

Modelo y calco

Model and tracing

Iñaki Gracenea Zapirain (inaki.gracenea@ehu.eus)

Profesor del Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes.

Universidad del País Vasco. UPV-EHU.

Recibido: 05/04/2025 Aceptado: 23/05/25

Resumen

El presente artículo descifra la arquitectura penitenciaria radial tomando como eje la obra Cahier de Fleurs. A partir del análisis de planos de planta de cárceles de los siglos XVIII al XX, la obra propone una reflexión crítica sobre el rol de la disposición espacial en la vigilancia, la disciplina y la construcción del sujeto. El trabajo articula dos líneas principales: la recopilación y sistematización de información archivística, inspirada por la taxonomía de Norman Johnston, y la traducción visual de dicha información a través de una serie de dibujos realizados con un mismo código formal. La presentación secuencial de los dibujos en orden cronológico activa una doble lectura, diacrónica y sincrónica, que subraya el carácter serial, acumulativo y abierto de la obra. “Cahier de Fleurs” se sitúa en la intersección entre arte, archivo y arquitectura, desde una perspectiva contemporánea que reconfigura los vínculos entre representación, memoria y poder.

Palabras clave: Arquitectura penitenciaria, control, archivo, modelos y dibujo.

Abstract

This article deciphers radial prison architecture using the work Cahier de Fleurs as its central axis. Based on an analysis of floor plans from prisons dating from the 18th to the 20th century, the work offers

a critical reflection on the role of spatial arrangement in surveillance, discipline, and the construction of the subject. The study articulates two main lines of inquiry: the collection and systematization of archival information, inspired by Norman Johnston's taxonomy, and the visual translation of that information through a series of drawings executed with a unified formal code. The sequential presentation of the drawings in chronological order enables a dual Reading, both diachronic and synchronic, which highlights the serial, cumulative, and open-ended nature of the work. Cahier de Fleurs is positioned at the intersection of art, archive, and architecture, from a contemporary perspective that reconfigures the relationship between representation, memory, and power.

Key words: Penitentiary architecture, control, archive, models and drawing.

“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” Paul Virilio

La vigilancia actual, omnipresente y en continua mutación, halla su explicación y germen en uno de los modelos más inequívocos de organización espacial de dominio y reconfiguración del sujeto: “la prisión”. 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. 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 com-

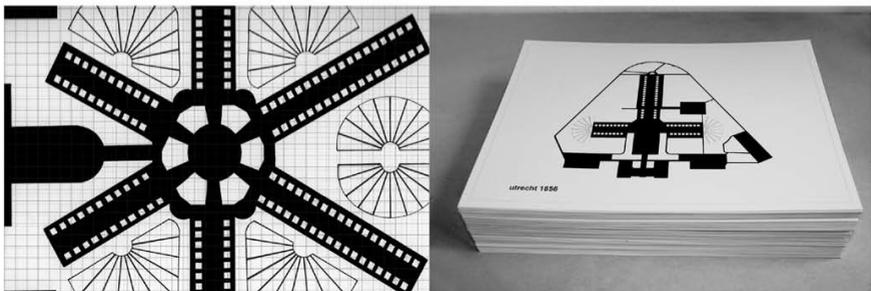
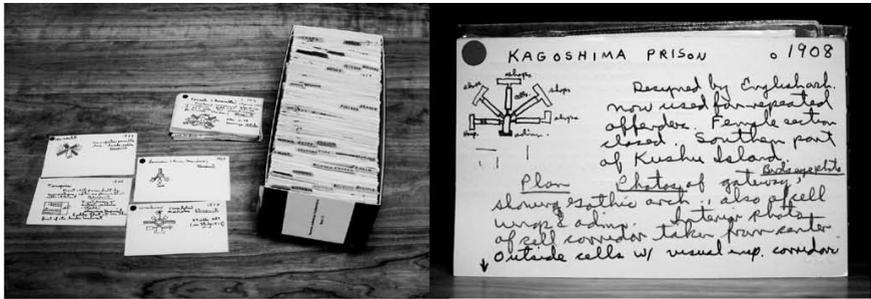
portamiento, pero ilustran e impulsan modos de proceder y de leer el contexto.

