

# TRAVERSAR UNA PRESÓ: L'ART COM A PASSAPORT

LAIA MORETO ALVARADO

**Tesina | Treball Final de Màster**  
**Laia Moretó Alvarado**

Màster de Producció i Investigació Artística  
Línea – Art i Tecnologia de la Imatge  
Tutoritzat per la Dra. Mar Redondo  
2019

TRAVERSAR UNA PRESÒ: L'ART COM A PASSAPORT



Expresso el meu agraïment pel seu assessorament i el seu compromís a la Dra. Mar Redondo; a la Sara Sánchez per la seva motivació a un projecte compartit; a les persones que he entrevistat i a les que han fet possible aquesta investigació basada en les arts: Eugènia Canal Bedia, Mery Cuesta, Matteo Guidi, Núria Güell, Nader Koochaki, Agustín Jiménez Pimentel, Joan Marçà, Francesca Nocivelli, Josep Perelló, Tristán Pérez, Sofia Ysasi, Rossend Vinyes, J.R., Xavier Aranda.; a Anna Nin i Llorenç Raich; a la Direcció de Serveis Penitenciaris i a la Universitat de Barcelona, institucions sense les quals aquest projecte no hauria estat possible.



**«Mientras quieren sorber la luz, las preguntas planean sobre un horizonte de sombras que nos atraen irresistiblemente. Cuando el arco llega a su máxima tensión, es fácil tener la impresión de carecer de una parte esencial de nosotros mismos o de estar desgajados del mundo. Nos falta la entereza y sentimos nostalgia de algo perdido, o por el contrario, aún no descubierto.»**

**(Argullol, 2008)**





«Travessar una presó. L'art com a passaport» és una investigació que estableix un marc de reflexió sobre l'accés a l'art i les restriccions en la provisió de l'art al centre penitenciari.

El mètode ha combinat tres anàlisis. La primera ha consistit en un estudi de tres antecedents a la presó de Wad Ras que corresponen a tres perfils diferents d'artista: el que s'introdueix al centre penitenciari per realitzar una obra, el que treballa habitualment des de l'interior carcerari i el que utilitza l'espai de creació entre intramurs i extramurs. Una segona fase ha consistit a desenvolupar, des de la pròpia experiència, un procés artístic cocreatiu amb una dona en la seva primera etapa de reclusió. L'última fase ha constatat de forma qualitativa, i amb el suport de la bibliografia, els eixos principals d'interès dels agents que es vinculen a l'art i la presó.



# ÍNDEX

PARAULES CLAU	13
I. APROPAR-SE AL MUR	17
II. HÀBITAT DE L'ESTUDI	21
III. PROPÒSITS	25
IV. MÈTODES PER CREUAR LÍMITS CARCERARIS	29
V. TRÀNSITS ENTRE L'INTERIOR I L'EXTERIOR DE LA PRESÓ	33
V.I.ART QUE ENTRA A LA PRESÓ	37
V.II.ART QUE SURT DE LA PRESÓ	39
V.III.ART ENTRE MURS	42
V.IV. L'ART EN L'ESPAI	45
V.V. L'ART COM ESTAT D'EXCEPCIÓ	46
VI. ENTREVISTA CIRCULAR	49
VI.I. EL QÜESTIONAMENT DE L'AUTORITAT	53
VI.II. LA FUNCIONALITAT DE L'ART	57
VI.III. LA NOCIÓ DE CÀSTIG	59
VII.IV. L'EMPREMTA DE LA RECLUSIÓ EN L'ART	61
VII. DE L'ÈTICA I L'ESTÈTICA	63
VII.I AMORALITAT I ETIQUETES DE L'ESTÈTICA	65
VII.II. ÈTICA EN L'AUTORIA	67
VII.II. ÈTICA DE L'ACCESSIBILITAT	68
VIII. CONSIDERAR I CONCLoure	71
XIX. BIBLIOGRAFIA	75



# PARAULES CLAU



«No només perquè les paraules ens posen al davant de mons que no són el nostre, de vegades d'altres temps i de llocs allunyats, sinó, per sobre de tot, perquè les paraules tenen l'estranya capacitat de crear companyia, de produir espais gràcies als quals deixem d'estar sols per estar amb d'altres.»

(Antich, 2016)

«Amb el llenguatge col·loquial ens orientem; amb l'informatiu, creiem dominar. [...] "Disposem" d'informació, no disposem del sentit de les coses.»

(Esquirol, 2015)

## **art, presó, cocreació, Wad Ras, mètode experimental de creació**

Els mots tenen la capacitat de travessar qualsevol frontera i ser traduïbles. Fins i tot a la presó, l'aïllament permet algun tipus de conversa, escrit o enviament postal que, sota restricció, pot transcendir a l'espai de la llibertat. El pensament intel·lectual pot arribar als estrats interns del penal a través de la biblioteca i amb el préstec interbibliotecari, sobretot, i no tant per l'accés limitat a la xarxa i als mitjans de comunicació. Aquestes limitacions produeixen també un desfasament temporal en relació amb el coneixement de l'actualitat.

Les presons són espais cosmopolites, en els quals conflueix, en un espai petit, una gran diversitat de llengües, com demostren els diccionaris de termes carceraris. Aquestes obres recullen paraules foranes, que per desconeixement es confonen amb l'argot de la presó i s'incorporen en aquests diccionaris com a termes del *trullo*, una confusió que estableix un paral·lelisme amb el fet d'identificar la immigració amb la delinqüència (Middendorf, 2018). Alguns mots són termes tècnics aplicats a la presó o pertanyen a l'argot que s'hi crea. Per posar-ne alguns exemples, el *cangrejo* és una cel·la de càstig amb doble porta i amb argolles de ferro de subjecció, la *cunda* és la conducció en el trajecte d'un canvi de presó i el *destí* és la feina, remunerada o no, de la persona presa (Diccionario taleguero, 2019).

El món acadèmic crea, o adopta dels corrents intel·lectuals, el seu univers particular de paraules, uns estris que utilitza per reflexionar i que sovint queden dins del seu propi àmbit. Així, al voltant del terme presó apareixen *abolicionisme*, per teoritzar sobre les disfuncions de la presó, o *reduccionisme*, per proposar-ne la reforma; al voltant d'inaccessibilitat sorgeixen privació o *utopia* i al voltant de llibertat, *autoritarisme*, *destructivitat* o *conformisme*, com a estratègies de l'ésser per a autoprotegir-se. D'altra banda, l'academicisme deixa la paraula art òrfena d'una definició que pugui consensuar la crítica contemporània per la seva heterogeneïtat. L'*art*, material o immaterial, és també *paraula traduïda*, pensament. Es desplega en forma o acció i és capaç d'habitar el món en reclusió i recórrer el seu exterior.

Tot estudi permet sempre ampliar el llenguatge i fer-lo més ric en paraules, però, independentment de quantes en fem servir, les orientem a un sentit. Wittgenstein, al seu llibre pòstum *Investigacions filosòfiques*, va proposar un canvi de pensament en el caràcter enunciatiu dels mots que fem. De *dir* o *descriure* el món calia anar a un pensar el món a partir dels usos lingüístics, en el qual el llenguatge ordinari serà sempre una aportació a la nuesa de la lògica. Assenyalar una paraula rellevant d'una investigació significa localitzar-ne els usos i reflexionar-hi. Escollir un mot pesant en un camp és fer-lo viatjar entre el context ordinari i l'acadèmic, pronunciar en veu alta que el llenguatge pot desplaçar, segregar o establir llaços entre diferents camps d'estudi.

Una paraula clau és aquella que permet obrir una porta al pensament del món en comú, un pont. Aquella que, amb probabilitat, serà més compartida, més utilitzada i, per tant, la que demana una major resistència al desgast o a la pèrdua de significat. *Art* i *presó* són paraules fermes que tenen moviment, que circulen amb diferents accepcions. Paraules supervivents en la seva sobreutilització i en la metàfora erosionada, que contrasten amb *cocreació*, que és, en canvi, un terme recent i un *mètode experimental* a la presó. Aquests mots formen part de codis allunyats, però junts creen una mateixa tensió per on creuar una àrea de vincle entre l'espai de pensament i l'espai real i ens recorden que el llenguatge és una convenció, una clau per poder obrir-se a l'altre, renovar o mantenir el que anomenem.



# I. APPROPAR-SE AL MUR



«El meu error va ser confinar-me exclusivament als arbres del cantó assolellat del jardí i fugir del cantó de l'obscuritat i les ombres.»

Oscar Wilde (2008)

Travessaria un oceà abans de pensar en l'altre com algú tancat als afores de la nostra pròpia ciutat. L'ésser presoner és aquell que, vivint més a prop, he tingut més lluny. En l'estudi present tracto d'iniciar una recerca a través de l'art que em permeti desafiar aquest joc de distàncies entre proximitat i llunyania, entre reclusió i llibertat. Un acostament que em permeti utilitzar l'art com a excusa per penetrar a un lloc inaccessible, sacsejar l'opacitat del mur, fluctuar en les certeses de l'exterior i escoltar la veu estanca de dins d'un penal.

Des d'aquest punt de partida, l'art esdevé passaport, un passi flexible que aprofita la confiabilitat que la cultura li atorga per poder transcendir les parets carceràries, no des de la mirada *voyeur*, sinó des d'aquell punt que em crida a conèixer els racons que es resisteixen a la circulació de l'art. No guardo fe en aquest art com a miracle per solucionar les tensions que presenta el nostre món. Tampoc utilitzo l'expressió *art social* perquè no contemplo un art no social, que no pugui connectar el que fa una persona amb el que una altra pugui sentir o pensar quan el rep. Salpo, en hipòtesi, des de la idea que l'art passa a través dels murs; que flueix, malgrat els gruixos que travessa, amb discreció i lentitud.

La presó és el mirall negre que millor defineix la societat, perquè reflecteix el que no accepta. És el lloc invisible i indicatiu dels valors que imposa i també és un lloc de gènesi i exposició d'art, un espai d'interrupció i resistència, que pot ser travessat des de la poètica que activa la producció o l'intercanvi de les obres artístiques que s'hi vinculen. La presó és el lloc on ningú vol estar, almenys amb l'imaginari més estès que s'hi configura. A l'entrar-hi es traspassen portes mecanitzades, que s'obren i es tanquen a distància de manera aliena al nostre control. La primera vegada que vaig endinsar-me fins al centre de la presó va ser en un programa de formació que permetia el contacte amb dones preses. Se'ns ofería dibuixar els seus rostres, regalar-los aquells retrats: imatges que algunes presoneres enviaven als familiars sense informar que estaven en presó preventiva. L'aula en la qual dibuixàvem les recluses tenia unes finestres amb un reixat de trama densa, com el d'algunes escoles, i a les parets hi havia uns plafons didàctics molt infantils. Al preguntar-ho, vaig saber que algunes internes eren analfabetes. Constatava, així, que no coneixia les presons del meu país. L'ambient carcerari no se'm presentava llegible i em feia, també, analfabeta, ignorant de l'entorn, com el familiar al qual aquelles preses ocultaven el seu mal pas. Si entenia la nostra ciutat com un contínuum en la seva noció d'espai, la inaccessibilitat de la presó era també una limitació per a les persones lliures i, fins i tot, per a l'art.

D'aquí neix la voluntat de ser iniciadora d'un projecte a la presó que, tal com presentaré en les pàgines que segueixen, planteja una mirada atenta i propera cap a aquest endins aparentment inescrutable, una recerca encaminada als accessos i les relacions que es creen a partir de l'art envers les dones recluses al centre penitenciari de Wad Ras (Barcelona). D'aquí, en definitiva, aquesta proposta d'escolta que plantejo amb la possibilitat que brinda el passaport de l'art per traspassar cap a la veu de la dona presa per construir-hi diàleg, intercanvi d'autorepresentacions, debat viu de la presó com a raó d'existir o d'abolir-se.



# II. HÀBITAT DE L'ESTUDI



«La majoria de persones veuen un delicte com veurien un arbre, però no miren mai les arrels que van portar a cometre'l.»

(Sánchez, comunicació personal, 16 de febrer de 2019)

«Fa falta molt poc per connectar el que es veu i el que no». Així recordava Itzíar González les paraules de Rilke sobre com el poeta concebia què és un arbre (2019). En efecte, el tronc connecta dos espais dispars, transita entre l'aire i el sòl negat a la nostra vista. Amb això l'arquitecta defensava la necessitat de fer-nos visibles a fora de casa, de «fer carrer», de coexistir: trobar-se, fregar, jugar, dissentir (González Virós, 2019).

La presó, camp d'aquest estudi, és la manca d'aquest espai visible i habitable que és el carrer, així com també de la casa privada. L'entrar a la presó de la persona reclusa és absorbir els espais vitals dins de la invisibilitat, marcar límits al carrer, reduir la casa a *privacions sense privacitat* en conviure forçosament amb altres persones recluses. Delimito, així, aquest camp d'estudi a la pràctica artística a les zones més comunes del penal, aquelles que són més pròpies de l'art compartit (com les aules, les cabines de comunicació de vis-a-vis o el pati) per «traginar carrer» d'un costat a l'altre del mur entre aquestes demarcacions, sortejar el sedàs de qui ha d'estar o no en contacte amb les persones lliures, de qui ha de ser partícip d'un art visible. L'estudi compila aquest trànsit de la producció artística que creua la presó de Wad Ras i hi indaga a partir de subjectes d'estudi, com són els diferents agents que vinculen art i presó, per exemple funcionaris, preses, comissaris, educadors, sociòlegs, antropòlegs o artistes. El grup humà que ens recorda que hi ha un subsol comú sota la presó i el seu exterior: una mateixa terra dirigida segons unes mateixes lleis que afecten tot el conjunt social —excepte el clergat i l'estament militar—, una entitat diversa i gairebé comuna, i, per tant, un mateix terreny susceptible d'art i conflicte que no sempre veiem en la seva totalitat.

Des de sempre, la societat s'ha tensat entre la seva necessitat d'ordre i la seva incapacitat per encaixar les diferències, una societat que troba el seu màxim exponent en la definició i la gestió del dany i la responsabilitat amb el pròxim. Sobre aquest camp s'hi abonen tesis diverses. Algunes justifiquen el càstig; altres justifiquen el delicte. No és un camp neutral al qual es pugui arribar sense cap judici previ sobre la institució o la persona presa. És un camp ambivalent, al qual responc amb la responsabilitat de respectar la complexitat de la presó, amb ser permeable o sacrificar prejudicis. Percebo els valors en revisió constant, alineada amb Foucault en el punt de reconeixement que som susceptibles al canvi (2010), o amb Butler al considerar que som procés (2015). Les meves idees poden canviar com el meu cos a través del temps. Considero cada ésser en la seva particularitat i en la provisionalitat dels seus valors propis, igual que han estat provisionals, també, els valors de la justícia al llarg de la història. I, ho confesso, tinc aversió, natural o adquirida, a la violència de tot tipus i fonts.

Amb aquest treball cerco, a través de l'art, alguna clau que em permeti conèixer en quina mesura la presó és una interrupció o una prolongació del món, amb quina amplitud aquesta reserva estanca es deixa travessar amb una relació artística. No em concentraré a explicar el penal des de la meua llibertat, sinó a fer visible, gràcies a aquest dret o privilegi, com aquest espai transporta significats entre el seu *interior* i l'*exterior*.

