en un sentido, un acto fetichista. En todos estos años he guardado una distancia pulcra con la génesis de la información que he manejado; jamás he adquirido o pretendido ningún plano original objeto de mi estudio; obviamente, me parecen atractivos y su valor histórico

165 Krzysztof, Pomian, “Coleccionistas, aficionados y curiosos. París y Venecia, 1500-1800”, en Torres Septién, Valentina. Producciones de sentido. Universidad Iberoamericana, México, pp.133-203.

o informativo es inestimable. Sí la pulsión está en la génesis de toda colección en este caso no se da, ni como individuo ni como artista. El interés se crea a partir de un sistema, que para ser definido necesita de un conjunto legitimador de los parámetros usados como base que sustente las características de este y, ante esa necesidad, surge la acumulación; en este proyecto el acopio no se produce desde la pulsión incontrolada o desde la pasión de un coleccionista. Una cuestión que me parece interesante, la cual puede facilitar la comprensión de lo que estamos tratando puede ser la referida al tiempo. Los dibujos adquieren un tiempo presente lejos del que marca la información de los documentos de archivo, todos los dibujos son el mismo tamizados por el acabado mimético que reflejan. Como relata Anna Maria Guasch el tiempo y como se sumerge el coleccionista en él es una clave:

“... el coleccionista entra en contacto con el pasado, aunque sea un pasado inmediato, y cómo “cita” al objeto fuera de su contexto destruyendo así el orden en que este objeto encuentra sentido”¹⁶⁶.

La elección del código que hemos analizado anteriormente para crear el sistema de dibujos, nos advierte de cómo la obra se plantea desde un tiempo concreto donde solamente lo textual informa de la historia, del tiempo pasado, pero precisamente para contextualizar la obra desde la historia es necesaria la cantidad de planos expuestos conjuntamente, los cuales posibilitan explicar el sistema radial penitenciario.

En las colecciones la relación entre el objeto coleccionado y el coleccionista conforma un relato que, a su vez, produce un nuevo significado en el objeto, por supuesto en relación a los otros objetos que forman parte de la colección. Coleccionar es contar, transmitir una historia y todos tenemos necesidad de contar o de transmitir. Mi trabajo, mi forma de hacer proyecta mi yo, es ineludible, sin embargo, en mi concepción del arte me interesan los sistemas, los códigos como sustitutos de la subjetividad. El código pensado es mío, sí, la ejecución, sin embargo, podría realizarla cualquiera que manejara las instrucciones de trabajo, la realización, la factura de la obra no delata autor singular alguno.

Más allá de si uno trabaja en clave de crear colecciones, los objetos que son nuestros no dejan de mostrar nuestro “yo”, como explica la pensadora y crítica holandesa, Mieke Bal¹⁶⁷. Nuestra vida se cuenta a través de

166 Anna María Guasch, *“De la colección a la acción de coleccionar”*. https://annamaria-guasch.com/pdf/publications/Coleccionismos_DIC07_WEB.pdf.

167 “la introspección de los objetos es una de sus características más potentes. Los objetos cuelgan frente a los ojos de la imaginación, continuamente re-presentándonos a nosotros mismos, y contando historias de nuestras vidas en maneras imposibles de otro modo”, Mieke Bal, “Telling ob-

nuestros objetos, para mí lo implícito de “Cahier de Fleurs” es inmenso, un trabajo de más de dos años de ejecución que continúa, los años de estudio realizados, los viajes y experiencias en las investigaciones realizadas son parte importante de mi vida, naturalmente; todas estas cuestiones, como he dicho, están comprendidas en la obra, pero no es mi intención trasladarlas al espectador de forma directa.

Un sistema de imágenes u objetos ubicados en el mismo espacio extrapola una vinculación que puede ser amplificada o minimizada; en la conjunción los artículos se convierten en signos. En “Cahier de Fleurs”, los dibujos liberados de su textualidad se refieren a unas geometrías casi orgánicas que cambian, que mutan... nos situamos en la idea de las formas. Con anterioridad hemos explicado como el espectador al enfrentarse a la obra, cuando mira el montaje completo, por su extensión, es incapaz de ver los textos de cada dibujo, ni muchos de los detalles. La obra, entonces, pasa a ser un cúmulo de formas, de significantes que cogen su propio peso, las manchas negras, virtualmente orgánicas, adquieren una materialidad propia pero que se incluyen en una sucesión sensible. Esta situación podría asemejarse a una colección; Mieke Bal, menciona que para que un grupo de objetos antes inconexos formen una colección tienen que transformarse en una secuencia significativa después incluso de un comienzo sin una dirección clara. Esta vía expuesta por Mieke Bal creará al final un relato de la colección trazado por el coleccionista y, otro, autónomo el de la propia colección. El relato alterará los sucesos anteriores, inclusive, la acción de la primera adquisición o elección. La colección será una acción prospectiva, el relato final, sin embargo, se reescribirá hacia atrás, retrospectivamente, alterando el significado y lugar de muchas de las acciones. Esta forma de explicar la colección choca en ciertos aspectos con mi trabajo, al tener este una dirección clara que se cuenta del pasado al presente bajo unos parámetros preestablecidos. Si existe, en nuestra opinión, un garante o eje primordial de la colección que es el objeto¹⁶⁸; en palabras de Gérard WajCman podemos llegar a entender el sentido de la colección en la verdad de los objetos, lo que nos permiten escrutar en lo que realmente vemos. Dicho autor explica como una de las ideas claves de cara a realizar una colección es la elección del tipo de objeto que va a fundamentarla:

“En todos los casos, incluso en lo que atañe a los coleccionistas, las clasificaciones se basan en el objeto. de ahí esa especie de clínica barroca que va del filatelista

jects: narrative perspective on collecting”. Tokyo: Reaktion Books 1994/Kenkyusha Ltd. p. 103.

168 “...inclinarse sobre la colección, considerar primero los objetos, lo que ellos son, y el sistema de los objetos colocados juntos. El movimiento es acechar la verdad por el lado de los objetos visibles de la colección.” Gérard WajCman, “Colección seguido de La avaricia”. Editorial Manantial, Buenos Aires 2010. p. 12.

al maniaco de las cucharitas de plástico en forma de Victoria de Samotracia, del numismático al fanático de las etiquetas de cajas de camembert soviéticas, pasando por el especialista en orinales blasonados del siglo XI o por el entusiasta de las copas de champán de cristal congelés.”

Esta cuestión electiva que te vincula con lo seleccionado de manera vitalicia forma parte del proyecto “Cahier de Fleurs”. Asumir el análisis de este campo arquitectónico establece un vínculo perenne a resolver en intensidades y filtros diferentes. Mi trabajo, mi oficio, mis deseos no son los mismos que los de Norman Johnston.

La colección se complementa con el binomio indisoluble que se da entre el coleccionista y lo coleccionado. El coleccionista trata de generar un discurso, aunque sus inicios no fueran encaminados a ello, un relato retrospectivo, editado. Esta narrativa suele trazarse para que cada objeto, la colección, adquieran y muestren lo que el coleccionista cree que da sentido a su pasión y a la recopilación que ha llevado a cabo. Baudrillard¹⁶⁹ habla del discurso que trata de crear el coleccionista, este discurso, simplemente, es el mismo que los objetos que ha coleccionado. El coleccionista, sin embargo, y el discurso construido por él, se asientan en la ensoñación, al no existir un final de la colección e idealizar el comienzo de esta.

3.3.3. Una lectura desde la serie

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias: la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera quería cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta.” George Perec

La mejor manera de definir “Cahier de Fleurs” es tratándola en forma de serie, “Conjunto de cosas relacionadas entre sí y que se suceden unas a otras” definida así por la R.A.E. La serie contiene más acepciones, pero ésta en particular nos interesa para definir la obra que analizamos. Las series, obviamente, pueden ser diferentes y estas se pueden encontrar en diversas colecciones. “Cahier de Fleurs” tiene una finitud extraña, incluso asumiendo que pudiera tener un cierre, los medios necesarios para finalizarla serían tan vastos como impensables, de forma que llegar a darla

169 “Porque se siente alienado y volatizado en el discurso social cuyas reglas se le escapan, el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo, es él mismo” Jean Baudrillard, “El sistema de los objetos”. Siglo XXI Editores, Mexico, 1969, p. 120.

por concluida es imposible. Esto me hace pensar en George Perec y su sentencia en torno a la enumeración en la que me incluyo. De una manera integral en la primera, en mi intento de incluir “todo” en el proyecto, en la segunda, sin embargo, no se trataría de olvidar algo sino de la imposibilidad de llegar a toda la información, una situación cercana a la fábula de la zanahoria y el burro; un camino sin fin en el cual siempre se halla un nuevo documento o dato que te hace seguir. En este sentido la serie, desde su sentido acumulativo tiene algo de juego; un juego que proyecta nuestro imaginario, nuestras fantasías y, finalmente, articula una representación posible del mundo. Paradójicamente, cuestiones relativas a la serie se dan en muchos juegos alrededor de la repetición, unas posibilidades múltiples dentro de un espacio o campo cerrado, un propósito concreto sin una funcionalidad exacta.

La serie realizada alberga un carácter secuencial donde las imágenes que entran a formar parte de la misma deben de tener en cuenta cuál es su lugar, esto es, la imagen que le antecede y le precede, El proceso llevado a cabo ha seguido un recorrido temporal, las imágenes como explicamos se montan en orden cronológico en base a la fecha de inauguración de cada cárcel. Un sistema que anula el aura en la obra, que diría Benjamín, al imposibilitarnos ver cada dibujo como si fuera singular; todo lo contrario, esta serie nos lleva a pasar de uno a otro atendiendo sus pequeñas diferencias formales e informativas, pero desde una realización y acabado homogéneo que esconde al autor. “Cahier de Fleurs” en todo el proceso y en consonancia con la idea de la serie ha contado con infinidad de listas.

PRISON	CLASSIFICATION	CAPACITY OF PRISON	DATE OF ESTABLISHMENT	REMARKS
KANAGAWA A	408	1916	BURNT DOWN BY BOMBS.	
KANAGAWA B	740	1907		
TSUYAMA B	462	1887		
HIEISHIMA ACCUSED	525	1951		
HIEISHIMA B. C.	1118	1888	DESTROYED BY ATMI-BOMB.	
YAMAGUCHI A	770	1887		
OKAYAMA B	804	1912	BURNT DOWN BY BOMBS.	
TSUTSURI B	648	1892		
MATSUUE G	375	1873		
IWAKUNI D. G	500	1900		
KOKUBA B. ACCUSED	441	1892	UNDER RECONSTRUCTION	
FUKUSKA B	1435	1916		
KOKURA B	652	1951		
ZENHO H	200	1946		
FUJISAKI J	314	1950		
NAHASAKI B	1038	1907		
SASENO A	664	1943		
OHITA A	640	1898	UNDER RECONSTRUCTION	
KUMAMOTO C	765	1921		
KAGOSHIMA B	703	1908		
MIYAZAKI B	700	1900		
SAGA D	645	1927		
MIYAZAKI B. C.	1318	1877	UNDER RECONSTRUCTION	
MIYAZAKI B	420		UNDER RECONSTRUCTION	

TABLE OF PRISONS OF JAPAN.				
NAMES OF PRISONS	CLASSIFICATION OF INMATES	CAPACITY OF PRISON	DATE OF ESTABLISHMENT	REMARKS
TOKYO B. ACCUSED		1839	1929	
TOYOHAMA A. G.		821	1910	BURNT DOWN BY BOMBS.
FUJIKUJI B.		2356	1935	
YACHOI L. H. N.		672	1951	
YOKOHAMA B.		1442	1936	REMOVED FROM REGISTER
YOKOSUKA C.		238	1950	
CHIBA A.		898	1910	
UTSUNOMIYA A.		1250	1927	BURNT DOWN BY BOMBS.
TOCHIGI J.		366	1906	
MAEBASHI A. B.		791	1888	
SHIZUOKA A.		749	1893	BURNT DOWN BY BOMBS.
KOFU A.		707	1912	BURNT DOWN BY BOMBS.
NAGANO A. B.		538	1883	UNDER RECONSTRUCTION.
NIIGATA A. B.		851	1868	
KAWAGOE D.		264	1922	
MITO G.		610	1945	
MATSUMOTO D. G.		510	1876	

Archivo Norman Johnston, John Jay College.

Enumerar los planos y clasificarlos ha sido parte del trabajo, un trabajo que comenzó a cuajar en el John Jay College con el legado Norman Johnston, el sociólogo americano en sus apuntes realizaba un sinfín de listas como

forma de trabajo que, en cierta medida, yo he continuado. En palabras de Umberto Eco las listas son la raíz de la cultura y, por supuesto, de la literatura y de la historia del arte. La lista es una sucesión de nombres que se vinculan entre ellos formando parte de un grupo; la lista es específica, todo se puede listar, pero no se puede listar absolutamente todo. Al hacer listas las cosas se relacionan y producen nuevos significados, de esta forma se establece a su par una situación secuencial que existe en la serie.

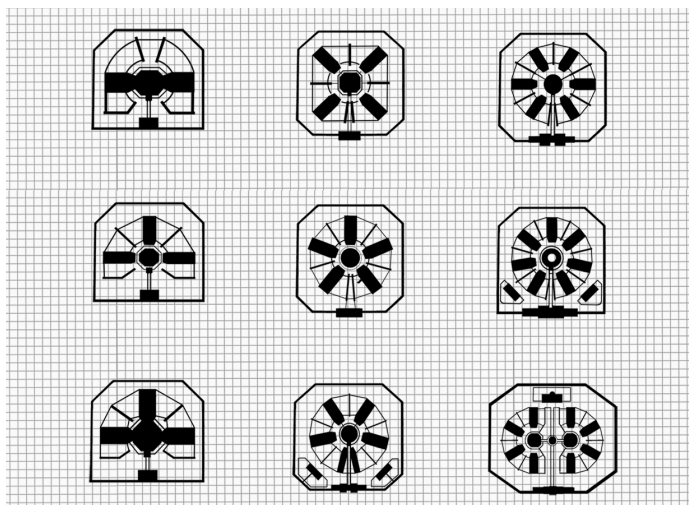
El continuo registro de nombres en la lista sobrepasa el lugar del lenguaje llevando al lector casi al ámbito visual. “Cahier de Fleurs” se puede entender desde la idea de la lista, el espectador podría leer el lado textual de los dibujos (el nombre y año de inauguración de la prisión) y entender la obra en base a esos datos. De esta manera la división que especifica Umberto Eco procura una visión que Cahier de Fleur puede albergar: Eco, diferencia la lista práctica de la lista poética¹⁷⁰, aprovechando esta precisa división que realiza el semiólogo italiano podríamos utilizar estas dos categorías para interpretar la obra. Por un lado, tendríamos la lista práctica, como hemos dicho, fundamentada en los nombres de las cárceles y las fechas de su inauguración y, por otro lado, la lista poética fundamentada en las formas casi orgánicas de los planos de planta de las cárceles. Una serie dividida en dos listas, ambas ejecutadas sobre una hoja de cuaderno reticulado, todo un academicismo de estas enumeraciones.

Me he referido a los apuntes de Johnston y a las listas que pude revisar, realizando aquel trabajo inmerso en numerosos índices pensé en como George Perec se sentaba en el Café Tabac de la plaza de Saint-Sulpice y realizaba sus listas. La ubicación del café fue utilizada por Perec como lugar de estudio y análisis en los años setenta, donde dedicó su tiempo a catalogar y anotar lo que para otra persona pasa desapercibido. De estas “sesiones” surgió el libro “Tentativa de agotar un lugar parisino”, una minuciosa lista de lo que percibía en sus visitas al café parisino. Esas listas de Perec funcionaban más en lo visual que en su acepción, aquello le servía para regodearse en su mirar, recrear sus retablos barrocos y mostrar el mundo desde su entendimiento y pausa.

En el análisis de “Cahier de Fleurs” el conjunto de la obra, los 216 dibujos,

170 “A este propósito tenemos que efectuar una distinción importante, es decir, entre lista práctica y lista ‘poética’. La lista práctica se manifiesta en la lista de la compra, en la lista de los invitados a una fiesta, en el catálogo de una biblioteca, en el inventario de los bienes de los que dispone un testamento... Ante todo, estas listas se refieren a objetos del mundo exterior y a una finalidad meramente práctica de nombrarlos y enumerarlos; puesto que son inventarios de objetos conocidos y que existen en la realidad, están acabadas, porque pretenden enumerar todos los objetos a los que se refieren y ninguno más, luego no son alterables” Umberto Eco, “El vértigo de las listas”. IC – Revista Científica de Información y Comunicación 2011, 8, pp. 15 – 34.

el género, comprendería el sistema radial y dentro de este las especies, los subconjuntos: planos de planta en forma de cruz latina o cruz griega, en T, en abanico, en Y y en estrella. En todas ellas, en el conjunto y los subconjuntos se insta un proceso repetitivo que responde a mínimos cambios con singulares variables, las cuales responden a necesidades variadas la orografía, reformas o planes no finalizados o arquitectos con inquietudes personales. Aquí nos encontraríamos con el apelativo “modelo” que han recibido algunas prisiones o sistemas teóricos que han intentado crear un esquema para un sistema penitenciario, para una población reclusa concreta. En este trabajo se han mencionado ejemplos que han sido paradigmáticos, tales como: la prisión de Pentonville, que sirvió de modelo para otras muchas cárceles o los arquetipos teóricos creados por Bullar o Madrazo, que intentan crear un canon arquitectónico.

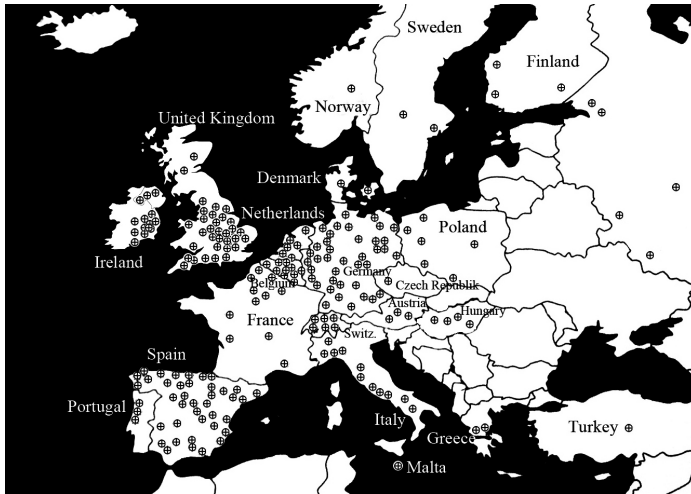


Thomas Bullar, modelos para prisiones, capacidad: 30,50,80,200,250,300 y 400 reclusos.

Cabe destacar en esta cuestión de modelos un caso donde la repetición no es parte sino el todo; nos sumergiríamos en la idea del duplicado, en este caso en la prisión de Leuven que tiene una réplica en Lisboa. El gobierno luso visitó dos prisiones, una de ellas la belga, reproduciendo el mismo modelo en Lisboa de una forma mimética. En relación a las variaciones, mínimas en alguno casos, han contribuido a la idea de serie desde la secuencialidad como si cada variación fuera parte de una evolución estructural. En las diversas obras que hemos revisado una de las que mejor puede ilustrar este concepto son algunas partes del Atlas de Gerhard Richter. Los ingentes paneles que muestran las imágenes sobre paisajes, vistas donde las diferencias son prácticamente imperceptibles en el mismo grupo, nos

trasladan a la variable casi desde la búsqueda del instante, de un paisaje trazado una y otra vez en la misma sesión a partir de la fotografía³⁰.

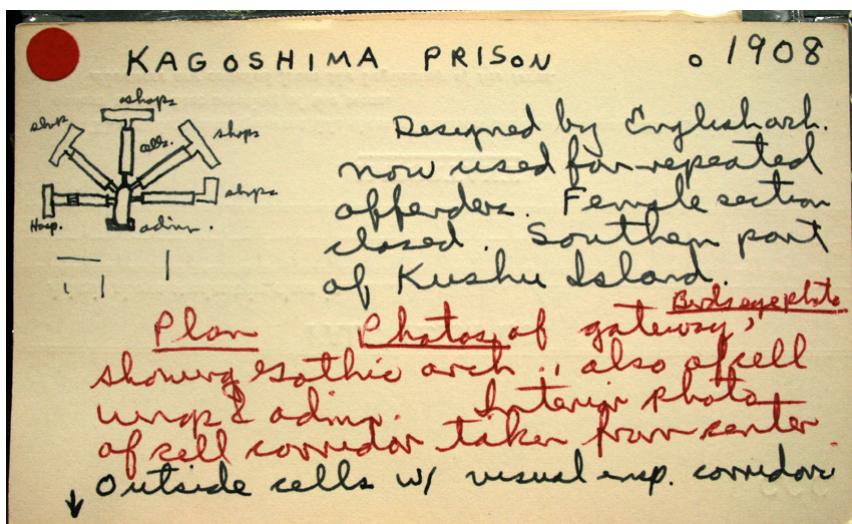
La mirada del espectador se siente dirigida por la forma en la que se presenta la obra: 36 columnas de 6 dibujos. Esta puesta en escena refleja un interés por la serie, y, aunque parezca contradictorio, en cierta medida, reemplaza el interés temático. El nutrido grupo crea un esquema donde la propia estructura importa más que las unidades. Esta línea estrecha entre intereses que pueden derivar en un mensaje erróneo el artista debe calibrarlos. Aquí se nos aparece la satisfacción serial que nombra Baudrillard, la no totalidad es compensada por la idea de serie mas la posibilidad y la necesidad de continuar. Llega un momento en el que hay que cerrar la obra, exponerla, aunque luego mute; una idea muy presente en este proyecto dada la envergadura de la información de la que se nutre. La satisfacción serial¹⁷¹ apunta a la sucesión, el no romper esta cadena amortigua la frustración del no poder finalizarla; yo la vincularía a la suma de información y, a su acumulación, siendo la multiplicidad de ejemplos contrastados el refrendo de la teoría. El propio Johnston en el museo creado en la penitenciaría de Eastern State en Filadelfia instala un panel con el mapeado mundial de las prisiones radiales mostrando su implantación casi a modo de franquicia.



Archivo Norman Johnston, John Jay College.

171 “Esta distinción entre la satisfacción serial y el placer propio es esencial. En el segundo caso hay una suerte de placer del placer en virtud del cual la satisfacción se derrama como tal y se funde en una relación. Mientras que, en la satisfacción serial, este término segundo del placer, esta dimensión en virtud de la cual se cualifica desaparece, falta; la satisfacción se ve remitida a la sucesión, proyecta en extensión y compensa por la repetición una totalidad que no se puede alcanzar”. Jean Baudrillard, “El sistema de los objetos”, Siglo XXI, México, 1969. p. 118.

En “Cahier de Fleurs” se proyecta la idea de serie desde la clasificación de unos objetos basados en un código predeterminado, que finalmente en la forma de hacer los iguales, pero quedan diferenciados a partir de la textualidad que aparece en cada uno de los dibujos. Sin esta clasificación (nominal y temporal de cada prisión) la obra no hubiera ocurrido, de la misma forma que no hubiera ocurrido sin la clasificación realizada por Norman Johnston. Johnston en sus casi dos mil fichas teje una suerte de taxonomía personal donde se pueden intuir ciertas normas y un orden: partiendo de lo general a lo particular divide la clasificación por países. En cada país incluye todas las prisiones que encuentra, la inmensa mayoría adscritas al sistema radial. En cada una de las fichas aparece el nombre de la prisión y el año de comienzo de la construcción con el de la inauguración o solamente el de la inauguración. Casi todas las fichas, una amplia mayoría, tienen un pequeño esquema del plano de planta de la prisión dibujado por el sociólogo. Asimismo, aparecen manuscritos datos específicos de la prisión representada, alguna reforma, la capacidad de la cárcel, la disposición de las celdas, si continúa en funcionamiento o el



Archivo Norman Johnston, John Jay College.

grado de seguridad en alguna de ellas. El método de trabajo de Johnston fue una referencia para poder clasificar toda la documentación que fui obteniendo, (como hemos recordado en algún pasaje, una grandísima parte de la investigación Johnston la realizó sin la tecnología con la que contamos hoy en día), la gran cantidad de prisiones existente demandaban identificarlas por su nombre y clasificarlas por grupos, en este caso por

países; labor realizada de forma certera y ordenada por Johnston. En algunas de las fichas encontré tanto un punto verde como rojo en otras sin poder averiguar a qué obedecían. El orden utilizado me pareció interesante sin embargo más allá de lo explicado no existía indicio del porqué de algunas normas, de esta forma apliqué mi propio criterio a la serie apoyándome en la clasificación del Doctor Johnston, pero creando un código particular en el dibujo y en la disposición de la obra.

3.4. La prisión

A tenor de lo analizado no es sencilla la representación y el uso de este imaginario por parte de los artistas. La prisión, su significado, su proyección me han creado muchas contradicciones en su manera de poder ser representada. Como ha quedado claro, mis intereses han girado en torno al sistema más que al lugar simbólico de la institución. La forma de soslayar esta capa de significado, en representaciones anteriores quedó disuelta en la idea de conjunto; la serie. Los conjuntos con los que he trabajado anulaban el valor emblemático de cada edificio, pero el artista no es inmune al contexto. Así, en algunas muestras realizadas, el valor simbólico de una prisión respecto al lugar expositivo o la historia creada por esta ha formado parte del imaginario con el que he trabajado.

Voy a explicar dos ejemplos donde esta cuestión fue resuelta de forma diferente. En 2015 realicé una muestra en Madrid en la Galería D4. La ciudad de Madrid ha albergado dos ejemplos paradigmáticos de la arquitectura penitenciaria radial. La cárcel Modelo de Madrid inaugurada en 1885 y la Prisión Provincial de Madrid, renombrada como cárcel de Carabanchel abierta en 1944. La relación formal entre las dos cárceles es notoria, en este caso, sin embargo, la relación que se da entre ambas cuenta una parte de la historia de la ciudad. La cárcel modelo de Madrid después de los daños sufridos en la guerra civil fue derruida y, tras la llegada de Franco al poder, se fraguó la construcción de la cárcel de Carabanchel. En la muestra estas dos prisiones estaban representadas en dos dibujos de grandes dimensiones (240X152CM), uno confrontado al otro. La exposición llevaba por título “Memorabilia”, un título que resumía el uso de imágenes y objetos fundamentados en realidades y actos violentos exhibidos a modo de colección. El tributo simbólico de nuestro imaginario en base a esas acciones quedaba confrontado con la apariencia formal de las obras, creando una indeterminación a partir de unas imágenes y objetos presentados, simulando ser souvenirs u objetos coleccionables. Los planos de ambas prisiones (Modelo Madrid y Carabanchel) redimensionados,

en su inmensidad, dejaban al espectador transitar de forma virtual por las dos prisiones, el sujeto casi podía situarse físicamente dentro de la cárcel. Juntos, los planos, contaban el espacio carcelario de la ciudad del siglo XIX y XX., dato que el visitante conocía al estar recogida la fecha y nombre de la cárcel en ambos dibujos. Asimismo, se daba la paradoja de que ambas edificaciones con más de medio siglo entre ellas mantuvieran un sistema constructivo parejo, que nos informa de una situación anómala al ser el estado español el único en construir este modelo en una época tan tardía. Una cuestión que abordaremos y que tiene en la dictadura franquista su porqué.



I.G., Vista de exposición, Galería Distrito 4, Madrid, 2014.

En la muestra que realicé en el Centro Cultural Montehermoso de Gasteiz en 2019 el proyecto comenzaba en la antigua prisión de la ciudad, la primera cárcel celular construida en el Estado. La propuesta arquitectónica fue de gran interés para su época, tal y como señala Abel Téllez Aguilera:

“en el mes de junio de 1862 se inauguró la prisión de Vitoria, la cual se ha afirmado que reviste un doble interés: por un lado, es la primera prisión proyectada específicamente como celular y, por otro, sobresale la extrema simplicidad de su diseño”.

Con respecto a su historia, la cárcel al haber sido derruida en 1973, transformó una parte de la ciudad con su eliminación. Ahondando en lo simbólico, más allá de la desaparición del edificio en el centro de Gasteiz,

existe una placa conmemorativa que indica su ubicación y homenajea a todas las víctimas represaliadas por su ideología que entraron en la cárcel. En 2017, en la investigación realizada sobre la arquitectura penitenciaria en el Estado Español, en el marco de la Red Leonardo, una de las constantes observada fue el impacto de la guerra civil y la dictadura franquista en la repetición tardía de modelos arquitectónicos caducos que se tradujo en un sistema penitenciario desfasado en las siguientes décadas. El franquismo continuó con el sistema radial durante años, creando nuevas cárceles siendo “Carabanchel” por su magnitud el emblema del régimen. Por otra parte, la saturación de las cárceles fue terrible, la vida en las mismas era de miseria y sufrimiento, cuando no de muerte. Es difícil desligar la historia de un país y la repercusión de esta en la vida de las prisiones, en este caso el uso opresor de la institución fue sistematizado. En nuestro contexto esa represión tuvo efecto en la memoria colectiva, lo mismo que en otros lugares existieron otros detonantes de memoria con respecto a estas construcciones, es difícil encontrar alguna de las prisiones en funcionamiento a partir del comienzo de la guerra civil que no hayan tenido algún antecedente terrible. En mi trabajo acudiendo a la memoria, al archivo, intento desligarme de ofrecer un mensaje directo en torno a los padecimientos del encierro y sus consecuencias en un intento por evitar el mensaje directo y descarnado que llega a la sociedad. Creo que diseccionando el sistema, los modelos, el espectador puede llegar a entender las connotaciones y el poder de las estructuras que nos rodean de otra forma a la que es informado habitualmente.

La idea era representar esta prisión de Gasteiz desde su propio sistema, desde lo presupuestado en su estructura y dejar así que la carga simbólica la añadiera el espectador. Mi relación anterior en cuanto al entendimiento y representación de la arquitectura radial había llegado a partir de la comprensión y lectura de los planos arquitectónicos de las prisiones. En la representación de la antigua cárcel de Gasteiz quise que la descripción fuera lo más exacta posible, que el sujeto al enfrentarse pudiera recrear el espacio y la situación de aquella época de una manera directa. En la muestra trabajé con imágenes de tres siglos diferentes y, en cierta medida, me interesó que se mantuviera esa lectura temporal del material utilizado quedando patente en cada obra las reminiscencias formales de su génesis. Mi trabajo en el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz me permitió acceder a un tipo de material que no había usado en obras anteriores, en el proceso de estas investigaciones hallé, por un lado, la descripción escrita, de una manera sucinta, de todos los espacios del presidio y el cometido para el que fueron construidos (El documento aclaraba la disposición de las celdas y a qué tipo de presos estaban destinadas; preso político, de arresto o pena correccional) -Texto 1-. Y, por otro, un documento que especificaba el

inventario de la prisión antes de su apertura, -Texto 2-:

-Texto 1-

“Consta dicha cárcel de piso bajo, primero y segundo y, en cada uno de sus tres brazos de 24 celdas, 8 por piso, á cada lado. Tiene, además de las dependencias administrativas y judiciales en el piso segundo cuatro salas destinadas una á mujeres que extinguen penas de arresto, otra a las que extinguen penas correccionales y dos a presos políticos. Consta, además de enfermería, compuesta de un salón con tres celdas corridas. Tiene, en fin, cuatro patios, con tapias que quedan dentro del muro de ronda. Los patios se destinan uno para mujeres, otro para procesados, otro para presos que cumplen penas de arresto, y otro para los que cumplen penas correccionales. El centro de la prisión lo forma un templete sostenido por ocho columnas de hierro y en comunicación con las galerías del primer piso. Sobre el templete está el altar, que es perfectamente visible desde cada celda.”

-Texto 2-

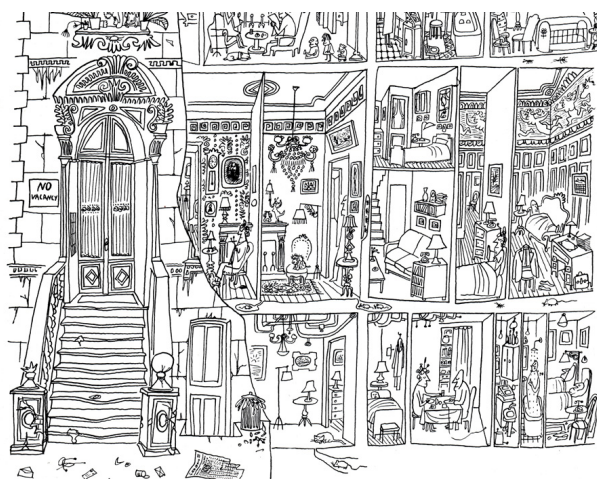
“Ynventario del moviliario existente en la cárcel de esta capital y su partido judicial, á cargo y bajo la responsabilidad y custodia del alcaide, que suscribe. Servicio del Oratorio Primeramente un cáliz de plata, con su patena del mismo metal sobredorado, y cucharilla, encerrado todo en un cajoncito de madera, con peso las tres piezas de veinte y tres onzas y ochava y media. Un par de vinajeras de cristal. Un platillo de cobre para contenerlas. Una mesa de altar, buena, con su encerado y un crucifijo grande. Un juego de sacras con sus marcos y cristales. Cuatro candeleros de madera, pintados de azul y amarillo. Un atril de madera de haya, pintado de azul. Una campanilla de mano, de metal para el altar. Un cajon con tres tiradores, madera de roble, para guardar los ornamentos, existente en el departamento destinado a sacristia. Una aguamanil de oja de lata, pintada. Un misal bueno. Dos idem viejos y deteriorados. Cuatro casullas de damasco, en buen uso, con sus correspondientes manípulos y estolas á saber: una de color encarnado, otra morado, otra blanca y la otra verde. Tres albas nuevas. Dos idem deterioradas. Cuatro amitos, de hilo, en buen uso. Cuatro cíngulos. Cinco purificadores, en buen uso. Dos pares de corporales en buen uso. Cuatro bolsas, correspondientes á los colores de las casullas. Dos pañitos de lavatorio. Cuatro manteles de altar, dos de ellos nuevos y los otros dos en mediano uso. Un cuadro de lienzo, representando á Nuestra Señora de la Piedad, con marco dorado, bastante antiguo, de seis pies de largo y tres y medio de ancho. Un crucifijo nuevo de madera, con su peana de pino pintada de negro. Un espejo nuevo, con marco de madera de cerezo barnizado, de tres y medio pies de largo y dos menos una pulgada de ancho. [Puerta de entrada de la cárcel celular] Un cuadro de lienzo, representando á Nuestra Señora en el Misterio de la Concepción y á San Prudencio, con su marco de madera dorado, que mide siete pies de largo y seis de ancho, bastante antiguo, y renovado y repuesto por detras, colocado sobre la puerta de entrada de la carcel celular. Útiles para la seguridad de los presos Cuatro cadenas de hierro con sus anillos. Una idem de tarima. Cuarenta pares de grillos con sus correspondientes chapetas. Tres botadores de hierro y acero. Tres cortafrios de idem. Un martillo de remachar. Nueve esposas de hierro. Otras siete idem para el servicio de conducir presos en cuerda. Dos argollas de hierro con sus barras largas. Ocho idem más pequeñas, sin barras. Una cerraja de hierro, nueva, de repuesto. Un cerrojo con sus hembrillas para el mismo fin. Tres cadenas bastante largas. Un yunque

de hierro para poner los grillos. Diez y siete candados entre útiles é inútiles, todos viejos. Dos barras largas de fierro. Treinta y dos llaves para las cerraduras de los diferentes departamentos del edificio. Una mordaza de hierro. Dos piezas de garrote de idem. Cuatro cepos de madera de roble, dos de ellos inútiles. Material para el abrigo y descanso de los presos Sesenta y dos [sic] catres de madera de pino, nuevos, pintados de color de plomo, correspondientes á la dotación de cada una de las setenta y dos celdas destinadas á recibir los presos pendientes de causa. Setenta y dos mesas de la misma madera, tambien pintadas del mismo color de los catres. Setenta y dos bancos pequeños tambien de pino, pintados del propio color. Cinco camastros de pino, pintados igualmente de color de plomo, dotacion de las piezas destinadas á los condenados á arresto mayor y menor y á los detenidos gubernativamente. Cinco mesas largas de pino, con otros cinco bancos para el servicio de los indicados departamentos. Cien gergones de hilo nuevos, llenos de balago. Otros seis idem de algodón, idem, idem. Cien cabezales de hilo idem idem. Treinta idem de algodón. Sesenta mantas franciscanas en buen uso. Treinta y seis de Palencia en idem. Veinte y cuatro de idem en mediano uso. Treinta y nueve de diferentes clases, deterioradas y viejas. Cincuenta y ocho camisas de hombre en buen uso. Treinta y cuatro idem de idem de hilo como las anteriores, en mediano uso. Quince camisas de muger, también de hilo, en buen uso. Tres idem de idem de idem viejas. Material para el servicio, aseo y limpieza de los presos Cincuenta cofainas [sic] de metal blanco, algunas de ellas sin estrenar, y todas en buen uso. Ocho jarras de idem idem. Cincuenta fiambreras de oja de lata para los ranchos, en buen uso. Veinte y seis jarros de barro, de diferentes tamaños, para servir agua. Dos bañeras de oja de lata, con sus ruedas de madera. Cuarenta y dos bañados de barro barnizado para el servicio de los asientos comunes de los cuartos celulares. Moviliario para diferentes usos para el servicio del establecimiento Un reloj de sala con su caja de nogal barnizado todo nuevo, colocado á entrada del departamento. Tres faroles grandes para el alumbrado del establecimiento, colocados respectivamente en el atrio, encima del oratorio y en la subida á los departamentos de arresto mayor y menor. Dos idem pequeños de mano para hacer la requisita. Una esquila ó campana de metal con su yugo de madera pintada de color de plomo y cadena de hierro para el orden del establecimiento. Tres campanillas, también de metal, con sus cadenas para el servicio de las diferentes dependencias del edificio. Una mesa de pino pintada de color de plomo, nueva, para el servicio de los vigilantes. Una silla de madera de haya, pintada con asiento de junco para el mismo destino. Cuatro catres de hierro para los cuartos de los vigilantes. Un cuchillo fijo y clavado en una tabla para partir las raciones del pan. Dos tablas de chopo con sus correas de cuero para conducir el rancho. Cuatro herradas viejas para el servicio del agua. Dos bancos de roble con respaldo, nuevos, colocados en las inmediaciones de la puerta que da entrada al departamento celular. Otro idem pequeño y viejo retirado en el desván. Un arca de roble con cantoneras de fierro, vieja para depósito de los grillos. Un escarpate de idem en buen uso para guardar instrumentos. Una mesa de idem. Dos escaleras de mano de madera de pino, la una nueva, y la otra vieja. Vitoria nueve de setiembre de mil ochocientos sesenta y uno. El alcaide. Juan Ortiz de Pinedo. Visto Bueno. El Barón de Rada¹⁷²”.

172 Iñaki Bazan, Carlota Ibáñez, “Inventario de bienes en la Cárcel Celular de Vitoria en el momento de su inauguración en 1861” <https://www.euskonews.eus/0027zbk/gaia2705es.html>, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui.

Ante estos dos documentos nos situamos en el escenario del instante anterior a la apertura de un espacio preparado y dirigido para el confinamiento. El único momento en el que el edificio (función y estructura) era perfectamente describable. Descripción e inventario de un espacio y objetos sin uso, sin presencia humana. Aséptico y conciso. Los textos, directos, sin ambages nos trasladan fielmente al lugar sin ocultar detalle, asimismo, nos transportan a la época que fueron creados a través del lenguaje usado en ellos.

Un inventario, según su definición, se refiere a *“una lista ordenada de bienes y demás cosas valorables que pertenecen a una persona, empresa o institución”*. El inventario que nos ocupa realiza una minuciosa clasificación del mobiliario, cuadros, enseres de comida, herramientas, material de aseo y vestimenta. En una primera lectura asistimos a un repaso exhaustivo de lo que existe en la cárcel más allá del espacio, de un espacio no habitado y cuando ocurriera esto el inventario cambiaría: ya sea por el uso, por la cualidad fungible de los objetos o por la desaparición o rotura en el empleo. Una vez releído el documento volví a reparar en el trabajo de George Perec y, en concreto, recordé como el escritor francés ahondaba de una forma casi forense en un dibujo realizado por Saul Steinberg (1914-1999). Steinberg se podría clasificar como caricaturista e ilustrador; estadounidense de origen rumano se definía a sí mismo como un “escritor que dibuja”. Paradójicamente Perec durante mucho tiempo quiso ser pintor y acabo escribiendo. En el dibujo realizado por Steinberg titulado “Doubling Up” se puede apreciar un edificio al que en una gran parte se le ha laminado la fachada y podemos apreciar su interior. Estos interiores



Saul Steinberg, “Doubling Up”. 1946, (Detalle).

son los que escudriñaría Perec, un compendio de diferentes tipologías de hogar dentro de una misma construcción representados desde un prisma crítico. Este dibujo apareció publicado en 1946, por primera vez, en la revista Architectural Forum. Perec se inmiscuye en cada habitáculo, y más allá de los personajes que residen en las diferentes viviendas, censa y clasifica los objetos y describe las habitaciones. El inventario es traducido minuciosamente a partir de la fragmentación del dibujo; a posteriori, Perec, reconstruyó el inventario realizado desde un prisma personal integrando conexiones adicionales. Esta representación a través de las palabras de una imagen, un dibujo en este caso, es una forma de traducción de referentes situacionales que se dan con sistematicidad en las obras del escritor francés creando una forma de trasladar la pintura, el dibujo, la arquitectura, los objetos, el cuerpo... En esta forma de abordar la literatura subyacen los intereses plásticos de Perec otorgando el poder al significante con respecto al significado, una operación que también aparece, recurrentemente, en su trabajo; como en la novela “Les Revenentes”, entre otras muchas, donde la única vocal que se utiliza es la “E”. Perec en muchos de sus inventarios sobre espacios realiza los registros desde un método que clasifica realidades anodinas, obvias... lo ordinario desde el detalle puede llegar a ser transcendental. Perec es capaz de trasladar la arquitectura desde los entresijos de las estructuras, desde el espacio integrando la atmósfera, una traducción situacional, una transferencia de objetos y espacios al papel. Prácticamente no se producen cosas sin que haya de por medio un escrito, todo lo que hacemos en algún momento es escrito y con el espacio nos ocurre lo mismo. ¿Puede definirse un espacio sin escribirlo anteriormente? Todo pasa por la escritura, casual, didáctica, institucional, política, judicial, literaria, proyectual, todo. Esta breve descripción sobre el espacio de Perec en “Especies de espacios” así lo atestigua:

“Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo. Espacio inventario, espacio inventado”.

La descripción de un espacio tiene en el libro de Pío Caro Baroja “Itinerario sentimental (Guía de Itzea)” un exponente en el contexto cercano donde el detalle minucioso y la descripción metódica de los interiores y de las habitaciones de su casa de Itzea son una constante. De la misma forma, el libro incluye unas detalladas descripciones de los gabinetes, a modo de coleccionista, de Baroja. A lo largo del libro Pío recorre las habitaciones y nos narra sus vivencias introduciendo las voces de su hermano y su tío. Historias relatadas desde la memoria y desde la memoria de los objetos.

Los dos textos hallados en el archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz sobre

la antigua cárcel de Gasteiz, en sí mismos, se constituían en “imagen”, la descripción de lo común, de lo cotidiano que en su detalle se convirtían en espacio y sensación; ambos suscitados por las palabras como explica el propio Perec¹⁷³. La representación de la antigua cárcel de Gasteiz se iba formalizando, tenía el plano de planta y las dos descripciones que eran imágenes en palabras. Casi desde lo formal no intuía como resolver la obra con las dos vías que tenía abiertas. Imprimí los dos textos en dos hojas de 76x56 cm y estampé el plano mediante la técnica de la serigrafía en un papel de 105x110 cm. Mientras las tres estampas colgaban en mi estudio, un día mirando las fotos de la antigua cárcel (fotos del archivo provincial y de algunos medios gráficos), me di cuenta de que la cárcel apenas tuvo reforma alguna durante su existencia y que uniendo todas esas imágenes contaba con una descripción de 360° de la cárcel. Atendiendo a las posibilidades de este material pensé en realizar una representación objetual de la cárcel, en darle vida a toda aquella información. Qué tipo de maqueta u objeto iba a realizar no lo tenía claro, ante esta disyuntiva encargué dibujar la prisión en un programa informático de modelado, una vía que permite cambiar la escala sin perder el trabajo realizado. Una vez ejecutado el dibujo lo materialicé en una impresora 3D, el resultado no se ajustaba a lo que yo quería; no era tanto por la factura de la impresora, sino por una especie de falta de consonancia con las obras sobre papel que colgaban en mi estudio. La escala de la pieza me convencía, así que uno de los cambios que podría intentar era la de modificar el material. Pensé en realizar una pieza en bronce, pero por experiencias anteriores sobre el funcionamiento de este material no me daba seguridad la trama que crea la impresora 3D y cómo iba a quedar esta maqueta en bronce. Decidí rasear el tejado del edificio con una masilla plástica y realizar un molde de silicona del que obtuve un positivo en cera. El resultado era que la maqueta mostraba un tejado liso y el resto del edificio el característico acabado donde las capas de impresión eran visibles; esta situación trasladaba una extrañeza en torno a cómo se había creado este objeto por los diferentes tipos de finalizado que mostraba. El objeto final, en bronce, se ajustaba perfectamente a lo que yo deseaba, la escala, la relación con las estampas de los textos, el carácter de souvenir, la pieza de bronce mostraba una idiosincrasia de edificio notable, destacable, pero no reconocible. Este tipo de disonancias entre los tres significantes de la pieza, (la pieza de bronce, el plano de planta y los dos textos) demandaría al observador la búsqueda de un significado entrecruzado.

173 “Simulacro de espacio, simple pretexto con nomenclatura: pero ni siquiera hace falta cerrar los ojos para que ese espacio suscitado por las palabras, espacio de diccionario únicamente, espacio solo de papel, se anime, se pueble, se llene...”. Georges Perec, “Especies de espacios”. Montesinos 1999, p. 34.

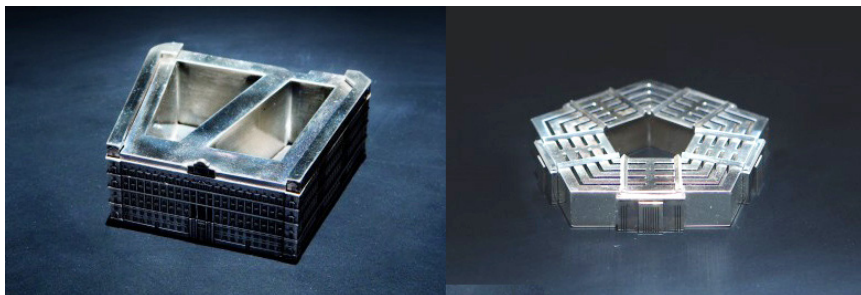
Enmarqué el plano con un marco dorado estrecho y antiguo, las estampas de los textos en papel estaban a su lado pegados a la pared como si fueran la cartela de la obra y la pieza de bronce se situaba entre ambas encima de una peana.



I.G., "S.T.". Serigrafía, bronce, papel, medidas variables, 2019.

En cierto sentido, por la disposición de las obras y la reflexión en torno a la descripción de la cárcel desde tres visiones diferentes, se podrían encontrar ciertas similitudes con la conocida obra de Joseph Kosuth: "One and three chairs". La comparación se establecería desde la silla con la maqueta de la cárcel, aunque en mi caso no era un objeto propio sino una representación objetual a escala. La fotografía de la silla con el plano de la cárcel, en el caso de Kosuth la representación de la silla en el mío un índice del edificio, el plano de planta. El elemento lingüístico de Kosuth, la definición del diccionario y lo que designa al objeto: la silla, en mi caso con la definición del espacio del edificio y el inventario de los objetos que se encontraban en su interior antes de inaugurarse. Kosuth trabajó sobre un código de acercamiento a la realidad a través de tres vías diferentes: la objetual, la visual y la verbal. Esos tres códigos se encontraban en mi trabajo, sin embargo, las tres tipologías que están presentes en Kosuth, el referente, la representación y el lenguaje en la obra de la antigua cárcel de Gasteiz funcionaban de otra manera siendo esta una relación entre representación y lenguaje. Mi trabajo procuraba una alineación a la integridad descriptiva de un ente a través de la diversidad de representaciones que se relacionaban de manera cíclica y que buscaban algún observador capaz de integrarse en el circuito.

En el análisis de la obra hemos mencionado el concepto de souvenir aludiendo a la maqueta del edificio realizada en bronce. Esta idea se puede encontrar también en la obra “Las joyas de la corona” 2009, realizada por el artista cubano Carlos Garaicoa. Esta obra estaba constituida por ocho pequeñas piezas de orfebrería fundidas en plata. Las “joyas” reproducían en miniatura edificios de instituciones dedicados a la vigilancia desde el poder, al encarcelamiento y la represión, todos ellos creados en el siglo XX. Los ejemplos escogidos por Garaicoa fueron los siguientes: la sede de la Stasi (el Ministerio para la Seguridad del Estado de la República Democrática Alemana) en Berlín; la base naval de Guantánamo en Cuba, establecida ilegalmente en la isla por Estados Unidos, el Estadio Nacional de Santiago de Chile, utilizado como campo de concentración en 1973 durante el golpe militar de Pinochet, el cuartel general de la KGB (la agencia de inteligencia soviética) en Moscú, las oficinas de la DGI (el servicio de inteligencia exterior cubano) en La Habana; el Pentágono (sede del Departamento de Defensa de Estados Unidos), la sede de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), centro clandestino de detención y tortura durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983, en Buenos Aires, y Villa Marista, cárcel cubana para prisioneros políticos. Garaicoa en su discurso



Carlos Garaicoa, “Las joyas de la corona”. 8 piezas de plata, detalle (Sede del Pentágono y la KGB), 2009.

resaltaba como la obra fue ideada pensando en la existencia de dos sujetos diferentes: él que vive en un contexto donde los derechos humanos no se respetan y el sujeto que piensa que este tipo de situaciones no tiene que ver con su cotidianeidad. Roldán Barthes en su ensayo “Semiología y urbanismo” explica que la urbe y los significados de esta deben permitir su lectura a los ciudadanos. A su vez, el filósofo francés traslada la proyección de esos significados a ciertos edificios de la ciudad que ejercen el control ciudadano y se consignan como “símbolos de la Ciudad-Estado”. Esta aseveración casa perfectamente con la obra de Garaicoa, aunque este nos traslade a unos espacios de represión y control inmersos en nuestro tejido urbano-social que, sin lugar a dudas, también se pueden considerar

símbolos de la Ciudad-Estado. En esta cuestión bordeamos una línea muy fina sobre que espacios son sedes del control y donde se establecen los cimientos de los poderes. La iconicidad simbólica de las “ocho joyas de la corona” era clara, eran nombres y ejemplos asumidos por la colectividad, de la misma manera, la mayoría ciudadana asumiría como *souvenir* cualquiera de las ocho piezas de Garaicoa, el significante era directo, claro, ¿el significado, irónico? El simbolismo de los edificios resultaba incuestionable, como el mismo Barthes apuntaba sobre la explicación que Victor Hugo nos daba sobre esta relación incontrovertible¹⁷⁴. El arte ha aprovechado estas conexiones significante-significado para escrutar estrategias ante el continuo juego de la ocultación de los poderes o, al contrario, en los regímenes autoritarios ante la obscenidad del control y la represión de ciertos espacios convertidos en contramonumentos.

3.5. Proyectos de prisiones no construidas

La sociedad disciplinaria que Foucault ubica en la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX deparó nuevas necesidades estructurales. Este giro ideológico promulgado por los pensadores ilustrados inculcó una nueva visión y novedosos cambios con respecto al esquema de la prisión, Montesquieu, Rousseau, Bentham, Beccaria, Howard y Lardizábal, entre otros muchos, discurrieron la idea de la prisión desde muy diversos prismas innovando en lo jurídico, en lo sanitario, en lo pedagógico y en lo arquitectónico. Este periodo acercó a los profesionales a afrontar los retos de estos nuevos pensadores desde un lugar proactivo en el campo de la arquitectura penitenciaria. Los arquitectos realizaron verdaderos esfuerzos por acoplar la nueva ideología a proyectos de penitenciarías, en muchos casos avanzando soluciones que fueron aplicadas en otras tipologías arquitectónicas. Hasta ahora, en este estudio, hemos analizado las construcciones materializadas, no obstante, en las investigaciones realizadas durante estos años he podido observar el gran interés de múltiples proyectos no edificados en torno a la arquitectura penitenciaria. La relevancia muchas veces radica en lo extremo de la solución pensada por el arquitecto, un despliegue creativo que sobre el plano no tiene límites lejos de las presiones presupuestarias o temporales de una ejecución real.

174 “Muchos escritores han hablado de la ciudad en términos de significación. Uno de los autores que mejor ha expresado esta índole esencialmente significante del espacio humano es, a mi juicio, Victor Hugo. En Nuestra Señora de París, Hugo escribió un hermoso capítulo, una inteligencia muy fina, “este matará a aquel”; éste, es decir, el libro; aquel, es decir, el monumento”. Expresándose así, Hugo da pruebas de una manera muy moderna de concebir el monumento y la ciudad, verdaderamente como una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio”. Roland Barthes, “La aventura semiológica”. Ediciones Paidós, 1991 p. 340.

Las construcciones auspiciadas por las instituciones públicas siempre han tenido los presupuestos económicos como parte capital del proyecto, siendo muchos los proyectos analizados que durante años sufrieron parones, cambios de estructura e incluso demoliciones por este motivo. Esta constante en el tiempo se puede encontrar, incluso, en el Panóptico de Bentham; en el que uno de sus ejes fue el coste económico de la prisión y como maximizar sus propios recursos.

Las fuentes donde he recabado estos proyectos jamás construidos han sido tres. La primera y significativo nicho de información de proyectos desconocidos la localicé en La Real Academia de San Fernando en Madrid. Las propuestas que archivé fueron proyectos realizados por arquitectos en ciernes sometiéndose a las pruebas para lograr las diferentes titulaciones de la época. Otra fuente importante han sido proyectos que fueron presentados por arquitectos a diferentes instituciones para ser construidos, pero que finalmente, no se admitieron por diferentes cuestiones. La tercera fuente la encontré en diversos tratados y escritos donde teóricos y arquitectos proponían tipologías de prisiones para dar solución a problemáticas desiguales.

La Real Academia de San Fernando, durante años, albergó una sección de arquitectura a través de la cual se otorgaban las diferentes titulaciones de arquitecto y otros diplomas relacionados con la construcción y proyección de edificaciones. En la época, la institución formulaba a los estudiantes diversas pruebas y exigencias. En primera instancia los estudiantes estaban obligados a presentar un informe facultativo, un informe de buena conducta y un certificado de prácticas realizadas consignado por un arquitecto. Una vez aceptadas las credenciales se procedía a las “pruebas de pensado” y “de repente”, una práctica, otra teórica. Esta correlación de pruebas, requisitos y las sedes donde se realizaba el examen fue modificándose¹⁷⁵ con el tiempo. Estos avatares con respecto a las diferentes titulaciones en la sección de arquitectura de la academia están perfectamente detallados en el artículo de Silvia Arbaiza Blanco-Soler que lleva por título: “Los dibujos de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)”¹⁷⁶.

175 “Este sistema estuvo vigente hasta 1845, momento en que se publicó el nuevo Reglamento por el que debía regirse tanto la Escuela Especial de Arquitectura como la de Maestros de obras. A partir de entonces, el ejercicio práctico consistió en la realización del croquis de un proyecto a modo de prueba de repente, que una vez aprobado por la junta de examen habilitaba al aspirante para desarrollarlo como ejercicio de pensado. Asimismo, se incluyó a modo del antiguo ejercicio de monte, el despiece de algún elemento arquitectónico”. Silvia Arbaiza Blanco-Soler, “Los dibujos de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, p.12.

176 ”<https://www.revistaarquib.com.br>.”

En los ejercicios realizados por los aspirantes a las titulaciones en la Real Academia de San Fernando, se encuentran alrededor de cincuenta proyectos que tienen como fin el planteamiento de una nueva prisión. En todas ellas, los modelos se adecuaban al propuesto por Bentham, pero estableciendo algunas innovaciones relevantes. Entre 1826 y 1853, fechas del primero y del último proyecto archivado, no hubo una unidad formal sobre la tipología de la cárcel sino una diversidad de modelos y hasta de submodelos que expandían desde el lado formal las posibilidades que encontramos en las cárceles construidas en España en años posteriores. La idea de la cárcel en aquel momento no tuvo las repercusiones que tiene hoy en día en la sociedad; su finalidad, las mejoras que se iban implementando con el paso del tiempo, el aura de modernización que otorgaba a las ciudades y, como no, las nuevas ideas y filosofía en torno a su concepción espacial, con el Panóptico de Bentham como eje, hicieron que muchos aspirantes entendieran la prisión como un reto atractivo. Entre los proyectos analizados, podemos ver las diferentes tipologías que se estaban dando en los principios de lo que más adelante pasó a llamarse ciencia penitenciaria. Prisiones radiales, en su mayoría, con planos de planta que secundan modelos que se fueron implantando en el mundo, la prisión radial en forma de abanico de Francisco María de Aguirre, el mismo esquema en el proyecto de Juan Jarelo y Díaz, la forma en cruz griega de Benito Picabea, la prisión de José María Mariategi en forma de T, y dos propuestas que constatan las influencias foráneas, aunque el flujo de información en aquella época no fuera muy corriente. Por un lado, el esquema diseñado por Fabio Gago muy cercano a la prisión de Western State de Filadelfia o el anónimo que reproduce el plano de planta de la prisión de Liverpool construida en 1787. En algunos de estos ejemplos los esquemas realizados por los aspirantes contemplan soluciones novedosas que nunca llegaron a construirse y, sobre todo, el número de proyectos hallados muestra la importancia de la prisión como construcción civil. Cuando revisé el archivo de la Real Academia de San Fernando entre los ejercicios que visualicé, más allá de proyectos relacionados con prisiones, también pude encontrar una cantidad considerable de proyectos de hospitales. En el Preámbulo de la tesis con respecto a la historia de la arquitectura penitenciaria ya aclaramos la relación del hospital radial con la arquitectura penitenciaria y la transferencia que existió entre estos dos tipos de construcción, donde remarcamos la influencia del hospital diseñado por Antoine Petit. En San Fernando me llamó la atención el proyecto realizado por Pedro Manuel de Ugartemendia en 1803, un Hospital General para 1.300 enfermos. Este proyecto asumía, con diferencias, la planta radial de Petit mostrando lo innovador y trascendental de este sistema para aquella época. En las investigaciones que realicé quedaron varias ideas patentes: por un lado,

la importancia de cierto tipo de proyectos ligados a la nueva sociedad que se estaba creando, hospitales, prisiones, escuelas, fábricas... y, por otro, cómo era la transmisión de información en aquella época y la forma en la que se instauró un modelo para cada tipología arquitectónica, además de la figura del estado en este tipo de estrategias. A este respecto José Laborda Yneva en su artículo “Conocimiento e invención. La prueba de examen de Pedro Manuel de Ugartemendía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1803” refleja perfectamente la situación que se vivía en aquel entonces:

“Sería complejo explicar cuáles fueron las fuentes del ejercicio de Ugartemendia, qué modelos conocía. Si cabe decir que la Academia de San Fernando contó en su enseñanza con repertorios menos actualizados que los de otras academias europeas. España hubo de basar su doctrina en fuentes extranjeras, francesas, sobre todo, y afanarse en la traducción y adaptación de textos cuya eficacia ya había sido demostrada en otras partes. Las novedades llegaban a España con un ritmo más pausado, la capacidad teórica del academicismo español careció con frecuencia del estímulo de la invención directa. De hecho, los principales arquitectos académicos españoles apenas produjeron información publicada.”

En el proyecto que llevé a cabo en la Red Leonardo de investigadores, en 2017, analicé la evolución de la arquitectura penitenciaria en el contexto estatal recabando documentación sobre los programas llevados a cabo por las instituciones, mayormente a finales del siglo XIX, para dar una serie de pautas con respecto a cómo deberían de ser las prisiones del futuro. En el estado, hasta mediados del siglo XIX los proyectos de cárceles, con sus intentos de mejora, no tienen ningún tipo de hilo conductor entre los diseños desarrollados. A tal efecto, una serie de arquitectos intentarán crear un decálogo de condiciones para la construcción de prisiones. Entre estos, me interesaron las propuestas de Javier Madrazo creadas específicamente para el “Programa para la construcción de las cárceles de provincia y para la reforma de los edificios existentes destinados a esta clase de establecimientos”. Madrazo recogía esta ley e intentaba crear unos modelos que sirvieran a los preceptos que se planteaban en la orden. En una de las visitas a la biblioteca de Instituciones Penitenciaria, pude revisar todos los planos realizados por Madrazo en el Anuario Penitenciario de 1889¹⁷⁷, donde podía verse esta relación directa entre la normativa y su representación espacial. La nueva orden sería un impulso a nuevos retos guiados hacia la reforma penitenciaria; entre ellos, el capital impulso al confinamiento celular con la llegada de la primera prisión celular en 1862 en Gasteiz, como hemos pormenorizado anteriormente. El programa

177 Biblioteca de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Anuario Penitenciario 1889, p. 54-55.

se ocupaba de unos parámetros hasta ese momento olvidados, como el número de presos, el espacio para cada reo, o los espacios fuera de las celdas: talleres, comedor... el objetivo era crear una tipología a la que debería adaptarse todo establecimiento penitenciario. Existía un trasfondo económico en el plan y, desde este prisma, se determinaba cual tenía que ser el sistema de supervisión. En palabras de Pedro Fraile:

“La cuestión básica es hacer un encierro más barato, pero, al mismo tiempo, no solo se están sacrificando parte de las posibilidades del control del edificio original, sino que se está mermando, también, su capacidad para transmitir mensajes y, si se marginan tales cuestiones es, probablemente, debido a que no se han llegado a captar en la observación de los planos propuestos por Bentham”.

