

# caiana

Paula Bertúa

CONICET-FFyL, Argentina

## Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en la Argentina

## Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en la Argentina

Paula Bertúa

CONICET – FFyL, Argentina

En la década del 80 en la Argentina, en particular en el clima de creciente efervescencia cultural que se dio a partir del período que se inicia con la recuperación democrática, fueron cobrando notoriedad diversas manifestaciones expresivas del ámbito de la producción visual. Fue una de esas épocas cuya singularidad radicó en la versatilidad y el intenso movimiento: pintura, acciones callejeras y *performances* iban ganando el espacio público, al tiempo que nacía la cultura *underground* o se reinventaba el mercado del arte como instancia de legitimación de los artistas. En el dominio de la fotografía, dos vertientes ganaban espacio con una marcada presencia: la fotografía de prensa, que circulaba en distintos formatos y soportes de la cultura impresa, y la fotografía artística, sujeta a paradigmas estéticos anteriores a la renovación vanguardista de los años 60, caracterizada por el blanco y negro, el uso del formato mediano, el cuidado de aspectos técnicos y el tratamiento de temáticas significativas.<sup>1</sup> Dentro de esta línea expresiva, el género “ensayo fotográfico” tuvo un singular protagonismo ya que constituía un recurso visual potente para hacer visibles a ciertos sectores, colectivos o minorías silenciados en un período convulsionado por los acontecimientos históricos. Con un interés argumental por temáticas de tipo social, varios de los fotógrafos activos en la época se volcaron al ensayo sobre sitios de reclusión y marginalidad.

Helen Zout, Eduardo Gil y Adriana Lestido, entre otros, focalizaron su mirada sobre un tipo especial de institución: los hospitales

neuropsiquiátricos.<sup>2</sup> A lo largo de casi una década –entre los años 1982 y 1990–, desplegaron series fotográficas en las que retrataron a varones, mujeres y niños, internos de los hospitales José T. Borda, Melchor Romero y Carolina Tobar García respectivamente.<sup>3</sup> En líneas generales, en sus obras rigen ciertos principios claramente identificables con la fotografía de tendencia humanista, con esa forma que venía marcando, desde los años 30, un determinado modo de mirar la realidad: la observación participante, el trabajo de tiempos dilatados, la libertad creativa y una conciencia de la función activa del receptor.<sup>4</sup> Siguiendo a Georges Didi-Huberman, podemos pensar que el ensayo fotográfico, en tanto ejercicio de conocimiento de lo humano, arma su apuesta creativa en un juego doble, dialéctico, entre la actividad de explicación de lo fotografiado, ligada a la crítica, el análisis y el montaje, y la de implicación del observador en lo observado, con cierto riesgo de caer en la creencia y en la identificación.<sup>5</sup> Esa “comprensión implicativa” que señala Didi-Huberman como actitud ética frente a las imágenes, marca, con distintas modulaciones y señas particulares, los modos en que Gil, Lestido y Zout construyeron una mirada sobre esos otros a los que representaron.

Ahora bien, la puesta en relación de un medio técnico, su modo de representar y su *know how* específico, la fotografía, con el espacio propio de la locura, el sitio concreto donde se despliega la observación de los sujetos allí alojados, el hospicio, pone en tensión dos tipos específicos de “dispositivo” que, desde los inicios de su implantación en la Argentina durante el siglo XIX y a lo largo de su desarrollo, funcionaron en connivencia como formas de control social y estatal. Acorde con las formulaciones teóricas de Michel Foucault sobre la genealogía del “dispositivo disciplinario” (respecto del cual la institución psiquiátrica no es más que una de sus variantes),<sup>6</sup> Hugo Vezzetti señala que el “dispositivo de la locura” en la Argentina –entendido como un complejo tecnológico sobre la conducta, aglutinador de un conjunto de disciplinas, prácticas e instituciones– surgió en paralelo a la consolidación del Estado-Nación. Su inserción estratégica cumplió una función de ordenamiento social relacionada con las normas burguesas de moralidad y con las transformaciones de un sujeto socio-moral

colectivo.<sup>7</sup> Si bien a lo largo del siglo XX se produce un proceso de modernización, con distintos jalones, del aparato sanitario y de higiene pública, el modelo alienista –en el que hasta la actualidad se asientan los procesos de asistencia a la salud mental– no tuvo modificaciones sustanciales en su núcleo duro.<sup>8</sup>

Por su parte la fotografía, como una tecnología novedosa que se introduce en la cuarta década del siglo XIX, produjo transformaciones sobre el campo cultural, especialmente en el eje de las articulaciones entre representación, sujetos y visibilidad.<sup>9</sup> Así, la retórica visual del cuerpo que se desarrolla a lo largo de ese siglo y en gran parte del siguiente se asienta en el género retrato, desplegado fundamentalmente en sus dos modalidades: la vertiente honorífica ligada a las clases acomodadas, para las cuales contar con una imagen de sí constituía un acto de sociabilidad, y la vertiente disciplinar, empleada en los ámbitos médicos, jurídicos y científicos, como recurso que identificaba y catalogaba a sujetos desviados de la norma.<sup>10</sup> Lo que ha vuelto imposible el retrato tradicional puede rastrearse en las derivas del género, que transitó entre esa modernidad asentada en los ideales de progreso y su puesta en crisis por las distintas estrategias deconstructivas del siglo XX. Las diferentes fuerzas sociales que, en la etapa contemporánea, inciden sobre las identidades individuales, han vuelto insostenible preservar la apariencia de un sujeto desde la singularidad de un único punto de vista, ya sea visual o conceptual. Al respecto, en su célebre ensayo sobre el retrato fotográfico, John Berger sostiene:

La individualidad ya no puede enmarcarse en los términos de unos rasgos manifiestos de la personalidad. En un mundo de transición y revolución, la individualidad constituye un problema inseparable de las relaciones históricas y sociales, hasta el punto de que no admite ser revelada mediante las caracterizaciones de un estereotipo social preestablecido.<sup>11</sup>

Esta afirmación de Berger nos permite pensar de otra manera el modo en que los ensayos fotográficos que consideraré, compuestos en su mayoría por retratos, se aproximan al registro documental, en diálogo y disputa con las modalidades de figuración retratística

tradicionales y, en particular, con sus usos en el contexto hospitalario.

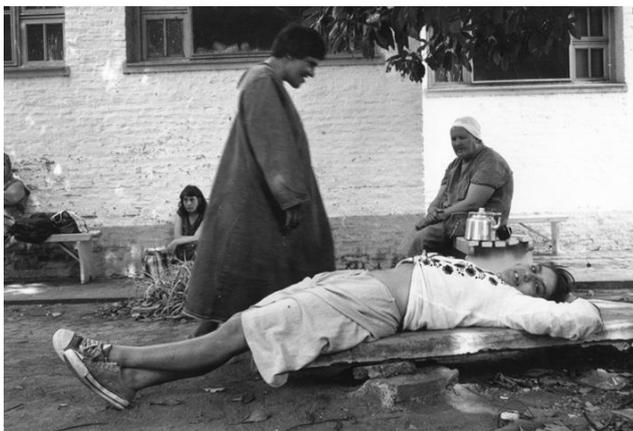
Advirtiendo esa suerte de resistencia que el medio fotográfico puede presentar a su propio encuadre institucional, considero pertinente la propuesta teórica de Jean-Louis Déotte que entiende a la fotografía como un “aparato” más que como un dispositivo, en cuanto configura una temporalidad que articula de modo singular estética y política.<sup>12</sup> O como un dispositivo que, en la medida en que se puede dirigir contra su uso instituido, deviene aparato productor de arte y de nuevos sujetos políticos, haciendo frente a sus condiciones socio-históricas.<sup>13</sup> En esta línea, puede aventurarse que los ensayos fotográficos de Zout, Lestido y Gil desafiaron las convenciones del régimen histórico de visibilidad y enunciación de su época, que distribuía lo visible y lo invisibilizado, y que separaba lo enunciable de lo no enunciado. Sus intervenciones visuales se confrontaron con el dispositivo hospitalario y con su perspectiva escópica, que ejerce una violencia del ver en su pretensión científicista y clasificatorio-nosológica. Si una de las características de todo dispositivo es la de producir subjetivación<sup>14</sup> y, en este sentido, la institución psiquiátrica opera discriminando a los pacientes como individuos observados y examinados, para determinar su posición exacta en la sociedad y, eventualmente, su grado de peligrosidad; estos fotógrafos trabajaron a contrapelo de una racionalidad vigilante y normalizadora, construyendo, con sus galerías de retratos, otros “efectos de sujeto”.<sup>15</sup> A su vez, las obras de Zout, Gil y Lestido problematizan el estatuto ontológico de la fotografía entendida como traza de un real. En ese sentido, no solo demostraron la existencia de un referente, ejerciendo la capacidad de designar, de ser un signo indicial,<sup>16</sup> esa huella material de las existencias de los internos captados por el dispositivo; sino que sus fotografías fueron esencialmente performativas ya que el hecho de representar a sujetos invisibilizados en la trama del tejido social implicó singularizarlos, materializarlos discursivamente y, con ello, otorgarles una identidad.

Tal es así que sus “actos visuales” pueden considerarse como “actos de sensibilidad”, con el significado y la importancia que Jacques Rancière les atribuye a aquellas prácticas artísticas que logran construir espacios de

sensibilidad sobre lo común, volviendo visibles a los que “son parte de los que no tienen parte” en determinada comunidad.<sup>17</sup>

### 1. Hacia una iconografía de las pasiones

¿Cómo se expresa o traduce el dolor –físico, espiritual– en significantes visuales? En la serie que lleva por nombre precisamente *El dolor*, elaborada en los años 1989 y 1990, las internas del Hospital Neuropsiquiátrico de mujeres, de Melchor Romero, dejaron ser captadas por la cámara de Helen Zout, reinventadas en imágenes (**Fig. 1**). La fotógrafa las registró en diferentes poses, situaciones y escenarios, diseñando toda una imaginería plástica que evoca, aunque trastocada, la famosa *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, esa colección de fotografías y dibujos que cartografió los diversos padecimientos nerviosos de las mujeres internadas en el hospital dirigido por Charcot hacia finales del siglo XIX.<sup>18</sup> Recordemos que ese inventario visual había tenido por finalidad definir un análisis fisonómico de las internas para ayudar al diagnóstico; por ende, el código iconográfico era estricto respecto de ciertos parámetros que debían seguir las fotografías, de evidente filiación con la retratística de cariz disciplinario: fondos neutros, figura centrada de frente o semi-perfil, distancia focal precisa, iluminación uniforme.



