

VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP- 9 Y 10 DE DICIEMBRE DE 2010
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Título: “Sociología de las representaciones pictóricas en la producción plástica del Frente de Artistas del Borda”¹

Nadia Tranguera

Email: nadia.tranguera@gmail.com

En la siguiente ponencia presentaré el análisis de las obras plásticas realizadas por pacientes del taller de plástica del Frente de Artistas del Borda (FAB), colectivo que funciona en el hospital psiquiátrico J. T. Borda. En este trabajo, me preguntaré de qué manera las representaciones y producciones artísticas de los pacientes conservan las huellas propias de la instancia de producción y organización del colectivo, y de qué modo presentan indicios de la condición de encierro en que se realizan.

El trabajo artístico del FAB comprende a productores artísticos y coordinadores que se reúnen en talleres semanales y en asambleas quincenales. Dicho colectivo elabora una crítica a la situación manicomial, cuestionando el tratamiento médico tradicional de la enfermedad mental, a partir de una inspiración antipsiquiátrica. Pretende denunciar la condición de encierro y exclusión, y trastocar las condiciones productoras de enfermedad de los pacientes, a partir de la producción artística expuesta fuera de la institución. En este sentido, el FAB supone un arte político capaz de transformar al paciente en sujeto creativo y crítico; transformar la institución manicomial y modificar el imaginario social de la enfermedad mental.

El Frente de Artistas cuenta con talleres de teatro, mimo, plástica, teatro participativo, música, danza-expresión corporal, títeres, letras, fotografía, circo, periodismo y un taller de desmanicomialización (de carácter teórico). Todos funcionan abiertos a la comunidad en general, desde 1998, con una modalidad de trabajo libre y quienes participan, lo hacen de manera gratuita (tanto coordinadores, colaboradores como talleristas)². La oficina y el galpón donde funcionan los talleres se encuentran en el

¹Esta investigación forma parte de la tesina de grado en sociología de la UNLP, que tiene el mismo nombre.

² El único remunerado es el director del FAB, con un salario que corresponde a un administrativo de planta del hospital.

Hospital Borda, en el barrio de Barracas, en Capital Federal. La oficina se ubica dentro de Consultorios Externos y el galpón en medio del parque, donde anteriormente funcionaban los talleres protegidos.

El enfoque sociológico de este trabajo permite una descripción del FAB en términos de un colectivo que se relaciona de manera particular con la institución psiquiátrica. Por un lado, el FAB es crítico del encierro y la internación prolongada de los pacientes, situación que lleva al empeoramiento de la enfermedad mental. Por otro lado, el colectivo funciona dentro del hospital desde hace 26 años, utilizando sus instalaciones y cumpliendo con ciertas reglas propias de la institución. Este tipo de vinculación del colectivo con el hospital se filtra en el funcionamiento de los talleres y las asambleas, e influye en la dinámica de trabajo. También es posible encontrar huellas de este mecanismo en las pinturas del colectivo, huellas que serán relevadas a través del análisis semiológico de las mismas.

El trabajo de campo lo realicé de forma sistemática, concurriendo durante el mes de agosto a diciembre de 2008, a 18 talleres de plástica, los días miércoles de 13 a 15hs. Mientras que el año siguiente, participé 8 veces, en el mismo horario, en el período de agosto a octubre. Mi asistencia a los encuentros se realizó indagando en las prácticas y charlas de los participantes y a partir de la toma de diversas fotografías de las pinturas que realizaban, utilizando la observación participante.

Además concurrí a las asambleas que realizó el colectivo los días viernes cada quince días, durante el 2008. Estuve presente en 6 encuentros, desde la primera asamblea donde hice mi presentación y explique lo que me motivaba investigar, hasta el cierre de la última asamblea de ese año. Asistí, en calidad de observadora, a una reunión de supervisión, el viernes 12 de diciembre de 2008, que se realizó entre los coordinadores, el supervisor artístico y el director. En estos encuentros tomé registro de las intervenciones, de las asistencias, de las temáticas y de las reglas impuestas en este espacio.

También acudí a diferentes eventos y exposiciones que tuvieron lugar en la dinámica del FAB, como ser: la exposición de obras pictóricas de los talleristas del FAB en la escuela de teatro de Avellaneda el día 17 de septiembre de 2008; la presentación que hizo el colectivo en la facultad de Humanidades de La Plata el día 18 de octubre de 2008 a la que concurrieron los talleres de plástica, teatro, música y de letras. La visita a la exposición del grupo Reciclarte que tuvo lugar en la galería Santa Fe, el día 12 de noviembre de 2008 a la que concurrió el taller de plástica; la visita a la exposición de Aida Carballo, que tuvo lugar el miércoles 12 de agosto de 2009, en una fundación de una obra social. En la mayoría de los casos, acompañaba al colectivo como participante que asistía a los talleres.