Los diferentes esquemas arquitectónicos de las edificaciones penitenciarias han sido objeto de análisis desde el germen del panóptico de Jeremy Bentham. Este dispositivo 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 libro¹. 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 escritos², 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 en el contexto de la penuria urbana para paliar la precariedad de muchos se creó la institución llamada “Casa de Misericordia”. 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, aspecto que pasaría a ser capital en la Ilustración.

¹ “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 stirpe 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, “Panopticon”. Colección Utopías, Círculo de Bellas Artes, 2011, p. 40.

² Pedro Fraile de Mendiguren, ha centrado su labor de investigación sobre las tecnologías de control en el espacio desde la urbe a la prisión, más allá de su extensa bibliografía, podemos encontrar un texto conciso y esclarecedor en “<https://almacenederecho.org/los-origenes-la-arquitectura-penitenciaria>” que lleva por título: “Sobre los orígenes de la arquitectura penitenciaria”. Consultado por última vez 10/03/2024.





Archivo Norman Johnston, John Jay College. Proceso de trabajo "Cahier de fleurs".

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. Tanto Beccaria, Lardizabal, Bentham o Howard intentaron humanizar los procesos legales del momento propiciando el nacimiento de nuevos prototipos y diseños de arquitecturas para el encierro. A mediados del siglo XVIII dan comienzo las primeras construcciones que asumen la inspección central que ya promulgaban Giginta y Herrera en el XVI en sus tratados sobre las casas de misericordia y que Bentham canonizará en el “Panóptico”.

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. Así, en el siglo XIX podemos observar la implantación del sistema radial, mayormente en Europa y Sudamérica, el sistema Auburniano en Estados Unidos de América y Canadá, la posterior llegada del sistema del poste telefónico, y el sistema modular o “podular” a partir de la década de los 60 que hoy en día conserva su vigencia. Esta escueta genealogía marca paralelismos con las tecnologías de control social auspiciadas en cada época por los diversos poderes, un espejo en el que no queremos ver nuestras realidades cercanas.

CAHIER DE FLEURS

Los años de estudio en torno a la arquitectura penitenciaria han propiciado el trabajo “Cahier de Fleurs” en forma de acto conclusivo. Esta obra documenta una colección de dibujos que representa los planos de planta de diversas prisiones, presidios, penitenciarías y cárceles de los siglos XVIII, XIX y XX. Una de las voces que opera en este proyecto es la idea de archivo y la forma de conformar la obra 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, influye decisivamente en que todos los dibujos realizados sobre los planos de planta de las prisiones formen parte de una publicación que posibilita el flujo de la información obtenida de las fuentes mencionadas. Los archivos visitados me llevan a plantear qué tipo de datos son importantes para entender el mundo estructural de la prisión. Más allá de

la literatura existente sobre el tema, me situó ante el reto de transmitir a partir del dibujo, desde una especie de formalidad, una teoría en torno a la arquitectura radial penitenciaria.

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 fundamenten 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 Molina³ en uno de los textos de la publicación del proyecto, y, de esa forma, ser capaz de trasladar ciertos signos de comunicación entre el espectador y el artista. Este proyecto en su formalización ha tenido la dificultad de la negación de lo procesual que conlleva su materialización, me refiero a que una vez tomada la decisión de cómo representar los planos de planta la realización de toda la serie no puede albergar cambios. Se ha de tomar una decisión y se asume la responsabilidad de no poder volver hacia atrás, en cada dibujo realizado se traza un mismo patrón para que los ejes comunes puedan facilitar el entendimiento de la información.

Proceso

Teniendo las hojas para el dibujo en el estudio no veía claro cómo empezar, al albergar una idea tan precisa 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 pretendía comenzar desde un papel vacío pensé en la idea de una retícula a modo de

³ “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.

un cuaderno escolar. Por un lado, podría dibujar teniendo unas 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 primigenia de que este trabajo acabara en un formato libro al dotar a las hojas de un lugar común desde la idea del cuaderno. Técnicamente necesité de 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 ayuda a mantener ciertas coordenadas, una necesidad de cimiento, de sostener la imagen en el papel. Una vez alcancé 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 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.