Wad Ras és una excepció perquè és un dels quatre centres penitenciaris de l'estat específics per a la dona. Les mares poden estar en millors condicions amb els seus nadons, rebre una atenció més pròpia i tenir una millor disponibilitat d'infraestructures respecte dels centres mixtos. És una presó jove a Catalunya (és del 1983) i resta propera al mar. Un recinte exigü, amb problemàtiques pròpies i amb una oferta àmplia de programes, tant artístics com de reinserció (Regione Toscana et al., 2012). Un recinte, no obstant, ple de portes tancades i amb un pati dur i comú. Des de la finestra del rastell es pot veure que, tot i el ciment, s'eleva una magnòlia jove, testimoni mut del centre. Per la finestra emergeix un fragment de la copa de l'arbre de fulles amples i de formes rotundes; però des del carrer és impossible veure'l.



# III. PROPOSITS



**Estudiar formes de circulació de l'art entre l'espai lliure i l'espai de reclusió.**

**Documentar antecedents d'art participatiu a la presó de Wad Ras.**

**Crear un precedent cocreatiu entre l'espai intramurs i l'espai extramurs.**

**Exposar l'impacte de l'art com a excepció que flexibilitza formes de procedir de les institucions.**

**Evidenciar les dificultats d'incentivar i mirar l'art creat a l'interior de les presons.**

**Accionar el trànsit de la comunicació entre agents que vinculen l'art i la presó i la circulació de les expressions artístiques entre l'àmbit d'intramurs i el d'extramurs.**



# IV. MÉTODES PER CREUAR LÍMITS CARCERARIS



«(...)repetim que l'escolta parla. Així, s'esbossa un moviment: els dominis de la paraula cada cop estan menys protegits per la institució.»

(Roland Barthes, 2009)

Hi ha mitjans que comuniquen tot travessant parets. Alguns es generen des del cos, com la veu, que s'empara en el lloc d'escolta. El so de la veu és quelcom mutable, com es desvela al llarg del dia, a la pubertat, a la vellesa. El seu gruix és símptoma del moment i signe de fermesa o de vulnerabilitat. Escoltar un testimoniatge és poder denotar els matisos del temps que la veu tradueix: ens revela el present i permet oferir un balanç de la seva potència i el seu ressò. Escoltar el context de la presó és estar atent a la possibilitat d'impacte que té el penal en l'espai de la llibertat. La veu transportada és, de fet, l'eina que pot rescatar la producció artística que no s'ha documentat o que resta en accés restringit dins la presó, l'últim recurs que permet poder-la estudiar.

Mery Cuesta ens recorda que la transmissió de les creacions que vinculen art i presó és fràgil. Es crea amb materials efímers o sobre suports que es reutilitzen (Cuesta, 2014). Es pinta o es dibuixa als llençols amb grafit de llapis o tinta de bolígraf que es diluirà amb les rentades; es repinten parets i llenços, que esdevindran palimpsests; es tatua la pell, que es degradarà, o s'esbossa amb pasta de dents, entre altres. Per això, algunes obres viuen en el record o des d'un boca-orella d'allò que es diu plàsticament.

La volatilitat de les expressions artístiques a la presó, la confidencialitat o la inaccessibilitat dels seus registres esdevenen motius que fan necessari tenir en compte la veu d'agents implicats o de testimonis en la circulació de l'art entre l'interior i l'exterior de la presó. Cal un lloc d'escolta, no només per a la veu de les persones que estan empresonades, sinó també per a la veu dels agents implicats en el penal que hagin estat presents davant la pràctica artística. Per aquest motiu llanço una proposta qualitativa i empírica d'*entrevista circular* a persones relacionades amb l'art i la presó: una jutgessa, una persona presa, un funcionari, un antropòleg, un sociòleg, una comissària d'art i diferents artistes. A diferència de l'entrevista lineal entre dues persones, aquest plantejament acciona la dinàmica d'escoltar cada agent i convidar-lo a que, a la vegada, esculli un altre agent i li formuli una pregunta nova. Aquest recurs em permet localitzar les seves inquietuds i centres principals d'interès referits a l'art i a la presó des dels seus punts de vista i deixa sobresortir les seves pròpies preguntes, que sumo a les que jo els formulo. Utilitzo aquest mètode d'entrevista amb l'objectiu de contribuir a una *circulació* de la informació de l'art en l'entorn carcerari, de deixar que els subjectes que col·laboren en la investigació no estiguin predeterminats i hi hagi un espai perquè es facin propostes entre ells i puguin reflectir els seus entorns i les seves diferències per eixamplar horitzons en una vista que no deixa de ser fragmentada i rarament neutral. Es tracta de transportar testimoniatge, d'*accionar comunicació*, de veure allà on la veu deixa de ser rumor i es fa més robusta, d'analitzar en quins punts l'experiència en allò que s'observa és compartida.

La tria apareix de la meua recerca bibliogràfica i dels contactes que es generen en el meu procés de recerca. Aquestes entrevistes s'enregistren amb veu, a excepció de la que faig a la persona presa a causa de la normativa del centre penitenciari. Llevat d'aquesta, la resta d'entrevistes es plantegen com «entrevistes recuperables», però només en el cas exclusiu que la persona entrevistada hi doni permís. Es tracta de poder mantenir la confidencialitat i generar un context de confiança que permeti fer emergir la informació als agents sense una tensió excessiva. En el cas del participant funcionari s'ha utilitzat un pseudònim d'acord amb la seva petició i s'han gestionat permisos específics a la Secretaria de Mesures Penals, Reinserció i Atenció a la Víctima.

Aquesta metodologia proposada es reforça amb la paraula escrita de les obres referenciades a la bibliografia que acompanya i modula la present investigació. La veu codificada de les ments pensadores que han fet un camí precedent són les que permeten aplanar la recerca o qüestionar-ne la direcció i el sentit.

Finalment, encerclant amb l'embrió originari dels meus propòsits com a artista, sobreposo aquest mètode amb la meua voluntat de crear art al voltant de la presó, d'aprendre a base d'experimentar un procés artístic cocreatiu amb una interna a Wad Ras.

És un acostament al propòsit d'anul·lar jerarquies, de comunicar l'interior i l'exterior de la presó. L'abisme entre llibertat i reclusió fa que no hi pugui haver una igualtat de condicions, però el projecte el gesto per mirar on pot arribar l'art, en quina mesura puc defensar que aquests dos móns, llibertat i reclusió, no són aliens. No es tracta de resoldre un experiment humà. En tot moment m'acompanyo d'un equip de professionals que m'assessoren en aquest trajecte i que em proposen com a col·laboradora una presa amb habilitats gràfiques que, de forma totalment voluntària, sense privilegis per acceptar la proposta ni càstig en cas de rebutjar-la, vol participar al meu costat per compartir una via d'expressió i creació contemporània de valor artístic. Es tracta d'un procés poc habitual, que no implica un mestratge versus pupil·latge, sinó una relació 1:1, la més propera que es pot establir en una cocreació.

Amb aquest pas cerco descobrir, amb el passaport de l'art, formes de creuar els límits carceraris amb obres que puguin traslladar l'expressió des de la reclusió a la llibertat, sense oblidar que també hi ha un camí possible que va de la llibertat a la reclusió i que pot obrir límits anteriors.



# V. TRÀNSITS ENTRE L'INTERIOR I L'EXTERIOR DE LA PRESÒ



La presó té entitat de lloc perquè s'habita. És un espai aïllat de la resta del món, transitat forçosament per les persones que han estat sotmeses al seu interior; un edifici de contenció que, malgrat tot, alberga vida. Encara que aquesta vida de vegades s'encari amb letargia o, eventualment, pugui acabar amb un suïcidi, la presó és un lloc vital i esdevé un focus capaç de gènesi artística. Com l'herba que apareix amb la presència de l'aigua, a la vora del context humà sempre hi apareix la necessitat d'una expressió artística, fins i tot dins de la captivitat.

A les presons s'ha gestat aquesta expressió encaminada a l'art, propiciada més per aquest alè humà que no pas per l'estímul creatiu que dona l'espai estanc, nucli de privacions i reiteració de rutines imposades. L'ambient carcerari, quan s'allarga massa en el temps, no només priva del que hi ha a fora, segons escrivia un pres a la dècada dels vuitanta, sinó que també dilueix els records de la vida passada en llibertat i obliga a retenir-los i a tenir-ne cura quasi com un tresor arqueològic per no esborrar-los (Zamoro, 2005). Com el cec recent perd la memòria del que un dia va veure, l'ésser pres oblida el que un dia va viure.

Una presó que esborra el passat i que reproduïx un present monòton no sembla el millor lloc per gestar creació o una base de pensament artístic. La imaginació corre el risc d'estancar-se i fer que no puguem recombinar experiències noves i diferents que eixamplin el desig de dir o recercar, que pensem o vivim des de l'acció d'una *poïesis*. Si hi ha art dins les presons, com s'ha generat dins d'un espai que no sembla el més idoni? I si considerem l'art contemporani com a entitat que, capaç de remoure àncores del pensament d'una societat, ho pot fer si l'art es produeix i s'exposa només a dins?

Abordar l'àmbit carcerari per estudiar les relacions entre art i presó vol dir arriscar-se a no poder rescatar tota la informació restringida, però sí que es pot fer aflorar la que es pugui recuperar o exposar i crear-hi un marc de reflexió que ens sigui una eina per comprendre el nostre temps.

Wad Ras és una presó amb formació continuada en art (Regione Toscana et al., 2012), que difereix en les polítiques aplicades quan va néixer, l'any 1983, que vetlla per una certa circulació de la producció artística i la permet. Existeix un art que, excepcionalment, entra dins d'aquesta presó. I també podem afirmar que hi ha un art creat per dones preses que surt, que s'exposa a fora. Finalment, hi ha artistes que treballen en el trajecte que va de fora a dins de les reixes (Perelló, 2019). A partir dels tres casos d'estudi sobre tres obres de diferents autories a Wad Ras analitzaré la seva possibilitat de visibilització social. En els punts que segueixen a continuació plantejo que l'art troba vies per transcendir els murs de la presó i que cal reflexionar sobre com impacta en el pensament artístic cada espai relatiu a la presó: l'*interior*, l'*exterior*, l'*entre*.



## V.I. Art que entra a la presó

«La forma és la manifestació de l'estat d'equilibri entre un moment donat. Les característiques inherents al contingut són el moviment i el canvi. Encara que sigui una simplificació, podem definir, doncs, la forma com a conservadora i el contingut com a revolucionari.»

(Fischer, 2011)

És un fet força insòlit que un penal actiu permeti el pas a l'art fet fora de la presó. Si l'obra d'art té una materialitat dura o contundent és un objecte de risc a l'entorn dels que hi treballen a la vora i, a més, hi ha la possibilitat que la persona en captivitat la utilitzi com a estri feridor. L'accés de l'art des de fora de la presó cap a dins és, per aquest motiu, inhabitual. D'altra banda, hi ha una manca d'interès de l'artista lliure per mostrar la seva obra a la presó, ja sigui per les dificultats de fer-ho o perquè és un context que li resulta massa aliè als seus interessos. Per resoldre aquest «càstig a l'art» les institucions donen permisos especials a les persones empresonades perquè puguin anar a visitar museus.

El 30 d'abril del 2014, la presó de Wad Ras va acollir l'obra d'un artista en llibertat, un projecte comissariat per Soledad Gutiérrez, amb la col·laboració de la Fundació Tàpies i l'acompanyament de la Direcció General de Serveis Penitenciaris, en el marc d'una retrospectiva de l'obra d'Allan Kaprow, titulada *Kaprow. Altres maneres*. L'objectiu era dilatar allò que Kaprow havia iniciat amb els seus happenings per entendre l'art com a succés integrat en el temps, més que com a objecte, esclat o sensació; desplaçar el museu i portar-lo fora de les seves parets, deixant la institució museística com a dinamitzadora d'accions (Fundació Tàpies, 2014). Tot i que Kaprow havia mort quinze anys abans, havia deixat instruccions per reinterpretar les seves obres, com un músic compositor deixa el llegat de les seves partitures. La Fundació Tàpies havia encarregat a Nader Koochaki reinterpretar una d'aquestes partitures de Kaprow, l'obra *Fluids*, que era una construcció temporal formalitzada amb blocs modulars de gel, un receptacle rectangular sense portes ni obertures. Koochaki va voler evitar l'espectacularitat i per això, per refer de nou l'obra de Kaprow, va proposar diferents llocs allunyats de les masses, tant espais de silenci com espais silenciats. Els llocs suggerits eren tots inaccessibles i dispersos: un camp de forns solars, un paratge natural incivilitzat vora els boscos de la muntanya i la presó, que va ser l'opció final escollida. Es va optar per l'espai carcerari, que la Fundació descrivia com «un lloc remot, honest, de difícil accés, on l'enregistrament de la imatge no s'imposa» (Fundació Tàpies, 2014).

Paradoxalment, la presó acull l'art perquè se li pressuposa una bondat o un benefici social, però el context de la crítica artística exigeix en ell mateix una *major honestedat*. El *topos* carcerari, l'arquetype que habitualment identifica la persona presa amb l'escenari social de desprestigi, brindava, irònicament, la possibilitat de viure l'art en un lloc més honrat, un espai on presenciar l'obra sense res accessori, sense mitificació ostentosa ni sobreexplotació de la seva imatge. Koochaki va posar els murs de *Fluids* dins dels murs de Wad Ras, un espai estanc dins d'un altre espai estanc, un joc de caixes arquitectòniques tancades amb doble invisibilitat. Es plantejava un art que integra el succés, que és, per tant, proper al conflicte, a les dificultats, al pas de la vida en la inaccessibilitat.

L'últim matí d'abril del 2014, a dos quarts de nou, es van descarregar dos-cents blocs de gel per reinterpretar l'obra de Kaprow en uns palets per la porta propera al pati de Wad Ras. Un grup de vint-i-una dones preses es va posar guants i es va unir en l'acció amb Koochaki per alçar les parets de la construcció amb els maons gèlids. Dos tipus de sons acompanyaven el muntatge: la gresca de les veus participants i també el soroll de rascar els blocs de gel (Koochaki, 2019). Les recluses grataven aquests blocs amb unes pues per poder-los acoblar perfectament, retiraven les irregularitats que en dificultaven l'encaix i alteraven la seva tendència a lliscar.

*Fluids* es va elevar en poques hores i l'esdeveniment no va tenir cap cloenda, cap celebració. El seu final era indeterminat: podríem situar-lo en la col·locació de l'últim bloc de gel o en el moment en el qual s'havia de desfer. La manca d'una finalització delimitada s'havia inclòs en la condició de happening de l'obra, un simple succeir que no tenia un gran impacte en l'origen i la fi, sinó en l'estar i en el viure. El relat de Koochaki situa l'obra com si no hagués estat una interrupció i s'hagués integrat a la vida com una capa més, un sediment que no requeria cap reacció expressiva ni una cloenda extraordinària (2019). L'experiència, amb una necessitat d'adaptació entre institucions, havia possibilitat que a les preses se'ls permetés estar més hores a l'aire lliure de les habituals; una excepció a dins, permesa des del passaport de l'art, invisible des de fora, des de la discreció mediàtica. De fet, Koochaki havia posat com a condició a la premsa que per enregistrar l'esdeveniment l'equip periòdic havia d'integrar-s'hi com a participant de l'obra, que no podria abandonar el succés un cop hi entrés. Amb aquesta mesura, no hi va acudir cap mitjà de difusió extern. Es disposa únicament de les fotografies que va prendre Francesca Nocivelli, col·laboradora externa de Wad Ras durant aquell temps, de les quals tres es van enviar posteriorment als mitjans, mentre que les altres resten, interdictes de publicar, a l'arxiu de la Fundació Tàpies (algunes identifiquen el rostre de preses i es mantenen en la confidencialitat).