Así la ordenanza dispondría de una corriente favorecedora a la estructura radial en edificios de nueva construcción¹⁷⁸, produciendo que los diseños planificados por Madrazo propusieran estructuras radiales que posibilitaran la vigilancia desde un punto central y único. Aunque existían otro tipo de propuestas, el interés del trabajo de Madrazo radicaba en como recogía la Real Orden y la trasladaba a los planos. Asistimos a la traducción de unos parámetros a la práctica, una orden que tiene su importancia, en tanto en cuanto, promueve un prototipo en el que se tengan que basar todas las nuevas arquitecturas penitenciarias buscando homogeneizar un paisaje muy desigual en el estado.

Un poco anterior a esta época y desde la pasión personal podemos hallar otro tipo de propuestas como es el Atlas (1843) de Ramón de la Sagra. Naturalista, economista y político (1798-1871). Siempre cercano a los cambios y a la evolución que estaba sufriendo la sociedad del momento, cuestiones como la justicia, la libertad o la moral le resultaron de vital importancia. Un reformador social convencido que defendió todas sus ideas innovadoras en pos de una regeneración moral y estructural de lo colectivo. Las instituciones como emblema de lo comunal, de lo social, dirigieron los esfuerzos de sus obras y, singularmente, la reforma penitenciaria. A tal fin escribió el “Atlas carcelario, ó Colección de láminas de las principales cárceles de Europa y de América, proyectos de construcción de carruajes y objetos de uso frecuente en las prisiones”. Libro publicado para promover la reforma penitenciaria; uno de sus idearios, defendidos a ultranza, residía en la confinación celular que promulgaba y, además, inquiría al estado para que permitiera al reo poder rechazar la vida en común con otros

178 “... podrá adaptarse para la disposición de los edificios que se construyan de nueva planta, la forma panóptica o la radial. En igualdad de circunstancias la primera es la que exige mayor superficie de terreno (...); pero la forma radial es más económica, ocupa menos terreno y se presta en gran manera a poder dirigir los sucesivos aumentos de localidades”. Anuario Penitenciario 1889, p. 27.

condenados. El Atlas carcelario no ofrecía una visión ordenada en cuanto a la arquitectura y una normativa clara o sistematizada, más bien iba dando soluciones a problemáticas dispares. Por un lado, podemos destacar la propuesta que recoge de Aníbal Álvarez para una cárcel modelo en Madrid, la cual mostraba una disposición de celdas escalonadas análoga a la cárcel de Caen donde el sistema obedecía a la posibilidad de seguir los servicios religiosos desde todas las celdas. Por otra parte, este atlas demostraba y se concebía desde la intención de dar a conocer los caminos que se estaban siguiendo en otros países a partir de las láminas de planos de construcciones emblemática ya realizadas. Como el mismo escribía en la introducción del Atlas, intentaba compartir la información que había documentado:

“En mis viajes por Europa y América, he procurado reunir todo género de noticias tanto sobre el estado de la reforma penitenciaria en general, cuanto sobre el régimen económico, la administración y la construcción de las prisiones en particular”.

El Atlas nos ofrecía también un extracto de la circular del ministro de interior de Francia sobre el programa para la construcción de cárceles departamentales del que fue fiel seguidor. Asimismo, brindaba las láminas de proyectos para diferentes cárceles de provincia, algunos de ellos de Harou-Romain para cárceles semicirculares y circulares y otro para un terreno en ángulo. Por último, el Atlas contenía planos y descripciones de cárceles emblemáticas, tales como la casa de corrección de Westminster, la Penitenciaría de Millbank, la casa de corrección de Glasgow, la penitenciaría de Ginebra, la penitenciaría de Lausana y la Maison de Force Ghent.

En el programa de las “cárceles de partido” de 1877 podemos reseñar los tres planos presentados por Tomás Aranguren, arquitecto que firmó grandes proyectos penitenciarios estatales. Entre los tres ejemplos presentados: una prisión de menor envergadura y los otros dos planos fundamentados en una de sus grandes construcciones, la cárcel Modelo de Madrid inaugurada en 1885.

La creación de modelos en forma de prototipo también se dio en otros lugares, valga como ejemplo el estudio realizado por el arquitecto Thomas Bullar, afiliado a la Sociedad de Londres. Bullar desarrolló unos prototipos de cárcel para diferente población reclusa dentro del modelo radial donde la casa del gobernador ocupaba el centro de la prisión. Los nueve prototipos (siguiendo el mismo sistema) creados por el arquitecto inglés fueron pensados para treinta, cincuenta, ochenta, cien, doscientos, doscientos cincuenta, trescientos y cuatrocientos reclusos. (Imagen p. 190)

Por último, dentro de las cárceles no realizadas hay muchísimos proyectos que no fueron ni prototipos ni soluciones teorizadas a las diversas problemáticas que iban llegando al mundo penitenciario. Nos encontramos con muchos diseños que fueron presentados a concurso no siendo aprobados por diversas cuestiones, en algunos casos económicas, en otras fueron aceptados, pero, finalmente, no se llevaron a la práctica. Dos de estos proyectos me parecen destacables, el primero se realizó para la Penitenciaría de Mendoza. Un proyecto de prisión radial presentado y aceptado en un principio, por distintos problemas administrativos y presupuestarios se fue alterando, siendo una prisión diferente la construida finalmente. El otro caso se refiere a la prisión diseñada por Lorenzo de la Hidalga a petición de la Junta directiva de cárceles de la ciudad de México, en 1848. El proyecto no acabó realizándose debido al cambio de autoridades de la ciudad, en este caso hay que señalar el detalle y el interés de los planos creados por Hidalga. El ambicioso proyecto de ocho naves radiales era imponente en su presentación y concepción, Lorenzo de la Hidalga entregó una serie de planos y dibujos construyendo un programa que tituló “Paralelo de penitenciarías”. Toda esta labor sirvió, seguramente, como preludeo para la edificación construida en la ciudad de México a posteriori: La cárcel Lecumberri conocido como el Palacio Negro.

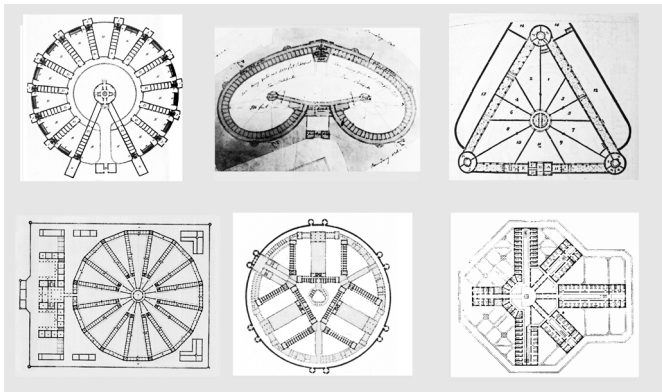
3.5.1. “Modelo-Meccano”

Los proyectos de cárceles no realizadas han ido creando en mi actividad un archivo paralelo, semejante, al que he ido realizando con el proyecto “Cahier de fleurs”. En un momento dado sentí el reto de traducir esta información a un proyecto plástico. El dibujo no era una solución en este caso, al no existir esa idea cercana a la taxonomía que trabajé en “Cahier de fleurs”. Necesitaba otra alternativa para dar vida a esos planos, era otro tipo de atracción, eran planos que respondían a la imaginación de arquitectos y teóricos en busca de nuevos retos. La situación de los proyectos no realizados me llevó a pensar en cosificar esas ideas de otra manera, por la época a la que pertenecen o porque son parte de esbozos teóricos pensé que además de no haber sido edificados nadie habría construido una maqueta partiendo de esos esquemas. Primeramente, escogí seis planos que mostraban diversas formas de planta y diferentes sistemas penitenciarios, todos ellos reflejaban cierta extrañeza con respecto a los modelos conocidos.

1. Proyecto de Juan de Madrazo para una cárcel de Audiencia, plano registrado en el Anuario Penitenciario de 1889.
2. Proyecto de John Soane para una penitenciaría de mujeres, donde los módulos se distribuyen de una manera poco usual para la época. Sir John Soane’s Museum

Collection.

3. Proyecto de James Elmes, innovadora prisión de planta triangular simétrica, dentro de sus sugerencias para la mejora de las prisiones, 1817. "The fabrication of virtue", Robin Evans.
4. Proyecto para "House of correction" de Willian Cubitt realizado en 1823, una planta orbicular donde catorce naves dan a un corredor circular central. Archivo Norman Johnston.
5. Proyecto para la ciudad de Bristol, la planta de la prisión en forma de corazón estirado se somete a la forma del emplazamiento. Forma realmente inusual en este tipo de instituciones, como en el caso del plano triangular pensadas exclusivamente para espacios concretos. Inviabile desde muchos puntos de vista, sobre todo el económico (supervisión, vigilancia, ampliaciones futuras...).
6. Proyecto de Lorenzo de la Hidalga para la ciudad de México desestimado por el cambio de autoridades, posteriormente se construyó la Penitenciaría de Lecumberri. Proyecto de penitenciaría (1848-1850). Elisa García Barragán.



Esta necesidad de dar vida a esos planos me hizo considerar una traducción escultórica, el paso del dibujo al volumen. El proceso tuvo su importancia, lo que hemos denominado traducción, crear unas maquetas a partir de lo dibujado por los arquitectos no debía de ser un simple ejercicio de una arquitectura y su maqueta. Sin embargo, la idea de maqueta me parecía adecuada en tanto situaba en el espacio la idea sin dejar de ser un proyecto de futuro, una representación a una escala determinada de una imagen o pensamiento que puede llegar a convertirse en real. Este juego de ir hacia adelante, en cierto sentido, debía de tener una inconsistencia con respecto a la convención arquitectónica, para lograr esta fricción tuve que volver a los seis planos de planta. Me puse a dibujar, a intentar sintetizar la extrañeza propia de cada construcción. Seguramente, esa particularidad, fue una de las razones para que esos proyectos no se llevaran a cabo, debía de transmitir esa idea precaria, fuera del canon y un tanto lúdica con respecto

a las construcciones comunes. Comencé realizando varios cortes en acero inoxidable con la forma del plano de planta de cada uno de los seis proyectos; la idea era ir superponiendo esos cortes, esas capas del hacer que simulaban estancias superpuestas, una encima de otra, logrando el alzado. Cuando estaba en medio del proceso pensé en una fórmula de unión entre ellas que estuviera ligada con el concepto de lo lúdico, del equilibrio precario que ofrecían estos edificios proyectados desde el ingenio, donde primaba la imaginación ante quehaceres más conservadores. La cuestión era mantener la idea de la cárcel y, a su vez, preservar el rasgo un tanto recreativo de estos proyectos extraordinarios. En la obra “Cahier de Fleurs” los dibujos de las plantas marcaban tres ejes que dotaban a los dibujos de un código cercano a la arquitectura penitenciaria, la rotunda, el perímetro y las celdas. Este último eje, el de las celdas, me ayudó a hallar la solución; en las formas de los planos de planta que estaba cortando, en los espacios que estaban diseñados para albergar las celdas realicé agujeros pasantes simulando estos habitáculos. De cada proyecto tenía cinco siluetas de la planta del edificio cortadas, aprovechando el lugar de los orificios, de las celdas, en cada uno de ellos coloqué una bola de acero que dejaba un espacio entre silueta y silueta, de manera que se iba levantando a modo de pisos que se superponen en un juego infantil. Las obras cuando las vi terminadas, seguían manteniendo la vinculación con la arquitectura, con la maqueta, pero la imposibilidad de mostrarse como espacio construible en miniatura ahondaba en una entidad propia que les dotaba de una autonomía cercana a lo escultórico.



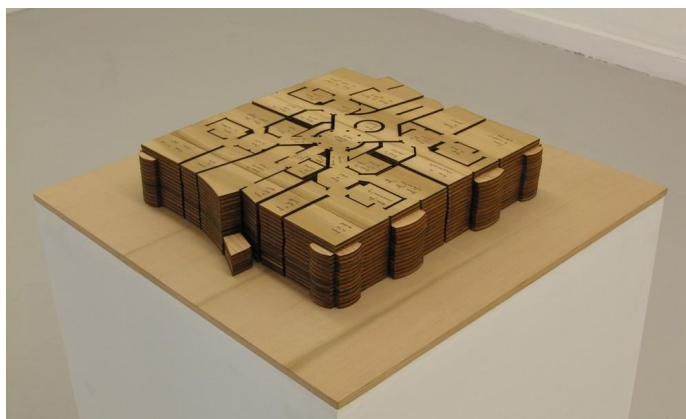
I.G., “Modelo-Meccano”. Acero inoxidable, corte laser. Medidas variables, 2019.

La maqueta más allá de ser vehículo en un proceso visual para situarnos en un espacio inexistente, a lo largo de la historia ha marcado otro tipo de significados; como por ejemplo, el del poder, con majestuosas maquetas representando grandes edificios que funcionan en forma de iconos como nos ha explicado Barthes, citado anteriormente (p. 203). Podrían cuestionarse alguno de estos valores de la maqueta ante los nuevos medios de representación del espacio, ¿tiene el mismo valor hoy en día? o ¿mantiene su poder comunicativo? El valor de comunicación de una imagen conclusiva no ha cambiado con respecto a la identidad de una maqueta, su tridimensionalidad, la fisicidad del objeto proyecta y cautiva de una manera diferente a las recreaciones informáticas en 3D. Aprovecha su valor como significante fetiche por lo que tiene de proyección en el futuro de un espacio mental en el espectador y, al mismo tiempo, ofrece su cualidad de objeto aprehensible. Las imágenes proyectadas por las maquetas intentan mostrar la arquitectura antes de que esta exista, es el poder, la capacidad que tenemos de retener y poseer el mundo al miniaturizarlo, como bien describe Gastón Bachelard¹⁷⁹. Las maquetas también han ayudado a trasladar utopías, a plantear ideas que necesitaban de un prototipo para materializarse y que seguramente nunca llegarían a su escala real. En “Modelo-meccano”, de la misma forma, fue un pensamiento que estuvo presente, en aquella época, el tiempo de la Ilustración, en la que no existía barrera para la imaginación en pos de una reciente sociedad necesitada de nuevas estructuras con cierta celeridad; esa necesidad trajo consigo ideas utópicas irrealizables y un ejemplo paradigmático son los seis planos de planta escogidos para esta obra. Si la maqueta se refiere en cierto sentido a la utopía, el arte no ha desperdiciado ese valor evocativo como medio de transmisión. La maqueta como realidad propia, la han utilizado los artistas a raíz de sus posibilidades en un contexto que podríamos describir por su condición transitoria entre la idea y la ejecución. Una manera de dejar la obra abierta ante un espectador que proyecta lo que ve en una escala imaginaria. Una cuestión que me parece fascinante, conseguir a partir de la estrategia de la “miniatura” que el espectador unido a un objeto en un momento concreto pase a traducirlo a la escala o situación que él decida.

Este mundo evocativo, no sólo espacialmente, es el que recrea Alicia Framis en su obra “Planta y Volumen de Habitaciones Prohibidas” (2013), donde la artista presenta la planta reproducida múltiples veces y todas ellas

179 “La Representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. En el eje de una filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: “el mundo es mi imaginación”. Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen”. Gastón Bachelard: “La Poética del espacio”, Fondo de cultura económica 2000, p. 137.

superpuestas creando el volumen de un edificio imaginario en el cual se nos presentan habitaciones prohibidas para diversas culturas del planeta: habitación para tomar de la mano, habitación para cometer adulterio, habitación para lanzar piedras, habitación para información falsa, habitación para hackear, entre otras. Conceptualmente la artista intenta trasladar a partir de la imagen de la vivienda, de lo doméstico, una distribución utópica para transferirnos y profundizar en el desarrollo social a partir del espacio; nos enfrenta a la manera en la cual los espacios determinan nuestra forma de proceder en la rutina, en nuestra convención cultural ligada a la familia, a los mass-media, a la religión, a la política o las nuevas formas de comunicación. La maqueta de Framis recrea espacios diferentes, espacios cerrados como metáfora de la nomenclatura de las habitaciones que implícitamente nos llevan a un reduccionismo ideológico, a otro tipo de aperturas. El espectador ante un espacio miniaturizado, creado por planchas de madera, visualiza en cada nombre de habitación los pasajes de su vida y las experiencias con respecto a las problemáticas que se mencionan en los títulos de las estancias. Formalmente la obra de Framis se construye a partir del contorno de la planta de su edificio imaginario, va superponiendo una encima de otra la forma de la planta de la edificación a modo de estratos, de vivencias que se van acumulando; las cuales, finalmente, son la memoria de los distintos residentes (que somos todos) de estas estancias de comportamiento.



Alicia Framis, "Volumen de Habitaciones Prohibidas". 9,8 x 70 x 70 cm. Madera de cedro rojo. 2013.

La maqueta, como he mencionado, al situarla dentro del espacio expositivo nos hace experimentar la obra desde la visión, la rodeamos, la miramos, sin relacionarnos corporalmente con ella. Nos enfrentamos a una miniaturización de algún aspecto del mundo y, esto en cierto sentido, nos

facilita una relación crítica con lo que vemos. La coexistencia notoria de la ensoñación y el margen de la distancia con la permeabilidad de los sentidos ante un objeto abarcable hacen de la maqueta un objeto de fascinación, que procura una multiplicidad de imágenes¹⁸⁰ en nuestra mente. Volviendo a la pieza “Modelo-Mecano”, me interesaría recalcar la diferencia entre maqueta y prototipo. El prototipo es un modelo en fase de experimentación, y su creación obedece a realizar pruebas de funcionamiento, La maqueta es una reproducción a escala de algún objeto, edificio, lugar o plano ya existente. En las seis piezas realizadas fue interesante como estos dos conceptos se intercalaban. La idea de maqueta se mantenía a través de la interpretación de los planos y, por el contrario, el sistema de superposición a partir de bolas de acero expresaba un carácter cercano al prototipo. Podríamos describir las seis obras como interpretaciones mecanizadas donde cada pieza tenía que ajustarse como un engranaje para representar una insólita arquitectura convertida en maqueta y objeto mecánico. De ahí el título “Modelo-Meccano”, el cual aludía al sistema de construcción de modelos que ofertaba la empresa creada por Frank Hornby. Esta última referencia me pareció significativa al abordar algo que ocurría en la obra, pero también en los planos de planta no construidas; cierta alusión velada a lo lúdico. Así, la idea de juego estaba presente en el montaje de las piezas, “que cada agujero contuviera su bola” sonaba a regla de un juego que no terminaba hasta materializar una acción donde era menester mantener un equilibrio difícil de conseguir. Una inestabilidad controlada, el artista pareciera retar al espectador a que realizara un movimiento para esclarecer exactamente cuál era el funcionamiento del sistema. En los planos también encontré un punto recreativo, de quien piensa en cómo solucionar un problema y no deshecha ninguna solución. El arquitecto que no cede ante un espacio complejo y cambia las formas de su proyecto. Planos y obras, ambos modelos y, a su vez, prototipos.

Con respecto a la idea de prototipo y maqueta en aquel momento me sentí preocupado por el trabajo de Meir Eschel, artista franco-israelí quien cambió su nombre por el de Absalon a los 23 años, falleciendo a la temprana edad de 28. Las obras del final de su corta trayectoria son las más reconocibles las que conocí en un principio. Sus creaciones tienen que ver con la idea de “células” y su descripción más correcta sería la de “unidades habitacionales” que, en mi mirada, dirigida, intuía en ellas cierta relación

180 “Puede pensarse que si se hubiera tratado de un objeto de dimensión ordinaria el narrador hubiera sido más prudente. Pero ha entrado en una miniatura y enseguida las imágenes se han puesto a multiplicarse, a crecer, a evadirse. Lo grande sale de lo pequeño, no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de imaginación”. Gaston Bachelard: “La Poética del espacio”, Fondo de cultura económica, 2000, P.141.

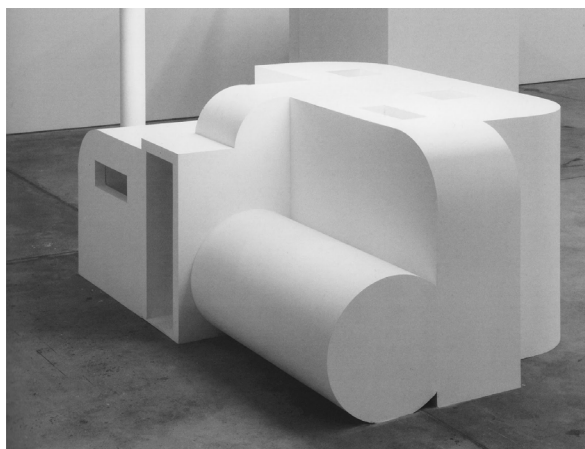
con el confinamiento y la celda. El propio artista sobre sus construcciones espaciales comentaba lo siguiente:

“De todos modos, yo me siento solo y en esta prisión yo me siento solo siempre, pero mejor”.

En estas construcciones espaciales el lenguaje, la configuración que utilizaba Absalon, tenía su raíz en el minimalismo atendiendo a lo primario de sus formas, el círculo, el cuadrado y el rectángulo. Estas formas convertidas en volúmenes, a escala humana, eran vaciadas para integrar nuevos elementos funcionales (mobiliario interno) basados en las mismas formas esenciales. Los cubículos construidos se podrían entender desde el refugio al encierro, desde la protección al aislamiento. Tras esta somera descripción espacial, cercana a la abstracción formal, pareciera intuirse un caminar hacia la utopía que el propio Absalon negaba en su discurso. No se puede obviar cierta trascendentalidad en su obra, pero las ideas del artista tenían relación con lo determinado; él quería instalar estos habitáculos en seis urbes distintas desarrollando la idea de vivir un entorno a partir de la creación de un espacio propio. Lo propio viene determinado por el espacio independiente, construido por Absalon; lugares de ocupación que nos recuerdan formalmente a la arquitectura moderna, a arquitecturas que tienen como eje al individuo y a sus medidas (en cierto sentido recibía la influencia de los postulados desarrollados por Le Corbusier). Los compartimentos de Absalon, en su hechura angosta, estaban dotados de cocina, baño y zona de descanso, todo medido a la escala humana desde la austeridad formal y cromática. En la intención germinal de las obras anidaba su inscripción en las grandes urbes para ser leídas como objetos disruptivos dentro de la uniformidad estética de las ciudades. Existía un marco común entre el interior y exterior del habitáculo, ambos en el límite de lo opresivo. Un adentro en el que era difícil maniobrar y un afuera que no dejaba lugar al aliento. Dos realidades que se podrían extrapolar a uno de los temas tratados: la celda. El sujeto, tanto en la pieza de Absalon o en una celda, no se constituía como parte de ese espacio, el espacio proyectaba sus límites e imponía su lugar a partir de una inmensa carga psicológica que se apoderaba de la conciencia del sujeto; sumiendo a este en la introspección. No por ello la experiencia hacia el exterior quedaba mediatizada por la opresión de lo interno, ya que el sujeto acumulaba lo acontecido fuera de la célula en mente y cuerpo en relación a los otros sujetos¹⁸¹.

181 “Difícil tarea la de dar a este pensamiento un lenguaje que le sea fiel. Cualquier discurso puramente reflexivo lleva efectivamente el riesgo de reconducir la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; sin darse por vencida, la reflexión tiende a repatriar esta experiencia hacia el lado de la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido, en donde el “afuera” estaría esbozado como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia im-

En el trabajo de Absalon el lugar de lo procesual se convertía en eje, las maquetas, los dibujos, los videos y los planos eran imprescindibles para entender su camino. Una de sus piezas “Cellules 1, 2, 3, 4, 5, 6 1991” me llamó la atención sin conocer en aquel momento el resto de su trabajo ni la explicación que hemos descrito anteriormente. En esta obra podían verse un conjunto de seis maquetas hechas en madera y cartón, pintadas todas ellas de color blanco. Estas maquetas funcionaban como prototipos de



Absalon, “ Cellule No. 3” (Prototipo). 1992.

los futuros proyectos que Absalon quería instalar en diferentes ciudades. Las maquetas realizadas a escala, incluida la división espacial para las necesidades de descanso y abastecimiento rudimentarias, mostraban las diferentes posibilidades de un marco tanto formal como discursivo estricto. Las seis piezas blancas seguían un mismo estilo, pero buscaban la permutación de las formas básicas que era dado a usar Absalon. En esta economía de medios, con respecto a buscar soluciones espaciales, residía la relevancia de la obra, unida a la formalidad de los módulos que podían funcionar como prototipos o ser maquetas de construcciones futuras.

3.6. Arquitectura modular

La prisión modular o “podular” es el último eslabón propuesto como sistema carcelario, a la espera de que nos lleguen nuevas estrategias demandadas por la sociedad o por sus poderes. Las particularidades de este sistema han

borrable del otro. Michel Foucault: “El pensamiento del afuera”, https://monoskop.org/images/0/05/Foucault_Michel_1966_1986_El_pensamiento_del_afuera.pdf, p. 107.

quedado descritas en el primer apartado de la tesis. El lugar del módulo, la construcción modular y los sistemas prefabricados, entendidos como solución formal y reflejo de la nueva ideología penitenciaria, son la raíz y el lugar de donde nacen las obras que llevé a cabo. Estos conceptos ligados al sistema productivo (industrialización del montaje, estandarización de los componentes) se adecuan perfectamente a la arquitectura penitenciaria de nuestros días y al continuo aumento de la población reclusa. Referido a mi trabajo, estas nociones ya aparecían en el proyecto “Package Room” con referencias al “Packaged house system” de Walter Gropius; defensor e impulsor de sistemas de construcción modular con intención de democratizar e impulsar el derecho a una vivienda digna de la población. Desde las consignas de la Bauhaus, en torno a viviendas apropiadas y asequibles para todos, hasta nuestros días; la arquitectura modular se ha ofrecido como una solución funcional para problemas de diseño, de capital y de falta de estructura, incluso se ha utilizado en situaciones de emergencia para refugiados o desastres naturales. En esta tipología constructiva podríamos nombrar un sinfín de arquitectos, que han promovido una arquitectura libre y perdurable que ha fomentado soluciones sostenibles para cada ámbito. Si el influjo humanitario es notable, nunca se puede descartar fines menos nobles para sistemas ideados desde el deseo del bien común: graduados de la Bauhaus diseñaron campos de concentración, por ejemplo. La arquitectura modular ha posibilitado la proliferación de prisiones y un negocio floreciente a su alrededor, creando cierta controversia entre los arquitectos y hacia ellos. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el diseñar y pensar una prisión en largos periodos de la historia se tuvo como una labor humanizadora que con el paso del tiempo iría conquistando nuevos espacios de comprensión. Llegados a este punto del trabajo y tras los ejemplos analizados, es fácil descifrar que el diseño y concepción de un régimen penitenciario puede acabar en una dirección opuesta a lo planteado o ensoñado en un principio. A modo de ejemplo, podríamos reseñar las propuestas de Norman Johnston en los sesenta con respecto a una nueva arquitectura penitenciaria ya se dirigían al módulo como solución; dando respuesta a muchas de las carencias del sistema penitenciario de aquella época. Sin embargo, los poderes y la economía, haga cada uno la elección que quiera entre ambos o la simple imposibilidad de distinguirlos, absorbieron el sistema privilegiando unas situaciones sobre otras y, de esta manera, se alejaron de ese humanismo del que hablábamos en pos, entre otras cosas, de una rentabilidad económica mayor. El arquitecto, urbanista y crítico, Michael Sorkin, en su artículo publicado el 27 de agosto de 2013 en el periódico “The Nation”: “Trazando la línea: arquitectos y prisiones”, ponía en cuestión el papel de los arquitectos en lo que se construye y de

qué forma¹⁸². Tal y como Sorkin defiende, debe existir una ética en la puesta en marcha de los proyectos arquitectónicos, residiendo esa ética también en lo personal, en el propio arquitecto. En cuanto a la defensa de tales fines, Sorkin menciona la asociación ADPSR y el trabajo realizado para concienciar sobre la responsabilidad en lo que se construye o se diseña. Puede parecer una paradoja la situación del arquitecto con respecto a este tipo de proyectos en la historia, el lugar que tuvieron a partir de la Ilustración en el diseño de un sinfín de mejoras y el contexto actual. Obviamente, esta situación no solo se refiere a la arquitectura penitenciaria, la arquitectura como negocio, y, en algunos casos, de qué manera, desde el eje del neoliberalismo ha desplazado el bienestar del ser humano como una de sus funciones. La historia nos ha mostrado los avances en cuanto al trato de los penados, sin embargo, construir prisiones desde el puro interés económico o simplemente pensar la arquitectura como un espacio que anula a la persona es sinónimo de ir en contra de la sociedad, como expresa Sorkin al final de su artículo:

“Las razones para rechazar tales proyectos son muchas: disgusto por el entusiasmo corrupto y la extravagancia de nuestro floreciente “complejo industrial de prisiones”; objeciones a nuestras locas tasas de encarcelamiento, nuestras crueles y draconianas prácticas de sentencia y el encarcelamiento tremendamente desproporcionado de las minorías. Diseñar espacios de encierro y disciplina también es contrario a lo que la mayoría de los arquitectos imaginan como su vocación: la creación de ambientes cómodos, humanos y hasta liberadores”.



Western Missouri Correctional, capacidad para 2000 reclusos.

182 “¿Qué hay de trabajar para gentrificadores o diseñar edificios en países donde la mano de obra de la construcción es cruelmente explotada y obligada a trabajar en condiciones peligrosas? La construcción está plagada de política, e idealmente un arquitecto siempre considerará las implicaciones éticas de lo que diseña”. <https://www.thenation.com/article/archive/drawing-line-architects-and-prisons/>.

3.6.1. Módulo y repetición

Las recientes prisiones, creadas a partir del sistema modular, construyen un nuevo paisaje donde los módulos pasan a ser núcleos de una estructura orgánica que se asienta y coloniza el territorio. A modo de una inmensa granja de ganado, los módulos, los establos, están vallados por diferentes líneas de seguridad en forma de capas de una cebolla. La analogía con la granja más allá del encierro de los penados, con densidades de población diversas, tiene su consistencia en la localización de estas nuevas prisiones lejos de los núcleos urbanos. Los patrones de construcción son muy similares en este tipo de edificaciones, una prisión tiene semejanzas con las prisiones construidas en un tiempo cercano, de la misma forma que la arquitectura radial tenía sus modelos la arquitectura modular sigue unos esquemas haciendo que los recintos penitenciarios sean análogos. Los pequeños módulos que albergan las celdas de los reclusos, permiten una clasificación de los reos dentro del recinto instalando cada categoría en un módulo diferente. Estos módulos suelen tener la misma forma dentro del recinto penitenciario, en cada una de las prisiones podemos encontrar número diferentes de estos y pequeñas variantes geométricas entre los módulos de diferentes prisiones. Esta cercanía formal llamó mi atención, dentro de la idea del prefabricado, de los módulos, estos pequeños cambios formales me parecieron reveladores en cuanto a las posibilidades plásticas.

Una de las líneas de trabajo que está presente en todo mi trabajo es una cierta distancia con la denuncia, puedo coincidir al cien por cien con Sorkin, pero trabajamos en ámbitos diferentes y nuestras “denuncias” tienen contextos particulares. De la misma manera que es más sencillo trasladar la masificación, el lugar de las minorías en la estadística de penados o las condiciones de vida de estos, la narración de mensajes diáfanos, expresión de unas realidades difícilmente discutibles, proyectan una situación en el contexto del arte donde el imaginario engulle parte de la experiencia artística; como negociar esta dicotomía es trabajo del artista. El material de trabajo, los archivos y fotos recopiladas de este tipo de arquitectura han sido numerosos; la potente industria creada alrededor de la arquitectura penitenciaria modular hoy en día es prominente y la demanda no cesa siendo Estados Unidos de América un ejemplo característico de esta situación. EE.UU. con más de 2 millones de reclusos, tiene más del 15% de sus reos en cárceles privadas. La génesis de esta industria comenzó en 1983 con la creación (CCA) “Corrections Corporation of América”. A posteriori, a tenor de los resultados empresariales, la industria fue creciendo en número de compañías y estas acabaron cotizando en bolsa¹⁸³.

183

American Civil Liberties. <https://www.aclu.org>.

Los módulos, con sus pequeñas variantes formales fueron el primer resquicio que encontré para alejarme del tema desde la denuncia más obvia y, a la vez, poder trabajar sobre el tema dentro de mis coordenadas. El gran referente de este tipo de arquitectura, sin lugar a dudas es Estados Unidos de América, por población reclusa y por el vigoroso negocio que representa la reclusión, con el añadido de la mano de obra que prestan los penados. Los primeros planos que estudié eran de una prisión construida por dos módulos de forma irregular que se componían de dos triángulos unidos por un corredor rectangular (Federal Correctional Institution, Phoenix, Arizona)¹⁸⁴. En un primer momento entablé relación con esta vertiente arquitectónica a partir de los escritos de Norman Johnston y sus proclamas en cuanto a cómo debía desarrollarse la prisión de nuestro tiempo. A medida que iba investigando mi archivo iba creciendo, fotos aéreas, estadísticas, textos..., no obstante, en relación a los planos, debido a que la inmensa mayoría de estas prisiones están en funcionamiento, la información que recibí no llegó a ser ingente. A partir de las fotos iba desgranando las diferentes formas de los módulos usados en cada prisión; de manera que fui creando un conjunto de formas irregulares de geometría simple. En ese afán de ordenar lo que uno documenta, comencé a clasificar las formas de los módulos creando una especie de símbolo de cada prisión. Esta situación tan abierta, en cierta medida, no me permitía pensar en cómo trasladar la idea a una obra. A lo largo de este estudio, mucho material y abundantes referencias me habían llevado a USA, que era el gran ejemplo de esta tipología. Luego, buscar los márgenes para una posible obra en torno a este país fue una decisión natural. Establecí el límite de los cincuenta estados que conformaban el país y de cada uno de ellos intentaría extraer un módulo como símbolo icónico; obviamente, existían estados más grandes, con mayor densidad de población o donde la reforma penitenciaria hubiera ocurrido con fuerza en esta época de renovación arquitectónica. Así, en algunos estados la elección fue difícil y en otros el material era escaso. Cuando logré los cincuenta módulos diferentes, comenzó a gestarse la obra. Me interesaba la percepción del módulo como análisis formal, desde la idea de la permutación: cincuenta formas diferentes en las que se esconde una forma común y un ideario general. El primer planteamiento me llevó al dibujo, seguramente impulsado por las obras realizadas en el proyecto “Cahier de Fleurs”, el dibujo tenía la capacidad de la traducción inmediata, ese lugar de trasladar el pensamiento, pero en este caso la misma operación no tenía cabida. Inmediatamente me venía a la mente que estaba repitiendo una fórmula ya usada y, por otra parte, las formas de los dibujos, ese lado sintético que me había servido en el pasado en esta situación no aportaba

184 Norman Johnston, “Forms of Constraint: A History of Prison Architecture”. University of Illinois Press, 2000, p. 115.

discurso a una arquitectura que se ejecutaba de otra manera. Retomando la idea de la antigua cárcel de Gasteiz pensé en convertir las formas de los módulos en sólidos simples a modo de maquetas.

Desde el inicio, existía una visión de lo modular que me llevaba a cuestiones inherentes al lugar del objeto, dejando en un segundo plano toda la carga ideológica de aquellas figuras. El trabajo de Absalon, las simples maquetas blancas de las células, podría estar ligado a estos pensamientos; espacios simples, austeros, creados y pensados desde lo esencial. En un principio barajé la idea de realizar unos sólidos en cemento, un acabado cercano al peso, a la materia y realizarlo casi como un ejercicio escultórico de permutación de volúmenes. En ese punto del proceso la cualificación material que iba a tener la obra paso a ser esencial y me demandaba una respuesta que incluyera la procedencia de las formas, de la arquitectura penitenciaria modular. Lo primero en lo que reparé fue en materiales cercanos a los edificios originales, pero el factor no estaba en replicar el material sino en la forma de ejecutarlo. Los módulos y muchos de sus componentes están prefabricados, esto me llevo a las impresoras 3D y a un modo de hacer mecánico con la posibilidad de repetir la misma pieza cuantas veces sea necesario. El material con el que imprime la impresora, el filamento, con su acabado y su procedencia de la industria del plástico nos traslada a lo contemporáneo; nos sugiere un proceso concreto que parece evitar procesos de retoque secundarios. Una vez realizada la



I.G. "Modular". 50 piezas, impresión 3D, 250 X125 X 15 CM, 2019.

primera impresión en 3D, hubo que resolver los problemas de escala y el tipo de filamento que iba a usar. La escala venía predeterminada por las cincuenta piezas que quería exponer juntas, esto me llevó a decidirme por una medida máxima de 20x20 cm, dejando la altura a la escala proporcional. El material lo quise definir a partir del color, mostrar un acabado de impresora 3D pero que creara cierta extrañeza. Tras varias pruebas elegí un filamento gris que llevaba un 10% de metal, en este caso aluminio, ejecutado con una boquilla fina (4mm) que diera un resultado pulcro manteniendo el rictus de su procedencia.

Las 50 piezas me transportaban a la idea de una progresión formal, era como si hubiese partido de un volumen simple y se hubiera ido complejizando la secuencia. En aquel momento reparé en una de las obras de Carl Andre: "Un-carved Blocks" (Vancouver, 1975). En esta obra, el artista, trabajaba a partir de un elemento geométrico que funcionaba en forma de módulo y se combinaba con otros a través de progresiones matemáticas. Estos módulos eran bloques de madera en bruto, se iban uniendo desde constituirse en pareja hasta llegar a las cinco unidades. Andre utilizaba una unidad mínima como elemento fundamental de la obra, un bloque de madera, como el mismo declaraba sobre su obra se podría decir que ningún elemento se privilegiaba uno sobre otro, no existía izquierda o derecha, ni arriba o abajo¹⁸⁵. Los bloques se ensamblaban creando conjuntos, que si eran del mismo tamaño se diferenciaban por su orientación cardinal, no dejando al azar una simplicidad constructiva. Estas combinaciones se complejizaban



Carl Andre, "Un-carved Blocks". Madera, medidas variables, 1975.

a través de diferentes estratos de conocimiento como el de los puntos cardinales o pequeños códigos muchas veces ocultos creando significado; de esta forma, Andre lograba maximizar la experiencia desde una economía de medios que en su sencillez captaría la atención del espectador.

185 Carl Andre, "Cuts, Text 1959- 2004". Massachusetts Institute of Technology, 2005, p. 121.

Como entablar una relación que ahondara en la procedencia común de los cincuenta módulos fue uno de los primeros desafíos. Por la escala de las piezas yo veía una necesidad perentoria de una peana, un lugar donde posar esas pequeñas piezas. Las pruebas realizadas con la peana, a diferentes alturas, daban pistas claras sobre cómo debía desarrollarse la obra. A una altura, pongamos de escritorio, de unos setenta u ochenta centímetros sobre una peana sólida o mesa las piezas nos trasladaban a una tipología expositiva cercana a la arquitectura, pero no, desde el lugar que yo quería reseñar donde las piezas se leyeran de una forma interna. Más allá de los planos de las prisiones que había documentado, a lo largo del tiempo, había recopilado una gran cantidad de fotos aéreas que describían perfectamente la estructura de estas nuevas edificaciones. Esta situación de vista de pájaro enseguida la trasladé a la problemática de la altura, optando por una peana baja, de unos cinco centímetros. En relación a la horizontalidad, Carl Andre señala que sus piezas tienen una lectura horizontal, ya que esta manera de ver facilita la relación con el espectador, una búsqueda de lo supuestamente sencillo con la que intercalar significados y códigos. Andre de manera taxativa en la publicación “Cuts, Text, 1959-2004” afirma sucintamente que la disposición horizontal es mucho más eficiente que la vertical,

“una carretera de diez kilómetros es bastante común, una torre de diez kilómetros no existe”¹⁸⁶.

Finalmente, la peana que albergaría las cincuenta piezas se fabricó con estas dimensiones: 5cm de alto, 250 de ancho y 125 de largo. En la parte superior de la peana estampé utilizando la serigrafía una retícula con celdas de cinco por cinco milímetros realizadas con líneas de un milímetro de grosor. Con líneas de 3mm de grosor, superpuestas a la retícula y pintadas, realicé unas celdas de 25x25 cm, dividiendo la peana en 50 secciones, una para cada módulo. Al situar la obra a ras del suelo el espectador visualizaría los módulos de una forma cenital, una concepción aérea sería la que acercaría de mejor manera este conjunto al sujeto. Andre en el pasaje “Horizontalidad” que hemos mencionado subraya que la horizontalidad dota de cierta pertenencia al territorio. La territorialidad también se ve reforzada por la inclusión de la retícula en la peana; pequeños volúmenes que forman parte de un todo intercomunicado por las rayas que marcan la malla, un campo abierto de relaciones para reflexionar. Sólo es lo que vemos, existe un juego sigiloso al presentar la obra sin querer vincularla al mundo penitenciario; sin intención alguna de epatar trasladando un slogan críptico sobre la situación de estos espacios de control.

186

Carl Andre, “Cuts, Text 1959- 2004”. Massachusetts Institute of Technology, 2005. P. 109.

Para mi, existe, lo que denominaríamos un engranaje natural con la idea de mostrar partes de las prisiones sin adherir capas de conocimiento narrativo; de esta forma, he conseguido que el espacio primario de los planos o de las fotografías pasase a transmitir otro mensaje a partir del nuevo territorio creado por la obra. Este tránsito, ha transcurrido por diversos lenguajes hasta que el propio lenguaje se ha convertido en la obra, casi convertida en una cuestión específica que va dando paso a una articulación de discurso, con códigos poéticos y políticos ocultos: fundamentada en la dualidad entre ficción y realidad. Lo documentado es traducido desde la apariencia con la realidad en una ficción, siendo esta operación una facultad que nos brinda el arte, la posibilidad de finalizar la obra a través de un lenguaje que absorbe el significado presente y que sobrepasa la génesis de la misma al convertirla en ficción, pero de la misma manera proyectando una potencia más intensa que la propia realidad.

Una de las prisiones icónicas de esta tipología es Rikers Island, situada en una isla de Nueva York¹⁸⁷, en el transcurrir del tiempo se fue llenando de módulos con diversas formas hasta llegar a asumir la capacidad de más de 10.000 reclusos. En este caso me interesaba la imagen aérea de todas esas formas en conjunto, a vista de pájaro tan simples, más que lugares para residir pareciera que ordenaban el paisaje sin más. La foto aérea del vasto terreno que recoge todas las dependencias penitenciarias, prácticamente nos deja ver unos módulos con forma de x, cruz, v, abanico... por un lado, se intuye el progreso constructivo en la isla según ha ido avanzando el tiempo y, por otro, las distintas dependencias que albergan diferentes tipologías de reclusos. Una ciudad, un régimen penitenciario que clasifica y crea diferentes distritos. En el proceso pictórico simplifiqué las formas de los módulos para elaborar un esquema espacial de la penitenciaría que luego trasladé a un lienzo. Estas figuras geométricas conformaban un conjunto en la obra que se proyectaba desde su propia formalidad sin atisbo alguno de narratividad. El fondo de la obra fue cubierto por multitud de líneas finas curvas y rectas, entrelazándose, para tejer una maraña de bifurcaciones que se asemejaba a la circulación de las personas por esa institución. Cuando uno se sitúa ante el cuadro interpreta una imagen que se puede leer desde el arquetipo fondo-figura, incluso asumiendo la distancia temática podríamos adentrarnos en las prácticas de Jonathan Lasker. El pintor americano establece problemáticas que crean fricciones desde lo antitético, formas biomórficas sobre fondos planos con acabados industriales, un uso consciente donde se enfatiza ese lugar propio de la pintura alejado de la representación; y, por encima de todas estas correspondencias, subyace el vínculo entre figura y fondo. Figura y fondo conviven en una paradoja permanente, cuando nos fijamos en la figura el fondo pasa a estar

187

<https://www.archives.nyc/blog/2019/3/21/the-birth-life-and-maybe-death-of-rikers-island>.

desocupado, que no vacío ante la posibilidad de aparición de otra figura en su ser. La maraña, las líneas entrecruzadas, en su relación lógica con las formas geométricas, en la suma de opuestos; en ocasiones intercambian los papeles, se funden o se separan. Estas relaciones en base a tensiones, que se encuentran en la percepción del espectador, constituyen el cuadro.



I.G., "Rikers". Técnica mixta sobre lienzo, 240 X 190 cm, 2019.

El espectador pasa de una a otra, donde la divisoria, el límite entre ambas, es parte del funcionamiento que modela él mismo. Siendo lenguajes diferentes el de Lasker y el de esta obra, las dos tienen en común que hablan de sí mismas, de su propio cuerpo; y ahí, exactamente es donde la obra comienza a comunicarse con el espectador.

El uso del módulo, como solución a muchas de las problemáticas que nos suscita la arquitectura, ha producido que notables arquitectos nos brinden soluciones que libran una complicada batalla con la economía y la practicidad. Viendo las fotos de las prisiones modulares, algunas de ellas me transportaban inmediatamente a construcciones hinchables de Prada Poole, como si viera pequeñas ciudades creadas con sus módulos de plástico. José Miguel de Prada Poole (1938-2011) fue uno de los precursores de la arquitectura neumática, autor entre otros proyectos de “Instant city” o el “Recinto neumático” de los encuentros de arte de Pamplona en 1972. Prada Poole, sobre las ciudades, opinaba que no tienen por qué ser diferentes en su concepción al recurrir a su forma de trabajo, sino que las ciudades con su sistema, simplemente, ostentarían concentraciones mayores de unidades (módulos) habitables. La ciudad ha de tener una proyección móvil o bien una mínima huella en el territorio, en pos de una necesaria sostenibilidad para el sujeto, sin obviar el contexto en el que se desarrolla. Si comparásemos las formas y los fines de las nuevas prisiones modulares con algunos de los preceptos de Prada Poole, ejemplo de arquitectura sostenible entre otros muchos arquitectos, veríamos muchas similitudes, pero con fines bien distintos.



José Miguel de Prada Poole. Pista de patinaje sobre hielo en Sevilla (Hielotrón), 1975-1978.

Otro ejemplo de arquitectura modular cercano es el “Módulo HELE”; un sistema teórico de distribución y ordenación de la superficie arquitectónica

a partir de preceptos geométricos. Este módulo recibe su nombre por su forma y por las iniciales de sus generadores Joaquín Ruiz Hervás y Rafael Leoz. El módulo HELE estaba formado por cuatro cuadrados iguales que dibujaban una L asimétrica. Leoz subrayaba lo económico del diseño y su pertinencia de cara a la construcción de viviendas sociales. La arquitectura penitenciaria a lo largo de la historia ha ido sumando las nuevas tecnologías creadas por la sociedad entre ellas las arquitectónicas, pero estos avances, aunque se crearan con fines loables en algunas ocasiones, demasiadas, han ido en contra del bienestar de los penados. La arquitectura está hecha para controlarnos aseguraban Langland&Bell, y, efectivamente, la arquitectura es un arma poderosa.

3.7. Pintura y Documento

En muchos de mis trabajos parto de imágenes obtenidas de archivos, en numerosas ocasiones esta información viene dada desde la fotografía que adquiere el estatus de documento. La fotografía nos seduce en su particularidad de transmitir veracidad¹⁸⁸ y, como tal, le damos el valor de un documento absorbiendo la información de las fotografías como si pudiéramos aprehender lo que vemos; de esta manera, llegamos a poner nuestra mirada en la situación que estuvo el fotógrafo en aquel momento. Transitamos por la verdad con dudas del medio, del ejecutor, del contexto. En estos bordes es donde trabaja el artista, consciente o inconscientemente, sumido en unos códigos difusos que en este pasaje del trabajo van a girar en torno a la relación entre fotografía, documento y pintura. Asistimos a varias capas de significación dentro de la obra: recopilar estas fotografías y en qué forma lo realizo, decidir cuáles son idóneas para pintarlas, qué valor tiene la fotografía como documento, la posición de la pintura en esta traducción, las escala, el anacronismo, la superficie del lienzo, la inmediatez de la fotografía, toda esta serie de conceptos se entrecruzan creando una lectura compleja. La fotografía ha ido entrando en debates donde se ha interrogado, a sí misma, sobre cuestiones relativas a la percepción y a la acogida del medio; lo que ha propiciado el cuestionamiento sobre el empleo y función de esta disciplina. En una forma directa Susan Sontag¹⁸⁹ relata

188 “La atracción que la fotografía ejerce sobre nuestras emociones (...) se debe en gran parte a sus cualidades de autenticidad. El espectador acepta su autoridad y al verla cree necesariamente que si hubiese estado allí habría visto esta escena o este objeto exactamente de la misma forma”. Edward Weston, “Techniques of Photographic Art”. Encyclopedia Britannica, (1941), citado por Rosalind Kraus, “Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos”. Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 198.

189 “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”. S. Sontag, “Sobre la fotografía”, Alfaguara 2006, p. 14.

la potencia de esta herramienta y su autoridad de transmisión, aquí se nos abre un complejo análisis de la ontología del medio y su difusión. Entre las labores de archivo y de investigación que llevo a cabo, la fotografía es una fuente importante de información que media entre la investigación y las obras, este valor bidireccional se da al clasificar las fotografías que registro a partir del valor documental que ofrecen, por un lado, y la posibilidad que puedo atisbar en ellas de cara a resignificarlas, por otro.

Una de las acepciones (según la RAE) de la palabra documento es: “*cosa que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado*”. Esta descripción nos remitiría al testimonio, al texto y a la imagen. La imagen que se nos muestra como argumento de un hecho del pasado trasladado al presente, pero un hecho de un instante, del momento de la captura donde el tiempo se estanca, se paraliza en la forma que Barthes¹⁹⁰ lo precisa en “La cámara lúcida”. La fotografía suministra evidencia de ese instante capturado, los procesos que constituyen la prueba, los fotográficos, antaño analógicos hoy digitales también son capaces de perturbar ese lugar probatorio situándonos en todo momento en el borde de la veracidad. La verdad existe, se altera, el contexto mediatiza el documento o la difusión y sus canales lo perturban, una situación sin certezas que puede tener al arte como estímulo de lo ambiguo como señala Susan Sontag¹⁹¹. Estas ambigüedades, dirigidas o no, en la era digital son múltiples desde la multidifusión a los softwares de gestión de imagen. En la era analógica en cuanto a la certeza de una fotografía y el lugar del documento son muy conocidos y recurrentes los tejemanejes de Stalin en la documentación fotográfica que difundía el régimen soviético. Durante años Stalin utilizó un grupo de “retocadores” para eliminar a sus enemigos de fotografías supuestamente documentales. El afán por la censura y la manipulación de fotografías eran tan fuertes por parte del mandatario soviético que a partir de los retoques que demandaba intentó reconstruir una historia propia. Lo que estaba en juego no eran simplemente documentos históricos: cada borrado marcaba un cambio en las adhesiones a Stalin y en consonancia a su grupo de fieles, así, la mayoría de los sujetos desaparecidos en las fotografías también había desaparecido en la vida real, siendo asesinados. A consecuencia de los ardides de Stalin, las fotos retocadas se convertían en un documento añadido, al revelar los negativos se producía una foto

190 “En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo solo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado”, Roland Barthes, “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía”, Paidós Comunicación p. 158.

191 “Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad” Susan Sontag: “Sobre la fotografía”. Alfaguara, 2006, pág. 19.

que editaba la captura. Tras el “retoque” se proyectaba un relato pensado, transformando la realidad de la captura insertando en aquel pasado congelado un presente. Lo que hallaríamos en el positivado del negativo pintado sería un doble documento; el que se mostraría ante nuestros ojos y el oculto. Durante años se encumbró a la fotografía como “prueba verídica”, la disciplina adquirió el status de lo no adulterado, de estar presentes ante lo acontecido. La evolución en la recepción de este medio nos ha llevado a sospechar de la realidad que nos ofrece la fotografía como verdad, más allá, de las distorsiones y manipulaciones analógicas o digitales. En estas inquietudes o más bien lugares perceptivos de la fotografía siempre existe un pasado, porque más allá de lo que vemos o quieran que veamos existe la consciencia del tiempo pasado en el que se realizó la fotografía y esto, inexorablemente, nos adentra en el documento. Esta situación de pasado en la imagen atañe a la lectura entre lo formal y el significado de la misma, dando lugar al olvido de la referencia siendo esta soportada en parte por esa figura que mencionábamos antes “del documento”. Y, en esta situación nos hallaríamos ante el referente que es indisoluble de la foto, ese instante en que nos llena de información, pero no de veracidad¹⁹². En palabras del propio Barthes:

“...Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre. en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegado el uno al otro...La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar percibir... (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba)”¹⁹³.

7.3.1. La Pintura ante la foto, la Fotografía ante la pintura

“Fotografía lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar” Man Ray.

La fotografía que, a priori, es una manera de exponer la realidad, desde un principio fue empleada para documentar momentos, lugares, objetos y personas en múltiples situaciones. Ese aspecto documental, y, su continuo afianzamiento, ha sido utilizado en profundidad por los artistas. Con

¹⁹² “En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, su presencia fugaz -esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético-, hecha de intensidades. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en si la foto. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí”. Prólogo de Joaquín Sala-sanahuja, “La cámara lucida Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación, pp. 23-24.

¹⁹³ Roland Barthes, “La cámara lucida, Nota sobre la fotografía”, Paidós Comunicación, pp. 33-34.

respecto a la pintura y la fotografía, históricamente han tenido una relación de vasos comunicantes que no deja de existir como un árbol genealógico donde se van colocando los diversos cruces ocurridos y los venideros. Este trabajo no tiene intención alguna de establecer o describir el talante de esta relación o sus acomodos a las diferentes corrientes de ambos medios de una forma histórica, no obstante, es ineludible establecer las relaciones-confrontaciones ocurridas en los trabajos que vamos a mostrar. Se podría incluso hablar de jerarquías, léase Barthes¹⁹⁴ o Gerhard Richter¹⁹⁵ en un momento dado, pero yo establezco la relación en el trabajo, en una suerte de poder seguir haciendo, de una clase de “agenciamiento”¹⁹⁶ donde las disciplinas se convierten en elementos a vincular.

En mi trabajo esta relación ha tenido una dirección, en un principio, patente, dirigida a la resignificación de las imágenes que he ido registrando: fotografías de archivo y de prensa que han servido como material para trabajar desde la pintura. La fotografía y la pintura han transitado en opuestos e indeterminaciones disciplinarias que muchos artistas han utilizado en su discurso plástico creando un sinfín de posibilidades que en ocasiones se han convertido en simples permutaciones de lo posible. El documento fotográfico está directamente implícito en la obra de artistas como Richter, Boltansky, Rauschemberg, Polke, Baldessari..., por citar algunos que de una u otra manera albergan una relación con la pintura o destacan por ser parte de una situación histórica determinada. A tenor de ciertas confluencias que se dan en el desarrollo de su trabajo vamos a analizar las cuestiones referidas en la figura de Gerhard Richter. La cercanía del pintor nacido en Dresde con la fotografía es temprana y, desde un principio, basada en unos parámetros que le ayudan a proseguir su trabajo en una forma de resolver en el momento su cometido de artista; pero paradójicamente, a posteriori, estas operaciones centradas en los dilemas de la imagen y la pintura han deparado una obra capital que tiene uno de sus pilares en el “tiempo” como es el “Atlas”. La inmensa colección de fotografías propias y ajenas que fue guardando desde 1962 durante años y a la que comenzó a dar un orden a

194 “La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la Pintura (Mapplethorpe representa un ramo de lirios igual que podría haberlo hecho un pintor oriental); la Fotografía ha hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro”. Roland Barthes, “La cámara lucida Nota sobre la fotografía”, *Paidós Comunicación*, p. 70-71.

195 “La fotografía de aficionado más banal es más bonita que el mejor cuadro de Cezanne”, Gerhard Richter en “La ironía estética. Estética romántica y arte moderno”, Domingo Hernández Sánchez. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 165.

196 El término agenciamiento lo hemos usado en esta investigación desde la interpretación que hacemos de la obra de Gilles Deleuze. El agenciamiento lo podemos entender como el vínculo de actuación entre elementos heterogéneos que participan de un territorio y están en una condición de devenir.

finales de los 60 en medio de la vorágine del mundo de la imagen.

Entre las múltiples curiosidades que ha cultivado Richter se encuentra el gusto por una fotografía del no fotógrafo, del amateur, disminuida, un gusto por la fotografía malograda. La atracción no sucede referida a la puesta en cuestión del status del medio, aseveración lejana de otras épocas, sino de la recepción de estos formatos en una sociedad inscrita en los medios de masas y con una producción de imágenes que crecía exponencialmente en su momento. Esta lectura, obvia, esconde una relación con la imagen y la elección de un momento, existe una necesidad de captar la misma imagen de diferente manera, se realizan multitud de fotografías, se seleccionan buena parte y se pintan muy pocas en los procesos del artista alemán. Materializar la situación que uno en el futuro desearía pintar es complicado, en la “no foto”, entendida fuera de la convención del buen fotógrafo, existe una belleza que nos puede ayudar a entender el proceder de Richter. La frase que hemos citado del pintor alemán sobre la fotografía de aficionado y su comparación con Cezanne en este sentido es ilustrativa. Más allá de la figura literaria de la frase, también podemos intuir la desacralización del autor y, con ello, la de la génesis de la obra, mostrando, a su vez, la diversidad de lo real y las múltiples capas de significados que nos ofrecen las imágenes. La fotografía se ha convertido en un campo de experimentación desde la acción activa o pasiva, todos nos vemos involucrados y, como dice Susan Sontag, esto conlleva una apariencia de participación¹⁹⁷. La obra de Richter trabaja con la inherente figura de lo documental de sus imágenes, interioriza las fuentes de las que se nutre y, a la sazón, con las contradicciones entre disciplinas; todo este proceso, tan oculto como presente, traslada al espectador a una ambigüedad que le hace reflexionar sobre donde se encuentra la mirada y la realidad de lo que vemos. En las obras de Richter nos enfrentamos, conociendo su método, a la pregunta de cuál fue el momento y el contexto de la captura fotográfica de la que parte el cuadro, el referente de la fotografía, donde se paró el tiempo de la imagen que nos presenta y donde queda el tiempo propio de la pintura y que se representa en el cuadro. Si el referente es una quimera¹⁹⁸

197 “La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación”. Susan Sontag, “Sobre la fotografía”. Alfaguara 2006, p. 20.

198 “Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en que se diferencia el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras»”. Roland Barthes, “La cámara lucida Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación p. 135-136.

lo único que queda es lo que advierte el pintor alemán: la realidad propia de la pintura.

A la pintura se le presupone ser emisor de imágenes que tienen un interés en ser compartidas, desde lo narrativo a lo formal, se intuye una necesidad porque la imagen pintada perdure. En algunos casos ese poder de decisión sobre lo pintado se impone al propio imaginario, y comienza un litigio con la práctica o con la recepción por parte del espectador sobre esta práctica. Richter pasea por los límites de las disciplinas sin dejar de cuestionarse sobre ellas, sobre las posibilidades de la representación de la pintura buscando una existencia propia ante los nuevos medios de producción de imágenes, y para responderse o respondernos ejerce de pintor, de hacedor. En 1973, Peter Frank hablaba del trabajo de Richter de esta manera: “sus cuadros son manifiestos sobre ideas para cuadros”, Robert Storr en el catálogo “Gerhard Richter Forty Years of Painting” narra como el pintor se mueve entre la idea, las subjetividades y los procesos del hacer:

“arte conceptual y visual: arte como un método analítico y arte como la expresión material de intuiciones y emociones”.

Ese hacer, que enmarca la idea, el proceso y la disciplina engloban una práctica que no desfallece porque no mira la historia, intenta resolverse en su propio presente. Cómo asumir la realidad que se nos plantea a través de la captura fotográfica, qué valor tiene esta acción como documento y qué valor es capaz de añadir la pintura al usar estas imágenes son responsabilidad del pintor. En mi propio trabajo con respecto a algunos procesos resulta imprescindible repensar sobre las normas de la imagen, cada día más inestables y conflictivas, las cuales redefinen la posibilidad de que una imagen necesite ser pintada. Richter desde un principio al lidiar con las imágenes fotográficas acude al código, acota la gama cromática a una escala tonal y opta por la inestabilidad al aplicar el fundido de las siluetas propiciando el desenfoque de la imagen. Este carácter donde se anula la nitidez de la imagen, el pintor lo emplea como una táctica que equilibra los fundamentos del cuadro. Y, estos fundamentos, uno de ellos la propia materia oleosa que permite fundir y mezclar las gamas de color, hacen que el cuadro adquiera su propia realidad. Al respecto Richter menciona:

“que es más real la pintura que parte de una fotografía que la fotografía misma, dado el carácter objetual y tangible de aquella y la química evanescencia de ésta”.

En la conversación que protagoniza junto a Benjamin Buchloh para el catálogo de la exposición realizada en el Museo Reina Sofía podemos encontrar respuestas a la estrategia seguida por Richter:

Benjamin Buchloh: ¿Tenías conciencia de los criterios de tus elecciones? ¿cómo actuabas cuando tenías que elegir las fotos?

Gerhard Richter: Buscaba fotos que representaban mi presente, lo que me concernía. Y escogía fotos en blanco y negro porque me había dado cuenta de que eran más convincentes que las fotos en color, porque lo mostraban de manera más directa, menos artística y, en consecuencia, más creíble. Por eso elegí fotos de aficionados, fotos de objetos corrientes, instantáneas.

¿Qué nos parece relevante de una imagen? ¿cómo desciframos los intereses o los diferentes niveles de significado de una fotografía? Roland Barthes en “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía” nos muestra su modo analítico de enfrentarse al dilema. Para ello, explica su visión respecto a dos niveles de interés dentro de una fotografía: el interés general y, por lo tanto, humano que califica con el nombre de “studium” y, un otro interés, que él denomina “punctum”, referido a un tipo de detalle que puede encontrarse en una fotografía o no, que distorsiona el conjunto. Un detalle que inquiera y afecta al espectador¹⁹⁹.

Los pasos de Richter, atendiendo a sus respuestas en la entrevista con Buchloh, nos dejan atisbar una forma de trabajo donde sólo se reclama la solución correcta al proceso planteado en el mismo momento de ejecución desde la lógica. No desde la lógica pictórica y, que desde mi punto de vista, hace que lo que pinta aun siendo en cierto sentido conservador, como el mismo declara, tenga vigencia al enfrentarse a problemas que le rodean, a una contemporaneidad con la que lidiar. Selecciona su material en base a una idea preconcebida, en un ejercicio acumulativo; el porqué de lo temático e incluso la formalidad de las imágenes está prefijada en unos géneros abiertos, pero la búsqueda estriba en hallar un nuevo resquicio que demande una realidad pictórica, un nuevo marco de significado para que el proceso pictórico fluya.

