

Imágenes de lo manicomial en el arte contemporáneo argentino. El arte como un lugar de politización y memoria de la salud mental

Milagros Luján Oberti
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

El presente artículo aborda el tema de las imágenes del manicomio en el arte contemporáneo argentino y sus transformaciones actuales. Este abordaje implica la articulación de los problemas del campo del arte y los de la salud mental. Se sostiene que el manicomio como institución aún se encuentra vigente en el imaginario social y que persiste, en parte, gracias a un régimen de visibilidad y enunciabilidad que presenta ciertas imágenes e invisibiliza otras. Por otro lado, se afirma que en la actual coyuntura social la salud mental es un tema-problema emergente y se expresa en diversas esferas, como el arte. Asimismo, el arte se presenta como un potencial lugar de politización de la salud mental y de memoria del manicomio.

Para emprender esta tarea, el escrito presenta como analizador dos ejemplos de expresiones del manicomio en la imagen artística actual: una selección de obras de la exposición *Terapia* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires del año 2021 y *Phyche*, un libro fotográfico del Hospital Neuropsiquiátrico Braulio A. Moyano, de Pablo Cabado del 2017. Se destaca que los problemas que guían la investigación se relacionan tanto con la estética y la política, como con el archivo y la memoria.

Palabras clave: salud mental; arte; manicomio; política; memoria.

Abstract

This article addresses the issue of images of the asylum in Argentine contemporary art and its current transformations. This approach implies the articulation of the problems of the field of art and those of mental health. It is argued that the asylum as an institution is still valid in the social imaginary and that it persists, partly because of a regime of visibility and enunciation that presents certain images and makes others invisible. On the other hand, it is stated that in the current social situation, mental health is an emerging issue-problem and is expressed in various spheres, such as art. Likewise, art is presented as a potential place for the politicization of mental health and memory of the asylum.

To undertake this task, the paper presents taking as an analyzer two examples of expressions of the asylum in the current artistic image: a selection of works from the *Terapia* exhibition at the Museum of Latin American Art in Buenos Aires from 2021 and *Phyche*, a photographic book from the Braulio A. Moyano Neuropsychiatric Hospital, by Pablo Cabado from 2017. It is highlighted that the problems that guide the research are related to both aesthetics and politics, as well as archives and memory.

Keywords: mental health; art; asylum; politics; memory.

Resumo

Este artigo aborda a questão das imagens do manicômio na arte contemporânea argentina e suas transformações atuais. Esta abordagem implica a articulação dos

problemas do campo da arte e os da saúde mental. Argumenta-se que o manicômio como instituição ainda é válido no imaginário social e que persiste, em parte, graças a um regime de visibilidade e enunciação que apresenta certas imagens e invisibiliza outras. Por outro lado, afirma-se que na atual conjuntura social, a saúde mental é uma questão-problema emergente e se expressa em diversas esferas, como a arte. Assim, a arte se apresenta como um lugar potencial para a politização da saúde mental e da memória do manicômio.

Para realizar essa tarefa, o artigo apresenta como analisador dois exemplos de expressões do asilo na imagem artística atual: uma seleção de trabalhos da exposição *Terapia* no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires de 2021 e *Phyche*, um livro fotográfico do Hospital Neuropsiquiátrico Braulio A. Moyano, de Pablo Cabado de 2017. Destaca-se que os problemas que orientam a pesquisa estão relacionados tanto à estética quanto à política, bem como aos arquivos e à memória.

Palavras-chave: saúde mental; arte; manicômio; política; memória.

Introducción

El presente artículo aborda el tema de las imágenes del manicomio en el arte contemporáneo argentino. Dicho abordaje implica dos campos de problemas, el del arte y la salud mental, y dos procesos que se vienen dando en ambos. Por un lado, el campo del arte se ha transformado de modo tal que no es posible clasificar, de un solo modo, su quehacer artístico, reglas, espacios y figuras. En línea con Yves Michaud, en los devenires de las vanguardias del siglo XX aparecen las primeras mutaciones, como un proceso de “desdefinición del arte [...] que se extiende a los objetos del arte y a la naturaleza de la creación: el creador de obras de arte es cada vez más productor de experiencias y los objetos pierden sus características artísticas establecidas” (2007: 11-12). De este modo, siguiendo al autor, la experiencia toma paso sobre los objetos y las obras, los procedimientos y las posturas reemplazan las propiedades y las transacciones y las relaciones son la sustancia. La producción artística hoy se dedica a la producción de subjetividad, a partir de la generación de una experiencia que, en su indefinición y accesibilidad, resulta fundamentalmente estética: uno siente y comunica.

Por el otro, la salud mental es una preocupación que se potencia, expresada en políticas públicas, terapias múltiples, reclamos de despatologización, imperativos de felicidad, tasas de suicidios que se elevan, consumo de psicofármacos, etc. Esta contingencia está signada por la razón neoliberal, la cual fabrica subjetividades que codifica deseos y afectos, induce conductas y padecimientos, mercantiliza discursos y formatea estilos de vida (Gago, 2014). El neoliberalismo no se reduce a un modelo económico-político, sino que se ha vuelto un modo de vida instalado como una forma de cultura del malestar (Murillo, 2012).

En este encuentro de campos en mutación, el manicomio resulta un elemento antiguo y arcaico, y sin embargo vigente.¹ Prueba de ello es tanto la muestra que se realizó en el año 2021 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) denominada *Terapia* y el libro de fotografías *Phyche* (2017), de Pablo Cabado. Estos ejemplos actuales de producción artística argentina nos traen preguntas respecto a las imágenes del manicomio en el arte contemporáneo: ¿quién las genera? ¿Dónde se encuentran? ¿Qué usos se hacen? ¿Qué debates suscitan? Asimismo, permiten indagar las transformaciones del campo artístico, preguntarnos por el lugar de la institución manicomial en él y afirmar la emergencia de una configuración subjetiva de época interpelada por el malestar, la angustia, el cuestionamiento sobre lo normal y lo patológico, etc.

El recorte respecto al manicomio en la amplitud que implica la salud mental responde a dos motivos. Por un lado, se evidencia una persistencia del manicomio en el imaginario social. Por el otro, se promueve el debate acerca de la existencia de la institución y su régimen de visibilidad y enunciación, es decir qué se muestra y qué se dice de ella.

En línea con la afirmación del crítico cultural inglés Mark Fisher, respecto a que “esta angustia en realidad exige ser leída en términos culturales” (2017: 23), comprendemos que se encuentra vacante la indagación por la salud mental en el arte contemporáneo

¹ La Ley Nacional de Salud Mental 26.657 de 2010 prohíbe la creación de nuevos manicomios y propone el cierre progresivo de los existentes. Aunque aún no se logró una sustitución total, actualmente se están llevando adelante procesos des/institucionalizadores (Faraone, 2015), como es el programa Argentina Libre de Manicomios.

y la cultura en general. Este movimiento implica concebir las causas, las consecuencias, los abordajes y las expresiones de los sufrimientos subjetivos en términos sociales, culturales y colectivos, y no solo clínicos, psicológicos, psiquiátricos o individuales (Galende, 1990; Faraone, 2015, Bianchi, 2019).