La fugacitat de l'obra es va traduir en l'esfondrament de l'estructura de gel, que a causa del dia assolellat va ser més immediat del previst. En menys d'un dia, les parets erigides de *Fluids* van caure sobre el ciment del terra del pati. Nocivelli va relatar a Koochaki que les preses es van mantenir atentes a les finestres per veure l'esfondrament amb gravetat i emoció. Aquesta imatge és gairebé tan efímera com la possibilitat de saber com recorden l'obra les participants amb el pas del temps, si els va canviar alguna cosa més enllà del trencament de les seves rutines o va ser quelcom tan de pas com l'aigua que va entrar en forma de gel sòlid i va sortir per les canonades cap a l'exterior. Es podria especular que els va recordar el seu estat provisional de captivitat. El cert, però, és que la veu de les preses és tan difícil de recuperar com el gel i ja no es pot escriure. Un dia, aquestes dones van entrar a la presó i, segurament, en deuen haver sortit, si tenim present que habitualment passen uns tres anys de mitjana a Wad Ras (Navarro, 2018). La probabilitat d'accedir al seu testimoni es fa gairebé tan impossible de resseguir com l'aigua que es va escapar de Wad Ras.

Sabem com va entrar aquella aigua. Els blocs de gel industrial provenien d'un territori proper i habitualment es distribuïen a vaixells de pesca. Havien d'anar vora la mar i s'havien redirigit a la presó. El líquid havia estat modificat com un sòlid per retornar, amb probabilitat, a la mar. Koochaki esmenta «la bellesa i la violència que travessa l'itinerari de l'aigua». L'autor resumeix, així, que en la composició tot és aigua, sigui quin sigui l'estat de la matèria utilitzada a *Fluids*. En aquesta visió hi ha una certa indefensió de la matèria, una mena de debilitat que convida a disposar de la seva passivitat, com feia notar Schulz (1991). Durant el procés de l'art sovint alterem el material i el sotmetem. Aspirarem que tingui una forma determinada, però finalment s'escorre. L'art flexibilitza les idees i la forma de projectar-les o de contenir-les.

*Fluids* es va desaiugar a Wad Ras i va desaparèixer sense més soroll que el seu esfondrament. La definició d'allò que som està en la susceptibilitat al canvi. Foucault ens recorda aquesta inestabilitat del present. No només patim l'esdevenir; ens cal resseguir la fragilitat per veure com es manifesta en l'actualitat. Allò fràgil, ens diu, podria deixar de ser-ho segons com ens definim (1996). Si seguim aquesta consigna, que anomenem *aigua* al gel o només a l'aigua depèn de la nostra amplitud en cada moment de la història. L'ésser tancat dins dels murs carceraris segueix sent món i el seu estat de provisionalitat i contingència és el dia a dia a la presó, el fet d'estar apartat del món.

## V.II. Art que surt de la presó

«Algú més dèbil que jo s'hauria tornat boig de cop, i jo també em tornaria boig si hagués d'estar cada dia amb aquest estat d'embrutiment; per això, arrencat amb violència del meu terreny creatiu, em vaig posar, per no tornar-me boig de veritat, a pintar amb el dit tremolós humit amb la meva amarga saliva paisatges i caps en les parets de la meva cel·la, tot aprofitant les taques de la capa de guix. Després observava com s'anaven assecant, empal·lidien i desapareixien de les profunditats de les parets, com esborrats per una mà invisible, poderosa i màgica.»

(Schiele, 2011)

És més senzill que l'art pugui sortir d'una presó que no una persona que hi està condemnada i, amb tot, té una certa complexitat. Si bé no hi ha un «càstig» directe a l'art creat per persones preses, l'efecte de la reclusió provoca que aquesta expressió artística passi controls o tingui limitacions materials. Perquè una obra artística feta per una persona en reclusió pugui «escapar-se» de la presó cal que no sigui excessivament efímera o fràgil. Ha de tenir un suport mínimament resistent, que no es destrueixi abans d'arribar a l'exterior i que pugui extreure's o mostrar-se. Els dibuixos incrustats o gravats a les parets o al mobiliari del penal, per exemple, no són accessibles fins que la presó no queda clausurada (Maroño, 2009).

Una segona condició és que existeixi un espai d'escolta o visibilitat que vulgui acollir la producció artística a l'exterior. Hi ha d'haver un públic receptiu o expectant a fora, o bé una presència de professionals de l'entorn de l'art que incorporin aquestes experiències artístiques creades a l'interior o hi dialoguin. En el cas de persones recluses amb règims especials de control i aïllament (FIES) és quasi impossible que les manifestacions artístiques s'escapin a l'exterior si no hi ha aquest públic o agents artístics que siguin proactius per difondre-les o exposar-les (Güell, 2019).

Finalment, cal que l'obra no generi conflictes d'interessos amb el centre penitenciari que puguin interferir en la seva sortida. Si bé no hi ha una censura sistematitzada del fet expressiu, es produeix un filtratge en les produccions artístiques que poden sortir del penal motivat per diverses raons: per la seguretat del centre penitenciari (que aquestes produccions no puguin revelar en imatges, per exemple, els accessos a la presó o en presentin mapes detallats que posin en risc el centre o les persones internes); que no puguin causar cap perjudici a la persona presa (que l'obra no afecti negativament la seva sentència judicial o la seva reinserció, per exemple si mostra violència, sexe o drogues); que no es puguin confondre els valors de l'autoria amb els que proposa la direcció del penal (Nocivelli, 2019).

Aquestes mesures porten directrius establertes, però finalment passen per una mirada subjectiva i humana que es responsabilitza de si cal mostrar o modificar l'expressió artística. Fruit d'aquest filtratge són, per exemple, algunes fotografies realitzades a Wad Ras la primera dècada del segle XXI en les quals podem observar com, eventualment, algunes dones subjecten un plàtan en substitució d'una arma\*. En la dècada següent, en canvi, podem veure obres en les quals apareixen armes quan així ho requereix el concepte de la producció artística (Ysasi, 2019).

\*Aquest i altres exemples es poden consultar a <https://beteve.cat/cultura/art-solidari-projecte-artistic-a-la-presos-de-wad-ras/>

Encara que l'art en reclusió pugui sortir, requereix, doncs, certes condicions favorables: ha de resistir materialment, ha de tenir un públic i/o una entitat cooperant i ha de passar un filtratge polític de control des de la direcció del centre penitenciari.

L'aïllament del penal comporta que la creació de valors de l'art intern es resolgui d'una manera que no sempre és interpretable a fora, ja que els significants poden escapar-se i transformar-se en pèrdua (Nocivelli, 2019). És a dir, de vegades hi ha una fuga, una incomprensió, a fora, del que expressen les obres fetes en reclusió. Desencadenen aquesta incomprensió perquè l'aïllament del centre penitenciari implica que es formin codis o simbolismes propis als quals és difícil accedir des del desco-neixement de les presons i el seus contextos específics. No obstant això, aquesta incomprensió en la mirada de la persona en llibertat sobre l'obra de la persona reclusa afavoreix que les obres passin sense entrebancs el filtratge del centre penitenciari.

Perquè l'art intern al penal es pugui captar a l'exterior és necessari que es donin alhora totes les condicions per sortir i que no s'estanqui de nou, que no deixem de preguntar-nos, de traduir els aspectes simbòlics i contextuals més recòndits. L'obra *Dulces sueños*, que va realitzar l'artista Francesca Nocivelli juntament amb un grup de preses de Wad Ras l'any 2012, es formalitza en una fotografia que reinterpreta alguns contes clàssics occidentals\*\*. Les internes van posar com a models per representar personatges d'aquests contes i van participar en tot el procés de la posada en escena, a excepció del fotomuntatge final. Van decidir els rols de producció i l'enfocament artístic i van efectuar les escenografies, l'attrezzo, el vestuari, l'estilisme i les fotografies prèvies al muntatge final (Nocivelli, 2019). *Dulces sueños* apareix dins d'un marc temporal en què la fotografia mira cap a la pintura narrativa i adopta el seu llenguatge. L'obra es desplega com una llarga panoràmica que ens mostra l'interior d'un edifici molt identificable de la Barcelona modernista, la Pedrera, en el qual s'autorepresenten les internes. Segons Nocivelli, a la part esquerra podem veure una princesa i la seva amant, absolutament desinteressades per besar la granota (la granota Gustau) del fons de l'estança (2019). També, segons la interpretació de Nocivelli, podem llegir, encara, altres personatges de conte: la Bella Dorment, que vol besar un príncep gai; una bruixa que ha robat un portàtil amb la icona d'una poma; una reina que juga a videojocs; un llop que indica la direcció de la presó i una Caputxeta que hi va amb una bicicleta estàtica; la madrastra i les germanastres de la Ventafochs, que ingereixen menjar ràpid i alcohol; una Blancaneu de pell negra i set nans policies (interpretats per set nens amb ulleres de sol, fills de dones en reclusió que vivien al Departament de Mares de la presó en el moment en què es va fer la fotografia). *Dulces sueños* mostra la necessitat d'afrontar des d'un art amb ironia i humor el drama de viure en reclusió (Nocivelli, 2019). L'obra reposa sobre la possibilitat del somni i utilitza la facultat del mitjà fotogràfic per poder modelar el desig, per poder esquivar la realitat i afrontar-la. La majoria de significants i relacions d'aquesta obra s'expressen a partir de la tensió muscular dels gestos dels personatges i el seu attrezzo. Aprofundir en la interpretació del seu context es fa complex per la dificultat de contactar i parlar amb les autores, perquè van acabar el període de presó preventiva o la condemna. M. C., coautora de diferents obres en col·laboració amb Nocivelli durant la seva estada en reclusió a Wad Ras, detalla que la monotonia alimentària a la presó feia que fins i tot el menjar ràpid fos desitjable (comunicació personal, 6 de maig de 2019). En mans de les germanastres de la Blancaneu, per exemple, una hamburguesa i unes patates fregides resultarien un símbol de poder. Nocivelli suggereix que el nom de Blancaneu correspon, en argot popular, a la cocaïna, i que les preses podrien haver picat l'ullet en col·locar-hi la Dama Negra —terme popular de l'heroïna— (2019). Abel Pardo recordava la introducció d'una Blancaneu de pell fosca en la imatge com un joc simplement subversiu per crear contrastos amb la tradició\*\*\*.

\*\* L'obra es pot consultar al següent enllaç del centre cívic Can Basté: <https://galeriadesuenos.wordpress.com/>  
L'utilització de la càmera fotogràfica, restringida habitualment a les preses, es va permetre durant aquest projecte.

\*\*\* Segons Abel Pardo, "si haguéssim representat Déu hauríem posat una dona" (de la meua comunicació personal, 3 de maig de 2019).



En qualsevol dels dos casos, tant si l'obra va defugir el sedàs en els permisos en ser mal interpretada o bé va ser un asteisme permès, el denominador comú és una participació activa en la forma d'autorepresentar-se de les dones. La llibertat de poder mostrar-se quedava emparada pel llenguatge de la fotografia. L'humor ferm i la sàtira pesant donaven solidesa a *Dulces sueños* en la forma de convocar els desitjos. La imatge es transformava, així, en somni audible.

Qui ha rebut molts cops, plasmava Simone Weil, guarda una necessitat de cridar que s'instal·la de forma latent o maldestre (Weil, 2019). És una dada rellevant que la majoria de dones preses ha patit violència o maltractaments abans d'arribar a la presó (Navarro, 2018). Les males experiències deshabiliten la capacitat d'expressar-se, s'enquisten en un crit sord, que, tal com descrivia Weil (2019), no pot manifestar-se «ni cap a dins ni cap a fora». Weil assenyala que «no hi ha res més horrible, per exemple, que contemplar un malaurat balbucejant davant d'un jutge que bromeja amb subtileza amb un llenguatge elegant» (2019). L'oportunitat d'expressar-se, doncs, no té suficiència; cal, també, que la persona colpejada tingui la capacitat de llançar el crit de manera intel·ligible i hàbil, amb un feix de veu que pugui establir conversa o vincle o que pugui ser escoltat. Allà on els mots no arriben, l'art s'aplana en silenci, receptor, per deixar escoltar la traducció visual de la sàtira sorollosa i es modula per desenclaustrar el crit d'allò que no es pot dir ni escriure.

## V.III. Art entre murs

«Vivimos en un entre-mundos, el tejido comunitario se encuentra rasgado y la vida transcurre en forma de jirones de comunidad»

(Segato, 2015)

L'edifici de la presó de Wad Ras no va ser construït originàriament per funcionar com una presó. N'hi ha prou de resseguir l'arquitectura no panòptica de l'edifici, que s'assenta a la ciutat com una suma de temps i funcions. La seva condició de presó es delata per les espines dels fils metàl·lics de control doblegats en onatges i les portes mecanitzades. Les finestres enreixades s'encaixen en murs de poca alçada i no tenen gruix per estancar les veus. Qualsevol visitant o passejant del carrer podria enviar amb un crit el seu missatge a una interna. La veu resulta molt audible entre el *dins* i el *fora*, mentre les persones que hi resten tancades, cossos d'intramurs, es fan gairebé invisibles per la densitat de reixats i opacitats separadores.

Abans de ser una presó de dones, l'edifici havia servit d'escola reformatori, institut i penal de «menors», en el sentit més ampli de la paraula (Sánchez-Valverde, 2009). Tant els corrents de pensament com l'art contemporani ens han recordat aquesta proximitat i ambigüitat dels espais que tanquen l'ésser, des de l'educació disciplinària a la disciplina en què es basa l'escola. Si pensem que la paraula *menor* va ser en el passat sinònim d'inferior, veiem que molts cops està present en el context dels centres que recloïen la delinqüència (Sánchez-Valverde, 2009). L'escola reformatòria, que en etapes va assemblar-se més a una presó d'infants (Peñuela & Rivera, 2012), va esdevenir posteriorment una presó de dones amb la voluntat de ser una escola d'adults per a les recluses (*El model de rehabilitació a les presons catalanes*, 2019). El format arquitectònic de la presó de Wad Ras, que conserva, en part, el llegat d'una estructura amb funció escolar i que pot ser travessada per la veu, propicia que s'estableixin converses eventuais entre les dues bandes del mur. La dona reclusa és consultada des de fora per qüestions domèstiques; per exemple, se li demana consell per comprar al millor preu. També s'hi entaula conversa o se li desitja un bon any nou o llibertat a crits (Moreto, 2019). Algunes dones segueixen fent a la presó el que havien fet fins al moment d'ingressar-hi: dirigeixen la casa, però des del penal, donant consignes per telèfon, per carta o amb la veu a través de les finestres.

En aquest context punitiu es va projectar el 21 d'octubre de 2019 una producció cultural d'un grup d'artistes i científics, en col·laboració amb Open Systems i amb la direcció d'Ada Vilaró i Josep Perelló. Una acció i un espectacle anomenats *Veus entre murs*, amb la participació d'un grup de recluses de Wad Ras i les artistes Clara Peya i Lúdia Pujol, que utilitzava la comunicació entre la gent de dins de la presó i la gent del carrer amb la veu com a vehicle principal de trànsit i el dilema com a vincle a resoldre entre la comunitat.