199 “Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamo *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”. Roland Barthes, “La cámara lúcida Nota sobre la fotografía”, Paidós Comunicación pp. 65-66.

B.B.: ¿de manera que tú no pones en duda fundamentalmente el hecho de que el arte pretende además ser la manifestación de una crítica política?

G.R.: Probablemente sí. Pero lo que importa es que yo estoy obligado a partir de mis posibilidades, de las condiciones que constituyen la base de mi trabajo, mi potencial.

B.B.: Condiciones de las que tú afirmas que son inmutables.

G.R.: En gran parte inmutables.

Richter en cuanto al arte como postura “política” pareciera no enfrentarse a las cuestiones desde el enfrentamiento directo, hablando de su potencial como aquel que hace callando por defender su ideología a gritos. La pintura, en su propio ser, concita una ideología de tal potencial donde consigue ser vehículo sin trasladar un mensaje político dirigido, lo cual no significa, en absoluto, desdeñar el compromiso como lo explica Iñaki Imaz en el texto “Pensar la pintura”, comentado en esta tesis anteriormente en el apartado Antecedentes al preámbulo.

En el caso de Richter y su continuo preguntarse sobre el valor de la imagen, el artista es capaz de traducir el documento a la pintura y volver a crear un documento de lo pintado. Un ejemplo claro de esta situación es la obra “Onkel Rudi” (1965), que fue reproducida en cibachrome por el propio artista en una tirada limitada a los años de ser pintada. Esta operación Richter sólo la ha realizado en obras que tenían su génesis en fotografías, haciendo una especie de pirueta en el tránsito documento-pintura-documento. Con respecto al uso de la imagen seminal de sus obras Richter no usa la voz de apropiación, sino que se centra en el término “pictorial repetition of the events”²⁰⁰. Esta cuestión de la repetición pictórica nos devuelve a la posibilidad de volver a sentir lo fotografiado, aunque la pintura como diría Barthes, solo presente una “quimera”. La pintura ofrece un tiempo concreto donde el espectador se inserta y se vincula a la escena, al tiempo que esboza su materialidad con respecto a la instantánea cualidad informativa de la fotografía que nos atrapa. En cierto sentido podríamos comparar la pintura de historia con la serie realizada por el pintor en “18. Oktober 1977”. La tensión que se produce al enfrentar la obra que nos sumerge en la repetición de un hecho histórico con el espectador, lleva a este a recordar el pasado sufriendo una lectura actual en un sentido diacrónico donde existe una modificación de los signos. La relación inquietante entre la historia y el momento en el cual el espectador visualiza la obra es notoria, logrando que la jerarquía de la

200 Dietmar Elger, “Gerhard Richter: text: writings, interviews and letters ,1961-2007”. Thames and Hudson, copyright 2009, p. 57.

imagen se ponga en entredicho, Richter desplaza significados en la forma en la que representa esas fotos otorgando, como él dice, más veracidad al cuadro que hace que a la propia foto de la que parte. Así, en “18. Oktober 1977”, dado el simbolismo del suceso y su transcendencia en Alemania, Richter lleva esta situación al extremo produciendo una polémica que traspasó las fronteras del arte. El pintor no quiere posicionarse sino ofrecer un lugar donde razonar y recapacitar unos hechos tan dramáticos donde él se siente un autor neutro y transmisor de una realidad sin ideología. En el capítulo “Notes for a press conferences, November-December 1989” Richter se pronuncia en este sentido:

“Realidad mortal, realidad inhumana. Nuestra rebelión. Impotencia. Fracaso. Muerte. Por eso pinto estos cuadros.

(Como decía al principio: mis motivaciones no cuentan para nada, en lo que a las imágenes se refiere: son independientes de esto, porque ellas mismas son una pieza de la realidad.)

7 de diciembre de 1988 ¿Qué he pintado? Tres veces el disparo de Baader; tres veces a Ensslin colgada; tres veces la cabeza de Meinhof muerta, después de que la colgaran boca abajo; una vez Meins muerto; tres veces Ensslin, neutral – casi como una estrella de Pop; además un gran entierro indefinido (inespecífico); una celda dominada por una librería; un silencioso tocadiscos; un retrato de Meinhof de joven –sentimental, a la manera burguesa-; y dos veces el arresto de Meins, forzado a rendirse al cerrado poder del Estado. Todos los cuadros son apagados, grises, la mayoría muy borrosos y difusos. Su presencia es el terror de la negativa (difícil de soportar) a responder, a explicar, a dar una opinión. No estoy seguro si estos cuadros pretenden formular algún tipo de pregunta. Ellos provocan contradicciones a través de su desesperanza y su desolación; se cierran en una posición pesimista. Incluso, desde que he estado intentando reflexionar, he descubierto que cada opinión o regla, tan pronto viene motivada por una ideología, es falsa; un obstáculo, una amenaza, un crimen”²⁰¹.

Es interesante como Richter particulariza su proceso y lo engloba dentro de la pintura usando el término “repetición pictórica”. Richter se escapa del concepto de apropiacionismo que, a principios de los ochenta, Crimp ya describía como un acto que no evidenciaba una actitud específica con respecto de la cultura contemporánea⁶¹. Richter esgrime una postura que le aleja de los relatos temporales o de encasillarle en una corriente en un momento dado. Podemos llegar a visualizar como el pintor de Dresde abarca y disecciona la historia de la pintura en un intento por encontrar los resquicios suficientes para proseguir con esta práctica; teniendo esta visión y reto holístico se puede entender que no quiera ligarse a una corriente o término que reduzca su reto. En una parte de la conversación mantenida con Benjamin Bulloch abunda en la cuestión y muestra las contradicciones

201 Gerhard Richter, “The Daily Practice of Painting. Writing and interviews. 1962/1993”. Thames & Hudson and Anthony d’Ofay Gallery, Londres, 1995, p. 175.

que marca la disciplina en tanto su historia pasa factura a los nuevos practicantes.

B.B.: ¿así que no te consideras, comienzos de los 60, como el heredero de una escisión y de un estallido históricos, de una situación en la que toda estrategia habría perdido su validez?

G.R.: También me veo como el heredero de una prodigiosa cultura pictórica, de una enorme y rica cultura del arte en general, cultura que hemos perdido, pero de la que siempre seremos deudores. Y en esas condiciones es difícil negarse a hacer una obra de restauración, y también es difícil no resignarse, no decepcionar, cosas que serían igualmente graves”.

En el uso de la fotografía como fuente para pintar, podríamos hablar de la copia, de la apropiación²⁰² e incluso de la repetición pictórica que menciona Richter. En mi práctica, en el momento de decidir qué relación establecer o como representar las imágenes que había recopilado de prisiones radiales desde vistas aéreas, estos conceptos estaban presentes. ¿Cómo presentar este tipo de imagen? ¿Cómo situar al espectador? ¿Qué valor se le supone al referente? La prisión desde su forma, desde su estructura arquitectónica define su función o cuando menos muestra cierta especificidad como ha quedado patente en el capítulo dedicado a esta materia. Las imágenes que llevo archivando durante años documentan la prisión en una fecha concreta; me refiero a que estos edificios, muchos de ellos han sufrido cambios (usualmente ampliaciones), de forma que las imágenes certifican el estado del edificio en el momento de la captura. Esta situación temporal en forma de documento y las distintas fuentes de las que me había nutrido, me llevaron a tratar las imágenes anulando la escala de colores para intensificar las propiedades comunes del conjunto. Realicé una selección de 28 prisiones que pinté al óleo miméticamente, en el acabado, las pinturas albergaban un fundido que dotaba a las imágenes de un desenfoque cercano a lo fotográfico. En la primera obra que formalicé de esta serie expuse los 28 cuadros de 33 x41 cm juntos, de manera que el espectador en una mirada pudiera ver las 28 imágenes, a la vez. En la pieza existía una clara reminiscencia a la fotografía, las vistas aéreas, el desenfoque que mostraban

202 “La apropiación, el pastiche, la cita; estos métodos se extienden a casi todos los aspectos de nuestra cultura, desde los productos más cínicamente calculados de la industria de la moda y el entretenimiento hasta las actividades críticas más comprometidas de los artistas, desde las obras más claramente retrógradas (1os edificios de Michael Graves, las películas de Hans Jürgen Syberberg, las fotografías de Mapplethorpe, las pinturas de David Salle) hasta las prácticas que parecen más progresistas (la arquitectura de Frank Gehry, el cine de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet, la fotografía de Sherrie Levine, los textos de Roland Barthes). Si todos estos ámbitos de la cultura utilizan esta nueva operación, entonces dicha operación no puede ser índice de una reflexión específica sobre la misma”. Douglas Crimp, “La apropiación de la apropiación”, ensayo inscrito en el libro: “Posiciones críticas, ensayos sobre las políticas de arte y de identidad”, Ediciones Akal 2005, p 49.



Fotografías de archivo.

los cuadros y la escala de grises semejando fotografías de un pasado. El panel de cuadros mostraba la idea de documento en cuanto a una tipología arquitectónica, una taxonomía de unos edificios, que dependiendo de la información del espectador podrían ser relacionados con su función real siendo inequívoca su especificidad como arquitectura. No concebí esta obra desde la idea de copia de unas fotografías; en este caso, mi pensamiento fue el de homologar las imágenes que seleccioné a partir de la pintura dotando de una coherencia secuencial al montaje, al álbum de cárceles que quise representar. El tiempo congelado de todas ellas mostraba la existencia de alguna fuente de información previa, un reflejo claro del archivo; la forma en la que se presentaba la obra dificultaba mucho pensar que el propio artista hubiera capturado aquellas imágenes a vista de pájaro en diferentes lugares del planeta. En esta obra el principio de traducción adquiere su importancia al no querer llevar a cabo ninguna forma de apropiación de las fotografías recopiladas. No existió en mí, ningún tipo de necesidad de alterar el significado de estas imágenes o de reubicarlas en un intento de modificar íntegramente su sentido para cuestionar conceptos cercanos a su autenticidad o procedencia. Ya hemos mencionado a Douglas Crimp, quien analizó el término y su contexto, a este efecto es reseñable el texto “Appropriating Appropriation”, realizado para la exposición “Image scavenger: photography”, con una segunda parte: “Image scavenger: Painting”, que tuvo lugar en el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, en 1982. Crimp abordaba el concepto de la “apropiación” y como este no puede reflexionar sobre sí mismo en un tiempo análogo que se expande y se consolida en un continuo bucle, ejemplificando esta idea a través del trabajo de Rauschenberg²⁰³.

Volviendo a mi trabajo, las 28 pinturas instaladas en siete paneles de cuatro cuadros parecieran evocar un pasado ¿pero qué pasado? El de la mirada romántica del pintor, un pintor no pinta a vista de pájaro, no son paisajes pintados *in situ*, el de la ejecución de la obra... los registros plásticos quedan ocultos tras un acabado pulido y sin rastros, el fundido y el desenfoco de la obra borran el tiempo de la ejecución mostrando el deseo de captura

203 “Un ejemplo particularmente ilustrativo de las condiciones actuales del arte aparece de nuevo en la obra de Rauschenberg. En su obra más reciente ha regresado a uno de sus intereses iniciales: la fotografía. Pero ahora no la utiliza como una tecnología reproductora a través de la cual las imágenes se pueden transferir de un lugar a otro de la cultura -como por ejemplo del periódico a la superficie de un cuadro-, sino como un medio artístico concebido tradicionalmente. En resumen, Rauschenberg se ha convertido en un fotógrafo. Y lo que él se encuentra con su cámara, lo que ve a través de su lente, no es más que todos los objetos del mundo que parecen pasajes de su propio arte. Rauschenberg se apropia de este modo de su propio trabajo, lo transforma tanto desde su material hasta su estilo, y lo entrega en esta nueva forma para satisfacer el deseo que el museo tiene de imágenes fotográficas apropiadas”. Douglas Crimp, “La apropiación de la apropiación”, ensayo inscrito en el libro: “Posiciones críticas, ensayos sobre las políticas de arte y de identidad”, Ediciones Akal 2005, p. 57.

del instante. Si hubiera expuesto un solo cuadro el lado evocativo nos cuestionaría, el porqué de esa imagen, de su elección, sin embargo, al visualizar 28 posibilidades arquitectónicas se genera una pregunta tan determinante que deja al espectador en un momento, en un impasse en el que intenta aclarar la ecuación. En ese presente ligado al entendimiento de la obra el espectador da paso a enfrentarse con la presencia de la obra. La imagen del cuadro no posee estructura en un principio, se sustenta en unas disposiciones de significados de la que ella misma es parte. Esos estratos, (la fotografía, el documento, la pintura) imposibilitan percibir la



I.G., "Prisons". Óleo sobre lienzo, 28/33 x 41 cm, 2015.

obra en una condición neutra o de literalidad. Lo representado, desde el status de lo pintado en torno a su condición de documento, o la pintura mostrando su ser ante lo fotográfico, hace que los cuadros litiguen con la verdad del referente. Es patente cómo la secuencia de significados se va desplazando, ya que la alteración de códigos que se presenta tiene que ser recogida por el espectador quien desarrollará un constructo a partir de codificaciones personales. En este sentido, el montaje de 28 obras juega su papel como filtro, al sumar en él percepciones que en un cuadro independiente, hubieran sido equívocas. Por último, está lo pictórico, el uso del óleo como procedimiento en una relación con los nuevos procesos técnicos. Lo manual finaliza, en este caso, en un acabado mecánico robando el tiempo del acontecer de la pintura y acercando la obra a unas imágenes

que sobreviven pugnando con las nuevas reglas de creación y sus códigos: reproducción, copia, recepción, archivo y la red. Quedan pocas imágenes que no podamos ver, pero transitamos en la orilla opuesta: la masificación de éstas se ha convertido en el gran problema. La iconosfera que nos absorbe permite a la pintura trazar un espacio propio que puede llegar a exhibir cierta potestad en el acceso, la forma de compartir y la exposición de las imágenes que crea. Este nuevo territorio de la pintura rodeada de los nuevos medios produce cierta circularidad entre los conceptos copia, original y apropiación; de esta manera las obras abandonan antiguas auras para ir ganando nuevas.

3.7.2. Superficie Documento y pintura

La necesidad de pintar las vistas aéreas, más allá de cuestionarse las posibilidades del medio, su relación con la fotografía y con el documento, tuvo por objeto crear un vínculo “histórico” con el espectador. En todas las pinturas ejecutadas, el trasladar la imagen a una escala de grises nos remite a un lugar cercano al documento-archivo que sitúa al espectador ante algo “ilustre” o remarcable para ser pintado, al margen de la elección subjetiva del artista. Estas coordenadas, ya mencionadas en la obra referida a los 28 lienzos, “Prisons”, ha tenido continuación en otras obras ahondando en las vías abiertas. Tras finalizar esta primera obra, el material fotográfico era abundante, sin embargo, al contrario que en el proyecto “Cahier de Fleurs” la obra no iba a tener una continuidad en el tiempo. El archivo de estas fotos, siendo un material al que le voy prestando una atención continua, en cualquier momento me traslada a “ese azar que en la fotografía me «despunta»” y me incita a pintar alguna de estas fotos, utilizando la terminología de Barthes. Una fotografía que por alguna cuestión me impulsa a traducirla a pintura, en aquel momento seleccioné dos fotografías que colgaron de una pared de mi estudio sin hallar la forma de pintarlas. Buscando un comienzo tracé unos parámetros para ponerme a trabajar: un formato mayor que las obras que había realizado anteriormente (obras de 180x120 cm), la misma escala de grises utilizada y un encuadre que se adecuara al nuevo formato. El cambio de escala, de encuadre buscaba revelar y evidenciar las formas arquitectónicas de una forma más presente. Una vez ejecutada la pintura fue extraño, por el cambio de escala y por la simple presencia de una imagen aislada con respecto al conjunto que había pintado anteriormente como, de repente, la presunción o la cercanía a la idea de documento se desvanecía en la nueva obra. Trasladé, de una manera fidedigna la fotografía al lienzo, usando las mecánicas explicadas anteriormente, sin embargo, el cuadro en ese momento me trasladaba a un lugar evocador, que no respondía para nada a lo proyectado. La visión del

paisaje con la construcción en el plano central absorbía toda apreciación estética sin poder analizar la singular arquitectura penitenciaria; una situación cercana a lo sublime, que se adelanta a nuestros razonamientos e inunda nuestros sentidos. En este proceso, ante lo inocuo de mi intento resolví que había que romper con la matriz de la obra y, esta situación, la lograría construyendo una verdad propia en el lienzo mediante la naturaleza



I.G., "S.T.". Óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm, 2015.

de la materia pictórica. El problema estaba delante de mí, y la forma de solucionarlo era entender la obra a partir de la idea de estratos; la imagen siempre se descubre como una multiplicidad de significados y, cada uno de ellos, se pone en relación con los otros reclamando al espectador para que establezca los suyos propios convirtiéndose en observador. En la medida en la que es inevitable la contaminación de significados y la manera en la que se entrelazan con el significante el artista debe entender estos cruces para postular su ideología. En esta contaminación de significados es donde veía la necesidad de una incomodidad formal para lograr la plenitud de la obra;

en su interrelación. Esta demanda del cuadro necesitaba de la ruptura de la convención de la pintura; intervenir sobre lo pintado, esta acción vino dada a través de una última capa de pintura: una veladura que cubría gran parte del cuadro que desmaterializaba cualquier fisicidad de la primera capa pintada convirtiéndola en imagen. El cuadro se asentaba en un juego de afirmación y negación de lo pintado, aportando una extrañeza donde la arquitectura estaba totalmente presente sin estarlo. En estas obras la pintura en el fondo era el marco de la imagen y, paradójicamente, la última veladura que la cubría, esa última capa teñida de un gesto inmediato el espectador lo sufriría como una barrera que, a la vez que oculta la imagen aérea de la prisión, hace que la percepción se agudice. Alcancé la inconsistencia o fractura a partir del acontecimiento de la pintura comprendido como una brusquedad eficaz; de esta forma, el carácter intimidatorio de la pintura fotográfica mengua a partir de la mancha que la inunda. Esta relación nos muestra una intensidad a partir de dos incompatibilidades que crean sujeto en su encuentro; una inconsistencia que extrañamente lleva la obra a la plenitud.

Parafraseando a Walter Benjamín, la imagen dialéctica no es algo que se despliegue, sino una imagen entrecortada, “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo”. El concepto de Benjamín, siendo muy extensa la explicación y sus múltiples lecturas, abarca una compleja tesis de la imagen, al mismo tiempo que un intrincado enfoque de la memoria como conexión política con la historia. Benjamín nos remite a lo visual y a lo temporal²⁰⁴ y nos advierte de “como en la imagen pueden llegar a golpearse todos los tiempos inscritos en sí misma”. En los últimos cuadros basados en las fotos aéreas de prisiones existe ese choque de todos los tiempos que hemos reseñado: desde la primera pincelada que traslada la foto al cuadro hasta el último estrato pictórico, ese gesto rápido que omite y desvela la imagen de la prisión creando una tensión momentánea que neutraliza al espectador. Un espectador que deberá negociar con los filtros que le muestra la obra y los suyos propios.

204 “Benjamín utiliza el término “fulguración” para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve pero que hace visible, que ilumina “la auténtica historicidad de las cosas” que acto seguido desaparecen o quedan veladas”. Nota preliminar de Antonio Oviedo en: Georges Didi-Huberman, “Ante el tiempo Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 21.

4. LO CORPÓREO

“Yo no quería, pues, producir el efecto de una cosa cerrada o terminada, porque si nosotros hablamos del cuerpo, hablamos de lo que es todo lo contrario de lo cerrado y de lo acabado.” Jean Luc Nancy

Esta parte de la investigación la podríamos situar en la confluencia entre el cuerpo y los poderes, un espacio donde prevalece la referencia al cuerpo en forma de germen de análisis, de punto central de los procesos políticos dentro de los espacios de control. El uso del cuerpo como medida, como herramienta de rutina, como vestigio; como engranaje de la disciplina, al fin y al cabo. El cuerpo ha sido parte de los preceptos de las diversas organizaciones de control a las que ha estado ligado, esto es, el modo en el que ha subsistido inscrito en las reglas marcadas por las estructuras de poder. Las formas de control respecto a los cuerpos han ido cambiando en torno a los conocimientos adquiridos en cada época y, por ende, esta evolución continua ha tenido como consecuencia una compleja reconstrucción del individuo. En relación al cuerpo como objeto dentro de los espacios disciplinarios, Foucault establece lo que podríamos observar como una evolución histórica de la relación del dominante sobre el dominado en lo que concierne a la pena del reo. A partir de la evolución que sufrieron los regímenes, tras la llegada de la Ilustración, se diseñaron nuevas estructuras o sistemas para controlar y modelar al nuevo sujeto²⁰⁵ que da comienzo en el siglo XVIII y se forma en el XIX.

En el siglo XVIII, se pone en marcha la eliminación del suplicio²⁰⁶; este fenómeno eclosiona en gran parte gracias al aporte teórico de los nuevos pensadores ligados a la ilustración y a la reforma. Desde diferentes

205 “Para Foucault, la modernidad del siglo XIX es inseparable de la forma en que los mecanismos de poder coinciden con nuevos modos de subjetividad y, así, enumera un abanico de técnicas locales y penetrantes surgidas para controlar, mantener y convertir en útiles las nuevas multiplicidades del individuo. La modernización consiste en esta producción de sujetos manipulables a través de lo que él llama una “cierta política del cuerpo, una manera de volver a un grupo de hombres dócil y útil. Está política requería la participación de determinadas relaciones de poder; apelaba una técnica de sujeción y objetivación superpuestas, y acarreo consigo nuevos procedimientos de individualización”. Jonathan Crary: “Técnicas del observador, Visión y modernidad en el siglo XIX”, CENDEAC, 2008, pp. 33-34.

206 “Unos castigos menos inmediatamente físicos, cierta discreción en el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, y despojados de su fasto visible, ¿merece todo esto que se le conceda una consideración particular, cuando no es, sin eluda, otra cosa que el efecto de reordenaciones más profundas? Y, (16) sin embargo, tenemos un hecho: en unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 10.

disciplinas, y con prismas muy diversos, podríamos señalar a Howard, Beccaria, Lardizábal o Bentham, entre otros. En una especie de comunión entre ideología y contexto, que no había ocurrido anteriormente, es el momento donde surge la idea del sujeto a disciplinar, la posibilidad de una nueva estrategia ligada a la nueva sociedad en curso. El castigo sin suplicio va desapareciendo de una forma progresiva dando paso a la reclusión, otra forma de corregir al individuo. Uno de los canales franco para este fin es el cuerpo: el cuerpo como objeto tomado y moldeado por la autoridad. En “Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión” Foucault recalca como el cuerpo era el objetivo de la inspección continua y las normas impuestas suponían las herramientas para doblegar al individuo y dominarlo²⁰⁷. El autor, en su disertación sobre el nacimiento de la prisión, señala a esta como el modelo más práctico y directo dentro de nuestro esquema social entre el dominador y el dominado. Como hemos reseñado, si la evolución del control sobre el cuerpo ha sido continua a lo largo de la historia, seguramente uno de los puntos de inflexión en este relato es la sociedad disciplinaria donde los individuos se convirtieron en objetos que debían amoldarse al lugar que les otorgaba el nuevo sistema que se estaba creando. Desde el poder, las nuevas instituciones observan al sujeto y su comportamiento: vigilar y controlar. Esta situación traerá modernizadas instituciones para tales fines, escuelas, cárceles, fábricas, auspicios... la vida misma se regirá por reglas acordes a los nuevos propósitos de orden. Foucault teje una teoría en torno a la modernidad donde señala como las estructuras de poder se corresponden con las nuevas condiciones de subjetividad. Para Foucault el poder se establece a través de un conjunto de procedimientos cercanos al individuo para custodiar, controlar y transformar, a su vez, éstos se instauran como provechosos y eficientes insertados en las multiplicidades del nuevo sujeto. Las estructuras y los poderes crean un régimen de coerciones que establecen un cometido sobre el cuerpo, una utilización controlada de sus conductas, de sus partes y, de sus ademanes. Estos dispositivos indagan, desmontan y restauran el cuerpo creando un nuevo sujeto; la innovación de este periodo fue la creación de ese nuevo individuo sugestionado y dirigido a través de lo que Foucault denomina como “cierta política del cuerpo”. Un sistema que forma y adiestra a un colectivo para ser provechosos y sumisos; un sistema, por cierto, que sigue perfeccionando sus técnicas y mejora su cuenta de resultados.

207 “En suma, tratar de estudiar la metamorfosis de los métodos punitivos a partir de una tecnología política del cuerpo donde pudiera leerse una historia común de las relaciones de poder y de las relaciones de objeto. De suerte que, por el análisis de la benignidad penal como técnica de poder, pudiera comprenderse a la vez cómo el hombre, el alma, el individuo normal o anormal han venido a doblar el crimen como objeto de la intervención penal, y cómo un modo específico de sujeción ha podido dar nacimiento al hombre como objeto de saber para un discurso con estatuto “científico”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, pp. 24-25.

El poder asume un trabajo en el tiempo donde el fin son la docilidad y la sumisión. Este propósito no se concretaría, únicamente, con el control del cuerpo, un control eficaz, total, debería implicar el control del “alma”. Descartes, como nos marca Foucault, se ocupó de esta relación anatono-metafísica en sus escritos. René Descartes establece una relación entre espíritu y cuerpo en sus “Respuestas a las Sextas Objeciones a las Meditaciones Metafísicas” y lo hace mediante su explicación a través del peso del cuerpo²⁰⁸. Un peso que realiza la misma fuerza en cada extremo que todo él y, de la misma forma, está repartido el espíritu, igual de entero en las partes que en el todo. Disciplinar al cuerpo conllevaría disciplinar el espíritu. El proceso de educación de cuerpo y espíritu no ocurre desde una correlación inmediata, pero sí en relación indivisible.

La prisión se nutre de un compendio de estrategias para instruir los cuerpos que tiene que administrar. Ordena los reclusos, los clasifica, impone su ocio y su trabajo; sus rutinas están marcadas y nada escapa al ojo vigilante, a la institución que impone y doblega. Esta estructura ordenada y jerárquica podría trasladarse a otros muchos esquemas convivenciales de nuestra sociedad; y ante los sistemas férreos el sujeto se revela, de forma que cualquier sistema de control vive situaciones e intentos de derrocamiento o reforma en mayor o menor intensidad. Este capítulo de la tesis está dividido en tres partes que comprenden algunas de las formas de posicionamiento del poder sobre el cuerpo en estas instituciones y la respuesta de este: la clasificación, la disciplina y la subversión.

4.1. Clasificación

Considerar la clasificación como el ordenamiento lógico de los elementos a organizar nos muestra el amplio abanico que supone esta actividad con

208 “En sus Respuestas a las Sextas Objeciones a las Meditaciones Metafísicas Descartes encuentra un modo de iluminar la peculiar “situación” del alma en el cuerpo mediante una analogía con el peso de los cuerpos. Allí Descartes sostiene: Incluso cuando dicho peso (la pesanteur) se hallará extendido así por todo el cuerpo, yo veía que podía ejercer toda su fuerza en cada una de sus partes, porque, fuese cual fuese el modo en que dicho cuerpo estuviera colgado de una cuerda, tiraba de ella con todo su peso, como si ésta se hubiera encerrado en la parte que tocaba la cuerda. Y, en verdad, tampoco concibo hoy que el espíritu se halle extendido de otro modo por el cuerpo, cuando lo pienso como estando, a la vez, todo entero en el todo y en cada parte (Descartes, 1977: 337). Según esta analogía el espíritu es “coextensivo” al cuerpo como el peso es al cuerpo pesado. Así como no hay una zona del cuerpo donde se sitúe el peso de manera exclusiva o privilegiada, así tampoco hay, bajo esta perspectiva, un lugar o zona del cuerpo donde se sitúe el espíritu y donde se lleve a cabo, de manera privilegiada, la interacción entre ambos” CAPÍTULO I. Mónica Menacho, “Las analogías en la reflexión cartesiana sobre el alma y el cuerpo”. 2018, en: M. Campagnoli y M. Ferrari (Coords.). “Cuerpo, identidad, sujeto: Perspectivas filosóficas para pensar la corporalidad”. La Plata: Edulp. (Libros de cátedra. Sociales) Descartes, René. (1977). Meditaciones Metafísicas con Objeciones y Respuestas. Madrid: Alfaguara.

respecto al cuerpo humano y la psique. Ante esta coyuntura, las estructuras de poder deciden operar en varios niveles que le permiten fortalecer su posición ante los sometidos. La clasificación no se realiza al azar, sino siguiendo las características reales de los sujetos a ordenar. Una gran parte del valor de esta actuación dentro de los espacios de ordenamiento reside en la cualidad de anular la concepción singular de cada individuo objetualizando su cuerpo²⁰⁹. Este tipo de estrategias, a lo largo del tiempo, han ido evolucionando desde lo primario de los sistemas a las nuevas tecnologías. El principio de la clasificación en una prisión ha sufrido infinidad de cambios en los que han tenido gran influencia los diferentes periodos históricos vividos. Los presos han estado divididos a partir del género o de una clasificación moral, estableciendo diferencias, dependiendo de los diversos modelos penitenciarios, posibilidades espaciales, edad histórica o situaciones culturales. Bentham en sus escritos ya advertía la necesidad de la clasificación y sus bonanzas como queda reflejado en la memoria del “Panóptico” que envió en 1791 a Garran de Coulon y que la Asamblea francesa mandó editar ese mismo año²¹⁰. Hoy en día, vemos que la clasificación de los reclusos se visualiza en la capacidad de movimiento en la prisión; desde el más laxo, que incluye poder abandonar la prisión, hasta el más duro, el del aislamiento físico. Estas clasificaciones obedecen normalmente a la pena recibida y al delito cometido.

Las diversas formas de clasificación que se proyectan desde las estructuras de poder, van desde lo evidente a lo velado; desde la autoridad que marca y registra al terreno del control simbólico. Tal y como hemos reflejado en

209 “Se ha constituido en el exterior del aparato judicial, cuando se elaboraron, a través de todo el cuerpo social, los procedimientos para repartir a los individuos, fijarlos y distribuirlos espacialmente, clasificarlos, obtener de ellos el máximo de tiempo y el máximo de fuerzas, educar su cuerpo, codificar su comportamiento continuo, mantenerlos en una visibilidad sin lagunas, formar en torno de ellos todo un aparato de observación, de registro y de notaciones, constituir sobre ellos un saber que se acumula y se centraliza. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 211.

210 “-Separación de *Los sexos*. El medio que desde luego se presenta para efectuar esta separación, es tener dos panópticos; pero la, razón de economía se opone a esto, tanto más, cuanto en el número total de los presos no habrá un tercio de las mujeres; y haciendo dos establecimientos para los dos sexos, se tendrán comparativamente pocos individuos para el uno, y demasiados para el otro, sin que se pueda acomodar el sobrante de modo que se establezca el nivel entre los dos. En la obra inglesa se explica largamente cómo puede salvarse esta dificultad en el panóptico, poniendo en un lado las celdas de los hombres, y en el otro las de las mujeres; y como con precauciones de estructura, de inspección, y de disciplina, puede prevenirse todo lo que pidiera ofender a la decencia.

-Separación en clases y en compañías. La mayor dificultad ha sido hasta ahora el repartir los presos en lo interior de las cárceles. El modo más común, y sin embargo el más defectuoso en todo, es el confundirlos juntos, poner a los jóvenes con los viejos, a los ladrones con los asesinos, a los deudores con los delincuentes, y amontonarlos en una prisión como en una cloaca, en la cual lo que no está más que medio corrompido, no tarda en ser atacado de una corrupción total, y en que la fetidez del aire es rmenos dañosa a su salud, que la infección moral es nociva a su corazón”. J. Bentham, “El Panóptico”. La piqueta, Madrid, 1979, p. 55.

el apartado de la arquitectura penitenciaria, la evolución en la edificación de nuevas prisiones incluía, *per sé*, un sistema clasificatorio como era la división radial para diferentes tipologías de reclusos. El avance de la categorización de los individuos se presentaba como una necesidad, siendo la facultad de definir con exactitud a los reincidentes primordial para el buen funcionamiento de las instituciones de justicia penal. Llegó un momento donde fue crucial que una fórmula veraz de reconocimiento fuese desarrollada y la respuesta llegó a través de Alphonse Bertillon que comenzó a diseñar su sistema de identificación. El famoso antropólogo francés a finales del siglo XIX creó el “Bertillonaje” que consiste en la utilización de la antropometría para la clasificación e individualización de personas, en especial de criminales. Mis primeras investigaciones en torno a la ordenación partieron de este sistema para, posteriormente, adentrarme en otro tipo de esquemas menos conocidos pero que aportan nuevas perspectivas como el “Reloj Moral” de la Casa Salvador de Amurrio o el sistema concebido por Eusebio Cañas para la prisión de Córdoba.

4.1.1. Bertillonaje

En 1878, Alphonse Bertillon elaboró un esquema antropométrico que se transformó en la base de los vigentes sistemas de control por reconocimiento facial; servía para clasificar a los delincuentes fichados, sin embargo, con el tiempo se demostró que este sistema no era infalible a pesar de las complejas fichas de filiación con las singularidades del cuerpo del penado que se creaban. El esquema de identificación antropométrico, también conocido como “Bertillonaje” o “Bertillonismo”²¹¹, incluía tres secciones: la medición del esqueleto del sujeto identificado, la notación de señales específicas de su cuerpo y la fotografía, que era la forma de identificación principal del sistema. El sistema, más allá, de no demostrar su eficacia en un grado superlativo, era tremendamente costoso en recursos humanos, tiempo y espacio. Tras la llegada del “Sistema Dactiloscópico”, y su demostrada eficacia, el Bertillonaje, como sistema de clasificación antropométrico se fue quedando en desuso. Este método influyó en diversas situaciones que escapan al simple control de delincuentes, así, los Estados interesados en la identificación de la población fueron integrando la fotografía en los documentos expedidos, instaurando, en

211 “Bertillonaje o bertillonismo: El término hace referencia al método utilizado por Alfonso Bertillon, famoso antropólogo francés de fines del siglo pasado, que consiste en la aplicación de la antropometría para la identificación y clasificación de personas, en especial de delincuentes. El método se basa en el registro de los caracteres personales que conserva la estructura ósea de las personas adultas, teniendo en cuenta la longitud de determinados miembros y extremidades”. Enciclopedia jurídica, versión digital, <http://www.encyclopedia-juridica.com/>.

cierta medida, un tipo de retrato que ha perdurado hasta nuestros días. La gran aportación, aunque su sistema fuera fallido, fue la fotografía de frente y perfil que hoy en día se mantiene en las fichas policiales. Bertillon implantó ciertas normas en la toma de estas fotografías, en un intento de maximizar su eficacia a la hora de identificar y fichar a los detenidos. Estos preceptos están recogidos en el libro “La Photographie Judiciaire: Avec un Appendice sur la Classification et l’Identification Anthropométriques”. Las fotografías se debían realizar con luz diurna y homogénea, además, en todos los retratos era necesario respetar unos mismos parámetros: la misma escala, distancia, ángulo y perspectiva. Para tal fin, el propio Bertillon creó una silla tipo que facilitara la postura requerida. La silla, mediante su diseño mantenía el cuerpo erguido y la cabeza recta para así mantener los parámetros referidos de una forma análoga en todas las fotografías que se realizaban. El rostro debía de aparecer con su apariencia habitual teniendo que realizarse un retrato de frente y otro de perfil. Estas fotografías se insertaban en unas fichas policiales personalizadas donde se anotaban datos de diferente índole (descripción física: color del iris, del cabello, de la tez... medidas corporales: longitud y anchura de la cabeza, longitud del dedo medio izquierdo, del pie izquierdo y del antebrazo izquierdo, y peculiaridades personales tales como marcas de nacimiento, cicatrices...) para describir y poder diferenciar a cada sujeto. Asimismo, el propio Bertillon, diseñó el instrumental necesario para la toma de estas medidas y las instrucciones precisas para un perfecto resultado. De esta forma, en una ficha policial además de la fotografía de frente y perfil podríamos hallar el nombre y apellidos del sujeto, apodos, sus relaciones con otros delincuentes, detenciones anteriores y antecedentes penales, el acento, marcas de nacimiento y cicatrices, su vestimenta habitual, las medidas descritas anteriormente, los caracteres cromáticos: iris, cabello, piel, caracteres descriptivos del frontal de la cara como cejas, párpados o boca, o del perfil como nariz, oreja derecha y mentón. Bertillon intentó universalizar su sistema con la intención de que todo cuerpo policial siguiera su método llegando a crear un estándar de ficha. Su idea cuajó en cuanto a universalizar la clasificación de los delincuentes, pero no su sistema al no ser exacto como el posterior sistema dactiloscópico. En este sentido hay que reconocer los avances que trajo el Bertillonaje al mundo criminológico, entre otros, es pertinente citar sus pautas para realizar otro tipo de fotografías, más allá de los retratos de frente y perfil; como las de las escenas del crimen y las de los objetos que hubiera en ellas: al fin y al cabo, Bertillon, creó un sistema que se ocupa de documentar. En la escena del crimen las fotografías debían tomarse antes de que nadie interviniera en ellas, usando una perspectiva determinada y una altura concreta. Los objetos de la escena se fotografiaban con un testigo métrico de forma frontal

y lateral. Las fotografías de vista general se superponían en una ficha donde en un marco estaban inscritas las medidas que facilitarían datos, tamaño y posición de la propia escena más la de los objetos que se fotografiaron. El antropólogo francés no cesó en su intento de perfeccionar su sistema e intentó integrar las nuevas técnicas y maquinaria para lograr tal fin. Sus constantes avances, en cuanto a cómo documentar objetos, situaciones y personas, están perfectamente descritos en “Photographie métrique”²¹², así como un notable glosario de nuevos dispositivos tecnológicos. En esta obra Bertillon va desgranando posibilidades y formas de actuación: nuevos aparatos de fotografía topográfica, aplicación de las leyes de la perspectiva, aplicación de la fotografía métrica a los objetos cilíndricos, fotografía estereométrica, fotografía descriptiva, etc.

Mientras investigaba hallé unas fotos de principios del siglo XX que presentaban a varios sujetos según los parámetros que hemos mencionado en torno a la ficha policial creada por Bertillon. Era una situación peculiar, las fotografías por una parte mostraban la interrupción del tiempo, pero, a la vez, marcaban una no-realidad. La fotografía del Bertillonaje no deja resquicios a la intuición en cuestiones no evidentes de la imagen. Estas fotografías se ciñen a sus propios límites; la probabilidad de ver algo más de lo que se nos muestra en la imagen está anulada. Estamos ante el intento de la fotografía objetiva lejos del encuentro con un “campo ciego”²¹³, ese espacio de la fotografía que permite activar el ingenio en la búsqueda de nuevas escenas o lecturas. Las imágenes de los presos al duplicarse (frente y perfil), mostraban dos tiempos dentro de una secuencia. Tiempos mecánicos, de una acción controlada sobre un escenario igualmente supervisado. Antes del bertillonaje, hacia 1840, Roland Barthes describe la toma de la fotografía con respecto a la ejecución de un retrato en términos parecidos a los presentados por Bertillon en sus escritos. Barthes analiza la objetualización²¹⁴ del fotografiado en la forma que este pierde

212 Alphonse Bertillon, “Photographie métrique: identification judiciaire, Anthropologie, Archéologie, Architecture, reproduction documentaire, expertises, Médecine légale, Histoire Naturelle, Topographie”. Fabricación: Lacour-Berthiot, Pariss, 1912.

213 “Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium*, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere solo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego...”. Roland Barthes, “La cámara lucida, Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación, 1990, p. 105.

214 “La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalería a pleno sol; devenir objeto hacia sufrir como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el

su “alma” mediatizado por la circunstancia y el escenario. Desde un lugar muy diferente Bertillon hace uso de estas herramientas para objetivizar la persona en tanto que intenta agudizar la fisonomía, las medidas y marcas del rostro del retratado. A este respecto, es reseñable la aportación de Allan Sekula en su artículo “El cuerpo y el archivo”²¹⁵ donde menciona la influencia y la eclosión paralela del retrato fotográfico con varias ciencias como la frenología, la fisiognomía o la craneometría.

El deterioro que habían sufrido las fotografías que había seleccionado les daba cierta singularidad. La primera vez que las vi, entre el vasto material que tenía del bertillonaje, me llamó la atención como aun habiendo desaparecido algunas partes de la imagen, mi cabeza era capaz de reconstruir los huecos de estas perfectamente. Esos huecos, segmentos rasgados o el deterioro del color, que habían sufrido algunas porciones, no eran obstáculo para recrear la imagen global mediante la doble vista del retratado que se mostraba. El lugar donde aparecían las “deformidades” por el desgaste del tiempo para mí era una especie de “punctum” de la fotografía. Me fascinaba la manera en la que intervienen los filtros instaurados en nuestra mirada. La doble



Foto de archivo.

captura del retratado, esa dualidad que nos da una información completa casi tridimensional en base a las dos capturas que le sirven al espectador para construir el modelo. En esta ocasión incluso no solo el cerebro es capaz de reconstruir la persona a partir de dos imágenes, sino que es

corsé de mi esencia imaginaria”. Roland Barthes, “La cámara lucida, Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación, 1990, pp. 45.

215 “Y difícilmente comprenderíamos la cultura del retrato fotográfico si no somos capaces de reconocer el enorme prestigio y popularidad de un paradigma fisionómico general de las décadas de 1840 y 1850. Especialmente en Estados Unidos, la proliferación de la fotografía y la de la frenología fueron bastante coincidentes”. Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”. En Ribalta, J., y Picazo, G., (ed.), “Indiferencia y singularidad”, 1986.

capaz, también, de reconstruir los retazos deteriorados por el tiempo. Esta pequeña deficiencia en el sistema, este resquicio que anulaba una fórmula creada creo que es lo que me llevó a pensar las obras que iba a realizar con estas imágenes. Obviamente, determinada la temática pareciera que uno se enfrenta a la disciplina del retrato; sin embargo, esa era la situación que yo intentaba evitar; yo no quería pintar un retrato, quería pintar las imágenes de esos retratos. La idea de trabajar con la pintura aportaba un tiempo nuevo, el tiempo propio del acontecer de este medio. Cuando copio o traslado las imágenes al lienzo no pinto de una forma esforzada o desde un virtuosismo manual, simplemente elaboro una técnica eficiente que me facilite la tarea, de forma que cuando realizo este tipo de obras me siento muy lejano a cualquier forma de realismo. Sin embargo, al pintar una copia logro una imagen, la foto en su capacidad informativa desborda su cualidad como imagen por eso me interesa la traducción a pintura. Esta situación produce una pintura que no se relaciona con él o la modelo sino con su imagen o a la propia pintura logrando un tipo de retrato objetivo en este caso mostrando el sistema del Bertillonaje. En cuanto al retrato objetivo son significativas estas palabras de Richter:

“No creo que el pintor necesite ver o conocer al modelo. Un retrato no debe expresar nada del alma, la esencia o el carácter”.



I.G., “S.T.”. Óleo sobre lienzo, 76 x 94 cm, 2019.

En un retrato al uso, las referencias figurativas que ocuparán el lienzo se encuentran antes de comenzar a pintar; y el desafío entre el pintor y esas referencias establece unas pautas que determinarán el final de la obra.

Me interesa la pintura en cuanto a la traducción, pero, al mismo tiempo, anulando la huella y evitando la gestualidad del pintor paradójicamente; con esto me refiero a que la obra prescindiera de los datos que se plasman en el acto de pintar. Si la pintura se determina en relación a un procedimiento manual, es decir, en las condiciones de trazos y de manchas, yo busco que la pintura se convierta en imagen prescindiendo de esas condiciones. Así, cuando empiezo a trabajar, mi pretensión es idear operaciones que desde la pintura puedan permitir deshacerme de ciertos datos que plasma esta disciplina y hacer posible el hecho de la imagen; desde la práctica, creo una especie de tecnología para que se disipe la mano. El camino para lograr mi meta no comienza en el acto de pintar sino en la propia imprimación del soporte, de la tela. Incluso en la manera de obtener el resultado deseado, tiene relevancia el bastidor al materializarse a través de una estructura sólida para todo el perímetro del lienzo. Una vez creado un soporte rígido, un bastidor con una tabla de madera, el siguiente paso es la imprimación de la tela. Para realizar el tipo de cuadro al que aspiro, necesito un soporte lo más pulido posible, para lograrlo hay que eliminar la trama de la tela y delimitar la absorción de esta tras la imprimación. A la tela se le van aplicando diferentes capas de imprimación un tanto líquida, esta fluidez ayuda a que el producto penetre perfectamente en la trama. La forma de aplicar la imprimación es con el soporte horizontal, vertiendo esta para ser extendida ejerciendo cierta fuerza con una espátula grande. Después de cada capa se lija ligeramente, tras varias capas (dependiendo de la trama de la tela, más o menos abierta) con una lija de agua de grano fino se pulen el resultado teniendo cuidado de no dejarlo excesivamente refinado para que exista cierta absorción y adherencia. Después de obtenido un lienzo idóneo para el trabajo a desarrollar, algunas veces, dependiendo de la imagen, realizo una plantilla recortando los trazos negros que se visualizarían contrastando mucho la imagen que quiero pintar. Una vez resuelto el dibujo mediante la plantilla, relleno los tonos medios, las luces y las sombras. En este caso este acontecer de la pintura no es de mi interés, ya que una vez resuelto el dibujo y la mancha, normalmente en una escala de grises, ejerzo un fundido con una brocha, ni muy suave ni áspera que intenta eliminar todo vestigio manual. La capa de óleo que aplico es muy fina y está diluida con un médium de manera que facilite la eliminación de la textura de la pincelada. Hay ocasiones, en las que una vez pintado el cuadro antes de fundirlo, le paso una espátula grande para eliminar cierto excedente de óleo. El último paso, el fundido, es el que da paso al acontecer de la imagen anulando ciertas formalidades de la pintura, pero extrañamente fortaleciendo la realidad del medio que estoy usando. El fundido me permite borrar algunas zonas o desenfocarlas creando en la imagen situaciones ocultas o ilusorias que dirigen la mirada del espectador.

El espectador intenta construir el retrato de un sujeto, pero en realidad lo que ve es un sistema de representación objetiva donde el individuo representado pierde relevancia ante la fotografía que lo capturó y la posterior traducción de la pintura. Acerca de la representación de la figura y el canon que traslada la imagen, un ejemplo paradigmático lo podemos encontrar en el “Autorretrato de Durero” realizado en el año 1500 a los 28 años de edad. En esta obra, Durero, se pinta a si mismo frontalmente, en una pose reservada a las imágenes religiosas: su figura nos muestra una mirada serena adornada por unos largos cabellos dorados, sobresale una mano en calma que acaricia una bata de terciopelo y lana, gastada, de color marrón que viste el artista. Los elementos son los esenciales, Durero mira hacia fuera con tranquilidad, hace que nos sintamos concernidos, pero, al mismo tiempo, no nos deja entrar haciendo que el fondo del cuadro



Albert Durero, “Autorretrato con 28 años”. 67 x 49 cm, 1500.

se nos haga indescifrable, sin poder hallar un contexto; por un lado, su mirada plácida nos interpela, por otra la frase y el monograma inscritos en el cuadro nos alejan. El monograma y la fecha de la realización de la obra están al lado derecho y a la altura del ojo de Durero, la frase: “Por consiguiente, yo, Alberto Durero de Nuremberg, me pinto a mí mismo con colores indelebles a los 28 años de edad”, en la misma altura al lado del ojo izquierdo. Durero se representa dos veces, una mostrando su belleza y otra en la inscripción que alude a su perdurabilidad. Todos estos códigos despersonalizan a Durero que lo que acaba pintando es un canon de retrato y no su autorretrato. Durero se pone en el papel de otro (Ecce homo) para reafirmarse y, como retratarse a sí mismo, implica que al comenzar a pintar se pinta a otro y no a uno mismo; en esa búsqueda de la verdad Durero refuerza su ser con el monograma y la frase inscrita. Asistimos a

la exposición de la representación como verdad, lo verídico del momento que quiere mostrar Durero que paradójicamente no está en lo pintado como imagen sino en el texto a modo de ornamento.

En cuanto al género del retrato, este nos involucra y nos asalta al entrar en él, al enfrentarnos al retratado ¿Qué se nos ofrece en un retrato? Barthes habla de cuatro imaginarios diferentes²¹⁶ que se entrecruzan en la necesidad que tenemos de imitarnos a nosotros mismos cuando somos fotografiados que, evidentemente, nos lleva a una cierta farsa. ¿Las fotos del Bertillonaje son una farsa? No, simplemente son construcciones formales de una persona. En las obras realizadas estaríamos sometidos a dos niveles, al retrato fotográfico y a la traducción a la pintura, dos aspectos insoslayables de los cuadros realizados. El espectador ha asumido el código al ver este tipo de fotografía, que con el tiempo se ha hecho muy conocida a través de la aparición de las fichas policiales en los medios de comunicación. Al enfrentarse a los cuadros, cabe la pregunta de qué forma el retrato es retrato del sujeto o este, simplemente, se refiere al canon que se ha querido plasmar. En este sentido de la misma manera que Richter asume que el retrato no debe expresar el alma o el carácter, yo no intento pintar a la persona intento pintar el sistema de Bertillon, el sujeto es tan accesorio como imprescindible. En estos retratos el reflejo, o la impronta del sistema, así como la cualidad representativa de la copia de una imagen, son imperativos para abrir el campo de entendimiento de la obra al espectador. No podemos pasar por alto que los retratos difícilmente se alejan de ciertas convenciones del género, el espectador los mira con los códigos aprendidos y entabla la relación con la obra desde la semejanza, la evocación y la mirada. Como dice Jean Luc-Nancy en “La mirada del retrato”:

“El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del ‘retrato autónomo’; donde el personaje representado no ejecuta acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma”.

Nos situaríamos en la representación de la esencia del individuo, casi en la neutralidad del ser, en su representación propia sin carga de lo ajeno. Pero he aquí que la técnica, la propia representación, añade discurso. La fotografía de Bertillon en su esquema es más narrativa que el rostro

216 “La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas)”. Roland Barthes, “La cámara lucida, Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación, 1990, pp. 45-46.

del sujeto. Se nos muestra tan “imagen código” como el “timer” en las imágenes de las cámaras de vigilancia. En aquellas pinturas realizadas sobre la videovigilancia (en proyectos como P/M/P, Fünf Cams o Shadows) la fecha y hora de la captura de la imagen en la grabación de la cámara otorgaban el marchamo del canon de la videovigilancia. La pintura fusiona las dos fotos en el cuadro logrando de esta forma potenciar el constructo del espectador. El espectador asume la fuente de las fotografías, el motivo de la duplicidad, la carga moral de la procedencia y añade lo que ofrece la pintura: fragmentos ocultos por manchas o con porciones desenfocadas que el espectador acaba construyendo, añadiendo los “píxeles” que faltan auxiliados por las claves del sistema que creó las fotografías. Cabe la reflexión sobre el poder de los sistemas que nos clasifican, que nos normativizan y cabe, como no, lo que nuestro cerebro es capaz de construir instruido por cualquier sistema.

Este juego de claves y cánones, a otra escala lo realiza Gerhard Richter con su obra “48 Portraits 1972”, donde Richter se cuestiona sobre las personalidades que el imaginario ha legitimado como creadoras de nuestra cultura. A partir de esta reflexión indaga en libros de historia, diccionarios y enciclopedias para realizar una selección de compositores, filósofos, científicos, escritores, historiadores, poetas y naturalistas, entre otras personalidades del siglo XIX y XX. Richter mostró esta serie de retratos en 16 columnas de tres cuadros. El orden se construía a partir de la posición de la cabeza de los retratos, las miradas de las esquinas iban hacia el centro mediante retratos en tres cuartos encontrándonos en el centro del montaje algunos retratos frontales. Richter unifica estos retratos mostrando la relación de cada uno de ellos con su planteamiento en torno a figuras emblemáticas de la construcción común y legitimada que tenemos de nuestra cultura e historia occidental, pero, a la vez, relaciona cada uno de ellos con cualquier otro de los retratos al mostrar una misma tipología del género. Son retratos que representan una figura, no una persona, se miran entre ellos en forma de un grupo cerrado siendo conscientes de su lugar simbólico. Los 48 retratos que no interpelan al espectador, se muestran interesados en ellos mismos o en los de su alrededor, son conscientes del lugar privilegiado que ocupan y en el que nosotros les hemos colocado. Como apunta Nancy²¹⁷ la mimesis de lo pintado con el retratado trae a escena la ausencia del protagonista. Aludiendo a esta despersonalización y haciendo uso del sistema del Bertillonaje, de la ficha policial, debemos reseñar la obra de Andy Warhol “The thirteen most wanted”. La obra constaba de los trece retratos obtenidos de las fichas policiales aparecidas en un folleto publicado por el Departamento de Policía de Nueva York. Esta obra fue

217 “...la semejanza del retrato pone en relación con la ausencia del rostro propio, con su ser-adelante-de-sí.” Jean-Luc Nancy, “La mirada del retrato”. Amorrotu, Buenos Aires, 2006, p. 47.

realizada en 1964 para el pabellón del estado de Nueva York en la Feria Internacional celebrada en la misma ciudad, el mural una vez expuesto creó cierto escándalo siendo censurado, tapado por una tela y posteriormente repintado. Warhol en su estrategia opta por un retrato neutro: el concebido por Alphonse Bertillon, reconocible por las fotografías distribuidas por la policía, de la misma forma Richter decide utilizar imágenes aparecidas en diccionarios o enciclopedias desde una cierta imparcialidad para con el retrato al representar figuras, y no personas. En los dos casos existe una relación directa, al inclinarse ambos por una neutralidad que nos revela más al filtro que a los retratados, situando al espectador ante lo icónico de lo pintado. Este filtro tiene una complementariedad en la manera en la que están ejecutadas las obras, la pintura que asume lo fotográfico resolviéndose en su propia construcción en Richter y la reproductibilidad de Warhol mediante la estampación de la serigrafía.

4.1.2. Reloj moral

Los test de evaluación son una de las herramientas de las que disponen los psicólogos, así que es fácil relacionar a estos con la realización de test y la consideración final de los resultados en el diagnóstico. Cabría preguntarse, cuáles son los métodos del test, el papel de este y la relación pregunta respuesta. De la misma manera, cabe preguntarse cuáles son los sistemas de notación, de clasificación y a que obedecen. En estos sistemas podemos encontrar un evidente lugar de conocimiento aparejado e indisoluble de un ejercicio de poder. La ciencia en cuanto al enfoque o la utilización de los resultados puede albergar ideología, del saber se hace un desempeño político ¿includible? es posible, ¿podríamos hablar de un examen neutro?, seguramente no. En consecuencia como menciona Foucault²¹⁸ a partir de la ciencia se dota a la justicia de un campo abierto donde se puede llegar a juzgar el ser y no el acto realizado. Y, en este sentido el filósofo francés se

218 “En todo el ritual penal, desde la instrucción hasta la sentencia y las últimas secuelas de la pena, se ha hecho penetrar un género de objetos que vienen a doblar, pero también a disociar, los objetos jurídicamente definidos y codificados. El examen pericial psiquiátrico, pero de una manera más general la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionar a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser. El suplemento de alma que la justicia ha conseguido es en apariencia explicativo y limitativo, es de hecho anexionista. Desde los 150 o 200 años que hace que Europa ha establecido sus nuevos sistemas de penalidad, los jueces, poco a poco, pero por un proceso que se remonta a mucho tiempo, se han puesto, pues, a juzgar otra cosa distinta de los delitos: el “alma” de los delincuentes.” Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 20.

IV.-EXAMEN MORAL

CAPACIDAD INHIBITORIA

INTERNA

EXTERNA

I. Inteligencia moral:

- a) ¿Es moralmente ilustrado o ignorante?
- b) ¿Son lógicos o erróneos sus juicios?
- c) ¿Tiene asociación recta o incorrecta?
- d) ¿Tiene comprensión total o incompleta?

II. Juicios de valor.-Consecuencia práctica.-Motivación:

- a) ¿Tiene motivación ideal o interesada?
- b) ¿Es equitativo o injusto?
- c) ¿Tienen para él fuerza efectiva los principios del Bien y Mal?
- d) ¿Motiva o no sus actos religiosamente?

III. Voluntad.-Cómo resiste.-Energía radical:

- a) ¿Enérgico o débil?
- b) Tenaz o inconstante
- c) ¿Trabaja personal o imperadamente?
- d) ¿Hay o no progreso?

IV. Herencia y familia:

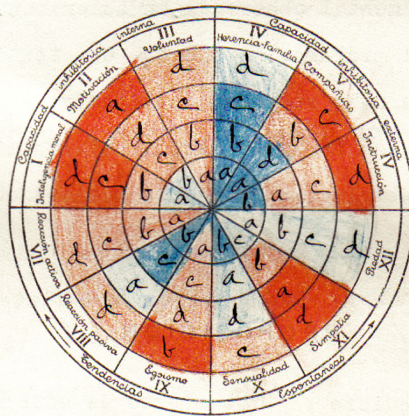
- a) ¿Sano o enfermo?
- b) Miserable o bien hallado
- c) Edificado o escandalizado
- d) Vigilado o abandonado

V. Compañías:

- a) Barrio honrado o infamado
- b) Talleres morales o inmorales
- c) Amistades benéficas o maléficas
- d) Considerado o explotado

VI. Instrucción:

- a) Asistencia regular o irregular a la Escuela
- b) Influencia benéfica o perniciosa del maestro
- c) Lecturas buenas o nocivas
- d) Cine pernicioso o nulo



TENDENCIAS ESPONTÁNEAS

VII. Reacción activa centrífuga:

- a) Respetuoso o irrespetuoso
- b) Obediente o díscolo
- c) Murmurador o dócil
- d) Rebelde o sumiso

VIII. Reacción pasiva:

- a) Soledad: ¿pusilánime o indiferente?
- b) Decidido o medroso
- c) Valiente o cobarde
- d) Independiente o sugestionable

IX. Egoísmo:

- a) Pundonoroso o vanidoso
- b) Compasivo o envidioso
- c) Acaparador o desprendido
- d) Ladronzuelo o respetuoso de lo ajeno

X. Sensualidad:

- a) Glotón o sobrio
- b) Viril o afeminado
- c) Casto o lúbrico
- d) Inicuo o peligroso a su alrededor

XI. Simpatía o antipatía:

- a) Retraído o cariñoso
- b) Magnánimo o rencoroso
- c) Sociable o repulsivo
- d) Veraz o hipócrita

XII. Piedad.—Sentido religioso:

- a) Reverente o irreverente
- b) Piadoso o negligente
- c) Temeroso o irreligioso (con presunción)
- d) Supersticioso o racional

CONDUCTA EN LA CASA DE OBSERVACIÓN

cuestiona sobre cómo actúan los mecanismos judiciales:

“No “¿Qué ley sanciona esta infracción?”, sino: “¿Qué medida tomar que sea la más apropiada? ¿Cómo prever la evolución del sujeto? ¿De qué manera sería corregido con más seguridad? Todo un conjunto de juicios apreciativos, diagnósticos, pronósticos, normativos, referentes al individuo delincuente han venido a alojarse en la armazón del juicio penal”.

Foucault continúa la disertación y afirma que el juez, hoy en día, hace algo muy distinto a “juzgar”. No creo que se pueda generalizar, sin embargo, es obvio que una puerta está abierta en cuanto a qué se juzga y cómo. La justicia a lo largo de la historia ha categorizado a los reclusos sin que esto fuera parte de la pena y no nos sería complicado encontrar un sinfín de ejemplos de este tipo de situaciones, diferentes, más o menos reaccionarias, pero, sin duda, con una intención ideológica en todas ellas. En oposición a las ideas mostradas por Foucault podemos encontrar la defensa de una reeducación del malhechor a partir de la observación psicológica:

“Las ideas correccionalistas y positivistas de los penalistas, que propiciaron la legislación de los Tribunales Tutelares de Menores (Montero Ríos, Ybarra, Cuello Calón, etc.), basadas en el principio de que el fin de la pena no podía ser la retribución social por el delito cometido sino la reeducación del delincuente. Su punto de vista se desplaza del delito al delincuente, quien se hace susceptible de la observación psicológica en los tribunales... HISTORIA 3557 (126) estudio para la aplicación del tratamiento más adecuado dadas sus características individuales”²¹⁹.

En el presente trabajo, ciertos discursos no son objeto de nuestro análisis o cuando menos resultan tangenciales al tema principal de estudio, sin embargo, ayudan a contextualizar y reparar en ciertas situaciones que pueden ser reveladoras; en este sentido la idea de reeducación adquiere perfiles diferentes dependiendo del contexto. Como claro ejemplo de la idea del examen, del test psicológico ideologizado o de los defensores de la “reeducación” vamos a examinar el “Reloj moral”, surgido en la década de los años 20 del siglo pasado. El “Reloj moral” es el resultado de un cuestionario de exploración psicológica y moral realizado en la “Casa Salvador de Amurrio”²²⁰. Un reformatorio, situado en dicha ciudad, donde se preparaba a los menores para una salida profesional y se cuidaba su integridad moral desde unos presupuestos ideologizados. El test, que

219 Vicente Sánchez Vázquez, Teresa Guijarro Granados, Yolanda Sanz López, “La observación psicológica en los tribunales para niños en España (1889-1975) Los terciarios capuchinos y la psicología”. <https://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/n92/v24n4a07.pdf>

220 “Ficha psicopedagógica, ficha original de la Casa del Salvador de Amurrio 1926”. <http://www.surgam.org/articulos/500/4%20-%20Ficha%20de%20AMURRIO.pdf>

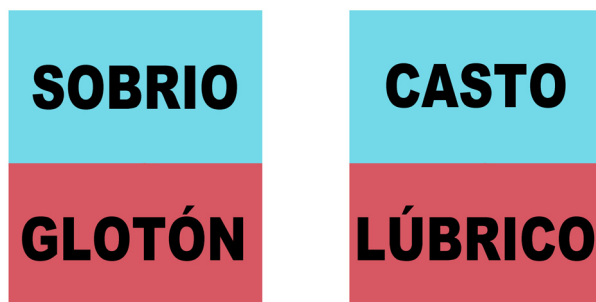
incluye diversas preguntas, se divide en dos partes: capacidad inhibitoria interna/externa y tendencias espontáneas. Estas áreas se subdividen, con respecto a ellas se formulan preguntas en torno a: la inteligencia moral, los juicios de valor, la voluntad, la herencia y la familia, las compañías, la instrucción, la reacción activa-centrífuga, la reacción pasiva, el egoísmo, la sensualidad, la simpatía y el sentido religioso. Este tipo de clasificación, dirigida e ideologizada, prejuzga las respuestas y afianza el poder de la propia institución. Cualquier clasificación, de un modo u otro, está ideologizada, en este caso por la edad del grupo, todos ellos menores, consolida la idea de transmitir juicios de valor y que los individuos los interioricen. En las respuestas, a las cuestiones mencionadas anteriormente, el examinador usa el rojo para marcar las respuestas con connotaciones negativas; y el azul para las positivas, siendo la intensidad del color al marcar cada casilla indicador de un grado bajo, medio o alto. La ficha resultante de las respuestas es un círculo dibujado y dividido en 12 partes a rellenar con los dos colores. De la forma y la división surge el nombre de “reloj moral”. A partir de los gráficos de este sistema he llevado a cabo dos tipos de obras. Por un lado, lo que podríamos llamar unos círculos cromáticos realizados sobre papel, donde se muestran diferentes combinaciones de azul y rojo con diferentes saturaciones de color, dada por la disolución de la pintura aplicada sobre un círculo dividido en doce fracciones. Esta serie, sin fin, nos sitúa ante las múltiples posibilidades que pueden surgir entre los dos colores y las diferentes intensidades de ambos en el mismo formato circular del “reloj moral”. Esta sensación de lo ilimitado nos traslada a las posibles respuestas (infinitas), lo mismo que las lecturas que puede realizar el examinador ante un examen de este tipo.