Participé de dos programas de radio Comiomani? los días 4 de octubre y 22 de noviembre de 2008, que salieron al aire a través de la radio de las Madres de Plaza de Mayo, los sábados por la noche. Este espacio está acotado al director, al coordinador de plásticas y, de manera rotativa a un coordinador de los talleres y a un tallerista (paciente internado o externado).

Realicé en total 6 entrevistas, tanto al director del FAB, al coordinador artístico del taller de plástica, y a los artistas del taller. El lugar de las entrevistas fue en las inmediaciones del hospital, tanto en el galpón donde tiene lugar el taller como en el parque cercano al mismo, en la oficina del FAB y en una plaza que se ubica a dos cuadras del hospital. La estructura de las entrevistas a los pacientes se basó en preguntas sobre su historia de vida, su relación con el colectivo y con la pintura.

Las charlas informales constituyeron un material importante para referirme al funcionamiento del colectivo, dado que se desarrollaron a lo largo de toda mi estadía en el campo, y fueron válidas para recoger situaciones que serían imposibles reconstruir en una entrevista.

En cada encuentro, complementé el diálogo con la muestra de las fotografías de cada una de las obras del entrevistado. Esto me permitió traer la imagen para poder hablar de la técnica utilizada, el tema y el estilo que se imprimió en cada pintura.

A partir de este trabajo de campo, pude examinar cada uno de los testimonios de los productores artísticos y sus obras plásticas para responder a varios interrogantes:

1) ¿cómo se visualiza la condición manicomial que viven los productores artísticos en la imagen pictórica de sus cuadros?

2) ¿de qué manera la etapa de la producción, organización y exposición del taller del FAB deja huellas en las obras pictóricas de los pacientes participantes?

3) ¿es posible hablar de un arte de resistencia o es más bien una forma de expresión de los pacientes que participan de un ámbito artístico?

1) Descripción de las instancias de producción, organización y exposición de las obras plásticas del taller del FAB:

A continuación detallaré las instancias de funcionamiento del taller³ de plástica, deteniéndome en: el uso del tiempo y del espacio, de los materiales; la fijación del precio de los cuadros, la decisión acerca de quiénes exponen y de qué se considera arte dentro del colectivo. Esta descripción introducirá el análisis de las pinturas propiamente dicho, pudiendo ilustrar de qué modo las etapas de producción, organización y exposición determinan el producto artístico final.

El taller de plástica tiene lugar los días miércoles de 13 a 15hs, en un galpón que abre en el horario de los talleres y luego se cierra con llave. Este uso acotado del tiempo y del espacio, lleva a los pacientes a producir fuera del taller, con los materiales que encuentran a su paso. Si bien es necesario tener en cuenta que los coordinadores del FAB trabajan sin remuneración, la restricción del horario pone en tela de juicio la proposición inclusiva del colectivo y su capacidad para contener al paciente, como una alternativa válida capaz de reemplazar la lógica manicomial. Pero más allá de esta crítica general, es posible detenerse en otros puntos.

En este espacio se pueden trabajar las obras de manera libre, sin pautas ni procedimientos en las tareas, y se puede concurrir utilizando el espacio de reunión como una instancia de socialización. Es decir, hay artistas que no pintan y artistas que pintan sin pautas. Las reuniones del taller, suelen integrar momentos de distensión y son un lugar rico para encontrar aquellos pacientes que no pintan y se acercan a cebar y tomar mates, entablando charlas informales.

Este escenario podría hablar de un colectivo relajado en sus normativas y promotor del diálogo y del encuentro. Pero este funcionamiento se recorta a ciertos momentos y aún cuando es flexible perjudica a la etapa de producción de las obras. Esto sucede porque el FAB establece una pauta muy firme y determinante para la exposición de los cuadros, que supone que sean obras de calidad para no referir a la locura. La calidad de las obras es determinada por los coordinadores del taller y el parámetro que escogen es el de las bellas

³ En esta ponencia dejaré de lado el análisis del funcionamiento de la asamblea, desarrollada en la tesina de grado. Si bien la asamblea registra una lógica diferente a la de los talleres del FAB, responde de manera similar a los interrogantes que planteo para el taller de plástica. Por otra parte, más de la mitad de los productores de arte que considero en mi estudio no concurren a las reuniones de asamblea.

artes, es decir, todo aquel cuadro que no tenga un mínimo nivel formal de calidad no será expuesto.