Se repone la propuesta de Didi-Huberman respecto a que “para saber hay que imaginarse [...] no invoquemos lo inimaginable” (2004: 17). Nos debemos, como sociedad, ver imágenes del manicomio que nos afecten, fragmentos arrebatados desde su interior, imágenes *desde* el manicomio, más que *del* manicomio. Esto exige la difícil tarea de abordar una ética de la imagen, así sea inadecuada o fragmentada, pero no invisible por excelencia, ni icónica del horror, ni como siempre documento; sino que vuelva visible y contable acontecimientos de lo imaginable pese a todo.

Ejemplos del arte contemporáneo: un lugar de politización de la salud mental y de memoria del manicomio

Se indagan dos problemas en particular. Por un lado, la relación entre arte y política, partiendo de las reflexiones de Rancière respecto al reparto de lo sensible, entendido como un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (2009: 9). Pujar por otro reparto de lo sensible implica una nueva repartición de los espacios y tiempos, así como de las formas de actividad que determina la manera en que el común se ofrece a participación, donde unos y otros tienen parte. Se juega cierta estética de la política, donde estética no designa una teoría del arte, sino que implica configuraciones de la experiencia, nuevos modos de sentir, de identificación y pensamiento de las artes.

Un segundo problema por indagar es la relación del arte y la memoria, a partir del giro hacia la consideración de la obra de arte como archivo y el interés consolidado en los artistas por la memoria. Estas memorias pueden ser tanto individuales o culturales, históricas o de apertura de significado en un sistema aparentemente hermético. Hay una búsqueda de transformación del material histórico oculto, fragmentado o marginal en un hecho físico y espacial (Guasch, 2005).

De los ejemplos propuestos, uno de ellos indaga principalmente los problemas de la relación del arte y la política, el otro nos permite avanzar sobre los debates de la memoria y el archivo. Sin embargo, ambas discusiones son inescindibles y están presentes en ambos. En la historia de nuestro país, en línea con Fortuny (2014), el arte ha resultado un modo de tramitar individual y socialmente las violencias (particularmente en relación con los Derechos Humanos) y se han producido artefactos que conjugan lo estético y lo político, la historia y la memoria, haciendo inseparables la política de la memoria y la memoria de la política.

Ejemplo 1: *Terapia*. Imágenes *desde* el manicomio. Un trayecto posible hacia otro reparto de lo sensible

Entre el 19 de marzo y el 16 de agosto del 2021, en el MALBA se presentó la exposición *Terapia*. La misma tomó como punto de partida la influencia del psicoanálisis en el arte argentino y su establecimiento como un vector de modernidad

en nuestro país (MALBA, 2021). Esta muestra vuelve inteligible un tiempo de reconfiguración subjetiva que implica a los sufrimientos, los afectos, las angustias, los sentimientos, el malestar, etc. La conjunción de estas obras presenta, en los términos de Warburg, una solución ética que define la posición de los individuos y de una época respecto a la herencia de su pasado, en la cual la interpretación del problema histórico se convierte en un diagnóstico del hombre occidental en la lucha por sanar sus propias contradicciones (Agamben, 2007).

La muestra se distribuyó en once núcleos temáticos. A los fines de este escrito, se retoman dos: “Arte y desdoblamiento del inconsciente” y “Colonia Oliveros. Por Claudia Del Río”. Este último se dedicó a presentar una serie de obras realizadas al interior de la Colonia Oliveros (Santa Fe), por pacientes-artistas, desde el año 1999 en adelante, que han sido presentadas en diversos puntos del país y el exterior. Esta elección responde a cuatro motivos. Primeramente, las obras expuestas en estas salas visibilizan y enuncian la institución manicomial y la situación de las personas allí detenidas. En segundo lugar, han sido realizadas desde el manicomio o en una instancia posterior a un periodo de internación, por personas consideradas o autopercebidas locas. Un tercer motivo es que las pinturas y dibujos expuestos son prueba de las variaciones en el quehacer y la circulación del arte contemporáneo y permiten, a su vez, evidenciar la vigencia de diversas imágenes del manicomio y la salud mental en el arte. Finalmente, por el compromiso político que estas obras convocan; al dar lugar a la lucha antipsiquiátrica, la transformación manicomial, las experiencias comunitarias, los pacientes-artistas y la igualdad de derechos buscada en la Ley Nacional de Salud Mental.

Dicho esto, y en relación con los problemas del arte y la política, la hipótesis que recorre este apartado es que hay una politización de la salud mental y una política de las imágenes del manicomio posible en tanto realizan un recorrido que comienza desde el manicomio y arriban al espacio público donde aparecen ante un otro dispuesto a ser afectado. Es lo que aquí se denomina un trayecto posible hacia otro reparto de lo sensible.

Si bien, “el arte contemporáneo resulta políticamente neutro, ampliamente despolitizado o, por lo menos, con una conciencia crítica y compromisos ‘flojos’” (Michaud, 2007: 42), también emergen minorías y colectivos reclamando su parte del común, la posibilidad de visibilizar y enunciar sus experiencias de vida, sus mundos y sensibilidades. En línea con el pensamiento de Rancière (2009, 2011), estas voces y producciones pujan por reivindicar su presencia, por la modificación del reparto de lo sensible en la partición hegemónica, volviendo al arte fundamental en el proceso de emancipación.

La imagen del manicomio como un fragmento arrebatado

Las obras de las salas seleccionadas evidencian una repartición de lo sensible que interviene y reorganiza lo común, proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, ser, decir y ver (Rancière, 2011). Si la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad de hablar, se afirma que la propuesta pone a circular a aquel otro silenciado en la historia, enunciando y visibilizando a quienes pocas o nulas veces han sido parte de los comunes establecidos: las personas encerradas en manicomios.

Los dibujos expuestos de Emilia Gutiérrez son realizados en periodos de internación manicomial o posterior a ellos, y visibilizan rasgos institucionales cotidianos: una cabeza vendada luego de algún corte o extracción, un cartel que indica una sala, rostros que apenas miran o no tienen ojos, un pastillero en la mesa, etc. Artista testigo del hospital psiquiátrico, siendo reconocida en su coyuntura, sin embargo, es silenciada en la institución, desde donde ella también enuncia y visibiliza, para años después encontrarnos con este recorte en un espacio público y de exposición. De este modo, se presenta un replanteo, un recorte sensible novedoso de lo común que permite un pasaje de la invisibilidad a la visibilidad.