Por otra parte, he usado las palabras que se ofrecen como respuesta en clave binaria para realizar una especie de carteles en papel y lienzo que muestran este tipo de opciones: casto-lúbrico, sobrio-glotón, viril-afeminado e inocuo-peligroso, por ejemplo. Estos términos ofrecidos como respuestas antagónicas en el test “Reloj moral”, me parecen ilustrativos de una ideologización con respecto a la moral, al comportamiento y un claro exponente de lo que Foucault denomina como la marcación y la división binaria²²¹. A lo largo de este trabajo hemos comentado la necesidad o cuando menos, el empeño en un trabajo abierto lejos de mensajes cerrados o ideológicos; en este caso me pareció pertinente apoyarme en la dirigida

221 “...esto es lo que ha sido llevado a cabo regularmente por el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX: el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI editores Buenos Aires, 2002, p. 184.

textualidad que ofrecen las preguntas del test, para trabajar desde la compleja relación que existe entre texto e imagen. Las obras que realicé fueron simples: el formato se dividía en dos secciones iguales, una de cada color haciendo una analogía con las normas del test, una parte era roja y la otra azul, sobre ellas se superponía la opción “buena” en el apartado azul y la “mala” en el rojo, usando la tipografía Arial en mayúsculas en color negro. Las obras mostraban una imagen reductiva con unos registros despersonalizados hechos mediante estampaciones de serigrafía o pintadas con plantillas; una economía de medios que sin abandonar la imagen potenciaban el texto. Una relación ininterrumpida en la cual el texto puede hacerse pintura o bien la pintura puede hacerse texto donde tipografía y cromatismo se confunden. La recepción de la obra se produce en el ámbito de la comunicación abocada a la palabra, a dos: una relación dual y antagónica, que funcionó en forma de herramienta de imposición. Dos niveles de lectura, tipografía y cromatismo, que el espectador procesa potenciando el significado de cada uno con la ayuda del otro, citando a Remy Zaugg:

“Mirar es hacer hablar”.



I.G., “S.T.”. 60 x 40 cm,

4.1.3. Eusebio Cañas y su sistema

La etapa franquista comprendió, inmediatamente, el valor de todo sistema clasificatorio para posibilitar un mayor control. Así, en diferentes épocas de la dictadura, más allá de la clasificación por pabellones, que permite el sistema radial para diferentes tipos de reclusos; el régimen incluso llegó a otorgar cierto “modelo” de recluso a prisiones concretas. El recinto del Reformatorio de Adultos de Alicante se transformó en el correccional de la

gente de la cultura, a la prisión de Zamora eran enviados los curas rojos y sindicalistas, a la prisión de Huelva fueron enviados los catalogados como “homosexuales activos” y a la de Badajoz los “homosexuales pasivos”. El franquismo, ya fuera en instituciones públicas como en otras muchas facetas de la vida, ambicionó instalar su ideología; el sistema penitenciario fue una de ellas en el cual creó y proyectó prácticas para clasificar a los reclusos. Eusebio Cañas, en su artículo publicado en la “Revista de Estudios Penitenciarios, enero-febrero 1957” que lleva por título “Clasificación de reclusos”, asume la organización de los reos como un tratamiento reeducador individual. En la introducción, el autor repasa órdenes, reglamentos y leyes relacionados con la clasificación de los presidiarios, hasta la aprobada en la época de su labor como director de la prisión de Córdoba. En esta ley²²², la clasificación viene dada por el sexo, la edad, la salud, el delito cometido y la pena correspondiente, tras explicar la ley vigente hace mención a la estructura espacial de la prisión de Córdoba y las posibilidades de clasificación que les brindaría. En su propuesta, Eusebio Cañas ve necesario una ordenación más allá de la creada por los diferentes pabellones donde los reclusos están localizados, y propone una nueva clasificación, a partir de diferentes distintivos que ayude a determinar la heterogénea población de su prisión. Su propuesta determina una primera división en tres grupos: preventivos, penados y sujetos a medidas de seguridad para lo cual dispone un símbolo para cada uno de estos tres grupos: un cuadrado de 6cm de lado para los preventivos, un círculo de 6 cm de diámetro para los penados y un triángulo equilátero de 5,2 cm para los sujetos a medidas de seguridad. La siguiente categoría la establece en torno a la edad de los reclusos y dispone un color para cada franja: el blanco para los menores, amarillo entre 21 y 25 años, rojo entre 25 y 45 años y azul de 45 años en adelante. Prosigue con diferentes subclasificaciones: multireincidentes dos puntos, reincidentes un punto y primarios sin puntos en el emblema. Cañas crea otra serie de subgrupos, tales como: culposos y dolosos, delitos contra la integridad y delitos contra la propiedad, analfabetismo y formación, los sometidos a medidas de seguridad, dolo y culpa y, por último, uno basado en los periodos penitenciarios (observación, trabajo y readaptación). Cada rango lo identifica con alguna forma geométrica inscrita dentro del distintivo para crear las subcategorías suficientes como para clasificar a cada uno de los reclusos a su cargo. Eusebio Cañas finaliza el artículo con

222 “Nuestra ley de Enjuiciamiento Criminal en su artículo 521 que recogió en su artículo 85 el Reglamento de los Servicios de prisiones de 14 de noviembre de 1930 y en el 141 del aprobado por Decreto de 5 de febrero de 1956, en los que se previene la clasificación teniendo en cuenta las razones de sexo, edad, salud, naturaleza del delito, disposición del penado al tratamiento penitenciario y condiciones de trabajo a realizar en los distintos establecimientos”. Eusebio Cañas, “Revista de estudios penitenciarios, enero-febrero 1957”, Revista de Estudios Penitenciarios, enero-febrero 1957, Dirección general de Prisiones p. 126.

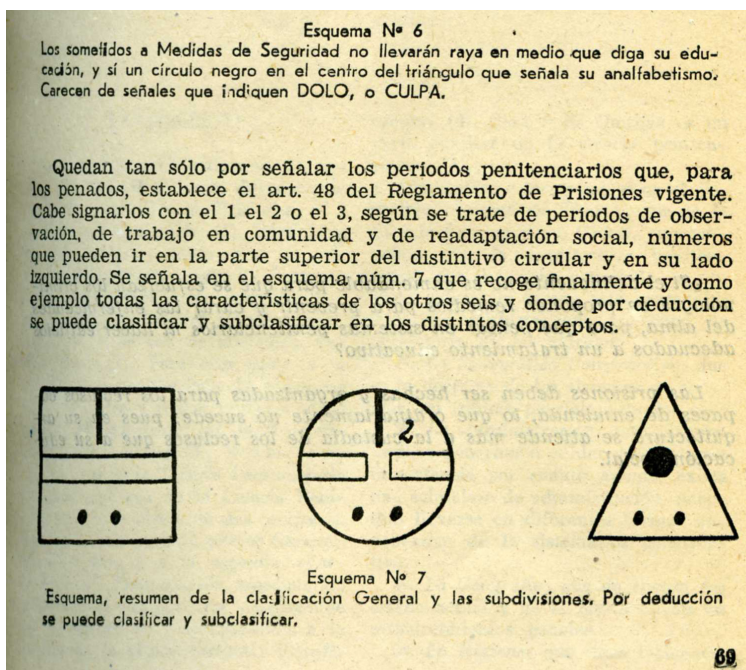
el siguiente párrafo:

“Las prisiones deben ser hechas y organizadas para los reclusos capaces de enmienda, lo que ordinariamente no sucede; pues en su arquitectura se atiende más a la custodia de los reclusos que a su educación social.”

En el análisis que realiza Cañas, este reflexiona sobre la necesidad de la clasificación para llevar al reo a todas las normas de la vida ciudadana, y, sin embargo, este artículo acaba centrándose en el valor de una distribución que determine el grado del penado, su edad, su reincidencia o el analfabetismo, para concluir asumiendo que la clasificación será una herramienta idónea para segregar los reclusos o para que los guardianes interpreten inmediatamente que tipo de preso tienen enfrente en diferentes situaciones. Cañas enuncia al final del artículo una clara intención en pos de la reeducación social, sin embargo, su sistema no deja de cosificar al reo. El recluso es sometido a una despersonalización y lo lleva a la categoría de engranaje como si fuera una simple parte de un sistema cifrado. Todo este tipo de estrategias clasificatorias, vienen aplicadas por una ideología que tiene un afán reeducador sin tener en cuenta lo deshumanizador de dichos dispositivos. Por otra parte, ciñéndonos al sistema diseñado por Eusebio Cañas, podemos concluir que las posibilidades resultantes de su clasificación son tan numerosas que es muy complicada su aplicación, además de impedir una lectura rápida y correcta por parte de los guardianes.

Ante un esquema finito, pero con múltiples permutaciones, una de los primeros acercamientos fue realizar el cálculo de hasta donde me llevaría la tabla de posibilidades. A simple vista eran muchas (hablamos de más de doscientas enumeraciones) y como hemos comentado esta multiplicidad de distintivos hacía inviable la utilidad del sistema que planteaba Eusebio Cañas, más allá, de la pertinencia o no del mismo. Los distintivos pensados por Cañas se construyen a partir de las formas simples, el triángulo, el círculo y el cuadrado sin evocar ningún símbolo pasado. En la idea de marcar a las personas, ya sea por parte de la justicia o de poder alguno encontramos infaustos recuerdos históricos reflejo de la vejación y cosificación de la que es capaz el ser humano sobre otros congéneres. Ciñéndonos a la justicia, cabe destacar la pena de la vergüenza pública con la imposición de símbolos del delito correspondiente, normalmente menor, que se estilaba antes de la llegada de sociedad disciplinaria (finales del XVIII) donde el castigo deja de ser público y aleccionador para convertirse en algo oculto. La señalética humana cesó. Como cesó el castigo como espectáculo dejando de ser un teatro como apunta Foucault, el suplicio se suprime y el castigo pasa a ser algo escondido dentro de la

institución. Eusebio Cañas, opta por las tres formas simples geométricas, un tipo de señalización que hoy en día podemos encontrar en infinidad de clasificaciones. Desde la cadena de ropa Zara, la cual inserta en su ropa las tres formas simples sin que mucha gente acierte a que se refieren... el triángulo ropa para los más jóvenes, el cuadrado ropa para mayores de 35, y el círculo ropa más costosa. (Incluso la biblioteca de Tabakalera donde escribo este trabajo a menudo tiene sus libros clasificados mediante estas tres formas: el cuadrado ilustra el concepto de aprender, el círculo el de gozar y el triángulo el de sentir).



Eusebio Cañas, "Revista de Estudios Penitenciarios, enero-febrero 1957".

Esta formalidad simple y, a su vez, universal me pareció interesante dado que al representarla el espectador se dirige inmediatamente e irremisiblemente al sistema interno que se representa, a ese territorio de las posibilidades o de las permutaciones. En torno a esta idea han trabajado muchísimos artistas, como ejemplo el caso de la artista madrileña Elena Asins. El interés con respecto a esta artista radica más en su proceso que no en una obra en concreto. El trabajo de Asins mostró una vía innovadora, que en una época precoz se valió de la forma computacional y de las matemáticas, para realizar sus características variables, permutaciones y duplicación de módulos compositivos. Sin embargo, el fin del trabajo de Asins no se halla

en la estetización del signo o en las múltiples combinatorias, sino en el diálogo entre ambas, como relata en estas palabras la propia artista²²³. En su obra subyace una intensidad, por así decirlo, de saberes; las referencias a distintas ciencias están implícitas en sus proyectos, filosofía, topografía, matemáticas, llevando al espectador a reflexionar sobre el tiempo, el espacio o la identidad. Su trabajo, nos muestra como la realidad es exacta a una veracidad esencial, sintetizando estratos de conocimiento de las ciencias de las que se nutre. Sobre Elena Asins queremos reseñar, la forma en la que es capaz de asumir en todos sus procesos la operatividad del sistema, y como consigue que este sea permeable a sus decisiones. Entiendo que un artista, al diseccionar y escrutar su labor trabaja creando unas coordenadas desde la formalidad que crea una estructura, la cual debe de relacionarse con el mundo desde uno; en el caso de Asins, este uno, la artista lo lleva a cabo desde el enunciado de claves universales. A este respecto, Asins en un texto datado en 1978 expone con certeza el funcionamiento propio de la pintura como sistema:

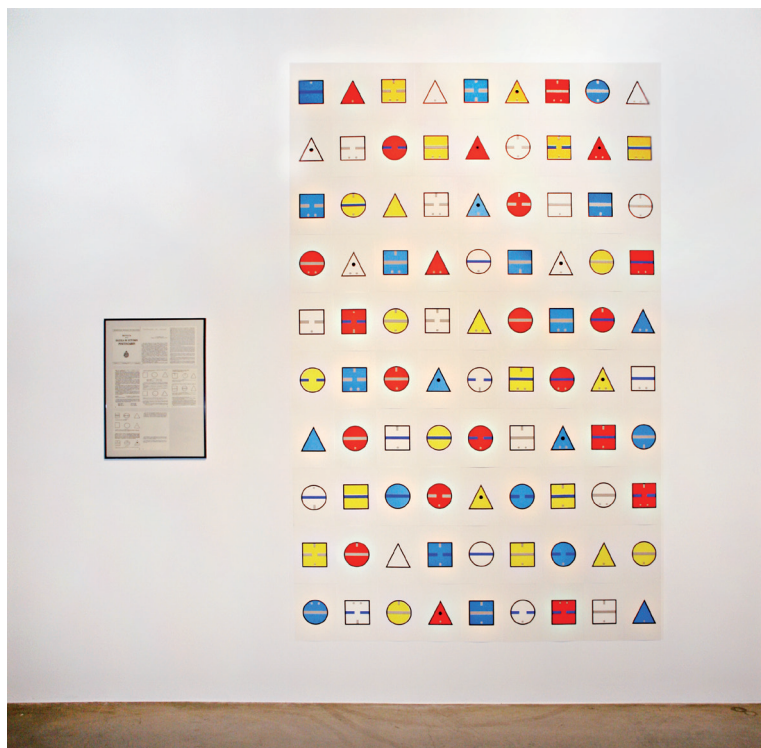
“...la pintura entendida como orden estructural, es una totalidad cerrada en sí misma, un sistema para sí. cuya completitud y suficiencia queda demostrada a raíz de sus variables propias. de sus exigencias como sistema, de la exactitud de los elementos que componen cada una de sus partes, de sus ritmos que se suceden o planean en simultaneidad. los valores de la estructura son: número, magnitud, forma y disposición. el número y la magnitud pertenecen al campo cuantitativo. forma y disposición al campo cualitativo analógico y compositivo. la forma y disposición articula asimismo la figura. que puede ser dada de manera sucesiva o simultánea. el número y la magnitud cualifica las variables de proporción, situación, extensión, lugar, momento, intensidad, repetición, etc. y la extensión a su vez, por una dialéctica de cambio implica forma, cantidad, distribución-relación, magnitud. en este nuevo campo de la visibilidad, es necesario el estudio acompañado de un rigor científico, para que puedan ser formuladas no las leyes particulares de un individuo que manipula con estructuras, sino la formulación de leyes universales”²²⁴.

La propuesta de Eusebio Cañas, era un sistema en sí, con una serie de

223 “A partir del 68, comienza a preocuparme el ámbito lineal, la estructura pura, la relación entre imagen y concepto, entre matemática pura y matemática gráfica, es decir, cuanto de real abarca la representación de un diagrama y pienso que: las relaciones entre conceptos e imágenes gráficas representativas de números, puntos, rectas, figuras, movimientos, igualdades, congruencias, restos, múltiplos, áreas, etc., dan lugar a semejanzas de formas y lógica, pese a la radical diferencia de naturaleza”. Elena Asins, citado en el texto “Elena Asins la plenitud del vacío”. Alexis Callado Estefanía, Exposición “La ciencia como herramienta de arte” Sala de exposiciones Vincorsa, Ayuntamiento de Córdoba, 2019.

224 E. Asins, “Fragmentos de una memoria”. Museo Nacional Reina Sofía, 2011-12, p. 109.

combinaciones finitas. Las combinaciones son x , como hemos referido anteriormente. Ante el número de posibilidades asistimos a una contradicción en la viabilidad del sistema: en un distintivo de seis centímetros donde fijarse en toda la información que nos quiere mostrar Cañas. La eficacia es cuestionable, por otra parte, los guardianes cambian y hay que instruirlos en el sistema. El bertillonaje, siendo un sistema bastante más complejo, ya padeció este problema al necesitar una plantilla de guardas formada y muy



I.G., "S.T.". 297 x 210 cm, 2019.

amplia. En el artículo el autor nos muestra unos dibujos esquemáticos que yo reproduje en un bloc de dibujo viendo la inmensidad de posibilidades y la escala que proporcionaba Cañas al distintivo. En esta ocasión la obra que realicé, interesado en mostrar un sistema clasificatorio cerrado, fue tomar el artículo como unas normas de representación. Mi trabajo se limitó a cambiar la escala y pensar en un sentido gráfico para mostrar el sistema de clasificación. Retomé la idea del cuaderno y estampé, mediante serigrafía, una cuadrícula sobre unas hojas de 21x14,5 cm. Pensando en la idea de

combinatoria, decidí trabajar en este sentido: a partir de diferentes pantallas de serigrafía recogí las posibilidades en cuanto a símbolos que proporcionaba Cañas en su escrito. Una vez terminada la labor de superposición de formas y colores diferentes, monté todas las hojas realizando un mosaico con ellas. Aun habiendo reescalado las proporciones dadas por Cañas dentro de la magnitud del montaje, era difícil hallar las diferencias entre algunos símbolos por las nimias variaciones entre unos y otros. Esta idea de la casi imperceptible disparidad, emparejada con un significado mayúsculo, dotaba de sentido a la obra. Podemos concluir como el sistema, dirige, calibra y registra todo, aunque no refleje la relevancia de cada información, gran falla de muchos de los dispositivos de clasificación. El poder crea los sistemas para mantener su propia supervivencia y facilitar cualquiera que sea la tarea para la cual se elaboró sin pensar en el individuo, como subyace en el artículo del director de la prisión de Córdoba.

4.2. Disciplina

“La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)”.
Michel Foucault.

La nueva ciencia penitenciaria, ejemplo de la evolución de las estructuras de control, se traduce en una especialidad que hace valer su poder; en este caso el de analizar a cada preso, algo que sólo es posible en un espacio altamente vigilado y controlado de una forma absoluta. Antes del uso de las nuevas tecnologías, la arquitectura propuso la vigilancia central para instaurar un orden en los espacios de confinamiento y, por extensión, cumplir con un cometido de orden y disciplina. Valga recordar el Panóptico de Bentham y su esfera central donde el vigilante permanecía tras una celosía sin poder ser visto, pero marcando su presencia. A su vez, las celdas de los reclusos albergaban unos vanos para que entrara la luz y el vigilante pudiera controlar los movimientos de los reclusos a través de las sombras. En todo sistema disciplinario existe un dispositivo penal: sus propias normas, sus represalias y sus beneficios. Los castigos disciplinarios sirven para que rija el código establecido pero, también, una directriz lógica definida por unos métodos orgánicos y observables. Ideas llevadas a cabo por una instrucción del cuerpo, para ser sometido y controlado, un objeto construido en el tiempo a través de automatismos para ocupar el lugar designado en el grupo. La disciplina responde a unas exigencias de método para lo cual utiliza situaciones donde niega la especificidad en el grupo, para generalizar, repartir y clasificar a los reclusos en un entorno

de control continuo. La disciplina, como vemos en el reglamento de la Casa de Jóvenes delincuentes de París²²⁵, se construye a base de estratos, de un cúmulo de situaciones presentes y ocultas además de, continuas y repetidas. Desde órdenes directas o proclamas, a viva voz, a exigencias provocadas por la inercia, simplemente; todas ellas dirigidas al control del espacio, de la higiene, del trabajo, de la enseñanza y de la moral como hemos revisado en el reglamento de la prisión para jóvenes delincuentes. La complejidad de un sistema disciplinario eficaz es grande, la interrogante es simple, ¿cómo unos pocos pueden dominar a muchos? cualquiera de las respuestas pasa por mantener una disciplina férrea, sea cual sea el contexto. En “Vigilar y Castigar” uno de los acercamientos más certero respecto a la noción de disciplina se detalla en estas frases de Foucault: *“A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas””*²²⁶. Al hilo de estas palabras de Foucault, el profesor Jorge Dávila Rojas divide en tres vertientes el control del cuerpo, adjuntando estos ejemplos de disciplina²²⁷: 1- los movimientos en los que se adiestra a un soldado

225 “Tres cuartos de siglo más tarde, he aquí el reglamento redactado (14) por 63 Citado en A. L. Zevaes, Damiens le régicide, 1937, pp. 201-214. 9 Léon Faucher “para la Casa de jóvenes delincuentes de París”: 7 “ART. 17. La jornada de los presos comenzará a las seis de la mañana en invierno, y a las cinco en verano. El trabajo durará nueve horas diarias en toda estación. Se consagrarán dos horas al día a la enseñanza. El trabajo y la jornada terminarán a las nueve en invierno, y a las ocho en verano. ART. 18. Comienzo de la jornada. Al primer redoble de tambor, los presos deben levantarse y vestirse en silencio, mientras el vigilante abre las puertas de las celdas. Al segundo redoble, deben estar en pie y hacer su cama. Al tercero, se colocan en fila para ir a la capilla, donde se reza la oración de la mañana. Entre redoble y redoble hay un intervalo de cinco minutos. ART. 19. La oración la hace el capellán y va seguida de una lectura moral o religiosa. Este ejercicio no debe durar más de media hora. ART. 20. Trabajo. A las seis menos cuarto en verano, y a las siete menos cuarto en invierno, bajan los presos al patio, donde deben lavarse las manos y la cara y recibir la primera distribución de pan. Inmediatamente después, se forman por talleres y marchan al trabajo, que debe comenzar a las seis en verano y a las siete en invierno. ...ART. 27. A las siete en verano, y a las ocho en invierno, cesa el trabajo; se efectúa una última distribución de pan en los talleres. Un preso o un vigilante 7 4 L. Faucher, De la réforme des prisons, 1838, pp. 274-282. 10 hace una lectura de un cuarto de hora que tenga por tema algunas nociones instructivas o algún rasgo conmovedor y a la que sigue la oración de la noche. ART. 28. A las siete y media en verano, y a las ocho y media en invierno, los presos deben hallarse en sus celdas, después de lavarse las manos y de haber pasado la inspección de las ropas hecha en los patios. Al primer redoble de tambor, desnudarse, y al segundo, acostarse. Se cierran las puertas de las celdas y los vigilantes hacen la ronda por los corredores, para cerciorarse del orden y del silencio.” Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, pp. 9-10.

226 Michel Foucault, “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 184.

227 “Simultáneamente, entonces, tres aspectos están controlando minuciosamente el cuerpo. Una buena ilustración del primer aspecto, el control minucioso de las operaciones del cuerpo, lo constituye la conformación de los ejércitos organizados tipo Napoleón en Francia, o Federico II en Alemania; en efecto, la especificación detallada de cómo debe ser el movimiento del cuerpo del soldado resulta toda una anatómica minuciosa. Segundo aspecto: una sujeción constante de las fuerzas; es decir, la

dentro de un cuerpo militar que obedecen a un control minucioso, 2- la construcción de las fuerzas del cuerpo, 3-la maleabilidad del cuerpo para la utilidad a través de la disciplina, de la misma forma que se instruyó a los obreros en la industrialización. Dentro de estas estrategias, las cuales desgranar perfectamente la disciplina del cuerpo desde lo minucioso a la fuerza del cuerpo, no podemos obviar la mente como parte del proceso disciplinario que confisca al sujeto por completo.

4.2.1. Herramientas disciplinarias

La disciplina se desarrolla en torno a la norma y su régimen se fundamenta en la normatividad. El poder disciplinario no está cimentado como un poder estático, esta autoridad se engendra y se entiende como una relación que solamente es posible descifrar a partir de las formas en las que opera. Siguiendo los preceptos de Foucault tras la llegada de la Revolución industrial, como mayor transformación de la época, es necesaria una sociedad disciplinaria donde el sujeto será el productor de la riqueza: por tanto, deberá ser disciplinado, para lo cual se crearán diversas instituciones. El sujeto se convertirá en objeto y mecanismo participativo de este nuevo sistema donde el poder disciplinario se vale de dispositivos sencillos y eficaces. En este apartado vamos a descifrar la documentación recabada en torno a diferentes herramientas disciplinarias, usadas por los poderes dentro de la prisión. Lo abierto y poroso del campo disciplinario y la multiplicidad de imágenes que proyecta ha procurado una información cuantiosa que vamos a intentar desgranar. Estas pesquisas se fundamentaron en como lo corpóreo absorbe y refleja la disciplina, de manera que se convierte en el material conductor preciso para un control que no deje huella; lejos del uso de la fuerza física, el suplicio o el estigma de siglos pasados. La disciplina tiene que usar medios sibilinos, acciones prácticamente insignificantes que sean permeables al sujeto si quiere lograr su cometido de adoctrinamiento, corrección y depuración integrales. Si bien es verdad que la erradicación

fuerza que tiene el cuerpo, no porque tenga una fuerza por naturaleza, sino porque se le construye. Por ejemplo, cómo, antes de la época clásica, un soldado era el que “nació para soldado”, al estilo de los gladiadores. Posteriormente, no importará quién va a ser soldado, será cualquiera, porque el soldado se hace, el soldado no nace. Ejemplo de ello lo tenemos en la recluta: se puede reclutar un campesino o un estudiante, de todas maneras, se hará soldado, porque para eso hay una disciplina bien precisa. Finalmente, tercer aspecto: la relación docilidad-utilidad supone el cuerpo dócil, el cuerpo maleable; con el cuerpo se puede hacer lo que uno se proponga, siempre que lo haga disciplinadamente y eso es muy útil, es muy fructífero. Por ejemplo, en términos de la conformación industrial, un obrero se hace, se hace con capacitación para la fuerza de trabajo”. Jorge Dávila, “La Moralidad del Poder de Castigar (Sobre “Vigilar y Castigar” de Michel Foucault, Veinte Años Después)” 1995, Suplemento Cultural de Últimas Noticias, N° 1421-2, <http://www.saber.ula.ve>.

del suplicio ayuda a explicar una genealogía de las penas a lo largo de la historia, la acción física contra el cuerpo continua. Nos encontramos en una situación donde la definición de castigo, más bien la amplitud de sus connotaciones (no digamos ya en las diferentes latitudes del planeta), hacen que esa experiencia dominante con infinidad de versiones e intensidades dispares (en muchos ámbitos y contextos de la vida: familia, estado, trabajo, escuela, cárcel, cuartel...) sustenten la disciplina junto a la vigilancia. En palabras de Foucault:

*“El éxito del poder disciplinario se debe sin duda al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es específico: el examen”*²²⁸.

En el poder disciplinario hallamos, como disecciona Foucault, la vigilancia y el castigo: ambas dotadas de herramientas que se han ido consolidando y adaptando a las nuevas sociedades, a las necesidades de los poderes. La vigilancia halló su gran arma, en la vigilancia central y la sensación de vigilancia constante posibilitando prescindir del vigilante. La evolución, o la proyección de esta idea en nuestra sociedad es la *“vigilancia inquisitiva”*²²⁹, la cual revisa nuestros datos personales y nuestros modelos para controlarnos; situación en la que nosotros cooperamos de una manera proactiva, todo ello facilitado por las nuevas tecnologías y el uso que realizamos de ellas. En el mismo territorio contemporáneo el castigo, al igual que la disciplina, va estableciendo una forma actual donde lejos de la brutalidad física se torna permeable a partir de nuevas estrategias, el castigo como explica Jorge Dávila se hace invisible cuando se normaliza:

“El castigo, por el incumplimiento de la disciplina, es una sanción que adquiere la forma de la norma, de la norma en doble sentido. Una norma que especifica qué es lo que hay que hacer, y al especificar qué es lo que hay que hacer especifica el castigo; y una norma que normaliza, en el sentido que hace ver como lo normal lo que se tiene que estar haciendo. El castigo permanente deviene “sanción normalizadora”.

228 “El examen combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona. A esto se debe que, en todos los dispositivos de disciplina, el examen se halle altamente ritualizado”. Michel Foucault, “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 171.

229 La vigilancia inquisitiva es un concepto analizado en esta investigación que aporta Pedro Fraile en relación a la vigilancia en nuestros días. “... propone una alternativa al concepto de vigilancia líquida, a partir de estructuras analíticas como las de vigilancia coercitiva e inquisitiva, prestando especial atención a las continuidades de las estrategias de control”. Pedro Fraile, “Arquitectura, espacio y control: morfologías, ciudades y vigilancias (siglos XVI-XVIII)” texto para el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona 5-10 de mayo de 2014, p. 4, <https://experts.udl.cat/display/UDL-PU019385>.

Asistimos, de la misma forma que en la vigilancia, a una especie de bucle continuo que asienta el funcionamiento de la herramienta disciplinaria más eficaz: integrar al sujeto dentro del sistema. Ya que la norma normaliza y esto hace común su funcionamiento, con el paso del tiempo es incuestionable para los sujetos inscritos en el conjunto. Estas dos situaciones, castigo y vigilancia, ambas normalizadas, se imponen por su persistencia, por su funcionamiento continuo, en niveles y situaciones diferentes que finalmente acaban por atrapar mente y cuerpo.

Las imágenes proyectadas por la vigilancia y el castigo nos muestran lo disciplinario de una manera directa o difusa, en las investigaciones realizadas las imágenes cercanas a la literalidad e incluso las que muestran acciones disciplinarias de una manera obscena, en un principio, eran muchas; no obstante, mi búsqueda se centra en imágenes en las que puedo intuir un resquicio donde poder intervenir, más allá, de lo explícito de la imagen. Las imágenes que vamos a analizar en los siguientes pasajes, marcan varios procedimientos: el reparto de individuos (situar, fijar y distribuir los sujetos en el espacio), la iconografía y la propaganda ideológica, la educación del cuerpo y sus movimientos, la incomunicación y el aislamiento, la mejora del rendimiento en el trabajo, la formación intelectual, la dirección y programación de la conducta, los registros de clasificación... todos ellos inscritos en la prisión.

4.2.1.1. Semanario Redención

La disciplina y el orden pueden vehiculizarse en muy distintas estrategias, la propaganda sería una de ellas. Una de mis más extensas investigaciones tuvo que ver con la revista/semanario “Redención”, fuente de muchas de las imágenes que he archivado. Más allá de ser un contenedor de imágenes de gran interés, la publicación es un ejemplo excepcional de como transmitir e instaurar una ideología y, en gran medida, un instrumento para la disciplina. El 1 de abril de 1939 aparecía el semanario “Redención”, el cual se publicó por primera vez en Gasteiz, sede del Servicio Nacional de Prisiones. El último número se publicó en 1978, dejando ver el grado de implantación que tuvo. “Redención” se presentaba como único periódico de circulación en las prisiones estatales, ya que los demás medios escritos no podían llegar intramuros bajo prohibición expresa. “Redención” fue una herramienta propagandística de primer orden, destinada, entre otros propósitos, a cambiar la imagen del dictador. Fue la primera vez que se ensayaba con la elaboración de una publicación, dirigida a enseñar y a remarcar la conversión de los presos políticos, a través de la lectura del

mismo en el ámbito penitenciario. El semanario era una obra elaborada y liderada por personas cercanas a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP); entre sus fines, mostrar el arrepentimiento de los presos republicanos, lavar la imagen represiva de las cárceles, visualizar como los presos aprendían a leer y a escribir teniendo la opción de participar en el propio semanario, entre otros. Un intento de igualarse a los pasados esfuerzos republicanos por instruir al pueblo con la reforma educativa. Una estrategia “cultural” dentro de los presidios sobre las bonanzas y avances realizados por el régimen en las prisiones, obviamente, desde un prisma totalmente retorcido del día a día de la vida carcelaria. No sólo era el mensaje, sino la manera en la que se distribuía el semanario en el mundo de los reclusos, lo cual nos habla bien a las claras de la estrategia que seguía el franquismo y la ACNP. El régimen quería “normalizar” una idea común que calara en todos los presos con respecto a su condena con un trasfondo fundamentado en la teología y la forma de lograr la redención o el perdón de las penas. El mismo director de Prisiones Máximo Cuervo en la primera edición del semanario declaraba sobre el mandato de la publicación lo siguiente:

“Órgano del Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo y, como tal, portavoz autorizado de los trabajos que se organicen que alegrarán la vida de los reclusos, llevando pan a sus hogares y reduciendo la duración de sus condenas a términos de generosidad insospechada; va a ser además órgano de comunicación de la Jefatura del Servicio Nacional de prisiones y del Patronato con sus colaboradores inmediatos, que son los funcionarios que realizan este servicio y las Juntas locales; va a ser por último publicación que interesará a las familias de los reclusos y en general a todos los españoles”²³⁰.



“Redención”, Cabecera del semanario, 1941.

La publicación semanal como señala el propio director estaba dirigida a presos y familiares, tal y como reza la cabecera de la publicación (*Redención Semanario para los reclusos y sus familias*). El estar suscrito

permitía ciertas prebendas como recibir una visita extra cada semana. Aun así, las presiones en cuanto a la suscripción fueron notables como parte de una estrategia que demandaba la imposición de un ideario concreto. La hemeroteca del semanario se encuentra al completo en la biblioteca de Instituciones Penitenciarias.

4.2.1.2. Lemas

El poder de las consignas en prisión es significativo, no es sólo el poder de la frase, de la palabra, sino el poder dentro de un espacio único, circular y omnipresente; es el eco de la prisión que magnifica cualquier mensaje repetido constantemente. La imagen de la cárcel modelo de Barcelona es una de tantas donde podemos leer en las paredes de la rotunda los conocidos eslóganes del régimen: “Arriba España” y “Viva España”. Asimismo, en cada pared observamos el apellido del dictador: “Franco”, repetido varias veces. Todos los dictadores glorifican su imagen o en su defecto su



Cárcel Modelo Barcelona.

nombre como símbolo; si en la foto de la cárcel modelo encontramos un ejemplo obscuro de su persona a través de su apellido, las publicaciones del semanario no dejan de mostrar una continua iconografía del dictador; desde dibujos a fotos de su figura o constantes titulares sobre sus logros.

En todas estas actuaciones se puede apreciar un impúdico tratamiento de favor, donde impera el culto al personalismo, tan usual, en los regímenes autoritarios. Asimismo, resultan significativos dos ejemplos, el primero un crucigrama que aparece como pasatiempo en el semanario con la forma gráfica de las letras del apellido del Caudillo. En la segunda imagen encontramos varios reclusos tendidos en el suelo formando, nuevamente, la palabra Franco. Iconografías que van calando, hoy en día incluso nos pueden parecer burdas, pero en el contexto y en su continua repetición fueron herramientas útiles.



PASATIEMPOS

1							8							15							22							29							36							43							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	1	2	3	4	5	6	7	8
2																																																	
3																																																	
4																																																	
5																																																	
6																																																	
7																																																	
8																																																	

(Se publica el dibujo A con orientación, acompañado de las explicaciones adjuntas, y en el plazo que se anuncia se publica la solución, o dibujo número 2 (B)).

HORIZONTALES

1. Objeto de adorno, en plural.—Producto del hierro, en plural.—Consonante.—En las letras de cambio.—Consonante.—Instrumento.—Verbo en indicativo, presente, singular, primera persona.

2. Animal de carga.—Equivalente a miseria.—Síntoma de algunas enfermedades.—Garganta en los animales.—Focal.—Lo accesorio en una composición, en plural.—Verbo en

en infinitivo.—Empieza el nacer.—Nombre de mujer.—Focal entre dos consonantes.

6. Verbo en indicativo, presente, singular, segunda persona.—Sílaba.—Pronombre.—Del orden cronológico.—Verbo en infinitivo.—Consonante.—Verbo en indicativo, presente, singular, primera persona.—Consonante.—Nombre de letra.—Instrumento de pescar.—Focal.—Consonante.

7. Equivalente a extraordinario, en femenino.—Animal hembra.—Nombre de mujer.—Más malo que bueno.—Consonante.—Lo que se precipita con rapidez.—Frecuente en los objetos, en plural.—Miembro de las

8. Mueble de comedor.

9. Parte sólida de los vegetales.

10. Verbo en infinitivo.

11. Nación.

12. Perteneciente al Oriente.

13. Ocupado.—Adjetivo.

14. Sílaba.—Carta de la baraja.

15. Nombre de letra.

16. Casos fortuitos (en plural).

17. Particípio pasado de un verbo.

18. Verbo en infinitivo.—Focal.

19. Cuerpo militar y civil.

20. Parte de una casa.

21. Prenda militar antigua.

22. Lo que no es real, pero lo parece.

23. Lo que...

37. Nombre muy corriente en
4 mulas o yeguas.

38. Pasatiempo, en plural.

39. Focales.—Focal.

40. Influencia de algo exterior.

41. Meteoro.—Focal y consonante.

42. Verbo en subjuntivo, presente, singular, tercera persona.

JULIO GONZALEZ LOPEZ

MASALA

Santander.—Tubaclero, Nav...

Semanario Redención, Biblioteca de Instituciones Penitenciarias.

Volviendo al poder de la repetición de los mensajes dentro de la cárcel, en aquella época se implantó el lema que debía estar presente en todas las

prisiones nacionales:

“La disciplina de un cuartel, la seriedad de un banco, la caridad de un convento”.

Este lema fue acuñado por el jefe del Servicio Nacional de Prisiones, Máximo Cuervo, nombrado director General de Prisiones tras el final de la guerra y Presidente e ideólogo del Patronato de Redención de Penas por Trabajo (no debemos obviar que estuvo afiliado a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) y, este corto pero significativo lema, da fe del camino e ideología por la que transitó el contexto penitenciario a sus órdenes).

Asimismo, en la revisión de la hemeroteca realizada del semanario existen axiomas, lemas o ideas, que se repiten constantemente, a modo de titular o inscritos en artículos en una clara estrategia de adoctrinamiento:

“La futura misión de España es redimir el mundo”

“Lo importante es estar en camino de la verdad y servirla lentamente”

“No hay pueblo más fuerte que el que está con Dios”

“El saludo brazo en alto, el himno y los cantos nacionales son obligatorios”

“El caudillo entrega los premios de natalidad”

“Franco o el sentimiento de equidad”

Vemos cómo el material en torno al enfoque ideológico es nítido y amplio, la forma de “educar” a los reclusos o como proyectar la ideología del régimen es representativo desde la disciplina impuesta a través del mensaje. No podemos más que considerar el lema de Máximo Cuervo como ejemplificante en este sentido; aquel hombre, que no daba puntada sin hilo, inventó una especie de turismo presidiario peninsular donde los reos realizaban los traslados en pésimas condiciones de salud, consiguiendo de esta forma adelgazar la nómina de presidiarios y aliviar la ocupación carcelaria tras la muerte de los presos más débiles. Cuervo, a partir de sus tres sentencias en torno a instituciones básicas para el régimen, consiguió describir y vertebrar el funcionamiento y la ideología de una prisión; la economía, la religión y el mando militar: un triángulo ideológico inigualable para el franquismo. El lema de Cuervo me pareció tan significativo, que no dudé en dar forma a esas palabras como obra. La manera de reproducir el texto debía de tener un sentido con respecto al mensaje que transmitía, el lema que acuñó el director general de prisiones era una especie de epitafio, unas palabras que pretendían perdurar en el tiempo; no hablaban de un sistema perfecto, situaban unas coordenadas

que trazaban un espacio ideológico: “la caridad de un convento”, la moral y la bondad de la iglesia, “la seriedad de un banco”, la manera de gestionar y la incorruptibilidad ante lo ajeno y, por último, la “disciplina de un cuartel”, la individualidad diluida en el grupo siguiendo las órdenes de los mandos. Formalmente escogí una piedra donde grabar la frase, una alusión a la placa conmemorativa y a la lápida. La tipografía que seleccioné era la de un tipo romano haciendo referencia a algunos emblemas en los que el franquismo utilizó este modelo de letra. El lema ha perdurado en el tiempo, pero no de la forma en la que lo pensó Cuervo. Esta es una frase donde mirar y darnos cuenta de la sumisión continua, un fin perseguido por el régimen. La idea de placa conmemorativa nos traslada, primero a un pasado lleno de formalidades donde hubo que soportar este lema, después, a la lápida, a la muerte del régimen y, por último, a su epitafio, al fin de un recuerdo funesto.



I.G., “S.T.”. Piedra, 64 x 92 cm, 2019.

Esta losa, con una inscripción, me proyectó a la obra de Iam Hamilton Finlay, un artista en el cual vida y arte se hicieron uno de forma determinante. En su amplio deambular y experimentar, Hamilton Finlay trazó y concibió innovadoras propuestas en lo concerniente a lo textual/visual, incluyendo pintura, piezas escultóricas en madera y piedra, carteles,

estelas, instalaciones arquitectónicas, vasijas cerámicas, tejidos... se podría decir que Hamilton trasladó sus textos ensanchando las posibilidades de todos los medios a su alcance y potenciando todas las posibilidades materiales que halló en estos procesos. En 1966, Hamilton Finlay decidió trasladarse a Stonypath, un paraje natural cercano a Edimburgo, donde desarrolló una obra de arte integral en los jardines que rodeaban su nueva vivienda. Una obra de arte creada orgánicamente en el espacio donde cada elemento, cada nueva experimentación, iba adquiriendo su lugar en una combinación entre intervenciones textuales y arquitectónicas. A este lugar Hamilton lo bautizó con el nombre de "Little Sparta", en sus terrenos pudo desarrollar e imbricar tanto sus procesos conceptuales como vitales en una procesualidad radical. Este compromiso innegociable con la materialidad y con el espacio a partir del texto, tuvo por objeto aunar poesía, historia, paisajismo, escultura y arquitectura.

Hamilton fue exponente de la poesía concreta, entre algunos de sus aportes, esta práctica, dio voz a lo visual en el mismo plano que a las reglas ontológicas de la poesía clásica. En un contexto cercano de esta práctica se podrían entrever ciertas relaciones con el trabajo de Joan Brossa, relación que se apreciaba perfectamente en la exposición "Poesía Brossa" organizada por los museos Artium y el MACBA, comisariada por Pedro. G. Romero y Teresa Grandas. La forma en la que Hamilton ensanchaba la poesía la encontramos en Marcel Mariem o Nicanor Parra, ambos presentes en la exposición y que, con Hamilton, formaban parte del pasaje llamado Constelaciones Brossa. Los cuatro artistas desde diferentes ángulos los podríamos clasificar dentro de la poesía visual con unas claves diferenciadoras: la poesía concreta en Hamilton, la antipoesía de Parra, el tardosurrealismo de Mariem con su vertiente situacionista y la performatividad y antipoesía de Brossa. Sin conexión vital entre ellos, los comisarios de la exposición unieron a los artistas en base a sus coincidencias formales, conceptuales y procesuales, como reza el texto de la exposición:

"lo que Erich Auerbach definió como la capacidad global de la poesía de dar una misma respuesta a los signos de un mismo tiempo".

Hamilton a lo largo de su trayectoria trabajó por liberar a la poesía de sus corsés tradicionales, experimentó con diversidad de materiales haciendo uso de imágenes de la historia, la naturaleza y la mitología realizando una reflexión moral vigorosa. Hamilton crea una realidad propia que se nutre de las fuentes que hemos mencionado y de la poesía como germen para poner en cuestión su estructura, consiguiendo mantener estas referencias en una distancia donde el significante adquiere su importancia manteniendo la trascendencia de las primeras. En palabras del artista:

“Para mí la poesía concreta era una forma singular de usar el lenguaje que han salido de un sentimiento particular y no tengo control sobre si este sentimiento está en mí o no”.

Esta forma de entender su trabajo asumiendo la estructura, pero buscando el contexto concreto de las obras fue una práctica a la que se mantuvo fiel. En una conversación con Nagy Rashwan apostillaba:

“Pero al principio me quedó claro que la poesía concreta era especialmente adecuada para su uso en entornos públicos. Esta fue mi idea, pero, por supuesto, nunca tuve la oportunidad de hacerlo. Nadie estaba interesado o no había dinero ni nada. Me hubiera gustado hacerlo, solía soñar con hacer grandes poemas concretos”²³¹.



Iam Hamilton Finlay, “Little Sparta”.

El significante adquiere fuerza o se define en el uso de la tipografía romana, Hamilton usó este tipo de letra por su interés en lo clásico y la armonía formal que muestra esta etapa, asimismo, la historia y la filosofía de aquel momento le influyeron de forma determinante; todos estos grandes temas vitales no apartaron a Hamilton de cuidar el lenguaje, curiosamente, desde lo visual. El nombre de su jardín vital nos muestra lo expuesto: “Pequeña Esparta” donde tienen cabida referencias a Virgilio, la filosofía pre-socrática, Ovidio, jardineros georgianos como William Shenstone, los pintores Poussin, Durero y Caspar Friedrich, la Revolución Francesa o la Segunda Guerra Mundial, entre otros, desde el clasicismo a diferentes épocas de nuestra historia referidos en poemas, instalaciones, esculturas, templetes, poemas entrecortados en el paisaje, fuentes y demás contribuciones al paisaje.

Esta obra, realizada o vivida durante décadas, se puede considerar un todo y a Hamilton Finlay poeta, artista, jardinero o paisajista. El trabajo realizado durante años procuró un espacio desconcertante, extraño donde la naturaleza y la obra eran uno en un constante crecimiento orgánico conjunto. Tal y como señalaba el autor: *“Los jardines superiores están hechos de tristezas y soledades, no de plantas y árboles”*, sentencia que enmarca sucintamente los estanques, las esculturas conceptuales que hablan de la Segunda Guerra Mundial o las cercanas al clasicismo, los jardines hundidos, lápidas o estelas con inscripciones, temples... esta actitud vital en su obra, de ninguna manera es el reflejo de un artista que quiere aislarse del mundo; aun cuando él pensara que nuestra cultura contemporánea se halla en una situación crítica al haberse separado de nuestro pasado. Hamilton asume su jardín como un campo de trabajo, amplio y libre, donde plasmar su ideario a través de una formalidad en evolución sin imposiciones.

Siempre tuve un interés especial en la integridad formal y la simplicidad de las inscripciones que muestran sus poemas labrados en piedra; una correspondencia entre el objeto y el texto, entre significante y significado, que nos trasladan a diferentes épocas de nuestra historia pasada. Esta relación con la historia que marca Hamilton, donde podemos atisbar una muestra de perdurabilidad, la podemos encontrar de otra forma y desde otro prisma en los regímenes totalitarios con las recreaciones que realizaron a diferentes niveles (iconografía, arquitectura...) de antiguos imperios. Estas “apropiaciones” me influenciaron a la hora de tomar las decisiones para realizar la obra que quería llevar a cabo. La elección de una letra Romana fue evidente en alusión a tipografías usadas en la época franquista, al integrarse en la piedra (con forma de placa para ser instalada en un edificio) potenciaba el significante que, finalmente, nos remitía a la idea de Cuervo: una inscripción que entrara en cada una de las prisiones del estado. El lema de Cuervo aparece trufado de referencias que crean un significado hundido en un significante expresivo y elocuente, la piedra y el modelo de tipografía son gran parte del mensaje sin olvidar la fuerza de la palabra, en el caso de Máximo Cuervo la fuerza bruta.

4.2.1.3. Trabajo

El trabajo como proceso disciplinario, durante siglos, amén de numerosas ideologías que lo defienden como elemento capital y sanador, ha tenido gran protagonismo. La prisión ha deparado grandes ejemplos disciplinarios en cuanto al trabajo, convirtiéndolo en muchos casos en castigo. Si el

trabajo ha sido herramienta para la disciplina, la disciplina y el control han deparado sistemas innovadores para aumentar la producción en el trabajo; en este sentido son significativos los planos creados por Samuel Bentham para el control continuo de los trabajadores y precursores del panóptico ideado por su hermano Jeremy. Michel Foucault advierte de la importancia del control en el trabajo en la nueva sociedad de la Revolución Industrial:

“La vigilancia pasa a ser un operador económico decisivo, en la medida en que es a la vez una pieza interna en el aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario”²³².

Como hemos señalado, aun no queriendo trabajar sobre una ideología concreta, el uso de las herramientas disciplinarias de forma explícita, hace que reparemos en ellas como es el caso del franquismo. Teniendo en cuenta el periodo al que nos estamos refiriendo, es indispensable explicar el significado del sistema *“Redención de penas por el trabajo”*. Este modelo consistía, como indica su enunciado, en la reducción del tiempo de la pena a partir del trabajo realizado para la institución penitenciaria. El sistema nació en el trascurso de la Guerra Civil por medio de la circular de 28 de mayo de 1937²³³, y tuvo su reflejo definitivo en el código penal en 1944. En plena guerra, el sistema de redención se vinculó al arreglo y enmienda de los daños producidos por la contienda a través del trabajo de los presos del bando republicano. Este formato se creó como un instrumento dentro del periodo bélico, sin embargo, tras la guerra pasó a normalizarse como hemos referido. En la posguerra la entidad adquirió una gran notoriedad, siendo Carmen Polo su presidenta honorífica. Más allá de lo simbólico, hay que reseñar el poder que albergaba el comité en sus decisiones, otorgando la redención de la pena y la libertad condicional. Baste como ejemplo lo reseñado por Gómez Bravo:

“Como una muestra del enorme poder y autonomía que llegó a acumular puede citarse el acta de su sesión del 15 de julio de 1944, en la que llegó a aprobar 2.002 libertades condicionales en un sólo día”²³⁴.

232 Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 162-63.

233 “La norma fundamental fue el Decreto de Redención de Penas por el Trabajo, de 7 de noviembre de 1938, que tenía su precedente en la Circular de 28 de mayo de 1937 «sobre trabajo remunerado de los prisioneros de guerra y presos por delitos comunes». Su espíritu de «labor regenerativa» en torno al trabajo fue seguido por las Colonias Penales Militarizadas, dependientes directamente de Presidencia de Gobierno (Ley de 8 de septiembre de 1939). ADPCP, VOL. LXI, 2008”. Gutmaro Gómez Bravo, “La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado”. file:///C:/Users/103584/Downloads/Dialnet-LaPolíticaPenitenciariaDelFranquismoEnLaConsolidac-3004392%20(1).pdf.

234 Gutmaro Gómez Bravo, “La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado”. file:///C:/Users/103584/Downloads/Dialnet-LaPolíticaPenitenciariaDelFranquis-

El patronato lo formaban los poderes de la época, el eclesiástico, el militar y el ala política del régimen. A través de Máximo Cuervo, director de prisiones y miembro de la ACNP, la iglesia introdujo su ideario; el cual pretendía inocular la idea del arrepentimiento en el plano físico y mental: el reo sería redimido tras su reclusión y su trabajo. Asistimos a una doble pena: la reclusión en el plano personal y el trabajo en lo colectivo, ambos dirigidos a reparar el daño causado a la sociedad para ser perdonado. Gómez Bravo resume perfectamente la situación y la estrategia del franquismo a partir de la dupla castigo y trabajo:

*“serán sede del castigo, por haber hecho daño a España (destrucción), y la del trabajo, para devolver el daño realizado (reconstrucción)”*²³⁵.

Todo lo narrado ha de ser inscrito en la situación del país en la postguerra, donde predominaban unas condiciones de vida ciertamente precarias que la rutina de la prisión acrecentaba. Los reclusos morían de hambre, por las condiciones higiénicas o excesos en el trabajo²³⁶ y el ya mencionado “turismo carcelario”, implantado por Máximo Cuervo. Naturalmente, el reflejo que tenía esta coyuntura en el medio oficial de las prisiones era otro bien distinto, como podemos ver en estos titulares del Semanario Redención:

“Iniciación de una política penitenciaria agraria”

“Concesión de Redenciones extraordinaria por trabajos manuales en nuestro periódico”

“Para nuestro Caudillo, vosotros, los penados, sin dejar de serlo, pasáis a tener la nueva y excelsa categoría de trabajadores de las que Franco fue proyectado como líder militar, político, estadista...”

“Como españoles que son también los presos unen su esfuerzo, para realizar obras públicas de interés nacional, la dirección general da facilidades a todos para que se reintegren a la sociedad redimidos por el trabajo”

“Los brazos reclusos colaboran con entusiasmo y fe el engrandecimiento de la patria”

moEnLaConsolidac-3004392%20(1).pdf.

235 Gutmaro Gómez Bravo, “La redención de penas. La formación del sistema penitenciario franquista 1936-1950”. Madrid, Los libros de la catarata, 2007, p. 34.

236 “El mismo jefe de la prisión de partido de Almadén, en Ciudad Real, se quejó a los mandos de la dureza de los trabajos, ya que los penados eran conducidos a la mina a las cinco de la mañana y no regresaban hasta las nueve de la noche, por lo que «existen momentos que humanamente no les es posible seguir de pie», AGA 41711933, citado en el artículo ADPCP, VOL. LXI, 2008. Gutmaro Gómez Bravo, “La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado”. file:///C:/Users/103584/Downloads/Dialnet-LaPoliticaPenitenciariaDelFranquismoEnLaConsolidac-3004392%20(1).pdf

“El trabajo como deber social”

Si bien, hemos materializado una breve descripción de la situación centrada en el franquismo, no deberíamos dejar de citar que el trabajo en tanto que disciplina, castigo o fin pecuniario ha existido, de una manera u otra, en todas las prisiones y en todas las épocas de la historia. El mismo Bentham en su Panóptico en la Carta X (La elección de los trabajos debería ser libre) escribe:

“¿Qué trabajos puedo ofrecer a mis hombres?, Mi respuesta será inmediata: Aquellos que pueda convencerles de realizar... La noción general parecía ser que como había que hacer que los reclusos trabajarán como castigo, los trabajos asignados habían de ser aquellos que más odiarán y, en este punto, parece como si la consideración de castigo, con su apéndice de reforma, hubiese ignorado por completo el factor económico. Pero yo no veo peligro daño alguno en que a un hombre le guste su trabajo; y si le gustó hacerlo en cualquier otro lugar, no veo por qué no le va a gustar la idea de tener que hacerlo aquí”²³⁷

Este fragmento explica perfectamente la visión del trabajo de Bentham y su percepción utilitarista de la prisión (Bentham fue uno de los teóricos del Utilitarismo, fundamentado en la consigna “la mayor felicidad para el mayor número”, que en el caso de Bentham comprende que lo que es útil para la mayoría de individuos es bueno.). En todas las épocas, el quebradero de cabeza con respecto al coste del mantenimiento de los reclusos ha preocupado a los legisladores. Para paliar estos gastos el trabajo ha sido visto como sustento de la prisión, (en ocasiones el trabajo del reo servía para pagar al carcelero) y, asimismo, reparador moral en múltiples casos, con intensidades diferentes. Encontramos otro ejemplo de finales del XIX:

“Así es que el trabajo es bastante mediano. La Dirección de los Establecimientos penitenciarios escribía en su diccionario penitenciario administrativo y estadístico: Existe en España una población penal de 19.000 devenidos, de los cuales se encuentran en los Presidios unos 15.000 que apenas trabajan. Ellos cuestan muy caros, pero no reportan ningún provecho”²³⁸.

El trabajo en prisión, en la época que estamos revisando del franquismo, se puede entender como una segunda pena a añadir a la impuesta por el sistema judicial. Un castigo disciplinario que, en la tesitura, servía en forma de provecho productivo.

237 Jeremy Bentham, “Panóptico”. Colección Utopías, Círculo de Bellas Artes, 2011, p.55.

238 “Revista de las prisiones”, Madrid, 1 de julio de 1895, Dirección editorial Doctor Fernando Cadalso”.

4.2.1.4. Carabanchel

En el pasaje anterior hemos repasado varias claves de la relación trabajo-disciplina-castigo. En esta insana relación me interesó el contexto de la construcción de la Prisión Provincial de Madrid, la cárcel de Carabanchel, en 1944. Dentro de la labor de investigación llevada a cabo en la Biblioteca de Instituciones Penitenciarias en un número del semanario “Redención” me llamó la atención el siguiente titular:

“Empiezan las obras de la futura prisión de Madrid -Grandes naves para talleres, pabellón de enfermería aislado, campo de Cultura Física y modernidad en los servicios. Un bloque aislado de 80 viviendas para los funcionarios. El régimen penitenciario abarcará desde el aislamiento celular hasta el de salida a trabajos exteriores-Mil reclusos trabajadores hallarán empleo en las obras”²³⁹.

No era, ni ha sido a lo largo de la historia un caso especial el que los propios reclusos construyeran el presidio donde iban a ir a parar, como ejemplo podríamos citar la prisión de Ushuaia en Argentina, donde los reclusos que iban llegando servían de mano de obra para ir construyendo la cárcel. La hoja del semanario, dedicada a la noticia, mostraba a su vez el plano de la prisión, el régimen se sentía orgulloso de esta nueva construcción que daba comienzo a un nuevo periodo. La arquitectura se convierte en mensaje y símbolo, la Cárcel de Carabanchel se erigió en un icono de la reclusión inmerso en una colosal construcción arquitectónica. Con Carabanchel, el franquismo vio la forma de transmitir una declaración política sin ambages, de fortaleza a nivel interno e internacional. En esta época donde los cambios se diseñaban, pero llevarlos a la práctica era lento, el nuevo plan para las prisiones había que ponerlo en marcha y, que mejor manera, que demostrando el poder del régimen a través de la construcción de una cárcel a una escala sin precedentes usando la mano de obra de presos republicanos. El soporte propagandístico conceptual era elocuente; el régimen construía una de las mayores prisiones europeas con mano de obra del enemigo haciendo ver que era una acción beneficiosa para la sociedad. La siguiente descripción de la prisión, realizada por el catedrático de historia Juan Antonio Ramírez, creo que razona perfectamente estas ideas entre lo simbólico y la arquitectura:

“Aunque la portada principal, de granito gris, parece un remedo de las iglesias clasicistas de los discípulos de Herrera (concordando así con las ífulas imperiales del momento), el grueso de la construcción está desornamentado, con potentes estructuras de hormigón y ladrillo visto al exterior. Es un edificio sincero

239 “Semanao Redención”, 1940, 20 de abril.

en el sentido de que no oculta su función ni disimula la austera funcionalidad de sus materiales. Pero hay otras razones para considerarlo como una entidad arquitectónica excepcional. Sus ocho naves radiales, convergiendo hacia el punto donde está la torre de control, son imponentes, con cuatro pisos de celdas y potentísima iluminación cenital. Unas pasarelas transversales permitían el paso rápido hacia la zona opuesta de esas naves. ¿Cómo no recordar las vistas diagonales y los pasadizos volados en las carceri de Piranesi? Para facilitar la visibilidad desde la torre central esas galerías no tienen planta rectangular sino trapezoidal. Son alargadas estructuras cuya convergencia de líneas refuerza la sensación de perspectiva de infinitud: oblicuas, casi caligarianas, como si delataran inconscientemente las implicaciones expresionistas y delirantes del lugar. La parte central parece una consecuencia del gigantismo desahogado de sus galerías, pues sólo un cilindro cupulado, de treinta y dos metros de diámetro, podía acoger el arranque de unos radios tan colosales. Carabanchel, pues, posee la cúpula más grande de España, comparable sólo a la de la iglesia dieciochesca de San Francisco El Grande de Madrid. Pero sus características técnicas la convierten en algo muy singular, y quizá no haya en todo el mundo otro caso como éste de un casquete semiesférico de hormigón, de una sola pieza, en una escala tan desmesurada”.

Empiezan las obras de la futura Prisión de Madrid



Algebra en el trabajo

El futuro madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.

Grandes naves para talleres, pabellón de enfermería aislado, campo de cultura física y modernidad en los servicios. Un bloque aislado de ochenta viviendas para los funcionarios. El régimen penitenciario abarcará de s e el aislamiento celular hasta el de salida a trabajos exteriores

MIL RECLUSOS TRABAJADORES HALLARÁN EMPLEO EN LAS OBRAS

El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.



Los arquitectores Vega, Aguilu y Peña, discutiendo los trabajos iniciales

Los arquitectores Vega, Aguilu y Peña, discutiendo los trabajos iniciales. El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.



El comienzo de un muro



La prisión preventiva

El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.

El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.

El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.

El nuevo madrileño que desfiló en la obra de la Prisión de Madrid, el día de ayer, cuando se dio comienzo a las obras de la futura Prisión de Madrid, en la zona de Carabanchel. En el fondo se ve el edificio de la Prisión de Madrid, que se está construyendo.