Retomando entonces el tema de la modalidad libre del taller, se puede relacionar la inexperiencia del productor junto a la ausencia de pautas de los coordinadores y se llegará a una obra de baja calidad, que no será expuesta. Por lo tanto, el complemento entre la falta del profesor que enseña (por ser considerada una práctica autoritaria), y la obligación de calidad en el objeto producido, da como resultado obras que no son expuestas y no logran salir fuera de la institución manicomial. Esto permite pensar que existen reglas dentro de la organización del taller de plástica, que modifica tanto la instancia de producción como la de exposición. En consecuencia, la exhibición de los cuadros pasa por el tamiz de la selección y en este sentido, la instancia de la denuncia a través del arte, se adjudica a unas pocas obras, contrariando la pretensión inclusiva del FAB.

Otro dato a tener en cuenta es la administración de los materiales para trabajar las obras, que es manejada por el coordinador artístico, y surgen a partir de donaciones de distintas entidades que colaboran con el proyecto del FAB. Los elementos que se utilizan en el taller son acrílicos, crayones, lápices de colores y muy rara vez, tizas. Las superficies sobre las cuales pintan los artistas son el papel, la madera, el cartón, el fibrofacil y muy rara vez, el lienzo. Estos materiales permanecen guardados en grandes armarios que pertenecen al taller de plástica y están cerrados con llave. Esta condición, muchas veces entorpece la posibilidad de elegir algún color por no estar visible.⁴ Esto supone normas presentes en el taller que determinarán la creación artística, pero a la vez, marcan una lógica pautada que es contraria al discurso del colectivo.

Otro ejemplo de normas establecidas, es la fijación de precio de las obras. Si bien la asamblea se erige como el organismo de toma de decisiones, en la selección de los cuadros y del precio de los mismos, intervienen exclusivamente los coordinadores. En las entrevistas que realicé a los pacientes que pintan, les pregunté acerca del precio que pondrían a sus obras. La mayoría me contestó que sería un precio módico para que la gente los compre. Sin embargo, en la entrevista al coordinador, la respuesta estuvo relacionada con el mercado del

⁴ Una vez que faltó el coordinador artístico, se encontraron tizas de colores escondidas en un armario, que no se sabía que existían. Esto se agrava si se tiene en cuenta que el taller durante un tiempo faltó el acrílico amarillo y el haber utilizado las tizas hubiera permitido recuperar ese color. Además, esta situación permite pensar de qué manera se restringen las técnicas para probar nuevas formas de expresión en la pintura.

arte y con una relación de valor suficiente, para que el tallerista gane más dinero.⁵ Según este argumento, sucede que si bien los artistas producen las obras, lo hacen estando internados en el hospital y sin poder frecuentar galerías de arte. En conclusión, quien está capacitado para determinar el “valor” comercial de la obra, es el experto, es decir, el coordinador. En este punto, el FAB remite a los cánones tradicionales del arte y no se permite cuestionarlos.

Todas estas situaciones muestran que existen reglas en el colectivo y que muchas veces éstas son impuestas de manera solapada, modificando ampliamente la esfera de la producción y el espacio de participación de los pacientes intervinientes. Esto habla de una lógica del colectivo que implanta jerarquías y pautas en su interior, que estarían contradiciendo la propia crítica que el FAB elabora hacia el tratamiento médico de la enfermedad mental. Pero más allá de considerar los mecanismos disciplinarios que se suceden en el colectivo, la relación que cada productor establece con su obra es muy particular por lo que es necesario remitirnos a un análisis pormenorizado de ello.

2) La obra plástica como escenario sensible:

La imagen pictórica es una construcción en relación con la experiencia que el artista tiene de lo visible, una visión recreada que expresa su modo de ver el mundo. La identificación de la mirada del artista con el universo que nos rodea, nos permite comprender y entender la pintura, poniendo en juego conocimientos y valores presentes en nuestra experiencia.

En esta articulación donde la mirada del artista imprime un plus a la imagen, donde la representación del artista dice algo más que remite a su mundo sensible, es donde es necesario ubicar el punto de mira para encontrar la significación de la obra.

Este punto de vista es desarrollado por John Berger en “Modos de ver”⁶ y envía a quien contempla una pintura a preguntarse por lo subjetivo de la obra, por la particularidad en la forma de representación y a la vez, lo colectivo de la obra, aquello que comunica y es compartido por quien observa.

⁵ El dinero que se logra por las ventas de las pinturas son repartidas en un 80% a su productor, 10% al taller de plástica para comprar materiales y un 10% que corresponde al fondo común del FAB.