Imagen 1: Emilia Gutiérrez, Sin título, 1976.

Las prácticas estéticas que aquí se retoman han acontecido, en primera instancia, dentro de la institución manicomial y esto es lo que permite una indagación política reflexiva de su producción como imagen. Se sostiene que se tratan de imágenes del manicomio no por lo que muestran, sino por quienes y en qué condiciones las generan. Las imágenes *del* manicomio, son las imágenes *desde* el manicomio. Sin embargo, para que acontezca una repartición del común donde aparezcan las personas desde sus obras, no alcanza con una producción por dentro, dado que requieren también del afuera, del espacio público. Cada obra de estas salas ha sido producida *desde* el manicomio y han recorrido un trayecto *hacia* el museo.

La obra de Norma Rey, paciente-artista de la Colonia de Oliveros, condensa lo dicho hasta aquí. Aunque el dibujo es realizado con un trazo simple, que muestra dos seres independientes pero conectados, son los indicios de las condiciones de realización lo que interpela: materiales sencillos como grafito y lápiz de color, realizado en un espacio asilar que luego aparece por fuera y su testimonio sobre la experiencia propia del encierro y la reflexión respecto a la institución museo. El pasaje “me gusta que mis dibujos estén en un museo. Yo nunca fui a un museo”, suscita preguntas: si aún sigue

encerrada, pero su obra arriba al museo ¿ella fue al museo finalmente? ¿hay repartición de lo sensible efectiva? Aquí se afirma que, en primera instancia, es un trayecto de posibilidad para politizar el acto estético, de generar una repartición sensible.

El museo sigue siendo uno de los paradigmas vigentes de visibilidad del arte, en tanto contribuye a su definición, lo asila y protege de los principios de disolución que están en el seno del arte contemporáneo (Michaud, 2007). *Terapia* aparece como un caso ejemplar no solo de reconfiguración subjetiva de época, también de reflexión con respecto al lugar y función del museo.

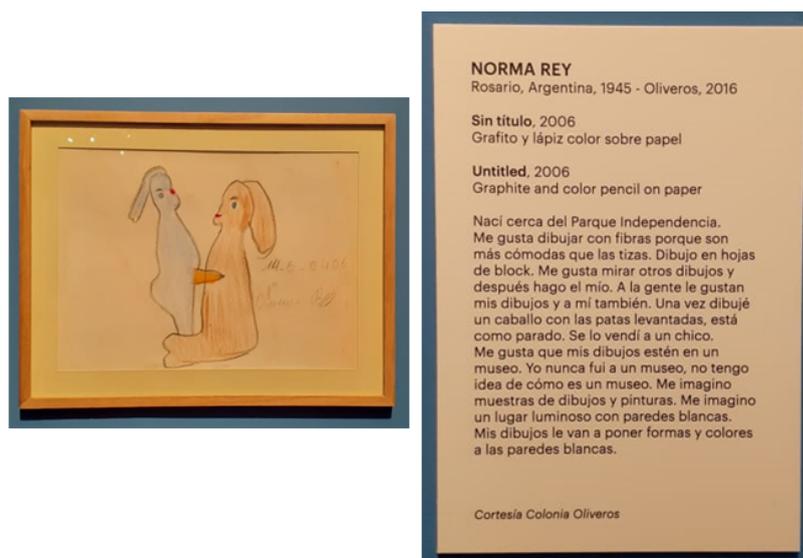


Imagen 2: Testimonio y pintura de Norma Rey, Sin título, 2006.

El arribo al museo en sí mismo, sin embargo, no implica una política necesariamente. Se requiere que un otro la vuelva visible y parte de un común inesperado, que acontezcan ante alguien. Esta es la condición de posibilidad de un acto estético que configure la experiencia y de lugar a nuevos modos de sentir, así como inducir nuevas formas de subjetividad política (Rancière, 2009). Para que las imágenes del manicomio activen y afecten a quien las mire, deben permanecer las huellas de su origen, su contexto de producción, es decir, el manicomio o la experiencia del encierro. Las imágenes, en este caso, logran una visibilización política del manicomio, capaces de afectar al otro, en tanto no pierden su marco de acontecimiento y emergencia.

En la obra de Anibal Brizuela, artista-paciente, encontramos una multiplicidad de estas huellas, tanto en los materiales utilizados –las hojas de algún cuaderno, los contornos y bordes desprolijos, fibras y biromes– como en las palabras que se tornan imagen –*hipnosis, captar voces que ya no viven, trance mental, terapéutico, Claudia del Río*, entre otras.



Imagen 3: Aníbal Brizuela, Sin título, 2013

Retomando las indagaciones de Didi-Huberman, (2004), a estas imágenes no se les pide toda la verdad, toda la crítica y desnudez de la institución manicomial; tampoco que sean meros documentos de una experiencia. Su potencia está en configurarse como fragmentos arrancados e inadecuados que no dan una explicación total o exacta, pero sí dan otra explicación, en tanto no se la excluya de su campo histórico.

Si estas obras son leídas, vistas o analizadas solo por la complejidad del dibujo, o por una empatía meramente solidaria, se borran los indicios que la vuelven acontecimiento, fragmento de verdad y memoria. La simpleza de los materiales utilizados, el uso del color, el papel arrugado detrás del vidrio, los contornos desprolijos resguardados al enmarcar, las líneas que se escapan de las pequeñas hojas que han podido conseguir; son los indicios de su condición de existencia: la cotidianeidad arrebatada, la sencillez y el desafío de vivir ¿Quién más puede desear tanto usar colores, como quien los tiene negados?

Tal como plantea Didi-Huberman (2004), surgen de una situación urgente, como en los campos de concentración, pero de otras características: en los campos la muerte se aproximaba velozmente y traía un fin, en los manicomios el fin es lento, pausado, nunca llega, y cuando llega, nadie se entera. Si en el campo el tiempo no alcanza para tomar una fotografía, en el manicomio sobra demasiado como para pintar miles de dibujos.

Si bien la condición de artista de Aida Carballo permite en unos pocos trazos figurar a una mujer con frío, despeinada, posiblemente enferma y a la espera sin tiempo; son las huellas de la situación en que emerge donde interesa detenerse: las arrugas de los papeles, los contornos desprolijos, las líneas que se escapan de los márgenes, los materiales *a la mano*, la realización en un periodo de internación (dato que será parte de la exposición cincuenta años después).