Semanario Redención, Biblioteca de Instituciones Penitenciarias

La situación creada por la arquitectura franquista, casi ambiental, marca a través de la iconografía un fuerte lazo entre la ideología, el poder y el espacio, tanto público como privado. Existe una estrategia para la teatralización de la urbe preparada para el espectáculo del régimen. La arquitectura

debía engullir al hombre, hacerle ver que era una pequeñísima parte ante la “*España Una, grande y libre*”. Dos ejemplos, de esta megalomanía simbólica de un poder autoritario, que comenzaron a construirse en el mismo año, 1940, fueron el conjunto arquitectónico de la España de los vencedores construido en el Valle de los Caídos, mientras otros presos republicanos edificaban en Carabanchel el “*contramonumento*”, como lo llamaba Ramírez, pensado para la represión. En este sentido Carabanchel recoge la disciplina penitenciaria del trabajo en su ejecución y, sin duda alguna, es una de las arquitecturas penitenciarias con más aristas simbólicas en el estado español, por su arquitectura, la época en la que se construyó y los años de sufrimiento que deparó. Seguramente, este simbolismo negativo justifique para un sector político el derribo de esta impresionante arquitectura.

*“A pesar de las opiniones encontradas de expertos, representantes políticos, la presencia activa de los medios de comunicación y la resistencia hasta el último momento de los representantes del movimiento vecinal, la cárcel fue derruida en octubre de 2008”*²⁴⁰.

La cárcel, su arquitectura, su presencia, resultó sensible desde su proyección hasta nuestros días, más allá de ser derruida, sólo hay que ver que su lugar simbólico se mantiene. En estos años, desde diferentes conceptos, he trabajado con un sinfín de imágenes que ha deparado esta arquitectura y las personas que la han habitado, afrontando una memoria ciertamente compleja.

*“Ninguna de las humanísimas obras realizadas a lo largo de los tiempos y que han llegado hasta nosotros viaja sola. Cada una nos habla también, en ocasiones de manera explícita, a veces en su mutismo, del terror y la violencia que acompañan la época de su nacimiento, que decidieron su camino hasta nosotros, y que hemos de aprender a ver en transparencia”*²⁴¹.

4.2.1.5. Rutinas

Ciertas rutinas básicas, controlables, construyen al sujeto. Los poderes no tardaron en proyectar un control del cuerpo sin agredirlo: las mecánicas del cuerpo, sueño, higiene, alimentación, son parte de una disciplina y el poder

240 Ortiz, Carmen, “El complejo penitenciario de Carabanchel: Un caso de patrimonio incómodo”. En el congreso internacional *Espai urbà, memòria i ciutadania: Restauracions, transmissions i ressignificacions del patrimoni democràtic*, Barcelona,

241 Josep Qetglas, “La vida al cel”. *Ara Balears*, Palma de Mallorca, 6 de julio de 2013 (versión castellana: “La vida en el cielo”, en *ibid* pág 168), Citado en “Como vivir con la memoria. Actitudes artísticas ante la arquitectura y franquismo”. Manuel Olveira, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

las introdujo en sus mecanismos de control. Parafraseando a Foucault, la prisión tiene un tiempo continuo, ni exterior ni vacío, la disciplina es continua, se apodera del reo en su práctica totalidad a través de una reeducación integral. Es una labor a largo tiempo, la mecánica repetitiva asistida y enfocada a una disciplina fundamentada en la vigilancia continua y el castigo vence en su resistencia y en la no existencia de un final:

*“para el hombre el tiempo de vigilia y de sueño, de la actividad y del reposo, el número y la duración de las comidas, la calidad y la ración de los alimentos, la índole y el producto del trabajo, el tiempo de la oración, el uso de la palabra, y por decirlo así hasta el del pensamiento, esa educación que, en los simples y breves trayectos del refectorio al taller, del taller a la celda, regula los movimientos del cuerpo e incluso en los momentos de reposo determina el empleo del tiempo, esa educación, en una palabra, que entra en posesión del hombre entero, de todas las facultades físicas y morales que hay en él y del tiempo en que él mismo está inserto.”*²⁴²

Como hemos reseñado en los reglamentos de la Casa de Jóvenes Delincuentes de París de 1938 se establecen los horarios de actividades rutinarias y diarias²⁴³, uno de tantos ejemplos, logrando afianzar el dominio del cuerpo. En las investigaciones realizadas y, como hemos descrito en innumerables ocasiones, hemos constatado que los problemas de funcionamiento de una prisión son atemporales, más allá, del cambio tecnológico, cultural o político de cada época. El tema de la alimentación en prisión siempre ha estado ligado a la economía, en la orden de 22 de febrero de 1941 del Ministerio de Justicia con respecto a la alimentación del recluso, cita que por la siguiente se eleva a 1,70 pesetas diarias la asignación para alimentación de los reclusos. Hoy en día, de la misma forma, son habituales las noticias sobre los concursos de licencia en las cárceles norteamericanas, a la baja, para dar de comer a los presos. Ahondando en el tema de la comida, es y ha sido un motivo que se ha usado durante siglos como castigo. En 1978, una sentencia contra el sistema penal de Arkansas declaró el “grue” ilegal, este compuesto de carne, patatas, aceite y sirope, entre otros ingredientes, servido como un engrudo en bolsa de plástico era usado en forma de escarmiento a los reclusos con conductas negativas. Hoy en día, existe una versión actualizada, llamada “nutraloaf”, conocida entre los presos como “pan disciplinario” o “pan de reo” que replica la fórmula

242 Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 216.

243 “para la Casa de jóvenes delincuentes de París”: ART. 21. Comida. A las diez, abandonan los presos el trabajo para pasar al refectorio; van a lavarse las manos en los patios, y a formarse por divisiones. Después del almuerzo, recreo hasta las once menos veinte. Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, pp. 9-10.

del engrudo anterior, pero el porcentaje de nutrientes en esta segunda versión es más alto. Aunque pareciera un tipo de ajuste económico, esta comida tiene un fin disciplinario; se sirve a los reclusos más conflictivos y tiene claros defensores dentro del sistema penitenciario. El sistema, en frecuentes ocasiones utiliza la disciplina en forma de “micropenalidades”. Esta situación se puede dar en diferentes instancias, desde el colegio a la cárcel, donde a partir de actuaciones no tan contundentes se consigue penalizar ciertas conductas. De esta forma, lo que no se existe en el código (la forma en la que la comida debe dispensarse) se puede utilizar como castigo utilizando algunas de las herramientas menos visibles del sistema disciplinario.

Como hemos visto en estos ejemplos, el tema alimenticio tiene su importancia y puede jugar un papel relevante dentro de los esquemas disciplinarios. En los diferentes archivos que consulté, al margen de las normativas, era dificultoso hallar ciertos datos en torno a la alimentación, más que nada, por lo ordinario de la información. Revisando el material gráfico me entró la curiosidad por averiguar en qué época se impuso el uso de las bandejas de comida, la fecha concreta en la que los reclusos portaban una bandeja que albergara toda su comida. La bandeja refleja el individuo, la unidad y una relación espacial sobre la superficie que ocupará en la mesa, un engranaje propio del sistema y disciplinario. Viendo la poca información que existía al respecto, dirigí mi pregunta a Abel Téllez Aguilera autor del libro “Los sistemas penitenciarios y sus prisiones: derecho y realidad”. Su respuesta ante esta pregunta fue la siguiente:

“En atención a la pregunta que me hace, y una vez consultados mis fondos documentales y bibliográficos, llego a la conclusión que no es posible indicar una fecha y prisión concreta para la puesta en funcionamiento de las bandejas de comida. Y es que no he encontrado ninguna orden de la Subdirección General de Servicios en tal sentido, si bien que a la luz de las muchas fotos que he remirado y de mi recuerdo personal yo podría deducir que: hasta bien entrados los años 70 la comida era en platos en la práctica totalidad de los centros (tengo la duda de si pudo ser una excepción Herrera de la Mancha, por su peculiaridad, pues de ser así sería ésta la primera), mientras que en los ochenta los centros nuevos que se van creando, sobre todo en la segunda mitad, ya es con bandeja (lo recuerdo por ejemplo en la nueva de Jaén II), si bien todavía existían a finales los ochenta centros penitenciarios con platos (por ejemplo, yo visité en 1989 la Central de Observación y todavía vi platos en las mesas)”.

Sin obtener una respuesta clara, seguía interesado en la bandeja como símbolo donde se vislumbran muchos de los escenarios de la vida disciplinaria de la prisión. La propia respuesta de Abel Téllez Aguilera, denota el cambio que

marca la introducción de este utensilio en los presidios. La relación entre el espacio, el sujeto y la rutina se perciben no de una forma directa, pero si referenciadas, por ejemplo, en la función, tamaño y uso reiterativo en las dinámicas diarias de los utensilios. El reflejo de la rutina en la bandeja era consistente, recluso-bandeja-comida, las mismas horas todos los días de la condena. Me hice con una serie de bandejas que pinté de color grisáceo, la capa de recubrimiento industrial las resituaba más cercanas a un objeto intervenido que a su uso inicial. En aquel momento estaba trabajando para la exposición titulada “Memorabilia”, acercándome a uno de los conceptos centrales de la muestra: el “souvenir”, grabé un nombre de prisión en cada una de las bandejas que tenía, asimismo, recorté en relieve los planos de planta de las prisiones y los pegué en la superficie central de los recipientes. Al finalizar el proceso volví a pintar todas las bandejas de un gris neutro. La idea de la bandeja conmemorativa, del souvenir identificado con un lugar,



I.G., “S.T.”, Bandejas, acero inoxidable, laca, medidas variables, 2019.

entre la utilidad y su anulación se apreciaba en estos enseres monocromáticos. Podríamos unir esta idea con las sillas creadas por Langland&Bell, obra que vimos en la sección del Preámbulo, donde seis sillas escenificaban su vinculación con el uso, los usuarios y un espacio concreto de pertenencia; las bandejas tenían esa misma cualidad con una función diferente dedicada a otra rutina. De cara a exponer la obra, construí unos railes insertos a unos pies de sujeción donde en un escenario normal las bandejas deberían de correr hasta el final de la línea. Algunas de las bandejas se apilarían al inicio y, después, aparecerían otras dispuestas en fila de a uno. La construcción del carril era modular, de manera que en la muestra parte de las piezas de esta construcción quedaron expuestas de manera exenta, dando la impresión de que el carril no tenía fin como la cantidad de reclusos que recogerán sus bandejas.

4.2.1.6. Enseñanza y cultura

El franquismo no dudó en utilizar su poder para educar o reeducar a todos los desafectos al régimen y las prisiones, naturalmente, no escaparon a esta estrategia siendo un lugar idóneo para la imposición intelectual. La institución penitenciaria ofrecía la posibilidad de redimir la pena y, para lograr las medidas de gracia, se proponía a los presos la implicación en actividades propagandísticas dentro de la prisión, dando lugar a lo que se denominó la “Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual”. El régimen en una línea de fuerza ideológica, pero también interesado en mostrar cierto progreso o simplemente preocupado por las propuestas realizadas anteriormente por la República, intentó mostrarse como formador de una sociedad más culta. La redención de pena también podía obtenerse a través de logros académicos²⁴⁴. La república antes de la contienda organizó y potenció un sistema educativo e intentó instruir a una población con altos índices de analfabetismo. El régimen no vaciló en mostrar interés por la educación como estrategia y publicitar sus logros en este ámbito, en ocasiones usando las estrategias de la República. A este respecto podríamos contraponer dos planes que tienen sus puntos en común desde dos ideologías antagónicas: las “Cátedras ambulantes Francisco Franco” o también conocidas como “Cátedras Nacionales Motorizadas” auspiciadas por el franquismo y el “Museo Circulante” o “Museo del Pueblo” promovido por la II República.

El “Museo del Pueblo” fue puesto en marcha, entre otras muchas actividades, por el patronato de Misiones Pedagógicas, creado a finales de mayo de 1931, desde el cual se promovió la llegada a los pueblos de bibliotecas, audiciones, conferencias, música coral, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales y célebres pinturas, entre otras. Teniendo como eje estas últimas se creó el “Museo del Pueblo”, un museo itinerante que intentó acercar al pueblo las pinturas de grandes maestros a partir de copias realizadas por pintores voluntarios, también conocidos como

244 “En su sesión del viernes 18 de octubre de 1940, el Patronato para la Redención de las Penas por el Trabajo acordará que los vocales Ignacio Zulueta (sacerdote, vocal eclesiástico del Patronato), Carlos Inza (Inspector General de Talleres Penitenciarios) y Carmen Castro (exdirectora de la Prisión de Ventas e inspectora de prisiones) constituyan una comisión con el objetivo de estudiar y presentar una propuesta para la aplicación de la redención de penas a los reclusos que dejen de ser analfabetos en las prisiones y también a aquellos otros que adquieran grados superiores de cultura religiosa, literaria, científica y artística. Esta comisión no perderá tiempo en la realización de su cometido de modo que apenas un mes más tarde, el 23 de noviembre, el Ministerio de Justicia puede ya presentar un Decreto por el que “se concede el beneficio de redención de pena a los condenados que, durante su estancia en la prisión, logren instrucción religiosa o cultural”. Domingo Rodríguez Teijeiro, “La redención de penas a través del esfuerzo intelectual: educación, proselitismo y adoctrinamiento en las cárceles franquistas”. Revista de Investigación en Educación. ISSN: 1697-5200 / e ISSN 2172-3427.

“misioneros culturales”, entre ellos: Ramón Gaya, González de la Serna, Eduardo Vicente o Lluís Blesa y Prats, entre otros. Las copias de tamaño similares a los originales (originales mayormente expuestos en el Prado o en la Academia de San Fernando) viajaban por los municipios donde se ofrecía la posibilidad de visualizar un tesoro perteneciente al pueblo. En cada población se creaba un museo ocasional donde se colgaban las pinturas, algunos de los “misioneros” explicaban las obras, por la noche se proyectaban otros cuadros o películas y se realizaban actividades culturales.



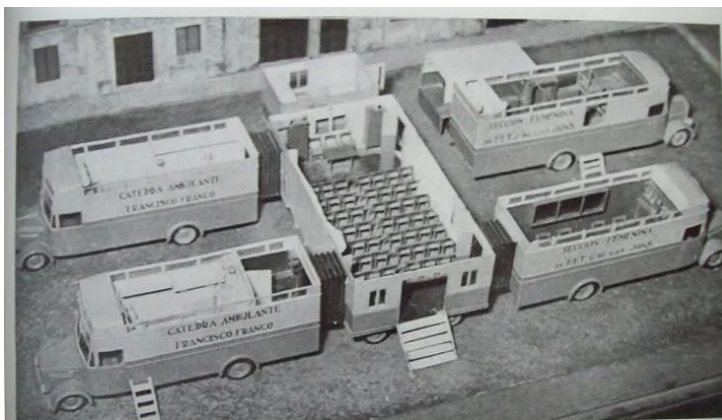
“El museo del Pueblo”, 1931-36.

La Cátedra Ambulante “Francisco Franco” fue desarrollada y puesta en marcha por la “Sección Femenina”, rama femenina de la Falange, llevando su ideología, un grado de conocimiento y cultura indispensable a la mujer rural de la época según el propio sindicato. Esta cátedra se podría describir como escuelas de formación móviles que visitaban los pueblos rurales del estado, aun siendo móvil su diseño e infraestructura soportaban todas las necesidades para la formación y reeducación femenina:

“Consta en total la Cátedra ambulante de cuatro camiones de grandes dimensiones y cuatro remolques, cuya distribución es la siguiente: Los coches son destinados a vivienda para las camaradas que componen el profesorado de la expedición, con su cuarto de aseo, ducha, libros de recreo, etc. ; dispensario e instrumental sanitario que en un caso de necesidad puede ser transformado en quirófano; coche laboratorio para las enseñanzas prácticas de las campesinas, con el material indispensable para una buena instrucción a cargo de la Hermandad de la Ciudad y el Campo, y, finalmente, el dedicado a Escuelas de Hogar, que a su vez, es habilitado de comedor. En cuanto a los remolques están destinados uno a cocina, otro con el Grupo eléctrico que suministra el fluido necesario para los

*servicios de los coches, y los otros dos remolques forman, una vez unidos, una gran sala central, que se utilizará para conferencias y en donde se proyectarán películas de recreo y educativas”*²⁴⁵.

El tiempo de la estancia, en cada lugar, variaba entre diez y cincuenta días, en un principio, la enseñanza estaba dirigida a la mejora de la vida en el contexto rural: desde lo práctico en cuanto a la pequeña explotación agraria al cuidado personal como la higiene ante los brotes de paludismo o tuberculosis. La Sección Femenina no descuidaba sus preceptos y la enseñanza atendía la economía doméstica y la divulgación de un modelo de mujer acorde a sus ideales. Para aleccionar a las mujeres se realizaban ciclos de conferencias de Religión y Nacionalsocialismo donde trasladar los valores de la mujer: la sumisión hacia el hombre y al movimiento. A la finalización de la estancia se elegía alguna mujer como responsable o contacto del sindicato, para la perdurabilidad de la ideología y control del contexto.



Instalación de la Cátedra Ambulante «Francisco Franco», en la que puede apreciarse la distribución de los coches y remolques.

“Cátedra ambulante”, - Delegación Nacional de la sección Femenina de la Falange Española.

Las dos estrategias tuvieron la intención de llegar a un país, lleno de pequeños pueblos, donde la alfabetización era muy compleja y el acceso a la cultura prácticamente inviable. Digamos, del mismo modo, que el “Museo Móvil” trató de trasladar la cultura al pueblo y “La cátedra Francisco Franco” fue una instrucción con respecto a la problemática del mundo del campo (económico-sanitario) con un trasfondo totalmente ideologizado y de control en la cual la mujer se convirtió en herramienta y objeto.

245 137Revista nacional de educación. Madrid, 1945, n. 49; p. 65-68, <https://redined.meecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/82150/00820073001076.pdf?sequence=1>

El semanario “Redención” publicó múltiples menciones con respecto a su espíritu instructivo, donde daba cuenta de los supuestos logros del franquismo en innumerables artículos en lo que tocaba a la educación de los presos, como, por ejemplo:

“60000 reclusos han aprendido a leer y escribir en las prisiones españolas”
Página 3, 23 de junio de 1945.

“Conferencias culturales en las prisiones” 21 de julio de 1951.

“Más de 50 trabajos presentados al certamen literario de la prisión de Carabanchel” 1951, 19 de septiembre.

Resulta significativo en esta línea ideológica, la forma en la que el semanario “Redención” en su número 44 hace entrega de una Cartilla de alfabetización además de añadir un Catecismo. *“El Caudillo, generoso, no quiere dejar a nadie fuera de una nueva España”*. La instrucción se vuelve básica para el franquismo, con una visión presente y futura del comportamiento de los presos, enraizando su educación en la ideología religiosa. El régimen no escatimaba recursos con respecto a la disciplina ideológica, la Orden del Ministerio de Justicia de marzo de 1940 señalaba:

“Siendo norma del Nuevo Estado inculcar a la población reclusa la disciplina y con ella el amor a una España Grande y Libre, es de gran trascendencia conocer y estar en antecedentes de aquellos individuos que pudieran calificarse de peligro social por sus recalcitrantes ideas de odio a la España Nacional” y finalizaba con *“Estos reclusos serán aislados para evitar que puedan contaminar a sus compañeros de encierro, fomentando así la indisciplina del establecimiento y por ende de la sociedad misma”*.

Como hemos recalado en los últimos pasajes, “Redención” se convirtió en el periódico de la cárcel, arma propagandística y herramienta disciplinar. Sin embargo, al régimen le concernía dar una imagen integradora y, así, potenció la inclusión de los desafectos en el semanario, publicitando un periódico que era creado por presos. Presos alfabetizados²⁴⁶ y presos

246 “La obtención de instrucción elemental, el dejar de ser analfabeto en la prisión, se premiaba con dos meses de reducción de condena y para cada uno de los grados de la enseñanza o los estudios especiales, tres meses; en cualquiera de sus niveles los programas serán supervisados por el Patronato Central para la Redención de Penas y “en todo caso las enseñanzas irán inspiradas en el más acendrado espíritu patriótico”. La superación de los estudios se acreditará a través de un examen que debe rendirse ante un tribunal presidido por el Director de la Prisión, siendo vocales el Capellán y Maestro, un representante del Instituto de Segunda Enseñanza de la localidad y otro de la Escuela Normal (como sustitutos, en localidades donde no existieran estos centros, un Director de Escuela Graduada y un Maestro de la localidad)”. La redención de penas a través del esfuerzo intelectual: educación, proselitismo y adoctrinamiento en las cárceles franquistas”. Domingo Rodríguez Teijeiro, “La redención de penas a través del esfuerzo intelectual: educación, proselitismo y adoctrinamiento en las cárceles franquistas”. Revista de Investigación en Educación. ISSN: 1697-5200 / e ISSN 2172-3427.

reeducados, el germen de un cambio ideológico tras la victoria bélica. Los presos que se integraban o colaboraban con el semanario lograban ciertos privilegios; un caso emblemático resultó el del caricaturista Carlos Gómez Barrera, también conocido como “Bluff”. Este dibujante realizó, en sus inicios, viñetas cómicas en el diario Libertad de Madrid para el bando Republicano, en estas primeras señas de identidad antifascista “Bluff” ya quedó señalado por el régimen. De Madrid pasó a Valencia donde continuó con su fino humor en contra de los franquistas para, finalmente, ser detenido tras el fin de la guerra. Ya confinado, “Bluff” optó por unirse al Semanario “Redención” procurando salvar su situación y la de su familia. De nada sirvió este último intento, el régimen tenía claro que se podía perdonar desde su ideología y que no. Finalmente, fue fusilado en el cementerio de Paterna, acusado de ir en contra del régimen en las viñetas que publicaba, paradoja, en el semanario “Redención”.

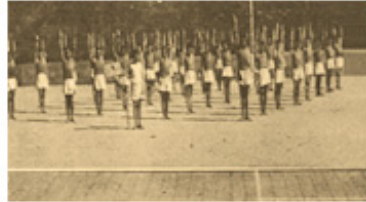
4.2.1.7. Gimnasia Sueca

“La mentira de aquel régimen era visual, ante todo visual, y en el futuro será imprescindible que los historiadores adjunten a su escritura analítica la imagen de aquellos comediantes sangrientos”. Manuel Vázquez Montalbán

El franquismo con el dictador como impulsor, más allá de la importancia otorgada al entrenamiento físico en el ejército, entendió la instrucción del cuerpo como una herramienta disciplinaria, educativa y “correctora”. El dictador, declarado amante de espectáculos grupales de gimnasia asistía a inauguraciones de actos donde actuaban grupos enormes de personas bajo el rigor de las coreografías. Para este fin, la gimnasia sueca resultaba una práctica apropiada por la dinámica y estructura del ejercicio. La gimnasia sueca fue concebida por Pier Henrich Ling, profesor de esgrima y médico. Esta práctica es un adiestramiento correctivo, de entrenamiento estático y terapéutico, en la cual la actividad se limita al emplazamiento del sujeto.

Francisco Javier Fernandez Trapiella, capitán del ejército, en este fragmento del prólogo de su libro, “Ciencia y arte de la educación física”, no deja atisbo de duda, con respecto al valor del cuerpo y su función para el régimen:

“Preparemos a nuestros sucesores para que no perezcan, haciéndolos fuertes de cuerpo y de espíritu, pues si uno de los dos es débil, el otro sucumbirá. Educación Física, ese será el pedestal fuerte y vigoroso sobre el que asentar la moral intelectual de nuestra raza y de nuestra inmortal España.”

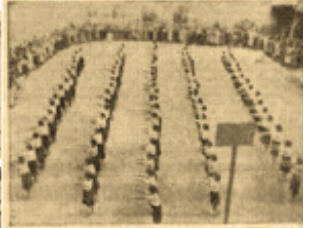


Ahora que el día termina marcan la salida en el
gato ante la primavera, los deportistas de la Prisión
de San Cebalán de Palmas, practican con entu-
siasmo la cultura física y los ejercicios deportivos.



Ejercicios gimnásticos de las reclusas en la Central
de Mujeres de Palmas de Mallorca.

Un bello ejercicio gimnástico en la Prisión de Mu-
jeres de Palma.



Evoluciones gimnásticas de las reclusas de la Prisión
de Mujeres de Palma.



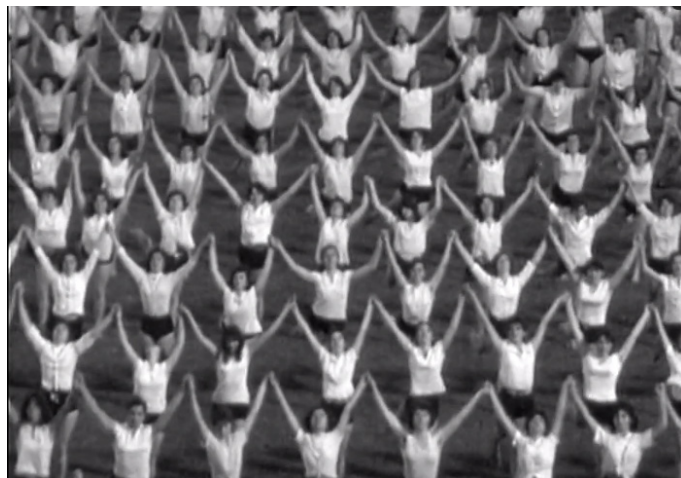
Este esclarecedor ejemplo del pensamiento franquista nos revela como intentaban instruir el cuerpo y, a su vez, el espíritu, para tejer una sociedad fundamentada en sus dogmas. La gimnasia sueca, sobre todo en las primeras décadas del franquismo, a partir de su fácil comprensión y desempeño tuvo una gran acogida por su capacidad vertebradora en los grupos y su capacidad disciplinaria. El semanario “Redención”, en multitud de números, mostraba imágenes de esta práctica, fotografías donde se representaba la rutina de las prisiones en ejercicios en los patios o números de gimnasia preparados para diferentes conmemoraciones.

La gimnasia sueca, actividad correctora de ejercicios fijos y rehabilitadores, estuvo incluida en muchas instituciones en el periodo franquista, convergían factores que sumaban y ayudaban a la tarea de ordenar y disciplinar a un grupo de individuos. De primeras, la especificidad se negaba en el grupo, cada sujeto adquiría su lugar y no habría de moverse ya que los movimientos estaban subordinados al eje del cuerpo; de esta forma los cuerpos se convertían en simples piezas de un entramado mayor, la colectividad. Una colectividad que funcionaba a la orden de un agente con rango mayor. Se anulaba el contacto entre los cuerpos y la mirada entre ellos, la vista se dirigía al que ordenaba, un centro donde convergía la mirada y la disposición de todos los cuerpos subordinados al orden. Este tipo de ejercicios tuvieron gran aceptación en el franquismo, estandarte de regímenes totalitarios que utilizaron estrategias parecidas. Estas representaciones del cuerpo, inscritas en una colectividad controlada, son el centro desde el significado de un ideario en la película: “Yugoslavia, Cómo la ideología movió nuestro cuerpo colectivo”²⁴⁷. Esta película, realizada por Marta Popidova (cineasta, videoartista y trabajadora cultural), analiza imágenes de archivo de la antigua Yugoslavia, donde focaliza su interés en cómo se ejercía y se instauraba la ideología en el espacio público a partir de interpretaciones y actuaciones comunales. El film recoge, tanto, acciones organizadas por el estado como manifestaciones contra el poder establecido. La trama va mostrando, como el desgaste del régimen comunista sobrevino desde la transformación de las relaciones entre la sociedad, el poder y la ideología. Esta evolución en el tiempo abarca documentación de 1945 al 2000. En palabras de la directora:

“esta película de ensayo basada en la investigación es una perspectiva muy personal sobre la historia de la Yugoslavia socialista, su dramático final y su reciente transformación en unos pocos estados nacionales democráticos. La experiencia de la disolución del estado y el restablecimiento capitalista ‘salvaje’

247 Javier Fernandez Trapiella, “Ciencia y arte de la educación física”. Editorial Talleres Gráficos de Rafael G. Menor, 1942, 2ª edición.

de hoy del sistema de clases en Serbia son mis razones para repasar las imágenes de los medios y rastrear la forma en que un sistema social cambió al actuar en el espacio público”.



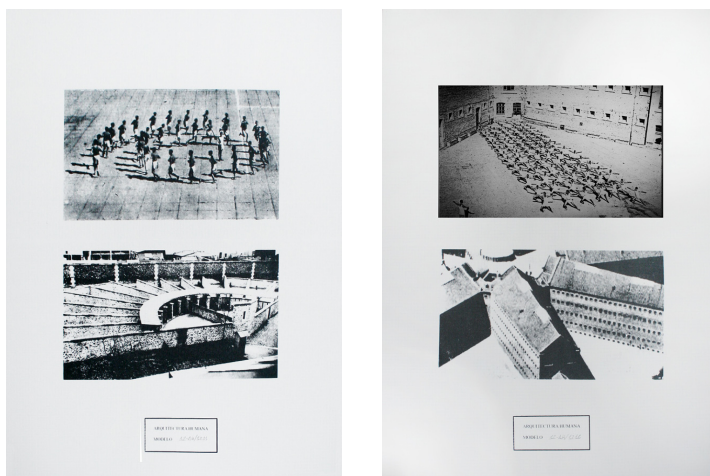
Fotograma, “Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body”, 2013.

El film es un claro exponente de cómo se comportó la ideología en el espacio público a través de representaciones masivas, ejemplo del uso del cuerpo por el poder para el control, un poder que, exultante, mostraba todos sus peones juntos y el modo en el que decidía sus movimientos. En la película, de igual forma, asistimos a manifestaciones contra el poder, otro tipo de actuación de la masa en el espacio público. Volviendo al contexto de la dictadura franquista, el régimen como hemos visto mezcló ocio, deber, castigo, enseñanza, colectividad y moral para desde las instituciones disciplinar a la sociedad. El cuerpo era un puntal en esta estrategia y, desde las generaciones más jóvenes, se atisbaba la posibilidad de introducir a la futura sociedad en un orden a través de organizaciones gubernamentales:

“El Frente de Juventudes controló las rutinas escolares no sólo dentro de la escuela, sino también fuera de ella, ya que la obligatoriedad de acudir a los campamentos de la organización, a las marchas pseudo-militares o a las competiciones y Juegos Escolares Nacionales (JEN) copó el tiempo de ocio de los jóvenes durante la posguerra española. El deporte y la educación física funcionaron como un poderoso instrumento de militarización y moralización corporal de la infancia y de la juventud durante el franquismo”²⁴⁸.

248 Marta M. Medrano, “Disciplinar el cuerpo para militarizar a la juventud. La actividad deportiva del Frente de Juventudes en el franquismo (1940-1960)”. Universidad de Zaragoza, España, doi: dx.doi.org/10.7440/histcrit61.2016.05.

El régimen tuvo una visión práctica de funcionamiento, la postguerra permitió ciertas disciplinas cercanas a lo militar, que a partir de los sesenta, y con un cambio de nombre en la organización, fueron desapareciendo; la JEN pasó a llamarse OJE (Organización Juvenil Española) planteando un nuevo talante donde lo disciplinar se daba de una forma más velada. Los poderes, ante el desgaste, tendieron a idear nuevas estrategias para lidiar con las nuevas generaciones. La disciplina y el cuerpo, más allá de la prisión, estaban asentadas en infinidad de sistemas que se imponían en las prácticas educativas corporales. En nuestra investigación, ligada al ámbito penitenciario, hemos enfocado la búsqueda a documentos gráficos desde un análisis estético, intrínseco en estas imágenes, de enunciaciones del cuerpo sobre aspectos relevantes de la conformación de la disciplina. Las imágenes que hemos logrado registrar, nos muestran reclusos y reclusas



I.G., "Arquitectura humana". Serigrafía sobre papel, 2/76 x 56 cm, 2019.

realizando ejercicios físicos de una forma ordenada como si se tratara de una coreografía. De estas fuentes, han surgido dos posibilidades plásticas con las que profundizar y resignificar la idea de lo disciplinar desde lo corpóreo. Como primer paso de trabajo, quise dar a todas las fotografías un mismo tratamiento para que tuvieran una análoga apariencia, tramé todas las imágenes a partir de un programa informático y realicé fotolitos de todas las imágenes que había archivado, por último, las estampé sobre papel mediante la técnica de la serigrafía. Según avanzaba el proceso, con la traducción mediada desde la técnica, iba desapareciendo ese carácter informativo inmediato de la fotografía. Esta forma de sintetizar la imagen, creaba ciertas masas geométricas que comencé a relacionar con fotografías

de fracciones de la arquitectura de prisiones. Era sorprendente como cuerpos humanos, en un orden concreto, provocado y obligado, semejaban el orden que dibujan algunas de las secciones arquitectónicas de los presidios²⁴⁹. Una vez ajustados los fotolitos y realizadas las pruebas de estampación, en un mismo formato de papel, 76x56cm, dispuse una encima de la otra: una imagen de una coreografía ejercida desde la disciplina en la parte superior sobre un fragmento de arquitectura penitenciaria al que estaba vinculada. En la parte inferior y, a lo largo de toda la serie realizada, aparecía en forma de leyenda: “Arquitectura humana”. A pesar de esta literalidad, las obras se conformaban en la formalidad de las dos imágenes, en su dicción, en la manera en la que una podría ser la traducción de la otra. Ambas partes, arquitectura y cuerpo, resultaban ejemplos de un orden establecido, de una jerarquía y de una manera de ejercer el poder tan sigiloso como

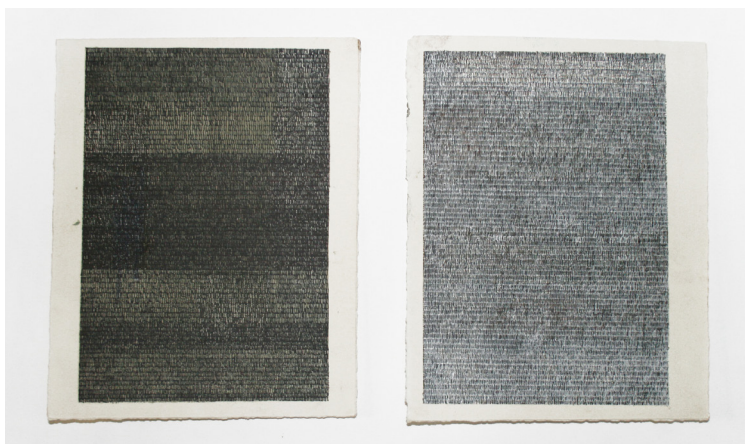


I.G., “Modelo 2507”. Serigrafía sobre papel, óleo sobre lienzo, 240x152, 2/100 x 70 cm, 2019.

249 “La táctica, arte de construir, con los cuerpos localizados, las actividades codificadas y las aptitudes formadas, unos aparatos donde el producto de las fuerzas diversas se encuentra aumentado por su combinación calculada, es sin duda la forma más elevada de la práctica disciplinaria. En este saber, los teóricos del siglo XVIII veían el fundamento general de toda la práctica militar, desde el control y el ejercicio de los cuerpos individuales hasta la utilización de las fuerzas específicas de las multiplicidades más complejas. Arquitectura, anatomía, mecánica, economía del cuerpo disciplinario...”. Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, pp. 155-156.

eficaz. Desde esta relación la obra plantea un vínculo con la certidumbre de cruzarse en el deseo del otro.

Al convertir las imágenes, en medio tono o en imágenes tramadas, las formaciones humanas, los grupos de reclusos ordenados impecablemente, representaban patrones geométricos casi perfectos. En un desempeño intuitivo, comencé a dibujar sobre las pruebas en papel realizadas en el taller de serigrafía. Aquellos primeros intentos desplazaron el trabajo al ordenador, donde fui creando diferentes patrones geométricos en un programa que luego trasladé a papel mediante la serigrafía, el gouache o dibujando con tinta. Estos dibujos geométricos, recogían las formas ordenadas que marcaban los cuerpos humanos, con el tiempo fueron convirtiéndose en entes autónomos que dieron paso a una serie de patrones que desarrollé en grandes formatos. Los patrones, normalmente creados en una escala tonal, mostraban una factura bidimensional, sin jerarquías,



I.G., "S.T.". Tinta y lápiz sobre papel, 27 x 20 cm, 2019.

acéntricos, además de un proceso concreto, formulado y programado que intensificaba la experiencia visual. La imagen primigenia del cuerpo tenía su continuidad en la traducción geométrica, los patrones se convertían en guiones de lo acontecido en las prisiones, ordenanzas visuales²⁵⁰ de unos cuerpos modelados para obedecer. En el transcurso de estos procesos inicié una serie de dibujos donde me impuse unas pautas para dibujar. Los formatos eran pequeños: 27X20 cm, la medida vertical la dividía en franjas de 5 mm que iba rellenando de forma mecánica con rayas verticales. La

250 "Un cuerpo disciplinado es el apoyo de un gesto eficaz", Michel Foucault, "Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión". 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 141.

presión que ejercía sobre el lápiz o el rotulador incidía en la opacidad del trazo, creando franjas con unas escalas tonales diferentes. Este trabajo, más que a la imagen resultante, se ceñía a un proceso sin final, un hacer en el cual me mudaba de un soporte a otro manteniendo la tensión del ejercicio. El continuo repetir de un gesto mínimo y disciplinado (líneas que van de arriba debajo de una forma continuada hasta cambiar de renglón) iba creando una trama, que en su globalidad semejaba una situación visual de microcosmos embebido en un territorio mayor, marcado por la simplicidad de formas geométricas. La precisión y acumulación de gestos, convertidos en una obsesión constante hasta la extenuación, revelaba una estrategia programática del proceso; la continua repetición a partir de unas normas autoimpuestas, donde la corporeidad era sometida a lo mecánico, una muestra más de la disciplina hacia el cuerpo.

4.3. Subversión

4.3.1. El cuerpo subversivo

“Nadie sabe qué puede un cuerpo” Baruch Spinoza

Lo que el cuerpo “puede y es” no tiene que ver con su esencia o su condición, tal y como interpretó Espinoza, el cuerpo funciona como un campo abierto, abierto en el sentido de poder conocerse, de poder ser desarrollado, de poder ser dominado en cada momento, ante estas situaciones el cuerpo da respuestas, resuelve y se enfrenta.

Gilles Deleuze, partidario de Spinoza, en colaboración con Félix Guattari con respecto al individuo y sus respuestas, asumen que estas están establecidas por las experiencias que alteran el cuerpo en cuanto a afecciones que sufre tanto externas como internas. El cuerpo construido, establecido y organizado como sujeto, a partir de las normas de su sociedad no puede evitar un deseo, un acto reflejo hacia la ruptura de las normas al que se enfrenta en diferentes intensidades. Esta relación con la norma y su antítesis determina las respuestas del individuo, donde afronta la autoridad disciplinaria cuyo mayor poder, como apunta Foucault, es la capacidad “normalizante” de la norma. En pasajes anteriores nos hemos referido a lo disciplinar analizando el cuerpo desde la organización, la clasificación, la rutina, el trabajo y la enseñanza, organizados por el pensamiento de un poder absoluto; esta autoridad acabará, en un momento u otro, enfrentándose a un cuerpo que reacciona a sus afecciones y que lo convierte en un posible cuerpo subversivo que se presenta en diversas formas.

Las acciones subversivas son múltiples dentro de un espacio vigilado y de grado muy diverso, estas respuestas del cuerpo a las alteraciones que sufre internas o externas pueden atacar o incumplir la norma desde situaciones pasivas a la violencia activa. Estas conductas dentro de la prisión obedecen a diferentes conflictos y a las formas colectivas en las que se producen: a modo de exponente simbólico y, por su repercusión extramuros, podríamos mencionar los motines como causantes de la violencia subversiva más visible, aunque lo mismo que en la vigilancia y en la disciplina nos adentramos en conductas que aceptan acciones veladas o poco visibles. La violencia subversiva la identificamos como violencia contra el poder, aquí y en todo lo que respecta al mundo penitenciario los núcleos de poder no se establecen exclusivamente en el campo de la institución dominante, también existe una violencia entre los presos motivada por las derivas del ecosistema interno²⁵¹. En torno a este tipo de violencia existen varias teorías, las cuales son difíciles de acoplar a la multitud de contextos diversos existentes; sobre todo, asumiendo la primacía occidental en contar su propia historia y la información creada desde este punto de vista. Un ejemplo, obvio, es el de las conductas violentas en ciertas prisiones de Sudamérica, las cuales no tienen nada que ver con estos sucesos en Europa, de esta manera, las comparaciones se podrían multiplicar con respecto a los diferentes puntos del planeta y sus sistemas penitenciarios. Realizar un examen exhaustivo de la situación y de los pormenores de estos sucesos es inviable y no es el objeto de esta investigación, sin embargo, este tipo de teorías nos pueden ayudar a entender ciertas proyecciones de la violencia. Nos encontramos con la teoría de la tensión, las tensiones del encarcelamiento y la presión disciplinaria causan problemas en los sujetos que tienen que aclimatarse a una nueva situación privada de alicientes. La teoría del control social, donde los individuos están acostumbrados a quebrantar las normas y en prisión la violencia les sirve para luchar contra ellas. La teoría de la comunicación y del intercambio de señales, la violencia como medio comunicativo, directo y oculto, el uso constante de la violencia para señalar un poder y la ocultación de esta que usa el preso como generadora de una reputación en forma de escudo. A raíz de estos fenómenos y sus conexiones o combinaciones existe la victimización penitenciaria donde el recinto tiene su trascendencia: el tipo de vigilancia, la arquitectura, las nuevas tecnologías y sus medidas de seguridad, entre otras, configuran el territorio de este ecosistema tan complejo.

251 “A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes”. Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia”. Pre-textos 2020, p. 261.

4.3.1.1. Retrato-imagen

“no se puede pintar sino es desde la carne” Oskar Kokoschka.

Seguramente interpelado por la insoslayable relación entre disciplina y subversión, cuando comencé a analizar el sistema de Alphonse Bertillon dirigido a la ficha policial, centrado en el tema del retrato, me llamaron la atención otro tipo de instantáneas de reclusos que habían sido golpeados o heridos en prisión. Unos retratos donde la cara aparecía desfigurada y el recluso era fotografiado buscando plasmar el daño o la herida recibida. Las normas, que recoge el retrato de frente y perfil derivadas a la ficha policial, provienen de un sistema que iguala a los sujetos, Bertillon perfila unos parámetros donde la fotografía anula el “alma” para mostrar las características físicas, tal y como recoge Allan Sekula en su artículo “El cuerpo y el archivo”²⁵². Las fotos que llamaron mi atención muestran una situación contraria al archivo que elucubró Bertillon, no existe un censo de este tipo de fotografías más allá de los expedientes abiertos o las fotos filtradas a los medios, de esta manera la búsqueda de imágenes violentas, descriptivas, obscenas, ocurrió de una manera diferente a la llevada en otras investigaciones, siendo el material hallado sensiblemente más escueto. Como en todo opuesto existe una convergencia y, en este caso, estos dos tipos de “retrato” mostraban de una manera cruda una representación que cosificaba al sujeto, en uno como propósito de notación y, en el otro, como sujeto pasivo, casi inanimado, a modo de objeto. La captura de esos rostros marcados, heridos, se tornaba tan descriptiva como las fotografías científicas del Bertillonaje y, en ambas, no existía la pose propia del sujeto anulada por la situación. Como Barthes advierte:

“al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose... En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; Y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres: y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo

252 “Bertillon insistió en la utilización de una distancia focal normalizada, una iluminación plana y uniforme, y una distancia fija entre la cámara y el poco predispuesto modelo. La fotografía de perfil servía para eliminar la contingencia de la expresión; el contorno de la cabeza seguía siendo inalterable por el tiempo. La toma frontal proporcionaba un rostro más reconocible dentro de los otros apartados del trabajo policial menos sistematizados. Estas últimas fotografías eran de más ayuda en búsquedas de sospechosos que todavía no habían sido registrados, arrestados, reconocidos por los inspectores en la calle”. Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”. En Ribalta, J., y Picazo, G., (ed.), “Indiferencia y singularidad”, 1986.



I.G., "S.T.". Óleo sobre lienzo, 9/95 X 70 cm, 2015.

así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta"²⁵³.

Ambas imágenes, las que muestran la violencia y las del sistema Bertillon, comparten el ser "imágenes vivientes" de personas desprovistas de su "yo" ante la cámara. Ese momento, en el que uno es consciente de que va a ser fotografiado y altera el lenguaje corporal ante el instante de ser immortalizado, donde el sujeto intenta controlar lo que va a ser captado, y, piensa en sí mismo como imagen, no existe en las imágenes citadas. En estas dos fotografías el control corresponde, lo posee, lo adquiere, lo toma el fotógrafo, en un caso a través de la iluminación y la postura forzada anulando la posibilidad de la pose propia y, en el otro, al fotografiar a alguien herido desprovisto del control de la situación.

Las imágenes de rostros golpeados, acuchillados, arañados, agredidos, mostraban la ruptura del rostro como esquema, la violencia ejercida se apropiaba hasta, en algunos casos, de la capacidad de nuestro cerebro para ver rostros humanos donde no existen; este error conocido como "pareidolia facial", incluso se torna imposible ante la brusca presencia de la carne como materia. Desaparece el rostro, queda en ocasiones la impronta, una impronta que según Deleuze buscaba Bacon en sus "no retratos" al intentar deshacerse del rostro y buscar la cabeza²⁵⁴. Al mirar las fotografías se me hacía imposible captar la mirada de los rostros, la imagen me derivaba al acto violento, a un lugar de la carne que omite al individuo para trasladarnos al dolor del cuerpo, a una materia herida, un espacio en el que la pintura se encuentra con la repulsión de lo que representa²⁵⁵. Los rostros dejaban de serlo, se convertían en una categoría de retrato que podríamos denominar siguiendo a Nancy en un "retrato autónomo pasivo". Nancy, asume que el retrato verdadero se concentra en la categoría del "retrato autónomo", donde el sujeto no representa ni realiza acción alguna que desvíe la inclinación hacia su propia persona. El interés, en estas capturas se centra en la acción recibida; y, eso era, lo que yo debía de pintar. El rostro como escenario que alberga la acción donde el uso de la pintura

253 Roland Barthes, "La cámara lucida, Nota sobre la fotografía". Ediciones Paidós, 1990, p. 139.

254 "persigue un proyecto muy especial como retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro". Gilles Deleuze, "Francis Bacon, Lógica de la sensación". Editions de la différence, Harry Jancovici, 1984 Segunda edición aumentada, p. 14.

255 "Tanto de dolor convulsivo y de vulnerabilidad, pero también de invención encantadora, de color y de acrobacia. Bacon no dice "piedad por las bestias", sino más bien todo hombre que sufre lo es de la carne animal. La carne animal es la zona común del hombre y de la bestia, su zona de indiscernibilidad, es ese "hecho", ese estado en que la pintura se identifica con los objetos de su horror o de su compasión". Gilles Deleuze, "Francis Bacon, Lógica de la sensación". Editions de la différence, Harry Jancovici, 1984 Segunda edición aumentada, p. 16.

tenía que describir ese acto, el medio, en este caso, debe funcionar en su propia materialidad. Cuando me dispuse a copiar las fotografías que tenía colgadas en el muro, quería llegar a una ambigüedad donde el espectador necesitara cierto tiempo hasta conseguir construir la imagen de origen del cuadro. Me sedujo el modo en el que la plasticidad de las obras se alimenta de la obscenidad de estas imágenes. El rostro se representa como un objeto mutilado, en la disyuntiva entre el cadáver o el herido, con la viscosidad de la materia descarnada. La materia sin embargo, en la forma de pintar estas obras está resuelta desde lo fotográfico, lejos de la representación de la carne a partir de la impregnación del lienzo de capas gruesas de materia oleosa. Una fina capa de pintura, donde la imagen se desenfoca, representa a las imágenes archivadas; este acabado cercano a la fotografía apunta a esa ambigüedad mencionada anteriormente, que, a su vez, produce una cierta estética del vestigio. Busco la fisura entre la imagen objetiva de la realidad de mi archivo y la percepción subjetiva de los sentidos que me permita, en esa traslación al lienzo, lograr un equilibrio entre ambos. El espectador se enfrenta a las obras reconociendo algunos datos y confuso, ante otros, en un intento de reconstruir la imagen y dotarla de un contexto. De la misma manera que Baudrillard menciona que las cosas cuando se convierten en demasiado reales se nos acercan de tal manera que llegan a convertirse en escenas, yo quería trasladar estas fotografías con ese punto impúdico a otra situación, casi a un proceso inverso llevando lo obsceno a lo oculto. A lo que hemos denominado estética del vestigio; donde el espectador necesitaría su propia interpretación para finalizar la imagen con los indicios que halle en el lienzo. La composición deriva al espectador a escudriñar la imagen, lo pintado se encuentra en el centro del cuadro; el lienzo contiene una especie de trampantojo, un recuadro blanco que semeja un paspartú. Esta composición aumenta esa sensación de la instantánea, de forma que la traducción pictórica asume la relación con su génesis entre el parergon y la referencia a la polaroid por el formato; extrañamente, la pintura aparece y con el fundido va desapareciendo invirtiendo el proceso del formato fotográfico instantáneo. La pintura intenta mimetizar la fotografía y asumirla desde su lenguaje, el gesto de la captación es temporal en ambas, al fin y al cabo, ambas representarían el tiempo. Lo fotográfico parece apropiarse de la instantaneidad del momento, un tiempo que está presente en la toma, en el registro realizado a través de una captura. Lo instantáneo resultó una aspiración de la pintura desde el Barroco, una aspiración que ha tenido diferentes proyecciones en la pintura: algunas obras de los inicios de Van Gogh, por ejemplo, en la cuales pintaba con una pincelada rápida y después repintaba minuciosamente, manteniendo así un carácter de captación instantánea, los impresionistas con el intento de la aprehensión del movimiento del paisaje y los estadios de la luz o

el expresionismo abstracto y el informalismo con la representación del instante desde el gesto y el dinamismo. Las pinturas que realicé también albergaron ese deseo de narrar lo instantáneo a través del desenfoque, al anular el gesto del trazo del pincel, se invierte el tiempo de ejecución y la pintura acontece desde la manufactura de una imagen creada en un mismo lapso de tiempo como el positivado de una foto. El fundido final con la brocha va borrando el tiempo empleado en pintar el dibujo y las manchas de color, esto responde a un hacer, a una fórmula que se aplica sin ningún componente estético en la operación. En las obras se encuentra cierta atmósfera de la desaparición, no desde lo que se ha entendido como la representación de la muerte, del paso de lo carnal a lo eterno. La obra nos muestra algo muy presente en el difumino de la persona, casi en lo atávico del rostro, en una situación que lo esquematiza transportándolo a una simple mancha que está a punto de desaparecer como si el sujeto quisiera alejarse, aunque sus heridas permaneciesen inertes. Asistimos a



I.G., "S.T.". Óleo sobre lienzo, 2/41 X 33 cm, 2015.

varias dicotomías en estas obras que se presentan en grupo, muestran la carne y ocultan el sujeto, el sujeto se convierte en escenario de la violencia perdiendo su impronta y lo agresivo, la herida, el desgarró y el golpe, se presentan desde lo etéreo de lo fotográfico, desde la captura de un instante. Bacon declaraba: "quiero que la pintura sea carne", estas obras intentan que el espectador imagine "lo que no se puede pintar".

A lo largo de la historia el pintar cuerpos heridos, desmembrados, golpeados o cadáveres ha sido continuo. Pintar carne está dentro de la tradición de la pintura, basta recordar las visitas a la morgue de Gericault para realizar la “La balsa de la medusa”. Mientras realizaba las pinturas de los rostros, encontré otra serie de fotografías forenses, que recogían, en un primer plano, algunas heridas infringidas con arma blanca. En cierta manera, parecían ser elementos gráficos como si estuviéramos ante una forma dibujada por un cuchillo, una especie de porciones de carne marcadas. Asocié estas fotos a algunos trabajos de Paul Theck, en los que aparecían trozos del cuerpo humano realizados en cera a modo de “relicarios”. Las partes del cuerpo representadas, toman su inspiración en las visitas que realizó el artista a las catacumbas capuchinas de Palermo. Las piezas están hechas en cera e impactan por su realismo. Theck creó estas obras de 1964 al 67; en contraposición a las tendencias del momento, ligadas al minimalismo, él trabajó en torno al aura, a lo orgánico, a lo profano y a lo religioso, desde una perspectiva mística. Aclarados estos antecedentes, a mí me interesaban estas obras por su lado impúdico, mostradas en vitrinas acercaban al espectador a su propia materia, a la carne; esta manera cruda de mostrar la anatomía estimulaba un cortocircuito con respecto a lo que veíamos.



Paul Theck, “Untitled”. Cera, metacrilato, pintura, 1965.

Pinté unos fondos con tonos carnosos y en una segunda capa representé, a modo de grafismo, las heridas que tenía documentadas. La superposición de las hendiduras, marcas, incisiones sobre una superficie carnososa mostraban una tensión, unas fisuras, como si las líneas de los cortes penetraran en el

lienzo. Una herida en la superficie desplegada desde la mimesis cromática, pero desde una ampliación que creaba una extrañeza con respecto a su significado.

“El acto de pintar es un intercambio y una alquimia de carnes” Jean Yves Mercury.



I.G., “Wounds”. Óleo sobre lienzo, 2/41 X 33 cm, 2015.

4.3.2. El motín

El motín, se puede observar como un lance por el cual se perturba la normalidad establecida por un tiempo concreto, ocasionado por una coyuntura sobrevenida, habitualmente no reconocida o posteriormente distorsionada de su esencia; pero sobre la cual se cimentaron las denuncias y exigencias, que tienen su porqué en situaciones previas a la acción que provocó el levantamiento, siendo esta acción un mero desencadenante.

Durante mi estancia en la Academia de España en Roma (2015-2016), una de las vías de investigación que estuve desarrollando tuvo como fin indagar la arquitectura e historia de la cárcel Regina Coeli, situada cerca de la propia academia. Esta cárcel en sus orígenes, a mediados del siglo XVII, fue construida para dar cabida a un convento católico, tras la reunificación italiana fue confiscado y, a partir de 1881, comenzó a ser usado como prisión. En el curso de las investigaciones hallé documentación gráfica de un motín acaecido en 1973²⁵⁶, estas imágenes me llevaron a los motines ocurridos a

256 Tano D’Amico, “Detenuti in rivolta a Regina Coeli”, L’ARENGARIO Studio Bibliográfico. <http://www.arengario.it/opera/detenuti-in-rivolta-a-regina-coeli-roma-carcere-di-regina-coeli-luglio-1973-459/>

principios de los años setenta en Italia (San Vittore, Regina Coeli, Rebibbia, Palermo, Ancona, Catania), unos producidos por los movimientos políticos de la época y, otros, por la incapacidad de las autoridades para implementar las reformas penitenciarias. Todas estas situaciones, se me presentaban en imágenes que guardaban ciertas similitudes entre sí: en cómo se mostraban los amotinados, en la disposición de los presos encima del tejado, en las consignas o en las peticiones de los presos escritas en las pancartas o en los muros, en definitiva, en todas estas escenografías que parecieran seguir un mismo patrón. No eran las primeras imágenes que veía de ese tipo, un sinfín de motines tienen su punto álgido con la llegada de los presos a lo alto de la prisión, siendo este el momento para los reporteros gráficos y, por lo tanto, la proyección de estos actos en imágenes públicas. Esta acción subversiva es una contestación contra uno de los grandes ejes de la disciplina y su esquema paradigmático: la inspección central. Los presos en los motines intentan hacerse con la rotunda, con el eje central de la arquitectura, para tomar el control y poder llegar al punto más alto del presidio. El cambio de sistema arquitectónico en las prisiones (de la estructura radial al sistema modular) trajo consigo el aplacamiento de este tipo de revueltas, dadas las condiciones de control de las nuevas edificaciones mediante la división de reclusos en módulos y la supresión de un espacio central. Los motines tienen desencadenantes diversos, pueden estar vinculados a una situación externa o interna, ya sean tensiones sociales o tensiones políticas, al régimen penitenciario o al complejo ecosistema de una prisión y su funcionamiento²⁵⁷.

Obviamente las revueltas son muy diferentes dependiendo del lugar donde ocurren, el grado de violencia suele ser desigual y, normalmente, reflejo de la vida diaria y del contexto de la latitud del propio presidio. Lo que realmente tienen en común los motines es que presentan, por un lado, la necesidad de subvertir la disciplina sea cual sea la acción que iniciará la reyerta y, por otro, apoderarse de un poder, que pase lo que pase, será etéreo. En la inmensa mayoría de los motines, uno de los “logros” de los reclusos suele ser llegar al punto más alto del presidio, cuanto más se alargue el

257 “En el transcurso de estos últimos años, se han producido acá y allá en el mundo rebeliones de presos. En sus objetivos, en sus consignas, en su desarrollo había indudablemente algo paradójico. Eran rebeliones contra toda una miseria física que data de más de un siglo: contra el frío, contra el hacinamiento y la falta de aire, contra unos muros vetustos, contra el hambre, contra los golpes. Pero eran también rebeliones contra las prisiones modelo, contra los tranquilizantes, contra el aislamiento, contra el servicio médico o educativo. ¿Rebeliones cuyos objetivos no eran sino materiales? ¿Rebeliones contradictorias, contra la degradación, pero contra la comodidad, contra los guardianes, pero también contra los psiquiatras? De hecho, era realmente de los cuerpos y de las cosas materiales de lo que se trataba en todos esos movimientos, del mismo modo que se trata de ello en los innumerables discursos que la prisión ha producido desde los comienzos del siglo XIX. Michel Foucault: “Vigilar y Castigar: nacimientos de la prisión”. 2002, Siglo XXI Editores Argentina, p. 30.



Fotografía de archivo.

motín más fácil se hace encontrar este tipo de imágenes donde los presos muestran su conquista al exterior; una situación que permite trasladar los problemas internos de la prisión a una sociedad que vive de espaldas a estas realidades. Así, en cada ocasión que acaece algún incidente violento en una prisión se reactiva la inquietud social sobre estas instituciones; esto irremediamente nos lleva a reflexionar sobre la validez del sistema, su solvencia y su existencia. La coyuntura del motín se proyecta en un tipo de imagen donde me atrae pensar cómo es posible su lectura desde diferentes códigos, podríamos intuir en ellas celebraciones de alpinistas que hacen cumbre, que miran al horizonte como si observaran un paisaje visionario. Quien no recuerda el “El caminante sobre el mar de nubes” de Friedrich, la supuesta libertad y plenitud al mirar el horizonte, los presos anhelan esa libertad ficticia que trasladan en su ímpetu por llegar al punto más alto de la arquitectura. Esta metáfora del poder donde anclar su bandera, en este caso sus proclamas y, no para mirar al horizonte sino para intentar comunicarse, busca una interlocución que no han tenido puertas adentro de la prisión. Se nos muestran en grupo, en esa ruptura con la disciplina. No escapan, pero ya no son individuos dentro de un sistema, se agrupan, en algunos casos se despojan de sus uniformes, se muestran efusivos, se sienten dueños de sus actos, han escapado del sistema...por momentos. En cierta medida el motín incluye un lugar de libertad, pero una libertad sustentada en quebrar la disciplina, en conseguir un poder, normalmente no para una huida sino para negociar una mejora. El estado de internamiento produce en el sujeto un mecanismo de sobrecompensación que le lleva a entender su existencia ligada a la obtención de la libertad; y, esta voluntad, enmarcada en una realidad fraccionada, se proyecta desde lo particular lejos de un sentimiento comunal. Este valor ansiado, tiene diferentes representaciones dentro del motín, que obedecen a invertir la imagen de la disciplina como herramienta de poder que anula las conductas grupales de tal modo que nadie crea poder tomar decisiones para relacionarse con los otros reclusos sin permiso. De manera que el motín supone grupo y, como tal, al fin y al cabo, es un acto político en cuanto que, como relata Foucault, la acción política viene determinada por la forma y no solo por su finalidad; consiguiendo que problemáticas no asumidas por la tradición política europea lo acaben siendo²⁵⁸.

258 “En primer lugar, es necesario distinguir la forma política de la forma, no política, de una acción. Yo diría que una evasión de dos presos, tras haber secuestrado a rehenes, aunque esos presos fuesen presos políticos, o tuviesen una conciencia política, es un tipo de acción que no es política. En contrapartida, si se da una forma de acción política cuando los presos plantean, por ejemplo, reivindicaciones tales como las de reclamar mejor comida, calefacción, no ser condenadas a penas absurdas por nimiedades, en suma, cuando se plantean reivindicaciones ligadas a su interés inmediato de forma colectiva, apoyándose en la opinión pública, dirigiéndose no a sus superiores, a los directores de su cárcel, sino al poder mismo, al gobierno, al partido en el poder. A partir de ese momento su acción adopta una forma política”. Miche Foucault, “Obras esenciales, II Estrategias de Poder, Las prisiones

A medida que mi archivo iba creciendo me preguntaba en qué manera podría trabajar con este material, como podría lograr que estas imágenes pasaran de ser la representación de lo que muestra la foto a convertirse en el reflejo de una acción en un espacio concreto. La respuesta puede hallarse en lo formal; la traducción de estas imágenes mediante diversas disciplinas artísticas debería alterar la relación que mantenemos con ellas, posibilitando que el observador asuma el reto y, encuentre el método, para que lo que habitualmente se ve como imagen-noticia se convierta en verdadero, por encima de la contemplación. La pintura a lo largo de la historia ha trasladado acontecimientos de diferente índole al lienzo, como género estaríamos hablando de la pintura de historia o pintura histórica; en la cual podemos encontrar un sinnúmero de ejemplos que han posibilitado al espectador entender ciertas situaciones al margen de representaciones sesgadas. La historia del naufragio de la fragata “Medusa” en la costa de Mauritania, a principios del XIX, representado por Géricault en la “Balsa de la medusa” tuvo una enorme repercusión por la muerte de más de cien personas y la forma en la que se eligió al capitán del barco. El pintor nacido en Ruan, proyectó el cuadro de un modo concienzudo creando una balsa en su propio estudio, y realizando un amplio número de estudios sobre el cuerpo humano apoyándose en sus contactos de una morgue cercana. Esta forma de representar un hecho podría casar con la idea del motín, un amplio lienzo donde pintar una acción contemporánea representativa, pero como mostrar ese lado performativo, vital, de la revuelta, donde el espectador pudiera sentir la escena, ser parte de ella. Este tipo de escenas donde involucrar al espectador, tienen en Édouard Manet a un perfecto ejecutor y precursor, valga como ejemplo su obra: “La Serveuse de bocks” realizada en 1879. Una obra donde Manet presenta dos escenas²⁵⁹, en una, en la que al espectador se le demanda su atención; la camarera en una taberna mira hacia afuera del cuadro, pareciera dirigir su mirada al público del cuadro. En la segunda, un cliente pintado en el primer plano guía su mirada hacia un escenario que se encuentra parcialmente representado en la obra. Realmente el espectador está inmerso en dos miradas que no sabe a dónde se dirigen exactamente pero no puede dejar de sentirse preocupado por la escena. La situación a la que Manet aboca al espectador es cruda e irreversible, una vez que el espectador se enfrenta a la obra se convierte en parte de la escena. El director, Édouard, cuenta con el actor externo y sin

y los Motines en las Prisiones”, Editorial Paidós, p. 481.