El públic, a fora, sense poder-hi accedir, només podia escoltar el que s'esdevenia a dins de la presó a través d'un sistema de megafonia. Les internes, al pati de Wad Ras, eren les úniques testimonis de l'espectacle, tot i que a fora es podia captar de manera audible, ja que anava acompanyat de piano i cant.

En paral·lel a aquest espectacle musical, el grup de participants de fora de la presó feia cua en fila índia per entrar a un dispositiu tancat que havien ideat les artistes. Al públic d'extramurs se li demanava el carnet d'identitat i, aleatòriament, a algun participant se li exigia entrar a un mòdul especial amb una pantalla, a través de la qual podia veure una reclusa que parlava en diferit. A diferència de les veus immediates que arribaven del cant i el murmuri de dins el pati, la comunicació per pantalla amb les recluses era a destemps i limitada.

L'acció artística s'acompanyava d'un experiment científic amb l'assessoria del Comitè de Bioètica de la Universitat de Barcelona, que consistia en una fórmula lúdica que involucrava persones preses i lliures en dilemes. Qui participava en aquest joc es trobava en una cruïlla entre dues possibilitats, entre les quals havia d'escollir: una atenia el seu interès personal i l'altra, el bé comú (Perelló, 2019). Des de les teories economistes, la cooperació no és considerada racional: el bé propi és més important per la productivitat, tot i que les teories socials situen la necessitat d'entesa per a una major intel·ligència (tal com l'ésser humà l'ha definida) i de reconeixement de la persona com a ésser social. L'art de rerefons provocava un marge d'emotivitat a través de la música que s'havia de tenir en compte en l'experiment (Perelló, 2019), però a la vegada facilitava una recepció i una fluència entre l'interior i l'exterior del mur.

Com a conclusió de l'experiment, i amb la prudència que pertoca a una mostra de poques participants, la cooperació entre les persones de dins d'aquesta presó va resultar més elevada que la que es produeix en l'espai de llibertat. Una explicació ambientalista i subjectiva, des de la visió d'una interna del penal, seria la que afirma que davant d'algú extern es crea un sentiment de solidaritat (Sánchez, comunicació personal del 27 d'abril de 2019). És difícil, encara, determinar també fins a quin punt el control sobre la persona reclusa influeix en el seu sentit cooperatiu i també cal tenir en compte que les presons, entre elles, tenen formes de funcionar extremadament diverses segons la comunitat o el país.

El debat, l'acord o el dissentiment requereixen transversalitat o cooperació, una amplificació en el trànsit de veu que arribi als llocs on la impossibilitat de col·lisió visual pugui, almenys, interactuar.

## V.IV. L'art en l'espai

L'art contemporani transcendeix els murs de la presó. La dificultat màxima és que el treball d'artistes en llibertat pugui endinsar-se a l'espai de reclusió, tal vegada perquè rarament contemplen el públic captiu com a possible o com a referent de la societat. També cal tenir en compte que tot i que a les presons hi ha programes formatius en art, molt sovint hi manca un espai en el qual exhibir l'obra (Jiménez Pimentel, 2019). Els pocs artistes que han transcendit a una presó de Catalunya, com Nader Koochaki, hi han entrat sense fer soroll. Han rebutjat l'espectacularitat i han entès el seu pas pel penal com una necessitat d'establir silenci, una forma d'integrar els sons d'una obra d'art amb els de la vida, de desfer momentàniament qualsevol barrera.

L'art intramurs requereix també el nostre silenci, no interrompre el que el control del poder ja frena i respectar qualsevol modulació del crit interior que pugui emergir.

L'interès per les manifestacions artístiques a les presons del passat és més àvid que l'interès per les obres actuals\*. Els estudiosos hi han trobat una forma de comprendre els valors socials en la història, a partir d'investigar aquestes expressions com a indicis o documents de vides viscudes en reclusió, com a «antivalors» socials, i de conèixer una societat històrica a partir del que es considerava una amenaça a la política dominant del moment o el seu sentit de sociabilitat.

En la bibliografia de les produccions artístiques fetes a la presó en el passat podem comprovar que s'han perdut alguns significats que ens permetrien desxifrar-les i comprendre millor les construccions del pensament humà de cada moment, observar l'ètica i la moral com a trets volubles i canviants en el temps, fer trontollar la percepció que ens assentem sobre la base de lleis invariables. Malauradament, la crítica artística desconsidera moltes d'aquestes obres per no complir els canons estètics establerts en l'època pertinent, de manera que el seu interès deriva en quelcom disciplinari que només sol incloure la mirada historiogràfica o antropològica. La manca d'aquesta consciència d'art, de la possibilitat de *crear valor* respecte al món i, sobretot, la inaccessibilitat per impactar aquest món fa que ni les persones preses es percebin a si mateixes com a productores d'un discurs de contingut artístic. Per això és difícil localitzar i també interpretar l'art realitzat autònomament per persones en reclusió.

Gairebé tots els projectes artístics desenvolupats en un centre penitenciari es proposen des del treball dirigit o des de la cooperació entre persones lliures i persones internes, però rarament des de la cocreació o l'autonomia. Tots aquests projectes, produïts a dins o entre els murs, actuen com a amplificadors que tracten d'arrencar *el crit* —segons la imatge sonora de Simone Weil—, qüestionar-lo o contestar-lo. Amb l'art s'estableixen processos de conversa, un camí a obrir per arribar a tenir un lloc d'escolta on puguem inundar el silenci amb solistes presos que s'elevin autònomament o des de la coral que, tímidament, comença a destapar i a tenir en compte l'art que es gesta a l'interior de les presons.

\*Extrec aquesta conclusió a partir del contrast en la quantitat d'estudis d'expressions artístiques en les presons en el passat en comparació amb el present.

## V.IV. Art com estat d'excepció

Una forma d'observar la capacitat de l'art per filtrar-se entre les normes i els protocols habituals en les institucions penitenciàries i artístiques és provar de travessar-los des de la pròpia experiència. Per indagar de quina manera el projecte artístic transforma l'espai institucional en una excepció vaig idear i formular una proposta a la presó de Wad Ras per realitzar una obra en cocreació amb una interna i orientar-la a desenvolupar-se com una font de flexibilitat entre entitats. Tot i que les visites de familiars o amistats a persones recluses solen ser de vint minuts (i les íntimes, d'una hora), la confiabilitat en l'art i entre les mateixes institucions (la Universitat de Barcelona i la Direcció General de Serveis Penitenciaris) em va permetre desenvolupar el procés artístic amb sessions de visita a una interna de tres hores setmanals o més i se'ns va facilitar l'accés a una aula amb taules i cadires. La meva demanda va ser que la participació de la persona en reclusió fos compartida des de la motivació i mai des del premi o el càstig. El projecte va passar dues temptatives interrompudes, durant les quals la interna que la institució penitenciària m'havia proposat va quedar consecutivament en llibertat. Al gener del 2019, la coordinació de projectes artístics de la presó em va posar en contacte amb Sara Sánchez, que feia tres mesos que estava a la presó en règim preventiu, i vam iniciar esbossos per fer aflorar les primeres idees. La metodologia cocreativa no va distar de la que es podria aplicar extramurs, tot i que la dinàmica intramurs va comportar l'adaptació a l'espai i a les circumstàncies de la presó.

El procés va arrencar després que Sara Sánchez m'exposés l'enyorament de certs espais —fonamentalment, el bosc, la platja o els parcs— i alguns elements domèstics i quotidians —la majoria, alimentaris i olfactius, com l'ou o les llimones. La pèrdua de la casa pròpia i la intimitat i l'accés a elements comuns i aparentment insignificants van ser aspectes que ella també va voler tematitzar. Habitualment, l'eix temàtic en l'activitat artística que resulta prioritari per a moltes persones preses sol ser la recerca o la nostàlgia de la llibertat, així com la separació familiar que provoca la presó. En el seu cas, una part important del seu nucli directe es trobava, al mateix moment que ella, en règim preventiu.

Des de les primeres sessions, la meua possibilitat de recórrer il·limitadament l'exterior del centre penitenciari va fer que espontàniament pogués portar-li fotografies impreses de paisatges que mostressin alguns llocs significatius en la seva trajectòria vital i que des del centre penitenciari li resultaven inaccessible. Em va proposar, entre altres poblacions, el Figaró, Vallvidrera i alguns punts de la costa del Barcelonès. Abans de fer la presa fotogràfica a aquests llocs extramurs, hi vaig muntar unes cabanes. Les vaig construir segons el relat i l'acord de Sara Sánchez, seguint la descripció que m'havia fet d'uniques cabanes que algunes internes feien a les lliteres per procurar-se intimitat a les cel·les, semblants a les que els infants construeixen amb llençols per jugar. Wad Ras és una presó exigua i, pel que em va descriure, aquestes cel·les les comparteixen fins a vuit persones. Una manera de fer menys inhòspita la presó i procurar-se més confort és fer coixins amb fundes i omplir-les de roba interior per acomodar-se millor al llit o folrar la llitera amb barnussos, vestidures i altres robes.

Vaig fotografiar les cabanes en paratges naturals i un cop impreses les fotografies les vam exposar en diferents punts de l'interior de la presó, en aquells que tenien poca intimitat, com el passadís que porta al «menjador de les vegetarianes», les aules, els banys, la zona de bústies i cabines de la segona planta i també l'economat (supermercat) i el pati. Vam fotografiar les imatges exposades amb un permís especial per al projecte i amb personal de control davant, que ens va deixar obrir l'enquadrament per captar la fotografia en el context de la presó. Aquesta obertura va permetre crear una imatge nova a l'interior de la presó. No hi podia aparèixer cap reclusa, així que per uns segons les zones de més trànsit humà quedaven momentàniament buides i donaven una imatge insòlita d'intimitat al centre penitenciari.

El resultat d'aquest procés va ser una sèrie fotogràfica formada per les «imatges d'extramurs» (que mostraven les cabanes construïdes als paisatges enyorats) i les «imatges d'intramurs» (que mostraven la presó amb l'exposició de les imatges d'extramurs). Les imatges d'intramurs les vam imprimir en un format de sobre postal per tal de remetre-les per correu de la presó a una galeria cèntrica de la ciutat de Barcelona, la Galeria dels Àngels. Les d'extramurs les vaig enviar del carrer al centre penitenciari. D'aquesta manera, les fotografies es van fer visibles, no tan sols en l'exposició a la presó i a la galeria, sinó també en tot el seu trajecte (en les bústies, en les oficines de correus, en el recorregut de repartició de cartes, per als funcionaris de correus i de presons o en el moment que arribessin a la presó o a la galeria). La sèrie la vam titular *Fer casa*, una expressió informal que al·ludia a la cerca d'acomodar-se a la llar i que, alhora, evidenciava un estat amb *manca de casa*.

Durant el semestre que va durar el desenvolupament de *Fer casa* vam treballar un altre procés artístic en paral·lel, que vam titular *Olorar un llimoner*. Sara Sánchez havia esmentat la mancança de llimones a la presó i com trobaven a faltar aquest fruit ella i la seva mare, reclusa a la mateixa presó. El motiu de l'absència de llimones se'm va transmetre amb diferents versions. Sara Sánchez havia recollit testimonis d'internes que aquest fruit estava prohibit a la presó perquè alterava les anàlisis de sang per controlar l'estat de salut i detectar possibles casos de consum de substàncies il·legals. Durant la recerca vaig poder contactar amb una persona exreclusa, M. C. (comunicació personal, 7 de maig de 2019), que afirmava que hi havia una normativa que no permetia aquest fruit a Wad Ras. No vaig poder contrastar aquesta prohibició amb les fonts de la institució. La manca de presència de llimones, segons la institució, es devia al fet que no és un aliment gaire imprescindible. Em vaig proposar de mediar, amb la confiabilitat que atorga l'art, per assolir l'entrada del cítric a la institució penitenciària. El pretext que vam idear per demanar el fruit va ser el d'escriure una partitura amb tinta invisible (de llimona), així que ens vam disposar a redactar la millor carta possible a la directora per aconseguir aquest propòsit.

Durant sis mesos vam prendre l'activitat artística com una invocació crítica de les llimones i vam planejar fer una instància per demanar un llimoner sencer. En la primera temptativa, vaig elaborar un llibre ruixat amb essències de llimona sobre paper assecant, que podia ser divulgat a la presó per la seva textura seca però aromàtica (no podia entrar substàncies líquides ni objectes contundents o capaços de produir algun dany). Conjuntament amb Sara Sánchez vam elaborar petites figures en forma del cítric a partir de materials que es poden trobar a la presó, concretament amb bocins dels fulls de sol·licitud amb què les preses solen enviar instàncies a la Direcció i cola blanca, l'únic adhesiu permès en aquest context. També vam dissenyar uns anells pensats per transportar pinyols de llimona, amb la idea que les internes poguessin passar la joia en cada vis-a-vis íntim i, d'aquesta manera, els pinyols poguessin arribar a altres presons. Extramurs vaig capturar imatges d'un llimoner en format vídeo i vaig fer servir el YouTube (juntament amb la Wikipedia, els únics canals d'informació a què es pot accedir a la presó) com a via de comunicació amb Sara Sánchez per enviar-li sons de l'exterior i un recordatori de l'arbre, així com per compartir la meua recerca sobre la millor manera d'entrar-lo a la presó. Vaig fer radiografies a un petit llimoner per comprovar que la radiació del control de la presó no afectaria la seva supervivència un cop a l'interior.

Del conjunt d'aquestes accions artístiques en va resultar, finalment, un llibre d'olors, petites escultures, imatges i vídeos. Vam sol·licitar el llimoner en una conversa directament amb la directora i ens va ser concedit. El vint-i-quatre de maig del 2019 vaig entrar l'arbre, que, efectivament, va passar per un detector per comprovar si la terra del test albergava alguna substància il·legal o qualsevol objecte que no fos procedent. El vam plantar amb les mans, sense estris. Posteriorment vam fer una partitura invisible.





# VI. ENTREVISTA CIRCULAR



Amb el propòsit de conèixer diversos punts de vista contemporanis que obren o apunten els debats que envolten la circulació de l'art al voltant de la presó vaig entrevistar diferents agents amb un gran coneixement de l'àmbit de la presó o de l'art, i en la gran majoria de casos, especialitzats o immersos profundament en els dos contextos de manera reconeguda.

La jutgessa d'instrucció penal Eugènia Canal Bedia té una trajectòria paral·lela en galeries i sales artístiques i la seva obra versa sobre la natura, el temps, l'espai i la dona. El funcionari d'interior Joan Marçà es va formar en arts i oficis i treballa en la supervisió de persones preses amb la responsabilitat de garantir el control de portes d'una presó. Matteo Guidi és artista i antropòleg i va treballar molt de temps en diferents presons d'Espanya i Itàlia —amb interns condemnats a cadena perpètua. Sofia Isasy és educadora artística, amb una llarga trajectòria a la ja clausurada presó Model i a la presó de Wad Ras de Barcelona. Ignacio Sánchez González és professor de criminologia; ha estudiat les relacions entre l'ésser humà i el càstig i ha convidat a desbrossar les idees simples per estudiar el penal des de la seva complexitat. Mery Cuesta va comissariar, amb un gran impacte de públic, l'exposició «Bàlsam i fuga» (CaixaForum, 2016), on va crear diàlegs entre obres d'artistes lliures i produccions artístiques realitzades per persones empresonades. Sara Sánchez és estudiant de disseny i durant aquest estudi es troba en reclusió, en règim de presó preventiva. Els artistes Nader Koochaki i Núria Güell han realitzat projectes de gran implicació al penal durant la seva carrera. El primer, Koochaki, va tractar la presó com a lloc de silenci i Güell va provar de donar la màxima visibilitat i el màxim ressò a la veu de presos que estaven en règim penitenciari d'aïllament per tal de denunciar casos de tortura a Espanya.