Imagen 4: Aída Carballo. Del periodo de internación. Sin título. 1955

Sabemos sobre chalecos de fuerza, lobotomías, máquinas de electroshock, suciedad, etc., porque la historia ha fabricado su propio imaginable respecto al manicomio. La posibilidad de afectación de lo imaginable conlleva otro grupo de preguntas, dado que “no es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas” (Rancière, 2008: 71). Sin embargo, también hay un imaginable creado, lo que nunca es pensado, en términos de Didi-Huberman (2004) y es el de la suspensión de la vida, de un acontecer en un espacio y tiempo, la cotidianeidad clausurada, la espera del día que no llega –la salida–, la elección de lo que se quiere dibujar, los nombres de quienes dibujan y están allí. Tal como el autor afirma, hay discursos a los que hay que arrebatárles dichas imágenes, arrebatárles de la invisibilidad y hacer aparecer los quienes que están allí, sus sentimientos, pensamientos y deseos.

El siguiente dibujo y testimonio de Enzo Núñez, paciente-artista de Oliveros, expresa la quietud, el deseo del pasaje veloz del tiempo ¿Quién más desearía que pase el tiempo rápidamente, que alguien que lo único que tiene es un tiempo suspendido, lento, vacío y eterno?

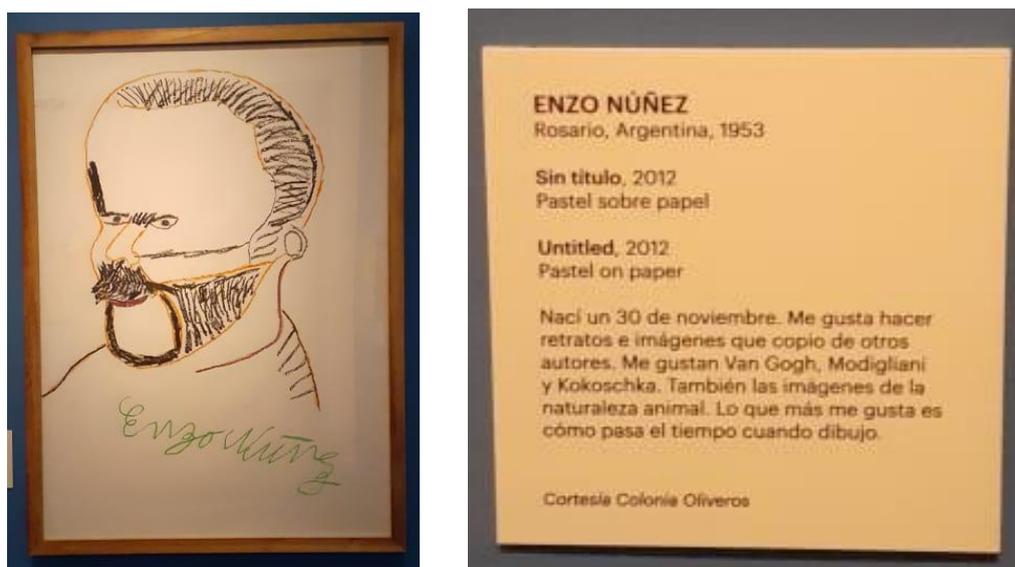


Imagen 5: Testimonio y pintura de Enzo Núñez, Sin título, 2012

Obras como testimonios

¿Cuáles son algunos hechos de refutación de ciertos acontecimientos singulares? Su posible imaginable. El manicomio requiere de ser pensable y decible, porque allí donde fracasa el pensamiento es donde debe perseverar (Arendt, en Didi-Huberman, 2004). La propia existencia y posibilidad de un testimonio, su enunciación pese a todo, refutan la idea de un “manicomio indecible”. Las imágenes que se presentan son testimonios fragmentados, y en los sentidos que aquí se abren, son los que tenemos: pocos testimonios, desde la experiencia de los propios testigos, nos muestran ese imaginable.

Las obras realizadas en la colonia se complementan con los testimonios escritos de quienes las realizan, “los textos de las imágenes de las instalaciones no están allí, entonces, en lugar de las imágenes. Son por sí mismos imágenes” (Rancière, 2008: 83). Las obras los requieren para hacer de ella una imagen del manicomio: son los deseos sencillos, los gustos y pequeños márgenes de elección de una persona que poco ha podido elegir, lo que completa un imaginario que estas obras en otro contexto y sin testimonio no terminarían de brindar. El manicomio fue pensando, por lo tanto, es pensable. La apuesta estética política, nuevamente, está en sus condiciones de producción, sus posibilidades de circulación y el testimonio que enuncia afectos, deseos y satisfacciones. Estas pequeñas pretensiones son arrebatos, originados en un espacio que justamente arrebató la posibilidad del mañana.

La obra de María José Díaz, paciente-artista, realizada en un contexto manicomial, redistribuye el común, volviendo visible una imagen desde el manicomio, enunciando una ínfima voz acallada, pero enunciando al fin. En la obra vemos líneas que conforman figuras múltiples, destacando con amarillo los que podrían ser peces o algún otro ser vivo. Si bien lo pictórico parece no referir directamente al manicomio, es el complemento del testimonio desde la experiencia propia lo que nos brinda sentido.

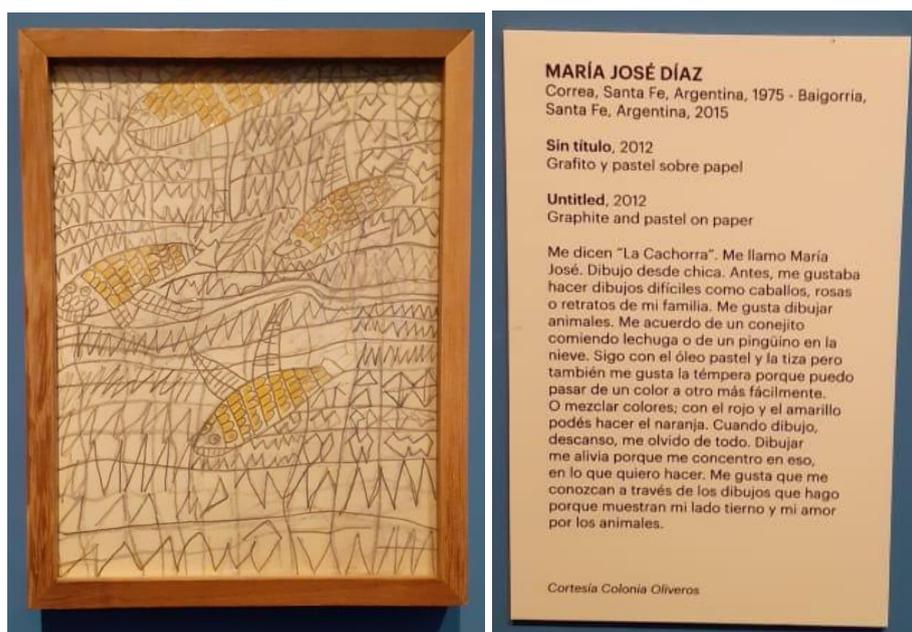


Imagen 6: testimonio y pintura de María José Díaz, Sin título, 2012.