⁶ Berger, John. (2009) *Modos de ver*. Colección comunicación visual. Editorial Gustavo Gilli S.A. Barcelona.

Esta conexión que existe entre el productor y el espectador, mediada por la obra, es lo que permite apreciar el arte como parte de la sensibilidad humana. Dado que la explicación no se adecua exactamente a la visión, dado que vemos la realidad afectada por preconceptos, miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Por lo tanto, al analizar o visualizar una pintura, lo hacemos ajustándola a nuestro modo de ver; y así también, quien produce la obra, lo hace a partir de la representación que moldea su mundo sensible.

¿Qué es preciso analizar en la obra para considerarla arte, si los parámetros que nos guían son diferentes en cada caso? ¿Cómo valorar el trabajo del artista entonces? Aparece la idea de la calidad de la obra y los patrones que se evalúan en ella en el ámbito del arte reconocido, academizado. Pero la valoración artística puede encontrar otro canal, coincidente con la idea de las representaciones. Cómo es posible analizar aquello que es formalmente bajo pero habla de una vivencia, de una denuncia, de una representación capaz de construir nuevos significados. En este aspecto es preciso introducirnos en aquello que Danto⁷ analiza como el valor artístico de la obra de arte, que no necesariamente coincide con el concepto canónico de belleza. Decir que el arte no tiene como fin la belleza, es decir que puede ser apreciado desde otros puntos de vista. Una obra puede valorarse por su carácter inarmónico, disonante, por su capacidad de construir sentido a partir de su contemplación. El hecho de ser producido para ser apreciado, implica un plus en el producto que necesita ser interpretado. Muchas veces ese producto artístico integra belleza, otras no, pero lo fundamental es que sigue siendo arte.

La belleza, según Danto, permite conectar con algo inherente con la naturaleza humana. La posibilidad de expresar estos sentimientos a partir de la representación de una imagen es lo que permite valorar la obra como significante, y al artista como productor del significado. La belleza artística posee un significado que debe ser interpretado por quien observa la obra; y la comprensión de este valor artístico se logra con un modo de ver que conecta con un mundo sensible, compartido por quien crea y por quien interpreta el cuadro. La posibilidad de la disonancia en un cuadro, logra un valor agregado al igual que la belleza. El valor artístico, en este caso, se asemeja más a la posibilidad de dar forma a sentimientos tales como la angustia, la incertidumbre, el vacío y el sufrimiento, que a la tranquilidad y felicidad que trasmite un paisaje armónico.

⁷ Danto, Arthur C. (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós Editorial.

En las pinturas de los productores del FAB⁸, la disonancia en el valor artístico prima por excelencia⁹. La posibilidad de hablar a partir de la provocación, de un cuadro sombrío o una figura infantilmente trabajada, es lo que constituye la construcción de un sentido y da indicios de su experiencia, de su modo de ver el mundo atravesado por sentimientos inherentes a la sensibilidad humana.

Integrando las pinturas del FAB a este análisis, es posible rastrear las formas en que estas obras se conforman, trastocando lo que el sentido común reproduce de ellas, y que el FAB caracteriza como el imaginario social de la locura.

Será necesario introducirse en los relatos de los productores de este arte. Estos relatos, si bien están estructurados a partir de un conocimiento práctico y poco formalizado, pudiéndose asociar al sentido común, aparecen en ellos, delineadas marcas disruptivas que caracterizan este arte como un arte de resistencia. Cada uno puede hablar con su obra, modelando una forma particular de representación y constituyendo un modo particular de significar su mundo.

A continuación describiré de qué manera pintan su modo de ver el mundo.

a) ABEL¹⁰

Abel emplea diferentes maneras de transmitir su modo de ver: la armonía y soledad del paisaje, la calidez de los colores, el empleo de la perspectiva. Todos estos elementos logran que el espectador se identifique de manera directa con lo que contempla. Esta idea de la perspectiva donde todo converge hacia el ojo humano que visualiza el cuadro, destaca una representación clara y envolvente, dando a conocer el significado de la obra, a partir de la belleza de lo que representa.

Abel utiliza la perspectiva en sus obras lo que permite que el espectador se apropie de la escena, como si lo que pintó el artista estuviera siendo visualizado en ese mismo instante por el espectador. La inmediatez de lo representado da credibilidad a la escena y

⁸ En esta ponencia no he podido agregar las imágenes por tener una autorización exclusiva para utilizarlas en el trabajo de la tesina. Igualmente serán presentadas en la exposición oral dentro del marco de las jornadas, y allí se ejemplificará con las imágenes las aseveraciones que remarco en estas páginas.