259 “En el cuadro de Manet hay dos personajes que miran; pero, en primer lugar, no miran lo mismo y, en segundo lugar, el cuadro no nos dice que miran. En este cuadro solo se representan dos miradas, dos miradas en dos direcciones opuestas en el cuadro, del envés y del revés de este, y no se nos revela ninguna de las dos escenas que cada personaje contempla con tanta atención”. Michel Foucault, “La pintura de Manet?”. Alpha Decay 1ª Edición, 2004.

duda esta situación dota al cuadro de una realidad extremadamente presente que Baudrillard la define como obscena y, por lo tanto, esta condición sitúa al espectador como “voyeur”. Estas dos alternativas que hemos apuntado: la pintura de historia y la escena que construye Manet podrían ser útiles para representar la situación de los amotinados en una forma en la que el espectador se sienta concernido.



Édouard Manet, “La Serveuse de bocks”. Óleo sobre lienzo, 77,5 x 65 cm.

El material archivado en torno a los motines es amplio, una labor que hoy en día sigo llevando cabo y que la historia reciente sigue nutriendo a base de sucesos; las imágenes de presos de vuelta a los tejados con motivo del COVID y la situación surgida por la pandemia en múltiples prisiones son significativas. Así, la imagen del tejado de los setenta en la emblemática cárcel de San Vittore, en Milán, se repite en 2020 con motivo de las protestas en torno a las medidas restrictivas o la falta de medios para enfrentarse a la crisis sanitaria. Las posibilidades descritas, desde lo formal, me ofrecían soluciones adecuadas para significar la idea del motín, no obstante; en aquel momento, a medida que se incrementaba la documentación gráfica se me hacía imposible afrontarlas como únicas y llevarlas al lienzo como pintura de historia o recrear la escenografía como si estuviera dentro de ella o quisiera integrar al espectador en la escena. Me interesaba la idea de serie, de cuantas veces y en cuantos lugares habían sucedido las acciones subversivas; la repetición de la escenografía es la que une estas imágenes dotándolas de un significado. Esta cadena de imágenes que ocurre en el tiempo, de forma continua, como cualquier tradición que se repite, me

llevó a pensar en una obra cercana al documento, a una serie de cuadros de pequeño formato. El formato del soporte que elegí fue de 52x42 cm, la imagen de cada motín, la pinté inscrita en el formato en un tamaño de 21x28 cm y, debajo de esta, estampé mediante la técnica de la serigrafía el nombre de la cárcel y el año en el que ocurrió el motín. Lo pintado, mimetizando los documentos que tenía, estaba realizado en una escala acromática ligeramente virada a un tono caliente; esta finalización citaba el paso del tiempo de la fotografía, de las hemerotecas revisadas. La obra



I.G., "Rooftop". Óleo sobre papel, 6/52 x42 cm, 2018.

que lleva por título "*Rooftop*", hasta el momento alcanza veinte motines representados; mi documentación alberga un gran número de motines, aún así, en el momento que me puse a pintar seleccioné veinte imágenes, que para mí contenían una fisura la cual te lleva a trabajar con ellas. Esta característica, la percibí en diferentes niveles de la imagen; desde la formalidad casi compositiva de los presos y sus cuerpos al ubicarse en el tejado hasta los pequeños símbolos que pasaban prácticamente desapercibidos llenos de significado: el saludo fascista de algún preso, un motín de mujeres despojadas de su ropa como protesta, una pancarta concreta... El hallar esa fracción que me alerta en las imágenes hace que las quiera llevar al lienzo, hoy en día, el trabajo de archivo continua, por lo tanto, voy acumulando imágenes que quiero pintar, no sé si para continuar esta serie o empezando una nueva. Más allá de la historia de la pintura como género, la pintura durante gran parte de la historia ha servido como técnica definidora de qué merece ser ilustrado²⁶⁰, a menudo desde una

260 "La pintura, en sus avatares cortesanos y burgueses, no dejaría de ser un formato de imagen que instituye el almacenamiento de lo "ilustre". Lo ilustre, ciertamente, como aquello que merece ser ilustrado, inmortalizado y archivado para la posteridad en función de un estatus en el que el poder se ejecuta también (o quizá, primeramente) sobre el imaginario". Victor del Río, "Fotografía objeto, La

dirección determinada por un poder en cada época. Podríamos apuntar que la pintura ha llegado a funcionar como archivo, una hipótesis que soportaría las cortapisas de qué tipo de poderes escogieron las representaciones a realizar y su intervención narrativa en lo pintado, así, paradójicamente, la pintura sí que constituye un archivo fidedigno de la relación entre los hechos y su representación por parte de los poderes. La fotografía en este caso, y en lo que toca a los motines, tiene en sí misma la posibilidad de ser vista por miles de personas, más su posterior almacenaje en la red la dota de una preidentidad para formar parte de un archivo. Al pintar estas imágenes, situaciones tan vistas un día en los medios como ignoradas después, adquieren el status del almacenamiento de lo “ilustre” como dice Víctor del Río, porque la pintura como disciplina traza un archivo lleno



I.G., “Rooftop”. Óleo sobre papel, 2/52 x42 cm, 2018.

de arbitrariedades. Enmarcada en esta serie existe una acción de protesta a finales de los setenta (1977), donde se encadenaron una serie de motines en el estado por la no aplicación de la ley de Amnistía. Estos actos organizados por la Coordinadora de Presos Españoles en Lucha (COPEL), sucedieron en diferentes puntos del estado casi a la par y, en todos ellos, la acción premeditada fue llegar a la cima de la prisión, con la consiguiente puesta en escena de pancartas bajo lemas reivindicativos de aquel contexto post franquista. Así quedaba reflejado en la portada del ABC del 21 de julio de 1977²⁶¹, bajo el titular “La protesta de los tejados”. En el artículo se menciona como la acción tuvo lugar en once provincias donde los presos accedieron a los tejados e instalaron las pancartas que

superación de la estética del documento”. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 10.

261 Hemeroteca de ABC, Edición 21-09-1977.

exigían la amnistía de los presos. Varias de las instantáneas tomadas en aquellos días forman parte de la obra “Rooftop”, me interesó procurar una situación en la cual el espectador, al ver la misma fecha en algunos cuadros de la serie, y leer el nombre de prisiones de un mismo país, pudiera intuir un hecho histórico de cierta relevancia, más allá, de un mero motín.



Hemerteca ABC, 21 de julio de 1977.

La operación en torno a la fotografía, al documento y a la pintura ya ha sido tratada con anterioridad en esta investigación, donde analizamos desde la perspectiva de Susan Sontag la impronta del documento, la cual no puede limitarse al campo de la fotografía ni la fotografía debe asumir como problema integral su ambigüedad como documento. No queda más que enfrentarse a las contradicciones del medio ante su poder y sus posibilidades de transmisión, pasando de una traducción de lo real a la indefinición. Mi trabajo con el archivo impregna a las fotografías de una realidad comunal, las iguala al hacerlas parte de una serie. A posteriori, existe ese momento en el que descubres o ves que te azuza de la imagen, algo en lo que no puedes dejar de pensar, en mi caso, esto determina una fuerza para poder trasladar esas imágenes al lienzo. En cierto sentido, aislar esas veinte instantáneas en forma de resumen de unos acontecimientos y relaciones mucho más complejas, las resitúa. Aquí la pintura, y hablo de la pintura tanto de la imagen pintada del motín como del texto o el recuadro en blanco del soporte, se enfrenta a un problema de representación donde los códigos a los que se ciñe presentan una arqueología documental con respecto a los espacios de control y al cuerpo.

Las problemáticas suscitadas en el enlace de estas disciplinas, fotografía y pintura, tienen su génesis en la relación entre el arte y lo real. La pintura indaga el límite en la posibilidad de ir más allá del acto fotográfico. No se trata de buscar, únicamente, la fotografía que, al margen de su cualidad informativa albergue un campo ciego que posibilite su propia realidad y, de esta manera, amplíe el ilusionismo evocador de la captura de aquel instante. Las fotografías nos ofrecen una realidad matizada, salvaguarda del instante; el arte, sin embargo, aspira a manifestar las posibilidades de la realidad que quiere transmitir desde la formalidad, desde su lenguaje. La fotografía apunta a lo fidedigno, se asienta en los códigos culturales, siendo una expresión de una realidad que sin ser real, pareciera serlo, de manera que más que lo que fue, refleja lo que se espera que haya sido. La fotografía es un acto compartido, extendido en su consumo de masas, lejos de la fotografía objetiva, que apuntaba Allan Sekula, cercana a las ciencias a mediados del XIX. Así, se puede constatar que el medio fotográfico, en una dimensión amplia, se ocupa de la producción de imágenes más que de captura realidades. “Rooftop” convoca al documento y, ante las sospechas que produce el arte, añade estratos de significado, serializando la obra e incluyendo fecha y lugar. Imagen y leyenda, ambos, desde claves diferentes en la misma obra sin mezclarse, reafirmando una realidad donde el cuerpo responde, se hace subvesivo: se muestra desnudo, agrupado, inscrito en un espacio que se le niega, con gestos de protesta, ademanes simbólicos, el cuerpo se expresa, el cuerpo lucha y reclama, como el Vogue, como decía Virilio hay que recuperar el cuerpo y los reclusos no iban a ser menos.

4.3.3. Leyenda

“No busco comunicar algo, busco comunicar con alguien” Jean Luc Godard

Uno de los principales antecedentes de un motín, suele estar en las reclamaciones no escuchadas de los reclusos. Estos, al tomar el presidio, una vez conseguido un espacio propio, pasan a la negociación y muestran sus peticiones. Ante el conocimiento de la mirada pública, las pancartas con las reclamaciones forman parte del paisaje. En esas pancartas, me llamaron la atención los textos que descontextualizados del entorno nos remiten a lecturas ambiguas, casi en forma de slogan que juega con la ambigüedad y el equívoco. Cuando uno repasa los motines ocurridos, las épocas y los sucesos que han acontecido en esas prisiones, se da cuenta de que se vuelven a repetir los mismos motines casi con idénticas peticiones. Esa idea de

repetición en los mensajes, esa manera en la que los mensajes de los presos adquieren un lugar en los medios, evaporándose posteriormente, me pareció paradigmática de este tipo de sucesos y de cómo funcionan los sistemas de poder. Esta obra, que comenzó en Italia, tiene uno de sus primeros textos escogidos en “Vogliamo la riforma”; una frase que aparece constantemente en fotos de motines carcelarios pertenecientes a diferentes periodos. En estos años, he realizado dos obras diferentes partiendo de las leyendas escritas por los presidiarios, para focalizar sus demandas. La primera obra comenzó de una forma procesual, después de seleccionar los textos los imprimí para ver la relación formal que podría establecer con la tipografía. En aquel momento existió cierta resistencia a la forma, a la letra como significativa, y una especie de bloqueo ante una textualidad muy presente.



I.G., “To far for visits”. Óleo sobre papel gofrado, 70 x 50 cm, 2016.

Me interesaban ambas cuestiones, pero sin que apareciera el significante de una forma absoluta, recordando la obra de Iam Hamilton y sus piedras grabadas comencé a realizar pruebas a partir de la técnica del gofrado; un método que comprende inducir un relieve en el papel por el resultado de la presión. Esta característica en mis tentativas conseguía que el texto se leyese desde lo perdurable, desde la huella, presentando la potente imagen de la tipografía de una forma casi dormida, pero lo suficientemente autónoma como para pugnar con el significado. Tras las pruebas, escogí un soporte de 70x50 cm para cada uno de los textos y llevé a cabo el corte láser de las letras que necesitaba para realizar la operación. La tipografía escogida fue Romana, por su arista viva que facilitaba el proceso de marcado en el papel y esa particularidad con respecto al pasado, además de su uso en edificios públicos en mensajes recios e institucionales. El tórculo ofrece

la posibilidad de que la matriz se hunda con intensidades diferentes en el soporte dando una apariencia propia, de esta forma la luz con su intensidad nos revelará el texto de una manera más o menos tenue. En este paso del proceso, la insistencia del miedo a quedarse a las puertas del acontecer del texto se impuso produciendo unas hendiduras muy marcadas, en cierto sentido volvía a la casilla de salida; yo enfrente de un texto, rígido, presente y directo. Era casi una cuestión dérmica y, ante el rechazo que me creaba, decidí cubrirlo con una imprimación blanca, la sensación era diferente, pero el texto seguía tan presente como antaño. Finalmente, en un ejercicio casi de ocultamiento, añadí, una tras otra, capas de óleo blanco donde la pincelada cada vez estaba más presente a la forma de Robert Ryman o los ejemplos del uso de la materia que hemos referido en esta investigación de José Ramón Amondarain. El texto oculto por el óleo, en un principio, acaba emergiendo a través de la luz de una manera sutil; la luz incide en lo cóncavo y convexo del papel aflorando el volumen, posibilitando la lectura y, en medio de la experiencia las capas de óleo, consuman una función dual. Por un lado, su materialidad, la cual provoca una superficie desencadenante de una interacción, háptica, lumínica, donde el color que se aplica abundante sirve, a posteriori, para pintar con la propia materia. En este sentido Robert Storr sobre Ryman denomina a esta condición “estructura acumulativa”²⁶². Amasar, juntar, agregar y recopilar la pintura



R. Ryman, “Untitled”. Óleo sobre lienzo, 26 x 25,5 cm, 1965.

262 “El recurso de Ryman al blanco es paradójico en tanto en cuanto le ha servido para esconder, lo mismo que para revelar, una estructura acumulativa; es decir, ha escondido su proceso pictórico empírico bajo un manto de blanco para revelar la pintura en su integridad. El blanco, pues, en lugar de aludir a una vaciedad virgen o resolverse en ella, sacaba a la luz la intensa actividad superficial de la obra y su preparación subyacente”. Robert Storr, “Dones sencillos”. Catálogo Robert Ryman Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1993, p.21.

para estirar, extender y prolongar el óleo creando una película superpuesta esquematizada por la pincelada. Como dice Maurice Merleau Ponty, la disciplina de la pintura es una forma especial e inmejorable para adentrarse en el mundo de la percepción, en tanto la pintura es capaz de exponerlo de la forma que la comprendemos en nuestras vivencias²⁶³.

Y, esto dota a la pintura de una particularidad, de una realidad propia que se hace presente, más allá, de la proyección ilusionista con la que ha sido relacionada durante siglos. La percepción nos traslada a un estadio franco con la obra, una relación donde la obra se establece como sujeto, y como tal, lo que se representa y la forma en la que está representado no pueden entenderse por separado²⁶⁴. Por otro lado, la pintura se muestra crudamente, mas no puede dejar a un lado su capacidad de ocultación, las capas de pintura que son reflejo del tiempo, pero, a su vez, también lo son de lo oculto. Esas capas muestran un tiempo, y no solo en el lienzo: Michael Asher, en un trabajo realizado en la galería Toselli en 1973, en Milán, decapó con arena la pintura de las paredes de la galería en una manera de revelar el pasado. La pintura en el lienzo tapa la imprimación, las capas superpuestas ocultan las anteriores, el acontecer de la pintura por naturaleza oculta. El pintor asume el hecho, porque él también se sabe un hacedor del camuflaje, del disimulo, donde ocultar las torpezas o los mensajes velados. En el campo de las torpezas, los “pentimenti” son todo un género, este nombre se utiliza para los cambios que realiza el pintor sobre aquello que ya estaba pintado: las correcciones añadidas en el proceso del cuadro, que hoy en día pueden ser descubiertas mediante el uso de la radiografía, por ejemplo. Si este fenómeno es parte del proceso existe otro tipo de ocultación que se hace presente en forma de pantalla, de capa que se superpone en el lienzo erigiéndose en significado y significante. En la obra que realicé, titulada “Leyenda”, el texto queda velado, oculto, pero como asevera en esta frase el escritor Hugo Von Hoffmansthal: “Hay que ocultar lo profundo. ¿Dónde? En la superficie”, el texto cubierto por varias capas de óleo se vuelve presente desde la luz; lo profundo de la obra, el texto oculto en la superficie, florece al ser iluminado. Este ocultar, no solo forma parte de la apariencia, esas capas de pintura, como las de las paredes de la galería de Milan que Asher fue quitando poco a poco, muestran los periodos en el que estos mensajes, repetidos en el tiempo, van

263 268“El hombre está investido en las cosas, y estas están investidas en él. Para hallar como los psicoanalistas las cosas son complejas. Es lo que quería decir Cezanne cuando hablaba de cierto “halo” de las cosas que hay que traducir en la pintura”. Maurice Merleau-Ponty, “El mundo de la percepción”. Fondo de cultura económica, Argentina 2002, p.31.

264 “En efecto, ¿que aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos, que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse”. Maurice Merleau-Ponty, “El mundo de la percepción”. Fondo de cultura económica, Argentina 2002, p.60.

desapareciendo hasta que ocurren en un nuevo motín para desvanecerse posteriormente, el eterno repetir de “vogliamo la riforma”, una reforma que nunca llegará. En torno a los textos documentados, llevé a cabo una segunda obra donde la realización se ejecutó desde otro prisma diferente. La repetición de los textos en estas revueltas, me llevo a pensar en cómo tenían un funcionamiento figurado de slogan, una fórmula breve con sentido propagandístico, casi en forma de un lema publicitario. Esa idea de frase que se repite para lograr un mensaje penetrante me pareció sugerente, convirtiéndose la repetición en el eje de este nuevo trabajo. Seleccioné varios textos para estamparlos mediante serigrafía en papeles de 92x64 cm. Entre ellos:

-WE WANT TO TALK-, -STEAKS&CHIP FOR TEA-, -DONDE ESTA EL DINERO-, -ESTAMOS EM LUTO-, -COME ON PEOPLE-, -VOGLIAMO LA RIFORMA-, -FUERA EL DIRECTOR-, - UNDER NEW MANAGEMENT-, -TOLD WE WILL DIE-, -ILS VEULENT NOUS TUER-, -PURE WAR-, -BLACK AND WHITE TOGETHER-, -ICH MÖCHTE FREI SEIN-

La idea de la consigna, del slogan, me dio pie a pensar en la tirada desde la repetición y, en esta acción que llevé a cabo, repetir no es copiar. Las pantallas, a modo de matriz, se usaron para estampar, una y otra vez, los textos recopilados; el paso continuo de la rasqueta junto a la forma manual con la que estaba realizando la estampación, posibilitaron crear múltiples estampaciones con diferentes acabados. Las diferencias se producían a partir de la mecánica manual por las diferentes cantidades de tinta en la pantalla, a la fuerza ejercida en la estampación o a los errores producidos por el sistema de trabajo diseñado. Las imágenes rasgadas, veladas, estampaciones explotadas, empañadas, prácticamente ilegibles, textos superpuestos o imágenes fantasmas, constituían una manera de posicionarse describiendo una fisura con el significante del texto, una ruptura con la forma que añade información. En esta obra se establece una concepción visual que niega la originalidad de la imagen, buscando una situación que pueda repetirse en el tiempo de forma parecida pero diferente. Las hojas de papel se presentan en el espacio expositivo superpuestas unas a las otras, en algunos casos negando su legibilidad; esta situación viene dada por el sistema de montaje donde las hojas se sujetan al muro mediante imanes, permitiendo un depósito ilimitado y desordenado en el muro. Estos recovecos formales devienen de la situación de los motines, cuantos motines más vendrán, cuantos hemos olvidado, cuantas peticiones, mejoras y derechos han sido vulnerados, olvidados: aquellas pancartas eliminadas por el tiempo aparecen en estos textos medio borrados, tachados, rasgados

o ilegibles, unos encima de otros, mensajes repetidos que se van perdiendo y vuelven a aparecer, nítidos en su comienzo manteniéndose difusos o borrados en el tiempo.



I.G., "S.T.". Serigrafía sobre papel, imanes, 2019.

Lo que en un principio pudiera parecer una simple apropiación de los textos-reclamaciones de los reclusos, sin embargo, gracias a la elección de los procesos formalizadores de las dos obras, dotan a los textos de una materialidad donde aflora su condición de significante. En el momento que veo estas obras en el espacio expositivo no intento comunicar un acto político, básicamente, la obra se fundamenta en una traslación de la realidad y, seguramente, el gesto, la mirada a los motines si tiene un sentido político. La obra especula con la posibilidad de abordar la realidad a partir del uso de mecanismos artísticos. La traducción aporta un nuevo sentido a aquellas pancartas descontextualizadas en el espacio expositivo, esta obra

intenta recoger y trasladar una situación pasada desde la realidad propia del presente, asumiendo un nuevo discurso desde el arte. Sesgar, mutilar u ocultar las palabras, una relación con lo no verbal, incrementando la materialidad del significante de manera que el significado se abre a nuevas interpretaciones. Derrida en la entrevista “Las artes del espacio”²⁶⁵ declara como hace estallar las palabras para que desistan de formar parte de lo que reglamenta el discurso:

“A menudo se me reprocha que sólo me gustan las palabras, que sólo me interesa mi propio léxico. Lo que yo hago con ellas es hacerlas estallar para que lo no verbal aparezca en lo verbal. Es decir, hago funcionar las palabras de tal manera que en un momento dado dejen de pertenecer al discurso, a lo que regula el discurso: de ahí mi uso de homónimos, de palabras fragmentadas, de nombres propios que esencialmente no pertenecen al lenguaje. Tratando las palabras como nombres propios desorganizamos el orden usual del discurso, la autoridad de la discursividad”.

El arte, en este sentido, concita una relación diferente con el espectador al ser un lenguaje específico en un contexto concreto donde la relación con la información es diferente. El espectador no invoca al orden de otros lenguajes constituidos, el arte reclama su condición de sujeto desde lo sensible haciéndole participe. El arte asoma desde la experiencia estética, pero en diferentes niveles sigue siendo una herramienta activadora, lejos de las inquietudes revolucionarias de las vanguardias que legaron un peso simbólico significativo. El arte, a este respecto, ha sido capaz de asumir la contemplación como tal y sumar una mirada cercana de cada contexto cuestionando su propio lenguaje. El desarrollar un lenguaje específico para cada obra, aun refiriéndome a unos mismos códigos, hace que exista un acto de disputa donde lo normalizado no adquiera rango de producción y no me refiero a una cuestión de mercado donde los objetos necesitan de una imagen icónica del productor, simplemente, hablo de la tensión necesaria del artista en su estudio para enfrentarse a la idea y a su formalización. En tal sentido, dentro de mis procesos y en la relación que mantengo con las investigaciones que realizo, se produce una descontextualización de lo investigado para recontextualizarlo sin obviar la génesis, pero reafirmando al arte como expresión final. En las obras “Leyenda”, el lenguaje prevalece como materia prima creando una transmisión insólita, a partir de un innegable poder en su cualidad comunicativa, además de poderoso significante. Los artistas que han trabajado esta dualidad son muchos, podríamos citar a Remy Zaug, Mel

265 Jacques Derrida, “Las artes del espacio”. Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en I+Laguna Beach, California, publicada en: Deconstruction and Visual Arts, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32. Edición digital de Derrida en castellano.

Bochner, Lawrence Weiner, Christian Robert-Tissot y Christopher Wool entre otros. El trabajo de Zaug, en todo lo descrito anteriormente, aporta una visión reveladora, desde su obra o en sus escritos, tales como: “El museo de arte de mis sueños o el lugar de la obra y del hombre”. En el trabajo global de Remy Zaugg se podría establecer un eje común, el cual gira sobre su constante interés en el análisis de la percepción de la obra en el espacio que se localiza por parte del espectador. Dentro de su obra cabría destacar, la utilización del texto, no simplemente como imagen, y la palabra para transmitir de una manera fragmentada el lenguaje. A través del



R. Zaug, "LOOK, I AM BLIND, LOOK". Laca sobre aluminio, 68 × 69 × 3 cm.1999.

recurso del lenguaje, Zaugg, encauzó la deconstrucción y construcción de nuevos contextos, estando en su trabajo muy presente una práctica entre la pintura y el texto, entre ver y leer, el color que se lee y la tipografía que se pinta. En los trabajos analíticos, alejado de la expresividad emocional a la que parece suscrita esta disciplina, Remy Zaugg se centró en la posibilidad de la pintura en tanto que herramienta transformadora y de investigación. Esta práctica se refrenda desde una de sus primeras obras realizadas sobre “La casa del ahorcado” de Paul Cézanne. La obra del pintor de Aix en Provence fue analizada desde el vocablo, Zaugg reemplazó cada fragmento de la imagen por descripciones literales repintando el lienzo minuciosamente a través de las palabras, describiendo una metodología que utilizó a lo largo de su carrera. Si en esta primera obra la pintura pasaba a

ser palabra, los análisis de los textos que emplearía en sus obras posteriores se relacionarían con la pintura. Da forma al lenguaje como material, en un quehacer aditivo donde suma la pintura y las propias coordenadas de la disciplina, el color, la composición, se transmiten mediante las palabras y las letras como formas. Se vale de contraposiciones, deconstruyendo el vínculo entre descripción e imagen, alejándose de esta para emplear el texto como instrumento que narra la dificultad de la experiencia visual. Los opuestos perceptivos a través de sus textos (Mira, estoy ciego, mira), o en la combinaciones cromáticas intentan activar al espectador, En toda la obra del artista suizo existe una asunción de la subjetividad del espectador, Zaugg consideraba que la visión y la conciencia están vinculadas, por lo tanto, la comprensión de las cosas se realiza a través del solapamiento de estas. En su trabajo, en sus textos, se promueve el vínculo entre el espacio expositivo, la obra y el espectador, para él la obra se expresa autónoma ante las capacidades perceptivas de cada espectador en el momento, como indica este pasaje²⁶⁶:

“La obra existe para actuar sobre el hombre. Ya se trate de una obra de ayer o de hoy, actúa en la actualidad de su presencia ante el hombre, así como en la actualidad de la presencia del hombre ante ella. Ya daté de ayer o de anteayer, de un pasado próximo o de un pasado remoto, la obra actúa hoy sobre el hombre de hoy, y solo sobre el hombre de hoy. Pues el hombre de ayer ya no existe, está muerto, de acuerdo con las leyes de la naturaleza. En este sentido, hoy, cualquier obra hecha en cualquier época es actual, puesto que solo actúa sobre el hombre que se encuentra ante ella hoy. Es porque el hombre es mortal por lo que toda obra es de hoy.”

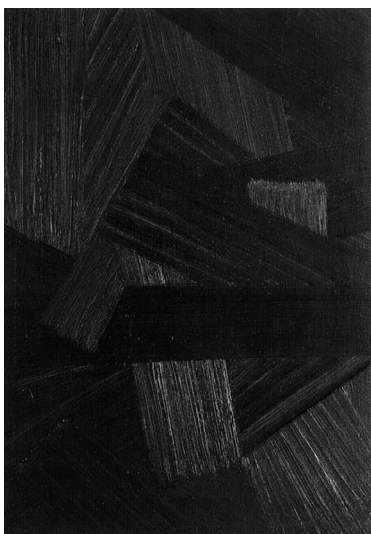
4.3.3.1. Las palabras y las claves, José Ramón Amondarain

En este momento de la investigación, tras revisar una obra que nos acerca a la textualidad volvemos a hacer referencia al trabajo de José Ramón Amondarain. Dada la cercanía en el contexto, los cruces ocurridos durante años en el marco artístico y los intereses comunes en la disciplina de la pintura es pertinente introducirnos de una forma más intensa en su trabajo y plantearle al propio artista una serie de cuestiones.

En el último pasaje hemos revisado la obra “*Leyenda*” donde alguno de los textos, que son la génesis de este trabajo, se nos aparecen gofrados en el papel y semiocultos tras varias capas de óleo que se superponen a la inscripción de las palabras. Toda esa materia se muestra a partir de la huella

266 Remy Zaugg, “El Museo de Arte de mis sueños o en lugar de la obra y del hombre”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2015.

de la herramienta descubriendo la línea que marcan las cerdas en cada pincelada. Estas obras, registradas en una matriz lineal creada por la brocha en la dirección que marca el peinado, cubren el texto hundido, grofado en el papel, donde finalmente la lectura del mismo emerge desde la luz. Esta cualidad donde interviene la materia la hemos tratado en esta investigación en las obras de José Ramón Amondarain de finales de los 80 y principios de los 90; Amondarain modelaba, daba forma al óleo sobre el lienzo trabajando con la materia en su forma de ser aplicada, la operación realzaba, a partir de la dirección de la pincelada, las múltiples y tenues diferencias lumínicas que alberga un color; paradójicamente, el artista trabajaba hundido en la materia buscando lo etéreo, la luz. Amondarain, en su deambular por los intersticios de una intrincada pintura, ha mostrado un carácter centrípeto y centrifugo con respecto a la representación y los códigos de la imagen.



J. R. Amondarain, "S.T.". Óleo sobre lienzo, 34 x 24 cm, 1992.

Las imágenes de las que se nutre este artista van, desde referentes del arte, obras de otros artistas, casi todos ellos ligados a nuestra modernidad, hasta cualquier imagen adscrita a la iconosfera. Este desplazar categorías, permanece sujeto al interés del artista en cuestionar el valor que otorgamos a las imágenes. Amondarain busca material, imágenes dotadas de esencia con las cuales poder trabajar, una labor que no entiende de "feudos". Esta constante del artista tiene un ejemplo significativo en el libro construido, diseñado y editado por él mismo "*Entre tacto*". Al respecto, Juan Manuel Bonet en el catálogo de la exposición realizada por Amondarain "*Agitar las imágenes, imajinak astintzen*" hace la siguiente descripción del libro:

“En el centro de la galería de espejos en qué ha terminado convirtiéndose la obra de Amondarain, hemos de ubicar el libro de artista “Entre tacto” (2016) en cuyo epílogo el vuelve a citar la película “Entr’acte”, y que constituye a fecha de hoy, el más completo registro del humus de imágenes sobre el que crece su obra. Yuxtaponiendo obras propias y ajenas, recurriendo abundantemente (cómo lo ha hecho a lo largo de prácticamente toda su trayectoria) al collage y al fotomontaje, en sus casi 250 páginas nos encontramos con algún monocromo negro y con no pocos de los anagramas, con páginas y páginas en torno al Guernica, desapareciendo en el desierto y con cazas italianas trazando en el aire la bandera de su país, juegos de luz (entre ellos uno sobre Gertrude Stein) y con el Papa Juan Pablo II y la Plaza de San Pedro en Roma ocupada por un mocho, y con el Reina Sofía en cuyo patio Sabatini ha caído un aerolito Kiefer, y con kung fu/ David Carradin...”²⁶⁷.

La enumeración que marca Juan Manuel Bonet podría continuar *ad infinitum*, sin embargo, el trabajo de Amondarain no reside en el tipo de imagen o en la cantidad y diversidad de estas, sino en hacerse con el tiempo pasado que transmiten y vivirlo en el presente desde lo que el artista realiza en el taller. El artista deambula entre sus enseres y materiales sin un rumbo fijo, en un espacio que es proclive a crear signos con el paso del tiempo donde los materiales y objetos del artista van abandonando su ser primigenio que tuvieron al llegar o al ser construidos. Las metamorfosis de las cosas, en relación a sus propias confluencias, tienen al artista como afectado que decide en torno a subjetividades formales el posible final en un continuo tránsito.

Amondarain explica el porqué de salir de uno mismo, abrir la puerta al exterior y trabajar con lo ajeno desde la mirada propia. Esta forma de trabajo queda reflejada en la siguiente reseña del libro, donde el propio artista define una estrategia abierta en la concepción de la publicación “Entre tacto” que alude a su propio trabajo:

“La presente publicación tiene como propósito generar una forma a partir del conjunto de imágenes que han ido constituyendo mi trabajo en los últimos 25 años. De alguna manera, también de un refugio para un pasado que, como tal, es más bien un cúmulo de recreaciones imaginaciones que remodelan el presente. A pesar de que hace tiempo que las imágenes se han materializado y se han despegado de nosotros, la imagen hace de radar y, para sobrevivir en este mundo significantísimo, pensamos más de una manera adaptativa que lógica. Ahora, partimos de las imágenes en busca de un deseo que acceda a instalarse en los recovecos del imaginario. El título “Entre tacto” da una idea de límite entre uno

267 Juan Manuel Bonet, “J. R. Amondarain en su galería de espejos” en “Irudiak astintzen/ Agitar las imágenes José Ramón Amondarain 1988-2020”, Kubo Kutxa. Kutxa Fundazioa, p. 147.

mismo y el exterior, y propone, desde una perspectiva tangible, un contacto. Se me hace presente también el encargo que Francis Picabia hace a René Clair para rodar "Entr'acte": Un cortometraje que, de forma compleja, contiene una mezcla de imágenes sin aparente vinculación"²⁶⁸.

En torno a la obra de Amondarain, se menciona su ligazón con el apropiacionismo, tema que hemos tratado en este estudio, en este servirse de, habría que preguntarse si es posible no servirse de y hacer arte. Amondarain, lo muestra sin pudor alguno, se sirve y no deja de repetir incluso fagocita su propia obra, apetito voraz y caníbal. El artista se enfrenta a discernir que imágenes toma y como las digiere; esto, en realidad no resulta sencillo; porque las imágenes sobreviven intentando quebrar sus límites y empujándonos a otras imágenes conformando un juego interminable de reflejos y réplicas. Amondarain, conscientemente, busca no lo que le ata al significado de la imagen sino el resquicio que encuentra en su forma para seguir trabajando. De esta forma, cuestiona el valor de las imágenes, el límite de la representación y el significado de las disciplinas; no estamos ante una huida hacia adelante, más bien el artista busca nuevos significados trabajando el significante respondiendo al deseo de hacer. Lo formal es lo que determina que ha existido un proceso, en tanto que el artista decide un final convirtiendo el arte en sujeto al ser expuesto y entrar en relación con el espectador. Amondarain, desde la pintura, como eje, ejecuta una suerte de transposición a partir de la escultura, la instalación, el video, la pintura mural, el dibujo, la fotografía... podríamos seguir, pero precisamente la lista es innumerable porque no es una cuestión de disciplina, es la búsqueda, es el lugar de la conjetura, lo supuesto o incompleto que permite que no exista agotamiento. En sus intervenciones, José Ramón osculta el modo en el que puede apropiarse de la imagen y nos enseña su método desde la copia, la versión, la cita, el duplicado, la analogía, la repetición, el calco, el extracto, el simulacro, la superposición, la sintetización o la farsa, entre otras. Es su forma de trabajar con las imágenes, desde las referidas al arte a las que proyectan los medios gráficos y audiovisuales que nos rodean. Todas las formas en las que hace suyas las imágenes necesitan de una traducción, y ahí entra en juego la disciplina. Amondarain trabaja desde lo sensible sin acudir al sistema, alguien podría ver una obra del artista y pensar: lo tengo, ya se lo que hace. Error. Él trabaja desde un marco receptivo, sí que existe un método, ensanchado y que se dilata hasta la última posibilidad formal inimaginable, pero estas no son particularidades incensables, son las sensibles, las que, por otra parte, hacen que la labor sea continua. Si miramos el trabajo del artista globalmente, visualizar la importancia de la pintura es notoria; dentro de la muestra mencionada anteriormente, Juan

San Martín apunta el ensanchamiento procesual del artista con respecto a esta:

“Aunque la matriz de su trabajo comienza y acaba en la pintura, durante este trayecto el artista ha sabido desplegar su trabajo en un cruce de disciplinas que incluye objetos escultóricos, instalaciones, collage e investigación sobre el lenguaje. Amondarain piensa y practica la pintura como un campo de investigación ampliado, capaz de generar reflexión en sus territorios adyacentes. Todo ello da lugar a un espacio conceptual complejo y concebido como ejercicio interdisciplinar”.

Amondarain mira desde la pintura, dialoga a partir de la expectación en busca de la fisura y lo transmite desde el conocimiento como una experiencia estética. Este generoso proceso, sólo se le puede tratar de honesto en la desmesura del esfuerzo del artista: no es una cuestión de producción, ni de multiplicidad de procesos o soluciones estéticas, ni del volumen de imágenes al que nos sometemos y con el que lidia el artista. La honestidad está en todo ello, pero lo legitima lo receptivo que no desfallece como proceso, en el cual se entromete la entropía y la inconsistencia, ambas, en apariencia indistinguibles, pero presentes en su obra. Esto nos sirve para apartar del foco, el dedo que señala al apropiacionismo como coartada de todo lo realizado, coartada que procura y fuerza el relato histórico. El apropiacionismo como acto, por sí solo, es capaz de agotar cualquier proceso, intuimos un lugar a la transferencia en el trabajo de Amondarain que posibilita seguir siendo espectador de “todas” las imágenes sin cegarse. El artista con su trabajo desmitifica el aura, pero no desde la pancarta, no es un mensaje directo, no es necesaria la reivindicación porque su proceso ya se halla vinculado intrínsecamente a esta. Todos nos nutrimos de imágenes hechas ¿queda algo original? La pintura, con su historia, no deja que nadie mueva un pincel o adhiera cualquier materia a un soporte sin que el relato del arte nos notifique un antecedente concreto. Nos queda, asumirlo, vivirlo o reírnos como los “Neo-geo” de sus antecedentes. Amondarain especula como nos dice Fernando Castro Flórez²⁶⁹, porque especular significa

269 “Hay, en toda la obra de Amondarain, un intenso sentido especulativo 14 que subraya al pintar sobre espejo o en ese extraordinario cuadro titulado *Del ojo a la basura* (2000) en el que la paleta refleja el interior de una nevera abarrotada. En buena medida ese proceso de reflejos, citas y sedimentaciones, caracterizado por la multiplicidad 15 y la mezcla de estilos, es, radicalmente, irónico. Sabemos que la ironía aparece como un juego de reflexión que, al poner las cosas a distancia, plantea cuestionamientos retóricos (Schoentjes, 2003:265) o, en otros términos, tiene algo de juego metalingüístico. 16 la conciencia post-histórica de este artista le lleva, gozosamente, a una transfiguración de lo banal, heredera de las cajas de detergente brillo warholiano (cfr. Danto, 1999: 35-36), sin que eso le lleve, como he indicado a participar de la corriente principal de la cursilería, antes, al contrario, le refuerza en su vocación pictórica”. Fernando Castro Flórez, “Apropiación y atrevimiento en el proceso del *Guernica* [José Ramón Amondarain «lector» de Pierre Menard]”. <https://www.artium.es/images/>

“Hacer suposiciones sobre algo que no se conoce con certeza”, y Jose Ramón vincula al espectador a esta idea constantemente con sus análisis y deconstrucciones formales o “*significamentosas*”. En este tablero en el que las normas son numerosas y las jugadas infinitas, existe una máxima común a todas las obras de Amondarain; todas ellas evocan el tiempo presente del autor. En todos sus retruécanos jamás se aprovecha del tiempo pasado, él se enfrenta a su presente con la carga del tiempo de la imagen utilizada, desde la anodina fotografía publicitaria de una revista al “Guernica” de Picasso. Esta actitud de transferir el pasado al presente del artista dota a las obras de una atemporalidad donde solo nos queda la fecha del antecedente, de lo apropiado, o quizás, finalmente, el artista consiga situarse desde su traducción en antecesor de lo traducido, en una última proeza irrealizable.

Este pasaje se centra en analizar la obra “Amar gana/Anagrama” para reflexionar en torno a las posibilidades del lenguaje y su traducción plástica, concepto analizado en esta investigación. El anagrama es la operación que permite crear una palabra reordenando las letras de otra palabra, como el título de esta obra; por cierto, reordenar es ordenar algo de manera distinta a como estaba, en el caso de las palabras al reordenar toman otro significado. En la obra “Amar gana/Anagrama” se recogen nombres de artistas, iconos del arte y, en la reorganización de sus letras, José Ramón Amondarain (Enrojamos amarinando) intenta hallar una nueva forma escrita que los defina para aprehender una descripción, cualidad o referencia a la obra que han realizado estos artistas desde lo cifrado en el nombre. Porque las palabras, los nombres, son una forma de entablar una primera relación, pero las palabras contienen y producen ideas, al fin y al cabo, son significantes con más de un significado²⁷⁰. Esta ecuación se podría alterar, al ser el significante el afectado y esto producir un añadido en su significación como apunta Txomin Badiola en una entrevista sobre su trabajo en el reportaje: “Juegos semánticos del arte: ¿tienen espalda las palabras?”:

Pregunta: *¿Intenta entonces dar volumen al lenguaje?*

Txomin Badiola: *“Literalmente, sí. Trabajo colocando las palabras en contextos materiales que afectan a su lectura, que añaden significación. Pero, además, me interesa la materialidad intrínseca del lenguaje, su plasticidad, la posibilidad que*

historico/Exposiciones/2012/Amondarain_catalogo_Castro.pdf.

270 “Creo que la palabra sugiere bastante bien una manera casi una manera iniciática de introducirse en las cosas sin la pretensión de catalogarlas. Pues las palabras son portadoras y generadoras de ideas, más, quizá, que, al contrario. Mágicas portadoras de espejismos, no solo transmiten ideas y cosas, sino que ellas mismas se metamorfosean y se metabolizan entre sí, obedeciendo a una suerte de evolución en espiral. Así se convierten en contrabandistas de ideas”. Jean Baudrillard, “Contraseñas”. Anagrama 2002, Colección Argumentos, p. 9.

tiene de retorcerse infinitamente y decir una misma cosa y la contraria”.

En el transcurso de esta investigación, en un encuentro con el artista surgió la posibilidad de que él mismo participara contextualizando el trabajo que estábamos analizando. En referencia a como entablar esta colaboración me comentó que tenía un texto inédito, en aquel momento, que habla sobre esta obra.

Texto escrito por Jose Ramón Amondarain:

AMAR GANA/ANAGRAMA

Esa “aura” cuya fuga, a causa de la “reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin deploraba, no se ha desvanecido, como él temía, sino personalizado. Ya no idolatramos las obras sino a los artistas. El mundo simbólico también tiene horror al vacío: cuando su obra se cierra sobre sí misma como una ostra, el artista se convierte en un jeroglífico ambulante, depositario de los grandes secretos de la vida, nunca desvelados con claridad. (Régis Debray).

Baudrillard, en su libro “Contraseñas”, nos cuenta que le gusta imaginar un mundo que sólo sea una coincidencia. Un mundo que lejos del azar, se guíe por el destino. Todopoderoso, despiadado, y a pesar de la voluntad del sujeto, todo se orienta en el sentido de lo que está dispuesto. Muchas cosas dependen más de la necesidad que del carácter propio del individuo. Como en las tragedias: uno es más actuado de lo que, en realidad, actúa por sí mismo. En Romeo y Julieta, Shakespeare a través de Julieta se pregunta: “What’s in a name?”, James Joyce insiste:

“¿Qué hay en un nombre? Eso es lo que nos preguntamos en la niñez cuando escribimos el nombre que nos han dicho es el nuestro”.

El “nombre”, la primera inscripción simbólica y un vocablo más antiguo que “palabra”, es también llamar a la vida. Es el almacén, el cimiento de su estructura identitaria. La familia ofrece al niño un espacio, una estructura significativa que opera como preforma. A veces el nombre propio nos está destinado incluso antes del embarazo y siempre nos sobrevive aún después de nuestra desaparición. El nombre resiste al olvido y dispone de una frecuencia que sintoniza con ciertos receptores. Inconscientemente nos sentimos atraídos por nombres que reflejan lo que somos. Pueden ser sólo similitudes léxicas o fonéticas. Según Alejandro Jodorowsky,

“tanto el nombre como los apellidos encierran programas mentales que son como

semillas: de ellos pueden surgir árboles frutales o plantas venenosas”.

Desde que se otorga un nombre, desde que se hace esa donación, se marca una distancia entre la procreación biológica y la filiación. La familia genera una estructura significativa que opera como preforma... Llamar a alguien aún durmiente o sonámbulo por su nombre, dice Freud, es el mejor recurso para despertarlo. Presente en sus distintas formas como apodo, seudónimo, mote, alias, sobrenombre, heterónimo, nombre falso, etc. el nombre circula en multitud de espacio-tiempos e innumerables dimensiones. Podríamos decir que nuestro nombre nos tiene atrapados. Donde lo fantástico no se opone a lo real, el artista se presenta en convivencia entre su nombre y los diferentes cortes e irrupciones; un magma multívoco. Por más influencia que ejerzamos sobre nuestra vida anímica es imposible establecer un pensar sin representaciones (Freud): todo es representación.

Los buenos creadores de anagramas siempre han sido onomásticos. Han buscado en los nombres mensajes secretos que ayuden a comprender las personalidades de sus portadores. También los Cabalistas fueron muy conocidos por haber aplicado anagramas a nombres propios. La práctica de adivinar el nombre se integró con la numerología, usada por Pitágoras también con fines adivinatorios. Los pitagóricos revelaron que la mente, las acciones y los logros de los hombres podrían cumplir con sus nombres, su genio y su destino: hacían temblar-lo que está escrito-.

Para los surrealistas el anagrama fue reconocido como una proposición alternativa a la escritura automática, por su aptitud de liberar el yo del control de la razón. Sin embargo, yo quiero insistir en esta fragmentación multiforme de la identidad en relación a la creciente importancia de los sentidos y de lo sensible.

Por otro lado, el juego de las apariencias, la teatralidad que induce, no es en absoluto individualista, sino que tiende, por el contrario, a favorecer la absorción de un amplio cuerpo colectivo. Estar en sintonía, vibrar con el “Otro” bajo sus diversas formas. Emitir un tono más que un mensaje. Dilatar sus potencialidades, haciendo del anagrama una especie de melodía que encerrada en sí misma provoca una eterna digestión en torno al reflejo.

Los alquimistas medievales, ya se preguntaban por el glatinum mundi, el “pegamento del mundo”, una fuerza impersonal, un flujo vital del que cada uno y cada cosa participa en una misteriosa correspondencia atractiva. Por su parte, Rupert Sheldrake nos dice que existe un campo morfogenético que nos permitiría entender cómo los organismos vivos, los cristales y hasta las moléculas, adoptan su forma y su comportamiento. “Cada especie animal, vegetal o mineral posee

una memoria colectiva a la que contribuyen todos los miembros de la especie y a la cual conforman". La resonancia mórfica, el principio de memoria colectiva, también se puede aplicar al estudio del árbol genealógico. De manera que cada familia dispone de su propia historia, a la que todos sus miembros están conectados y tienen acceso.

Un anagrama surge de una transposición. Por insospechado que sea, el resultado de la operación anagramática es algo propio, nada impostado ni fantaseado. Estar atento a la propensión de las cosas, al destino, todo eso nos obliga a considerar al individuo en su carácter global, en su contexto. No las rige únicamente la razón, como fue en el caso de la modernidad, sino que las mueven igualmente, los sentidos, los afectos, dimensiones no racionales de lo dado al mundo. Sentir el orden interior que las mueve.

El anagrama pone en primer plano la materialidad del lenguaje y reconstruye las nociones convencionales de la significación y representación. El significante impone sus leyes sobre el significado, estableciendo que la letra es la estructura localizada del significante... Lacan utilizaba como ejemplo los ideogramas chinos, que serían como nuestras palabras. Disponen de varias acepciones y aunque sus posibilidades de sentido son limitadas, esta capacidad se multiplica al articular variaciones y permutaciones, dando lugar a un sentido que se propone como modificación de su empleo ya aceptado, como la salivación, se reordena en su flujo. Lo que resulta nuevo no son los elementos, sino el orden en que se los coloca (Pascal). Todo lenguaje es combinación.

Permutar, transferir, desplazar o intercambiar. Parece que el arte resultara de una operación de trasvase: de la paleta al lienzo, de la cera al bronce o del archivo al plóter. El arte siempre se encuentra en el movimiento, dando cuenta de las obras que existieron, de las que existen y de las que existirán.

J.A. Amondarain, 2016

Al compartir este texto y en el contexto de su última muestra: “Agitar las imágenes/ Irudiak astintzea”, hemos mantenido una conversación con el artista para hablar de su trayectoria y cuestiones puntuales que atañen a su trabajo.

I. Gracenea: En un momento dado, José Ramón, hablas de:

“Por insospechado que sea, el resultado de la operación anagramática es algo propio, nada impostado ni fantaseado. Estar atento a la propensión de las cosas, al destino, todo eso nos obliga a considerar al individuo en su carácter global, en su contexto”.

En cierta medida, indicas que el anagrama nos ofrece información oculta del nombre, aunque en algunos casos esa información es clara, ¿nos podrías explicar algunos ejemplos?

José Ramón Amondarain:

FRANCIS BACON/CABINA PARA SCAN. Nos acerca a los característicos espacios, cabinas o paralelepípedos con los que en ocasiones Bacon hace hincapié en el aislamiento, en lo estructural o determinan el campo operacional. El término, SCAN, nos ayuda a reconocer dichos espacios como lugares examinados y verificados.



J. R. Amondarain, “Amar gana/Anagram”. Técnica mixta papel, 40 x 50 cm, 2016.

NAN GOLDIN/ON GIN LAND/NO LANDING. Con una biografía tortuosa, su vida quedó definitivamente marcada por el suicidio de su hermana Bárbara cuando contaba tan sólo con 11 años. En adelante, y con sus padres separados, los años tempranos fueron sucediendo de casa en casa, de familia en familia.

Desde entonces la heroína y la cocaína fueron transitando por su vida desde los 19 años.

AD REINHARDT/TRAINED HARD/AN TRIED HARD/HARD AND RITE. Pintor de férrea disciplina, no nos ha de extrañar la insistencia en el adjetivo hard. En 1957 publica -Doce reglas para una Nueva Academia-, donde dejaba extremadamente restringido el campo de la pintura en favor de la pureza: "More is less (...) Less is more".

WADE GUYTON/NEW GOUT DAY/WAY END GOUT. Gota a gota, la impresora de Guyton ronronea: "Las pinturas son demasiado duras, las máquinas tienen menos problemas. Me gustaría ser una máquina" (Warhol).

SIGMAR POLKE /PS: ARME LOGIK (PD: pobre lógica) /GAR SIMPEL OK (sólo simplemente ok). Basta recordar su exposición -Soluciones-, en 1967, donde ironiza con el arte conceptual pintando operaciones matemáticas con resultados que no correspondían a dichos ejercicios.

SAM TAYLOR-WOOD/WOOS MORTAL DAY. Poco después de que naciera su hija en 1997, le diagnosticaron un cáncer de colon. Tras vencerlo, en 1999, le diagnosticaron un cáncer de pecho.

PIERO MANZONI/IO PROMINENCIA. Manzoni sabía que, para simbolizar más, debía personalizar y protagonizar más. Así nos dejó su "Merda d'artista". "Lo que cuenta no es lo que el artista hace, sino lo que es" (Christian Zervos).

PABLO RUIZ PICASSO/SUPLICA PAZ SI ROBO." Los grandes artistas copian, los genios roban".

ANSELM KIEFER/FIREMAN SLEEK. Kiefer se nos presenta como un bombero pulcro, lustroso e incluso elegante. Quizás porque hoy nos resulta difícil pensar que el arte implique tanta interioridad, memoria, narrativa y tiempo.

DALÍ/LORD SALIVADA. Cuando besa el lóbulo de la oreja de Gala, Dalí afirma sentir a Picasso en su saliva, viviente en el extremo de la lengua. Lord en inglés antiguo, hlaf-weard; traducido como loaf-guardian, guardián del pan, nos evoca las dos cestas con pan que Dalí pintó a lo largo de su vida. El pintor dijo que, tras leer a Foucault, advirtió un sentido esotérico en la cesta. Las dos naturalezas muertas que en el momento en que las pintaba, no tenían ninguna trascendencia, pasaron a ser según Dalí, lo más surrealista que hizo.

MONA HATOUM/MAMA TU NO. En 1988 comenzó a realizar trabajos en video. Como en "Measures of Distance", donde trata temas de relaciones materno-

filiales. "Mamá tú no", nos conduciría al proceso de separación-individuación que todo ser humano vive respecto a la figura materna.

WILLEM DE KOONING/KNEW OIL MODELING/MODELING LIKE NOW/WOKE IN MODELLING. De Kooning, como Vermeer, pintor neerlandés parece experimentar la visión de un modo Táctil. Invitándonos a discernir con nuestros ojos tal y como si estuviésemos tocando con las manos. Contaba con más de 60 años cuando comenzó a trabajar esculturas caracterizadas por modelar formas táctiles.

ALBERTO GIACOMETTI/ALBERGO MI TACTO E TI. La materia queda en manos de la desorientación producida entre el tacto y la visión. Su incesante temblor y el constante intento de adaptación entre lo visible y lo invisible hace que su trabajo lo defina una continua correspondencia entre lo que ve y lo que toca con sus dedos.

I. Gracenea: De tus obras, la primera que me viene a la cabeza donde se incluye un texto es "Estudio Fucar 20" donde aparece: "FUCAR 20", con el paso del tiempo el uso del texto ha tenido o tiene más presencia en las obras, recuerdo por ejemplo el cuadro "Cuál es tu geometría favorita", incluso en algunos trabajos se puede entender el lenguaje como una herramienta que retuerces o ensachas como cualquier otra disciplina de las que usas. Como ves esta relación entre el lenguaje y tu trabajo.

José Ramón Amondarain: "Estudio Fucar 20" (1989), es una obra que está formada sumando varios bastidores y un metacrilato, desde sistemas de representación diferentes. En ese ir complejizándose en lo formal, desde lo físico, la obra necesitó de otro registro, un signo que pudiera sostener la trama. En este sentido (FUCAR 20) cumpliría una función cercana a la que inició el cubismo, pero desde una vocación más sentimental. Muy diferente es el comportamiento del texto en "Cuál es tu geometría favorita". El título corresponde a la frase que representa la obra, pero está pintada con una esponja tallada para que a modo de brocha pinte "coca cola". De modo que se presenta una extrañeza dado que se cruzan dos significantes en principio sin conexión; la frase "Cuál es tu geometría favorita" se revela en la tela bajo el registro de la brocha, la herramienta,..coca-cola.

Me viene a la cabeza un chiste que se contaba en mi niñez que quizás conozcas. Aquel que decía, si repites muchas veces jamón: jamón, jamón, ja..món, ja..món, mon...ja, monja, monja.

Lo que articula las cosas, el lenguaje no es su significado sino su plasticidad, la complejidad, el mismo lenguaje. Según en qué ocasión el tratamiento y el

comportamiento es diferente, pero en cualquiera de los casos suele participar o generar cierto acontecimiento más allá de su condición de significante.

A veces un gesto se convierte en lenguaje; un acontecimiento.

I.G.: En uno de los pasajes de la presente investigación hemos hablado de la forma en la que Luis Gordillo y Jonathan Lasker titulan sus obras y como entienden esa faceta del artista. El primero declara al respecto:

“Es como si el cuadro no se acabara, es como una traducción literaria del cuadro, es como si el cuadro de alguna manera te mirara y se quedara mudo y exigiera ser aclarado, es una continuación del cuadro en otro espacio con otra materia y lo que es curioso es que los nombres casi siempre son irónicos y hay aparece otro yo mío que no es tan serio como yo parezco, sino que es todo lo contrario muy inquieto muy juguetón”.

Lasker ve esta faceta del artista desde el lugar del poeta y, asimismo, asume el humor como facilitador del mensaje. Como asumes tu lugar con respecto al título de la obra.

J.R.A.: Es interesante cómo la aparición de un título en el proceso de una obra vuelca sus relaciones formales hacia una vocación figurativa. Es decir que el título es un acontecimiento en sí mismo, un intervalo; un valor de intensidad.

El título es un signo más en la obra. En mi caso depende de qué tenga entre manos. Puedo generar una especie de genealogía o constatar que se trata de una serie, aunque esto suena trasnochado. En cualquier caso, es un factor importante, un elemento que gravita alrededor de la pieza y que apunta hacia una especie de fraguado.

Respecto a los títulos chistosos, en general tienden a perder eclosión. Como decía Freud, el chiste produce un cortocircuito en el lenguaje y por esta razón según se repite pierde efecto.

Aunque reconozco que en algunos artistas los títulos habría que considerarlos más elocuentes que chistosos.

I.G: En algunas obras, más allá de la lectura del texto, trabajas, el significante (las letras, la tipografía) desde lo material añadiendo significación, juegas con la idea de que la imagen se convierta en texto y el texto en imagen creando una situación material que afecta a la lectura del lenguaje o la complejiza. La materialización del texto o su conversión en imagen te ayuda a enfatizar el mensaje o, por el contrario, buscas distinta capas de significado.

J.R.A.: Parece que pensar en la introducción de texto en una obra congelara sinergias, computaciones, contaminaciones, etc. Como si las palabras refugiándose en su función como significante anulara la posibilidad de convivir y afectar desde el material.

En el aparecer, las cosas en sus materiales y los materiales en sus cosas; un texto o unas palabras, disponen una especificidad que define y va coagulando un gel que se mueve entre ciertos contextos materiales, sustrato que añade significado a modo de racimo haciendo que el lenguaje se comporte en un material más, como algo elástico y flexible...

En el proceso se va constatando que tenemos menos control del que pensábamos, se despiertan y se abandonan cosas. Nos vamos encontrando y perdiendo en el desarrollo de los acontecimientos. La materialización del texto en relación a los anagramas se va deslizado hacia materiales diferentes, pero en todos ellos la operación se encuentra en clarificar que se trata de una transposición de letras, un cambio de lugar. Suelo preferir hacer a pensar, de manera que a la tipografía o la escala no les concedo mucho tiempo, aunque en ocasiones esto suele tener un coste. Diría que en el desarrollo del trabajo acaba por tener más incidencia y más importancia, cómo se recortan las letras, si al pegarlas sobresale la cola o cualquier otra determinación física. Estos factores son a mi modo de ver los que añaden capas tanto en el significante como en el significado y son en definitiva los que definen la operación al detalle.

I.G: En la obra Amar gana/Anagrama, yo entiendo o ubico, todos los ejemplos de anagramas de artistas dentro de una misma obra, igual es una lectura incorrecta, pero yo no lo veo como una serie sino como una obra que puede dispersarse o dividirse, que en realidad no tiene fin. Tú como entiendes esta obra en ese sentido.

J.R.A.-Lo veo exactamente igual que tú. La suma de artistas, la suma de anagramas, constituiría una comunidad y respondería a la idea de que no pensamos solos. En este sentido cada vez que se añade un anagrama con su artista, es bien venido y potencia la operación porque como dices no tiene ni principio ni fin.

I.G.-En la creación de los anagramas como es tu proceso de trabajo, es una cuestión intuitiva, vas dejando que fluya a lo largo del tiempo, te sientas en la mesa y te sacrificas en el esfuerzo, tienes algún sistema... puedes contarnos un poco el camino o los caminos que sigues.

J.R.A.-Nunca trabajo a modo de francotirador, no empiezo desde lo que entendemos como el concepto, ni siquiera desde lo que pudiéramos llamar una idea. Suelo

trabajar al mismo tiempo en varias direcciones, pero no es algo planeado sino vivido. El taller es un espacio extraño, con una disposición a lo simbólico. De manera que cualquier cosa que se encuentre en su interior de alguna manera deja de ser lo que había sido. Objetos y materiales se miran esperando que algo me toque, de manera que, según desarrollos o apetencias, me dispongo en la tarea que más me seduzca en ese momento.

En el caso de los anagramas, primero a partir del nombre de un artista; cualquiera, todos o ninguno, como decía un título de J.L. Moraza, intento que afloren todas las frases que sea capaz de generar. Este paso lo hago con un lápiz y papel, en el ordenador o moviendo las letritas que me regalaste para este fin. Con el material procesado voy haciendo una especie de archivo, entendiéndolo como una especie de matriz o material que por un lado forma un cuerpo en sí y al mismo tiempo necesito algún tipo de deslizamiento que convierta un resultado, en un inicio, en una continua salivación.

Otra cosa que desde un principio me interesó de los anagramas, en su proceder, era cómo mi papel se presentaba a modo de un agente externo; una especie de médium que activando unos potenciales contenidos en el nombre de cada artista; en las letras que lo componen, ofrecían un resultado fiable, en definitiva, una operación que cumple con lo que ofrece.

Esta operación anagramática se presenta como un truco de manos o una Ouija, permitiendo que lejos de encerrarte en dicha operación, se abran múltiples posibilidades o proyecciones con distintos materiales. Quiero decir que la condición de operación anagramática de alguna manera me exime de cierta responsabilidad porque es el nombre el que se las arregla consigo mismo, constatando la capacidad que el texto tiene de generar siempre sentido. Por otro lado, esto me posibilita centrar mi atención en asuntos referidos a los materiales que a su vez repercutirán como un bucle en el referente.

I.G.: Abriendo un poco el diafragma, eres un artista de una larga trayectoria con una amplia y diversa obra, decía Unamuno que, aunque sus obras no fueran autobiográficas, en su conjunto constituían una especie de biografía. Con tanto camino realizado y sabiendo que te queda mucho todavía para mirar hacia atrás, que claves puedes resaltar de tu trabajo.

J.R.A.: Eugenio Triás escribió que Cézanne en su lecho de muerte reveló que toda su obra había sido fruto de un trastorno en su visión.

I.G.: En esta tesis se ha marcado una diferencia entre estilo y código y, al respecto, hemos afirmado que el estilo pierde relevancia en la

contemporaneidad al convertirse la transmisión en algo fundamentado en los códigos. Los estilos condicionan y los códigos transgreden los límites; ¿como ves tu trabajo con respecto a estos dos términos?

J.R.A.: La obra es el producto de un cóctel entre factores sensibles, intelectuales y vivenciales. Lo que define el estilo es la manera en que el artista hace frente a su trabajo. No es una fórmula o unos parámetros formales a defender y repetir. El estilo lo constituye la manera de proceder desde la singularidad del autor, una serie de computaciones personales que configuraran la “técnica” de cada artista para adaptar sus deseos, sus medios y sus procesos.

