



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADOS**

**SOBRE LAS POSIBLES ABERTURAS PRODUCIDAS
EN UN TALLER PLÁSTICO:
Las materialidades, los objetos y el taller.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos.

JOAQUÍN GÓMEZ PERFETTI


**Profesor Guía
Esteban Radiszcz**

**SOBRE LAS POSIBLES ABERTURAS PRODUCIDAS EN UN TALLER
PLÁSTICO: Las materialidades, los objetos y el taller.**

Resumen:

Se realizó un taller plástico con usuarios de una Unidad de Corta Estadía, el cual tenía como intención posibilitar un trabajo no dirigido con los materiales y los objetos modelados, con la finalidad de permitir la abertura a la producción de enunciaciones, su circulación y estabilización. Para aquello se realizó un taller semanal en donde los participantes contaban con diversos materiales con los que podrían trabajar, sin hacerse énfasis en prefiguraciones previas o estereotipadas en la consigna. Desde un análisis de contenido teóricamente fundado en claves psicoanalíticas -o en prácticas analíticas- es que fue posible levantar tres coordenadas a aberturas potenciales: la materialidad, el objeto y el taller. Lo anterior desplegó la importancia de las materialidades como aproximación y posibilitante de un trabajo con el objeto, incidiendo en aquello, la multidimensionalidad de ambos. Ante esta polivalencia, se generaron distintos mecanismos que permitieron entender la proliferación y estabilización de los enunciados o los trayectos que se constituían. Como también, se entendió la importancia de la configuración del taller como intervención, produciendo su propio efecto entre los participantes. Estas tres coordenadas fueron posibles producto de dos inventivas, de dos funciones: la producción y la extracción.

Palabras claves: Materiales; Objeto; Taller; Psicoanálisis.

A mis padres - y a los suyos- que,
de alguna u otra forma,
me permitieron disfrutar de este proceso.

A los usuarios de la Unidad,
a los participantes de este Taller.

Índice

1.- Introducción.	1p.
2.- La multidimensionalidad del objeto.	3p.
2.1.- El objeto africano, el Legba.	4p.
2.2.- La escultura africana en el cubismo.	7p.
2.2.1.- La fragmentación del objeto.	11p.
2.3.- La totalización del objeto.	13p.
3.- Metodología.	17p.
3.1. Participantes.	17p.
3.2. Consideraciones éticas.	18p.
3.3. Estrategias de producción de información.	20p.
3.4. Análisis de información.	21p.
4.- Tres coordenadas a las aberturas.	22p.
4.1.- La materialidad.	23p.
4.1.1. Producción de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales.	24p.
4.1.1.1. Preguntas por la modelación.	26p.
4.1.1.2. Diferencia de enunciados, diferencia de materiales.	28p.
4.1.2. La circulación de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales.	31p.
4.1.2.1. Una moto, una mujer y tierra.	34p.
4.1.2.2. El margen de Cristóbal D.	36p.
4.1.3. Los movimientos de materiales y utensilios en el taller plástico.	38p.
4.1.3.1. El privilegio de Luis W.	41p.
4.1.3.2. Las demandas y las exploraciones.	43p.
4.1.3.3. Sugerencias de trabajo.	45p.
4.2.- Los objetos.	48p.
3.2.1. Estabilización de la circulación de los enunciados.	49p.

4.2.1.1. Interrogación del participante: La moto, las hoyas, las canastas y los bueyes.	50p.
4.2.1.2. Interrogación de los participantes: Paloma y un retrato.	52p.
4.2.1.3. Lo que une la letra.	54p.
4.2.1.4. El rostro de Antonio B.	57p.
4.2.1.5. Coincidencia de objetos.	62p.
4.2.1.6. La proliferación de un objeto: Los ceniceros.	63p.
4.2.2. Los trayectos de los objetos en el taller plástico.	65p.
4.2.2.1. Interrogación del participante: La moto, las hoyas, las canastas y los bueyes.	67p.
4.2.2.2. Interrogación de los participantes: Un retrato.	69p.
4.2.2.3. La proliferación de un objeto: Los ceniceros.	70p.
4.2.2.4. La conservación de los trabajos.	72p.
4.3. El taller.	74p.
4.3.1. Circulación de cigarros, canciones y fumadores.	77p.
4.3.2. Rotación de asientos.	78p.
4.3.3. Rotación de tazas y cafés.	80p.
4.3.4. Organización de las canciones.	82p.
5.- Dos procesos inventivos ante las aberturas.	86p.
5.1.1.- Producción.	88p.
5.1.2.- Extracción.	94p.
5.1.1.1.- Creación.	100p.
5.1.1.2. Distinciones ante el arte.	104p.
6.- Conclusiones.	107p.
7.- Bibliografía.	111p.
8.- Anexos.	116p.

1.- Introducción.

Ha surgido un interés creciente en terapias en que el objeto plástico cumple un rol configurador y configurante, sin embargo, se ha tendido a considerar que todas operan desde las mismas directrices, suponiendo forzosamente cierta similitudes en instancias que suponen un trabajo con diversos materiales. Incluso, dentro del psicoanálisis se suponen ciertas convergencias, aunque es posible encontrar discrepancias que son relevantes a la hora de pensar en la realización de un taller.

Aquello puede ser constatado con que, se producen diferencias ante las interrogaciones que pueden generar el encuentro del paciente con el material, de lo cual poco ha dicho el psicoanálisis (Pankow, 1969) -a diferencia de teorías que se aproximan a la performance (Fabiao, 2019); de si es posible tratar algo de lo real por medio de la extracción de un objeto creado ex-nihilo (Soler, 2014) o solo por medio de su modelación (Pommier, 2005); de si la producción entrega claves edípicas -como Da Vinci para Freud- o si es *anedípico* (2019); si el trabajo con el objeto produce una superficie corporal acontecimental (Le Poulichet, 1996) o por la constitución del *lugar-tercero* (Michaud, 2002).

En consideración de estas diferencias es que se prefirió generar una abertura mayor a lo que puede acontecer, entendiéndose el despliegue del taller plástico a través de la vertiente de lo real puntualizada por Felix Guattari (2013), incluyendo además, las discusiones teórico-clínicas anteriores. Por lo tanto, este taller realizado en una Unidad de Corta Estadía de un Centro Psiquiátrico se diagramó tomando en consideración diversos elementos propios y convergentes en que se desarrollan los talleres, nos referimos a: los materiales, las mesas, las trayectorias, los utensilios, los objetos, las enunciaciones, las relaciones, los asientos, las canciones, quien modela, los participantes, la Unidad, quienes están fuera de ella, entre otros.

Estas multiplicidades, estas polifonías, también han sido puntualizadas por autores de diversas disciplinas, como por ejemplo, Carl Einstein (2008) por medio del cubismo y al arte africano consideraba que el objeto se constituye por medio de un conjunto de experiencias de orden mixtas; o, las múltiples funciones que puede llegar a tener el Legba y los distintos materiales que lo configurar, tal como estudia Augé (1998); o, de los enunciados ajenos y las obras-enunciados en Bajtin(2018); o, la

creación de cuerpos y afectos en la danza (Lepecki, 2018); o, de los *intersticios* señalados por Bourriaud(2017) como posibilidad de liberación.

En donde, aquella polivalencia y la multirreferencialidad nos sitúa en la realización de un taller plásticos, que con la intención abrir y distinguir la interrogación de los elementos heteroclitos que devienen, es que estos serán articulados en tres grandes coordenadas aproximativas, nos referimos a: las materialidades, los objetos y el taller.

En cuanto a los materiales, se desplegará la producción de enunciaciones y los trayectos que pueden generarse en relación al trabajo con los distintos materiales y utensilios que el taller dispone, en tanto, la incidencia provocada por quien los modela y la participación del resto de los participantes. En un segundo momento, y si esto se produce, se analizará aquellas enunciaciones que produjeron una mayor estabilización de algún material trabajado, configurándose así, en un objeto reconocido por quien lo modela y el resto de los participantes, como también se tratarán sus trayectorias posibles. Por último, en el taller se puntualizarán algunos de los fenómenos de mayor relevancia producidos en lo circundante, en lo real. Nos referimos a la circulación de los asientos -de los *sitios*- entre los participantes, de la selección de las canciones y los bailes suscitados, de las tazas de café, de los cigarrros.

Estas tres coordenadas tienen la intención de aproximarse a la abertura de estos diversos acontecimientos y de la delimitación de ellos, efectos difíciles de entender si no es por medio de dos procesos inventivos que se puntualizarán al final: de la producción y la extracción. Dos movimientos de gran importancia para considerar en el trabajo con el objeto.

2.- La multidimensionalidad del objeto.