⁹ Alguien podría objetar que esto es propio de la enfermedad de los artistas, que producen sus obras en relación con el delirio. Ante esta posibilidad presento dos justificaciones: por un lado, la negativa por parte de la institución del Borda de cotejar las historias clínicas de los pacientes-artistas; y por el otro, (que integra la negativa anterior) la marcada violencia que se ejerce en estos ámbitos, que llevan casi naturalmente a expresiones de resistencia a este poder manifiesto.

¹⁰ Es necesario aclarar que los nombres son ficticios para conservar la identidad de los pacientes.

acrecienta la posibilidad de mimetizarse con lo representado. Este ejercicio que impone el realismo de las pinturas de Abel, permite que el espectador se sumerja en la imagen y pierda noción de que se trata de una obra imaginada, construida, inexistente en la realidad. La belleza del paisaje remite a esa distancia que permite apreciar el cuadro. Por lo tanto, ante la pregunta de Danto de por qué en estas pinturas hay belleza, es posible responder que es por la forma de comunicar lo que siente y piensa el artista. A partir de emplear colores cálidos, formas armoniosas y temas como el mar y el paisaje logra comunicar la belleza. Pero también logra comunicar otros valores como la significación de la protesta, el significado de la muerte, del encierro y el padecimiento de la enfermedad mental. Estas pinturas, simbolizan de igual modo la forma de ver y experimentar las situaciones, y es lo que permite identificar y hacer comprensibles estas representaciones. Muchas de las pinturas de Abel logran este cometido, irrumpiendo lo establecido: desde el lugar de donde proviene la luz en el cuadro, hasta la representación del encierro en un manicomio.

b) DANI:

“Yo todavía no encontré la armonía en nada”.

Esta expresión sintetiza la producción de Dani. Desde los trazos violentos e intermitentes hasta la temática de sus obras muestran una voz disonante que elige imprimirle a su pintura. Tanto las miradas ocultas de sus personajes como la utilización del brillo en su pintura, que no deja ver hacia el interior del cuadro, y la agitación de los objetos representados, remiten a su forma pictórica de expresar sus sentimientos y pensamientos, de una manera elocuente.

Otra de las características de su pintura es lo que sucede con la relación figura-fondo. Cuando la figura es distinguida a partir del contorno y es llenada con el mismo color del fondo, destaca en pocas líneas lo que desea resaltar, sin mayores mezclas de colores. Esto no resta importancia al tratamiento del color, sino que concentra en el contraste de colores plenos la atención del espectador y permite un mayor potencial de expresión.

Una particularidad de la obra artística de Dani la constituye el hecho de no poner títulos a las pinturas. Según él, el poner un título a la obra le demanda un esfuerzo que no está dispuesto a sobrellevar. Pero si indagamos más en esta cuestión, lo que Dani pretende es que quien mire la obra le consagre un título, y este título estará en concordancia con lo que esta persona ve en el cuadro. Por lo tanto, lo que Dani persigue en esta decisión es que la imagen no sea cercada por la palabra, que siga teniendo el poder de la ambigüedad, y

permite la actividad del espectador para que cierre el sentido y construya el significado de lo representado.

El fondo de sus obras se articula perfectamente con la figura. Cuando uno tiene relevancia el otro pasa desapercibido y contribuye a que la mirada se pose en lo que el artista quiere destacar. Muchas veces, es la figura la que cobra protagonismo, pero en los últimos cuadros, Dani destaca el fondo y considera superficial la figura de primer plano. Los fondos, muchas veces, solo contienen un color puro con pinceladas impresionistas que describen la mejor forma de enmarcar lo que el artista representa en el primer plano. Cuando es al revés, la figura del primer plano, puede tener una forma de silueta o estar más detallada, pero por lo general, es de un solo color y no distrae mucha la vista. Esto permite una armonía y un contraste en su obra.

Parte de la producción de Dani presenta la imposibilidad de develar la expresión en los rostros. Si bien ilustra muchas caras o cuerpos enteros, antepone un objeto para que no sea posible leer fácilmente la expresión. Anteojos, uniformes, cuerpos de espaldas, fuera de plano, sombras o máscaras son algunos de los objetos que utiliza Dani para esconder los rostros o disimular las expresiones de las personas que representa. Otro elemento que se repite son los torsos desnudos y rostros. Este tipo de pinturas se completa con otra de sus principales temáticas: las representaciones bélicas.

c) J.J.:

“mientras voy haciendo el cuadro, es como que no tengo algo preestablecido sino que aparece en el momento, y entonces es como que trato de trabajar con eso”.