**Fig. 1** Helen Zout, *Hospital neuropsiquiátrico*, 1989-1990, fotografía.

Ahora bien, es claro que la intención de Zout se distancia sensiblemente de la perspectiva escópica de ese sistema hospitalario que “hizo ver”, mediante su moderno departamento de fotografía, aquello que se quería destacar en el

proceso de individuación de su grupo de internas. Con todo, como evocaciones familiares y lejanas, en las imágenes de la fotógrafa resuenan algunas fórmulas de *pathos* de larga duración que sugerirían la dimensión del desborde psíquico: mujeres en éxtasis, poseídas por “actitudes pasionales” (esas manifestaciones fastuosas e indisimulables de sus padecimientos) o abandonadas a sus síntomas, indolentes frente al dispositivo fotográfico. Sin embargo Zout establece un juego con las poses, la fisonomía y la actuación de los síntomas que hace que sus composiciones sean contrastantes respecto de los procedimientos estandarizados de la mirada clínica. Como en la fotografía *Mujer con muñeca*, cuya protagonista sostiene afectada una figura de trapo, como si fuese un niño. Tanto en el rostro de la retratada como en la “indebida” cercanía de la fotógrafa y, por ende, de quien contempla la foto de la modelo (casi es posible tocarla), se expresa una resistencia al dispositivo biopolítico que intenta subordinar a los sujetos a los lugares determinados de observante y observado (**Fig. 2**). O en *Mujer en la habitación*, donde la fotógrafa diseña la imagen desde un tipo especial de plano picado, el cenital, y se coloca justo encima de una escena que muestra un cuerpo en reposo, como en estado de ensoñación o aliviado luego de algún sobresalto, mirando hacia un más allá fuera de campo (**Fig. 3**).



**Fig. 2** Helen Zout, *Hospital neuropsiquiátrico. Mujer con muñeca*, 1989-1990, fotografía.

Así como sus otros dos compañeros de oficio, Zout pasó largas jornadas en el hospital de mujeres, estableció con esas otras –diferentes y a la vez semejantes a ella misma– un diálogo

desplegado en tiempos dilatados que, a la indagación visual, añadió una implicancia emocional. En el vínculo con la alteridad cultural (un ejemplo inscripto en otra línea conceptual lo constituye su serie *Las máscaras*, sobre niños portadores de HIV, 1999) y su traducción en imágenes, Zout actuó como una *etnógrafa*, en términos de Hal Foster,<sup>19</sup> o como una suerte de antropóloga visual que dio prueba de esas mujeres no solo *en presencia*, es decir a partir de esos recortes temporales puntuales en que accionaba el disparador, sino *en ausencia*, vislumbrando la totalidad de una vida condensada en una imagen. En este sentido si, como veremos, Eduardo Gil, confeso bressoniano, en su método buscaba el “momento preciso” y capturaba imágenes en esa fracción de segundo de la que estaba a la espera, Zout optó, lejos de lo accidental o momentáneo, por una preparación anticipada de la toma. En términos narrativos, trabajaron con distintas temporalidades y duraciones: uno con la fugacidad del relato, que opera en relación con un presente de la enunciación; otra con la memoria de la historia que condensa el contraste de pretéritos intercalados.



**Fig. 3** Helen Zout, *Hospital neuropsiquiátrico. Mujer en la habitación*, 1989-1990, fotografía.

## 2. Disponer la forma: la fotografía como puesta en escena

A partir de 1982, y en simultáneo al dictado de un curso en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Eduardo Gil creó y coordinó un taller de fotografía dirigido a los internos del hospital de psiquiatría José T. Borda. En el transcurso de los dos años y medio que duró esa experiencia, Gil fue elaborando un ensayo fotográfico compuesto por una galería de retratos de los internos en toma directa, sin recortes ni manipulación, que comenzaría a exponer paulatinamente en el país y en el exterior, junto a sus fotografías de Latinoamérica. La serie del Borda es significativa dentro de su producción fotográfica ya que con ella inicia un trabajo de largo aliento –dura 15 años– y culmina con el libro (*Argentina*) que es, en sus palabras, una metáfora de lo que fue el país del post-proceso hasta la actualidad.<sup>20</sup> Como sabemos, la reconocida intervención de Eduardo Gil en el Siluetazo, simultánea a la serie del Borda, constituye un registro fotográfico insoslayable en la historia visual argentina, al documentar esa acción estético-política que logró simbolizar la desaparición. Representación de la representación, las fotografías de Gil se inscriben, a su tiempo y mediando, en el debate sobre lo que puede ser representado, sobre cómo dar testimonio de una ausencia. En buena medida, la tarea del fotógrafo en el hospital fue condición de posibilidad de ese “poner el cuerpo” en favor del registro de las siluetas de esos cuerpos ya que, él mismo admite, se acercó a la Plaza de Mayo en el año 83, motivado por la gente del Borda que participaba de las marchas a través del Movimiento Solidario de Salud Mental.<sup>21</sup> Aunque menos clamorosa en su fortuna crítica, la serie de internos del Borda también exigió un involucramiento, un cuerpo a cuerpo con lo representado, montar un dispositivo visual que a la función testimonial le imprimió un giro poético.