Dibujo y transmisión

En este proceso de investigación en torno a la arquitectura penitenciaria, la información recabada ocupa varios siglos y la forma de trazar los planos de cada época es diferente. La cárcel de Devizes (1817) y la prisión de Carabanchel (1944) las he dibujado bajo el mismo procedimiento, sin embargo, las fuentes de documentación halladas son totalmente dispares en su forma debido a la obvia diferencia tecnológica de cada época. Esta circunstancia 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. En este trabajo el sentido del código induce a pensar en la prisión, a pensar el esquema como representación del todo, la traducción de un espacio a lo bidimensional. El dibujo de un plano arquitectónico puede ser algo más que la descripción de un espacio: un plano puede llegar a ser una imagen, un retrato de una arquitectura de la manera en la que debemos com-

prenderlo, también puede ser la percepción de otra persona, ser algo intersubjetivo e igualmente una descripción de poder. Alonso Molina⁴ se refería al poder del dibujo y del dibujante en el texto referido anteriormente. Un poder que ordena y establece categorías.

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 diversos. En el caso de los dibujos realizados el lugar del fondo del papel se transforma en pos de un entramado que sirve de guía al trazado del plano, aun existiendo este anclaje todas esas formas establecen una relación fondo-figura, me interesa 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 Berger⁵ tener la sensación de estar viendo algo, una presencia física, aunque sea simplemente una percepción errónea, lleva a sintetizar las imágenes para poder ordenarlas. Esta experiencia ocurre cuando vemos la obra entera, ese panel enorme

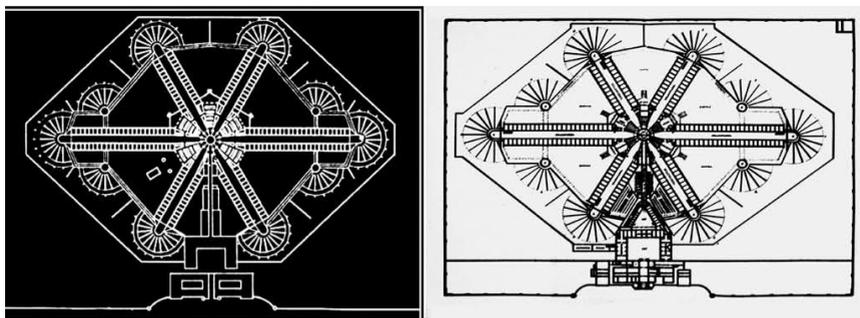
⁴ “El dibujo está en el origen de ese dispositivo panóptico que optimiza la capacidad de un punto geométrico sobre un territorio. El guardián controla un área, como el dibujante domina su papel. La representación de la escena es en ambos casos un ejercicio donde hay voces privilegiadas, voces secundarias 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.

⁵ “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.

que nos lleva a compendiar las imágenes para poder ordenarlas. El trasfondo de la experiencia nos enfrenta a un debate en torno a qué uso hacen los artistas de los documentos del archivo y la forma en la que se traducen. 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 estética⁶. 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 soporte, la necesidad de un fondo constructivo donde comenzar el dibujo es una forma de reducir el mundo a un esquema, escenificar una urdimbre para crear una trama y, en este mundo de 216 territorios diferentes, traducir sintetizando: el texto clasifica, el número data y el edificio se traslada a la imagen de su plano de planta. El orden del dibujo refleja la concurrencia, la intercalación, la superposición de las formas y estas, a su vez, yacen 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, tras varios ensayos, desde el inicio tenía claro el uso de la línea de cara a trazar el plano, para posteriormente concebir una masa de color negro empleando la idea de espacios negativos y positivos a fin de sintetizar los planos de planta. La forma de trazar en muchas ocasiones alberga una relación con la marca-guía de la retícula, con respecto a deshacerme de este nexos ocupo la silueta del plano con masas negras en un intento de que el negro pase a ser un material independiente, no solo un color. El código del dibujo mantiene dos oquedades imprescindibles en este sistema; el hueco de las celdas, de las almenas que acogen a los penados y el hueco central, la característica circunferencia central del arquetipo de la arquitectura radial penitenciaria. La celda, como uno de sus continentes más antiguos, 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 cons-