¿Pueden estos dibujos ser archivos y testimonios, fragmentados y parcelados, pero retazos robados al fin? Con un contenido explícito manicomial, los dibujos de Aída Carballo le dan pensamiento y palabra a una experiencia, devuelve otra imagen del manicomio: la poca ropa o la desnudez ante el frío, el sufrimiento de la espera, la barba crecida, los zapatos perdidos, los pies descalzos. Testigo del manicomio, su posibilidad de reproducción de lo vivido es la hoja y el papel. Más allá de la intención de la autora, debemos mirarla desde ese punto de vista, como documentación de un hecho, testimonio irrefutable, que hoy se nos presenta para ampliar el sentido de una historia que busca ser superada en significantes que clausuran y apelmazan la indiscutible presencia de la institución manicomial.



Imagen 7: Aída Carballo "La lombriz es una pariente leve de la locura". De la serie "Los locos", 1963

Estas obras nos devuelven una potencia política por su condición de producción. Su obra ayer hablaba de sus propios retratos de la locura. Hoy, en el marco de la exposición, nos interpela desde su experiencia, como testimonios de lo vivenciado. Ambos son retratos que han sobrevivido como testimonios para llegar hasta nosotros.

Los *nadies* aparecen ante alguien

La separación entre Gran arte y arte popular trajo la pregunta por la figura del artista, su definición no solo se ha vuelto borrosa y porosa, sino que se expande (Michaud, 200). Con sus pinturas, las personas locas-pacientes-artistas-anónimas aparecen y dan testimonio, permitiendo construir un imaginable con potencia estético-política. Aparecer es ante alguien y aparecen ante nosotros. Son las huellas de su vida en el manicomio, el indicio de que las personas aún están allí, aunque la partición hegemónica del común pretenda que no sean vistas. Por este motivo, es que necesitan afectar, en tanto "la voluntad de poder se manifiesta como el poder de ser afectado, como el poder determinado de la fuerza de ser ella misma afectada [...] El poder de ser afectado no significa necesariamente pasividad, sino afectividad, sensibilidad, sensación" (Deleuze, en Didi-Huberman, 2009: 191). Se trata de disponer y producir otra redistribución de los sensibles.

El sentido depende de quien las acoge y es afectado, por ello se requiere que las imágenes del manicomio realicen un trayecto que reparta el común, en el cual no se pierda su condición de existencia misma y llegue a quien esté dispuesto a la compasión. En términos de Rancière, la compasión es aquella capacidad de sentir con ellos, de hacerlos sentir con nosotros, construyendo una capacidad compartida.

Debemos bregar por “la construcción de un dispositivo sensible que devuelva sus poderes a la atención” (2008: 80). Las imágenes desde el manicomio pueden, potencialmente, construir un dispositivo que devuelva a su mirada un poder de decir y callar, semejante al nuestro, de sentir compasión y afectarnos por los otros.

Ejemplo 2: *Psyque*. Archivo del manicomio, la memoria del presente

Psyque es un libro objeto de fotografías artísticas editado en 2017 por el fotógrafo argentino Pablo Cabado. El artista se dedicó durante cuatro años a retratar un enorme gabinete y laboratorio que está en el Hospital Neuropsiquiátrico Braulio A. Moyano. En este espacio trabajó durante 50 años, desde inicios de 1900, Christofried Jakob, psiquiatra alemán, figura emblemática de la neurobiología argentina, que llegó al país con la promesa por parte del Estado argentino de brindarle cientos de cuerpos y cerebros por año para poder realizar sus investigaciones (Cabado, 2017).

Indiscutiblemente, estas imágenes son el atractivo principal del total de la producción artística, al acceder legítimamente a un espacio cerrado y oculto. Sin embargo, este libro objeto es más amplio, se expande dilatando su sentido inicial. Tanto en las imágenes que lo componen, como el archivo que rescata y el texto que acompaña, hay una apuesta por una visualización y resignificación política de la memoria del manicomio. Se trata de un elemento sociocultural crucial para la trama en construcción de una memoria del manicomio.

En este sentido, este libro no interpreta los documentos de la ciencia de una época, tampoco evoca una figura excéntrica obsesionada con los cerebros de la región, ni historiza los tratamientos propios del momento histórico. El artista realiza un trabajo desde el interior de estos documentos, así como desde el interior del laboratorio del cual sale y se expande. Este no es un libro sobre Christofried Jakob, como así tampoco del antiguo Hospital de Alienadas, sino sobre la institución manicomial actual, a partir de los crímenes de la ciencia moderna cometidos hacia las personas entendidas como anormales que corporizaron estos discursos. El libro amplía una cantidad de imágenes que no han estado previamente a disposición, refutando un inimaginable en múltiples sentidos. No solo se exponen las imágenes del reservado laboratorio; sino que vuelve accesible y público el acervo histórico del hospital. Este conjunto se configura como un testimonio visual pertinente tanto para la historia como para el arte y, por ende, para el conjunto social.

El artista, en los procedimientos de organización elegidos y los montajes para la puesta en común de los visibles a destacar, abre el archivo a una resignificación política de la memoria del manicomio, capaz de convertirse en un instrumento crítico. “El arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el ‘devenir documento’ ocupa evidentemente un lugar significativo” (Didi-Huberman, 2008: 61). El documento no supone ni un dato ni una voz inmediata del acontecimiento, en términos foucaultianos, ni tampoco da fe de un hecho o del parecido del mundo; es lo que ha sido, pero también es proyecto (Didi-Huberman, 2008). El artista en este caso produce un documento, contemplando el acontecimiento, y a la vez, lo interviene, subvierte y reinventa, aspirando a hacer del mismo un instrumento crítico, a partir de una disposición a asumir una contra-información.

Siguiendo a Fortuny (2014), a sabiendas de que ni el Holocausto ni la última dictadura cívico-eclesiástica militar sucedida en Argentina son acontecimientos equivalentes

entre sí ni respecto al manicomio, sí suscitan interrogantes similares sobre la imagen y la memoria, permitiendo complejizar la indagación por las imágenes del manicomio. En este sentido, una preocupación que recorre el escrito es ¿cómo volver la imagen del manicomio una memoria social?

La narración de *Pshyche*

Para acceder a *Psyche* desde una clave artística, pero también histórica y social, se precisa recuperar un concepto de memoria que rehabilite los diálogos entre pasado y presente, venciendo al olvido mediante la recreación de la memoria misma (Guasch, 2005). Afirmar que el manicomio no es un tema urgente para el conjunto social, implica un olvido, una falta de afectación, un descreimiento, no querer mirar lo que tenemos frente a nosotros (Didi-Huberman, 2008). Sin embargo, el problema se sostiene en que dicha institución está efectivamente vigente y persiste: sigue siendo concebida como una solución alternativa a los padecimientos. El temor de esta vigencia no se corresponde con el miedo a una reiteración de un acontecimiento, más bien, la advertencia temerosa es que, al no formar parte de los marcos de visibilidad, no podrá dejar de ser, seguirá estando allí. Por ello es que las producciones que construyen la memoria del manicomio son tan importantes: para decir que esto ha sido, pero afirmar, a la vez, que *aún está siendo*. Es por esta intención política que recae sobre la memoria que la narración que se realice de los archivos es tan relevante. Las interpretaciones y reconstrucciones pueden ser múltiples, pero aquí indagamos las que acentúan, desde la memoria, que justamente el manicomio aún está sucediendo.