A medio camino entre la voluntad documental y la búsqueda estética, Eduardo Gil procedió como un *regisseur* de lo fotográfico. Desde los personajes y los objetos hasta los ambientes que aparecen en la serie del Borda, sus fotografías se afirman como una puesta en escena, una teatralización, sobria a la vez que inocultable.

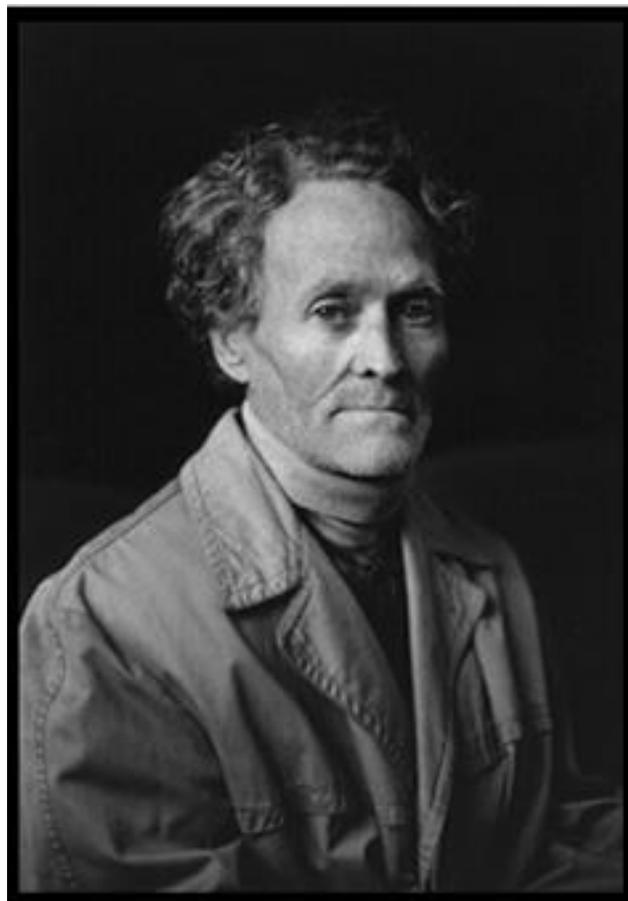
Porque en sus retratos, aquello que, en una primera instancia se capta con la cámara en “el momento preciso”, está determinado no solo por la decisión previa de qué fotografiar sino, y tal vez de manera más evidente que en las fotografías de Zout y Lestido, por el proceso posterior de revelado y copia, donde el fotógrafo imprimió signos culturalmente codificados sobre lo que deseaba testimoniar.<sup>22</sup> Siguiendo a François Soulages, quien retoma a Roland Barthes para problematizar el “eso fue” de la fotografía, podemos pensar que estas fotografías de Gil se asientan en una estética del “eso fue actuado”, en tanto cuestionan el carácter de registro de un real imposible y se inclinan más bien hacia la representación artificiosa de una realidad.<sup>23</sup>

En el retrato *Celestino*, por ejemplo, Gil dota a la fotografía de ciertas cualidades plásticas. Se trata de una imagen directa, signada por un artificio en la pose y por la disposición del modelo delante de un fondo neutro y oscuro que resalta su figura (**Fig. 4**). La imagen del retratado emerge dramáticamente desde esa oscuridad. Por los efectos tonales de claroscuros, el retrato de Celestino cita las composiciones de Rembrandt. La construcción visual es posible por la capacidad del fotógrafo de captar cierta interioridad del retratado, dada por el contraste entre la luz centrada en él y la oscuridad circundante, lo que confiere a la fotografía el aura de un retrato íntimo. Pero la referencia al pintor no es solo cifra de exigencia artística –Gil fotografía a Celestino como lo hubiera pintado Rembrandt– sino también lo evoca en el vínculo empático establecido con el retratado, un personaje marginal como los modelos del artista holandés. En una entrevista Gil se refiere a la relación de comunión con ese otro, que revela un posicionamiento ético frente al oficio:

Los conocía por el nombre y ellos me conocían a mí. Desde el principio tuve clarísimo que no me interesaba hacer la típica foto manicomial de la gente degradada y comiendo de la basura, sino mostrar seres humanos carentes de amor y olvidados por la sociedad.<sup>24</sup>

La cita de Gil expone de modo elocuente un gesto que es político. Para él, ver a los sujetos del hospicio es reconocerlos o, expresado en

palabras de Didi-Huberman, otorgar un derecho a la imagen a esa parcela de humanidad escamoteada o *subexpuesta* a la representación.<sup>25</sup>



**Fig. 4** Eduardo Gil, *Celestino*, Hospital Borda, 1982- 1985, fotografía, Buenos Aires.

En otra fotografía de la serie, *Esqueletos*, tomada en 1985 en las instalaciones del hospital que fueron demolidas, se muestra una escena donde la realidad asume apariencia de sueño, insinuando una sensación de inquietante extrañeza (**Fig. 5**). Eduardo Gil rememora la situación concreta de captación de la imagen:

La tomé en una de las celebraciones, no me acuerdo si fue el día de la primavera o una de esas fechas en que va gente que se disfraza, actúa, etc. [...] En aquel momento allí vivía gente de todo tipo, gente marginal, los que estaban dados de alta que no tenían forma de vivir fuera del hospital y volvían allí a la noche, etc. Me crucé con dos muchachos que andaban recorriendo también esas

ruinas. Eran de uno de los grupos teatrales, no eran internos. La cosa era muy surreal. Yo iba también deambulando. Cuando los vi, les grité que se quedaran quietos, nos separaba el hueco de una especie de aire y luz. Levanté la cámara, hice dos tomas y los flacos se fueron. Así de simple, fueron dos disparos con la última colita del rollo.<sup>26</sup>

En efecto, la conjunción del edificio vacío y a medio demoler con los personajes disfrazados de esqueletos confiere a la composición un aire espectral, la convierte en una visión onírica que entronca claramente con la herencia iconográfica surrealista o, mejor, con los grabados de José Guadalupe Posada, quien fuera considerado por André Breton el precursor del movimiento en alcanzar un tono de sutil ironía para tratar con lo macabro. Así, los esqueletos de Gil, más que regodearse en las connotaciones lúgubres que de su aparición en un lugar de reclusión podrían desprenderse, abren a una dimensión difusa de lo inquietante, que juega con la perplejidad frente a lo que esperaríamos encontrar en ese escenario.



Fig. 5 Eduardo Gil, *Esqueletos, Hospital Borda*, 1992- 1995, fotografía, Buenos Aires.

### 3. En los lindes de la representación: Lo que se ve / Lo que puede ser visto

Como se sabe por lo que ella misma confiesa en entrevistas, hubo un episodio biográfico que tuvo el alcance de una revelación: cuando Adriana Lestido vio por primera vez *Madre migrante*, la fotografía de Dorothea Lange, supo que quería ser fotógrafa.<sup>27</sup> Porque la famosa imagen de la mujer con sus hijos, esa que

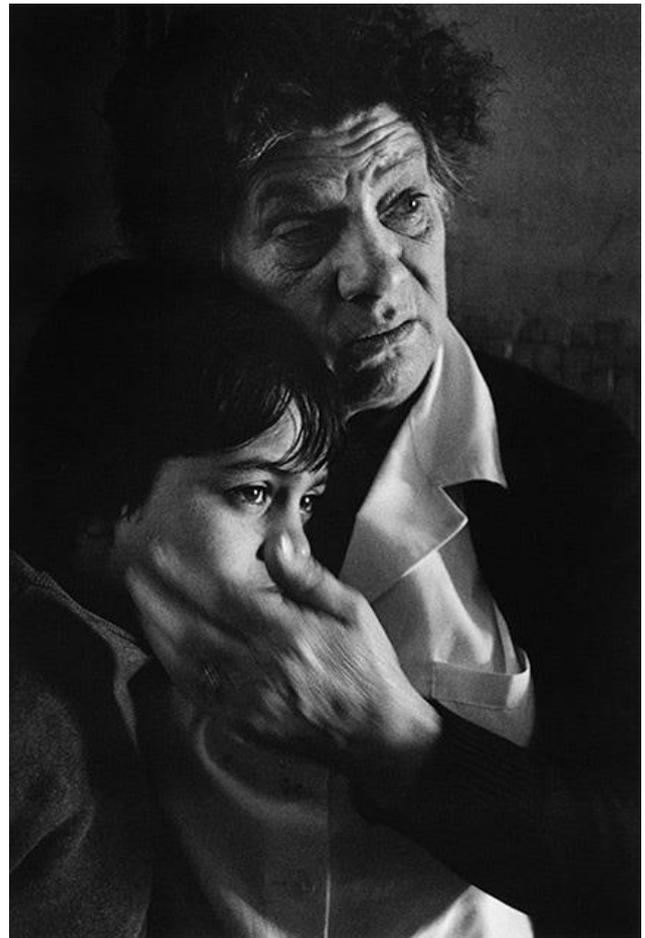


Fig. 6 Adriana Lestido, *Hospital Infanto-Juvenil*, 1986-1988, fotografía.

representa todo un testimonio visual de la Gran Depresión norteamericana marcó, para la fotógrafa argentina, un motivo privilegiado de representación y un modo de mirar que prefiguraría las claves dominantes de su apuesta expresiva: el género documental –inclinado a explorar espacios de encierro y marginación (cárceles, hospitales, hospicios)– con mujeres y niños como protagonistas. Es así que hacia fines de los años 70 Lestido empezó, poco a poco, registrando con su cámara a niños en las plazas; y la galería de retratados se fue ampliando, en los años siguientes, con las madres presas, las madres adolescentes o con los niños de la Casa Cuna. No resulta casual que la pieza que elige para encabezar la serie *Hospital Infanto-Juvenil* (1986-1988) insinúe ciertos elementos morfológicos de la imagen de Lange: al igual que en *Madre migrante*, los rostros coinciden con la parte más iluminada de la escena, al tiempo que ocupan una porción significativa en el conjunto de la toma (**Fig. 6**). Aunque su mirada no se

dirija hacia el dispositivo fotográfico y, en cambio, se fije en un horizonte fuera de campo, los ojos del rostro preocupado de la enfermera-celadora, uno de los centros de interés, nos interpelan. El encuadre es cuidado y está determinado, entre otros factores, por la elección del objetivo y por la proximidad de la fotógrafa a la escena. A nivel de los planos-espacio, la fotografía de Lestido se asimila también a la de Lange: el primer término lo marcan los dos rostros y el brazo flexionado de la mujer en movimiento, que en este caso hace un ademán de acariciar o proteger a la niña; en cuanto a la escala, sin embargo, a diferencia de *Madre migrante*, donde dominan los tonos medios, Lestido trabaja con mayores contrastes, acentuando así el dramatismo de la imagen: capta un momento singular en un escenario donde rigen el desamparo y la ignominia.