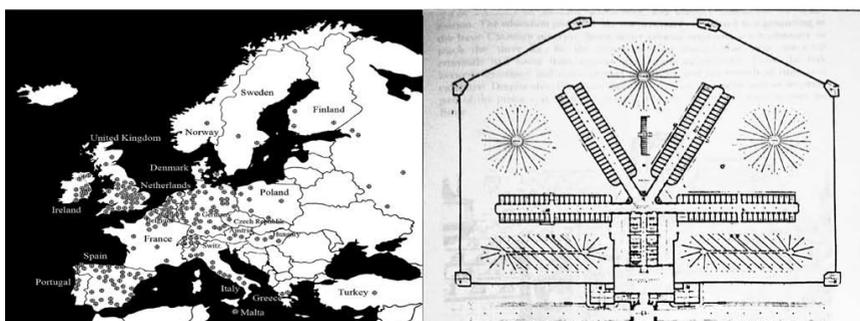
⁶ “La obra de arte es una expresión concreta y singular. Es un artefacto material. Su existencia no es gratuita, obedece a finalidades expresivas. La obra es expresiva a carta cabal. Todos sus elementos constitutivos, con todas sus cualidades sensibles, conceptuales y psicológicas, participan en y de 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 Zaig, “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.



Plano de planta Prisión de Lisboa y Prisión de Leuven.

AREA		NAME	CLASSIFICATION	ACCUSED	ESTABLISHED	REMARKS
HONSHU AREA	A	TOYOTA	A	1839	1927	
		HANABAWA	B	1900	1909	
		TAJIMA	B	552	1922	
		HIEISHIMA (ACCUSED)	B, C	545	1951	
		HIEISHIMA	B, C	1118	1888	DESTROYED BY ATOM-BOMB
		YAMAGUCHI	A	950	1887	
		OKAYAMA	B	804	1912	BURNED DOWN BY BOMBS
		TOTTAI	B	648	1892	
		MATSUE	Q	375	1873	
		IWAKUNI	D	303	1908	
KYUSHU AREA	B	HOKURAI (ACCUSED)	B	441	1927	
		OKAYAMA	B	1435	1914	UNDER RECONSTRUCTION
		KOBE	B	663	1951	
		YONO	H	200	1946	
		FUKUE	F	376	1950	
		NARASAKI	B	1038	1907	
		SATSUO	A	644	1949	
		SITA	A	640	1898	UNDER RECONSTRUCTION
		KUMAMOTO	C	765	1921	
		KAGOSHIMA	B	702	1908	
FUJISAWA AREA	D	MIYAZAKI	D	645	1937	
		SAGA	D	645	1937	
		MIYAZAKI	B, C	1318	1897	UNDER RECONSTRUCTION
		FUKUSHIMA	B	420		UNDER CONSTRUCTION

Listado de prisiones en Japón. Archivo Norman Johnston, John Jay College.



Mapa de prisiones radiales en Europa. Plano de planta prisión de Pentonville.

tante 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, tal y como Bentham diseñó el Panóptico. El miedo lleva al autodomínio, 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. El centro es la metáfora del poder, como dicta Foucault⁷. 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, un modo de representar la realidad a partir de la proyección producida por un punto central y fijo, al fin y al cabo.

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 dirigían al edificio central. 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 construido⁸

⁷ “Un inspector que surja de improvisto en el centro del Panóptico juzgará de una sola ojeada, y sin que se le pueda ocultar nada, cómo funciona todo el establecimiento”. Michel Foucault, “Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”. SigloXXI editores Buenos Aires, 2002, p. 188.

⁸ “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

que el espectador deberá concluir por sí mismo mediante una compilación de datos que le ofrece la totalidad del montaje. La obra se expone de forma explícita, la operación estética aparece transparente como un acontecimiento que en ese instante único acapara toda la significación, nos transporta al abismo donde la obra acusa la ausencia de referencia y se convierte en significante abierto en busca de un observador.

