

## **La expresión pictórica que mitiga la condena**

Mulieri Sebastián

### **A modo de introducción**

Son cuantiosas las investigaciones, que desde distintas perspectivas metodológicas y enfoques teóricos, ofrecen una plausible explicación sobre el fenómeno del arte en contextos de privación de la libertad en términos genéricos. De todos modos, en Argentina no encontramos muchos estudios específicos de profundo alcance sobre la pintura-mural en dichos contextos y sobre cómo ésta resulta en un modo de producción y una instancia de socialización singular. Nos proponemos entonces, abordar este fenómeno a partir de la descripción, análisis y reflexión sobre los resultados obtenidos durante el proceso de trabajo llevado a cabo en el taller socioeducativo de Lenguaje Visual y Muralismo, en una institución Penal del Partido de La Matanza.

Desde el inicio de la práctica docente en el año 2010, dentro del taller se han percibido acontecimientos grupales en torno a la ejecución de los murales y a las distintas tareas asociadas a lo visual. Los mismos, se vinculaban directamente con las significaciones y comentarios que realizaban los participantes a la hora de pintar. Estos sentidos atribuidos configuraron una perspectiva sobre la función social de la pintura-mural, es decir, qué sentido y utilidad tiene para los internos dicha modalidad expresiva; cuáles son los soportes simbólicos que abona para aliviar el padecimiento que procura la prisión; de qué manera participa de la conformación de su identidad social y en los procesos de resignificación asociados a su situación de reclusión como consecuencias de un proceso de vulneración social previo. Cabe destacar, que aquí se excluye la discusión en torno al estatuto social de la obra de arte y el goce que procura, al mismo tiempo, aclaramos que los relevamientos de imágenes e información no pretenden ser elementos que sirvan para la confección de un estudio de corte antropológico y ni siquiera sociológico sobre las manifestaciones del arte popular en cárceles o bien, de una teoría general de las artes visuales en contextos de encierro.

Así pues, algunas de las preguntas suscitadas al respecto son: ¿qué tipo de experiencia promueve la pintura mural y cuáles son sus aportes en un contexto de encierro? incluso

¿puede constituirse la pintura como una práctica de la libertad? Para dar respuesta a estos interrogantes se realizaron en el proceso indagación entrevistas semi estructuradas a internos beneficiarios del taller socioeducativo de Lenguaje Visual y Muralismo, las cuales forman parte de una investigación de mayor alcance que se encuentra en proceso.

### **Breve contextualización sobre la práctica**

En principio, debemos puntualizar una de las cuestiones nodales que hace al “régimen de vida” de una Institución Penal: “la disciplina”. El carácter omnipresente de la misma hace que los internos se muevan de un modo específico y regulado dentro de los pasillos, pabellones y talleres; así como también, condiciona sus modos de pensar y al conjunto de sus percepciones. La disciplina es la que organiza la “convivencia forzosa”<sup>1</sup>, el “ocio forzoso”, el aseo personal, la producción y la vida sexual, convirtiendo al individuo en un organismo relativamente dócil y funcional al confinamiento. Incluso, este marco regulatorio también gobierna la conducta de los agentes del S.P.B<sup>2</sup>, la de los profesionales, psicólogos y docentes. En lo cotidiano, para desplazarse dentro de la institución debe pedirse “paso”<sup>3</sup> debiendo esperar que el S.P.B lo habilite, a la vez, es un deber solicitar cualquier permiso para que “bajen”<sup>4</sup> al recluso, ya sea para entrevistarle o bien para que asista al taller. Al mismo tiempo, instituye un *régimen de las prácticas*: la práctica médica, la práctica clínica, la jurídica-penal, entre otras, que producen una trama compleja de enunciados, diagnósticos y pronósticos sobre un objeto particular: el interno. A grandes rasgos, ningún individuo queda exento de los efectos que la disciplina estimula, ya que la misma opera como reguladora de un proceso de homeostasis institucional.

La experiencia prolongada nos muestra que el uso del tiempo es una variante fundamental para ejercer el control, ya que secuencia y modula el flujo ambulatorio al interior de la institución y más despiadadamente al interior de los pabellones. En

---

<sup>1</sup>Es interesante destacar los sinónimos de forzado: penado, recluso, presidiario, prisionero.