*“Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...”*
Cesar Vallejo

*“Nunca he podido ser dos
o tres o, por qué no?,
muchos otros
el adelanto de la ciencia me dejó sin juguetes
la dejación de la técnica
el retorno al clasicismo
el deseo mal asumido de ser uno”*
Raul Ruiz

Las ciencias sociales han dado cuenta sobre la posibilidad de interrogar los objetos en contextos particulares, es por aquello que Levi-Strauss(1965) consideraba que los objetos son “buenas para pensar” (pág 131). Marc Augé(1998) también realizó una aproximación desde la Antropología al objeto africano Legba, el cual constataría de la multiplicidad posible, tanto en el sentido material del objeto, como en el relacional.

Desde el terreno de la historia del arte Carl Einstein, vendría a cuestionar los objetos que promueven modelos estéticos e idealistas, para así abrir una epistemología de los nuevos objetos (Didi-Huberman, 2018). El autor se centró en el arte africano y el cubismo para dar cuenta de estas inventivas. En otra línea de trabajo se encontrarían los herederos de los postulados trabajados por Marcel Duchamp, quien por medio de los *ready-made* permitió dar cuenta de la posibilidad de vaciar el significado, y sobre todo,

mostrar la falta esencial que sostiene a los objetos. Tal como sostiene Gerard Wacjman (2001).

Por último, los objetos imposibles -como el cuadrado redondo- del filósofo y psicólogo Alexius Meinong (2008) señalarían que el ser-así de un objeto no es afectado por su no-ser, proponiendo así, tratar sobre el extra-ser. Como por ejemplo, los objetos de la matemática, de la geometría. En otras palabras, la teoría del objeto nos presentaría un saber de lo no-real.

Por lo tanto, desde distintas disciplinas se ha ido dando cuenta de la multidimensionalidad del objeto, generando, por tanto, un ampliación del campo de estudio. Los objetos africanos han permitido ir generando aberturas a lo que Europa consideraba como objeto, y los efectos que podría generar. Frente a aquello, la antropología y el arte han sido disciplinas que han sostenido e interrogado la idea del objeto manufacturado, señalando ciertos efectos de la totalización.

Sobre lo anterior es lo que se tratará en este apartado, mostrar estos movimientos subrepticios que vienen a generar un litoral, un intersitio, un entre, que posibilita el surgimiento de otro estatuto del objeto. Surgimiento que no es ajeno a los efectos que puede traer para los sujetos, como a los devenires de las interacciones y sus trayectos.

2.1.- El objeto africano, el Legba.

Marc Augé(1998), en el libro “Dios como objeto” se aproximó a los distintos cuerpos que podían llegar a poseer los dioses africanos. Este objeto de culto puede puntualizarse en: la materia bruta, el carácter orgánico, como un dios identificado con la representación del objeto o como potencia de relación. En otras palabras, dios simbolo, dios cuerpo y dios materia.

Este objeto multidimensional se configura en consideración de la libre circulación de dioses, ya sea por la producción de nuevos cultos o que la expansión de un reino tenga como consecuencia la difusión de sus dioses. Como también, que en la configuración de este universo las palabras y los dioses no estarían distanciados.

Augé(1998), ante esto último, considera que el hombre “incapaz de identificarse totalmente con las palabras, con las cosas o con los dioses, no cesa sin embargo de reflejarse en ellos para comprenderse” (Pág 16). Debido a aquello, es que se puede

contrastar cierta semejanza entre los dioses y los hombres, y de su mutua necesidad. Observándose en la necesidad de indulgencia por parte de un dios, la obligación de sacrificio o de oración de los hombres.

Al ser instalado el vudú tiene que ser continuado por el sucesor o como símbolo que se relaciona con otros objetos simbólicos y que hacen referencia con otros objetos naturales, configurándose así, un aspecto social: las filiaciones y las alianzas. Así, los dioses vienen a conformar un sistema ordenado que va dando cuenta del caos de las vidas singulares, generando un cierto orden alrededor del hombre y en función de él -al igual que un gran arquitecto del universo puede introducir la finalidad del caos (Augé, 1998; Augé, 2014).

De todos modos, existe una multiplicidad de elementos y funciones que vienen a configurar a los dioses en sí, como los son que:

“El dios es cosa, es un objeto compuesto cuya fórmula puede ser más o menos restituida o arreglada en cada una de sus realizaciones singulares; si el dios es concebido como un cuerpo vivido, es también materia y los relatos que hablan de su nacimiento, de sus hechos y de sus invenciones elaboran una reflexión bien problemática sobre la materia y la vida. Tomando en todos sus aspectos el dios es palabra que se encuentra dentro de un tejido de relatos, de proverbios, de exégesis, en el que se mezclan las ideas que se le atribuyen con aquellas de que es objeto” (Augé, 1998. Pág 29).

Esta proliferación de fragmentos, narraciones y comentarios entrega a estos objetos una gran diversidad, en tanto, su inscripción en los sistemas simbólicos posibilita marcar el acceso de un lugar o otro -como es el mercado o la plaza. Son diversos al constituirse por medio de sustancias de la naturaleza o del cuerpo humano -o metonímicamente de él. Lo son también, al ser materia bruta.

Por lo tanto, los objetos no solo sirven para marcar, sino que la propia materia bruta da cuenta de una problemática: se constituye en un límite de lo pensable y de lo impensable, donde, la materia bruta caería en el terreno de lo impensado. Marc Augé(1998) considera frente a aquello que la materialidad no simbolizada viene a constituirse en lo absurdo o en el horror, siendo no participante en la relación de lo que es cosa y signo. La materia pura hay que dotarla de vida (Augé, 2014).

De esta manera, se va produciendo una imbricada relación entre elementos y funciones. Como por ejemplo, el dios de corazón sensible no tiene una relación aparente

con la materia, pero si no esta, lo social ya no se constituye. O, el vudú podría encontrarse dentro de los propios órganos de la persona -instalando la autonomía de los órganos del cuerpo humano en Benín, como puede ocurrir, con el riñón. O, que el dios en su presentación como cuerpo sea considerado sexuado, que sea necesario alimentarlo y que se pueda reproducir, que se le puede dar muerte (Augé, 1998).

En otras palabras, “la relación tiene necesidad de la materia para representarse, para expresarse y para realizarse y la materia, a su vez, tiene necesidad de la relación para llegar a ser objeto de pensamiento” (Augé, 1998. Pág 136)

La materia del cuerpo se constituye como otro límite, siendo a la vez materia y forma del simbolismo. Materia en evolución, materia con vida. El cuerpo no es tan “material como cuando está muerto (y es susceptible de desecación y autopsia). Nunca es tan relacional y nunca está tan en fuga de sí mismo que cuando expresa (literalmente) su necesidad o su dependencia de otro cuerpo” (Augé, 1998. Pág 111).

El cuerpo humano permitiría una multiplicidad de imágenes, en tanto, símbolo. El cuerpo termina siendo interrogado desde tres modos distintos, referente a su ser, su identidad y la relación con los demás: ¿qué es?, ¿quién es?, ¿de donde viene, a quien influye, por qué otro cuerpo se define? (Augé, 1998; Augé, 2014).

En esta multiplicidad el cuerpo humano es el que se vuelve punto de partida, ya sea entre “el cuerpo de los hombres y el cuerpo de los dioses, entre el cuerpo y el objeto, entre el objeto y el esclavo, entre el esclavo y el rey, entre el antepasado y el dios, la transferencia pues es incesante” (Augé, 1998. Pág 61). El ritual permitiría pensar en términos continuos la cosa y el ser, el dios y el hombre.

A la triple pregunta de ¿qué soy yo? ¿quién soy yo? ¿qué es el otro? - materia, identidad, relación-, se agrega la triple representación de los reinos, el animal, el vegetal y el mineral -excremento, hojas y piedra. Esta representación es la que se puede encontrar en el interior de cada Legba.

El Legba es el objeto africano que Augé(2014) escoge principalmente para dar cuenta de esta multidimensionalidad del objeto, objeto que nos permite interrogar la doble lógica de lo existente: su ser y su relación. Es por medio del símbolo que podemos dar cuenta lo que representa y lo que pone en relación, es por medio de lo social lo que corresponde al orden del ser y la relación . En cuanto a la relación con el otro, el Legba:

“Se le encuentra en la puerta, en el mercado, en la plaza de la aldea, en las encrucijadas. Este mismo Legba puede transmitir los mensajes, las preguntas, las respuestas. Pero debido a la propia naturaleza de los símbolos de identidad que contiene, y con los que se asocian las nociones de retorno, de antepasado, de *joto*, el Legba es también el instrumento de las relación con los muertos o con los antepasados. Y por último, Legba es a la vez un individuo y una clase de individuo, un nombre propio y un nombre común. Es lo uno y lo otro simultáneamente” (Pág 56).

2.2.- La escultura africana en el cubismo.