La narración está abierta a nuevas reposiciones y re combinaciones, a una lectura inagotable que brinde un nuevo significado al archivo (Guasch, 2005). Se enfatizan aquellas que apelan a la memoria y el presente, que dialogan para generar modificaciones hacia el futuro. Se destaca el vínculo profundo de la fotografía con la política, dada la dimensión histórico-social que está siempre aludida (Fortuny, 2014). Por ello, retomamos estas fotografías “menos como documentos que como artefactos sociales, cuya verdad no reside en la adecuación a un suceso objetivamente registrado sino en su particular construcción, en las estrategias y los procedimientos de producción de sentido que animan estas memorias fotográficas” (p. 14). Esto trae otra pregunta ¿es posible que un hecho sea “memorable” si aún acontece?

Cabado propone una narración en la disposición de las fotografías que comienza con el presente a sabiendas de que es un libro que se remontará cien años hacia atrás. Las imágenes que se presentan al inicio muestran el edificio actual: sus exteriores en blanco y negro transmiten la pesadez de la institución, el tiempo detenido como rasgo característico de la lógica manicomial, muros húmedos, derrumbe y alambres de púas. El presente invita a hacer el recorrido histórico, pero sin abandonar una clave de lectura a contrapelo, desde donde debemos interpelar a las páginas que siguen. Las escalas de grises no solo acentúan la densidad del espacio, también rememoran el pasado en el presente. Obtenidas como fotos antiguas, son imágenes actuales.



Imagen 8: Pablo Cabado, exteriores dentro del predio del Hospital, *Psyche*, 2017

Psyche no sigue una organización sincrónica temporal, al no estar organizadas por periodos históricos, convoca a una organización lógica espacial, de afuera hacia adentro. El recorrido propuesto comienza con imágenes externas de la institución, luego transita los pasillos, se detiene especialmente en el laboratorio, posteriormente llegan imágenes de preparados humanos y cerebros y termina con fotografías de archivo de retratos de mujeres que ingresaron al hospicio en 1925. Estas últimas fotos son las únicas que muestran cuerpos vivos al momento de ser fotografiados: sus ojos nos miran, sus bocas se abren o se cierran, sus cuerpos no pueden quedarse quietos.

La clasificación de *Psyche*

Es una serie homogénea en su contenido temático, narrada de modo discontinuo en el tiempo, pero ordenada lógicamente en el espacio. Se exponen fotografías artísticas de la arquitectura de la institución, fotografías artísticas del laboratorio y sus objetos, y fotografías de archivos de época (libros, actas, cartas y retratos). Se adhieren algunas pocas, pero contundentes, imágenes de otros archivos que permiten contextualizar la época, a la vez que enfatizan la narración crítica que el libro propone. Prueba de ello, es la decisión de agregar hacia el final un retrato del Cacique Inacayal, luego de un breve texto denominado “La tragedia científica del Cacique Inacayal”.

Se afirma que estas fotografías y documentos históricos permiten una crítica hacia el presente, particularmente, por su disposición, elección y organización. Es la organización que hace a la crítica estética política, la que evoca una memoria a contrapelo. En otros términos, si las imágenes hubiesen estado ordenadas cronológicamente, la clave de lectura se podría dar desde una postura evolutiva y lineal de los acontecimientos narrados. Es la disrupción de la imagen del cacique –quien nunca habitó el manicomio– donde emerge la fuerza de memoria crítica del archivo.

Si “archivar es seleccionar para conservar lo esencial que hace sentido y podrá de nuevo hacer sentido cuando lo necesitemos” (Michaud, 2007: 147), la clasificación de ese archivo permite acceder al sentido crítico y memorable. Archivar es aquella práctica de definir lo que hay que conservar de un conjunto de cosas, que hay que vigilar y lo que vale la pena salvaguardar, lo que merece ser transmitido y aquello que no.

Por ello, en la elección y orden interno de estas fotografías artísticas, la memoria se vuelve un objeto de disputa en el seno de su narración. Interpela al reconocimiento de las memorias del manicomio como “objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcadas en relaciones de poder” (Jelin, en Fortuny, 2014). Esta batalla de y por la memoria se da en la imposición de sentidos sobre el pasado, en medio de políticas de memoria y de silencio. En estas batallas intervienen los objetos culturales y estéticos, interviene *Psyche*. Estas memorias están en pugna, como la institución manicomial, pero también construyendo lo diferente.

Las imágenes que piensan el manicomio, documentos de lo que *ha sido* y *sigue siendo*

Roland Barthes (2006) nombraba a la fotografía como la evidencia del esto-ha-sido, como un testigo de la realidad delimitada por los encuadres de lo que se decide mostrar. En *Psyche* encontramos tres tipos de fotografías según aquello que muestran, destacadas por la potencia de pensar al manicomio en tanto implica la construcción de una memoria política, es decir, la disputa por los contenidos, acervos y sentidos de dicha memoria. Le pone imágenes allí donde más se resiste: a pensar que eso sigue siendo. “La imagen surge allí donde el pensamiento parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado. Ahí, sin embargo, es donde es necesaria una memoria” (Didi-Huberman, 2004: 56).

Los objetos

Los objetos están dispuestos en el espacio como si hasta ayer hubiesen sido usados cotidianamente, incitando a pensar que son capturados de este modo porque su funcionalidad simbólica está intacta, *sigue siendo*. Dichos objetos no se reducen exclusivamente al instrumental médico: una máquina de escribir ha perpetuado la misma violencia que una cama para inmovilizar personas.

En estas fotografías se encuentran presentes los dos principios inherentes al archivo: la destrucción y la muerte; y la conservación y preservación de historias subjetivas y colectivas (Guasch, 2005). Son objetos arcaicos en tanto han sido usados, pero su función médica-psiquiátrica ya *no está* en ellos. Sin embargo, su fin ahora es relatar qué es lo que han hecho con ellos y a quienes. Deben permitirnos hacer historia empática y memoria colectiva.

Dichos objetos abren su lenguaje propio, se presentan para indicar que han caído en el olvido como tales, pero que persisten los discursos que los volvieron instrumentales técnicos de subjetivación. El picahielos no práctica más lobotomías y las tijeras no cortan más pieles, pero la búsqueda obsesiva de la enfermedad mental en el cerebro aún persiste en otros discursos e instrumentos.