A tots ells, que formen part del cercle d'experts que participen en la recerca, els vaig proposar ser emissors i receptors d'una pregunta formulada per ells mateixos sobre algun tema que consideressin del seu interès. El meu paper era entrevistar-los i fer d'agent transportadora de la pregunta que volien dirigir a l'altre participant. Una vegada plantejada la pregunta, podien escollir el tipus d'agent a qui aniria dirigida amb un llistat que els facilitava com a proposta. També podien suggerir lliurement algun altre agent per tal que jo el cerqués. Amb aquesta metodologia pretenia, doncs, localitzar els centres de gravetat més importants d'agents que medien les relacions entre l'art i la presó, sense que haguessin d'estar necessàriament vinculats a la presó de Wad Ras.

Es va crear, així, un inici de recerca qualitativa i empírica de la qual es podien observar alguns trets significatius, que caldria confirmar amb un estudi més extens. Més que un resultat indicatiu, l'entrevista circular es va projectar amb la idea d'accionar, entre els agents, un acostament, no tant per compartir un mateix tipus d'idees, sinó per contrastar o intercanviar punts de vista de vegades molt allunyats. Aquest accionament ha estat molt ben valorat en l'esfera dels mateixos agents que treballen en el context carcerari, tal vegada perquè l'àmbit de l'art sol ser, de per si, més transversal.

Durant l'entrevista de cadascun dels agents es van produir alguns buits i repeticions. Per exemple, la jutgessa va rebre una pregunta de la persona en reclusió que era molt similar a la que havia fet el criminòleg. Algunes persones no van formular cap pregunta, ja que la proposta no era obligatòria, i altres la van respondre confusament perquè la pregunta no era prou clara. En altres casos, el rerefons de l'entrevista als agents m'ha permès desenvolupar un capítol independent per tractar tota la problemàtica que generen l'ètica i l'estètica en l'art fet en presons. Tots els agents interns o treballadors a la presó van escollir enviar la pregunta a persones de l'àmbit de les ciències socials o del dret. Nader Koochaki va formular una pregunta que resta sense resposta, atès que volia conèixer el record de les dones que van col·laborar en la seva obra artística mentre es trobaven en reclusió, però la meua recerca va indicar que ja estaven en llibertat.

El que segueix és un resum de les preguntes i les respostes que sintetitzen els quatre eixos d'interès que construeixen el marc del treball i que m'han permès desplegar els assajos temàtics següents, que concloen com a punts d'interès dels diversos agents: el qüestionament de l'autoritat, la funcionalitat de l'art, la noció de càstig i l'empremta de la reclusió en l'art.

## VI.1. El qüestionament de l'autoritat

**«Obeir lleis o instruccions protocol·làries no impedeix que no tinguis el teu propi raonament, el qual pot coincidir o no amb l'establert. Quan no hi coincideix, com gestiones, des del punt de vista ètic, la responsabilitat personal que implica fer quelcom que no consideres just?»**

**(Núria Güell, artista)**

**«Som un instrument de la ciutadania. La nostra actuació ve legitimada per les lleis que garanteixen amb cura els drets individuals, avalades per una gran part dels ciutadans que aprova l'existència de les presons. La disjuntiva ètica la trobo en el mateix sistema. La trobo excloent i unidireccional. Penso que la ciutadania hauríem de fer una profunda revisió i assumir la nostra coresponsabilitat en la delinqüència i en la reinserció.»**

**(Joan Marçà, funcionari d'interior de presó format en arts i oficis)**

L'autoritat se'ns imposa sempre des de dues vessants: des de la protecció o des de l'opressió. Es pot ser autoritari per protegir, per fer créixer, per educar, però la frontera entre l'autoritat i la repressió no és perceptible en tots els casos. Marina Garcés situa la nostra relació amb l'altre entre tota la gradació que es desplega «entre la cura i la tortura» (Garcés, 2018). Vetllar per algú, així com abusar-ne, són les accions més extremes sobre la seva vulnerabilitat, perquè són les que estableixen més jerarquia i relacions de submissió i obediència.

Foucault, al seu llibre *Vigilar i castigar*, exposa que les societats de sobirania van passar a les societats disciplinàries. Amb l'inici de la modernitat, el poder hegemònic que exercia el càstig amb la mort dels delinqüents va passar a administrar-los la vida; del suplici destructiu es va passar, llavors, a dominar el cos i a transformar l'esperit. La tecnologia es va orientar, així, a punir aquest cos, no des de la tortura física, sinó transformant-lo en quelcom dòcil i útil. A través de les institucions (la família, l'escola, l'exèrcit, la fàbrica, la presó, l'orfenat, l'hospital) es van anar estipulant unes normes per a les conductes corporal i moral. Dins d'aquesta observació foucaultiana, la lògica de la institució penitenciària no tenia com a fita aïllar la persona, sinó regular-ne temporalment el cos, convertir-lo en força de treball i ordenar aquesta força en un marc més productiu. Com ja va avançar Foucault (i va continuar Deleuze), aquesta tecnologia va fer que la societat disciplinària esdevingués una societat de control.

Aparentment, la presó havia fracassat perquè no havia aconseguit fer baixar l'índex de criminalitat, tot i que la seva longevitat indicava un cert èxit, com la consolidació en el marc de la productivitat del control, que normalitzava l'existència de la marginalitat i la feia menys visible. D'aquí que guardar o custodiar aïlladament certs col·lectius desfavorits, o amb aquells altres amb els quals es creen conflictes, s'hagi convertit en un fi en si mateix. Angela Davis va fer notar, a més, que en països com els Estats Units, el règim penitenciari va permetre obtenir mà d'obra d'una forma continuïsta a l'esclavitud (Davis, 2016). L'abaratiment del cost del treball de les persones preses i les tipologies laborals marcades segons un gènere binari són, encara, objecte de debat, així com la relació fluctuant entre el penal i els fluxos migratoris (Monclús Masó, Bergallí & Rivera Beiras, 2016). Alguns pensadors, com Bauman, plantegen que la incertesa fa que la presó sigui una opció tranquil·litzadora i benigna. Davant l'amenaça o el trencament de valors tradicionals, o de les crisis derivades de l'estat del benestar, s'imposa una sensació d'inseguretat desproporcionada en relació amb el risc real (Bauman, 1998). La lògica del càstig també ha fundat discursos resocialitzadors (*El model de rehabilitació a les presons catalanes*, 2019), si bé l'aïllament de la presó dificulta un retorn acollidor per part de la societat i el fet que aquesta no es coresponsabilitza en les noves oportunitats.

Hi ha una legitimació social de la presó que delega a l'autoritat del funcionariat d'interior el control de la persona presa. Guardar el control significa que la persona presa no pugui escapar-se i que no pugui prendre mal a dins del penal (Marçà, 2019). Amb l'assumpció de la competència dels centres penitenciaris a Catalunya, es va iniciar un procés de canvi que tenia com a fita la incorporació de professionals dedicats a la reinserció de les persones preses, així com al seu tractament. Es va prendre com a model penitenciari el del Canadà, per la seva consecució en una baixa taxa de reincidència, amb la mirada dirigida també al del Regne Unit (*El model de rehabilitació a les presons catalanes*, 2019), i perquè, a més, és un gran referent en els programes de formació en art. S'ha establert, doncs, un cert reconeixement de les necessitats de la persona culpable d'un delictes. El tancament disciplinari pren la forma d'una escola, que cobreix una atenció fins llavors fallida —rebutjada o inaccessible— de la persona que ingressa a la presó, com pot ser el seguiment de classes d'escriptura en casos d'analfabetisme; la prevenció dels maltractaments i la violència en el cas de dones que han patit abusos; el desvetllament de talents i de l'empatia, l'atenció psicològica i la imposició de programes contra la drogodependència, entre altres. En alguns casos, l'ajut provoca a la persona presa una assimilació de la presó fins al punt de crear-li una dependència del context intern dels murs carceraris. El control de la força, d'altra banda, no es pot fer sinó des de la força (Weil, 2019). El braç resocialitzador de la presó topa amb el règim d'aïllament especial vigent a l'estat. Aquest règim s'aplica com un càstig afegit a la persona reclusa si es considera perillosa o mostra faltes greus de desobediència. Si el jutge és qui dictamina l'ingrés d'una persona a la presó, només el funcionariat té el poder de decidir l'entrada a una cel·la d'aïllament (Brook, 2015), un sistema que causa una gran controvèrsia pels seus efectes psicològics, per l'augment de suïcidis en aquest context i per una opacitat que en cas d'abús deixa la persona presa en la indefensió. També es qüestiona si les provocacions mútues entre presos i funcionariat d'interior la produeix el mateix estat de reclusió en les persones que no assimilen bé la seva captivitat ("Aïllament: la presó dins la presó", 2019).

Una mostra escultòrica sobre la visió de l'autoritat des de la perspectiva d'un pres és el retrat del funcionariat d'interior representat per animals salvatges de color cian en l'obra *Bèsties de blau*, d'A. I., que data del 2013, a l'exposició «Bàlsam i fuga» (Cuesta, 2016). L'escultura l'integra un conjunt figuratiu amb un goril·la, una lleona i un hipopòtam, que permet evidenciar que a través de l'art hi ha un espai d'expressió que no rep censura —o que esquivia filtratges— i que pot constatar una mirada en la qual l'autoritat esdevé autoritarisme.

La responsabilitat de fugir de la sobreprotecció i el dany recau de manera contundent en el funcionari que guarda les persones preses, que, des d'una visió garantista, és el que en té cura, i des de la visió oposada de la submissió, és el que situa les persones en captivitat dins d'un marc possible d'abús i dependència. En qualsevol cas, aquest delegar suposa una falta d'interès crític de la societat en la implicació en relació amb un segment humà que la sobrepassa, acompanyada d'una manca de reconeixement freqüent per la paret de contenció que suposa l'activitat formadora.

En l'art utilitzem sovint el terme *autoria*, que ve d'*autoritat*, i que fa referència al potencial emancipador per a la persona que crea. La formació en arts pretén la formació d'autories, dotades de capacitat crítica per ser més lliures i proposar valors (Jiménez Pimentel, 2019). Per tant, en alguns casos, l'autoritat de la persona reclusa (que no l'autoritarisme) pot enriquir una forma d'expressió que atén al món i en respon. Tal com s'expressa en *Bèsties de blau*, el fet artístic pot ser un canal d'expressió que mira i qüestiona els valors des de l'autonomia de la persona presa. La cocreació planteja un espai on diferents artistes poden compartir una mateixa jerarquia en les seves iniciatives per produir obra, o bé intercanviar aquestes jerarquies per aprofitar talents diversos. La col·laboració directa entre una persona lliure i una altra en reclusió no es basa ni en una idea sobreprotectora ni, encara menys, en la idea de causar un dany sobre l'altre. Tot i així, és una excepció en l'àmbit penitenciari i, per tant, encara no es pot avaluar si el fet de dur a terme quelcom en comú, sense jerarquia, pot suposar un enriquiment per a l'art o una millora per als artistes que en formen part.





## VI.II. La funcionalitat de l'art

**«L'art pot unir mares i fills separats per la presó?»**

**(Sofía Ysasi, educadora d'arts a presó)**

**«Crec que tot acte de comunicació (cartes, visites, trucades) ajuda a reduir el distanciament i que comunicar-se és un dels aspectes més importants de l'experiència carcerària. Si, a més, es fan servir expressions artístiques, que acostumen a ser idònies per capturar (expressar) sentiments i afectes, dona l'oportunitat de reduir el distanciament, no de manera física (encara que en el cas dels llibres es pot convertir en fetitxe i tenir un objecte físic que faci present la persona estimada), sinó mitjançant la connexió de sensibilitats. A més, pot ajudar a sentir-se valorat, ja que es poden percebre com una inversió de temps les hores que s'hi han esmerçat.**

**Ara bé, em costaria dir que la comunicació uneix les persones, ja que la separació que produeix la presó és molt física i es manté present per més que en alguns moments es pugui haver arribat a crear una certa sintonia emotiva o es puguin haver evocat certs records. Per mi seria important utilitzar un concepte que no minimitzi la separació brutal que l'entorn carcerari suposa per a la persona presa.»**

**(Ignacio González Sánchez, criminòleg)**

La bondat de l'art ha estat àmpliament descrita i considerada per la cultura. Se li suposen tota mena de virtuts i en el cas de la seva relació amb la delinqüència se li atribueix la possibilitat d'incidir en el canvi d'una actitud procriminal a un altra de prosocial, a més d'afavorir una supervivència psicològica durant el temps de la captivitat\*. Durant la primera dècada del segle XXI es va començar a detectar i constatar des de la criminologia una manca de crítica social en les relacions entre l'art i la presó que Chielotis va recollir amb un marc de reflexió que s'estenia fins a abastar continguts tan rellevants com el fet que s'havia negligit l'estudi de l'art a la presó, realitzat al marge de la institució, com una activitat secreta (2012). Tampoc s'havia incidit en el mal ús de l'art que cerca l'autopromoció del govern o la voluntat de debilitar la dignitat humana, com van ser els cants forçosos durant la captivitat dels jueus dels camps de concentració a mans del règim nazi; o com a principis d'aquest mateix segle XXI, les coreografies obligades de persones recluses als patis de les presons; o la reproducció de música a un volum molt alt com a forma de tortura en presons estatunidenques. Altres punts importants que va compilar Chielotis són el debat sobre si existeix un adoctrinament del gust, una estètica uniformitzadora en els programes de formació artística a les presons, tot i que ha estat precisament a les presons on s'han gestat gèneres que han passat a «l'alta cultura», com el blues, als Estats Units, i el rebètic, a Grècia.

\*Aquesta documentació es pot trobar a múltiples fonts. Estats Units disposa de publicacions avaluatives dels programes en arts, com són les realitzades per *The Prison Arts Project*, i Regne Unit exposa els resultats a través de *The Arts Alliance* a la seva "Evidence Library".

El text de Chielotis és un referent que adverteix de no exagerar la bonhomia de l'art. Així mateix, requereix posar el punt de mira en el control i la dosificació de l'art a les presons, tant si és directament governamental com si ve de les estructures artístiques (polítiques museístiques o direcció expositiva) que l'utilitzen com a eina rehabilitadora però integrada en els discursos principals de l'art. Aquest últim punt fa referència al recel que la veu de les persones preses creadores d'art pugui qüestionar el sistema o, fins i tot, competir amb els artistes en llibertat (2012).

A la presó de Wad Ras, l'oferta formativa és molt intensa i continuada, si bé és cert que en el cas de la presó preventiva s'enfronta, en algun moment, a la interrupció per l'assoliment de la llibertat. Les internes poden disposar de tres tallers en els quals exerciten la fotografia, la tècnica pictòrica i l'expressió a través del dibuix. En relació amb aquestes activitats, el conjunt dels monitors detecta la manca d'una coordinació més estreta amb programes externs, que només s'insereixen eventualment i de manera puntual en programes d'arts universitaris o de voluntariat, així com l'absència de recursos avaluatius d'aquests programes.