La influencia del libro “*Negerplastik*” publicado en 1915 a las vanguardias europeas es indiscutible, principalmente, se constituyó como una gran influencia a los artistas que se encontraban en una investigación de la contemplación espacial y que fueron descubriendo en la escultura negra el aislamiento de las formas plásticas puras. A diferencia del frontalismo europeo, acá cada punto tridimensional de la masa puede interpretarse infinitamente, presentando serias dificultades a cualquier determinación unívoca, al igual que a cualquier esfuerzo de totalidad. De este modo, esta constitución de la escultura viene a ofrecer “soluciones cúbicas de rara pureza y coherencia. La escultura africana sigue de cerca los problemas de ligazón y concentración espacial; en eso le es muy próximo la escultura egipcia” (Einstein, 2002. Pág 105).

Esta representación del volumen como forma se aleja del canon naturalista, dando cuenta que en su constitución formal se representan en las partes visibles las partes invisibles (Einstein, 2002). Operación que también es sostenido en el arte del siglo XX, ya que “al fin y al cabo, los cuadros surgen de lo invisible y oculto; y toda realidad asegurada, así como el yo y los objetos quizá sean putrefacciones envejecidas, excremento del astro moribundo” (Einstein, 2008. Pág 62).

Bajo estas investigaciones es que la libertad pictórica del cubismo posibilitó interrogar lo unívoco y la posibilidad de experimentación del espacio cotidiano, generando así la condición de una invención alucinada de signos y mitos ante la representación automatizada de la realidad. Así, se desgarran la trama de la realidad mediante alucinaciones no adaptadas, las cuales como “fuerzas alucinatorias abren una brecha en el orden de los procesos mecánicos; introducen bloques de “a-causalidad” en esta realidad que nos habíamos concedido absurdamente como única” (Einstein, 2008. Pág 165).

Este ímpetu propio del cubismo -y otras vanguardias- se diferencia fuertemente de la pereza biológica del positivismo pictórico, el cual trajo como consecuencia una realidad hipertrofiada. Este positivismo estaba colmado de una “teleología optimista que no era más que un *ersatz* metafísico” (Einstein, 2008. Pág 45). Sino que, era la emancipación de lo real lo que pretendían los cuadros cubistas al crear realidades independientes, las cuales se iban alejando de lo considerado como convencional. “Estos cuadros revelan la visión profética de un espacio nuevo y de una forma poética, unos caminos que conducen a emociones y visiones todavía intactas” (Einstein, 2013. Pág 17).

Serían los elementos tectónicos del cuadro los que modificarían lo real y generarían nuevos objetos. Lo tectónico era entendido por los elementos rectores de nuestra experiencia en el espacio, y los elementos como las formas genéricas de percepción del espacio. Estas formas no son “configuraciones líricas y flotantes sino que, por el contrario, rigen imperativamente los distintos tipos de percepción, son formas dominantes” (Einstein, 2013. Pág 26).

Las formas tectónicas son formas del propio cuerpo del sujeto, estas, son tomadas como la medida de todas las cosas debido a que el cuerpo abarcaría todos los elementos. Es por aquello que el arte tectónico contiene los elementos del mundo exterior que provienen del ser humano (Didi-Huberman, 2018).

Debido al entrecruzamiento de las experiencias visuales es que la simultaneidad permite una riqueza transformadora, ofreciendo visiones múltiples de variados estratos formales y de las combinaciones. Produciéndose así, una dialéctica de la descomposición en donde se observa la inclusión de lo mismo que se descompone, en esta ocasión, el antropomorfismo. Esta operación, permite dar cuenta que el cuerpo constantemente percibido del mismo modo difícilmente puede satisfacer “las tendencias polimorfas y siempre cambiantes del alma, del mismo modo que los instintos eróticos apenas pueden quedar satisfechos con el estándar formal heredado. De este modo, se produce un conflicto entre los impulsos polimórficamente cambiantes y las formas impuestas” (Einstein, 2008. Pág 68). Aquella dialéctica podría observarse en el aguafuerte realizado por Braque sobre Hesíodo.

También, la posibilidad de una simultaneidad estática permitió transformar las nociones temporales en una serie de movimientos comprimidos, siendo estos, divididos

en diferentes campos de formas que producen la descomposición y ruptura de la figura. Posibilitando así, un grupo de movimientos subjetivos, además de una velocidad sin tiempo que permite llevar a cabo actos ópticos que se habían mantenido inconscientes (Einstein, 2008). Esta dialéctica de la movilidad no sólo tuvo efectos formales -en una espacialidad óptica-, sino que también psíquicos, poniendo en juego una concepción de la energía.

Producto de lo mencionado, es que el volumen se expresa mediante este contraste simultáneo a través del cual los cubistas se sirven de planos que se cortan – *transparencia de planos*- para disociar la figura. Así el volumen logra desligarse de la confusión con la masa, el cual trajo aparejado interpretaciones táctiles en la pintura, surgiendo de este modo, otra forma de representarlo: “la figuración plana y simultánea de los movimientos ópticos” (Einstein, 2008. Pág 47). En otras palabras, la simultaneidad permitiría una nueva experiencia del volumen (Einstein, 2013).

Mientras que Cézanne produjo una tectónica colorista -dando la posibilidad a los impresionistas de disociar la figura mediante el color-, y Chirico ideó una mántica tectónica, Picasso utilizó las formas tectónicas para crear un nuevo espacio pictórico concreto, haciendo uso de la luz y el color como elementos que vienen a apoyar esta construcción. En este método lo que no importaba era el cubo, sino que se “seleccionan elementos constructivos simples que hagan posible una sucesión homogénea unitaria de las formas que contengan las líneas principales” (Einstein, 2008. Pág 51).

Es por aquello que el trabajo de Picasso demostraría el “carácter fragmentario y provisional de las formas humanas, y de las limitaciones y restricciones que imponen las totalidades” (Einstein, 2013. Pág 8-9). Lo anterior se ilustra en obras como *El hombre del clarinete* o *El torero* relativas al periodo del cubismo analítico, en donde la forma pasa a disponerse como un caligrama tectónico combinando los planos desde múltiples disposiciones, y anteponiendo así, la representación del objeto al nominalismo convencional.

También, puede observarse en los personajes y cabezas pintadas en 1927, en el cual se recurre a los contrastes entre las formas descompuestas y las fugas polifónicas. Por último, el trazo de los *Ateliers* de Picasso daría cuenta de que “la riqueza polisémica de las relaciones y en la integración de los diferentes ejes visuales. Cada forma puede interpretarse en una función de distintos estratos espaciales que, sin embargo, están

unidos en un solo plano” (Einstein, 2013. Pág 56). Esta polisemia muestra que una forma puede significar cualquier cosa material, demostrando por tanto, que las imágenes del mundo serían plurales y nosotros estratos múltiples e innovación (Einstein, 2013).

Las respuestas a la mecánica constriñente de los objetos se relacionaría con una oposición de la concepción burguesa del yo perseverante y cerrado. Einstein (2013) considera que en realidad se viviría una derrota permanente de la persona homogénea, lo cual permite una diversidad de visiones que desenmascaran los fracasos y fracturas que un yo constante pretende lograr. “Esta liberación del ser humano es de naturaleza funcional y plural. El deambular dentro de los límites de lo subjetivo no impide multiplicar las variantes. Combinando las señales subjetivas, se evita la rápida fijación” (Pág 33).

La pluralidad de las combinaciones psíquicas ante la reiteración de una forma permitiría rebelarnos ante el determinismo físico y explorar toda la ambivalencia que compone lo psíquico. Esta escisión en la producción artística y las imágenes –como también de la concepción del sujeto- reflejaría una entrecruzijada de funciones psíquicas relativa a la inquietud activa del quiasmo (Didi-Huberman, 2018).

De lo anterior surge la noción de *imagen-síntoma* propuesta por Carl Einstein, la cual daría cuenta que las imágenes son producción de síntomas lábiles de la actividad humana. En este malestar -en la sustancia- lo que accedería al primer plano es el complejo proceso del sujeto-objeto, en el cual se manifiesta el conflicto de fuerzas heterogéneas que tiene como resultado las encrucijadas de estados límites en un cuadro.

De este modo, el espacio al devenir problema central colaboraría en que las formas se constituyan como *síntomas*, al mismo tiempo que interroga las supersticiones idealistas de un mundo objetivo y estable, buscando así, soluciones que posibiliten acentuar estas fuerzas dinámicas. El hecho “con el cubismo, no es el advenimiento de una nueva pintura, sino el cambio que entraña en la situación del hombre en relación al mundo (...) La vieja solución podrida se vio reemplazar (sic) por una problematización *actual*” (Einstein, 1934 citado en Didi-Huberman, 2018. Pág 289).

Ejemplo de aquello es el análisis realizado a propósito del cuadro *Maison à l'Estaque* pintado por Georges Braque en 1908, en donde Einstein (2013) comenta que es: “el adiós al paisaje y a su reproducción, el irrumpir de lo subjetivo, que antepone al motivó la construcción inmediata del espacio” (Pág 46).