Imagen 9: Pablo Cabado, *Psyche*, 2017

Preparaciones patológicas

Posiblemente sean las preparaciones patológicas uno de los documentos que más afecte la generación del pensamiento, donde allí más se requiere. Los preparados orgánicos son la imagen de la locura puesta al servicio del archivo científico: cuando la respuesta de la inferioridad y la denigración moral no se encontraba en el tamaño de las extremidades o en la circunferencia de un cráneo; debía estar allí, adentro, en el interior, secreto, profundo y oculto, como un laboratorio.

La desubjetivación que produce el manicomio se acentúa en el preparado orgánico. No porque vuelva a las personas puro documento como la fotografía, sino porque no sabemos en qué las convierte, hacia *qué* las vuelve el proceso químico del formol que detiene la vida, pero no deja morir ¿Vemos la muerte, un objeto, una persona, un retazo de cuerpo? Hay muerte, pero una muerte viva que aún es piel y cabello. Son cuerpos frágiles, indefensos, vulnerables y vulnerados, a quienes el proceso biológico del camino hacia la muerte le fue truncado (Raich Muñoz, 2012), para atravesar eternamente un proceso químico.

Psyche, si se recorre con detenimiento, brinda una narración para pensar activamente estas imágenes, que intentan paralizarnos. Es relevante un marco que asigne reconocibilidad a aquellas figuras de lo humano que no están asociadas a las normas que determinan cuales son las vidas dignas de duelo (Butler, 2010). En este reconocimiento, de una realidad perceptible que se amplía, es preciso subjetivarnos y resubjetivar aquella cabeza cortada, aquella cara dividida en dos, aquel talón sin nombre.

Es la materialidad misma del cuerpo donde reside el poder crítico posible de la obra. Por ello, al verlo, debe emerger el pensamiento que se resiste, que haga pensable que

aquellos preparados como retazos de cuerpos en los que la muerte no parece tan muerta, han sido sujetos.

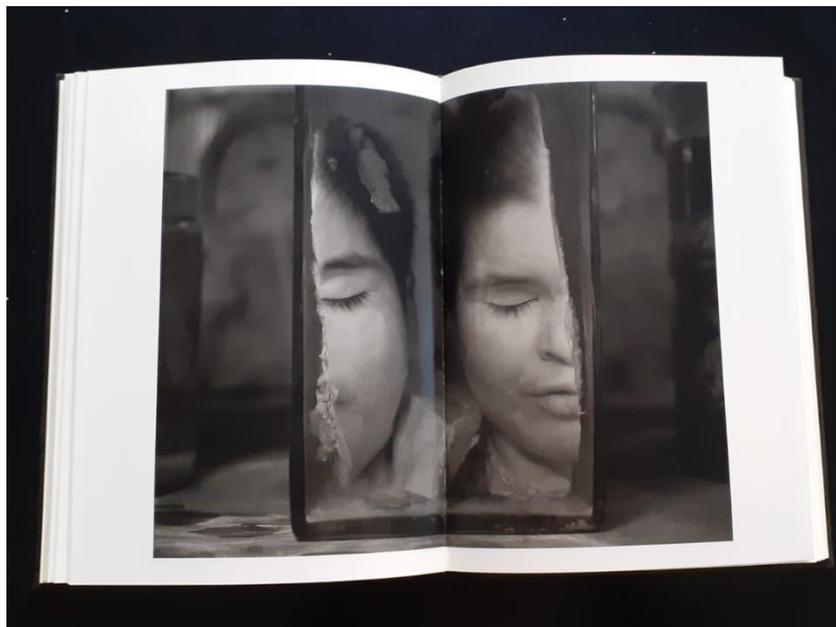


Imagen 10: Pablo Cabado, Psyche, 2017

Las mujeres, los nombres de las mujeres

Hacia el final encontramos nueve fotografías realizadas por el artista a retratos de las mujeres que ingresaron al hospital en 1925. No están reencuadradas, retocadas ni coloreadas, y al otro lado de la página vemos el reverso del retrato, donde consigna nombre y fecha. El fotógrafo permite devolverles la vida a estas mujeres por unos instantes, al permitirnos conocer sus nombres (Bolstanki, en Guasch, 2005).

En la costumbre de ver demasiados cuerpos sin nombres, en masa, múltiples, no permitimos que nos hablen ni nos devuelvan las miradas. La elección del artista de dedicarle a la fotografía ambas caras de una misma hoja, permite que las miremos y nos miren, que nos conmuevan. Como precisa Rancière (2008), primero es necesario que esos nombres nos hablen, y para ello, es preciso que nos sean visibles.

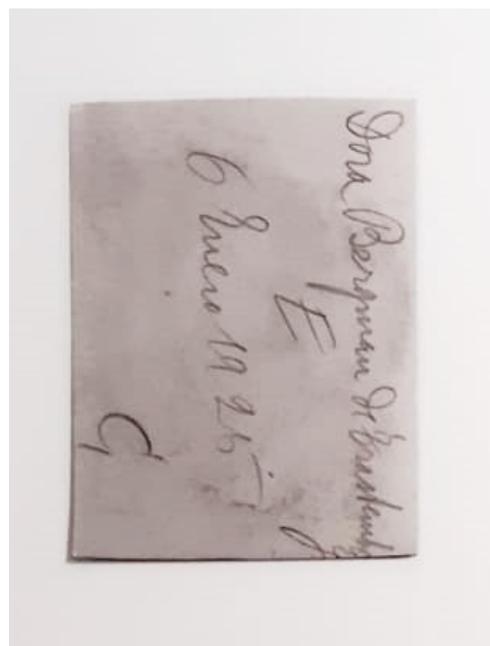


Imagen 11: Pablo Cabado, Psyche, 2017

La última imagen montada por el artista es una hoja doble que muestra 66 retratos pequeños de 66 mujeres; más niñas, más viejas, más nítidas, más claras, todas en escala de grises y del mismo tamaño. Así como el gesto anterior había llevado a cabo una singularización de lo que se tiene en cuenta, aquí volvemos a una confusión entre la masa. El anonimato de las mujeres en la imagen se traduce en la funcionalidad de la obtención de este retrato en su marco histórico: documentar, registrar ingresos, exclusión de perspectiva e identidad, uniformidad de la institución total, excepcionalidad borrada para siempre, homogeneidad, ser una más.



Imagen 12: Pablo Cabado, *Psyche*, 2017

El libro finaliza mostrando un continuum con su inicio, más que una contracara. No se contraponen la institución a las personas, el afuera con el adentro, lo actual con lo viejo. Más bien, recuerda que esa masa desingularizada, es la que aún habita el manicomio; no el rostro con nombre que nos mira y conmueve.