<sup>2</sup>Servicio Penitenciario Bonaerense

<sup>3</sup>En la jerga significa abrir la puerta de acceso para ingresar a un determinado lugar.

<sup>4</sup> Es sinónimo de traer.

consecuencia, el uso del tiempo es condición necesaria para que la disciplina se inscriba en los cuerpos<sup>5</sup>.

En este orden de cosas, la facticidad de hechos nos ha permitido pensar al control intramuros como un *dispositivo déspota* que mediante el miedo regula las acciones y las interacciones. Es así, ya que se vale de prácticas violentas y punitivas sistematizadas e instrumentadas con diversas tácticas encubiertas, que suprimen los derechos y cautivan los medios políticos, imponiendo así, relaciones sociales basadas en la obediencia forzosa. Vale señalar, que esta modalidad también se evidencia en los modos de socialización entre internos.

Este breve escenario, permite visualizar como el “impacto institucional”<sup>6</sup> y su constricción estructural efectúa formas específicas e individuales de padecimiento psicofísico<sup>7</sup>. Una característica general de la población, es la figura escuálida de bajo peso que tolera escasamente el frío diurno. En simultáneo, un efecto menos visible de la “prisionización” es la desubjetivación, que implica la dificultad de los internos de significar la realidad y de estar a merced de lo acontezca sin poder hacer algo que desborde las circunstancias.

## **La propuesta y la experiencia en el Espacio de Lenguaje Visual y Muralismo**

Como contrapeso de este panorama, el taller de *Lenguaje visual y Muralismo* aloja la “cultura tumbera”<sup>8</sup> y construye una propuesta de socialización basada en la proyección y ejecución de imágenes. Una de las cuestiones más significativas visualizadas durante el trabajo de campo, fue el nítido contraste entre los modos de socialización del taller y las del resto de los lugares. Si bien ingresaban componentes de la cultura carcelaria, había otros

---

<sup>5</sup> Otro aspecto especial referido a la programación de actividades y al amplio régimen artificial de vida, es la estrategia premio/castigo.

<sup>6</sup> Utilizamos el texto “Impacto carcelario” de Josep Garcia-Borés Espí, en donde sintetiza los distintos estudios que abordaron la forma en que la Institucional Penal afecta negativamente al interno.

<sup>7</sup> Valverde nos dice que “la cárcel es profundamente limitadora, no sólo para la mente y la vida social del preso sino también para su propio cuerpo”. En consecuencia, entre los problemas somáticos y psicosociales se hallan aquellos sensoriales que se producen en la visión, la audición, el gusto y el olfato.

<sup>8</sup> Así es como se define la cultura intrapabellones. Con lo expuesto, claramente podemos apreciar que su etimología proviene de tumba, de catacumba, de sarcófago, es decir, el lugar donde yace el cuerpo muerto.

que quedaban fuera. Entonces, es lícito preguntarse ¿Por qué acaecía esto en los participantes<sup>9</sup> al momento de ingresar al taller? ¿Cuál era la diferencia que ellos establecían con el resto de la institución y cómo podría caracterizarse? La búsqueda de respuestas me llevó a realizar observaciones participantes y no-participantes y a registrar en un diario de campo los comentarios, crónicas y detalles representativos del objeto, susceptibles de ser interpretados. Así pues, en el sucesivo análisis de los datos fui confeccionando una clave de lectura que se constituyó como uno de los pilares de la práctica docente. Cabe resaltar que, en cuantiosas situaciones, el vínculo establecido con los participantes y los atravesamientos institucionales dificultó el proceso de investigación, pero a la vez, este mismo devenir contrajo la posibilidad de resignificar el rol y la didáctica docente.