Al igual como propusieron otras vanguardias, el cubismo se dirigió bajo la premisa de que el hombre inventa al hombre, y metamorfosea más allá del determinismo físico (Einstein, 2013). En donde, se heredaría de la escultura negra la conciencia de “concebir el cuerpo como obra inacabada que se transforma en el acto” (Einstein, 2002. Pág 56). Esta invención de formas y de conocimiento no era independiente de cuestionar el yo y la realidad circundante, es decir, las premisas del macrocosmos y sus objetos ya no dominaban al hombre. De lo contrario, la obra se constituye como una pieza de esnobismo reaccionario (Einstein, 2008).

2.2.1.- La fragmentación del objeto.

Carl Einstein considera que el hombre estuvo amenazado por la civilización de los objetos. Esta era definida por medio de un positivismo mecánico que anteponía a los objetos excluyendo las premisas humanas, surgiendo de este modo una mitología -mecánica- que ignoraba los procesos psíquicos. Frente a lo cual, el autor propone una historia del arte que cuestione los objetos que promueven modelos estéticos e idealistas, para también así abrir una epistemología de los nuevos objetos (Didi-Huberman, 2018).

En el Renacimiento la obra de arte era del mismo orden que la obra natural, la cual se podía fabricar siguiendo las leyes matemáticas, como por ejemplo, la proporción y la perspectiva. Einstein (2008) consideraba que se constata en este periodo “la renovación de una fetichismo científico que pretende encerrar una realidad, pretende establecer la identidad del hombre a partir de su realidad exterior” (Pág 42). Lo anterior produjo que en el Renacimiento se pretendiera acentuar en los cuadros el objeto resultante, mientras que en el cubismo, se buscaba la formación del objeto (Didi-Huberman, 2018).

La concepción de los objetos en las representaciones clásicas dan cuenta de la existencia de un espacio continuo, en el cual se presenta como entidades discontinuas los objetos y personajes. Sin embargo, el cubismo creó un espacio continuo en “que los objetos no interrumpen” (Didi-Huberman, 2018. Pág 283). Es por aquello, que para poder transformar este espacio en una función psicológica dinámica era necesario eliminar los objetos rígidos de las convenciones.

Fue hasta que se constituyó el impresionismo para que la disgregación de los objetos fijos se produjera mediante el análisis del color. Sin embargo, era necesario ir

más lejos aún, ya que se era consciente en la primera década del siglo XX que el objeto “definido es el resultado de experiencias muy mezcladas y, después de todo, un mito; es decir, que se podían abrir los objetos como quien abre una caja y desintegrarlos con el fin de seleccionar los elementos importantes para el cuadro” (Einstein, 2008. Pág 49). Demostrándose así, que el objeto se constituye por medio de un conjunto de experiencias de orden mixtas, permitiéndonos producir reacciones diversas (Einstein, 2008).

Para aquello era fundamental cuestionar la percepción visual misma, ya que descubre la ruptura total entre el objeto y el conjunto de signos automatizados que se percibe biológicamente. En esta búsqueda del cubismo de las experiencias mixtas, es que se “comprendió y puso en práctica esa “función móvil psicológica” respecto de lo que ni el espacio, ni el sujeto, ni la vista misma nunca podrán sustancializar” (Didi-Huberman, 2018. Pág 284). La separación entre organismos y objetos se vuelve necesaria, por tanto, cuando no nos permiten deambular libremente en los propios mitos (Einstein, 2013).

Esta separación también es necesaria en la discordancia entre lo alucinatorio y la estructura de los objetos. Aquello se debe a que de este modo nos permitiría la posibilidad de nuestra ínfima oportunidad de libertad, evitando, por lo tanto, repeticiones mnemotécnicas. Ante este dinamismo de las alucinaciones del pintor, es que las formas del orden tectónico opera como defensa (Einstein, 2008).

El artista, entonces vendría a destruir los objetos portadores de convenciones, “liberado de las supersticiones de las convenciones, propone nuevas figuraciones capaces de influir sobre la estructura general de la existencia y modificarla” (Einstein, 2013. pág 23). De este modo, ya no se remite a las univocidades dogmáticas de los objetos, dando paso a la formación de los objetos, en donde lo concreto sería efecto de la representación subjetiva, permitiendo que consiga otro significado.

Esta fragmentación de los objetos permitiría “expresar la interioridad de un proceso, no ya mecánico, sino humano: la fuerza ya no emana de los objetos sino del propio hombre. Las cosas se convierten en síntomas de una función, y ahí es donde aparece el nuevo estatuto del hombre” (Einstein, 2013. pág 24).

El trabajo de Fernand Leger demostraría, sin embargo, justamente el reverso de lo descrito: la negación del sujeto a través de los objetos. Aquello se debe a que este

artista no ha empleado el cubismo para reforzar los objetos, sino lo que le interesa de ellos es su estructura general, aumentando así la realidad plástica de los objetos. De este modo, llegamos a los objetos dispuestos cuerpo contra cuerpo en una especie de totemismo industrial que puede traducirse del siguiente modo: “hombre = fusil = juego de cartas = turbina” (Einstein, 2008. Pág 114).

2.3.- La totalización del objeto.

Con una intención similar a la resaltada por Carl Einstein es que Marcel Duchamp se propuso generar una fisura en lo históricamente convencional, desplegando hasta la fecha diversos comentarios sobre qué implica la entrada de los *ready-made*. En el coloquio organizado el 1961 en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Duchamp(1978), definió estos objetos desde una profunda antinomia con el arte, consideraba que la elección de los objetos no se debía a una pretensión estética, sino que una *anestesia* completa del gusto. Eran escogidos producto de una indiferencia visual. Explicó que:

“En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba.

Unos meses más tarde compré una reproducción barata de una paisaje de atardecer invernal, que llamé <Farmacia> tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y otro amarillo, al horizonte.

En Nueva York en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: <En prevención de brazo roto> (In advance of the broken arm)” (Pág 164)

Nicolas Bourriaud(2017) considera que el *ready-made* es el modelo privilegiado para dar cuenta de la producción colectiva -el objeto seriado- reciclado en un dispositivo plástico autopoietico. Aquello recuerda a la restitución del objeto artístico al registro funcional realizado por Broodthaers en el *Jardín de invierno* de 1975. Oponiéndose así, a la “tautología de la cosificación que representaba para él la obra de arte, anticipa[ndose] de manera genial las prácticas artísticas de los años noventa” (Pág 88).

Desde las prácticas analíticas surge la pertinente pregunta si estas producciones - al igual que otras- debiese ser vertido el psicoanálisis en la obra de arte, si éste debe ser entendido como logrado o debe entenderse la propia obra de arte como máquina

deseante. Gilles Deleuze y Felix Guattari (2018) consideran esta última, y para aquello también utilizan las producciones de Duchamp.

Felix Guattari(1996) explica que el *ready-made Bottle Rack* podrían funcionar como disparador de “universos referenciales enganchados a reminiscencias íntimas (la mansarda de la casa, un cierto invierno, los rayos de luz sobre telarañas, soledad adolescente) y a connotaciones de un orden cultural y económico –el tiempo cuando las botellas eran lavadas con un cepillo de botellas&hellip”(Pág 164). *Bottle Rack* se configura como productor de constelaciones de relaciones afectivas que construyen y expresan inventivas colectivas, permitiendo así, abrir afectos pre-personales propios de las dimensiones particulares y sociales.

Con las producciones de Duchamp se instalaría un mecanismo aleatorio que permite cambiar de rol: *Tu me*. “La máquina se distingue de toda representación (aunque siempre podamos representarla, copiarla, de una manera que por otra parte no ofrece ningún interés), y se distingue de ella porque es Abstracción pura, no figurativa y no proyectiva” (Deleuze y Guattari, 2009. Pág 413).

También, la máquina puede irse configurando por añadiduras que posibilitan el involucramiento de las partes relativas a la multiplicidad -como la máquina-casa de Buster Keaton-, o por medio de los restos, como por ejemplo, la captación de las intensidades pérdidas como en el Transformador de Duchamp o la destrucción del propio objeto en las Rotozaza de Tinguely. En estos movimientos en los que surge la pulsión de muerte la máquina impugna la muerte edípica, ya que las máquinas deseantes son desedipizadas (Deleuze y Guattari, 2009).

Por su parte Juli Carson(2011) también reconoce algunas máquinas en el trabajo de otros artistas. *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett o el *Embajador del miedo* mostraría que, en este caso, estas máquinas tendrían la “necesidad de reconstruir un recuerdo que se perdió, que se dañó o que en realidad nunca existió. Si el resultado es la derrota, no por eso el juego termina. Mas bien, es el combustible que impulsa el arranque de la máquina deseante” (Pág 47).