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, la obra tiene una finitud extraña, incluso asumiendo que pudiera tener un cierre, los medios necesarios para finalizar serían tan vastos como impensables, de forma que llegar a darla por concluida es inverosímil. 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 localiza 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

contra los que te la hayas golpeado”. John Berger, “Sobre el dibujo”, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011, p. 67.

nes como hemos referido se instalan en orden cronológico en base a la fecha de inauguración de cada cárcel. Un sistema que anula el aura en la obra, 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. Enumerar los planos y clasificarlos ha sido parte del trabajo, un trabajo que comenzó a cuajar en el John Jay College con el archivo de Norman Johnston, el sociólogo americano en sus apuntes realizaba un sinnúmero 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 es susceptible de ser listado, 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 poética⁹, aprovechando esta precisa partición que realiza el semiólogo italiano podríamos utilizar estas dos categorías para interpretar la obra. Por un lado, tendríamos la lista práctica, como hemos mencionado, fundamentada en los nombres de las cárceles y las fechas de su inauguración y, por otro

⁹ “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.

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, toda una convención de estas enumeraciones.

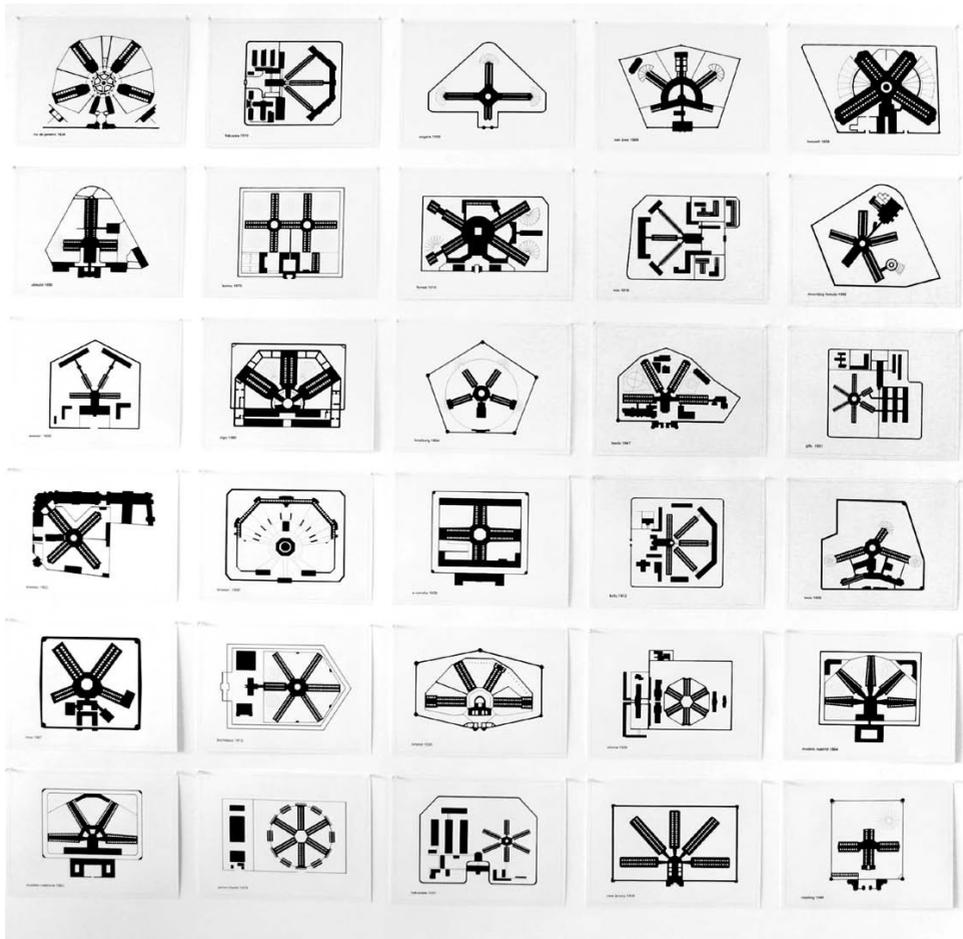
El género en “Cahier de Fleurs” comprendería el sistema radial y dentro de este las especies las localizaríamos en los diversos planos de planta en forma de cruz latina o cruz griega, en Y, en abanico, en T y en estrella. En todas ellas, en el conjunto y los subconjuntos se instaura un proceso repetitivo que responde a mínimos cambios con singulares variables, las cuales responden a necesidades varias: la orografía, reformas y planes no finalizados o arquitectos con inquietudes personales. Aquí nos encontraríamos con el apelativo “modelo” que han recibido algunas prisiones o arquetipos teóricos, esquemas preconcebidos para un sistema penitenciario o para una población reclusa concreta, tales como: la prisión de Pentonville, que sirvió de modelo en la construcción de otras muchas cárceles o los esquemas teóricos creados por Bullar o Madrazo, que intentaron ordenar un canon arquitectónico. 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 algunos casos, han contribuido a la idea de serie desde la secuencialidad como si cada variación fuera parte de una evolución estructural.