Concretamente, una loable interpretación del fenómeno del taller se dió por medio del término “espacio” acuñada por el filósofo francés Michel de Certeau (2000), el cual lo definió como “un cruzamiento de movilidades [...] animado por un conjunto de movimientos que ahí se despliegan”<sup>10</sup>. Es decir, el “espacio” o “espacio es existencial”, básicamente se caracteriza por el movimiento y se opone al término “lugar” que hace referencia a:

“la estabilidad de un sitio propio [...] allí impera la Ley de lo Propio: los elementos considerados están uno al lado del otro, cada uno situado en un sitio propio y distinto que cada uno define [...] excluye la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio [...] podría finalmente definirse por el estar ahí de un muerto”

En este orden, al dispositivo socioeducativo se lo resignificó bajo la forma de “espacio existencial” y de modo contrario, la vida intrapabellones quedó bajo el signo del término “lugar”. Apelando al sentido común, nos podemos imaginar que en la reclusión cada interno hace su “propio sitio” para preservar su integridad física y sus objetos personales<sup>11</sup>. Esto se ratifica en la manera de percibir el tiempo que tienen los internos, vinculada

---

<sup>9</sup> A partir de ahora cambiaremos internos por participantes, para hacer referencia a la elección del sujeto de ser parte del taller.

<sup>10</sup>Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana. México, 2000, p. 129.

<sup>11</sup>al conjunto de objetos personales que se carga se lo denomina “mono”.

fuertemente con lo “inerte” de la comúnmente denominada “tumba”, tal es así, que los mismos hacen referencia al tiempo como eternidad: “la verdad que el tiempo es eterno. No estás haciendo nada, no se pasa más la hora”.

Pensar al taller como “espacio existencial” implica la construcción de un ámbito grupal atravesado por la belleza y por la acción, en donde la problemática cotidiana de existir se resignifica. Tal es así, que la expresión pictórica transforma los lugares y sus paredes en territorios de deseo y creatividad, en los cuales se inauguran acontecimientos que resignifican la experiencia del tiempo y del espacio: “cuando estas pintando despejas tu mente, están un montón de partes tuyas en una pintura y está bueno. Se te pasa el tiempo más lento, más tranquilo, te despejas, te saca mucho la mente a la calle”<sup>12</sup>. Esto nos muestra, a grandes rasgos, que la experiencia estética motiva un modelo de percepción espacio-temporal que reafirma la vida y la voluntad de ser, la cual mitiga los efectos nocivos de la iatrogenia institucional.

### **El Muralismo como acto socializador**

Para continuar con este derrotero, es menester reflexionar sobre la especificidad de la experiencia estética en relación a su entorno y así, lograr visualizar las necesidades que la motiva, estableciendo el nexo íntimo entre arte y vida. En este sentido, entendemos el arte como “praxis vital”, como un “sistema cultural”<sup>13</sup> que emerge y tiene significado dentro de un contexto socio-cultural. Con lo cual, para interpretar el sentido de la pintura-mural emplazada en contexto de encierro, debemos indagar sobre esta particular cultura, sus significados atribuidos y sus valores permanentes, dejando sin efecto la idea del arte como sistema estético autónomo y exento de la producción social de sentidos. Al mismo tiempo, no somos indiferentes al vínculo que entabla este tipo de manifestaciones marginales con otras más generales provenientes de la Cultura Popular en América Latina y al grueso de sus estudios en sociología de la cultura y en etnografía.

---

<sup>12</sup> Participante entrevistado.

<sup>13</sup> Para Geertz, el problema del arte es como incorporarlo “a la textura de un modo de vida particular [...] esta forma de estar en el mundo se extiende también a sus tambores, esculturas, cantos y danzas”. Geertz, Clifford. *Conocimiento local*. Ed. Paidós. Bs. As, 1994, p. 118.

En general, advertimos imágenes pintadas que utilizan la fotografía como referencia o como un intento de mimesis para alcanzar la representación de paisajes naturalistas, incluso, las técnicas de ejecución son variadas porque se utilizan medios tecnológicos y digitales como es el proyector, para alcanzar una resolución cabal que aluda a una realidad lindante pero extramuros.



Fotografía tomada por el autor.

El consumo de fotografías allanadas en internet es constante, son apropiadas sin prejuicio y resignificadas al momento de pintar. Una vez comenzado el proceso, la materialidad de la pintura y la yuxtaposición de los colores terminan desdibujando los índices analógicos previos, dando por resultado una azarosa y genuina sensibilidad pictórica. En este sentido, podemos decir que la pretendida mimesis de la fotografía paisajista convencional, se convierte en una actividad efectora de un “modelo de sensaciones” grupal-individual, gravitada por los componentes del lenguaje de la plástica-visual que configuran un proceso creativo cargado de dificultades e imponderables. Este proceso, pone en el centro del “espacio” la voluntad o agencia del participante entendida en clave nietzscheana como “voluntad de poder”, ya que apela al poder de crear, o sea, “poderío no es otra cosa que posibilidad de disponer de algo, es decir, posibilidad de querer”<sup>14</sup>. Por lo tanto, el arte promueve la vida y afirma la existencia, resistiendo a la nocividad del “tiempo muerto de la celda”. En efecto, podemos afirmar, que las técnicas de producción y sus productos no son marginales de las formas de vida social y constituyen

---

<sup>14</sup>Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1985, p. 81.

una experiencia estética de libertad, ya que se encuentran estructuras por el ámbito institucional.