Estas palabras de J.J. definen su modo de encarar el blanco del papel, la predisposición frente a su creación artística. A partir de pinceladas de varios tonos entremezclados, ensaya y modela lo que va encontrando y juega con las formas que van surgiendo. Pero en este proceso aleatorio, hay algo que cuida de no pintar: figuras que remitan a algo conocido, que disparen directamente a un significado. Por lo tanto, se dedica intensamente a no representar aquello que el ojo humano pueda asociar a un objeto identificable:

*“yo creo que lo que trato de hacer es que no se parezca a otras cosas, que salga algo entendible, y otra media..., como decías vos, medio abstracto, entonces no trato de parecerme a otras personas”.*¹¹

En esta particularidad J.J. va definiendo las formas a medida que las pinta, a diferencia de Dani tiene previamente definido lo que va a representar una vez que se encuentra con el material en blanco.

d) ALBERTO:

“Ya sea escribir, pintar, dibujar... es una terapia porque descargo cosas que no puedo descargarlas de otra manera (...) expresar las cosas que uno tiene ya sea la violencia como el amor o cualquier otra cosa...”

Alberto advierte que la forma de expresar su bronca, su ira, su amor, su admiración, sus creencias y su mirada particular del mundo es a través de la pintura. Puede dibujar una situación traumática a la vez que puede pintar un dibujito animado. Pero en esta forma artística de plasmar lo que le sucede, encuentra una manera particular de ver el mundo. Alberto cuenta, en su entrevista, que *“a la gente le gustan las boludeces, lo banal”* y para ejemplificarlo relata lo que a su madre le gusta que pinte:

*“Yo, por ejemplo una vez le hice un dibujo que es una parejita que está en el aire saltando por los pastos y en realidad son dos muñecos de trapo, con el corazoncito todo, ella no se dio cuenta que eran dos muñecos de trapo, ella lo ve como dos muñequitos lindos, pero en realidad son dos muñecos de trapo”.*¹²

En esta expresión de Alberto encontramos la relación entre mirada y mundo sensible de la cual nos habla Berger. La explicación nunca se adecua completamente a la visión, al modo de ver las cosas; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Por lo tanto, la imagen es la construcción que hace el artista de su experiencia de lo visible, de su modo de ver. Esta mirada es la que se representa en el cuadro y la que nos permite identificarla y valorarla como una mirada válida del mundo sensible. Para la madre de Alberto, lo que ve son niños felices y saltando, en cambio para el artista, son dos muñecos

¹¹ Entrevista con J.J. realizada de forma previa al taller de plástica del día miércoles 8 de octubre de 2008.

¹² Entrevista con Alberto en una plaza cercana al hospital Borda, luego de un taller de plástica el día 29 de octubre de 2008.

de trapo. El “modo de ver” de Alberto coincide con el modo que ve la vida y en consonancia expresa:

“la vida no es... ni siempre linda ni nada, o sea, es todo lo contrario. Es más los obstáculos que tenés que... siempre tenés que... uno se pone en patas en el camino, uno un día tiene pequeños momentos re lindos, pero después es todo un palo”¹³

Si bien se puede rastrear en su experiencia personal los motivos por los cuales tiene esta visión pesimista, lo que resulta interesante es que cómo logra transformar, mediante su arte, esto que él llama lo bello dentro de lo dramático¹⁴. En este punto, podemos coincidir con Danto, donde el valor artístico no se define cumpliendo con los patrones tradicionales de belleza, sino a partir de algo disonante, capaz de representar la angustia, la soledad, la discordancia, la insatisfacción que el artista imprime en su obra y es reconocible e identificable por quien contempla la misma. En este caso, lo armónico es lo que logra transmitir los sentimientos del artista; es la posibilidad de conectar con lo inherente a la naturaleza humana, la posibilidad de comunicar el modo de ver el mundo a partir de una pintura, resistiendo a una única forma de representar lo vivido. La posibilidad de la resistencia a la univocidad de sentido está en juego en la forma en la que Alberto materializa sus ideas. Rompe con el conformismo de ver la vida color de rosa a través de su expresión artística, transportando así un potencial en su obra que habla de un arte de resistencia. ¿Pero, resistencia a qué? ¿por qué Alberto tiene una visión pesimista de la vida? ¿a qué resiste cuando pinta? Algunas de las respuestas están relacionadas con la forma en la que Alberto se relaciona con las instituciones que forma parte de su vida: el hospital Borda y el FAB, y la violencia presente en ellas.

e) WALTER:

La producción de Walter es formalmente baja y comparada con los otros productores, la diferencia es notable. Un breve ejemplo demuestra que la forma de representar un atardecer en Walter se relaciona con la idea de un cielo que se presenta con dos nubes celestes y un sol completamente amarillo, sin poder matizar colores cálidos y más

¹³ Idem.