***Psyche* en la reconstrucción de una memoria cultural**

Donde la evidencia está puesta en cuestión, debe llegar la propuesta artística. La evidencia del manicomio se encuentra puesta en cuestión, por ello la creación de imágenes desde el presente o el pasado, desde cierto uso de la ficción o el documental debe permitir emerger el pensamiento, la imagen que piensa. “Crear una imagen que sea un mundo en sí misma, con su propia coherencia, su autonomía, su soberanía: una imagen que piensa” (Didi-Huberman, 2008: 59).

El autor del libro logra transformar un material histórico que era tan oculto, como fragmentario y marginal, logrando un hecho físico, material y espacial, además de una apertura y reconfiguración de sentido en el siglo XXI (Guasch, 2005). Si el archivo es el sistema de enunciabilidad en el cual la cultura se pronuncia desde su pasado (Foucault, en Guasch, 2005), este libro es una oportunidad para actualizar las preguntas y las preocupaciones por la institución manicomial. Legitimarlo no para sostenerlo, sino para hacerlo parte del curso de nuestra historia; abriéndolo a nuevas nociones, indagaciones y críticas, para con ello, ir hacia su desaparición y volverlo presente, como memoria colectiva y cultural. A los discursos que lo niegan, hay que

arrebatarnos estas imágenes, a esa desaparición generalizada, hay que hacerle aparecer palabras e imágenes (Didi-Huberman, 2004).

Estos archivos han sido encontrados y reconstruidos bajo una matriz que hace aparecer el pensamiento. En su génesis, la de la obra de arte como archivo, se encuentra necesariamente la necesidad de vencer al olvido, mediante la recreación de la memoria misma. La naturaleza de apertura del archivo hace que los “documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado” (Guasch, 2005: 158). Si el archivo es lo que permite establecer aquello que puede ser dicho, en términos foucaultianos, *Psyche* es una pieza de la reconstrucción de una memoria cultural en relación al manicomio que hoy debe ser enunciado, visible, imaginable, pensable.

Recapitulación y cierre. Imágenes del manicomio, pese a todo

Al finalizar este artículo, hemos cumplido con el objetivo de abordar las imágenes del manicomio en el arte contemporáneo, a partir de las transformaciones actuales del mismo, desde dos ejemplos artísticos que vuelven al arte un lugar de politización de la salud mental y de memoria del manicomio.

Se recorrieron las transformaciones del campo artístico contemporáneo, a saber: el lugar de la política y el compromiso, la pregunta por quién es artista, las indagaciones por el espacio público y la circulación, la emergencia de minorías y repartos posibles de lo sensible, modos de afectación para generar experiencia e instancias de producción de subjetividad, el giro archivístico, la preocupación por la memoria y el devenir documento de la obra de arte.

Las reflexiones de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004) en cuanto a las poquísimas imágenes que le fueron arrebatadas al infierno de Auschwitz y la pregunta de Emiliano Galende al respecto de ¿cómo no vincular los campos de concentración, el exterminio nazi de los enfermos mentales, con las condiciones de segregación que sustentan los asilos? (1990) son claves de confluencia en esta propuesta. Es que la relación entre el Holocausto y el padecimiento mental no es solo metafórica o discursiva, sino intensamente poderosa, práctica y creativa, productora de tecnologías de destrucción del cuerpo y la subjetividad. Aunque la institución manicomial no goza del estatuto de un “secreto bien guardado”, su poder no reside en el secreto, sino en la falta de interés por la situación de quienes allí están por gran parte del conjunto social no atrapado, en principio, por la lógica manicomial.

Se ha hipotetizado que este desinterés y/o falta de compasión, se debe al régimen de imaginación que se ha constituido de manera hegemónica en torno a él. Por ello, no es que no lo imaginamos o no tenemos imágenes del mismo, el problema no es la falta si no lo que hay: hay un régimen hegemónico impulsado principalmente por los medios de comunicación y la industria cultural, como productores de imágenes que llegan a grandes y amplias esferas, y acallan un manicomio, mientras visibilizan otro en este juego de disposiciones y repartos. Esta es una línea pendiente de indagación.

Cada vez que esta institución es dicha y vista de modo legítimo, hay solo un aparecer del manicomio: el encierro como tratamiento de los padecimientos y sufrimientos mentales, particularmente severos, que nos reitera que acá no hay nada para ver ni escuchar. El poder del manicomio no es el secreto. Su poder se forja en la

desvinculación social y cultural, la falta de importancia política, y la no construcción de memoria colectiva. Esto permite seguir manteniendo su condición de inimaginable y cualquier fragmento o retazo que venga desde su interior, producido por lo no hegemónico, serán sus posibles imaginables, serán los archivos y testimonios de lo acontecido.

Se le han arrebatado inimaginables o, podemos decir, poseemos fragmentos de imaginación del manicomio; sin embargo, la pregunta que sigue es por el régimen de imaginación que tenemos sobre el mismo: quien lo ha producido, donde se ha mostrado, qué uso se ha hecho de aquello producido y cómo se presenta en la actualidad.

El manicomio es y está presente. Necesitamos los relatos, los testimonios, los dibujos, los bocetos, las fotografías, los archivos. Necesitamos las imágenes del manicomio, pese a todo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bianchi, E. (2019). Ciencias sociales, salud mental y control social. Notas para una contribución a la investigación. *Revista Salud Mental y Comunidad*; pp.12-28.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós
- Cabado, Pablo. *Psyche*. China: Photogramas
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Gorges (2008), "La emoción no dice yo", Didi-Huberman, Pollock, Rancière, Schweizer y Valdés, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago (Ch.): Ediciones Metales Pesados. pp. 39-68.
- Didi-Huberman, Georges (2009). "Plasticidad del devenir y fracturas de la historia", *La imagen superviviente*: Madrid, Abada. pp. 139-151.
- Faraone, S. (2015). "Reformas estructurales, contexto nacional y proceso de transformación en el campo de la salud mental". En Faraone, S. (coord.). *Determinantes de la salud mental en ciencias sociales. Actores, conceptualizaciones, políticas y prácticas en el marco de la Ley 26.657*. Buenos Aires: UBA Sociales.
- Fisher, M. (2017). "Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo" en *Realismo Capitalista ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La luminosa.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal, economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Galende, E. (1990). *Psicoanálisis y Salud Mental. Para una crítica de la razón psiquiátrica*. Buenos Aires: Paidós.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura
- Murillo, S. (2012). La cultura del malestar o el gobierno a distancia de los sujetos. En *Actas electrónicas del XIV Congreso Argentino de Psicología*. "Los malestares de la época". Salta, Argentina, 12, 13 y 14 de abril de 2012.
- Rancière, J. (2008). "El trabajo de la imagen", en *Multitudes*. Puesto en línea el martes 10 de junio de 2008
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: IES- Lom.
- Rancière, J. (2011). "El destino de las imágenes", *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.