En cuanto al desarrollo de trabajos posteriores relativos al *ready-made*, Hal Foster(2001) considera que ante la ruptura traumática en lo simbólico provocado por las vanguardias, las neovanguardias han ido posibilitando tapar aquel agujero -como por ejemplo, la obra *Colores puros: rojo, amarillo, azul* de Alexander Rodchenko. Aquello

se debe a que las producciones de Marcel Duchamp vendrían a “articular las condiciones enunciativas de la obra de arte desde fuera, con un objeto extraño” (Pág 19). Felix Guattari(2015), por su parte, prefiere considerarlo como algo propio del arte *atemporal*: Marcel Duchamp daría cuenta que el devenir escapa del tiempo, de las coordenadas de tiempo y espacio -con cierta similitud, George Didi-Huberman(2018) lo considera como un anacronismo que atraviesa las contemporaneidades, como un “*montaje de tiempos heterogéneos que forman el anacronismo*” (Pág 39).

Continuando con la línea objetualista de Marcel Duchamp entraría el trabajo de Livia Marín y su investigación sobre objetos rotos, especialmente en *Cosas rotas II* (Broken Things II). En ese trabajo expone sobre la metamorfosis de sólido a líquido de objetos cotidianos como tazas y platos, así, la loza con diseños *Blue Willow* ya no conservaría su forma original derramándose los estampados florales sobre la mesa.

Este ejercicio lúdico nos “hace notar que la unión de un fragmento de objeto (taza / recipiente) con una forma abstracta (fluido) resulta en un otro objeto que aparece paradójicamente roto y completo al mismo tiempo” (Campaña, 2012. Pág 293). Este nuevo estado parodiaría el determinismo utilitario de los objetos, tensionando así su: estructura, material, forma y función de ellos. Surgiendo, de este modo, un tercer objeto indeterminado.

Ante las cerámicas y porcelanas adquiridas en mercados de segunda mano que terminan por tensar su función y rol cotidiano, se presenta también *Cosas rotas I* (Broken Things I) el cual es un mapa representacional del territorio chileno tratado con patrones *Blue Willow* en piezas ensambladas. Cerca del mapa está escrito de forma horizontal: «si me preguntáis de dónde vengo, tengo que conversar con cosas rotas».

La interrogación sobre la idea convencional del objeto que despliega Marcel Duchamp, y que es seguida por Livia Marín, nos permite dar cuenta de la explosión o *derretimiento* de ellos. Quedando abierta la posibilidad de interrogar extraños objetos u objetos cotidianos sobre la estructura, el material, la forma y la función. Esta misma posibilidad también permitió interrogar la fragmentación de los objetos propios del positivismo mecánico analizados por Carl Eintein, o la multiplicidad propia del Legba estudiado por Augé, el cual se resistió a interpretaciones simplistas provenientes de los sacerdotes europeos que ingresaban a África.

Ante esta potencialidad de diversidad de los objetos que fragmentaron cualquier idea convencional y preconcebida de objetos ya totalizados, es que se hace necesario resguardar y agenciar aquella multiplicidad de materiales, formas y funciones. La variabilidad expuesta nos permite aproximarnos e interrogar las producciones de un taller plástico por medio de tres coordenadas -o como dios símbolo, dios cuerpo y dios materia (Augé, 2002), las cuales pretenden sostener la *abertura* y delimitación de las producciones presentadas, estas son: las materialidades, los objetos y el taller.

3.- Metodología

Las investigaciones que generan datos descriptivos tienden a ser enmarcadas dentro de una metodología cualitativa (Quecedo y Castaño, 2002), dentro de las cuales se encontraría la etnometodología. Esta metodología permite levantar datos e información sobre ciertos contextos y practicas sociales en conjunto a los sujetos participantes, poniendo énfasis principalmente en las interacciones dadas (Atkinson, Coffey, Delamont, Lofland y Lofland, 2001). Uno de estos contextos estudiados ha sido aquellos relacionados a la salud y la medicina, como por ejemplo, los Hospitales Psiquiátricos. *Internados*, título del estudio realizado por Erving Goffman (1972), constituye una de las primeras investigaciones que inaugura las etnografías en estos contextos sociales, las cual pretendía dar cuenta de la vida de los internos dentro de estas instituciones.

Está investigación también se desarrolla dentro de un contexto Hospitalario, siendo en este caso, un taller plásticos realizado en la Unidad de Corta Estadia. La función específica de esta Unidad es proveer las condiciones físicas, psicomédicas y de enfermería para que los individuos que han sido hospitalizados. Todos los usuarios de la Unidad son de sexo masculino, en donde, las edades van de los 20 a los 74 años, dando un promedio de 42,7 años; un 85,7% tiene un diagnóstico relativo a la psicosis, existiendo un 42,9% de patología dual; los usuarios residían anterior desde la Región de Antofagasta hasta la Región de Magallanes; por último, un 48,8% cuenta con red de apoyo.

Dentro de las intervenciones clínicas que efectúa la Unidad se encuentra la realización de distintos talleres, los cuales se enmarcarían en un trabajo Institucional que pretende no solo centrarse en intervenciones individuales de los usuarios, sino que también por medio de aquellas que son colectivas. El taller plástico que se investigará estaría enfocado en la producción y modelación de objetos plásticos, lo cual tiene la finalidad de generar un espacio de producción, de encuentro y de interacción entre los sujetos y los objetos mencionados. Es por aquello que este taller pretende minimizar el riesgo de que la multidimensionalidad de la experiencia del objeto sea obstaculizada por las constricciones que puede producir el taller mismo, por lo tanto, su realización es bajo una consigna que permite a los participantes una libre elección y exploración de los materiales dispuestos: “Con los materiales dispuestos en la mesa pueden hacer lo que ustedes prefieran”. Permitiendo así, la congregación de distintas técnicas pictóricas y de modelación de objetos, a través de un enfoque no directivo de los elementos dispuestos.

Esta intervención es estable, la cual se realiza con una frecuencia semanal los días jueves de 14:30 horas a 15:30 horas, dentro de las inmediaciones de la UCMS. El taller es guiado por un una persona externa de la Unidad con formación en arte, quien cuenta con el apoyo de la Unidad para la coordinación y realización del taller.

3.1. Participantes.

La participación en este taller se centra en los usuarios de la Unidad de Corta Estadía para quienes es completamente libre, no esta sujeta a inscripciones previas, obligaciones acordadas o beneficios asociados. Por lo tanto, correspondería a una asistencia máxima de cuarenta usuarios hospitalizados, sin contemplar a usuarios que sean parte de otros dispositivos o centros de salud. Sin embargo, esta asistencia máxima tiende a disminuirse a una asistencia regular aproximada de diez usuarios.

Es necesario mencionar que en el momento de describir la metodología no existían usuarios que se considerara que podría o debiese ser excluidos del taller plástico, como por ejemplo, aquellos que por sus desregulaciones conductuales o su nivel de peligrosidad el equipo de la Unidad considere que se daba limitarse su participación.

La elección de esta muestra en particular se debe a que: a) aunque los diferentes dispositivos están articulados dentro de la Institución de Salud, cada uno de ellos cuenta con intervenciones con pretensiones distintas; b) los otros dispositivos suponen cierta estabilización psicopatológica, por lo que el trabajo clínico se acerca mas bien a la reinserción a través de intervenciones ligadas al contexto social, laboral y familiar de cada usuario; c) la investigación pretende describir los posibles efectos que tendría el objeto plástico dentro de una intervención clínica, como los que tienden a realizarse en la Unidad; d) un número significativo de quienes participarían en el taller han sido diagnosticados con psicosis, estructura que es de interés para la investigación por la relación que hay con el objeto; e) el tamaño de la población de la Unidad, y sobre todo quienes participarían, se considera una muestra suficiente para las características de la investigación

Quienes participen en el taller serán informados a través del panel de actividades y noticias de la Unidad, como también, tomarán conocimiento de las posibles implicancias de su asistencia a través de un consentimiento informado. Este consentimiento pretende explicitar la libertad de la participación o retiro de la actividad; los derechos de los usuarios de la Unidad; el resguardo y destino de la información levantada del taller plástico; el contacto de quien organiza y se responsabiliza por la intervención. Quienes no deseen participar en la investigación serán excluidos de las estrategias de levantamiento y análisis de información.

3.2. Consideraciones éticas.

Luego de la proclamación del Código de Núremberg (1947), el cual tenía por intención regular los experimentos médicos o científicos criminales realizados por la Alemania Nazi, han surgido declaraciones, pautas y comités de diversos organismos e instituciones que buscan respaldar una Bioética en relación a los Derechos Humanos. La investigación a realizar también se encuadrará dentro de estos convenios, y será evaluada por el Comité de Ética correspondiente.