Desde esta concepción de lo que es el estilo, para mí sería algo así como un programa sin programa y entiendo que es lo que posibilita que se puedan articular y superar los límites de los códigos. El arte como sabemos no es una vía para la expresión, nuestro sentido se encuentra dentro del lenguaje. El arte es una producción con el cometido de una autotransformación; es un trastoque del lenguaje que se desliza entre lo real y lo simbólico, y si pienso en mi trabajo, de nada me sirven los conceptos, repensar la pintura, las posibilidades de la representación, etc. Y mucho menos asuntos tan aburridos y baldíos como “la pintura expandida”. El arte aparece cuando no se le espera.

I.G.: En lo que concierne a tu trabajo muchas veces se menciona el término “apropiaciónismo”, ¿tú cómo te sitúas ante la autoría y el “aura” de la obra?, en muchas ocasiones incluso pareciera que cedes tu impronta de autor para potenciar otras partes de la obra.

J.R.A.: Cualquier noción de autoría se asienta en la responsabilidad del artista. Es la razón por la que firmamos las obras.

No recuerdo quién dijo que “la copia es exactamente igual al original, salvo en todo”.

El arte siempre está donde no se le espera.

Picasso dijo que los grandes artistas copian y los genios roban.

El “apropiaciónismo”, como lo denominó Douglas Crimp, tuvo como objetivo central el acto de apropiarse de trabajos de otros artistas. En mi caso cualquier utilización de obras creadas por otros artistas la entiendo como una oportunidad para poder activar algo imprevisto por mí; una fisura por donde me introduzco en un mundo de potenciales o de repeticiones, aunque tendríamos que decir que la repetición no puede darse precisamente porque se genera una nueva singularidad,

en un contexto nuevo. Aunque pueda parecer extraño, la elección de una obra no se debe a mi interés o apego por el artista en cuestión. Suele suceder por un encuentro, casi diría, sin ninguna intención; algo hace que me detenga en esa imagen: un impacto. Por lo tanto, continuamente estoy en un desorden de imágenes que no sé bien cómo articular, junto a otro cúmulo de objetos, materiales, referencias, etc. Es el deseo, su dinámica, lo que detiene el sin fin de asociaciones.

¿Se puede trabajar sin citar, sin pensar en otros artistas, se puede entender que un artista no es sino una parte del complejo de su época, que no pensamos solos?

Respecto a la impronta como autor, te diría que parece imposible escapar de uno mismo. El estilo, la manera de conformar tu trabajo es polifónica, realmente es un fino destilado que se podría visualizar como un queso en porciones; cuánto de quién, cuánto de que, cómo...

Muchas de las cosas que hago son comentarios sobre obras de otros artistas, de otros autores y responden a un pensar en arte. Mis pretensiones no se encuentran en reivindicar nada en relación a la autoría. Más bien trabajo en una especie de colaboración involuntaria entendiéndolo que lo interesante es lo que ocurre en los procesos. A mí me parece que al visitar el trabajo de otros artistas e intervenirlos sin miramientos genera un ensanchamiento. Desde tu pregunta en referencia a la autoría. Incluso añadiría que estos procesos disuelven los cercos para percudir en certezas.

I.G.: En el uso que haces de las imágenes de la historia del arte, podríamos decir que funcionas casi como un forense, pero viendo las múltiples vías que abres, vamos a decir desde la formalidad, pensamos, a riesgo de equivocarnos, que estas vienen dadas a partir de ciertos impulsos particulares en el lugar de trabajo. Estos tendrán mayor o menor valía a posteriori, pero estas sensibilidades yo entiendo que hacen funcionar la obra lejos de la aplicación de un sistema. Como has ido conformando estos procesos a lo largo de tu carrera.

J.R.A.: *Se me hace difícil contestarte porque mi trabajo no ha respondido a un procedimiento discursivo.*

Después de la mística de la pintura informalista y de toda la abstracción como una manera de constituir una supuesta ontología de la pintura, apareció todo el pictoricismo de los años ochenta; un regreso a valores tradicionales, la aparición del neoexpresionismo alemán y todas las adaptaciones posibles; la transvanguardia italiana, etc. Una pintura que representaría un concepto "poco creíble" del hecho mismo de pintar. Desde entonces los pintores han buscado justificaciones para seguir pintando.

Por lo tanto, en esos años, en los ochenta, la información consistía en la pintura a la que he hecho referencia: Schnabel, Barceló, Cucci, Kiefer, etc. Pero en nuestro caso, desde la facultad en Leioa, la situación fue particular porque el contexto estaba recogido por lo que se llamó la joven escultura vasca, Oteiza y Beuys.

En esta doble vía, mientras la pintura como disciplina estaba consentida, debido especialmente al renacer del gusto por la pintura, íbamos transpirando los saberes que aportaban “la nueva escultura” que además de sus conceptos y presupuestos, nos aportó una vocación crítica situando el paradigma en el arte y haciendo que la disciplina pudiera ser desbordada.

Estas circunstancias confluyeron con la tendencia a una disolución en lo disciplinal y a una revitalización de la fotografía en las distintas prácticas artísticas. Esta situación a pesar de propiciar terreno para trileros, para mí significó un tablero de juego intenso. Al terminar mis estudios me trasladé a Madrid donde entiendo que comenzó mi trabajo.

Desde entonces el proceso de mi trabajo se centró en cultivar la atención en el taller. A lo largo de los años no he seguido ningún programa, ningún itinerario. No ha sido un proceso progresivo y sigue sin serlo. En el taller surgen trabajos que participan con otros de planteamientos sin fecha de caducidad. Es muy normal que en un momento dado active un trabajo planteado o captado hace más de diez años. La aceptación por mi parte de todo tipo de materiales, referencias, etc., provocan unas digestiones muy lentas y al mismo tiempo la confluencia y convivencia de todo ello promueve unas respuestas que son las que van conformando los distintos procesos.

Soy muy curioso y sin pensarlo dos veces atiendo a cualquier tipo de estímulo o rareza que pueda detectar y no me preocupa si desemboca en una pieza o no porque el trabajo en el taller siempre da sentido a lo que ocurre.

En estas arenas movedizas, la pintura se adhiere, la imagen solidifica y la representación se retuerce en el lenguaje.

I.G.: Esta forma de trabajo, donde se especula con múltiples posibilidades se repite en las opciones de los objetos manufacturados que incorporas a tus obras, candados, material industrial, botellas, cubertería ... estas elecciones las realizas desde un impulso que ensancha las posibilidades formales que luego se trabaja o existe una estrategia predeterminada de estas decisiones.

J.R.A.: En mis comienzos, mi experiencia en la Universidad estuvo marcada por una falta de técnica, sin poder lograr articular lo que tenía entre manos. Esta

época se vio cercada especialmente por el neoexpresionismo y otros neos; más cerca por Beuys y Oteiza en nuestro contexto, etc.

Al terminar mis estudios en la Universidad me trasladé a Madrid. Cansado de mi torpeza decidí comprar pigmento negro y aceite para pasar a uno de los momentos más intensos de mi trabajo y por tanto de mi vida. Realmente me despojé de todo, pero moviendo la pintura con una certeza que hasta entonces no había conocido. Fue un inicio.

He crecido junto a un volcán. Mi padre es una persona extremadamente curiosa con una capacidad de trabajo poco frecuente: cumplidos los doce años ya le había ayudado a hacer una autocaravana, hicimos una casa desde los cimientos, muebles de poliéster y mil cosas más. En cualquier momento compra cosas porque cree que las utilizará para lo que cree que las compra. Quizás esto explique mi curiosidad y mi tendencia a probar cualquier material. Me resulta muy estimulante. Suelo comprar objetos simplemente porque me miran. La ciencia sostiene la existencia de una capacidad espontánea de las cosas para su organización: múltiples componentes y múltiples maneras de relacionarse en espera de un choque que harán aparecer cosas nuevas derivadas de circunstancias impredecibles.

El hecho es que no tengo un proceso programático. Esta condición te fuerza a generar una especie de simulacro que en mi caso es tremendamente expansivo, donde cualquier signo tiene lugar. Enfocando tu pregunta, el incorporar, considerar o trabajar con un candado por ejemplo se debe a un impulso desde lo intuitivo y fundamentalmente a haber visitado una ferretería más que a una idea o alguna proyección conceptual. Quizás debería decir postconceptual.

I.G.: En este ensamblaje, mezcla, abrazo entre el trabajo material y la unión con objetos de manufactura industrial, existe un vínculo en el contexto de algunas obras entre la realidad del significante y la realidad de la materia, como conjugas estas dos situaciones. ¿Las necesidades formales, en tu caso, son parte importante para conformar un sistema de representación?

J.R.A.: Lo formal es inevitable. ¿Cómo puedes hacer algo sin afrontar lo formal?

I.G.: En tu trabajo a un tocando temas que tienen relación con lo político, lo social o ciertos imaginarios, lo narrativo no ocupa un lugar predominante, desde nuestro punto de vista existe prevalencia de lo formal que es, paradójicamente, lo que luego activará el significado en el espectador, tú cómo te enfrentas a esta situación.

J.R.A.: El artista pertenece al complejo cultural y su trabajo responde en definitiva

a un surco de tal complejo. De manera que el artista debe digerir diferentes saberes, que interrelaciona y computa. Es entonces cuando segregará esa técnica; la técnica que le permitirá posicionarse en nuestro universo cultural y en el mundo. Todo esto sitúa el arte en una experiencia intensamente social.

En este sentido entender la relación del trabajo de un artista con lo político o lo social desde lo temático no me interesa nada. La obra de arte es algo inacabado por lo tanto no pretende remitir o concretarse en un significado. Una obra de arte no significa nada, no tiene un libro de instrucciones. ¿Dónde y cómo queda el potencial político entendido como acción poética? ¿Acaso la poesía no es una operación radical entre el lenguaje y la experiencia?

Lo formal responde al deseo de hacer; por lo tanto, la forma es la que constata que un proceso ha tenido lugar y la ha conformado. Pero es el espectador quien activa la obra; esta es la dimensión política a la que haces alusión en tu pregunta; desde lo formal. El artista invita y propone un vínculo con la esperanza de interferir en el deseo del otro.

I.G.: Todas las situaciones que vamos abordando sitúan tu trabajo cercano a la idea del flujo, de un fluido constante que va encontrando situaciones en el proceso. Esta continuidad que normativizas parece que el arte de la gestación de “proyectos”, el cual hoy en día predomina, tiende a arrinconar esta práctica. Aunque esto no afecte a tu quehacer, crees que tu modelo está bien comprendido.

J.R.A.: *Creo que hoy se tiende a generalizar, a empaquetar el trabajo del artista. En mi caso se dice que soy un pintor conceptual, postmoderno, también me inscriben dentro del apropiacionismo, etc. La verdad es que no me veo en esta ensalada. Los estilos con sus prácticas e intenciones suceden en un contexto y en un momento determinado. Una cosa es pensar en el arte conceptual, otra pensar en un cliché como lo postconceptual y otra es cómo podemos obviar que el arte conceptual surgió en los años 60 con sus presupuestos y su contexto. De manera que tendríamos que pensar en escala de grises, es decir, en qué medida y de qué forma mi trabajo responde a los presupuestos del apropiacionismo y por tanto hasta qué punto y en qué sentido este apropiarse tiene un sentido polarizado a la hora de tratar mis cosas, considerando que de forma sincrónica el proceso de la obra pueda estar ocupado, incluso centrado en otros nudos.*

Aquí aparece la idea de flujo a la que aludes. Una constante contaminación que no indica una dirección, ni un relato y que lejos de conformarse bajo parámetros de cálculo, el fluido se hace más complejo en el discurrir de los acontecimientos con sus errores, interrupciones y bifurcaciones. Las situaciones son efímeras, de ahí, su intensidad y sus ganas de sacar provecho de todo lo que se presenta. Mi pintura

trata de desbordar la disciplina, incluso buceando en una pintura que no es. Todos los deslizamientos se deben a situaciones que ofrece el propio proceso, la experiencia. Esto implica lo imprevisible y pronuncia un tiempo real, imaginario y simbólico. Se trata en gran medida de pensar en el espectador y de producir con responsabilidad.

Sin embargo, como apuntas en tu pregunta lo que ahora se nos propone es plantear un tiempo estratégico; el del proyecto; el cumplimiento de un plan con el que se abandona cualquier posibilidad de proceso. Trabajos con una óptica destinal, donde parece que todo está dado y donde no se esperan visitas.

Creo que mi manera de vivir el trabajo; un tiempo abierto y totalmente procesual, sufre como he intentado explicar al inicio, de la tendencia actual a comprimir toda la concepción del trabajo de un artista hasta reducirlo a una noción de proyecto. El statement es otra prueba de la lógica instrumental que persiste en intentar ofrecer el quehacer del artista como una simpleza.

I.G.: En multitud de ocasiones tomas imágenes del pasado que trabajas en tu presente, me refiero a entablar una relación con ellas desde lo que estás haciendo en el momento, seguramente esto tiene que ver con el proceso y dejar en un segundo plano lo temático. ¿Esta situación posthistórica, donde los referentes, el imaginario, el proceso solo estén unidos por la decisión del momento que determinas, es una forma de mantener el código en todo tu trabajo?

J.R.A.: Cuando procesas referentes e imágenes, lo haces de acuerdo a un código y este se readapta como consecuencia de continuas decisiones. Mi trabajo no es evolutivo y tampoco conclusivo de manera que no trato de rescatar imágenes del pasado sino de activar una especie de latido visual que no obedece a ninguna travesía. Son resistencias de la realidad, imágenes que desde el núcleo del lenguaje aparecen como nunca lo hicieron; puro proceso y desde el imaginario vas tras un deseo que acceda a instalarse en los pliegues del espacio.

Más que mantener el código de mi trabajo, diría que ese persistir en el suceder del proceso, constituye el motor de dicho código permitiendo bucles y reveses por donde discurrir sin una aparente conclusión.

4.3.4. JXA

“Lo humano es la huella que el hombre deja en las cosas, es la obra, sea genial e ilustre o producto anónimo de una época. La difusión continua de obras, objetos, signos es lo que hace la civilización, el hábitat de nuestra especie, su segunda naturaleza. Si se niega esta esfera de signos que nos circunda con su espeso polvillo, el hombre no sobrevive. Más aún: todo hombre es hombre-más-cosas, es hombre en cuanto se reconoce en un número de cosas, en cuanto reconoce lo humano investido en cosas, su propio ser que ha tomado forma de cosas”²⁷¹

Los signos que nos rodean nos hacen, el “hombre es” en cuanto se reconoce en número de cosas, premisas difíciles en un espacio de control altamente vigilado. ¿Es imposible sobrevivir sin objetos como menciona Calvino? La respuesta dentro de prisión sería afirmativa, el cuerpo, el ser humano es maleable, sin embargo, la supervivencia en prisión pasa por la posesión de objetos, ¿hablamos de lo que habla Calvino? sí y no. El hombre necesita investirse en cosas en cuanto estas lo hacen, y uno hace suyo lo que encuentra



Armas confiscada a reclusos. Prisión Pelican Bay.

o puede disponer en el momento. La prisión crea otras necesidades dentro del ecosistema que buscan, entre otros, el objeto de defensa o de ataque; las armas clandestinas. En las investigaciones que he llevado a cabo en torno

271

Italo Calvino: “Colección de arena”, Siruela, Madrid, 2001, p. 133.

al mundo penitenciario, los documentos referidos a las armas clandestinas tienen muy diversa procedencia. Alguna información de estas armas tiene su origen en investigaciones relativas a asesinatos producidos dentro de prisión, existe otro tipo de documentación en la cual las armas clandestinas han sido requisadas a los reos y, posteriormente, han pasado a formar parte de diferentes colecciones. Las colecciones se exponen a modo de catálogo de estos artefactos en museos de criminología o museos sobre antiguas prisiones, incluso existe un mercado de compra y venta de estos objetos. De las pesquisas realizadas en este campo cabe resaltar las armas documentadas en el Museo Criminológico de Roma o en el National Law Enforcement Memorial and Museum de Washington que nos permitieron acceder a las piezas originales y documentarlas. En un principio, comencé a registrar estas armas sin una intención clara, como quien va sumando fotos de un tema en un álbum o realiza un inventario para saber lo que tiene o lo que le falta. Susan Sontag nos revela el sentido del inventario desde la fotografía:

“El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece.... Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes. Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”²⁷².

Efectivamente, registrar en fotografía las armas clandestinas es una especie de colección, de catálogo que siempre tiene un hueco para una nueva entrada. Quien continua con esta actividad documental es porque tiene cierta fascinación por lo que registra y, evidentemente, desde lo formal, estos objetos muestran cierta precariedad, al mismo tiempo que trasladan un ingenio en su construcción que me atrapa. La fragilidad y lo quebrado de su factura nos remite a los espacios secretos en las que fueron creados, en una situación de economía de medios donde se puede intuir que una gran parte del logro de la actividad reside en la pericia, el ingenio y el tiempo que disponen los reclusos. Fijándonos, detenidamente, en una de estas invenciones, dejando a un lado lo simbólico; incluso podríamos decir que la imagen que proyectan presencialmente se aleja bastante de la función para la que fueron creadas. Como menciona Ludwig Wittgenstein en “Observaciones” 1931:

“Lo que hace que un objeto sea difícilmente comprensible no es -cuando es significativo, importante- que exija cualquier instrucción especial sobre cosas

272 Susan Sontag, “Sobre la fotografía”. Alfaguara, México, 2006, p. 16.

abstrusas para su comprensión, sino la oposición entre comprensión del objeto y aquello que quiere ver la mayoría de los hombres. Precisamente por ello puede ser lo cercano lo más difícilmente comprensible. Lo que hay que vencer no es una dificultad del entendimiento sino de la voluntad...”.

Y esa es la cuestión, lo que queremos ver y lo que en realidad tenemos delante de nuestros ojos. Los objetos a veces hablan, se nos presentan incómodos, con una fuerza que nos perturba como menciona Jean Paul Sartre²⁷³. El mismo Sartre, casi en oposición a Calvino, nos interpela sobre los objetos asumiendo que estos no deberían “atacarnos” y los relega de un status simbólico a lo utilitario:

“Los objetos no deberían tocar, dado que no están vivos. Uno los usa, los coloca en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más”²⁷⁴.

Los objetos con su iconicidad o la que le damos nosotros crean relato y, a veces, obviamos sus propiedades: forma y función. En el caso de las armas clandestinas la forma con sus mínimos está supeditada a la función, bajo este parámetro básico existen unos diseños madre para este tipo de artilugios, ¿cada arma de contrabando es única? Charles Eames pone un poco de luz a esta cuestión: “¿Es el diseño una creación de un individuo...? No, porque para ser realista uno siempre debe admitir la influencia de quienes nos precedieron”²⁷⁵. Y, ahondando en este tema, Eames se pregunta: “¿a quién va dirigido el diseño? ¿a la mayoría (las masas) ?; ¿a los especialistas?, ¿al amateur ilustrado o a una clase social privilegiada? A la necesidad”²⁷⁶. Estas dos aseveraciones de Eames nos hablan de dos prerrogativas fundamentales en la creación de estos objetos: el antecedente y la necesidad, ambas ligadas al diseño, a crear objetos con una utilidad.

Desde que la humanidad dirime sus disputas, uno de los puntos de inflexión en la supremacía de unos poderes sobre otros han sido las armas. Si la definición de arma se puede entender como cualquier objeto idóneo para causar daño, en un ecosistema como el carcelario nos encontramos ante objetos inverosímiles que sirven para tal fin. Los reclusos desarrollan el sentido de la supervivencia y, en un contexto precario, fabrican sus propias armas, estas acciones las podríamos situar dentro del pensamiento salvaje que divulga Claude Lévi-Strauss. El antropólogo francés afirma que existen

273 “Todos esos objetos ¿Cómo decirlo? Me incomodaban; yo hubiera deseado que existieran con menos fuerza, de una manera más abstracta, con más moderación”. Jean Paul Sartre, “La náusea”, Editorial Época S.A. México, 2005, p.206.

274 Jean Paul Sartre: “La náusea”, Editorial Época S.A. México, 2005, p.9.

275 Charles Eames, “¿Qué es una casa?,¿Qué es el diseño?”. Editorial Gustavo Gili, S. L, p. 22.

276 Charles Eames, “¿Qué es una casa?,¿Qué es el diseño?”. Editorial Gustavo Gili S. L, p. 28.

dos tipos de pensamiento el salvaje y el científico: el primero establece una estructura a partir de los acontecimientos y el segundo, a su vez, utiliza la estructura para establecer acontecimientos; ambas coexistirían como afirmaciones diferentes de dispositivos semejantes. Para Lévi-Straus en el pensamiento salvaje se asienta el “bricoleur”²⁷⁷, el individuo que es capaz de solucionar lo que realiza con lo que posee. El sujeto, al encontrarse en un entorno cualquiera, considera organizarlo en base a estructuras anteriores, el “bricoleur”, sin embargo, no reniega de nada, realiza y responde ante las situaciones; nunca desecha un componente ya que siempre albergará un uso para éste. El “bricoleur” se las apaña con lo que tiene, es una situación donde prima la materialidad, donde todo tendrá una utilidad desligada de la idea de un plan. La forma de fabricar, el bricolaje, construye al sujeto, al “bricoleur”. Un bricolaje acertado necesita de un saber de las prestaciones, de una percepción minuciosa de lo material y manual, la confianza en cambiar cualquier estructura que no funcione y la confianza en la intuición de uno mismo. Así el recluso, el preso, se nos presenta como un “bricoleur” en esencia. Un individuo que litiga con los peligros y, para tal fin, no duda en hacer uso de lo que posee sin renegar de nada, vive con lo que tiene y trata de darle utilidad a sus pocos recursos. La necesidad llama al diseño y lo agudiza, la falta de recursos no es óbice para no poseer un arma en una prisión, estas se pueden construir con los más improbables materiales u objetos: así, se han incautado armas realizadas con papel higiénico, con gafas, con huesos de animales, con bolígrafos, con espirales de cuadernos, con cucharillas, con cepillos de dientes...

Mi primera tentativa de trabajo con este tema fue la de recrear las armas a partir de las fotos que había recopilado, me dispuse a rehacerlas en mi estudio con los mismos materiales que usaron los convictos; casi a entenderlas en ese caminar a un lugar en el cual pudiera hacerlas mías. Las réplicas que realicé no parecieran tener el impacto visual que proyectaban las fotos que había archivado, esta pérdida de contundencia desvanecía por completo su entidad funcional. Me encontraba ante una situación donde el

277 “Vale la pena ahondar en la comparación, porque nos permite acceder mejor a las relaciones reales entre los dos tipos de conocimiento científico que hemos distinguido. El bricoleur es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación al conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con sus residuos de construcciones y de destrucciones anteriores”. Claude Lévi Strauss, “El pensamiento salvaje”, Fondo de cultura económica, Colombia, 1997, pp.36-37.

lugar simbólico de estos objetos se perdía, pero, por otra parte, continuaba acumulando documentación, fascinado y ansioso por encontrar nuevos artefactos que me sorprendieran. La situación me mantenía frustrado por una formalización de las armas, en la réplica, que no deparaba una factura interesante. Sin embargo, la inusual relación existente entre forma y función, y lo incomprendible de algunos ejemplos fuera de contexto, las dotaba de una singularidad que me seguía atrapando. Para desatascar el bloqueo, el siguiente paso me llevó a realizar moldes en silicona de cada arma y a obtener positivos en cera. Las piezas de cera las utilicé para fundirlas y convertirlas en piezas de acero inoxidable, donde la traducción potenciaba la imagen de artefacto para matar. A su vez, el acabado y la factura homogénea, casi industrial, nos dirigía al muestrario, a una colección indeterminada. Estas piezas, trasladadas al metal adquirieron un cariz totalmente diferente erigiéndose en instrumentos mortales sin ningún atisbo de duda, el peso, el filo, así lo atestiguaban. No obstante, al tener un único material, compacto, que no separaba los atributos funcionales como empuñadura o filo, creaba cierta confusión; la traducción vuelve al original, pero cambia el signo del objeto. De la iconicidad macabra del arma blanca pasamos a la sublimación estética, a modo de orfebre, oponiendo una mirada anacrónica casi artesanal donde la tipología de arma se vislumbra desde la belleza.



I.G., "JXA". Fundición acero inoxidable, 2013.

Las armas realizadas en metal no superaron la veintena, no obstante, mi archivo documental de este tipo de artefactos seguía creciendo y, para dar respuesta a esta envergadura de posibilidades, de prototipos, que se apilaban en mi archivo, debía de hallar otro tipo de fórmula con la que colmar el deseo de reinterpretación. Una fórmula que pudiera establecer una

producción sencilla con posibilidad de abarcar decenas de piezas. Theodore Jouffroy en “Cours d’esthétique”, editado tras su muerte en 1843, afirma que la imitación nada tiene que ver con la belleza, la imitación deviene de la técnica con la que reproducir por medio de diferentes efectos, pero esto no puede resultar el fin de la producción artística porque la belleza no tiene relación con la imitación. En la imitación de cada arma en mi estudio pude atisbar el mecanismo de construcción, intuí en la forma de rehacerlas los condicionantes de la tarea. De la misma manera que lo que hacemos nos representa, en cierto sentido, cada herramienta es parte de la memoria de un penado y su deseo, deseos enunciados en formas muy diversas, prototipos hermosos, simples, ásperos, toscos, dentados, romos, cuidados, afilados, ligeros, pulidos ... una lista interminable de posibilidades como la de los presos que las construyeron, de las que yo en mis duplicados aprehendí poca belleza. La belleza de estos objetos imitados, reside en la cualidad de renunciar a la literalidad de su génesis. Esa diversidad en las tipologías de las armas, como casi todo lo que atañe al ser humano, la encontramos con parecidos asombrosos en periodos y emplazamientos dispares. De esta forma, todas estas armas conforman una colección en constante elaboración donde lo construido en el pasado va abriendo nuevas posibilidades. Como mencionaba Charles Eames, *“uno siempre debe admitir la influencia de quienes nos precedieron”*, luego vivimos en una imitación, en mayor o menor grado, constante. La genealogía de las armas clandestinas así lo atestiguan entre, otros muchos ejemplos y, esta imitación, sucesiva, deviene en atractivas probabilidades.

La magnitud de armas diferentes, aunque algunas sean simples variantes, es impresionante: tomemos, por ejemplo, la variedad de posibilidades encontradas sobre cómo convertir un cepillo de dientes en arma. Todas estas alternativas me llevaron a pensar en un sistema de reproducción rápido que pudiera absorber todo el volumen de objetos. Seguía copiando las armas con los materiales y formas que tenía documentados, los moldes los realizaba en silicona o escayola y comencé a obtener los positivos en resina poliéster que luego pintaba con un blanco RAL 1015. Este sistema sigue vigente hoy en día en mi estudio, tanto el documentar nuevas armas como el proceso de copiarlas y la consiguiente traducción. De todos mis trabajos este es el que, de una manera más correcta encaja con la idea de colección. Tal y como menciona Yvette Sánchez, la capacidad de coleccionar es en sí un acto creador:

“La habilidad coleccionista posee una indudable fuerza creadora. Arte y coleccionismo parecen mantener una relación simbiótica, no solo en el obvio nivel receptivo -ya Marcel Duchamp calificaba al coleccionista de artista elevado al cuadrado- sino también en el productivo, como lo prueba la existencia

*de innumerables artistas coleccionistas, de la talla de Rembrandt, Goethe, d'Annunzio, Picasso o Nabokov*²⁷⁸.

Existen diversas imbricaciones entre ser artista y la idea de colección: el artista que colecciona como pulsión y su colección no forma parte de su obra, el que colecciona y se basa en ello para su arte, el artista que colecciona objetos y usa parte de ellos en su obra, el artista que realiza colecciones con su propio trabajo. Podríamos enumerar más posibilidades, tantas como tipos de colección o formas de coleccionar se pueden censar.



I.G., "JXA". Resina, laca, 2017-19.

En el caso de las armas que sigo produciendo, para mí, existen dos niveles: por una parte, opera el territorio del archivo, una colección de fotos en la cual me baso para copiar las armas y, por otra parte, las réplicas de las armas y la posterior traducción a resina que suelo realizar. En este caso la idea de

278 Yvette Sánchez, "Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden". Texto para la exposición de Carlos Pazos en el MACBA, https://img.macba.cat/public/PDFs/carlos_pazos_yvette_sanchez_cas.pdf.

colección que me interesa, se centra en un proceso creativo involucrado en la propia estructura de la obra. Las fases precedentes, el archivo de las armas clandestinas documentado a partir de fotografías, así como las réplicas que hago con los materiales de origen, nunca los he considerado como obra. Estos procedimientos, sin embargo, en lo íntimo, legitiman una postura con respecto a la precisión, al conocimiento, casi al inventario que en la obra que suelo mostrar no existe. La colección de objetos realizados en resina, los cuales al ser una forma de un mismo material y color, pierden cierta referencia directa con su génesis; se muestran en conjunto sin un orden jerárquico, pero manteniendo una disposición espontánea que, en cada muestra, suele cambiar dado el crecimiento constante de la obra. En este sentido nos referimos a un orden de carácter natural, no requiriéndose un esquema, tan sólo un proceso incontrolable donde los propios objetos hallan su lugar.



I.G., "JXA". Resina, laca, 2017-19.

Los objetos, en esa pérdida de valor simbólico como objetos de uso, aunados por un mismo acabado y conformando una cadena, se convierten en símbolos de la propia serie a la que pertenecen; en el proceso se realiza una trasposición de simbolismo. De la misma forma, trataríamos el aspecto funcional de un objeto en cuanto a su entendimiento; Baudrillard lo explica de esta forma: *"De tal manera, todo objeto tiene dos funciones: una, la de ser utilizado y, la otra, la de ser poseído. La primera pertenece al campo de la totalización práctica del mundo para el sujeto, la otra, al de una empresa de totalización abstracta del sujeto por él mismo, fuera del mundo. Estas dos funciones están en razón inversa la una de la otra"*²⁷⁹.

279 Jean Baudrillard, "El sistema de los objetos". Siglo XXI, México, 1969, p. 97.

Krzysztof Pomian (1934-) pensador, filósofo e historiador polaco que a lo largo de su vida ha analizado la forma y el significado de las colecciones, entre sus publicaciones podríamos destacar “Collectionneurs, amateurs et curieux”, mantenía que la construcción de una colección acarrea la ruptura del objeto, para con su funcionalidad, al unirse a otros objetos análogos en un nuevo cometido común. En esta dirección Graham Harman, (1968-) filósofo estadounidense, refuerza la idea al asumir que el objeto dentro de una colección delimita sus cualidades y relaciones a la propia colección. Esta explicación franca, que divide lo utilizado de lo poseído nos enfrentaría a la obra de las armas clandestinas y a su génesis: de los objetos que agreden a los objetos apilados que forman una colección²⁸⁰.

Este camino fomenta la extrañeza del espectador incidiendo en una traducción, la cual asume la formalidad como discurso, la colección que no termina porque bebe de una secuencia de actos que nunca tendrá fin. Así, la colección se convierte en obra y la obra es una colección, no existe un final ni una lógica, el hecho en sí, más allá de la forma de las piezas, lo ocupa todo dejando la significación al espectador. Al fin y al cabo, es un método para acercarse a una realidad y traducirla a otra, asumiendo un nuevo contexto; una reconstrucción a partir de fragmentos de un relato violento y redefinido continuamente por los espacios de control.

El valor simbólico que proyecta un arma es tan absorbente que su resignificación resulta compleja, en los límites de lenguaje que se producen en el uso de este tipo de iconos. Así, el proyecto de Pedro Reyes, “Desarme”, convierte 6700 armas de fuego ilegales en instrumentos musicales, consiguiendo sostener una relación evocadora en cuanto a trasladar la herramienta de terror a la musicalidad. Ametralladoras, rifles, pistolas, kalashnikovs, revólveres, lanza granadas, fusiles de asalto se transforman en violines, guitarras, xilofones, flautas, panderetas... Al margen de la crítica sociopolítica a nuestra sociedad, al armamento que se produce, o la violencia en México y la influencia de los Cárteles en la comunidad; existe una formalidad en los nuevos instrumentos, una construcción ortopédica que desde su extrañeza modifica su percepción y, en una sinestesia poética, nuestra visión del sonido se amplifica. A partir de las armas confiscadas, Pedro Reyes produce dos obras diferentes uniendo músicos y herreros, fruto de la conjunción de agentes ajenos surge la necesidad de integración de la comunidad en el proyecto. Esta línea de pensamiento, Reyes la ratifica en una de sus entrevistas:

280 “Tratar un objeto principalmente como parte de una red es asumir que puede reducirse a ese conjunto de cualidades y relaciones que manifiesta en esta red en particular”. Graham Harman, “Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias, Caja Negra 2015, p. 97.

“Por eso pienso que la cuestión no es decir qué es o no arte, sino hacer obras que tengan resonancia en una comunidad y que faciliten espacios de creatividad y de convivencia. No es necesario ser demasiado sofisticado, sino tratar de revertir procesos destructivos y facilitar procesos de sanación. Yo veo al arte como un ejercicio de sanación. Se ha expandido la idea de que debes criticar para producir cambios, pero me parece que es un autoengaño. Creo que lo que hace falta es ofrecer una solución; lo que me interesa es la producción de cambio y para hacerlo tienes que convertirte en el problema, así puedes pensar en una colaboración con los demás para encontrar una solución y desarrollar tácticas que inviten a otros a iniciar a ese proceso de transformación. Puede parecer ingenuo, pero yo sí creo en una especie de optimismo radical.”

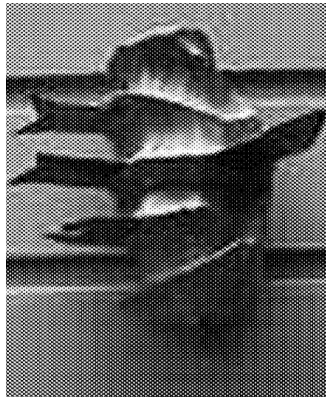


Pedro Reyes, “Disarm”, 2013.

“Imagine” es uno de estos dos proyectos; una orquesta formada por cincuenta instrumentos para ser tocada en vivo. En su primer concierto, en colaboración con el músico Jhon Coxon, interpretaron la conocida canción del grupo inglés “The Beatles” para, posteriormente, editar un vinilo. La segunda obra, llamada “Disarm” la constituyen instrumentos mecánicos que suenan de forma autónoma o pueden ser manipulados desde un ordenador, de forma que en el contexto expositivo funcionan de manera autosuficiente. Una serie de engranajes que, desde lo industrial y lo tosco, propician un sonido nítido y grupal. Reyes pretende exorcizar las muertes creadas por aquellas armas convirtiendo su sonido seco y mortal en música, la transición de la muerte a la vida, un viaje inverso, una utopía convertida en música cuando menos.

4.3.5. “Inmates”

De la misma forma que las obras de los retratos sobre el Bertillonaje y la clasificación disciplinar tienen su correspondencia en los retratos de reos golpeados, en el caso de las armas realicé una obra, la cual opera como nexo entre lo subversivo y el control. Uno de los objetos que forma parte de mi archivo de armas clandestinas, pertenece al Museo de la prisión de Huntsville. Esta arma tiene la forma del vaciado de una mano, una especie de empuñadura que no contiene filo, pero en los cierres o aristas de las hendiduras, donde se colocan los dedos, se instalan cuchillas de afeitar



Huntsville Museum, Texas.

formando un arma del género del “puño americano”. En un principio, trabajé en barro la forma del arma con respecto a la mano de un modelo, mientras se secaba en el estudio, pensaba en cada mano diferente y sus respectivas formas; este pensamiento asociado a las imágenes de mediciones de manos me llevo irremediabilmente al Bertillonaje, a cada mano que fue medida por aquel sistema a todo preso de la época. Con el modelado de barro, basado en el arma de Huntsville, estaba representando la oquedad de la mano de un recluso cualquiera; de manera que ese pequeño objeto podría mostrarse como un denominador común del conjunto de todos los reos de la prisión. La pieza contenía, tanto la parte del arma, como la medida de la mano de quien la realizara. Esa idea de la medida era más intensa que la réplica del arma en cuestión; me transportaba al concepto de lo único y lo múltiple. De una forma intuitiva, sin pensar demasiado en el resultado hice diez moldes y comencé a realizar vaciados en yeso de la misma. Qué sentido o cuantas piezas debería aunar, la idea de lo uno y lo múltiple dentro de una prisión estaba muy presente, la realidad del

cuerpo disciplinado donde en el grupo no se permite la particularidad: el individuo convertido en engranaje para transmitir el orden de un sujeto a otro. Investigué la población reclusa de la prisión de Hunstville en la fecha de la incautación del arma, tomando esta cifra como número de piezas que debía de realizar; aproximadamente, en aquel momento, la prisión albergaba a 1200 penados. 1200 piezas para ser instaladas en el espacio expositivo, las cuales debían constituir una forma geométrica como los cuerpos, los reclusos habitan un espacio de control concreto del que no pueden salir, llegando a los límites de lo permitido: la medida de la mano como imagen del cuerpo encerrado en una geometría controlada. La figura geométrica elemental menos narrativa, para mí, era el cuadrado, llevaba la mirada al centro y no marcaba una dirección como el rectángulo que parece necesitar una composición interna que le dé equilibrio o el círculo y el triángulo quienes parecen querer contar algo. El resultante de la instalación de las 1200 piezas fue la de un cuadrado de tres metros de lado. Las piezas



I.G., "Inmates". Escayola, esmalte, 300 x 300 x 7 cm, 2019.

posadas en el suelo, un tanto amontonadas, dejaban ver cierta idea de caos, de una acumulación sin un orden aparente. Las piezas de escayola, parecían protegerse, unas a otras, mientras el espectador intentaba discernir la individualidad con respecto a la comunidad. En ese momento, se daba una transformación de la dualidad en la relación entre productor y receptor, ese mirar donde el espectador deseara seleccionar, buscar su trébol de cuatro

hojas, eso es...el espectador busca, siempre buscamos porque los objetos nos definen y necesitamos el nuestro, el que nos diferencie. Esta situación no se puede dar en la obra, como la lógica de la disciplina, los preceptos tienen que cumplirse íntegramente para que todo funcione; incluso lo que puede alterarse se asume. La obra se podía montar de diferentes maneras, era imposible hacerlo igual cada vez, 1200 piezas una detrás de otra. De cada molde salieron múltiples que fueron una pero diferentes y, esa una, se convertía en masa a través de la acumulación. Esta acumulación se desligaba, totalmente, de la idea de colección porque en esta obra se trataba de llegar a una medida; básicamente, era un juego de proporciones donde el objeto era uno. La función del objeto quedaba eliminada, pero la pérdida de esta condición no ocurría por pasar a pertenecer a un grupo y convertirse en símbolo del mismo, sino porque el arma no estaba finalizada, no llevaba cuchillas, era simplemente la oquedad de la mano. Y, aquí entramos en otras significaciones, las de la mano, entre dar y recoger, como nos dice Derrida:

*“La mano ofrece y recibe, y no solamente cosas, pues ella misma se ofrece y se recibe en el otro. La mano guarda, la mano porta. La mano traza signos, ella muestra, probablemente porque el hombre es un monstruo”*²⁸¹



I.G., “Inmates”. Serigrafía sobre papel, 6/70 x 50 cm, 2019.

La mano comunica y también puede comprenderse que mantenga una cierta autonomía:

281 Jacques Derrida, “La mano de Heidegger”. ARCHIVOS DE FILOSOFÍA NOS 6 - 7 • 2011-2012, p. 376.

“Con la mano se tiene una relación a una cosa completamente particular, propia, singular. Une chose à part [una cosa aparte], como dice la traducción francesa, corriendo el riesgo de dejar pensar en una cosa separada, en una sustancia separada, como Descartes decía de la mano que ella era una parte del cuerpo, cierto, pero dotada de una independencia tal que se podía también considerarla como una sustancia aparte entera y casi separable”²⁸².

Conjuntamente, a esta acumulación encerrada en un cuadrado, se exponían unas hojas de papel con reproducciones gráficas de manos en diferentes posturas. Las hojas se superponían, unas a otras, sin saber muy bien cuál era el planteamiento o a que se referían. Si el espectador prestaba la suficiente atención, hallaría que las manos simulaban tener una de las piezas sujeta, las manos se convertían en el objeto a medir y en un ente medidor; el sistema de Bertillon en dos direcciones.

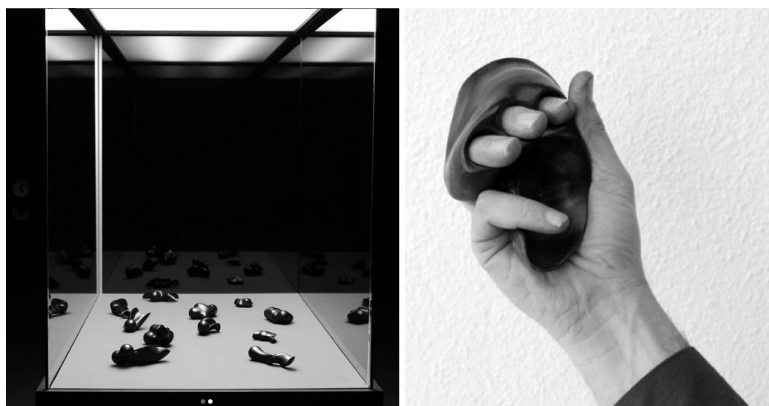
En la muestra colectiva “Insistir en lo mismo, volver sobre una presencia sugerida” celebrada en el Espai d’Art Contemporani de Castelló, Rui Chafes (Lisboa, 1966) presentó una obra que seguía alguna de las claves mostradas en la obra “Inmates” que acabamos de analizar. La pieza perteneciente a Rui Chafes tenía su génesis en una indisoluble relación entre la mano y lo que sujeta, acaricia y agarra. Hacia 2004, el escultor portugués inició una serie de tallas, finalmente convertidas en esculturas de bronce, para ser sostenidas o guardadas o encajadas en las manos. Esta serie ha tenido continuidad en el tiempo y sigue creciendo como las opciones que nos ofrece la mano en cuanto estructura que se acopla a lo que agarra. Acompañando a la instalación de las piezas escultóricas, en diversas oportunidades, el artista luso suele instalar una serie de fotografías que van numeradas, donde él mismo porta las esculturas de bronce en su mano (L’innomable feuille de...XVIII, L’innomable feuille de...XIX...), cada foto muestra una nueva posibilidad, alterando la pose dependiendo de la pieza que acoge su mano. Rui Chafes respecto a su relación con estos objetos afirma lo siguiente:

“Mis esculturas son sombras, negativos del mundo; son, sobre todo acontecimientos en el espacio, que necesitan una forma para manifestarse. Me gustaría que fuesen sólo una idea, pues nunca creí en los objetos. Pero, para demostrar esa idea, no conozco ni domino otra técnica a no ser esta.”

El trabajo de Chafes puede referirse tanto a las formas de sus esculturas desde lo abstracto a lo figurativo. Esta ambigüedad es parte de su lenguaje, el escultor transita por el enigma en toda su obra dejando al espectador

282 Jacques Derrida, “La mano de Heidegger”. ARCHIVOS DE FILOSOFÍA NOS 6 - 7 • 2011-2012, p. 382.

la labor de intentar dar significado a las formas. El hierro que usa, habitualmente, en sus trabajos hace que sus esculturas aparentemente biomórficas parezcan flexibles lejos del material utilizado, al mismo



Rui Chafes, "L'Innommable feuille de...". Bronce, 2004-2008.

tiempo que les dota de cierto aspecto ahistórico; así, en sus esculturas prevalecen las formas orgánicas algunas de carácter ornamental y, otras, cercanas a lo funcional; una y otra vez, volvemos a la indefinición. El espectador se encuentra ante una lógica dual donde intenta atisbar una realidad con la que acercarse a una verdad, sin embargo, las obras de Chafes (entre ellas esas pequeñas piezas que nuestras manos recogen o al revés, esas piezas que modelan la postura de nuestras manos), no quieren acreditar nada; su desempeño se desarrolla en la relación con el espectador mientras permanecen ausentes, sumidas en su propio ser, a la espera de que alguien intente aprehender lo intangible.

4.3.7. Memorabilia

Esta idea del arma como objeto y que tipo de objeto puede ser un arma, me llevó a repensar la idea del objeto y su definición a través de su función:

“Diseñar objetos consiste en configurar una forma como portadora de mensajes y significados que expresan una estructura de principios físicos organizados en función de un uso como repertorio de actos en un objeto, concretando una propuesta cultural, designando un usuario (rol), autodesignándose como morfología volumétrica y con la pretensión de ser elemento de reconocimiento y expresión de la identidad socio-cultural en un contexto”²⁸³.

La forma describe una función o viceversa, es una lectura instantánea que nos surte de una seguridad con respecto a lo que visualizamos; eso es así y seguro que también la carencia de vida propia del objeto; sin embargo, las propiedades del objeto se modifican con respecto al contexto, al receptor, de manera que su signo se altera convirtiendo al objeto en un ente vivo, Baudrillard lo explica de esta manera:

“Me parecía que el objeto estaba casi dotado de pasión, o, por lo menos, podía tener una vida propia, salir de la pasividad de su utilización para adquirir una suerte de autonomía y tal vez incluso la capacidad de vengarse de un sujeto demasiado convencido de dominarlo. Los objetos siempre han sido considerados un universo inerte y mudo, del que disponemos con el pretexto de que lo hemos producido. Pero, en mi opinión, ese universo tenía algo que decir, algo que superaba su utilización. Entraba en el reino del signo, dónde nada ocurre con tanta simplicidad, por qué el signo siempre es el desvanecimiento de la cosa. Así pues, el objeto designaba el mundo real pero también su ausencia, especial, la de su sujeto”²⁸⁴.

Tras los apuntes realizados en torno a la metafísica de los objetos y su autonomía nos parece oportuno reseñar la “OOO”, acrónimo de la “Ontología Orientada a Objetos”, una nueva corriente dentro de la problemática de la filosofía contemporánea que ha influenciado otra serie de áreas de conocimiento. Esta esfera la podríamos ubicar dentro de una doctrina más amplia como el “Realismo Especulativo”. La cara visible de este pensamiento, surgido en el siglo XXI, tiene en Graham Harman, mencionado anteriormente, a uno de sus principales teóricos donde también podemos encontrar al ecologista T. Morton, al diseñador y teórico del mundo del videojuego Ian Bogost y los filósofos Levy Briant y Quentin Meillassoux, entre otros. La ontología de esta escuela sólo comprende un ente, el objeto, siendo de la misma forma los sujetos objetos. Así, en su manera de explicar el mundo todo lo que observamos es objeto y, entre ellos, no existe ningún tipo de jerarquía al encontrarse todos al mismo nivel. De la misma manera, sus postulados comprenden una realidad inaccesible de los objetos, incluso a nuestro conocimiento, por extensión a todos los objetos. Nunca tendrán acceso a las demás cosas, de forma que la OOO plantea una aproximación desde la estética y la retórica protegiendo la autonomía del objeto.

En una investigación, en torno a diferentes tipos de armas, efectuada con la intención de hacer una comparativa con las armas clandestinas de las cárceles, hallé un artículo que se refería al uso de un objeto, “un objeto

social de convivencia”. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2001. 94 – (Cuadernos de Diseño Industrial).

284 Jean Baudrillard, “Contraseñas”, Editorial Anagrama, París, 2000, p. 14.

consistente”, en la comisión de un crimen. La idea de objeto como arma por un cambio de contexto me pareció estimulante, entendiendo que el objeto funciona en forma de signo en cuanto a uso o designación del porqué de su existencia; en ocasiones esto se altera, encontrándonos con ejemplos paradigmáticos en el arte de este cambio de signo como el “object trouve” o el “ready made”. Baudrillard retoma esta cuestión en cuanto al uso rutinario de los objetos o al porqué de su necesidad o de las necesidades impostadas en las que vivimos, las cuales pueden llegar a alterar la condición propia del objeto²⁸⁵. Este cruce entre el objeto y el contexto respecto a la definición de arma, me llevó a investigar crímenes donde el arma hubiera sido un objeto descontextualizado. En un principio, esta premisa sugería una investigación muy abierta con un campo a analizar muy vasto; de manera que planifiqué la localización de diez objetos, donde cada uno de ellos hubiera servido para llevar a cabo un crimen en cada una de las diez décadas del siglo XX. Al tiempo, finalicé mi tarea y pude archivar diez crímenes donde descubrí las siguientes armas que fueron las protagonistas



I.G., “Memorabilia”. Objetos, pintura y serigrafía sobre papel, medidas variables, 2013.

del crimen: un yunque de zapatero, unas pinzas, dos ganchos industriales, un macillo de mortero, un cincel, un yerro para marcar reses, unas tenazas, una espátula y las hojas de un arado. La idea de trabajar con unos objetos descontextualizados, en aquel momento, me resultó un tanto liberalizadora al tener que considerar la obra desde otro tipo de coordenadas: como asumir esos objetos, cuál iba a ser el punto de partida, podría enfrentarme

285 “Además, como las connotaciones formales y técnicas se añaden a la incoherencia funcional, es todo el sistema de las necesidades (socializadas o inconscientes, culturales o prácticas), todo un sistema vivido inesencial, el que refluye sobre el orden técnico esencial y compromete el estatus objetivo del objeto”. Jean Baudrillard, “El sistema de los objetos”. Siglo XXI, México 1969, p.7.

a la idea de un objeto de producción industrial sin tomar parte con la simple intención de recontextualizarlo. Si en algunos momentos trabajo desde lo concreto, adoptando unas reglas autoimpuestas; en otros la acción de respuesta es necesaria frente a lo que se hace, a lo que te devuelve el trabajo. Tras meses de búsqueda, adquirí los diez objetos intentando mantener la factura de la época de los crímenes, dispuestos en una mesa en mi estudio semejaran buscar una relación entre ellos. Delante de este conjunto ningún espectador podría disociar cada objeto de su uso al ser bastante comunes y, además, la relevancia del grupo no era lo suficientemente intensa para que cada uno de ellos cambiara su signo propio por el signo de la pertenencia al colectivo; mi pequeño gabinete de armas casuales quedaba desvirtuado. La idea de interrelacionar los objetos exigía una intervención, una intromisión que los vinculara lo mismo que estaban ligados por aquellas diez acciones violentas ocurridas.

*“Aquellos objetos encontrados cuya asociación sugestiva es realizada por arreglos y hábiles retoques se considera “objetos encontrados compuestos””*²⁸⁶

La mediación de “compuesto” podría servir para anular el uso primigenio y lograr una cierta cohesión. Esta acción, un cierto retoque, lograría que perdieran su función primigenia para poder entenderlos como una colección. Mieke Bal lo resume de esta forma:

*“los objetos son radicalmente privados de cualquier función que podrían tener al margen de ser elementos coleccionados. Esto es fundamental para cambiar la naturaleza del objeto”*²⁸⁷,

Esta situación de lo coleccionable, del mismo modo, se acrecienta en tanto existe una pauta común a los elementos del conjunto. Decidí entonces unificarlos, apliqué un proceso de pintura en polvo con esmalte termoendurecible sobre los diez artículos, de forma que estos finalizaran recubiertos por una capa de color blanco marfil. Nuevamente en mi mesa adquirirían una relación extraña, todos diferentes, pero del mismo color, unidos por una clave extraña imposible de reconocer. Ante la indefinición del porqué de este grupo, opté por reproducir gráficamente la información escrita que tenía documentada sobre los diez crímenes. Unos papeles pintados de color ocre, muy claro, sirvieron de fondo para superponer las crónicas que explicaban como habían sucedido los hechos, en estas se informaba de la fecha, del arma, de los personajes, de la escena del crimen,

286 Luis Monreal Tejada y R.G. Haggart: “Diccionario de términos de arte”, Barcelona, Ed. Juventud, 1992.

287 Mieke Bal, “Telling objects: narrative perspective on collecting” en “The cultures of collecting”. Reaktion Books, 2004, p.110.

de la ubicación y de las anécdotas de los sucesos. Cada papel pintado de 65x50 cm inscrito con la crónica, que aparecía fraccionada y parcialmente tachada, llevaba estampado, asimismo, una impresión gráfica del arma que se utilizó. Esta información, en modo de papeles superpuestos, al lado de una mesa con los objetos seleccionados, formaban un archivo desordenado que nos informaba, de una manera velada, de la historia de estos utensilios. Objetos análogos en su conversión a otro uso en un momento dado, tras una reacción violenta no pensada.



I.G., “Memorabilia”. Objetos, pintura y serigrafía sobre papel, medidas variables, 2013.

Los objetos no aluden simplemente a su funcionalidad, que condiciona su apariencia formal, sino que en la vida del objeto existe un mundo que no podemos aprehender, tal que paradoja o ironía de la vida; a veces, los objetos nos devuelven respuestas inesperadas. Como aclara Baudrillard, no creamos en la simple funcionalidad de los objetos:

“No existe la Redención del objeto, en alguna parte existe un «resto» del que el sujeto no puede apoderarse; cree paliado mediante la profusión y el amontonamiento, pero sólo consigue multiplicar los obstáculos para la relación. En un primer momento, se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación. El objeto desempeña un papel dramático, es de pies a cabeza un actor en la medida en que desbarata cualquier simple funcionalidad”.

No nos comunicamos totalmente con el objeto, nuestra relación con ellos se amortigua ante su incremento, en cuanto pueden y se unen, se alejan de su utilidad. Este dictamen presupondría que los objetos necesitan ser coleccionados o, simplemente, operan en nuestra cotidianidad, buscando una pequeña autonomía. El arte, sin embargo, tiene la capacidad de reelaborar la naturaleza del objeto al recontextualizarlo desde una mirada arqueológica, desde lo azaroso de la relación, la ambivalencia de la colección o la autosuficiencia del desapego.

“los objetos hechos por el hombre son claves fosilizadas de un pasado que ahora es nuestro presente” Tony Cragg

El artista, nacido en Liverpool, otorga una gran importancia a los objetos de uso cotidiano como elementos artísticos, este proceder anula lo sacralizado de la escultura y, en un camino paralelo, muestra un interés notable por el material que le sirve como guía para que acontezca la forma. Tony Cragg, al utilizar y apropiarse de estos artículos, entiende que los libera de su cotidianidad; en el caso de sus esculturas de plástico crea un reordenamiento cromático alterando el signo de los mismos. Los somete a una relación perceptiva con el espectador:



Tony Cragg, "Spectrum". Plástico, 250 x 500 cm, 1979.

“observar es una actividad que permite reflejar nuestra existencia y en definitiva el arte es una celebración de la vida”.

Cragg, trabaja con el material como generador de emociones y proyección de diferentes tensiones donde el artista sitúa los objetos naturales e industriales en una categoría equivalente: las cerámicas cortadas, las

botellas, los objetos de plástico, los enormes tornillos de madera, las bicicletas, instrumentos científicos, materiales industriales, mesas, sillas... Con motivo de su exposición en el Reina Sofía, para el catálogo de la muestra, fue entrevistado por Heinz Norbert Jocks. Con respecto al uso de los objetos, extraemos el siguiente fragmento²⁸⁸:

H.N.J. *Bueno, volviendo al arte ¿qué papel desempeña para usted el principio de orden en obras en las que emplea tanto muebles como mesas y sillas o grandes cantidades de objetos usados y piezas de plástico?*

T.C. *Esencialmente, el principio de ordenación que encontramos en la realidad me parece demasiado estúpido, pues no creo que sea especialmente inteligente mostrar que aquí se puede ver un espectro cromático y allí se pueden distinguir los materiales según la cantidad y su tipología. Necesito de este orden de combinaciones formales en los objetos, como preludio de mi creatividad. Yo revuelvo en este material para obtener un orden real desde el que paso a un orden imaginario. Me sirvo del material como medio configurativo para abrirme camino hacia otro tipo de contenidos. Las propuestas y las soluciones estéticas tienen lugar de ese modo. En la Documenta, hace unos años, dispuse una serie de objetos de madera ordenados según un criterio: Eran todos de color azul. Se producía una ruptura al unificar objetos que solo tienen en común el color. También había otros objetos que habían sido cubiertos de plástico. Me serví de esta técnica para no tener que pintar. Por miedo a no ser comprendido, no quise darle ningún papel ni a lo pictórico ni a la pintura misma en cuanto material. Quería una cobertura neutra para una serie de materiales variados, en lugar de pintarlos. Entonces me vino de perilla una masa artificial procedente de la industria del reciclado”.*

4.3.7. Despojo y presa

Este último apartado que concierne a mi trabajo, es el lugar para explicitar unas obras que surgen desde el despojo, el deshecho, la masa, la maraña... en las cuales, la inmensidad de estas estructuras del caos proyecta cierto orden. Unas obras que en lo formal trazan estrategias diferentes, las fotografías de las que parten necesitan una forma de representación desligada de la imagen como fin, en comparación a procesos llevados a cabo anteriormente en mi pintura donde existía un anhelo de la imagen, de la captura. La génesis de estas propuestas se encuentra en dos fuentes diversas: las primeras imágenes muestran la situación de varias prisiones tras episodios internos de motines; vemos unas estancias que marcan un orden en su arquitectura, celdas, corredores... con objetos y partes de la

288 Tony Cragg, “Entrevista con Heinz Norbert Jocks”. Tony Cragg, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1995, p. 138.

estructura destrozados, desordenados. El otro tipo de imágenes, exponen una gran cantidad de chatarra apilada, amontonada sin fin, las fotografías ofrecen una imagen general; cada fracción tiene la misma jerarquía anulando la existencia de elementos principales o secundarios. Desde la maraña al fragmento, al registro; la huella que en cierta medida llega a unir el quehacer del arqueólogo con la expresión del artista. El lugar de la arqueología buscando unos estratos no tan visibles o tan explícitos como en anteriores obras, pero que se presentan como indispensables dentro del método. De la inmensidad a la presa, que resulta ser el fragmento. Aun cuando se represente un todo, el espectador no cesa en la búsqueda; una cuestión perceptiva que nos interroga sobre el porqué de la imagen que investigamos a partir del ojo orientado por el azar. Estos dos tipos de obras surgen como complemento, como vasos comunicantes o casi en clave de una mirada introspectiva de obras que hemos revisado en el capítulo “Lo corpóreo”:

Los cuadros basados en las imágenes de motines en los interiores de la prisión tienen su “comienzo” en los cuadros que representan reos amotinados en los tejados (obra “Rooftop”). “Rooftop” muestra, en cierta medida, el final de una lucha tras la conquista del punto más alto del presidio, un punto clave de la contienda, el final de un recorrido que no puede avanzar. Asistimos a un reordenamiento de poderes final que ha tenido escenarios previos de alboroto, desorden y lucha; estas situaciones anteriores, en su ambigüedad, sin la presencia del ser humano son campos de batalla de lo acontecido. Un territorio del desorden, un lugar que nos muestra las huellas de la confrontación a partir de la ruptura de la geometría



Motín en la Prisión de Santa Fe, Nuevo México, 1980.

opresora del recinto. La fotografía nos muestra la captura del escenario tras la disputa, los despojos, los rastros de la fuerza en movimiento, un tiempo congelado tras la acción: el ser humano ausente y causante a la vez.

Los cuadros basados en los desechos revelan un desorden y, sin embargo, la maraña constituye una armonía donde cada objeto halla su lugar sin transmitir un orden preestablecido. Esta acumulación viene a escenificarse de una manera lógica, trasladándonos a una situación orgánica donde se nos sitúa en el límite que disuelve naturaleza y tecnología. Estos cuadros, para mí, funcionan como reflejo de las armas requisadas a los reclusos, el desecho que guardamos para convertirlo en útil, la figura del “bricoleur” al fin y al cabo, persiguiendo la subsistencia en su ecosistema. Las armas agrupadas (JXA Weapons), en cierta medida, componen una masa parecida a los residuos apilados, una acumulación de objetos tan útil como inservible, dependiendo de la necesidad. Y, ambas, igual de indexables, desde la colección de armas en la cual buscamos en cada objeto restos de su función, a la chatarra apiñada donde el desorden (la maraña) mostrado por la foto nos empuja a una taxonomía extraña, el espectador intenta separar, censar... se acerca y se aleja de la obra intentando hallar lo reconocible, lo que pueda ordenar.



I.G., “S.T.”. Óleo sobre lienzo, 2/240 x 190 cm, 2019.

Estos dos tipos de obras tienen en común (y las coloca en contraposición al resto de trabajos analizados) la forma en la que están pintadas donde el gesto del artista adquiere importancia. Los interiores carcelarios yacen vacíos, marcados por las estructuras de la prisión en la cual, tal que escenario, se asientan los despojos de la trifulca creando una nueva estructura. En pos de intensificar esas dos estructuras llevé las fotografías, prácticamente, al contraste entre el blanco y el negro, para más adelante trasladar estas

imágenes al lienzo y trazar las formas como si de un dibujo se tratara. El negro, desde una pincelada seca me permitió arrastrar el color y lograr los degradados aprovechando la trama de la tela, al estirar la pintura con un pincel duro con el que crear prácticamente pequeñas veladuras con el barrido. Las obras están pintadas con materia, con el gesto de la pincelada, no la materia que habla de la propia pintura, sino una materia que dibuja, que da forma a los objetos que representa. Las obras de los grandes campos de chatarra, en su formalización, en su manera de ser ejecutadas, tienen un funcionamiento parecido. La maraña se convierte en una pintura all-over, y, toda ella, funciona como un magma de pinceladas fluidas, gestuales; una masa que produce una sensación de querer extenderse más allá de los bordes del lienzo.

Estos cuadros, como hemos apuntado, están pintados de diferente manera dentro de mi método, desempeñando una forma de entropía. Este término lo aplicamos en este caso como “la medida del desorden de un sistema”. En mi trabajo resulta importante dentro del método, en procesos prolongados, que existan ciertas discordancias en el hacer, que se produzca una especie de fisura para poder entrelazar las partes con el todo. Ese desorden que es capaz de absorber el método, permite funcionar con el grueso del trabajo de una forma abierta y procesual.

Para desarrollar esta idea nos puede servir la explicación de Carmen Bernárdez sobre la entropía en relación al archivo:

“Sin embargo, la polaridad que podemos trazar entre orden y desorden, o lo que viene a ser lo mismo, entre archivo y entropía, es complementaria, no antagónica, y sus fronteras pueden incluso ser difusas o francamente permeables. Me interesa destacar la tensión dialéctica que emerge de esta polaridad, por ser muestra de cuestionamientos que buena parte de las ciencias experimentales y las ciencias sociales están considerando, aunque sólo sea para partir de ellos hacia otros rumbos”²⁸⁹.