No es insólito que el arte dentro de las cárceles sea conceptualizado como “libertad”. No obstante, desde nuestra óptica sostenemos que la libertad es sentirse *vital*. Este sentimiento de *estar vivo* lo estimula la producción artística y así, los participantes pueden penetrar o desmoronar el encierro. Así lo evidencia el siguiente comentario:

“[...] empezás a correr y hacer abdominales y después dormir, entonces te mantenés saludable y resistís el encierro. Tenes físico para bancar la paliza, físico para transpirar los bichos y no agarrarte gripe ponele, eso sería pura resistencia, pero el arte transforma. No solo resiste sino que modifica la cárcel. Ponele que vos pintas un paredón de la cárcel y que deje de ser gris, que tenga colores varios, fué, te rompe la cárcel, le cambia el paisaje”.

Con este desarrollo, sostenemos que *el sentido y fundamento de la pintura-mural* tiene dos ejes, el primero implica el carácter tonificante del arte: pasaje de objeto a sujeto, es decir, la praxis de la pintura permite que el participante deje de ser tratado como objeto del *régimen déspota* que lo fagocita. El segundo, refiere a la resignificación de la imagen convencional como un proceso de intervención<sup>15</sup> pictórica por medio del cual, el “lugar” se “transforma” en “espacio existencial”. En consecuencia, a la intersección de estos ejes la denominamos: *territorialidad simbólica*.

En esta tónica, la imagen se abre paso produciendo territorios<sup>16</sup> simbólicos de libertad. Los elementos de la imagen producen una nueva dimensión simbólica en el ambiente transfigurando los convencionales y desencantados lugares. Tal como nos dice Guerrero (2008), un “islote de irrealidad [...] es un punto de contacto entre la realidad de nuestro

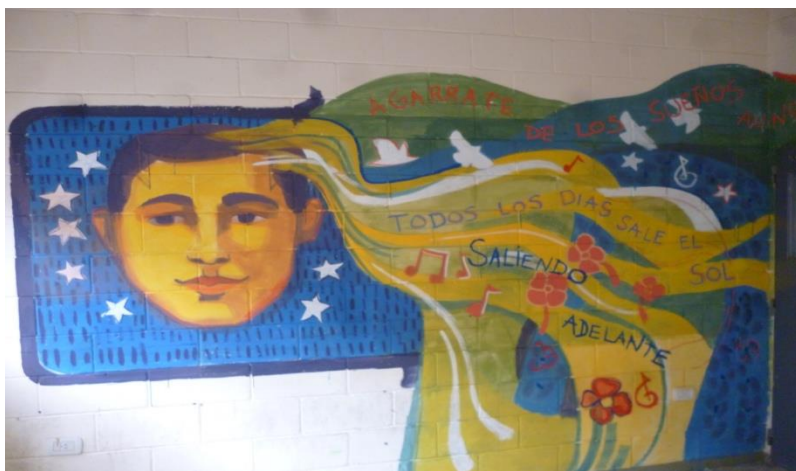
---

<sup>15</sup>“intervención es un procedimiento que actúa y hace actuar que produce expectativas y consecuencias [...] implica una inscripción en ese otro sobre el cual se interviene, quien a su vez genera una marca en la institución y desencadena una serie de dispositivos e instrumentos en esta”. Carballada, Alfredo J. *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Ed. Paidós. Bs. As, 2001, p.94.