La importancia de asegurar la autonomía de los participantes antes de involucrarse en cualquier tipo de investigación ya ha sido recalcada en distintas

instancias(Helsinki, 1993; Colegio de Psicólogos de Chile, 1999). Para resguardar ese derecho es que se considera necesaria una explicación clara y detallada de las implicancias de la participación, materializándose en un consentimiento –anexo 25 . En Chile, y según la ley N° 20.120 (2006) sobre la investigación científica en el ser humano, su genoma y la prohibición de la clonación -específicamente en el artículo 11-, se estipula que toda investigación debe contar con un consentimiento previo, expreso, libre e informado.

Producto de lo anterior, quienes participaron en el taller fueron informados a través del panel de actividades y noticias de la Unidad de Corta Estadía mencionada, como también tomaron conocimiento de las posibles implicancias de su asistencia a través de un consentimiento informado. Aquella instancia fue acompañada de la realización de una exposición de la investigación, como de la apertura a las preguntas realizadas por los asistentes, lo cual no fue necesario repetir(Colegio de Psicólogos de Chile, 1999).

Debido a las características de la población es que el consentimiento a participar en la investigación reviste de una especial importancia, ya que participaron sujetos diagnosticadas con trastornos mentales y conductuales. Sin embargo, actualmente no habría ningún usuario de la Unidad que sea legalmente incompetente (Universidad de Chile, 2020).

Ante las características descritas de los participantes exige que se haya tenido en consideración que, el conocimiento producido sea pertinente a las necesidades de los participantes y que la investigación pueda proveer de algún posible beneficio terapéutico.

En consideración a lo recién mencionado, es que el consentimiento que se utilizó en esta investigación tiene como objetivo explicitar principalmente: a) la libertad de la participación o retiro de la actividad; b) los posibles beneficios y molestias que puede implicar la investigación; c) la confidencialidad de los datos previos y obtenidos (Helsinki, 1993); d) el destino de la información levantada desde el taller plástico; e) la responsabilidad por parte de los organizadores de la investigación; f) el contacto de quien realiza la investigación. Este consentimiento fue elaborado con la intención de condecirse con la pauta elaborada por la Organización Mundial de la Salud.

El taller constituye una actividad estable dentro de la Unidad, por lo tanto, si algún usuario no hubiese querido participar de la investigación automáticamente no se consideraría de la observación. También, si se hubiese producido una desestabilización en el tratamiento de alguno de los participantes durante el taller o producto de algún acontecimiento ocurrido en este, cual sea la clase, es que contaba con el respaldo de la Unidad para que reciba apoyo psicológico, psiquiátrico o de enfermería, según sea lo correspondiente. El destino último de los objetos producidos durante las sesiones del taller no fue algo que concierne a esta investigación, tan solo se realizó un registro fotográfico, por lo que el participante pudo decidir libremente lo que pretenda hacer con él. No se hizo uso de la información prevista en la ficha de cada paciente para este proyecto, no se realizaron registros audiovisuales de la observación participante, como

tampoco se utilizó información privilegiada (Colegio de Psicólogos de Chile, 1999). Por último, esta investigación al ser considerada como una intervención psíquica en los participantes es que ha sido debidamente justificada en los objetivos y metodología, tal como lo indica la ley N° 20.120 (2006).

A lo anterior, se agrega que la investigación se rigió bajo ley N° 20.120 (2006) del código chileno sobre la investigación científica en el ser humano, su genoma y la prohibición de la clonación. Como también, fue presentada previamente a la jefatura de la Unidad, al director de la Institución y ante el Comité de Ética de Investigación correspondiente al servicio de salud.

En cuanto al investigador, es importante señalar las implicancias éticas que pueden estar involucradas en este ejercicio, debido a que actualmente cuenta con un contrato como psicólogo en la Unidad descrita. Es por aquello que las dimensiones éticas y de los Derechos Humanos adquieren una posición de gran relevancia, lo cual se debe a que al estar situado en el mismo campo que se quiere estudiar se generan implicancias subjetivas, sociales y políticas (Aceituno y Radiszcz, 2013). Sin embargo, el riesgo anterior se pretendió disminuir al mínimo posible por medio del seguimiento y supervisión que realizó el Comité de Ética de forma independiente, como también las supervisiones realizadas de forma particular de estas instancias por parte del investigador.

Aquello tiene la intención de que la posible interferencia personal en el ejercicio profesional no afecte la prestación del servicio dado, ni tampoco el bienestar del paciente (Colegio de Psicólogos de Chile, 1999).

3.3. Estrategia de producción de información.

Para poder levantar datos que permitan dar cuenta de la variabilidad de las funciones relativas al objeto -dentro de un taller plástico- es que se considera adecuado como estrategia la utilización de la observación participante. Este procedimiento de recolección de datos se caracteriza por no ser intrusivo, sino que se sitúa en la realidad social y cultural de una sociedad o grupo a través de la inclusión del investigador (Amezcu, 2000). Estos fenómenos pueden ser representados por las notas escritas y descripciones producidas en el campo de estudio (Atkinson, et al. 2001).

En esta investigación las notas de campo serán escritas en un cuaderno específico tomando en consideración lo observado durante el taller plástico, al igual que se adherirá información adicional de forma posterior, como por ejemplo, las notas mentales. Una utilización más activa de este método permite además interrogar a los participantes del taller sobre la experiencia del objeto que se este desarrollando en ese momento. En cuanto a la observación, esta será selectiva a lo que ocurre dentro del taller y no considerará interacciones anteriores o posteriores de los participantes en la Unidad.

Es necesario considerar que las notas de campo son inevitablemente selectivas, ya que se registra lo que es considerado como significativo para la investigación, por lo

que podría correr el riesgo de no constituirse como un registro completo (Atkinson, et al. 2001). Es por aquello que se adhirió para la generación de datos una documentación por medio de registros visuales - a través de la fotografía- de los objetos plásticos producidos, además de la progresión de ellos durante el taller.

Por lo tanto, lo que se pretende es que este ejercicio logre dar cuenta lo que manufacturan los usuarios en este taller, las interacciones realizadas entre los distintos objetos y sujetos participantes, como también los posibles efectos producidos por parte de los objetos plásticos en cuestión. Teniendo en consideración que los posibles efectos serán evaluados según su relación a tres coordenadas: las materialidades, los objetos y el taller.

Por último, el taller plástico al tener una realización estable de carácter semanal, es que las estrategias de producción de información detalladas anteriormente serán utilizadas todas las semanas durante los tres meses que se aplique la etnometodología.

3.4. Análisis de información.

La investigación al centrarse particularmente en una descripción de prácticas relativas al objeto –como sus posibles funciones y variantes- en el contexto de un taller, es que se desarrolló como estrategia el análisis de contenido. Schwartz y Jarry (1979) dan cuenta de este método no obstructivo, el cual se caracterizaría por intentar determinar los significados en un cuerpo discursivo de un modo sistemático. Esta propuesta comprensiva permite la posibilidad de que la búsqueda de sentido del discurso no solo de cuenta del “habitar de la subjetividad, sino también [...] la existencia de un campo de conflicto y de tensiones intrasubjetivos, pero también intersubjetivos” (Canales, 2013. pág 178). Subjetividad que incluso puede estar dividida entre distintos discursos, ya que no sería entendida como unitaria.

Respecto a la investigación, este tipo de estrategia permitió realizar un análisis de las prácticas descritas en un taller plásticos, ofreciendo distintas posibilidades de análisis (Bardin, 1996) –por ejemplo, análisis de discurso o análisis de las relaciones. Como también, no se obstaculizó la observación participante, ya que su diversificación permite realizar y analizar preguntas abiertas a los participantes del taller para que den cuenta de su experiencia con el objeto.

Luego del análisis elaborado por la estrategia expuesta es que se realizará una reinterpretación –o una segunda escucha (Canales, 2013)- a través de un análisis teóricamente fundado en el psicoanálisis, en el cual las funciones asociadas a la producción de objetos plásticos en un taller serán interrogadas por medio de las tres coordenadas que se detallarán en el capítulo próximo.

Para llegar a esta segunda escucha el tamaño de la muestra y la posibilidad de saturación fue medida por las técnicas generadoras de unidades de información descritas, implicando el tiempo en que las prácticas significantes decisivas permitieron decir del contexto de la observación (Cottet, 2006): en esta investigación consistió en una observación participante con una prolongación de tres meses.

4.- Tres coordenadas a las aberturas.

*“Ustedes que
alegan en contra
de los inútiles de la sociedad
no saben acaso
que en el universo
también hay vagabundos?
Me refiero a:
Los aerolitos y cometas
que vagan y pasean libremente
No como los planetas
(o ustedes)
que dan vueltas y vueltas
finalmente atado a
ALGO”*

Cecilia Vicuña

Las interrogaciones teóricas que suscitaron los objetos africanos en distintas disciplinas, como también los desarrollos artísticos desde el siglo XX hasta la fecha nos han permitido aproximarnos a la multiplicidad constitutiva del objeto y de los efectos que produce al entrar en una relación. Esta multiplicidad es advertida, por ejemplo, por Felix Guattari (1996) al considerar que una proliferación de nuevos materiales –como la informática- permitiría “engendrar una heterogénesis ontológica tanto más vertiginosa” (pág 118).