Fig. 7 Adriana Lestido, *Hospital Infante-Juvenil*, 1986-1988, fotografía.

*Lo que puede ver visto* arriesga Pierre Devin como traducción posible para *Lo que se ve*, el

título del libro-catálogo que reúne la obra completa de Lestido.<sup>28</sup> Y en la cesura lingüística entre los dos nombres, *Lo que se ve* y *Lo que puede ser visto*, se cifra el problema de representación que recorre y punza toda la obra de Lestido y en especial la serie de internos del hospital Tobar García. *Lo que puede ser visto* señala una apertura y un límite, una posibilidad a la vez que una interdicción. Eso que se muestra puede ser visto, por un lado, gracias a las posibilidades técnicas del medio fotográfico, que fija sobre una placa sensible momentos de una cotidianidad vigilada que de otro modo transcurriría inadvertida para el mundo de los normales; pero también, por otro lado, desafiando los controles del propio dispositivo hospitalario que prescribe lo que puede mostrarse. Hay un exceso tanto en lo visible –lo que Lestido nos revela de esa comunidad de niños que comparece en un espacio común– como en lo inteligible –lo que conocemos o imaginamos sobre sus condiciones de vida–. La fotógrafa penetra en la intimidad de la vida hospitalaria, tensionando el lazo entre lo visible y lo inteligible, poniendo en primer plano aquello que por definición misma es “obsceno”, es decir, que se mantiene a resguardo, fuera de escena.

Internos en sus habitaciones, tendidos en los patios o en las aulas del hospital, trazando garabatos en el pizarrón, haciendo manualidades o ensayando prematuros cigarrillos: Adriana Lestido ejerce con su cámara toda una “política del encuadre” (tomo el concepto de Didi-Huberman), ingresando en zonas y escenas invisibilizadas por el régimen de biopoder hospitalario. En su lectura de los ensayos fotográficos de Philippe Bazin a ancianos asilados en geriátricos, Didi-Huberman afirma que:

El más simple de los juegos mediante el cual el aparato fotográfico siembra crisis en el aparato institucional es el juego del encuadre. Basta desplazarse apenas –voluntariamente o no– alejarse o acercarse un poco en demasía, para ver surgir, en el sistema, el exceso del sistema. O para producir, en el encuadramiento simbólico, un desencuadre que deja lugar a la imaginación.<sup>29</sup>

Las fotografías de Lestido a los internos del Tobar García se inscriben en esa misma retórica de resistencia a los condicionamientos institucionales. Quizás donde más se manifieste esa mirada incómoda, desviada de los protocolos hospitalarios y por ello mismo incisiva, sea en las imágenes donde se exponen los cuerpos, los afectos o el pudor, resortes de un mundo sensible a menudo solapado por los procedimientos estandarizados de la mirada clínica. Como en la obra que figonea la salida del baño de una adolescente, poniendo el énfasis en la carnalidad de su cuerpo sexuado, o esa otra que registra el encuentro furtivo, robado al control médico y pleno de deseo, entre dos niños (**Figs. 7 y 8**). O, por último, la fotografía que cierra la serie, esa de la niña que se tapa el rostro. Si, en el retrato fotográfico como género el rostro monopoliza la representación, la fotografía de Lestido puede interpretarse como un retrato y a la vez como su negación, porque lo que se pone en primer plano es no solo la exhibición de zonas pudorosas, dada por la apertura de las piernas, sino (y al mismo tiempo) su forma inversa, el ocultamiento del rostro ante la vista (**Fig. 9**). Esa suerte de clausura en la correspondencia de miradas entre quien observa y quien es observado fija el límite, marca la cota, en la serie del instituto psiquiátrico infantil, de lo que efectivamente “puede ser visto”.



**Fig. 8** Adriana Lestido, *Hospital Infanto-Juvenil*, 1986-1988, fotografía.

### Consideraciones finales

En un conocido ensayo que se refiere a las estrategias culturales desplegadas en Argentina durante la posdictadura, Francine Masiello afirma que si el proyecto neoliberal afianzado en

la época de transición tendió al consenso y a la neutralización de las contradicciones sociales, el arte, por el contrario, propendió a revelar las tensiones entre un pasado no resuelto y el presente, entre lo oculto y lo visible.<sup>30</sup> Me interesa recuperar esta posición crítica para pensar que tanto Helen Zout como Eduardo Gil y Adriana Lestido, propusieron modos de mirar que reconfiguraron lo visible en tanto hicieron aparecer formas de subjetivación que interrumpieron el devenir de un régimen político-social conciliatorio que tendió, en buena medida, a la celebración acrítica de la diferencia.