<sup>16</sup> Para Guatari, Félix el territorio es sinónimo de “apropiación” y de “subjetivación”.

ambiente y la irrealidad del arte”<sup>17</sup>. Por eso, la “experiencia estética” es un contacto o una zona de yuxtaposición entre el mundo imaginario y la realidad externa. Por este motivo, la territorialidad pictórica es una apertura intersubjetiva o una “conciencia imaginante” que perfora las paredes, lo cual la convierte en una acción altamente significativa y emotiva. En sentido contrario se mueve la imaginación ordinaria del pensamiento “cajetilla”; como dijo un participante: “estas continuamente pensando en lo que te gustaría hacer, pensando en el afuera y dándote manija con cosas que no vas hacer porque estas encerrado”. Por esta razón, pintares como si el participante emprendiera líneas de fuga simbólicas para pensar en otra cosa.

Por otra parte, para continuar nuestro desarrollo es imperioso preguntarse ¿Qué tipo de herramienta es la práctica de la pintura mural? ¿De qué manera colabora o participa de procesos de subjetivación? El mural está basado en grandes dimensiones y en algunos casos connotan un poderío tal, que pareciera devorar la cárcel y abriéndose paso en ella. La presencia de la imagen “irrumpe” en el mundo ordinario como un acontecimiento estético.



Fotografía tomada por el autor.

En algunas imágenes se conjugan fragmentos de canciones pertenecientes a la cultura popular como es la banda “Los del fuego” y reflexiones que denotan esta radical situación existencial. Incluso, los rostros pintados tienen pretensiones naturalistas con una resolución fallida propia de las habilidades del grupo que la pintó, con lo cual se articulan (en este caso y en otros) recursos plásticos, trazos y gestos disimiles que convergen en un bien cultural unitario. Esta conjugación de gestos y rasgos diversos, nos permite interpretar la

---

<sup>17</sup>Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Ed. Las cuarentas. Bs. As, 2008, p. 364.



“irradiación”<sup>18</sup> de los efectos humanizantes y subjetivantes de la pintura, ya sea en sus enunciados como en sus cualidades sensibles que movilizan el sentimiento de libertad estando allí dentro. Así pues, frases como “saliendo adelante” o “agárrate de los sueños aunque estés preso” suscitan emociones vinculadas a la alegría. En este mismo orden, las entrevistas a los agentes institucionales<sup>19</sup> dan cuenta de las afectaciones y producciones de sentido que estimulan las imágenes: “me genera alegría”, “me dan ganas de laburar”, “ahí hay un espacio de vida”, “es eso genera vida”. En síntesis, dentro de un contexto laboral sumido en la derrota cotidiana, la imagen apela a la esperanza y libertad, nos conmueve funcionando “como una corriente que invade la sensibilidad del hombre y sumerge a ambos-*la obra y el hombre*-en un mismo temple existencial”<sup>20</sup>.

### **La experiencia estética como herramienta mediadora**

En esta línea de pensamiento, es factible pensar la pintura como un *metabolizador simbólico* de la condena. En otras palabras, puede interpretarse a la pintura-mural como una herramienta o dispositivo que otorga placer y fortalece la función de subjetivación para procesar el padecimiento subjetivo y social que procura la disciplina carcelaria. Es decir, el territorio simbólico actúa de mediatizador de los efectos institucionales y los modos particulares de socialización, otorgándole una explicación lógica y produciendo también, toda una semiótica del espacio al decir de las significaciones y representaciones del escenario micro social y arquitectónico que mencionan los diferentes grupos entrevistados. En este sentido, el arte como lenguaje alternativo vehiculiza una expresión estética colectiva e hiperespecífica, que permite mitigar la angustia y “hablar bellamente de lo que duele y de lo que incluso es feo”<sup>21</sup>.

Con esto último, comienza a definirse una relación intrínseca entre obra-espectador/producción-recepción. Así aparece la mirada del espectador encarnada en los

---

<sup>18</sup> Recuperamos el término de Luis Juan Guerrero. Cfr. Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Ed. Las cuarentas. Bs. As, 2008

<sup>19</sup> Docentes del servicio educativo y otros.

<sup>20</sup> Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Ed. Las cuarentas. Bs. As, 2008, p. 214.