Els programes propis tenen una durada mínima de dues hores diàries. En la part pictòrica es procura que l'ensenyament no tingui només un component tècnic, sinó que s'utilitzi l'art com a eina de transformació de l'individu per tal que la persona adquireixi capacitat crítica i pugui esdevenir més lliure durant la reclusió i després d'aquesta (Ysasi, 2019).

En els programes de fotografia i de dibuix, les preses treballen, fonamentalment, la representació evolutiva de la seva estada a la presó. En alguns casos, aquestes autorepresentacions han servit per activar protocols de prevenció del suïcidi. També s'utilitzen com a referent sobre l'estat emocional de les dones en reclusió, si bé no estan plantejats com a teràpies (Ysasi, 2019). El conjunt de monitoratge artístic fix de Wad Ras demana reconeixement i denota en l'entorn carcerari, així com en l'extern, una confusió de les arts que es fan a la presó com a teràpies ocupacionals o com a entreteniment.

A l'arribada a la presó, les noves internes utilitzen l'art per fer regals als seus familiars i poder mantenir-hi un llaç a través de l'expressió gràfica; amb el temps, la formació artística es dirigeix amb la finalitat que estableixin una expressió pròpia, més emancipada i igualment vinculada al seu entorn humà (Ysasi, 2019). No obstant això, la impossibilitat d'un art total com a eina integradora en una presó posa en evidència que el càstig de ser empresonat s'estén de la persona reclusa a la seva persona més estimada, tot i no ser delinqüent. La manifestació artística treballa sobre la base d'aquesta impossibilitat.

Per apreciar l'impacte dels projectes i la formació artística que es duen a terme a les presons cal distingir la idea de l'art com a redempció o passatemps. Cal reconèixer l'educació en les arts que no es projecta com un emmascarament de la reclusió forçosa o que es planteja com una demostració del bon funcionament del centre. Cal, també, estudiar què pot aportar l'art a la institució i a la persona presa: pel que fa a la institució, si revela canvis o l'evolució de la persona interna o si juga un paper important en la reinserció; pel que fa a la persona interna, quin espai li cedeix per expressar resistència, amb quina mesura és una cura o una evasió necessària, com persegueix els lligams humans amb les persones de fora. Cal un estudi específic dels usos de l'art en el context de la presó que atorgui un reconeixement a la tasca educativa, sense magnificar-ne, a priori, l'efectivitat.

## VI.III. La noció de càstig

**«Hi ha comunitats en les quals no s'imposi el càstig?»**

**(Joan Marçà, funcionari d'interior de presó format en arts i oficis)**

**«No en conec cap. Ja en la infància, quan un nen fa alguna cosa que no ens agrada l'apartem. Conec presons alternatives. A Bollate, els presos disposen de les claus de les aules, tenen llum solar i assumeixen responsabilitats, com ara cuidar els cavalls o l'hort. El model finès també és bastant diferent en relació amb el càstig.»**

**(Matteo Guidi, antropòleg i artista)**

A dalt d'una nèria, a l'escena final del film *El tercer home* (*The third man*), un home preguntava a un delinqüent com havia pogut danyar altres persones (Reed, 1949). Aquest li responia, fent èmfasi a com es veuen les persones en la distància que imposa l'alçada de la nèria en relació amb el terra, que els altres són «petits punts negres». Aquesta llunyania del delinqüent, física o psíquica, es pot arribar invertir en l'aplicació del càstig. La idea de delicte no és universal, però sí que ho és, com esmentava Weil, la voluntat que té tota persona que «se li faci el bé» i el seu oposat, la incomprensió que pregunta «per què se'm fa mal?» (2019). La pregunta que gira envers la inflicció d'un dany és present en tota la tensió que regula l'ordre de la convivència.

L'estudi de la història del delicte que el valora des d'un enfocament diferent de la criminologia comença molt tard, al segle XIX, i tot i que arriba incomplet, demostra indicis que el càstig s'ha imposat amb un efecte expiatori, religiós o venjatiu. Com a trets estesos en diferents territoris, la venjança s'aplicava antigament entre famílies o grups de pertinença i no de cos a cos entre individus. Així mateix, la idea de delicte ha estat mutable segons el lloc i el temps. Com bé va observar Pascal, «moltes accions considerades virtuoses han crescut amb el furt, l'incest, l'infanticidi i el parricidi» (2000). Des del llegat documental sabem que l'homicidi es va dividir, sobretot en la cultura occidental, en heroic o criminal (idea que es reforçarà amb la fundació dels estats), mentre que la cultura esquimal, per exemple, no fa diferències en el concepte de matar i l'accepta amb comprensió només quan hi ha en joc la supervivència del grup. El robatori també pateix canvis de consideració i en el dret tribal, per exemple, prima el valor simbòlic sobre l'econòmic. Una mostra d'això la trobem en el territori germànic, en el qual es punien els delictes de guerra, com la traïció o el canvi de bàndol, i els de culte, com el robatori d'objectes sants (Middendorff, 2018). Per confrontar alguns contrastos més sobre aquest tema tan ampli, cal fer notar que entre els indígenes de la costa nord-est dels Estats Units es considerava honrat adquirir privilegis matant a qui els tenia; entre els indis de Michigan resta documentada una mediació amb paraules i regals en un cas d'assassinat; entre els aixantis, a l'Àfrica occidental, s'establia la pena de mort per a qui en un ritual errés a l'enumerar els títols de grans avantpassats; entre els vikings, com a exemple últim, es sancionava la composició de versos sobre alguna persona de més de quatre estrofes (Middendorff, 2018). Aquestes mirades, encara que llunyanes, donen a entendre la raresa amb la qual podem mirar el sentit de justícia quan la cultura ja ha canviat.

Amb la formació dels estats, el dret penal comença a escriure lleis i a determinar-se amb una certa voluntat d'ordre, justícia o reciprocitat. Des d'aquest inici, són especialment inestables les lleis que han gestionat els delictes contra la honestedat en el curs dels segles, encara que totes han patit una mobilitat més ràpida o més imperceptible (Middendorff, 2018).

La presó, ja no com a lloc de tortura o espera del judici, sinó com a espai d'aïllament, es fa patent al segle XVI amb les cases galera i de misericòrdia (Almeda, 2005), tot i que Foucault situarà l'inici del penal dos segles més tard (Foucault, 2018). Des de llavors, la privació de llibertat ha suposat un debat, de vegades més sonor i de vegades més silencià. Hi ha hagut reflexions i teories abolicionistes, reduccionistes o reformatòries formulades per intel·lectuals amb un gran impacte en els corrents de pensament. L'ocultació de les persones preses, no obstant, fa que s'invisibilitzin les problemàtiques internes, tant les seves com les del funcionariat que hi treballa. Tal com exposa Ignacio González Sánchez, «la institució no pot presentar-se tan senzilla com ho fa el dret penal ni com ho fan els moviments socials» (González Sánchez, 2018). La presó ha persistit perquè no hi ha hagut una proposta, fins ara, que hagi desbancat l'ordre establert.

En el marc d'alternatives actuals a la presó hi ha la inversió en la prevenció del delicte, la mediació anticipada al judici, el control de vigilància electrònica (com la polsera o el xip), el treball per a la comunitat i les multes, si bé corren el risc de ser complementàries a la presó i no substitutòries (González Sánchez, 2018). Algunes entitats també assenyalen que el treball per a la comunitat, si ha de ser rehabilitador i no un càstig, ha de tenir una relació estreta i específica amb el delicte comès (comunicació personal amb un grup de la Coordinadora contra la Marginació, 6 de març de 2019). Les propostes en les quals intervé la institució poden relegitimar la mateixa institució, però també poden millorar la comunicació entre el *dins* i el *fora* de la presó, «fer que la presó sigui menys presó», mentre que les penes a mans de la comunitat privatitzen el càstig (González Sánchez, 2018). En el cas de les dones, a causa de la baixa perillositat dels seus delictes, hi ha una demanda especial de les penes alternatives basada en la crítica que es fa des de la ciència penal i la criminologia (Juanatey, 2018).

Encara que en els últims anys s'ha pogut veure que les polítiques penitenciàries han girat cap a una línia de reinserció, el penal encara és percebut només com a càstig per moltes de les privacions que imposa, de les quals l'impediment del contacte físic habitual amb la família i la naturalesa sol ser el que més s'acusa.

En aquest context, es procura que no hi hagi un «càstig a l'accés a l'art» per a les persones recluses, encara que no sigui el més prioritari. L'art es potencia de moltes maneres, encara que intramurs la restricció de materials o de l'accés a les convocatòries o a referents artístics fa que, tot i l'esforç, l'accés a l'art resulti minoritari o feixuc. Les persones amb més talent artístic, a més, són les persones a qui sovint s'atribueixen més oportunitats de treball, tasques i rutines dins de la presó i les que, finalment, no poden dedicar gaire temps a les activitats artístiques. McNeill defensa que la provisió d'art a les persones preses hauria d'estar garantida independentment de si l'impacte que té en aquestes persones es pot mesurar, o no, com a dret universal (McNeill et al, 2011). Perquè els efectes no sempre es poden mesurar a curt termini, tal vegada tampoc no trobem sentit a mesurar els impactes culturals a l'exterior de la presó com a valor de rendiment econòmic obligat.

## VI.IV. L'empremta de la reclusió en l'art

**«Canvia, l'art, segons el context de llibertat o reclusió?»**

**(Sara Sánchez, dissenyadora en reclusió a la presó de Wad Ras)**

***«L'art concedeix l'única llibertat que cap jutge pot llevar.  
Quan es mira l'artefacte (l'obra), no es pot saber on es va gestar.  
L'obra ho transcendeix tot.»***

**Eugènia Canal, jutgessa d'instrucció penal i artista)**

La dona va participar en l'art des de l'inici de la història. Ho va plasmar amb les seves pròpies mans, que estampava en les caveres (Snow, 2013). Eugènia Canal Bedia, artista i jutgessa d'instrucció penal, va partir d'aquesta mirada a la prehistòria per plasmar amb la seva obra pictòrica, *DeaMater*, la implicació femenina en aquest salt que va de la capacitat simbòlica al pensament emotiu. La jutgessa, que va créixer entre una família d'artistes, va seguir aquesta inquietud familiar amb una dedicació en paral·lel a la que desenvolupa a la Ciutat de la Justícia, a l'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Durant aquest temps va combinar activitats aparentment oposades: el dret i l'art. La primera es basa en definicions i acords estrictes. L'ordre regula la sociabilitat, encara que ha anat canviant amb el temps. Aquesta rigidesa i aquesta rectitud es propaguen amb la imatge d'un horitzó inassolible. La justícia, com la pau, és quelcom al qual aspirem aproximar-nos, però que mai podem atènyer (Canal Bedia, 2019). L'art, per contra, esqueixa el sistema de valors i crea afectes, ens corprèn de forma propera. Simone Weil ens recorda la manca de vincle entre el dret i l'afecte. Weil assenyala la força que pot arribar a exercir la paraula sobre l'altre si aquest està deshabitat de la seva capacitat d'expressar-se o guarda una resposta paralizada o inarticulada en el seu interior (2019). L'art i el dret, doncs, estan allunyats i Eugènia Canal Bedia els va unir d'una manera insòlita. En l'oposició entre art i dret, la jutgessa i artista considera dues aportacions enriquidores. D'una banda, el dret canalitza la possibilitat de paraula, a través de la qual basteix l'art, l'acompanya a recolzar el seu discurs; de l'altra, l'art aporta al dret una certa flexibilitat, una comprensió constant amb l'ordre que s'aplica sobre l'ésser humà, sobre el seu subjecte i el seu cos (Canal Bedia, 2019). L'art, per tant, es pot veure com una possibilitat de donar elasticitat al dret per tal que s'emmotlli millor amb el component humà. L'excepcionalitat que l'art arribi a associar-se a l'esfera del dret fa que puguem mirar amb certa estranyesa com s'han imposat l'ensenyament i la producció de les arts a les persones preses i com resultaria insòlit que es proposessin a les persones que investiguen o sentencien les seves condemnes.

En la meua possibilitat de visitar la presó des de la llibertat vaig fer arribar la pregunta de Sara Sánchez, en la seva etapa de reclusió, a la jutgessa artista sobre si l'art s'impregna del context de la llibertat o de la reclusió. Amb una certa objectivitat, i tal com responia Canal Bedia, l'obra serveix de trànsit emotiu i, per aquesta raó, difícilment pot delatar el seu origen si no es basteix a partir d'un recurs simbòlic molt evident o s'acompanya d'un discurs escrit. Cal tenir en compte que no hi ha una iconografia que sigui pròpia i inamovible de les presons, ja que el sistema formatiu de les arts ha anat evolucionant i ha establert un canal d'expressió més obert, que ja no s'estanca amb motius simbòlics recurrents. D'altra banda són freqüents les dificultats per visibilitzar si l'art fet a les presons pot constatar una revelació del context que marqui les obres fetes a l'interior carcerari.

En l'actualitat, no s'ha observat si les manifestacions artístiques realitzades per les dones a les presons evoquen algun discurs, alguna resistència o alguna relació amb les seves problemàtiques. A principis del segle XXI es van començar a generar estudis rellevants que afirmaven que la manca de presons femenines al país feia que els familiars haguessin de desplaçar-se més quilòmetres per veure les preses i, per sobre d'això, que la dona no era considerada amb les seves necessitats específiques, tret de les qüestions vinculades a la maternitat o l'assistència sanitària (Navarro, 2018). Aquests estudis destacaven un enfocament de la política criminal que no tenia en compte la feminització de la pobresa o que la majoria de les dones havien sofert violència i submissió abans de l'entrada al penal. També assenyalaven una remuneració i una orientació professional en les tasques a la presó pitjors i un llast de culpabilitat més feixuc per la pressió d'haver de ser una «bona dona» o una «bona mare».

Per establir si veritablement hi ha un impacte del context de la presó en la producció artística al marge de la llibertat, cal un estudi minuciós de com es resolen les problemàtiques específiques, de la dona -o de qualsevol persona., i resseguir com es traslladen a la creació expressiva. També cal observar i escoltar la veu latent que s'incrusta en les obres; cal una flexibilitat d'accés a les creacions des de la investigació, basada en unes arts que convidin a constatar si la seva transcendència expressiva és específica o universal.

# VII. DE L'ÈTICA I L'ESTÈTICA





## VII.I. Amoralitat i etiquetes de l'estètica

«He prejutjat la major part de l'art de presó. Per la meua comoditat, l'he etiquetat com a naïf i limitat. He aprofitat la falta de recursos de les presons per justificar el perquè de l'estètica lo-fi (de baixa fidelitat) de l'art dels presos i no aprofundir-hi. Aquesta lògica em va impedir veure la inventiva, l'enginy i la resistència inherent a pràcticament tot l'art dels presos.»

(Brook, 2015)

L'ètica i l'estètica s'han fusionat i dissociat en el pensament al llarg dels segles. En alguns moments el bé s'ha integrat a la bellesa i en altres han esdevingut autònoms. Per als dos casos hi ha una bibliografia extensa, que es redueix considerablement al centrar la conflictivitat de l'ètica i l'estètica exclusivament a la presó. No tinc per objecte aquí estudiar la unió o la independència dels dos conceptes, sinó apuntar les conflictivitats que aporten al context carcerari per analitzar-ne l'impacte en relació amb l'art que pugui transcendir l'interior i l'exterior de la presó.