Debido a aquello, la a diversidad de las posibilidades de análisis(Bardin, 1996) nos permitió aproximarnos sobre esta polivalencia de lo modelado y de sus efectos, así como también la entramada de trayectos posibles y de las implicancias para los participantes del taller, incluso, su resistencia al trabajo con los materiales.

Como por ejemplo, en la séptima sesión del taller, se observó que Cristóbal D no dibujada nada por no tener ganas de realizarlo, y al ser interrogado André Q si le gustaría participar en ese o el próximo taller contestó que no, de que queda cansado mentalmente.

Posteriormente, y por medio de una segunda escucha fundada teroricamente en el psicoanálisis, o en las prácticas analíticas, surgieron tres corrdenadas en las cuales nos centraremos: las materialidades, los objetos y el taller. Para abordar las dos primeras dimensiones nos limitaremos a interrogarlo por medio de la producción y circulación de nuevos enunciaciones durante la manufacturación, y la posterior estabilización de ellos asociados a un objeto en particular. La importancia de incluir el taller se debe a poder rescatar el contexto donde se realiza el trabajo con el objeto, además de las diversas interacciones que se dan entre los participantes, los materiales u objetos y lo circundante.

4.1.- La materialidad.

Los aportes teóricos y clínicos desde el psicoanálisis sobre el trabajo con el objeto no se detienen de forma significativa para tratar sobre la materialidad en sí, de los elementos compositivos de lo que luego se constituyen en algún objeto. En el libro “El hombre y su psicosis” de Gisela Pankow(1969) -el cual es un pilar fundamental para abordar esta materia- tan solo menciona sucintamente que la dificultad mayor en el trabajo con modelados es que el paciente acceda a tocar la masa. Dificultad capital si es que el proceso terapéutico se inscribe en la fabricación de objetos plásticos.

Ginette Michaud(2002) menciona en “Figuras de lo real” la dificultad que tuvo su paciente Harriet con los materiales blandos cuando le pidió modelados, aquel material *imposible* produjo una crisis de angustia. La autora explica que “proponerle lo *blando* para trabajar contrariaba lo que constituía en ella la metáfora mineral de su imagen del cuerpo” (Pág 148).

Sin embargo, desde otras disciplinas se ha realizado de una manera más sistemática una interrogación a la materialidad. Desde el terreno de la performance Eleonora Fabiao(2019) recuerda lo mencionado por Fischer-Lichte: “la *materialidad* de la performance domina a sus atributos semánticos; que la estructura

significado/significante se desmoronan debido al impacto provocado por la experiencia vivida en la performance” (Pág 44). Como ocurre también con el arte bruto, el cual consistiría en la expresión de las materias, como mencionan Gilles Deleuze y Felix Guattari(2004).

Por lo tanto, se busca que esté apartado se constituya como una excursión a una problemática relevante, para aquello, es que se utilizará como método la suspensión de la comprensión. Ana María Fernández(2007) puntualiza que hacer de la no comprensión un recurso tecnológico “implica construir una modalidad donde al abandonar una lógica racional que comprende, se vuelve posible leer algunas significaciones que circulan simultáneamente en todas las dimensiones posibles de su comprensión” (Pág 161).

Como se podrá recordar, Marc Augé (2014) repasa detalladamente los materiales que vienen a configurar el objeto Legba, dentro de los que reconoce los tres reinos representados -excremento, hojas y piedra. Esta vez no se contará con tres reinos pero sí con tres dimensiones, y sus posibles efectos: La producción de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales, la circulación de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales y los movimientos de materiales y utensilios en el taller plástico.

4.1.1 Producción de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales.

Niklas Luhmann entendía a la obra de arte desde un proceso doble de transformación de sus elementos: “como potencial de acumulación de sentido y como aumento de la percepción de la contingencia” (Rebentisch, 2018. Pág 110). En este apartado se entenderá uno de los procesos de transformación mencionados con una variación, que el potencial de acumulación de sentido es mediante el potencial de producción, esta vez, producción de enunciaciones en relación a las materialidades.

Aquello se debe a que, en el transcurso de las sesiones se fue constatando que el trabajo con los diversos materiales dispuestos -tal como la consigna recalca: “Con los materiales dispuestos en la mesa pueden hacer lo que ustedes prefieran”- estaba relacionado a la producción de enunciaciones relativas al trabajo que estaba en curso, es decir, se producía una primera abertura de lo que podría significarse de aquella materialidad puesta en juego y cuál era el sentido que se estabilizaría con posterioridad.

Se vuelve necesario mencionar que en este enjambre de enunciados los otros participantes del taller, como también de quienes estaban *ausentes*, cumplían un rol fundamental para el devenir de lo trabajado. Ciertas veces la presencia de la materialidad era rápidamente tomada por un enunciado, por lo que el resto participaba más limitadamente en su conformación, aunque sí podía ser en los efectos producidos con posterioridad. Y otras veces, la participación de los otros incidía en la abertura de un potencial n de enunciados -si los contamos desde números naturales- que una materialidad va desplegando.

Esta producción se encontraría en un estadio previo, pero articulado, al de las *sortijas de la comunicación* que describió Ginette Michaud (2002). La autora considera que en la generación de un *lugar-tercero* con pacientes psicóticos se reconocen tres estadios, siendo el ya mencionado el primero de ellos. Este estadio se caracterizaría por un movimiento de comunicación de objetos que se depositan y retornan, en donde pueden pasar al estado de soporte de mensajes, y así, a un estatuto diferente en relación a la transferencia.

Sin embargo, antes de que el objeto se constituya en un soporte es que se encuentra la materialidad funcionando como el S1 definido por Jacques Lacan(1972-1973) en el Seminario XX, es decir, como un enjambre significativo, un enjambre zumbante, el cual es relativo al sujeto producido por *lalengua*. La materialidad viene a corporeizar aquella variabilidad y multirreferencialidad con la cual es posible obrar.

Tener presente esta coordenada nos permite avanzar en esta dirección, en poder construir espacios en los que esta potencialidad sea desplegada. Aquello es señalado por Jean Oury (2017), quien incentiva intervenciones que posibiliten una maximización de los significantes. Ante aquello, consideraba que es necesario contar con un gran número de significantes, lo cual estaría en correlación de que “hay muchos significantes pero repartidos de cualquier modo. Todo el trabajo consiste, entonces, en intentar volverlo eficaz” (pág 260). También, Ginete Michaud(2002) señala que para que haya comunicación tiene que existir la heterogeneidad de experiencias simbolizadas.

Felix Guattari(1996), finalmente, incentiva que la tarea del análisis sea “recargar la Expresión en heterogeneidad semiótica y salir del paso del desencadenamiento” (pág 96), en donde, la instancia expresiva se fundiría en una vinculación materia-forma que extrae figuras complejas en función de cierta materia caótica.

Por lo tanto, este apartado pretende que sea visualizado este trabajo con la materia, en donde los otros cumplen un papel de gran relevancia y en la cual se busca que la variabilidad de enunciaciones que un objeto pueda llegar a asociarse sea lo más prolífico posible.

4.1.1.1. Preguntas por la modelación.

Algo que recorrió todas las sesiones como una constante fue la pregunta inaugural por los pacientes frente a los diversos materiales, la pregunta de qué hacer, la cual podía ser retórica o tener algún destinatario entre el resto de los participantes. Muy pocas veces se presentaron participantes que preferían comunicarlo cuando la decisión ya había sido tomada, o informar luego sobre que era en lo que trabajaban.

En la sesión número siete los primeros que tomaron sus puestos para disponerse a trabajar fueron Javier D, Pablo D y Raúl T, siendo el primero de ellos quien preguntó al resto: “¿qué puedo hacer?”. Raúl le sugiere un cenicero pero a Javier no le convence: “Un cenicero ¿tío que puedo hacer?”. No quedando del todo zanjado en que va a trabajar en esa sesión Raúl agrega riéndose: “!Lo importante es salir sano de aquí!”. Ante aquella interrogante, el tercer participante, Pablo D, también participa de la serie de preguntas: “¿cómo va mi cacharro tío? Ahí va el cigarro”, mostrándome un cenicero de greda con un cigarro en el borde del mismo material.

Esta misma pregunta inauguró la primera sesión del taller, en donde luego de mencionar la consigna a Cristóbal D y Tomás K a ambos les llamó la atención la greda como material, sin embargo, ninguno había trabajado con ella anteriormente. Luego de quedarse un momento en silencio y sin realizar muchos movimientos es que Tomás le pregunta a Cristóbal: “¿que *vay* a hacer?”. Responde que no sabe, para agregar después de pensar un momento: “un cenicero”.