<sup>21</sup> Zátanyi, Marta. *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Ed. Capital Intelectual. Bs As, 2001, p. 12.

agentes institucionales entrevistados y con la recepción, se va figurando una trama de apreciaciones que envisten a ese objeto cultural. Ahora bien ¿quiénes son los destinatarios principales de estas producciones? Para responder esta pregunta, debemos remitirnos a otra muy simple y aguda que antecede a la creación de la imagen: ¿Qué quieren pintar? Aquí se halla el nudo de la cuestión, ya que aparece en sí misma algo del orden del deseo y de la organización grupal. Ese *algo*, en principio indeterminado, irá posteriormente cobrando forma de realidad. Tal frontera entre un momento y otro, es atravesada mediante la “voluntad de poder” ahora entendida como la capacidad de producir su objeto de deseo<sup>22</sup>. Los participantes de forma unánime, orientan esta capacidad, para pintar imágenes destinadas a sus familiares o vínculos afectivos, con lo cual, el destinatario se convierte en el pro-motor de la producción. Dicho de otro modo, en esta significativa<sup>23</sup> relación interpersonal, el Otro presente o ausente es la fuerza que constituye la práctica pictórica, formateando un territorio simbólico, al mismo tiempo que deseante. Paralelamente, el placer mencionado por los participantes al momento de producir, no se halla solamente en el simple hecho de pintar, sino que se relaciona íntimamente con el placer que procura la pintura-mural al ser recepcionada en el tiempo de visita. Así lo manifiesta un participante:

“Pinto para que la familia se sienta bien y no vea tan apagado acá donde estamos nosotros, ya es mucha la oscuridad en la que estamos encerrados, pero bueno, aunque sea que los dibujos las distraigan un poco y no vea tantas rejas y barrotes. Porque los dibujos van a llamar un poco la atención los días de visita”.

Para dimensionar esto, es indispensable tener en cuenta que durante toda la semana se espera ansiosamente tal encuentro, ya que este espacio comunitario porta un sentido aurático, casi sacro que hace que los “berretines” y las “tumbeadas” queden, casi siempre, en el “llompa”. Pero, al mismo tiempo, este momento es propicio para hacer intercambios de bienes y objetos de todo tipo entre internos que se alojan en distintos pabellones, lo que en ocasiones, genera disrupciones violentas entre los mismos. Vale resaltar, que hay una

---

<sup>22</sup>Guatari lo denomina “producción deseante” o “economía deseante”, haciendo referencia al deseo como producción de “sus objetos y los modos de subjetivación que les corresponden”

<sup>23</sup>Significativa porque los vínculos familiares funcionan como sostén y continente, ante tanto desvalimiento.

antesala de la visita, que es la situación de requisa de visitantes, tanto para niños como para adultos y que, en muchos casos, contraen prácticas ilegales que vulneran sus Derechos Humanos. Es este escenario social complejo (conformado por múltiples códigos, representaciones y rituales) el que entrama y da sentido a tal expresión. Tal es así, que se confeccionan murales en los cuales se resignifican y resemantizan productos de la industria cultural (como los son Winnie Po, Barnnie, Ben 10, etc.) produciendo un signo mayor vinculado con los lazos de parentesco y el amor paterno.



Fotografía tomada por el autor.

En esta sintonía, pensar la pintura-mural como un objeto cultural o artefacto, implica que la misma sea una mediación simbólica, intersubjetiva y de carácter social. Por tanto, es usada como una herramienta sofisticada para transformar el medio socio ambiental, suscitando en los visitantes familiares un estímulo sensorial alternativo y su correlativa respuesta; al mismo tiempo que las imágenes investidas por significaciones que hacen al entramado cultural de esta población, contribuyendo en procesos de significación. En suma, el acto creativo, la sensibilidad o el deseo que lo motiva, sustancialmente está orientado hacia la transformación del lugar para alojar a ese Otro ineludible que opera como sostén, ya que estar en su mente es la condición de ser, de existir. Esto es de principal importancia, porque nos permite observar que esta práctica se convierte incluso, en una acometida contra la decidía institucional reflejada en los holgados muros, ya que, como comenta un participante: “siempre están sucias con manchas y con mierda de las palomas”.

En esta clave de lectura, la imagen es un medio que fortalece los lazos de pertenencia en el tiempo y espacio de visita carcelaria. En reiteradas oportunidades, los entrevistados

mencionan el efecto estimulante que produce la imagen en los niños: “Se sorprenden. Porque ven una imagen, un paisaje, los dibujitos y bueno, muchas cosas más que están pintadas ahí en el salón de visitas y se ponen contentos cuando ven las imágenes”; “a los guachos les gusta, se quedan mirando y se ponen a jugar ahí, está bueno también”.