Un dels primers punts seria valorar la legitimitat del mateix art fet a la presó des del punt de vista ètic, a més de reflexionar sobre qui el pot gaudir. Amb quins ulls podríem gaudir l'obra, per exemple, d'algú que hagués comès un delicte de sang terrible. Això és considerar si hi ha possibilitat d'art fet per algú que està en deute amb la societat pel dany que ha provocat. Sobre aquesta qüestió, la resposta de Mery Cuesta és que el públic que mira l'art fet per persones preses ha de moure's sobre el terreny de l'amoralitat (Cuesta, 2016), aquell que queda al marge (no per sobre) del binomi bé i mal. Per gaudir de les obres fetes a la presó i atendre el seu component humà, d'acord amb Mery Cuesta, cal poder apartar el consens estètic i també el judici moral per encabir-hi certa «rarsa» o «dissonància» (Cuesta, 2016). L'amoralitat també és un lloc de pas en el món acadèmic i jurídic (Arjona, 2013). Existeix la idea que sense implicació moral, l'advocacia pot seguir el seu exercici amb una major moralitat; això és, que la defensa d'un presumpte delinqüent serà més ètica si deixa de banda el judici personal. Evidentment, aquesta paradoxa no està exempta de dificultats i dilemes, ja que aquesta neutralitat imposada fa vulnerable qui s'hi aferra i arrisca la seva salut (Arjona, 2013). Tant en l'art com en el dret, la necessitat d'amoralitat empeny els valors morals al territori de les lleis i a la seva convenció social. L'amoralitat inunda, també, el sentit de la naturalesa, sovint contraposat a l'artifici de les lleis. La racionalitat ordena i oblida amb quina presència apareix la violència a la natura, de quina manera ja hi era present abans que es formessin els estats i el dret penal. Al capítol «La vida en flor» de *Tretze vides, infinites veus* (Aranda, 2017), sobre l'educació en el context carcerari, Heike Freire afirma que en la natura no existeix la tara, sinó que l'equivocació pertany a un concepte humà: «En l'estat de naturalesa, l'error no existeix. No hi ha res que hi sobri ni que hi falti, no hi ha defectes, ni pèrdues. Cada ésser ocupa el seu lloc i es combina amb els altres en un moviment incessant, en una (re)creació juganera de diferències, en una festa de variacions infinites» (Aranda, 2017). Freire expressa així el desencaixament que apareix entre l'impuls de la singularitat i la «domesticació» d'allò que és viu, que culmina amb l'etiquetatge de l'ésser: «En el seu afany per fixar, per cloure l'ésser en una etiqueta amb la qual no es pot identificar (perquè la seva essència desborda sempre, perquè suposa una transformació contínua), és habitual que la sentència congeli, tanqui possibilitats i bloquegi les forces creatives. No té en compte que la vida mateix és una anomalia que avança sense pausa, recolzant-se en tot allò que la pot sostenir. I així, la deixa suspesa en el dubte, marcada amb el buit d'un estigma» (Aranda, 2017).

La denominació estigmatitzadora de la persona delinqüent a través d'una sentència s'estén a l'hora de descriure l'art que fa a la presó i que de manera popular es coneix com a *prison art* o art de presó. La utilització d'aquesta etiqueta suposa també un conflicte ètic, ja que situa l'art de presó en un estatus inferior a la resta de l'art i, en general, l'aïlla en circuits culturals menors i tancats, o, com anomena Davies, dins d'un «gueto estètic» (Davies, 2007).

L'art fet a la presó esdevé, així, presoner. Es titlla d'inhàbil, naïf, infantilitzat, dramatitzat. Entre les etiquetes que rep l'art creat pels presos trobem diferents denominacions, com *art brut*, encunyada per Dubuffet (1949), i, més tard, l'anomenat *outsider art* o art marginal (Cardinal, 1972), que faria referència a aquell que practiquen persones amb poca formació o fora de les normes: autodidactes, visionaris, malalts, bojos, mèdiums, presos (Davies, 2007). L'expressió *art brut* va ser positivitzada des de l'admiració de Dubuffet en reconèixer l'autenticitat en aquell art que es gesta sense consciència de ser art. Agustín Jiménez puntualitza que la producció artística feta en reclusió no pot ser anomenada *art brut* perquè la creen persones conscients, intel·ligents, a les quals hem d'exigir una qualitat i una estètica no adoctrinada però madura (Jiménez Pimentel, 2019). *Art taleguer* seria una altra denominació, referida a la creació artística produïda dins de la presó i que es caracteritza per utilitzar materials permessos a l'interior del centre penitenciari, habitualment limitats i molt precaris (Cuesta, 2019), com burilles de cigarret, llenços reutilitzats, bosses de patates, pasta de dents, oli de cuina sobre la paret de la cel·la, estris de tatuatge, sang... *Prison art*, doncs, inclou expressió artística feta a la presó, encara que no sigui reconeguda com a art. Sovint s'estén a qualsevol activitat plàstica sense ambició, amb l'única voluntat que el temps corri dins del penal (Cuesta, 2019).

Pete Brook adverteix que el perill d'interpretar l'art des d'un punt de vista estètic en el context de la presó condueix a que s'ignori el marc social que l'ha generat (2015). Encara que l'art està més en la persona que als museus, segons reescribia d'Oteiza Míriam Polanco el 2009 (Finmatun, 2019), un dels debats entorn de l'art carcerari és sobre quin grau de visibilitat ha de tenir. L'art de presó és pràcticament l'únic mitjà que pot transmetre, ja sigui amb il·lustracions o amb fotografies, les condicions d'aïllament humà extremes que es donen a les cel·les especials de càstig, allà on les hores de llum es fan escasses i el contacte humà, impossible. Brook fa notar que és necessari donar un temps i un espai de visibilitat a l'art, com pot ser el que ofereix la galeria especialitzada (2015). El crític subratlla que les persones recluses són unes grans coneixedores del sistema i les úniques que veuen una part de l'engranatge polític a través d'espais que a les persones lliures ens són negats (2015). Existeix, també, un conflicte temporal, pel qual l'artista pres treballa durant molt de temps invertint energia per poder treure la seva obra fora, a un món excedit en imatges, davant del qual, amb sort, li seran dedicats només uns segons (Brook, 2015). Un món accelerat passa de llarg fins i tot de les petites escletxes que ens permetrien accedir a allò més invisible de la creació carcerària.

## VII.II Ètica en l'autoria

-«¿Porqué firma siempre por detrás, por vergüenza?»  
-«Para que no imaginen quién es»

(Transcripció de reclusos anònims, del llibre de Frederic Amat et al, 2010)

L'art contemporani es troba en una cruïlla davant la problemàtica de l'autoria. D'una banda, l'excés de difusió de les obres crea una necessitat de protegir el reconeixement de les autories i, de l'altra, emergeix una voluntat de desprendre-se'n. Allò creatiu és més procliu a donar (*generositat* o *generar* provenen de *crear*), si bé l'artista ha de defensar els seus interessos, o a servir com a font de supervivència.

En els últims anys ha arrelat cada vegada més la idea que les obres artístiques tenen una vida pròpia; s'accepta que les obres emprenen una independència de l'autor, que s'escapen del seu control. W. T. Mitchell plantejava que les persones reaccionen envers les imatges com si aquestes estiguessin vives, atorgant-los el poder de maniobrar-hi (2017). També Mieke Bal defensava una autonomia de les obres, però des de la seva diversitat de possibilitats d'interpretació (2016). En ocasions, les obres deixen de tenir una autoria per passar a tenir-ne una altra amb l'«apropiacionisme». En altres, simplement, es desprenen de la seva autoria, s'emancipen. L'artista deixa ser l'obra perquè no pot pretendre que només expressi allò esperat o concebut, i en aquest desplaçament, l'obra creix i accedeix a noves capes de significat.

Que les persones internes al penal estan interessades a defensar les seves autories ho mostra un document sorgit, precisament, de la inquietud de la gent presa en relació amb la gestió de les seves obres. Es tracta d'un codi de bones pràctiques que ens dona a entendre que, actualment, la producció artística a les presons de Catalunya és alta i que cal regular aquests interessos (Monitors artístics dels centres penitenciaris de Catalunya, 2010). Entre els drets morals sobre l'obra artística, la persona presa ha de decidir si vol divulgar-la i com fer-ho. Si prefereix firmar-la amb el seu nom real, amb un pseudònim o anònimament. En l'exposició «Bàlsam i fuga. La creació artística en la institució penitenciària» (CaixaForum, 2016), la comissària Mery Cuesta va comptar amb la col·laboració de la Direcció General de Serveis Penitenciaris per tramitar la firma de cada autoria (2019). En els casos més complicats, els de les persones que ja eren mortes al moment d'iniciar el projecte expositiu, es va demanar el permís i l'opinió dels familiars pel que fa a la manera de presentar el nom de l'artista. La resta de persones preses que hi van participar van escollir fer constar inicials, restar en l'anonimat o posar el seu nom real. Això ens dona una mesura de l'estigma que suposa el pas per la presó per a les persones internes i de la seva preocupació per reinserir-se en l'àmbit laboral i social, així com de la seva necessitat de deixar enrere el passat. La utilització de pseudònims, molt més freqüent en creadors en reclusió que en llibertat, és un indicador que la resocialització no és encara totalment efectiva tot i els esforços resocialitzadors.

## VII.III Ètica de l'accessibilitat

«Somem, per això, en un museu laberint, en què hi hagi obres tirades per terra, obres apilotades en una paret, una paret buida...; amb galeries que no condueixin enlloc, en altres de circulars, sempre sense cap mena d'indicació de recorregut; amb sales on es pugui parlar, seure, escriure o fer un cafè. Un laberint que mostri l'única condició possible de la mateixa història de l'art, que no sigui, de cap manera, lineal ni coherent, sinó plena d'amagatalls i racons, d'excepcions i transgressions. I de bèsties. Seria, potser, l'únic museu impossible, però sincer.»

(Rampérez, 2018)

La localització d'una obra d'art és un factor important per a l'impacte que desitja l'artista, i per la seva part, la curadoria contemporània cerca el lloc adient on exposar-la. Es tracta, quan es presenta l'oportunitat, d'establir una coherència entre la producció artística i l'espai on es mostra, entre allò simbòlic en l'un i en l'altre. Aquesta ubicació artística es pot incorporar al cos (en el cas de les *performances* o la dansa), es pot fer arribar al carrer o es pot instal·lar en un museu o en sales d'exposició.

Les expressions artístiques gestades en reclusió solen mostrar-se a la mateixa presó, en espais polivalents i, habitualment, poc adaptats. Molt sovint són arts escèniques o projeccions de videodansa, que només poden arribar en enregistraments documentals; també es presenten en centre cívics o sales anomenades «alternatives» (Tristán Pérez Martín, comunicació personal el 10 d'abril de 2019). En menys ocasions, es presenta la possibilitat d'exposar en llocs regulats per a l'art, com la galeria i el museu, o «cub blanc», com el va anomenar Brian O'Doherty (2011), amb referència a un espai homogeni i estandarditzat de parets blanques. La producció artística creada per persones preses troba reticència per travessar les portes d'aquest cub blanc, on s'imposen tendències estètiques i corrents de pensament que flueixen amb una temporalitat diferent que al penal. Cal tenir en compte que les persones preses no poden accedir lliurement a visitar exposicions ni consultar a la xarxa l'actualitat artística. L'esforç de Mery Cuesta en l'exposició «Bàlsam i fuga» (2016) va ser, precisament, per mostrar en un museu que no existia només un art dramatitzat i fosc i va incitar a «comprendre les propostes artístiques des d'una perspectiva simbòlica i humanística», a més d'establir un diàleg entre obres realitzades des de la diferència de l'espai lliure i el de reclusió\*. Cuesta va descriure un univers iconogràfic ric i va detectar una sèrie d'eixos temàtics que es repeten: l'angoixa per la pèrdua de la llibertat, el retrobament amb la família o la natura, el control o la vigilància, la fragmentació de la identitat, la configuració d'espais imposats o imaginatius, la nostàlgia d'allò que ja és inaccessible (Cuesta, 2016). També va reflectir en el seu comissariat dues direccions en les produccions artístiques de les persones preses: les que s'encaminen a una cura (*bàlsam*), per tal que la persona presa es pugui restablir, i les que s'orienten a crear un espai de distància amb la presó, una «escapada» (*fuga*).

\* Cuesta exposa (2016): «La exposición, por ejemplo, no muestra un bodegón porque no esté mal pintado para estar hecho por alguien sin formación, sino porque la persona que lo pintó, viviendo en circunstancias particulares, ha introducido un reloj en él, lo cual es un motivo simbólico de referencia para aquel que vive en cautividad».

És cert que apareixen diversos leitmotiv, com la iconografia apuntada en el seu estudi, utilitzada per les persones que arriben al penal sense formació artística i que es personalitzava en la figura-ció de Camarón de la Isla o la Hello Kitty, o que es representava per la consigna d'«amor de madre» o el filat d'espines, entre altres. Tot i això, aquests referents no es poden tenir en compte com una realitat inamovible. La diversitat de persones que passen per la presó és molt heterogènia i no es pot afirmar que existeixi actualment una iconografia fixa (Ysasi, 2019). Així, per exemple, una mirada ràpida als Estats Units fa veure com els motius d'interès es representen amb altres icones, com motos, pallassos tristos, llàgrimes i sang o cotxes (Brook, 2015). En aquest sentit, no es tracta que l'educació artística sigui adoctrinadora i importi l'estètica i el discurs imperant de l'exterior de la presó a l'interior, sinó de fer emergir valors nous en lloc de perpetuar estereotips (Jiménez Pimentel, 2019). La inèrcia i la desinformació socials fan pensar que l'art de presó és tremendista, però és divers i varia en continguts i en estètica amb els canvis de la mateixa presó i amb les singularitats que hi entren i en surten. Avui es considera que l'art no ha de complaure ni consolar, ni serveix per a la contemplació, sinó per fer trontollar les bases d'allò que pensem i, en conseqüència, per obrir possibilitats a diferents maneres de mirar i qüestionar la realitat. Aquesta consigna pot ser contradictòria en l'espai de la presó, on l'estètica s'abraça d'una altra manera, des de la «falta de bellesa» o la manca d'estímuls (Sánchez, comunicació personal, 25 de gener de 2019). Per tant, més que imposar una forma de bellesa o acceptar la infinitud de maneres de definir-la des de l'àmbit acadèmic, cal reconèixer la necessitat inalienable de bellesa que sent l'ésser humà en els llocs en reclusió. Pel que fa als incentius i a les motivacions econòmiques i de reconeixement de les persones artistes, la presó organitza els seus propis concursos d'art. Evidentment, no es pot comparar aquesta iniciativa, que d'altra banda és molt encoratjadora, amb l'accés lliure a la informació sobre convocatòries artístiques —ni a les seves dotacions— que podria arribar a la presó des de l'exterior. Moltes vegades, la presentació a concursos o beques públiques o privades es fa amb l'acompanyament de monitors, però les bases del mercat de l'art i les institucions culturals no encaixen fàcilment amb les possibilitats de les persones recluses, ja sigui per la seva nacionalitat, el seu deute amb la justícia o la seva trajectòria en les arts. A més, les persones captives que mostren més habilitats artístiques sovint són les que tenen més ocupació laboral i tasques, motiu pel qual no poden dedicar-se intensivament a la creació. Pel que fa als rèdits, i a falta de protocols ètics pels artistes, els treballs en col·laboració i de cocreació suposen un repte, sobretot si són entre persones lliures i preses, així que s'ha de procurar que el reconeixement pugui arribar igualment a la persona reclusa. Més que el repartiment de guanys, que es podria plantejar a parts iguals o de manera proporcional segons les necessitats econòmiques de cada part, o de les despeses cobertes per cada part, el problema radica en la falta d'una legislació per resoldre conflictes o per evitar la incertesa que aquesta manca normativa pugui arribar a generar. D'altra banda cal tenir en compte que en la cocreació pot arrelar la persistència d'un lligam que mantingui una relació, no sempre aconsellada per l'entorn penitenciari. L'artista lliure que s'acosta a persones preses en col·laboracions es procura, habitualment, l'assessorament ètic per realitzar el projecte i sovint compta amb el suport de professionals interns i, de vegades, externs a la presó. Núria Güell va seguir les pautes de psicòlegs per mantenir una relació freda amb els més de cent interns de presons de màxima seguretat amb qui es va cartejar en el desenvolupament del seu projecte *Aplicació legal desplaçada*#3. Aquesta distància es recomana per no crear expectatives que aquests vincles es puguin mantenir amb el temps. En el seu cas, una d'aquelles relacions, la que es va establir amb el pres Jaime Giménez, també anomenat *El Solitario*, va seguir fluint per carta per decisió pròpia de l'autora. També en l'estructura racional es cola, com en les lleis, certa emotivitat i canvi. És just admetre, doncs, que com les lleis, els protocols ètics i estètics també són susceptibles al canvi i al temps.