**Fig. 9** Adriana Lestido, *Hospital Infanto-Juvenil*, 1986-1988, fotografía.

Los fotógrafos elegidos para este trabajo se desempeñaron en un momento tensionado por las dualidades que, con justeza, señala Masiello, desplegaron diversas estrategias visuales para tratar con lo representado y elaboraron tácticas de revelación que articularon las dimensiones política y cultural. En sus apuestas creativas fueron tan reveladoras las afinidades como las

diferencias. Porque sus series fotográficas no estuvieron exentas de las problemáticas que atravesaba el campo del arte, en un momento de apertura y de transformación, un período de inestabilidad en el que los lenguajes puestos en juego también asumían, al decir de Viviana Usubiaga, caracteres inestables.<sup>31</sup> Como se ha demostrado, estos fotógrafos coincidieron en un género (el ensayo), en una herencia (la fotografía humanista) y se acomodaron a cierto repertorio formal en la producción y el tratamiento de la imagen. Históricamente, se sabe, el ensayo fotográfico estuvo asociado a reformas políticas y conciencias progresistas; se lo consideró un instrumento al servicio de una causa, que demostraba la sensibilidad estética y moral de su productor.<sup>32</sup> En este sentido, puede afirmarse que las fotografías a las mujeres, niños y varones de los hospitales de Melchor Romero, Tobar García y José T. Borda que los retratan de manera directa en los ambientes donde desarrollaban su vida diaria, estuvieron dedicadas, sin dudas, a ser un testimonio de dignidad humana. Pero las propuestas expresivas de Lestido, Zout y Gil resultan interesantes no solo por haber ensayado un lenguaje al servicio de la reivindicación de una visualidad negada sino porque, al hacer convivir distintos modos de representación y manifestar una asimilación particular de los legados visuales que retomaron, cuestionaron también el propio lenguaje fotográfico. Entre el uso de la fotografía como testimonio y la búsqueda estética, entre lo registrado y su forma, estos fotógrafos pusieron a prueba, con audacia y vehemencia, los alcances, la eficacia y las posibilidades del dispositivo, en un sentido amplio y en sus dos expresiones: la fotográfica y la manicomial.

## Notas

<sup>1</sup> Valeria González, *La fotografía en la Argentina: 1840-2010*, Buenos Aires, Fundación Alfonso Luz y Castillo, 2011, p. 103.

<sup>2</sup> Aunque por los alcances del presente trabajo no sean tomados como objeto de análisis en esta oportunidad, cabe destacar otros ensayos fotográficos volcados a la misma temática que son contemporáneos a los aquí examinados. En Argentina Marcos López realiza, entre 1982 y 1983, un ensayo documental en el Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda y trabaja en un taller psicoterapéutico con los pacientes, en tanto que la fotógrafa y la escritora chilenas Paz Errázuriz y Diamela Eltit comparten la autoría de *El*

*infarto del alma* (1992), una colaboración literario-visual sobre el asilo público de enfermos mentales de Putaendo, Santiago.

<sup>3</sup> *Humanario*, el trabajo fotográfico de Sara Facio y Alicia D'Amico, que cuenta con un ensayo literario de Julio Cortázar "Estrictamente no profesional", consistió en una serie de fotografías tomadas a los internos del Hospital Psiquiátrico Open Door en 1966. Las mismas fueron publicadas en formato de fotolibro una década más tarde. Por el carácter disruptivo de su temática (sumado al hecho de que Cortázar ya estaba, por ese entonces, exiliado en París) *Humanario* fue inmediatamente censurado. Considero que este trabajo constituye un antecedente del género "fotografía de temática social" para el período estudiado en el presente trabajo porque, con la exhibición de las huellas del fotógrafo en la construcción de la imagen, prefiguró un tipo de mirada que desafió las convenciones del régimen histórico de visibilidad de lo que podía ser mostrado respecto de las instituciones de salud mental de la época. Véase: Sara Facio, Alicia D' Amico y Julio Cortázar, *Humanario*, Buenos Aires, La Azotea, 1976.

<sup>4</sup> Eugene Smith, "El ensayo fotográfico, otra manera de narrar", *Quórum Académico*, vol. 8, nro. 16, Venezuela, Universidad de Zulia, julio-diciembre de 2011, p. 302.

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética", en AA. VV. *La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

<sup>6</sup> Michel Foucault delimita la noción de dispositivo en diferentes sentidos o niveles de problematización: es una red de relaciones entre elementos heterogéneos que comprende discursos, instituciones, leyes, proposiciones; es también la naturaleza del nexo posible entre esos elementos; se trata de una formación estratégica que en determinado momento responde a una función específica y se define por su génesis. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

<sup>7</sup> Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985, pp. 11-22.

<sup>8</sup> Aunque a partir del regreso de la democracia se produjo una paulatina transformación institucional en el campo de la salud mental, que tendió a implementar políticas desinstitucionalizadoras y, a su vez, se modificaron los mecanismos de control social, estas prácticas convivieron con las tradicionales instancias asilares y con la psiquiatría ortodoxa de corte individualista, modelos afianzados durante la última dictadura militar. Silvia Faraone, Ana Valero, Eugenia Bianchi, Jimena Mantilla y Cecilia Tamburrino, "El proceso de desinstitucionalización en salud mental. Aportes conceptuales para el análisis de las experiencias en Argentina desarrolladas a partir de la apertura democrática (1983)", en *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009, documento electrónico: <http://www.aacademica.com/000-062/1502.pdf>, acceso el 5 de mayo de 2015.

<sup>9</sup> Paola Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue, 2011, pp. 9-15.