Los enunciados presentados nos permiten construir la función social de la imagen: *sirve para estructurar un espacio de juego*. Aquí la resignificación de productos culturales masivos en virtud de su reutilización y recontextualización, implica que nuevamente se desarrolle la formación de un Espacio Existencial, pero esta vez asociado a la niñez, con lo cual las dimensiones de tiempo-espacio están ligadas íntimamente a la alegría que promueve la intensidad de jugar. En efecto, material y cualitativamente, el grupo crea con la imagen un *espacio lúdico* que “territorializa” el lugar de encierro, produciendo allí una “mallla simbólica”<sup>24</sup> que preserva a los niños del “impacto institucional”. Con lo cual, territorializar y resignificar son concomitantes a esta forma peculiar de intervención que busca desencadenar una serie de efectos fuertemente asociados a las representaciones, emociones o deseos del grupo de participantes interviniente. De esta forma, la *intervención pictórica* como forma de poder que actúa y hace actuar, convierte al muro en una *territorialidad simbólica y lúdica* que al ser expropiada<sup>25</sup> del dispositivo despótico, envuelve y ordena una trama de acciones, experiencias satisfactorias e interacciones, que fundan *el acontecimiento estético de la liberación*.

Como corolario de la expuesto, es factible afirmar que la práctica de la pintura-mural es un dispositivo visual o un medio pictórico para intervenir y dejar en la institución y en el Otro una inscripción y una marca de sentido. Al mismo tiempo, esta relación con el destinatario promueve en el grupo una particular cohesión social o solidaridad. Dicho de otra forma, es un “hecho social”<sup>26</sup> y las observaciones nos permiten ver cómo este se va creando día tras día en forma intermitente, ya que las dificultades institucionales obstaculizan los encuentros grupales y la realización de la tarea. No obstante, esto no imposibilita que se genere las representaciones colectivas que hace que el grupo viva: *los lazos sociales y afectivos, que representan el vínculo con lo vital*.

---

<sup>24</sup>Hacemos referencia al concepto utilizado por Zelmanovich, Perla en el texto *Contra el desamparo*.

<sup>25</sup> Tal expropiación simbólica habilita la creación de un bien simbólico para tal comunidad, el cual coexiste con y dentro del dispositivo disciplinario.

<sup>26</sup> Para Durkheim (2000) implica modos de obrar, de pensar y de sentir que existen por fuera de las conciencias individuales.

A la vez, otra manera particular de intervención que hemos podido dilucidar durante el proceso, fue la necesidad y el empeño de los participantes por firmar las producciones. Evidentemente, la experiencia placentera de pintar y el circuito que hemos descripto, operó simbólicamente en la subjetividad de algunos participantes. Sostenemos que la firma de autor o la identidad, como modo de representación y de reconocimiento, fué el producto genuino de la interacción con esas “otras personas” que los enuncian como autores. En esta línea, se puede interpretar la autoría como aquello que hace reconocible a un participante y que le restituye algo de su singularidad ante tanta homogenización<sup>27</sup>. Por lo tanto, la pintura-mural es un medio privilegiado de agenciamiento que permite entamar nuevos aspectos personales desde los cuales, cada uno de los participantes construye el reconocimiento en relación con sus pares y en el vínculo con su familia. En otras palabras, “la identidad del sujeto se constituye en un espacio-tiempo donde lo singular se encuentra con lo colectivo”<sup>28</sup>. En consecuencia, en este complejo escenario atravesado por el displacer y la reclusión, las simbolizaciones creadas por las mediaciones entre los sujetos, desarrolla toda una comunidad de percepciones, significados y actitudes, en donde la identidad individual se resignifica y lo grupal se cohesiona por medio de los símbolos y el lenguaje de la pintura-mural.

---

<sup>27</sup> La prisionización es un concepto desarrollado por Clemmer (1940) y Goffman (1961). Pare este último tiene, entre tantos otros efectos nocivos, la despersonalización y la “mutilación del yo” que implicala desfiguración de su imagen social habitual; las relaciones sociales forzadas; la misma omnipresencia de Otros; el aislamiento físico, afectivo y social.

<sup>28</sup> Carballada, Alfredo J. *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Ed. Paidós. Bs. As, 2001, p.99.