¹⁴ En esta línea mostraré imágenes de sus obras como: “boxeador”, “hiena hambrienta” y “geisha”. En el primer caso, es un boxeador abatido y muy golpeado, que está perdiendo la pelea; en el segundo, se trata de un lobo o hiena masticando un pedazo de carne cruda, que podría ser una presa; y en la tercer obra, aparece un rostro de una mujer llorando a partir de un esbozo de los ojos, la nariz y las lágrimas.

difusos como las tonalidades naranjas y rojizas. Sólo podemos identificar el atardecer a partir de su relato.

Los temas que elige Walter coinciden con una forma de ver del mundo en relación con los afectos y los deseos. Sus flores, botes y medios de transporte, invocan una vivencia previa a su encierro, que revaloriza los momentos simples de la vida de una persona: contemplar un bote en el Tigre, regalar flores a los seres queridos, observar a una flor o un pájaro. Estas formas de ver el mundo son plasmadas en sus pinturas, valorando escenas de la vida cotidiana de manera tal que las resignifica, y las rescata como algo digno de apreciar.

Si nos preguntamos que es lo disonante en las pinturas de Walter, nos respondemos en relación con la experiencia que vive el artista en el momento de realizar sus pinturas. Los temas de su pintura, hablan de lo que no está, de lo que ya pasó y de lo que sería bueno que estuviera y el encierro no lo permite; y la marca de esta disonancia está caracterizada por los colores oscuros que el artista utiliza, que si bien varía en tonalidades, expresan su descontento y la forma de expresar su pesar. Muchas veces, la utilización de estos colores oscuros no permite que sus obras sean expuestas. En el período que yo concurrí al FAB, las obras de Walter no habían salido del galpón donde se producen, marcando criterios de exclusión del colectivo. Diferente es lo que sucede con Evo.

EVO:

Las pinturas de Evo, si bien tienen características infantiles y formas simples, llaman la atención por el colorido de la pintura. Una vez que estas pinturas comenzaron a exponerse, *“tuvieron éxito en la gente”*¹⁵ por lo tanto, resultaron elegidas entre las demás. En estas pinturas aparece una formalidad baja que se corresponde con el poco conocimiento técnico de la plástica: la falta de la mezcla de colores, la falta de perspectiva, etc; pero llamativamente logran captar la atención del espectador. Lo que se juega en estas obras es la reivindicación de representar el mundo de manera ingenua. Esta forma de producción, aceptada por el público, desafía aquello que el director del Frente llama (obras) *“que no remitan de nuevo a la locura”*.

Al aparecer representaciones con colores puros y llamativos, con formas simples, que se asemejan más a los dibujos de los niños que a los de un pintor consagrado, cuestionan este postulado, y sin embargo, siguen en el corpus a exponer. Por lo tanto, aquí

¹⁵ Palabras del coordinador artístico del taller de plástica.

aparece una contradicción en la instancia de organización del FAB, donde se mezcla la aceptación y valoración de la obra de Evo, al mismo tiempo que se contrapone a las obras que debieran separarse de aquello que remite a la locura. Es decir, por un lado, la figura de lo exótico en las pinturas de Evo logra que las mismas sean expuestas; pero lo hace a partir de una inseparable reminiscencia con la condición de enfermo mental.

En consecuencia, aquello que no debiera remitir a la locura, lo hace, y es lo que permite que sus cuadros sean elegidos por el público que reconoce en estas obras un sesgo que atrae y llama la atención. Lo interesante es mostrar de qué manera esta apreciación del público es potenciada por el colectivo cuando restringe a pocos colores el material para trabajar las pinturas. Y esta práctica no tiene que ver con una falta de colores (como sí sucedió con el acrílico amarillo) sino con una falta de propuesta por parte del colectivo para que los talleristas mezclen los tonos y logren desarrollar una pintura más articulada, que no llame la atención sólo por la excentricidad que lleva implícito lo diferente.

De esta forma, en un recorrido minucioso de las características de las obras que los pacientes producen en el ámbito del FAB y dentro de una situación de encierro, he intentado demostrar cómo la condición de encierro moldea la vida y la forma de expresión de quienes han ingresado en el manicomio. A la vez, intenté demostrar de qué manera la impronta disonante de las pinturas habla de una resistencia que responde a la violencia vivida en las esferas de la producción y organización y exposición del FAB.