La idea de cuestionar el método, desde unos procesos que se ejecutan a partir de la transformación o fractura de los anteriores, hace que perdure la necesidad de seguir haciendo. En el camino, el residuo se asume como parte indispensable, parte fundamental de cualquier ejercicio, acción o colectivo, cualquier sociedad es buen ejemplo de esta afirmación como relata Edgar Morin:

“Ahora bien, como sabemos, el gran problema de toda organización viviente y de la sociedad humana, sobre todo, es que funciona con mucho desorden, aleas

289 Carmen Bernárdez, “Archivo y entropía” en AAVV, “Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea”, Ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014, pp.101-102.

*y conflictos... el conflicto, el desorden, el juego, no son escorias o anomalías inevitables, no son desechos a reabsorber, sino constituyentes claves de toda existencia y organización social... Como dicen y reconocen numerosos sociólogos, la sociedad es un fenómeno de autoproducción permanente*²⁹⁰.



I.G., "S.T.". Óleo sobre lienzo, 240 x 160 cm, 2019.

Siguiendo las palabras de Morín, toda entidad tiene en la basura una constituyente clave de funcionamiento, la prisión como ecosistema propio, en varios sentidos, produce desechos y estos son indisolubles de su actividad. El valor queda demostrado desde la óptica del "bricoleur" con las armas clandestinas como paradigma del aprovechamiento y reciclaje de lo que se tiene, convertido en acción subversiva sobre las normas.

290 Edgar Morin: "Ciencia con consciencia", Pensamiento crítico/ Pensamiento Utópico, Anthropos, 1984.

El desecho rompe con lo establecido, con el orden arquitectónico del interior de la prisión como los cuadros que muestran los motines en su interior. Y, además, la prisión consume y, a su vez, exterioriza su basura desde su condición de “no-lugares” que hemos apartado de las ciudades recordándonos su existencia; la eterna vuelta de los desechos que intentamos ocultar o trasladar como menciona Jose Luis Pardo²⁹¹.

En las obras que acabamos de analizar basadas en los restos que crean y reafirman unas nuevas estructuras, el resquicio que se da entre lo que acontece y el enigma de lo que vemos, sitúa al espectador en un prisma que le permite ver ambos lados desde el lugar exacto que nos permite meditar.

4.3.8. El cuerpo que habla

En esta parte de la tesis en la que hemos abordado el cuerpo subversivo, el cuerpo que sufre, lo hemos tratado desde un lugar donde no entramos en los pensamientos o sensaciones del penado. Incluso cuando he trabajado con los mensajes de los reos, los textos descontextualizados adquieren un carácter impersonal. Sin embargo, en este trabajo escrito creemos necesario y preciso poner un ejemplo del cuerpo que habla en prisión. Narrar el cuerpo que habla no es sencillo y como artista no lo utilizo en forma de material por la dificultad en cuanto a la distancia que requieren ciertos temas en su traducción o proyección desde el arte. Pensamos que el poema de Miguel Hernández “Las nanas de la cebolla” transmite y explica el sufrimiento en la prisión, encuadra una época y en cierto sentido, es un acto subversivo. Estos versos expresan, a nuestro juicio, una vivencia que requiere de una voz propia de la experiencia. El poema fue realizado en la cárcel de Alicante en 1939.

291 “Precisamente por eso, las sociedades modernas, por estar presididas por una suerte de principio malthusiano según el cual la basura crece más rápidamente que los medios para reciclarla de modo tradicional necesitan disponer de tierras baldías, vertederos y escombreras en donde depositar las basuras para quitarlas de en medio y poder seguir viviendo, seguir desperdiciando sin ahogarse entre sus propios residuos. Y junto a estos no-lugares urbanos (por utilizar la afortunada terminología del antropólogo Marc Augé, sobre la que enseña volveré) es preciso también disponer de no-lugares sociales a los que pueda trasladarse la población sobrante que los sistemas productivos y consuntivos no pueden absorber (suburbios, chabolas, favelas, guetos, campamentos, etc.). “Basura” es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder progresar”. Jose Luis Pardo, “Conferencia en el ciclo Distorsiones Urbanas de Basurama06”. La Casa Encendida. Madrid, el 17 de mayo de 2006.

“Las Nanas de la cebolla”

*La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.
Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te traigo la luna
cuando es preciso.
Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.
Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.*

*Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.
La carne aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!
Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.
Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!
Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.
Frontera de los besos*

*serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.
Vuela niño en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa ni
lo que ocurre.*

5. CONCLUSIONES

La presente tesis se ha centrado en las estructuras de poder, a través de las imágenes que emanan de estas y en el papel del arte al resignificarlas, revisando como paradigma la idea de la prisión y la relación del individuo con este tipo de poderes. Asimismo, la investigación ha pretendido crear una directriz que una lo discursivo con lo formal, estableciendo diferentes estratos, en los cuales, el desarrollo temporal de mi obra plástica ha marcado el esquema de la investigación otorgándole un carácter procesual al escrito. De esta manera, he tratado de poner en práctica las cuestiones planteadas en mi proceso, para de una forma implícita, poder extrapolar, vincular y confrontar estas a otros métodos discursivos y procesuales.

La reflexión llevada a cabo ha posibilitado una nueva mirada sobre lo hecho y un profundo cuestionamiento sobre la necesidad de que algo sea pintado, la traducción de una imagen a pintura, el propio documento pintado, la pintura como lenguaje, el lugar del archivo o de que forma el arte trabaja con la memoria. Con respecto a mi trabajo y a la resignificación de imágenes provenientes de los espacios de control, la disciplina de la pintura ha tenido gran relevancia como lugar de análisis en esta investigación. Mi recorrido artístico desde los años noventa y las lecturas de lo que desde aquel momento hasta nuestros días ha sucedido en la práctica pictórica se ha intentado descifrar desde una mirada personal, así como desde las posibilidades que abre esta práctica con respecto a los imaginarios que hemos examinado atendiendo tanto al contexto cercano como al global.

Benjamin Buchloh: Lo factual lo veo en el hecho de que el color está tratado como un proceso material, se convierte en un objeto que está presentado y transformado gracias a determinados instrumentos y que, en tanto que tal objeto, sigue presente y muestra cómo ha sido hecho, qué instrumentos se han utilizado. No hay prácticamente ninguna referencia exterior que pudiera estar en el origen del color y de su estructura. Son fenómenos que solo remiten a sí mismos. ¿te parece reductora esta lectura?

Gerhard Richter: Sí, porque todo eso, sin embargo, no está ahí simplemente porque sí; todo ese desgaste, todo ese trabajo no se justifican a no ser que, gracias a todos esos bellos métodos y esas bellas estrategias, sirvan para producir algo.

B.B.: ¿qué?

G.R.: Un cuadro, por lo tanto, un modelo. Y pensando en tu interpretación de Mondrian según la cual sus cuadros pueden también entenderse como modelos de sociedad, entonces yo puedo del mismo modo considerar que mis cuadros abstractos son alegorías de una comunidad social posible. Así que en un cuadro no intento otra cosa que reunir, con la mayor libertad posible, y de manera viva y viable las cosas más diversas y más contradictorias. Y no paraísos¹.

Tras la investigación realizada, uno se da cuenta de los pequeños cruces o conexiones que se dan entre las partes tratadas. Iñaki Imaz en el texto que realizó sobre mi obra en el año 2000, “Paraíso, paraíso” (Antecedentes al preámbulo (Pintura) 2.4.) hablaba en términos de trabajo en el cuadro como Gerhard Richter en su conversación con Benjamin Buchloh, en el marco de la exposición individual realizada en el Reina Sofía en 1994. Imaz lo interpretaba (el trabajo) como lo único que debemos esperar de alguien que se emplee en la pintura, pero nos advertía de que al espectador el rastro de ese esfuerzo es lo que le valdrá o no. Existe un vínculo con la pintura desde la mirada que filtra y decide que pintar; al mismo tiempo, esta mirada, es capaz de procesar lo clásico percibiendo colores, claroscuros o composiciones como herramientas de transmisión y todas ellas crean unas relaciones que nos permiten producir desde la pintura. Peio Mitxelena en su texto “Modos de hacer” lo sintetizó de la siguiente forma:

“Recorrer (para bien o para mal, nunca se sabe) las figuras que la pintura trabaja, su modo de estar trabado con la mirada y con el imaginario del sujeto individual y social. Reconocer (un mínimo peaje se paga) sus complejidades de protolenguaje. Disfrutar su potencial de simbolización. O asumir (enfrentado o patidariamente) su permeabilidad a renovados procedimientos”. (Antecedentes al preámbulo (Pintura) 2.4).

La pintura se ha hecho presente o ha evolucionado en base a su contemporaneidad, y si he establecido la mirada desde la pintura como una vinculación, de la misma manera, hay que establecer la base del sujeto de cada época para entender la forma de la pintura. En la contemporaneidad y, ligado a nuestro nuevo modo de vida, de relacionarnos, se ha producido la conversión del sujeto en un individuo fragmentado. El flujo de información, de imágenes, el pintor y el espectador han tejido una serie de vínculos fundamentados en múltiples códigos que han dado pie a nuevas formas de hacer y de mirar. A través de un recorrido ligado a lo personal he analizado la práctica de la pintura con respecto a su momento encuadrado en la posmodernidad, observando la disolución de las disciplinas y la permeabilidad de la pintura para la hibridación. Esta llegada de nuevos códigos como el apropiacionismo, los nuevos medios o el antiestilo, entre

otros, supuso la aparición de innovaciones formales en lo que se denomina pintura expandida.

El contexto condiciona, pero el artista desde su sensibilidad elige lo que pinta y el estatus que da a lo pintado. En este trabajo escrito he abarcado más de veinte años de trabajo y lo “representado” ha discurrido por vías diferentes. A partir de una mirada analítica en los inicios, que estuvo centrada en los antagonismos básicos que formulan la abstracción: desde lo biomórfico y la geometría hasta el uso del documento y su resignificación, a partir de la pintura en los trabajos de la última época. En las primeras obras, a mediados de los noventa, me sentí atraído por el propósito de las imágenes fotográficas y la aparición en aquella época de las imágenes surgidas a través de los diversos softwares informáticos. La pintura se veía contaminada por los nuevos procesos de creación de imágenes generando una suerte de hibridación opuesta a lo puro, a aquella abstracción idealizada del proyecto moderno. Como apuntaba Hal Foster, la pintura que llegaba procuraba apropiarse de la iconografía de la abstracción moderna con la intención de jactarse de la aspiración de esta por la originalidad o con la mera intención de escenificar su fracaso. En aquel momento mi trabajo recurrió en ese sentido a la evolución de la construcción y lectura de las imágenes que nos ofrecían los nuevos medios, la condición del código se convirtió en el eje de trabajos posteriores donde como señala Florian Rotzer:

“las imágenes se autorizan solo como ayuda didáctica que puede facilitar y mantener el acceso a la percepción”.

Aquellos códigos que fui desarrollando fueron demandando un uso de la pintura versátil donde el soporte y la instalación de la obra mutaba creando nuevas experiencias. La pintura pasó a ocupar diferentes espacios, a recubrirlos, a ocuparlos... se transmutó en piel, se convirtió en algunos casos en pintura-imagen que se desplegaba por el espacio expositivo. Estas obras se construyeron sobre la idea del espacio sin claves de memoria o identidad, surgieron desde criterios perceptivos donde el observador perdía las referencias lógicas a partir de estructuras visuales que nos remitían a una situación orgánica en la cual se deshacía el límite entre tecnología y naturaleza. Estos parámetros los he analizado en proyectos como Package Room o Rambling Space que se formalizaron en pintura, en una instalación o en un videojuego que nos mostraban una arquitectura etérea que podíamos habitar.

En 2007 comencé a archivar imágenes de videovigilancia impulsado por los referentes próximos a los nuevos códigos que se encuentran integrados en este tipo de imágenes. En el proyecto P/M/P parte del trabajo residió en adular los archivos que tenía y crear nuevas “tomas” de videovigilancia. Mi pintura absorbió diferentes facturas derivadas de una misma codificación desde la videovigilancia, que en su traducción pictórica, adquirieron un estatus diferente. Lo pintado, la elección del motivo, respondió a una necesidad en torno a una circunstancia global sobre las posibilidades de lectura de la imagen contemporánea que, a la par, me permitió en cada imagen seleccionada crear una situación de interés propio. En proyectos posteriores como FÜN F CAMS o Shadows las imágenes con las que trabajé fueron capturadas por mí mismo replicando el formato de la videovigilancia; estas, al ser traducidas al cuadro, mostraban un mensaje más allá de lo pintado, más allá de un modelo mimético de la realidad. Las pinturas se proyectaban atemporales, casi como pruebas forenses y dotaban al acontecimiento capturado de una importancia ligada al documento. El valor de estas imágenes con respecto a la responsabilidad del artista a traducirlas a pintura viene desde varias vías. En este punto, me gustaría hacer mención a las palabras de Victor de Rio en torno a la diferencia entre “punctum” y “lo obtuso”:

“Mientras la idea de punctum retiene un mayor interés por el efecto de un detalle sobre el espectador, “lo obtuso” alude precisamente a la inhabilitación de la palabra en el análisis del mensaje fotográfico”.

En la responsabilidad del artista, entendida como la necesidad de pintar algo y hacerlo suyo, andan ocultos y presentes estos dos conceptos, que, en cierta medida, ayudan a entender la “catástrofe” de la que habla Deleuze en los “tiempos” de la pintura. La incumbencia con las imágenes en esa relación con la autoría deviene en mi caso en crear un vínculo “histórico” o “referencial” con el espectador además de cuestionarse las posibilidades de la disciplina y su relación con el documento o la fotografía. Tanto el “punctum”, ese valor punzante que nos interpela de las imágenes o “lo obtuso” algo intrínseco a la imagen lejos de la explicación son vías que me exhortan o me ayudan a elegir lo que pinto sin obviar la situación del espectador que atenderá a lo pintado como algo “ilustre” o reseñable como para haber sido pintado.

En los dos grandes apartados de la tesis, tanto en el “Núcleo” como en “Lo corpóreo”, las pinturas realizadas provienen prominentemente de las investigaciones llevadas a cabo en archivos, en estos casos existe la seducción alrededor de la particularidad de la fotografía en cuanto a veracidad. En este trabajo se ha reflexionado sobre la relación que establece

Susan Sontag entre fotografía y documento, en como la idea de documento no puede circunscribirse únicamente a la fotografía, ni la fotografía tiene que cargar con el dilema general de su ambigüedad como documento. Ha quedado constancia de las contradicciones del medio fotográfico ante su poder y sus posibilidades de transmisión, situándose entre la indefinición y la traducción de lo real. Las fuentes de lo pintado, lo seleccionado para pintar, se ha expresado desde lo indispensable; porque lo pintado, el tema, la imagen, el fragmento requiere en mis cuadros unas capas de significación pictóricas concretas y dirigidas. Esta situación nos ha llevado a pensar que la forma de representar en pintura es indisoluble del significado. Cuando me sitúo delante de un cuadro como espectador o cuando pienso en cómo debería representar lo que quiero pintar, para mí existe un aspecto ineluctable, ¿por qué es preciso que algo sea pintado y como debe ser pintado? La respuesta la he encontrado en mis procesos de trabajo, en la forma en que la obra debe describir un lugar donde un mensaje discursivo se engarce con la experiencia material. Si nos remitimos a la pintura, una asociación indisoluble entre la condición simbólico conceptual y la forma en la que se creó formal y materialmente. Con el objeto de profundizar en esta idea nos hemos remitido del término “agenciamiento” de Deleuze (entendido como el vínculo de actuación entre elementos heterogéneos que participan de un territorio y están en una condición de devenir), valiéndonos de la explicación de Jonathan Crary sobre la “Cámara oscura” al respecto:

“La cámara oscura es lo que Gilles Deleuze llamaría un agenciamiento, algo que es, <a la vez inseparablemente, por una parte, agenciamiento maquínico y, por otra parte, un agenciamiento de enunciación>, un objeto del cual se dice algo y, a la vez, un objeto que es usado”.

Intento que cada cuadro o cada serie que he realizado haya seguido esta manera de concebirse. La forma de representar cambia en cada serie que pinto, en varios pasajes se ha analizado la idea del estilo refiriéndonos al código, en este sentido asumíamos que los estilos condicionan y los códigos vulneran los límites, los bordes; en mi manera de enfrentarme a la obra intento desligarme del estilo, anulando el “yo” del pintor. A ese respecto no ha habido una intención de dejar a un lado la singularidad del autor, me he referido al código contrapuesto al estilo para explicar una iconicidad concreta para cada trabajo realizado. No se puede captar por separado lo que se representa y la forma en la que está representado, luego es obvio que cada idea, cada proyecto necesita de una formalización diferente.

La verdad en la pintura ha salido a colación en varios pasajes de la tesis con respecto a la imagen, la fuente y su representación. Heidegger, centrado en la obra “Los zapatos” de Van Gogh, vio la verdad no en la representación

fiel, sino en el desocultamiento, en la desnudez de las dos botas que nos mostraban su esencia y su propia belleza en la búsqueda de la verdad. La pintura, en tanto que técnica ilusionista donde se ha utilizado el trampantojo, tiene que lidiar o procurar una verdad desde la “cosa”, desde su materialidad y desde lo simbólico. Esta cuestión ahistórica en cuanto a representación, ya fuera por el uso de la perspectiva, el sombreado... o ya fuera por la negación de estas, en lo simbólico jugó desde otras claves, aunque utilizó las mismas herramientas respecto a la imagen, paradójicamente, la fuente y su representación.

La pintura, más allá de lo narrativo, desde lo que es capaz de proyectar, necesita de una percepción enactiva, un espectador dinámico reconvertido en observador. La percepción enactiva nos muestra que el individuo finaliza activamente lo que percibe en su interior, es un continuo hacer del pensamiento que mezcla las capas de significado que le proporciona el cuadro produciendo un constructo. En esta cuestión de cómo actuamos y actúa nuestra visión en la pintura con respecto al cuadro y como interpretamos sus códigos podríamos recordar a Velázquez y la cita de Ortega y Gasset en el ensayo que le dedica:

“La repentinidad con que, sin exigirnos el menor esfuerzo, se entrega el cuadro a nuestra visión, es paradójicamente causa de que la pintura resulte, en verdad la más hermética de las artes. La facilidad con que vemos el objeto material llamado “cuadro” halaga nuestra inercia y nos mueve a admitir que no hay nada más que hacer con él. En cambio, el que al oír una pieza musical se da cuenta de que no la ha entendido, no cree, sin más ni más, haberla de verdad oído. Hay pues en la pintura una constitutiva contradicción entre lo patente que son sus signos y lo recóndito que es su sentido.”

Es cierto que la pintura en cada cambio ha soportado unos debates intensos y la puesta en cuestión de la disciplina ha sido continua; esta tesis, por otra parte, no ha tenido como intención defender la pintura, cosa bastante absurda para quien la ejerce. La pintura ante las nuevas tecnologías ha sabido integrarlas, captarlas y representarlas, si bien es verdad que la necesidad de estar “en el momento” produjo cierta literalidad en algunas propuestas, como nos recuerda Giorgio Agamben estar en el foco te aleja:

“La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella”.

El hecho de intentar absorber de una apremiante y casi compulsiva forma lo último, lo contemporáneo, nos muestra la falta de estructura de algunos proyectos artísticos que, con el tiempo, paradójicamente, queriendo ser contemporáneas envejecieron muy rápido. La llegada de lo virtual, como lo fue en su momento la fotografía, trajo consigo el continuo absurdo de la muerte de la pintura que aparentemente es, hoy en día, la única disciplina que goza de un lugar en la morgue.

Es difícil establecer un ámbito conclusivo sobre estos casi 25 años de trayectoria con la pintura, una de las razones, y poderosa, es que el tiempo no es lineal, menos desde uno mismo y desde su práctica. Aun intentando sintetizar lo realizado y no reparar en los intervalos, las vías abiertas han sido muchas, aun cuando se puede intuir un funcionamiento interno de la pintura que para mí es vital en el sentido de que me aporta un soporte procesual continuo. En cierta medida, mis trabajos han servido para trasladar una historia reciente de la pintura desde una visión personal que, inevitablemente, no abarca todo el campo de la disciplina durante este periodo; hemos transitado por la pintura del metalenguaje analítico, la pintura expandida, la relación de la pintura con los nuevos medios, el documento y el archivo, o la idea de colección, por ejemplo. En todas estas vertientes, como denominador común he entendido la pintura en forma de un espacio estructurado, un absoluto tan cerrado como permeable a contaminaciones. En el 2001, Peio Mitxelena en su texto “Modos de hacer” relataba como la pintura funciona a modo de “instrucciones de uso” en mi trabajo; con los años he desarrollado un método abierto que me ha ayudado a poder utilizar la pintura en forma de herramienta. Si esta, la pintura, ha sido capaz de tramar un sistema para sí misma donde su autonomía ha sido irrefutable, su completitud ha llegado de la posibilidad de albergar contaminación y mixtura; sin que ello haya menguado la capacidad como sistema que comprende la concreción de sus elementos, de los ritmos que han adquirido o como se han proyectado conjuntamente.

Por su parte, el acercamiento a la arquitectura penitenciaria sucedió desde la esfera de la videovigilancia, desde sus imágenes y sus claves; cuestionando la validez y la forma de lectura de esos archivos en los inicios (P/M/P), y, posteriormente, analizando la incidencia de esta realidad en el espacio público (Fünf Cams, Shadows). En este análisis en torno a la vigilancia operaron categorías como la seguridad, el control y la libertad; todas ellas interrelacionadas brindaron variada terminología y constantes actualizaciones, vigilancia líquida, fluida, expandida... o postvigilancia, entre otras. En aquellos momentos, sumido en esta intrincada situación, opté por investigar uno de los ejemplos más evidentes de organización espacial

de control y configuración del individuo: la prisión. Forzosamente, llegué al panóptico de Bentham referido y divulgado por Foucault en “Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión”; donde a través de la metáfora del panóptico diseccionó el momento fundacional de una remodelada sociedad, la disciplinaria; porque el panóptico de Bentham fue más trascendente como concepto que como estructura constructiva. De alguna manera transité del individuo videovigilado, colaborador necesario y automoldeable del siglo XXI al sujeto a disciplinar del XVIII. A partir de aquel momento comencé a trabajar con la idea de los modelos de la arquitectura penitenciaria y diversas proyecciones de este tipo de esquemas. El trabajo refleja una visión de la historia de la arquitectura penitenciaria a partir de la teoría de Pedro Fraile en cuanto a la génesis de estas construcciones y la vigilancia central, los numerosos escritos de Michel Foucault sobre la prisión y la disciplina y el archivo del sociólogo norteamericano Norman Johnston. Estas tres fuentes de estudio han quedado plenamente representadas en el análisis realizado sobre el proyecto “Cahier des Fleurs”, proyecto que tuvo como eje el archivo personal de Norman Johnston. En la investigación que realizó a este respecto, Johnston englobó una situación donde más allá del tema de su estudio, la arquitectura penitenciaria, él fue sumando diferentes documentos relacionados con la idea de “prisión” desde diferentes estratos en una suerte de acumulación. Sin conocer a la persona en aquel entonces intuí una posible lógica en el archivo de Johnston. Así, cuando realicé mi estudio hallé otro filtro que se superponía a la notación aplicada por el sociólogo: el filtro impuesto por la institución que acogía el archivo que en cierta medida había seguido los dictados o el orden del libro publicado por Johnston “Form of constraint: A history of prison architecture”. Esta publicación es un fiel reflejo de toda una vida dedicada a este proyecto que enmarca sus inquietudes vitales, de hecho, su tesis doctoral se puede ver como un claro antecedente. Fallecido Johnston, es difícil de afirmar como se realizó la clasificación de los documentos en el John Jay College. De esta forma, cada investigador en el archivo realiza una lectura al entrelazar todos los fragmentos que Johnston llegó a reunir, creando una construcción del relato en el presente influenciado por el propio orden del archivo. Habiendo leído el libro mencionado anteriormente fue complicado sustraerse de lo conocido y de la estructura planteada en la publicación; en contraposición la documentación ofrecía material nuevo de mucho valor. Las casi 2000 fichas que muestran información relativa a cada prisión consignada por Johnston, con tachones, borrones y pequeños bosquejos, es un compendio de fragmentos que forman un todo, una historia a construir. El archivo como menciona Derrida, no es una cuestión del pasado; y efectivamente, cada persona que entre y que investigue un archivo creará un presente que innegablemente se constituirá en un próximo futuro.

Sin embargo, como artista, yo no he trabajado desde una clave ontológica del archivo, mi acercamiento ha llegado de una forma procesual que ha ido interiorizando la investigación como parte de mi trabajo plástico. En este trabajo se ha definido “Cahier de Fleurs” como una serie: “conjunto de cosas relacionadas entre sí y que se suceden unas a otras”. Una serie que muestra la evolución de la arquitectura penitenciaria, un proceso que analizó los documentos de Johnston, los ordenó cronológicamente y desde el dibujo sintetizó los planos de planta de cada prisión creando la obra. Una serie de dibujos centrada en la historia de la arquitectura penitenciaria radial (evolución de la vigilancia central expresión clara de la vigilancia jerárquica, continua y funcional que menciona Foucault), que fueron documentados a partir de un ejercicio de reproducción y traducción visual donde pretendí explorar las posibilidades expresivas de las formas de producción y de representación de conocimiento. En la traducción traté que los dibujos se construyeran desde un procedimiento propio, admitiendo como premisa que este sistema fuera legítimo para trasladar la información formal de las estructuras con validez histórica. En este proyecto la idea de incluir todo lo que uno se propuso analizar fue casi irrealizable; los medios necesarios para tal empresa sobre un ente que se desarrolló durante más de dos siglos a lo largo del planeta son inmensos. Sin embargo, esta imposibilidad funcionó como fuerza motriz en un trabajo que sigue vigente y que me imagino nunca abandonaré, cuestión esta que George Perec destripa de esta forma:

“En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias: la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera quería cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta.”

En el estudio realizado, más allá de transformar un material histórico, existió la intención de que la documentación recabada en el archivo pasara a ser una información compartida, abierta. Esta situación se ha concretado al formalizar los dibujos en una publicación que ha hecho extensible el conocimiento al público en general, haciendo preeminente el concepto de la memoria, de la recuperación, de la historia de unas construcciones todavía en funcionamiento, algunas ya desaparecidas o con otra función.

El archivo queda así transformado a través del arte, o la idea del archivo, en un sistema mestizo materializado en una propuesta que puede asumir el funcionamiento de archivo o alejarse de él, manteniendo habitualmente, una inconmensurable variedad de sucesión de datos. Esto se debe a que el arte es capaz de ofrecer nuevas lecturas y ampliar los significados desde su propio y articulado sistema donde es posible asumir todo tipo de significantes.

Hemos recalado como la nueva ciencia penitenciaria se tradujo en una disciplina que hizo valer su poder, en este caso el de analizar a cada preso, algo que sólo fue posible en un espacio altamente vigilado y controlado que Bentham ya contempló en su citado panóptico. El reflejo del vínculo entre el cuerpo y la arquitectura ha sido manifiesto donde la construcción ejerce como un poderoso mecanismo de control. En estos espacios ha prevalecido la referencia al cuerpo como punto central de los procesos políticos; el uso del cuerpo como medida, como herramienta de rutina, como vestigio: como engranaje de la disciplina, al fin y al cabo. A modo de continuación, y en relación a lo mostrado en el “Núcleo” dentro del apartado de lo “Corpóreo”, hemos analizado lo que Foucault denominó *“los métodos punitivos a partir de una tecnología política del cuerpo”*, pensando el cuerpo en forma de módulo que nos muestra cómo nos situamos y nos relacionamos con el espacio, evidenciando finalmente, como la arquitectura es una realidad que se inicia a partir del cuerpo en esa intermediación entre lo físico y lo inmaterial.

Esta investigación ha constatado la cárcel como institución que creó una serie de estrategias para instruir los cuerpos que tenía que administrar, el paradigma de una estructura ordenada y jerárquica la cual podría trasladarse a otros muchos esquemas convivenciales de nuestra sociedad. Ordenó a los reclusos, los clasificó, impuso su ocio y su trabajo; sus rutinas estuvieron marcadas y nada escapó al ojo vigilante, al sistema que imponía y doblegaba dando pie a un sujeto que ante estos métodos férreos de control se manifestó intentando subvertir el poder. Hemos dividido los padecimientos del cuerpo en tres situaciones que han comprendido algunas de las formas de posicionamiento del poder sobre el cuerpo en estas instituciones y la respuesta de este: la clasificación, la disciplina y la subversión. El estudio realizado ha mostrado y conectado estas tres situaciones en cuanto a lo que cada una de ellas afecta o activa alguna de las otras dos: un juego maquiavélico donde la autoridad escarbaba en el cuerpo para perdurar en el poder a partir de unas estrategias que se retroalimentaban. Sin haber realizado una genealogía histórica del tema desde el Bertillonaje (primer archivo fotográfico de clasificación) hasta los motines encima de los tejados ocurridos en la época de la Covid, pasando por el test sobre el comportamiento en el “Reloj Moral”, el sistema de clasificación de reclusos de Eusebio Cañas, la gimnasia sueca correctiva, la revista “Redención” o las armas clandestinas en prisión hemos analizado las imágenes que han proyectado estos métodos.

El archivo me ha procurado un amplio número de imágenes, en la mayoría fotografías, que he trabajado desde la pintura asumiendo y cuestionando el

estatus del documento, pues como hemos referido y apuntó Susan Sontag: la fotografía no es ajena a las generalmente sospechosas relaciones entre el arte y la verdad. La fotografía nos sigue seduciendo por su especificidad en cuanto a manifestar lo verídico, una perspectiva que provoca que le otorguemos la utilidad de documento. Ante la fotografía el individuo asimila la información como si la atrapáramos y esto nos ayudase a ocupar la mirada del fotógrafo que captó la instantánea. Lo descrito nos ha mostrado un trayecto plagado de interrogaciones sobre el medio, el realizador y el contexto con respecto a la verdad, provocando una relación que se establece entre lo pictórico y la fotografía, marcando a su vez varios estratos de significado que finalmente consuman la obra. Volviendo a Susan Sontag esta nos ha señalado la capacidad y poder de transmisión de la fotografía abriendo un pertinente debate sobre la ontología del medio y su distribución:

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento y, por lo tanto, poder.”

Partir de una foto para pintar incluye entender el poder de la foto que elegimos, ese porqué puede estar ligado al “*punctum*” como se ha explicado a lo largo de este trabajo, ahora bien, ¿cómo trasladamos una idea de resignificación de la foto en el lienzo? La estrategia en cuanto al trasvase de código y significados se ha centrado en valorar la veracidad que nos ofrece la propia pintura, para refrendarlo hemos analizado el trabajo de Richter que en la siguiente cita ilustra lo argumentado: “*mi pintura es más real que la propia foto de la que parte*”.

“Si el almacenar o coleccionar consiste en “asignar” un lugar o depositar algo – una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de “consignar”. Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema de o una sincronía de elementos seleccionado previamente en la que todos ellos se articulan y se relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” Anna Maria Guasch

En mi obra las dos primeras fronteras que marca Anna Maria Guasch entre asignar consignar y que luego matiza, en ocasiones, pueden convertirse en difusas al no haber trabajado en ninguna de estas claves específicamente. En la razón de mi forma de actuar como artista ha existido una predominancia de la acumulación, ya sea material de documentación en diferentes formas

o en las labores de producción de la obra; este funcionamiento inscrito en los métodos de trabajo que fui desarrollando alcanzó en mis proyectos una manera de actuar cercana al “principio arcóntico del archivo” de Derrida que menciona Guasch.

Se puede entender que el principio de consignación empleado por el archivo procura el lugar documental que resguarda la memoria y, el archivo, hoy en día, puede funcionar como una estructura tanto material como inmaterial. En mis procesos habitualmente ha existido un interés por el material gráfico como génesis de los cuadros común a muchos artistas; las infinitas cajas de fotos y recortes de Gordillo, la experimentación con la fotografía de Polke, o la abundante cantidad de imágenes fotográficas de las que se rodeaba Francis Bacon para su trabajo entre otros muchos ejemplos citados en la investigación, o la intención primaria que luego se convertiría en el “Atlas” de Richter. Aunque siempre he trabajado con imágenes gráficas como proceso, ya fuera yo el autor o fueran de otro, el primer proyecto que recogió verdaderamente un sentido cercano a la recopilación, al archivo de imágenes, sucedió en el proyecto P/M/P. En el apartado del Preámbulo se ha citado la forma en la que el proyecto comenzó con la recopilación de imágenes grabadas por cámaras de videovigilancia, y el porqué de la tarea a partir del interés en la ambigüedad que mostraban estas imágenes, creadas en una dicción poco clara que me resultaba muy cercana a la pintura que realizaba en aquel momento. Todo el trabajo de recopilación y visualización de imágenes se realizó desde el plano virtual, con una motivación flexible y sin una estructura predeterminada, simplemente con un denominador común referido a la videovigilancia. A medida que mis carpetas aumentaban la posibilidad de encontrar una nueva imagen que pudiera servirme en mi trabajo era más fuerte que la incapacidad final de poder trabajar con un material excesivo.

En cuanto al método empleado y aplicado en esta investigación, y en lo referente al archivo (tomándolo como un ente maleable no particularizado en la institución) hemos establecido dos formas de actuación que llegan a entenderse como contrarias, aunque puedan llegar a ser parte de un mismo modo. Por una parte, el de acumular y conservar y, por otra, interrumpir y descartar los rastros del pasado. Este funcionamiento desarticulado, lejano a la norma, ha mantenido la pulsión del que recopila y se convierte en acumulador o coleccionista “asignando” un lugar a lo conseguido, ya que, por otra parte, y como explica Anna Maria Guasch, el lugar de archivo lo proporciona la misma “consignación” que, por ejemplo, sí que tuvo lugar en el proyecto “Cahier de Fleurs”.

“...la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (de nuevo, plataformas, estaciones, quioscos...). Por lo tanto, Dean habla de su método como «colección», Durant, del suyo como «combinación», Hirschhorn, del suyo como «ramificación», y gran parte del arte de archivo parece ramificarse como un yuyo o un «rizoma» (un tropo deleuziano que otros emplean también). Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar”. Hal Foster

Cabe reseñar el acercamiento habido a los argumentos estéticos del archivo, relación que se ha ido estableciendo de una forma orgánica en base a los intereses que surgieron en cada proyecto y que se han construido en origen a través de variaciones y contradicciones cercanas a la idea rizomática que menciona Foster. Estos proyectos han descrito estrategias diversas para transformar el material documentado, tales como la secuencialidad en los proyectos P/M/P y Fünf Cams, el índice en Shadows, la serie en “Cahier des Fleurs”, la modularidad en “Modelo-Meccano”, la colección en “JXA Weapons”, la documentación fotográfica en “Faces”, la seriación en “Círculo moral”, el sistema en “El sistema Cañas” o la fotografía objetiva en “Rooftop”. Estos trabajos han sufrido acoplamientos y correlaciones, al mismo tiempo que discontinuidades e inconexiones en el proceso. En una primera fase, cercana a la investigación de temas con un amplísimo campo de estudio y la dificultad ante una documentación que ha tendido a lo acumulativo, estas situaciones, han supuesto rupturas, pactos y cadencias de trabajo desiguales. En la fase productiva, la traducción del material investigado, en ocasiones, se ha entremezclado con la investigación o ha abierto vías luego cerradas ante los resultados de nuevos estudios. Esta supuesta “ilógica” de trabajo es la que ha posibilitado en gran medida que las obras hayan podido realizarse siguiendo una de las formas de archivo que me seduce, un proceso cercano a una “anomia continua”. Esta forma de trabajo ha asumido dichos desequilibrios o cierta entropía propia del sistema y, con los años, ha posibilitado una especie de método de trabajo en mi estudio que ha intentado convivir con un archivo continuado, donde las oscilaciones entre las diferentes prácticas han creado una tensión productiva.

El título de la tesis “Sistemas y Modelos” ha sido un reflejo de las investigaciones llevadas a cabo en mi trabajo sobre diversos sistemas y sus modelos; podríamos referirnos bajo este epígrafe a la videovigilancia (su uso dirigido, su implantación en las ciudades), a la arquitectura penitenciaria (la génesis del panóptico y su impronta en la vigilancia) o a la disciplina del cuerpo (disciplinado, clasificado y subversivo).

En una segunda lectura de este título se ha podido descifrar y reflejar, a su vez, una forma o método de trabajo experimental: lo investigado convertido en modelo con el que elaborar desde el arte y el sistema como dinámica, como estructura de funcionamiento de los procesos creativos. En estos procesos creo que es más exacta la idea de método entendido como forma de “procedimiento que se sigue para conseguir algo”, que la idea de sistema, que nos situaría en una cuestión más cercana a la fórmula, a un *“conjunto ordenado de normas y procedimientos que regulan el funcionamiento de un grupo o colectividad”*. De la misma forma que he intentado diferenciar estas dos situaciones en la manera de afrontar el material de las investigaciones en los procesos plásticos, sería preciso reseñar que dentro de lo que yo estimo como “método” han existido ciertos sistemas procesuales aprendidos e interiorizados a lo largo de los años que han funcionado como departamentos estancos y que han posibilitado dar solución a problemas específicos.

Estos procesos se han exteriorizado en actos, en unos desempeños o prácticas concretas en la singular forma de existir del artista. La propia práctica, habitualmente, se ha conformado a partir de una secuencia de acciones, produciendo dependencias compartimentadas que han sido las respuestas del artista con respecto a las diversas problemáticas. Las premisas han podido ser muy diversas, algunos proyectos han nacido como continuación de otros precedentes o conforme a investigaciones ya realizadas y otros, sin embargo, han surgido de una suerte de entropía que el método soporta y al mismo tiempo refuerza. Este cúmulo de actos simples, capaces de organizarse en entes complejos de ejecución, han sido las *actitudes*; han sido, por lo tanto, el testimonio del artista, que, a través de su obra, se ha proyectado al exterior. El afuera como lugar expositivo el cual se relaciona con una obra que se expresa en su propio ser con respecto al autor.

Pareciera que yo como artista me he enfrentado a una encrucijada. Sin embargo, en esta situación es donde he tenido la responsabilidad de buscar un procedimiento que me ha permitido transitar en esta relación compleja entre lo que somos, lo que queremos y lo que ofrecemos a los demás;

la forma de negociar el camino es un asunto propio. En mi trayectoria artística una constante ha sido la limitación autoimpuesta, que con los años, se ha convertido en una suerte de condición que me ha permitido seguir trabajando.

Si en el pasaje anterior se ha mencionado el título de la tesis ahora quisiéramos retomar el subtítulo de la misma: “Representación y resignificación de imágenes proyectadas desde los espacios de control”. En el acto de representar y resignificar las imágenes que me han interesado en las investigaciones que he realizado, en algunos pasajes y en el estudio de varios artistas se ha mencionado el término *apropiación*, para este tipo de operaciones. Yo, sin embargo, normalmente he utilizado el término *traducción*. En estos procesos, me ha interesado, la traducción en tanto ha posibilitado trascender la mera apropiación y fomentar el acceso de nuevas vías creativas en el acto de rehacer algo. Podemos tomar como ejemplo, para ilustrar esta idea, la palabra en euskera “itzuli” que en castellano significa traducir, pero también significa volver, me parece que este doble sentido define perfectamente mi intención en cuanto a las imágenes y al uso que he hecho de ellas desde diversas técnicas.

Como se ha reseñado existe una marcada saturación de imágenes que no cesa en su aumento, por esto mismo, cada vez es más notoria su fragilidad debida a la erosión sufrida por su propio sobrecrecimiento, ante esta situación la traducción como idea me ha posibilitado volver a las imágenes de las investigaciones dotándolas de una nueva capa de significado. El método ha sido permeable en función de la necesidad, ha asumido y provocado posibles sucesos futuros como parte de un proceso abierto. Esta afirmación que en un principio puede parecer contradictoria ha aparecido descrita en la investigación a partir de ciertas cuestiones de método tales como el *antiestilo* en las series “Prisons” o “Rooftop”, pintadas en una escala de grises; el mestizaje entre disciplinas en “Shadows” o “Package Room” en el marco de la pintura expandida; la tecnicidad en proyectos como “P/M/P”, “Modelos” con el uso de artilugios y matrices; o la obra sin fin en “Cahier de Fleurs” y “JXA Weapons”, donde los procesos seguidos no han permitido atisbar una conclusión.

Las distintas disciplinas en los proyectos han ido apareciendo de una forma híbrida, mezclada, superpuesta o combinada. Las transferencias entre disciplinas han tenido como fin mostrar una forma de hacer que añadiera discurso. Desde los inicios en la pintura y el acercamiento al mundo virtual, en todos los trabajos ese uso ha estado dirigido a crear una extrañeza: pinturas que parecieran ser creadas por un software, pinturas que

semejaban una serialidad, tallas en forma de objeto industrial, serigrafías realizadas como pinturas o gofrados en forma de cuadros empastados. El lugar de lo híbrido, de la contaminación cada vez se hizo más presente en los trabajos y anuló ciertas jerarquías posibilitando una mirada abierta por parte del espectador. Me he servido de la tecnicidad en la inmensa mayoría de los proyectos donde busqué un acabado que negara el gesto como signo en la obra, ya sea en los cuadros a través de plantillas como en artefactos con diferentes registros o en las diversas colecciones realizadas con objetos a partir de procesos de manufactura. Así ha habido obras como “Modelo-Meccano” donde el material y la forma escogidas han hecho necesaria la producción industrial, pero a mí en mi estudio me ha interesado una labor continua donde a partir de los elementos que tenía ya fueran pinceles, moldes, rasquetas, imanes, telas, plomo... podía concretar la finalización de la obra.

Una parte que todo artista lleva dentro es ser un intermediario de la realidad para su entendimiento. En esta tesis, podríamos destacar la interpretación de los espacios de control desde la arquitectura y el cuerpo como realidades de las que nos hemos ocupado. Dos factores, cuerpo y arquitectura, que han continuado un desarrollo común a lo largo de la historia. La prisión y el cuerpo han sido un claro ejemplo de las relaciones físicas sostenidas por el imperativo de un poder en muchos casos sustentado en la arquitectura; la historia de la arquitectura penitenciaria que hemos pormenorizado así lo demuestra con los distintos sistemas constructivos que han intentado moldear y educar al cuerpo. Atendiendo a las dinámicas de educación que ha sufrido el cuerpo lo hemos considerado como punto central de los procesos políticos dentro de los espacios de control, y el poder en este sentido ha intentado educar al cuerpo como medida, como herramienta de rutina, como vestigio; como engranaje de la disciplina, al fin y al cabo, dentro de la prisión. De esta forma, el propio cuerpo se ha transformado en un terreno de experimentación y en un sistema (como el de la arquitectura) que se ha querido modificar. Si el análisis de la arquitectura penitenciaria ha sido minucioso, las particularidades de las estrategias de reeducación del cuerpo en un espacio de control como la prisión han sido múltiples; desde la ética y la psicología en el “Reloj moral”, la identidad en el “Bertillonaje”, la categorización en el “Sistema Eusebio Cañas”, lo físico en la “Gimnasia sueca” y hasta las rutinas impuestas en “Prisons”.

Estimo que el arte alberga la posibilidad de mantener una actitud crítica con la realidad, sin dar lecciones o crear códigos binarios. Se ha comentado en esta investigación la idea de enunciar las estrategias de los poderes sin llegar a hablar de las ideologías de estos, para este fin, qué mejor forma que trabajar y reseñar los sistemas que soportaban esas estrategias. Si bien es

verdad que ciertas ideologías en su funcionamiento sin pudor se sirvieron de métodos obscenos que muestran sistemas reveladores y simbólicos difíciles de obviar, en el caso de este estudio el “franquismo” ha sido un caso paradigmático, reseñado ampliamente en el capítulo de “Lo corpóreo”.

El compromiso es una cuestión que se ha mencionado en cuanto al uso de la información que investigo y me parece un tema relevante. La información del archivo ha sido compartida y en cierta medida democratizada, los planos de planta de las prisiones recopilados durante años no solo forman parte de mis obras, sino que los divulgo en otro tipo de canales para el conocimiento común. El compromiso también existe con respecto a los temas que trato; me interesa la estrategia y el sistema, así, trabajo desde la memoria o el archivo con obras que niegan hasta cierto punto la propia subjetividad. Desde otro prisma del compromiso, no quiero convertirme en un activista social de la misma manera que intento que no se lea mi obra como la de alguien que trabaja simplemente con imágenes u objetos sensacionalistas, en relación a esta cuestión me esfuerzo en buscar una mayor consistencia entre significado y significante lo cual exige al espectador realizar un esfuerzo en el itinerario para captar la intención, de manera que el mensaje de la obra sea más eficiente.

En el análisis realizado en los diferentes niveles de mi obra, plástico, discursivo o el mismo papel del espectador, opino que he abierto nuevos interrogantes que en futuras investigaciones espero hallen oportunas respuestas porque el trabajo continúa. Y trabajar incluye una forma de hacer, como se apuntó al principio de la tesis; la forma de afrontarla era acercarla a mi manera de ejercer en el arte. Un contexto, finalmente, bidireccional donde las formas de la investigación también han tenido influencia en mis procesos creativos.

Cabe reseñar que la presente tesis refuerza dos líneas de investigación del doctorado “Investigación en Arte contemporáneo”: Una de carácter crítico titulada “Arte y significación”, en el que se trata el tema de la arquitectura penitenciaria y sus proyecciones, y la otra, titulada “Investigación como creación/Creación como investigación”, de carácter más experimental en el que el doctorando introduce su obra personal. Todo ello hace que la tesis vaya más allá de un trabajo de recopilación temática y tenga un valor original e inédito hasta este momento.

Para cerrar las conclusiones me gustaría retomar dos ideas que formaron parte de la base de esta tesis. La primera tiene que ver con el análisis realizado que en todo momento ha intentado que convergieran el entorno

cercano y el global porque entiendo que esta mezcla ayuda a trazar los contextos de una forma más nítida. La segunda tiene que ver con lo subrayado en el principio de la tesis: lo que un pintor pinta es mucho más importante que lo que escribe y, por extensión, cuando el pintor escribe sobre su forma de pintar existe otro peligro, el peligro del “yo pinto así” y que se convierta en una reivindicación, el pintor no puede reivindicar nada, su única reivindicación es lo que pinta. Cuestión esta que queda sobradamente confirmada a lo largo de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Altmann Smythe, Julio. “Arquitectura penitenciaria” en la publicación anual N°28 de la Universidad Católica del Perú, 1970.
- Amann, Atxu. “Le Corbusier de la A a la Z”. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, ISSN 1886-340X, N°. 2, 2006.
- Amondarain, José Ramón. “Entre tactos”. Edición Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritz, 2016.
- Anderson, Cecilia. “I have no mouth. And I must scream”, en Iñaki Gracenea, “SELF CODE”, Ed. Gobierno Vasco/ Eusko Jaurlaritz, 2014.
- Andre, Carl. “Cuts,Text 1959- 2004”. Massachusetts Institute of Technology,
- Anuario Penitenciario. Dirección General de Establecimientos Penales, 1889 (Romero y Guerra Hermanos), Madrid.
- Bachelard, Gastón. “La Poética del espacio”, Fondo de cultura económica, Argentina, 2000.
- Badiola, Txomin. “Otro Family Plot”. Madrid. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, 2017.
- Bal, Mieke. “Telling objects: narrative perspective on collecting” en “The cultures of collecting”. Reaktion Books, 2004.
- Bal, Mieke. “Telling objects: narrative perspective on collecting”. Tokyo: Reaktion Books 1994/Kenkyusha Ltd.
- Barthes, Roland. “La cámara lucida, Nota sobre la fotografía”. Paidós Comunicación, 1990.
- Baudrillard, Jean. “Contraseñas”, Editorial Anagrama, París, 2000.
- Baudrillard, Jean. “El sistema de los objetos”. Siglo XXI, México, 1969.
- Baudrillard, Jean. “Las estrategias fatales”. Éditions Grasset & Fasquelle Group. Paris, 1983.
- Bauman, Zygmunt y Lyon, David. “Vigilancia líquida”. Paidós, Barcelona, 2013.

- Bauman, Zygmunt. “Modernidad Líquida”, Fondo de cultura económica, Argentina, 2002.
- Bentham, Jeremías. “El Panóptico”. Ediciones de la Piqueta, Barcelona, 1980.
- Berger, John. “Sobre el dibujo”. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011.
- Bernárdez, Carmen. “Archivo y entropía” en AAVV, “Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea”, Ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014,
- Bertillon, Alphonse. “Photographie métrique: identification judiciaire, Anthropologie, Archéologie, Architecture, reproduction documentaire, expertises, Médecine légale, Histoire Naturelle, Topographie”. Fabricación: Lacour-Berthiot, Paris, 1912.
- Bonet, Juan Manuel, “J. R. Amondarain en su galería de espejos” en “Irudiak astintzen/Agitar las imágenes José Ramón Amondarain 1988-2020”, Kubo Kutxa. Kutxa Fundazioa.
- Bonet, Juan Manuel. “Sueños Geométricos-Amets geometrikoak”. Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa/Gipuzkoako Foru Aldundia, 1993.
- Calvino, Ítalo. “Colección de arena”, Siruela, Madrid, 2001.
- Campany. David. “Survey”. David Campany (ed.). Art and Photography, Londres, Phaidon Press Limited, 2003.
- Candaudap Guinea, Luis. “La cosa de la pintura”, Tesis doctora, UPV-EHU, 2020.
- Cañas, Eusebio. “Revista de estudios penitenciarios, enero-febrero 1957”. Dirección general de Prisiones.
- Casto Flórez, Fernando. “[No more] Time is out of joint: del instalar (déposer) en pintura. (Fragmentos en torno a la obra de Iñaki Gracenea)”. Catalogo Package Room, Galería Distrito4, Madrid, 2005.
- Cortés, José Miguel. “Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social”. Barcelona, Actas e Instituto de arquitectura avanzada de Cataluña, 2006.
- Crary, Jonathan. “Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX”. CENDEAC, Murcia, 2008.
- Cragg, Tony. “Entrevista con Heinz Norbert Jocks”. Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 1995.

-Crimp, Douglas. “La apropiación de la apropiación”, ensayo inscrito en el libro: “Posiciones críticas, ensayos sobre las políticas de arte y de identidad”, Ediciones Akal 2005.

-Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández-Navarro, Miguel Ángel. “Impurezas: el híbrido pintura-fotografía”. Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004.

-Cruz Sánchez, Pedro Alberto. “Daniel Buren”. Editorial Nerea S. A. Donostia, 2006.

-Danto, Arthur C. “Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia”. Editor digital: Titivillus, 2016.

-Danto, Arthur C.: “Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad” en “Nueva abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1996.

-Del Río, Víctor. “FOTOGRAFÍA OBJETO, La superación de la estética del documento”. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

-Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia”. Pre-textos 2020.

-Deleuze, Gilles, “Francis Bacon, Lógica de la sensación”. Editions de la différence, Harry Jancovici, 1984 Segunda edición aumentada, p. 16

-Derrida, Jacques. “La mano de Heidegger”. ARCHIVOS DE FILOSOFÍA NOS 6 - 7 • 2011-2012.

-Dikötter, Frank. “Crime, Punishment and the Prison in Modern China” Hong Kong University Press, 2002.

-Eames, Charles. “¿Qué es una casa?, ¿Qué es el diseño?”, Gustavo Gili, S. L. 2007.

-Eco. Umberto. “El vértigo de las listas”. IC – Revista Científica de Información y Comunicación 2011.

-Elger, Dietmar y Obrist, Hans Ulrich. “Gerhard Richter: text: writings, interviews and letters ,1961-2007”, 2009.

-Evans, Robin. “The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840”. Cambridge University Press, 1982.

- Fernandez Trapiella, Javier. “Ciencia y arte de la educación física”. Editorial

Talleres Gráficos de Rafael G. Menor, 1942, 2ª edición.

-Foster, Hal. “El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo”. Akal, Colección de Arte contemporáneo, Madrid 2001.

- Foster, Hal. “Asunto: Post”. Parachute 26 (primavera, 1982).

- Foucault, Michel. “La arqueología del saber”. Editor digital: Turoloero, 2015.

- Foucault, Michel. “La pintura de Manet”. Alpha Decay 1ª Edición, 2004.

- Foucault, Michel. “Obras esenciales, II Estrategias de Poder, Las prisiones y los Motines en las Prisiones”, Editorial Paidós, 1999.

- Foucault, Michel. “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. Siglo XXI Editores Buenos Aires, 2002.

- Fraile, Pedro. “El vigilante de la atalaya. La génesis de los espacios de control en los albores del capitalismo”. Editorial: Editorial Milenio, 2005.

- Fraile, Pedro. “Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España (siglos XVIII-XIX)”. Editorial del Serba Barcelona 1987.

- Fried, Michael. “Arte Y Objetualidad: Ensayos Y Reseñas”. La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

- Gavaldón, Sabel y Segade, Manuel. “Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical”. 2020,

- Gracenea Zapirain, Iñaki. “Cahier de Fleur”, Ed. ZKM, 2017.

- Gracenea Zapirain, Iñaki. “SELFCODE”, Ed. Gobierno Vasco/ Eusko Jaurlaritz, 2014.

- Gramsci, Antonio. “Cartas desde la cárcel”, Edición tomada de Gente Nueva, 1.975.

- Greenberg, Clement, “La nueva escultura” [1948,1958], en “Arte y cultura”. Ensayos críticos. Ed. Gustavo Gili, S.A. 2002.

- Greenberg, Clement, “La pintura moderna y otros ensayos”. Ed. Félix Fanés. Madrid, Ediciones Siruela S.A.2006.

- Groys, Boris. “The Unending Etcetera”, 2004.

- Gruen, John. “El artista observado: 28 entrevistas con artistas contemporáneos por Gruen”. Chicago Review Press, 1991.
- Guasch, Anna María. “El Arte Último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma, 2000.
- Guasch, Anna María. “El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Forma, Madrid, 2000.
- Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar”. Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005.
- Harman, Graham. “Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias”, Caja Negra 2015.
- Hernández Sánchez, Domingo. “La ironía estética. Estética romántica y arte moderno”, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Imaz, Iñaki. “Paraíso, paraíso”. Catálogo Iñaki Gracenea, Galería DV, San Sebastián, 2000.
- Johnston, Norman, Finkel, Kenneth y Cohen, Jeffrey. “Eastern State Penitentiary: Crucible of Good Intentions 1994-1995”.
- Juncosa, Enrique. “Las nuevas abstracciones” en “Nueva abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1996.
- Kraus, Rosalind. “Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos”. Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Lévi Strauss, Claude. “El pensamiento salvaje”, Fondo de cultura económica, Colombia, 1997.
- Lewit, Sol, “Escritos”. Alias Editorial 2019.
- Luc-Nancy, Jean, “La mirada del retrato”. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 47
- Mattelart, Armand, “Un mundo vigilado”. Barcelona. Paidós Estado y Sociedad. 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. “El mundo de la percepción”. Fondo de cultura económica, Argentina 2002.
- Mítxelena, Peio. “Modos de hacer”. Texto Catálogo Iñaki Gracenea, Garage

Regium, Madrid, 2002.

-Morin, Edgar: “Ciencia con consciencia”, Pensamiento crítico/ Pensamiento Utópico, Anthropolos, 1984.

-Olveira, Manuel “Cómo vivir con la memoria. Actitudes artísticas ante la arquitectura y franquismo”. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2018.

-Oviedo, Antonio. Nota preliminar en: Georges Didi-Huberman, “Ante el tiempo Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 21

-Panera, Javier. “Home, home again/23 ghost”. DA2, Domus Artium, Salamanca, 2002.

-Paparoni, Demetrio. “La abstracción redefinida” en “Nuevas abstracciones”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 1996.

-Pérez Agirregoikoa, Juan, “Señor que no mira al horizonte. Sobre la pintura de Iñaki Gracenea”. Zehar, nº 39, San Sebastián, primavera de 1999.

-Pevsner Nikolaus. “Historia de las tipologías arquitectónicas” Barcelona, Gustavo Gili. 1980.

-Pomian, Krzysztof. “Coleccionistas, aficionados y curiosos. París y Venecia, 1500-1800”, en Torres Septién, Valentina. “Producciones de sentido”. Universidad Iberoamericana, México.

-Sáenz de Gorbea, Xabier. “Consciencias congeladas en Iñaki Gracenea”, Torre de Ariz, Casa de Cultura de Basauri, 1998.

-Salillas, Rafael. “La vida penal en España”. Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1888.

-San Martín, Juan. “No te separes de nosotros”. Arteleku, Centro Conde Duque y Centro Cultural Recoleta, 2002.

-Sartre, Jean Paul. “La náusea”, Editorial Época S.A. México, 2005.

-Sekula, Allan. “El cuerpo y el archivo”. En Ribalta, J., y Picazo, G., (ed.), “Indiferencia y singularidad”, 1986.

-Sontag, Susan. “Sobre la fotografía”. Alfaguara, México, 2006.

-Storr, Robert. “Dones sencillos”. Catálogo Robert Ryman Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1993.

-Tejada, Luis Monreal y Haggart, R.G.: “Diccionario de términos de arte”, Barcelona, Ed. Juventud, 1992.

-Urzay, Darío. “Sobreexposición”. Texto en la publicación “En una fracción, Darío Urzay” Arte Distrito 4, 2003.

-Virilio, Paul y Baj, Enrique. “Discurso sobre el horror en el arte”, Traducción Giulio Scafa Casimiro Libros 2009.

-Virilio, Paul. “La máquina de visión”. Segunda Edición, Cátedra Signo e Imagen, 1998.

-Wajcman, Gerard. “Colección seguido de La avaricia”. Editorial Manantial, Buenos Aires 2010.

-Zaugg, Remy. “El Museo de Arte de mis sueños o en lugar de la obra y del hombre”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2015.

Referencias digitales

-Arbaiza Blanco-Soler, Silvia. “Los dibujos de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. <https://www.thenation.com/article/archive/drawing-line-architects-and-prisons/>.

-Alÿs, Francis. “Looking up”, Mexico 2001. <https://francisalys.com/looking-up/>.

-Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. <https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wpcontent/uploads/2016/06/Benjamin-Peque%C3%B1a-Historia-de-la-fotografia-1.pdf>, 1931.

-Burden, Chris. Entrevista realizada por Juan Agustín Mancebo, 1996. Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Creación Experimental <https://www.uclm.es/centros--investigacion/cdce/sintitulo/sin-numero3/sin3-chrisburden>.

-Broun, Stanley. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/stanley-broun>.

-Bruguera, Tania. <https://www.taniabruquera.com/cms/478-1->

El+Susurro+de+Tatlin+5.htm.

-Chillida, Alicia & Cannon, Steve. Conversación con Marina Abramovic. Sean Kelly Gallery, <http://docplayer.es/190498596-La-casa-con-vistas-al-oceano.html>.

-Dailey, Meghan. "Paintinng as paradox", Artists Space.<https://www.artforum.com/picks/painting-as-paradox-3866> Meghan Dailey Painting As Paradox.

-D'Amico, Tano. "Detenuti in rivolta a Regina Coeli", L'ARENGARIO Studio Bibliográfico. <http://www.arenario.it/opera/detenuti-in-rivolta-a-regina-coeli-roma-carcere-di-regina-coeli-luglio-1973-459/>

-Dávila, Jorge. "La Moralidad del Poder de Castigar (Sobre "Vigilar y Castigar" de Michel Foucault, Veinte Años Después)" 1995, Suplemento Cultural de Ultimas Noticias, N° 1421-2, <http://www.saber.ula.ve>.

-Fogarasi, Andreas. "Vasarely go home". https://vasarelygohome.museoreinasofia.es/esp/vasarely_go_home.html

-Fraile, Pedro "Arquitectura, espacio y control: morfologías, ciudades y vigilancias (siglos XVI-XVIII)" texto para el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona 5-10 de mayo de 2014, p. 4, <https://experts.udl.cat/display/UDL-PU019385>.

-Enciclopedia jurídica. <http://www.encyclopedia-juridica.com/>.

-"Ficha psicopedagógica, ficha original de la Casa del Salvador de Amurrio 1926". <http://www.surgam.org/articulos/500/4%20-%20Ficha%20de%20AMURRIO.pdf>.

-Fraile, Pedro. "La cárcel y la ciudad: Montreal y Barcelona", en el marco de "El desarrollo urbano en Montreal y Barcelona en la época contemporánea. Estudio comparativo". <http://www.ub.edu/geocrit/frbcn.htm>.

-Guasch, Anna María "De la colección a la acción de coleccionar". https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Coleccionismos_DIC07_WEB.pdf

-Gómez Bravo, Gutmaro. "La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado".[file:///C:/Users/103584/Downloads/Dialnet-La PoliticaPenitenciariaDelFranquismoEnLaConsolidac-3004392%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/103584/Downloads/Dialnet-La%20PoliticaPenitenciariaDelFranquismoEnLaConsolidac-3004392%20(1).pdf)

-Guijarro Granados, Teresa,Sánchez Vázquez, Vicente,. Granados Guijarro, Teresa Yolanda Sanz López, "La observación psicológica en los tribunales para niños en España (1889-1975) Los terciarios capuchinos y la psicología". <https://scielo.isciii.es/pdf/neuropsi/n92/v24n4a07.pdf>.

-Hamilton Finlay, Iam. Conversación con Nagy Rashwan. <http://jacketmagazine.com/15/rash-iv-finlay.html>

-Imaz, Iñaki. “Pensar la pintura”, https://www.academia.edu/4975317/Pensar_la_pintura.

-Revista nacional de educación. Madrid, 1945.<https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/82150/00820073001076.pdf?sequence=1>

-Rikers Island. <https://www.archives.nyc/blog/2019/3/21/the-birth-life-and-maybe-death-of-rikers-island>

-Sánchez, Yvette, “Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden”. Texto para la exposición de Carlos Pazos en el MACBA, https://img.macba.cat/public/PDFs/carlos_pazos_yvette_sanchez_cas.pdf.

-Serrano, Andres. “The morgue”. <https://www.andresserrano.org/series/the-morgue>.

-Urzay, Darío. “Ver del revés”, Revista Exit #14,2003. <http://www.dariourzay.com/escritos-dario-urzay/>.