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 más 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 serial¹⁰ 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 Norman 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.

La obra no hubiera ocurrido de la misma forma 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 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, la gran cantidad de prisiones existentes 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 propio en el dibujo y en la disposición de la obra.

¹⁰ “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.



"Cahier de fleurs", 2017-2024, 30/32 x 44 cm, gouache y tinta sobre papel.

Puesta en escena

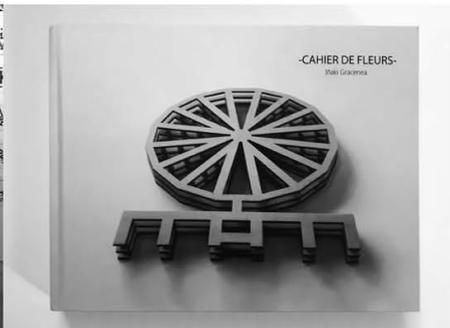
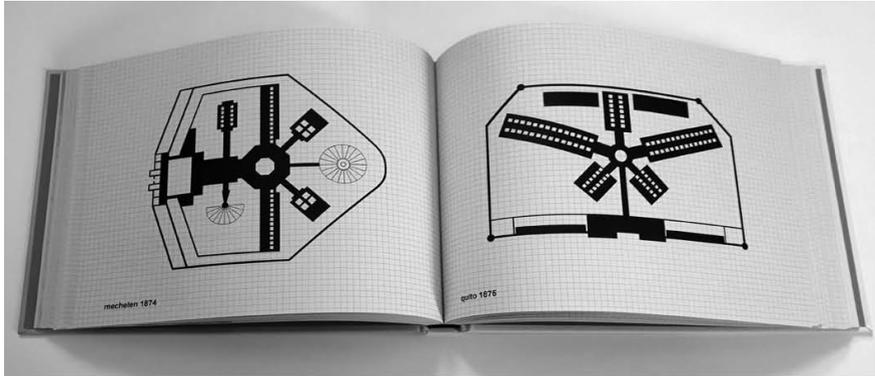
Una vez llegué a un punto donde consideré que la obra albergaba la suficiente información para ser mostrada (216 dibujos), tuve que decidir la forma de presentarla. En aquel momento barajé varias disposiciones de los dibujos, unirlos por grupos en cuanto a sus cualidades formales, esto es, haciendo hincapié 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.

Las fechas y lugares son determinantes a la hora de entender la arquitectura penitenciaria radial, siendo el siglo XIX clave en su expansión; así, 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 nombre) se nos permite examinar la arquitectura penitenciaria tal y como fue en una situación dada en su desarrollo, el espectador puede llegar a interpretar las características de lo representado a través de una ubicación temporal. Pero, por otra parte, tal espectador asiste a una interpretación realizada por el artista en un momento específico. 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. 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, a 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.

Esta línea temporal crea algunas conjunciones que muestran una genealogía de la materia además de procurar ciertas pautas al espectador desde el relato histórico. Pese a todo, el marco temporal no entorpece la relación estructural entre los planos de planta seleccionados.

Esta obra tiene como objetivo formalizar dos vías que coexisten y se retroalimentan. Una se dirige al archivo, a la transmisión de in-



Exposición Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2019.

Publicación "Cahier de fleurs".

formación, 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 en su primera aparición, la dispuse en una pared de casi veinte metros, los 216 dibujos estaban ordenados 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. La inmensidad de la obra suscitaba la posibilidad de deambular en torno a ella. El espectador, al mismo tiempo, se sentía reconfortado y abrumado. Tendía al refugio remitiéndose a lo cercano, al detalle; huyendo de lo inabarcable se centraba en ver los dibujos de uno en uno con detenimiento para 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”, 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.

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 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.