<sup>10</sup> Estas son las dos vertientes principales que Annateresa Fabris distingue y analiza en su ensayo: *Identidades virtuales. Una lectura del Retrato Fotográfico*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. En especial véase el capítulo I, "Identidade/Identificação", pp. 21-55.

<sup>11</sup> John Berger, "La imagen cambiante del hombre en el retrato", en *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.32.

<sup>12</sup> Para distinguirlo del dispositivo según la clásica formulación foucaultiana, es decir, como la unión de las series del saber y el poder, Déotte se remite a la etimología del término "aparato": "El aparato deriva del latín *apparatus* (que deriva de *apparare*, preparar para), que significa *preparativo* y se encuentra en el sentido de aparato, ceremonia, brillo, decorado, luego secundariamente en dispositivo, prótesis, instrumento, artefacto, etc." p. 101. Además, otra diferencia entre el aparato y el dispositivo es que mientras el primero hace época e inventa una nueva temporalidad, el segundo no determina ninguna temporalidad ni espacialidad novedosas, no establece relaciones impensadas con lo que acontece. Jean- Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Del mismo autor véase también: *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2012.

<sup>14</sup> Giorgio Agamben caracteriza al dispositivo como un mecanismo que produce distintas posiciones de sujeto; es aquello que tiene la capacidad de capturar, determinar, interceptar, controlar y orientar los discursos, las conductas y las opiniones de los seres vivientes. Según este autor, el sujeto es lo que resulta de la interacción entre lo humano y los dispositivos, que pueden enlazar a los seres vivos a una identidad subjetiva –dependiente de un poder externo– pero también producir procesos de desubjetivación. Giorgio Agamben, "¿Qué es un dispositivo?" en *Sociológica* año 26, n° 73, Azcapotzalco, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.

<sup>15</sup> Tomo la noción de efecto de sujeto de José Luis Brea, quien analiza, desde la perspectiva de los Estudios Visuales, el género autorretrato (y su subgénero retrato), como fábricas de identidad que se constituyen performativamente en el propio acto de visión de mirar y ser visto. José Luis Brea, "Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)", en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004, pp. 81- 88.

<sup>16</sup> La conocida noción peirceana de índice para pensar el estatuto de la fotografía fue retomada y problematizada, en las últimas décadas del siglo XX, por diversos pensadores de la imagen. Véanse, entre otros: Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003; Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili,

2002; y Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2008.

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio, 2002.

<sup>18</sup> Véase: Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>19</sup> Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. 175- 208.

<sup>20</sup> Melisa Lett, "Entrevista a Eduardo Gil" en *Arte online*. Documento electrónico: [http://www.arte-online.net/Artistas/Gil\\_Eduardo/Entrevistas/Entrevista\\_a\\_Eduardo\\_Gil\\_por\\_Melisa\\_Lett](http://www.arte-online.net/Artistas/Gil_Eduardo/Entrevistas/Entrevista_a_Eduardo_Gil_por_Melisa_Lett), acceso: 8 de mayo de 2015.

<sup>21</sup> Ivana Romero, "El día en que los desaparecidos tomaron forma de silueta de papel" en *Tiempo Argentino*, 27 de mayo de 2013, documento electrónico: <http://tiempo.infonews.com/nota/48710/el-dia-en-que-los-desaparecidos-tomaron-forma-de-silueta-de-papel>, acceso: 11 de abril de 2015.

<sup>22</sup> Sigo, en esta relativización de la noción de índice fotográfico que advierte sobre los peligros de convertir a la referencia en un absoluto a Philippe Dubois, *op.cit.*, pp. 83 y ss.

<sup>23</sup> François Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La marca, 2010, p. 71.

<sup>24</sup> Eduardo Gil, "La locura, las máscaras y la muerte" en *Revista Ñ*, 18 de agosto de 2014, documento electrónico: [http://www.revistaenie.clarin.com/arte/fotografia/Eduardo-Gil-locura-mascaras-muerte\\_o\\_1177082790.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/arte/fotografia/Eduardo-Gil-locura-mascaras-muerte_o_1177082790.htm), acceso: 29 de marzo de 2015.

<sup>25</sup> Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.

<sup>26</sup> Eduardo Gil, *op. cit.*

<sup>27</sup> Josefina Licitra, "Cómo fotografiar un hueso", en *ADN Cultura, La Nación*, 24 de junio de 2011.

<sup>28</sup> Pierre Devin, "Adentro Afuera", Taulignan, septiembre de 2013 (traducción Gisela Urinovsky), documento electrónico: [http://www.adrianalestido.com.ar/es/texto\\_adentro\\_afuera\\_pierre\\_devin.php?desde=textos](http://www.adrianalestido.com.ar/es/texto_adentro_afuera_pierre_devin.php?desde=textos), acceso:3 de abril de 2015.

<sup>29</sup> Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes, op.cit.* p. 72

<sup>30</sup> Francine Masiello, *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001, p.16

<sup>31</sup> Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

<sup>32</sup> William John Thomas. Mitchell, “El ensayo fotográfico: cuatro casos de estudio” en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009, p. 250-251.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Bertúa, Paula; “Los alcances del dispositivo. Apuntes sobre fotografía y locura en la Argentina”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | 2do. semestre 2015, pp. 156-166.

URL: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=209&vol=7](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=209&vol=7)

Recibido: 20 de junio de 2015

Aceptado: 06 de octubre de 2015