# VIII. CONSIDERAR I CONCLUDURE





Cal un espai d'escolta en el qual les persones preses puguin desenvolupar la seva expressió artística i aquesta resulti més audible. Alhora, cal assegurar que les persones que es troben a la presó puguin ser espectadores de l'art d'extramurs i aconseguir que aquesta circulació sigui més fluida. Des d'aquest estudi de tres antecedents a Wad Ras es desprèn que la implicació d'artistes d'extramurs és una aportació a dins de la presó i facilita l'accessibilitat als corrents estètics i de pensament contemporanis. Aquesta intervenció artística externa sol ser participativa amb les persones preses i desenvolupada amb metodologia dirigida. En aquests casos, l'art abandona el seu paper reverencial o la imposició de ser transgressor i s'integra a la vida. De vegades possibilita l'autorepresentació de les persones preses o una major comunicació social entre l'interior i l'exterior de la presó. La circulació de l'art entre la llibertat i la reclusió pot invertir part del desconeixement del context estanc que sovint porta a una interpretació parcial o equívoca de les produccions artístiques que s'hi produeixen.

Tant l'acció artística col·laborativa com la cocreativa requereixen flexibilitat i entesa entre la institució penitenciària i l'artística. La confiabilitat en l'art i en les mateixes institucions fa possible que les mateixes institucions estableixin excepcions a la presó per dur-les a terme. En els casos documentats en aquest estudi, Wad Ras mostra que la proposta artística fa possible, de forma temporal o permanent, entrar elements inhabituals al centre penitenciari –com un piano de mitja cua o dos-cents blocs de gel–, utilitzar una càmera fotogràfica o plantar un llimoner de l'exterior.

De l'entrevista circular i la bibliografia cercada es pot comprovar que, en general, la institució artística i la penitenciària no incentiven l'autonomia de la persona presa en l'expressió artística, tot i els esforços dels programes en arts d'intramurs. L'àmbit expositiu de l'art rebutja les produccions artístiques de la presó fonamentades en la realització del bé, sense tenir en compte que la institució penitenciària sol facilitar els projectes enfocats a la prosocialitat per a la persona presa. Existeix, d'altra banda, una gran dificultat d'investigar les manifestacions artístiques que es realitzen a dins de les presons en secret o d'esquena a la institució.

La confidencialitat amb la qual s'ha treballat amb les persones entrevistades que es vinculen amb les relacions entre l'art i la presó mostra que encara no hi ha un clima d'obertura per afrontar socialment inquietuds com el qüestionament de l'autoritat o el càstig, tot i que hi ha artistes que aborden aquests debats amb les seves obres a les dues bandes dels murs carceraris. Les entrevistes també han fet palès el conflicte en els dilemes educatius, ètics i estètics en relació amb les obres que es generen a la presó i la necessitat d'un estudi sobre l'impacte del context carcerari en els seus eixos temàtics i formals.

L'àmbit de l'art estableix certs estereotips en l'art gestat en presons i negligeix l'heterogeneïtat d'aquestes produccions i els canvis d'iconografia que succeeixen en el temps. Existeix un conflicte en aquestes creacions des de la visió de la crítica d'extramurs: d'una banda, el seguiment d'una línia canònica és entès com una complaença a la institució, sense tenir en compte la necessitat de bellesa que pot assaltar la persona en reclusió en una presó que disposa de pocs estímuls perceptius; de l'altra, les línies tremendista i naïf són rebutjades per motius formals, sense tenir en compte la necessitat de les persones internes d'expressar resistència o la manca de formació disciplinària o en els gustos dominants en la societat.

Des de la part més crítica de la criminologia envers la funcionalitat de l'art es proposa no magnificar-ne la funcionalitat i sol·licitar un espai crític. Finalment, cal anotar que la manca d'antecedents cocreatius fa que l'experiència compartida amb Sara Sánchez sigui un inici encara no representatiu i avaluable en el seu impacte a través del temps. Es perfila, qualitativament, com una forma de creació on, tot i la desigualtat de condicions que dona la llibertat versus la reclusió, es gesta sense jerarquia i comparteix i amplifica diferents accessos i limitacions de la presó que han representat per a mi una font de coneixement emancipadora. Em resta esperar, tal vegada, que algun dia la meua visió pugui ser confirmada, matisada, contradita o reescrita des de la veu i la llibertat de la Sara.

En el nostre procés cocreatiu, una desena d'imatges de l'exterior van travessar l'interior de la presó, com també el van travessar un nombre aproximat d'imatges de la presó per ser enviades a l'exterior. Per combatre la inaccessibilitat a un fruit vam assolir l'entrada d'un llimoner de la banda externa del mur fins al pati de la presó. Més que creuar una presó des de l'art, podria dir que la presó m'ha travessat prou per seguir-la mirant amb estranyesa i alhora amb més proximitat en tot allò que hi succeeix. A Wad Ras hi vam plantar un arbre nou i no vull deixar de veure tot allò que hi ha sota la seva copa.

# BIBLIOGRAFIA



- Almeda, E. (2005). Pasado y presente de las cárceles femeninas en España. *Sociológica*, 6/2005, pp: 75-106.
- Amat F., Argullol R, Miralda A., Evru, Ricci R. Robles E., Tresserras O. (2010). *Des de la Model*. [Barcelona]: Departament de Justícia.
- Antich, X. (2010). *La voluntat de comprendre* (pp. 184-185). Barcelona.
- Aranda, X. (2017). La vida en flor. A *13 vides, infinites veus* (p. 17-18, 27). [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia.
- Argullol, R. (2008). *Aventura* (p. 38). Barcelona: Acantilado.
- Arjona, C. (2013). La ética de la amoralidad [Blog]. Recuperat de <https://eapc-rcdp.blog.gencat.cat/2013/05/30/la-etica-de-la-amoralidad-cesar-arjona/>
- Arte libre en prisión // Mery Cuesta | contraindicaciones. (2014). Recuperat el 2/11/2018 a <https://contraindicaciones.net/arte-libre-en-prision-mery-cuesta/>
- Art Solidari, projecte artístic a la presó de Wad-Ras | betevé. (2013). Recuperat el 17/5/2019 a <https://beteve.cat/cultura/art-solidari-projecte-artistic-a-la-presos-de-wad-ras/>
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso* (p. 292). Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Brook, P. (2015). Prisoner Art vs. Art About Prison Aesthetically speaking, do artworks made on opposite sides of prison walls work together? [Blog]. Recuperat de <https://medium.com/@brookpete/prisoner-art-vs-art-made-about-prisons-1bd10fe1920b>
- Butler, J.(2015). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires (Argentina): Paidós.
- Cheliotis, L.(2012). Arte y artificios: deconstruir la relación entre las artes y el encarcelamiento. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, (3, núm. 8), 257-288.
- Can Basté. (2019). La Galería de los Dulces Sueños. Recuperat el 3 de març a <https://galeriadesuenos.wordpress.com/>
- Cuesta, M. (2014). Arte libre en prisión [Blog]. Recuperat el 2/3/2019 a <https://contraindicaciones.net/arte-libre-en-prision-mery-cuesta/>
- Cuesta, M. (2016). *Bálsamo y fuga* (p. 14). Barcelona: Obra Social "la Caixa.
- Davies, M. (2007). Section II: On Terminology | On Outsider Art and the Margins of the Mainstream. Recuperat de <http://www.ibiblio.org/frenchart/outsider-art/on-terminology/>

Diccionario Taleguero. (2019). [Blog]. Recuperat el 2/1/2019 a <https://www.infoprision.com/blog/diccionario-taleguero-b-0>

Esquirol i Calaf, J. (2015). *La resistència íntima* (p. 143). Barcelona: Quaderns Crema.

Finmatun. (2019). Recuperat el 2/6/2019 a <http://www.finmatun.com/difusion.html>

Fischer, E. (2011). *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península.

Foucault, M., (2010). *La arqueología del saber*. Mèxic: Siglo XXI.

Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Foucault, M. (2018). *La sociedad punitiva*. Tres Cantos (Madrid): Akal.

Fundació Tàpies (2014). *What happens? Allan Kaprow*. Crítica de la Fundació Tàpies. Barcelona.

Garcés, M. (2018). *Lectores de Judith Butler*. Conferència, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).González

Virós, I. (2019). *Cities of light. Co-existence. (En defensa de la calle)*. Conferència, Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

González Sánchez, I.[Ahotsa]. (2018, novembre 23). ¿Un mundo sin cárceles es posible?[Arxiu de vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Xvi3-sxx09A>

Juanatey, C. (2018). *Delincuencia y población penitenciaria femeninas: situación actual en España*. [pdf en línia] (pp. 31-31). Alacant: Revista de Ciencia Penal y Criminología. Recuperat el 2/4/2019 a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6542683>

McNeill, F. et al. (2011). *Inspiring desistance? Arts projects and 'what works?'* [pdf en línia]. Glasgow: Justitiele Verkenningen. Recuperat el 5/3/2019 a <http://eprints.gla.ac.uk/56711/>

Middendorff, W. (2018). *Sociología del delito* (pp. 37-45). Santiago de Chile: Olejnik.

Maroño, P. (2009). Projecte per a presó abandonada [Blog]. Recuperat el 3 de febrer a <http://Projecte per a presó abandonada>

Monclús Masó, M., Bergalli, R., & Rivera Beiras, I. (2016). *La gestión penal de la inmigración*. [Barcelona]: Universitat de Barcelona.

Mitchell, W. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* (p. 29). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Monitors artístics dels centres penitenciaris de Catalunya. (2010). *Guia de bones pràctiques per a artistes* [pdf] (p.2). Barcelona: Centre d'Estudis Jurídics i Formació Especialitzada. Recuperat el 2 de desembre de 2018 de [http://cejfe.gencat.cat/web/.content/documents/arxiu/pc-compartim-guia\\_bonespractiques\\_artistesfeb2010.pdf](http://cejfe.gencat.cat/web/.content/documents/arxiu/pc-compartim-guia_bonespractiques_artistesfeb2010.pdf)

Moreto, L. (2019). *Doce uvas*. Barcelona: Autoedició.

Navarro, C. (2018). *El encarcelamiento femenino* (p. 21, 64). Barcelona: Atelier.

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco*. Murcia: CENDEAC.

Open Systems. (2019). About |. Recuperat el 3 de març de 2019 de <http://www.ub.edu/opensystems/es/about/>

Pascal, B. (2000). *Pensamientos*. El Cid Editor.

Peñuela, T., & Rivera, R. (2012). *Testimonis del Centre de Protecció de Menors Wad Ras*[DVD]. Barcelona: Queralt Solé.

Rampérez, F. (2018). *Distancia e incertidumbre* (p. 26). [Madrid (Espanya)]: Avarigani Editores.

Reed, C. (1949). *The third man* [Pel·lícula]. Regne Unit: Carol Reed.

Regione Toscana, Fondazione Giovanni Michelucci, Departament de Justícia - Generalitat de Catalunya, The Manchester College, Prison Arts Foundation, & Berliner Literarische Aktion e.V. (2012). *Art and Culture* (p. 64). Fiesole (Itàlia): Fondazione Giovanni Michelucci.

Sánchez-Valverde, C. (2009). *La Junta Provincial de Protecció a la Infància de Barcelona, 1908-1985* (p. 35). [Barcelona]: Secretaria d'Infància i Adolescència, Generalitat de Catalunya.

Schiele, E. (2014). *Egon Schiele en prisión* (p.24). Barcelona: José J. de Olañeta.

- Schulz B. (1991). *Las tiendas de color canela*. Madrid: Debate.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos* (p. 14). Buenos Aires: Prometeo libros.
- Serveis Penitenciaris. Departament de Justícia. (2019). El model de rehabilitació a les presons catalanes [pdf en línia]. Barcelona. Recuperat el 3/4/2019 a [http://justicia.gencat.cat/web/.content/documents/publicacions/model\\_rehabilitacio\\_presons\\_catalan](http://justicia.gencat.cat/web/.content/documents/publicacions/model_rehabilitacio_presons_catalan)
- Sònia Calvó Carrió i João França. (2019). Aïllament: la presó dins la presó [TV programa]. TV3.
- Snow, D. (2013). *Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art* [pdf en línia]. *American Antiquity* 78(4):746-761. Consulta el 3/5/2019
- Weil, S. (2019). *La persona y lo sagrado* (pp. 38-39). Madrid: Hermida Editores.
- Wilde, O. (2008). *De profundis* (p. 76). México: Leyenda.

Entrevistes accessibles amb contrasenya, recuperables només amb la invitació i el permís de les persones entrevistades, al següent link: <https://drive.google.com/drive/folders/1ZGZxbex-AJsmweVBsV4mBel84C0aa2m0>, disponible del 19 al 30 de juny de 2019:

Eugènia Canal Bedia, presencial a Hospitalet, abril de 2019  
Mery Cuesta, presencial a Barcelona, març de 2019  
Matteo Guidi, presencial a Hospitalet, maig de 2019  
Núria Güell, per Skype i enregistrament audio, març de 2019  
Nader Koochaki, per Skype i enregistrament audio, març de 2019  
Agustín Jiménez Pimentel, presencial a Barcelona, juny de 2019  
Joan Marçà, presencial a Barcelona, maig de 2019  
Francesca Nocivelli, presencial a Barcelona, abril de 2019  
Josep Perelló, presencial a Barcelona, maig de 2019  
Tristán Pérez Martín, presencial a Barcelona, maig de 2019  
Sofía Ysasi, presencial a Barcelona, maig de 2019

Les comunicacions amb persones preses o expreses no són recuperables.

Per qüestions de confidencialitat alguns noms del funcionariat o persones exrecluses es mostren sota pseudònim; també per motius de confidencialitat, algunes entrevistes només les pot consultar part del professorat del màster de Producció i Investigació Artística.

**Declaro no haver tingut cap conflicte d'interessos amb la institució penitenciària.**