3) Conclusiones:

El eje que ha recorrido esta ponencia es la posibilidad de responder si es posible, a partir de las obras y representaciones de pacientes del FAB, encontrar un arte crítico a la institución total en la que están insertos; y de qué manera esta resistencia se vuelve también una oposición al ámbito del FAB, lugar de opresiones más sutiles.

Una primera aproximación conecta la resistencia con la forma de representar que es común a todos los artistas: la visión fatalista y angustiada de la vida. En esta primera forma de acercamiento a la obra es posible encontrar un descontento, una angustia canalizada en la expresión plástica. Otra manifestación posible es el registro de la violencia presente en las pinturas. Ya sea a través de un arma, de un soldado, de un manicomio o de un ring de boxeo, la violencia en todas sus acepciones es recreada a partir de las pinceladas, de los contrastes, de las temáticas y del ámbito de taller. También es posible encontrar una resistencia en los paisajes y las flores. Estos referentes de belleza, aire libre, armonía, amistad o festejo, se transforman en las pinturas del FAB, en lo otro, en lo resignificado a partir de la ausencia.

La crítica es general, difusa, y si bien se refiere directamente al ámbito manicomial, también es posible dirigirla a exclusión y estigmatización de la sociedad y en particular a la institución del FAB. Las prácticas represivas se suceden en todos estos niveles y la resistencia de las pinturas se opone a estas prácticas.

La experiencia del FAB si bien es positiva en relación con la lógica vertical del hospital y a partir de las salidas al exterior; es negativa en cuanto logra funcionar en forma paralela a una estructura represiva. Para el artista, la experiencia es igual de nociva: un recreo donde es posible “opinar” en asamblea y crear “libremente” se vuelve insoportable si la totalidad del día registra una lógica totalmente diferente.

El registro de las pinturas y el testimonio de sus productores afirman que no existe una línea divisoria tan marcada entre el hospital tradicional y estas experiencias artísticas. Se siguen imprimiendo restricciones y represiones, más sutiles quizás, pero presentes en la experiencia traumática que quiere ser contada, transcrita y expresada en términos pictóricos. Lo artístico, por lo tanto, tiene esta característica de oposición y expresión, y permite visualizar la violencia simbólica de los retoques de las obras plásticas.

A partir de un pormenorizado trabajo de campo, en el que se tuvo en cuenta la expresión y disposición de los pacientes y sus obras, se pudieron reconstruir sus relatos, relatos completamente diferentes al relato mediante el cual el colectivo legitima sus prácticas.

Si pensamos en la propuesta de denuncia de la experiencia del FAB, podemos afirmar que funciona para imprimir una ruptura en el modelo médico hegemónico y poder

instalar la pregunta acerca de si existen otras formas de abordar la enfermedad mental. Pero este sentido crítico se estanca si pensamos y analizamos la práctica que este colectivo lleva hasta el momento, y en este sentido, se podría afirmar que lo represivo se manifiesta en estas nuevas prácticas y no logra construir una alternativa válida. Los mecanismos de control, selección e imposición de pautas y reglas son vividas por los internos y tales circunstancias no les permiten desprenderse de su condición de pacientes.

El análisis de las pinturas y los relatos de sus productores lleva a concluir que no existe una clara línea que divida las tradicionales prácticas médicas de estas renovadas prácticas artísticas.

4) Bibliografía:

- Bajtin, Mijail (1992) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México.
- Bazcko, Bronilaw (1991) *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Becker, Howard S. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes editorial. Bs. As.
- Berger, John (2000) *Modos de ver*. Gustavo Gilli. Barcelona.
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Gedisa. Barcelona Cap.2: "El mundo como representación".
- -----,(1990) "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", en Revista *Punto de Vista*, revista de cultura, nro. 39, año XIII, diciembre de 1990, pág. 43-48.
- Danto, Arthur C. (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós Editorial. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1991) *Arqueología del saber*. Siglo XXI Editores. México.
- -----, (1985) *El nacimiento de la clínica*. Siglo XXI editores. México.
- -----, (1999) *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós. Barcelona.
- -----, (1986) *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo I y II. FCE. México.
- -----, (1979) *Microfísica del Poder*. Ediciones La Piqueta. Madrid. Segunda Edición.
- -----, (2005) *Poder Psiquiátrico*. FCE. México.
- -----, (1989) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores.
- Gombrich, Ernst (1979) *Historia del arte*. Ed. Alianza. Madrid.
- -----, (2003) *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. FCE. México.
- Gramsci, Antonio (1972) *Cultura y Literatura*. Península. Barcelona.
- -----,(1961) *Literatura y vida nacional*. Lautaro. Buenos Aires.
- Williams, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península.
- -----, (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós. Barcelona.