Otro ejemplo es en la sesión número once en la cual Pablo Q vuelve a la Sala donde estábamos realizando el taller para preguntarme: “¿Qué hago tío?”, para luego ver el trabajo que estaba realizando Luis W, y comentar que le gustaría aprender a dibujar.

La pregunta por la modelación debiese ser entendida como Mijail Bajtin(2018) interrogaba a la lingüística, no por medio de ficciones como “el oyente” o “la corriente

discursiva única”, sino como un proceso multilateral y activo; en donde, todo enunciado es un eslabón de una cadena. Por lo tanto, el hablante se constituye en un contestatario.

Aquello da cuenta que no existiría la experiencia discursiva individual, sino que esta se forma en una interacción constante con enunciados ajenos. Es decir, la expresividad de los enunciados no se determina solamente por el objeto y sentido del enunciado, sino que además por los enunciados ajenos -con aquellos que polemizamos. Frente a eso, es que los enunciados, en mayor o menor medida, expresan la actitud de quien habla hacia enunciados ajenos. El autor considera que:

“Nuestro discurso, o sea, todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferentes grados de “alteridad” o de asimilación, de diferentes grados de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros” (Bajtín, 2018. Pág 276).

Por lo tanto, en todo enunciado se puede descubrir toda una serie de discursos ajenos, implícitos u ocultos. Estos ecos lejanos del enunciado revelan los matices dialógicos que posibilitan la expresividad de los hablantes, de los autores. Expresándose, también, la multiplicidad de planos (Bajtín, 2018).

Alfredo Eldelsztejn(2018) propone la traducción de parlêtre de Jacques Lacan por *hablanser*, respetándose así, la polifonía de la inmición -mezcla indistinguible de elementos mixturados- de otredad. Además, de que el ser sería creación del hablar y una condición particular.

El autor recalca el traslado de la idea de “Eso piensa solo” de Sigmund Freud a “Ello habla de él” de Jacques Lacan, teniendo como consecuencia, que los pensamientos serían pensado por “Eso(ça); término que indica la transformación del Ello de Freud en una instancia no individual” (Eldelsztejn, 2018. Pág 41). Produciéndose un saber del que nadie es responsable.

Retomando el taller, y lo expuesto, estas tres situaciones nos vienen a ilustrar que no se debiese pensar que el objeto está configurado previamente como tal, quedando así un espacio dentro de la fabricación en la que se puede intervenir para interrogar aquella puesta en-forma, hiato que hace evidente la posición del otro en este ejercicio. Un espacio previo a que el material se convierta en una *sortija de la comunicación*, en el

cual la comunicación es estimulada. Esta pregunta no sólo transparenta una posición de trabajo, ya sea llevado a cabo o no, sino que también da cuenta de la proliferación de enunciaciones posibles. Aquella proliferación no es ajena a los diversos materiales.

4.1.1.2. Diferencia de enunciados, diferencia de materiales.

La textura, el color, la forma o la familiaridad del material vienen a incidir en cómo el sujeto se aproxima a lo que irá poniendo en forma. Que el diseño del taller y su consigna recalquen y dispongan una diversidad de materiales se debe a que se busca un mayor conflicto en la toma de la decisión, como también una mayor exploración de ellos, dado que aquellas variables vienen a poner en juego diversos efectos en el sujeto y en el grupo de participantes.

Se pudo constatar que durante las primeras once sesiones Cristóbal privilegió el trabajo con hojas de block y lápices de palo o scripto para realizar su trabajo, para luego escoger la greda como material. Me comenta: “me había quedado pegado”, lo cual generó que terminará por aburrirse, y que ahora quiere entretenerse. También, Pablo Q en la sesión treceava me confiesa que nunca había trabajado con la greda antes y que cada vez se le ocurren más cosas buenas -mientras se ríe y va tomando su café.

Aquello nos puede recordar la advertencia que hace Gisela Pankow(1969) sobre el trabajo con modelados: que el paciente acceda a tocar la masa se configura como un obstáculo mayor. No es azaroso que, tanto Cristóbal D, como Pablo Q hayan manifestado las diferencias en su disposición a un material a pesar de haberlo utilizado en sesiones previas. Por lo tanto, la construcción de un espacio de trabajo con el objeto debe tomar en consideración el tiempo en que los participantes se van a familiarizar con el material.

A diferencia de los otros dos participantes, Pablo D es uno de los primeros que empezó a trabajar la greda. Comenta en la sesión número dos que tiene pensado hacer un cenicero y un habano, que: “allá en el Centro tengo varios”, refiriéndose al Centro donde residía anteriormente. Pablo agrega que en ese Centro llevaba greda con la que trabaja, siendo, por tanto, un material con el que ya había trabajado y uno de los pocos que modela con naturalidad y sin preocupación. Mientras modelaba el habano me mira y sonrío diciendo: “cuando cabro fumaba habano”.

Algunas intervenciones son diseñadas prefiriendo introducir quienes las realizan el trabajo que se puede hacer con los materiales dispuestos, en este taller aquello no ocurrió, la intención fue preservar la libre disposición lo más resguardada posible. Ante aquello, se evidenció las diferencias en las aproximaciones de cada uno a los materiales y utensilios.

La importancia de recalcar este punto se fundamenta en que pareciera que la familiaridad con el material, finalmente el trabajo con alguno de ellos, tiene un efecto directo en la abertura de las enunciaciones asociadas. Que para que esta maximización de enunciados se vaya produciendo es necesario poder sostener este espacio un tiempo, como puntualiza Jean Oury (2017). Por lo tanto, aquellas intervenciones que buscan en una jornada realizar un trabajo de esta línea limitarían la posibilidad de producir enunciados.

Ejemplo de lo anterior es como Cristóbal D iba relacionándose y significando el trabajo que hacía con el color, ilustrándose en cuatro sesiones distintas. En la sesión número seis me menciona espontáneamente que la elección del color gris para su dibujo se debe a que es más profundo, que trabaja hace muchos años de ese modo, desde que grafiteaba. Agrega que va a dibujar las tres caras que decidió copiar de una revista porque le llaman la atención, son: “la mona lisa con bigotes, Hitler y un nazi” (anexo 1). En la sesión once en un momento decide dejar de trabajar utilizando lápices pasteles por lo que empieza a recolectar los pedazos de greda que no utilizo, para guardarlos en la bolsa nuevamente. Mientras toma una goma eva naranja con brillantes color plateado Cristóbal pasa a manipular un papel que otro participante ya utilizó para comenzar a escribir su nombre como tag. Esta vez decide escribirlo con letras azules delineadas con color rojo.

En cuanto al color rojo, este tendría una influencia particular. En la sesión número trece Cristóbal D empieza a pintar de éste color el cenicero en el que trabajó la sesión pasada, al preguntarle por su elección del color me responde que le gusta. Me comenta: “cuando uno sangra se confunde con la sangre”, “es como pintar con sangre”. Luego vuelve concentradamente a pintar el cenicero (anexo 22a). Por último, en la sesión quince el participante estaba pintando el objeto en el que trabajo de naranja, respondiendo a su elección: “es un color sabido”, como lo son los que usan chalecos en la construcción.

La diversidad de colores dispuestos, al igual que sus formatos de procedencia, inciden directamente en quien los utilizará, es distinto pintar un material con un color que se confunde con la sangre como con uno considerado profundo. Aquella diferencia permite una multirreferencialidad que se aleja de lo aparente, permitiendo a quien interroga tener coordenadas adicionales, a pesar de que sea solo notificado o que incluso no se le diga nada. Estas coordenadas podrían influir en cómo el material se va estabilizando en algún enunciado en particular, por lo que se vuelve relevante tenerlo presente.

Otro ejemplo, el cual se irá retomando en los apartados venideros, son la serie de canastos que Pablo Q fue realizando en el taller. Este participante fue quien desde muy temprano se atrevió a incorporar en su modelación diversos materiales, de los cuales se daba el tiempo de buscar, siendo una elección que distaba de ser azarosa. En la sesión dos, Pablo al objeto que está realizando le empieza a agregar unas tiras de goma eva amarillas que sacó luego de buscar materiales distintos a los dispuestos esta vez en las mesas, encontrándolos en el closet. Son dos tiras rectangulares que inician en la parte baja de la jarra -así lo denominaba en ese entonces- uniéndose de un modo circular al medio, para luego descender. En esa oportunidad me comentó que se parece a mi hermana. Desde que conocí a Pablo me comenta que cuando joven conoció a mi hermana modelando, que eran muy amigos, me la describe como rubia y alta, con muy buen gusto. Como dice conocerla me pregunta todas las semanas como ha estado ella. Mi hermana nunca ha modelado (anexo 2). En la sesión seis agrega que a él también le gustaría modelar en distintos lados, para luego buscar nuevos materiales.

En la sesión número doce trabaja en lo que ya empieza a denominar como canasta, esa sesión lo observó poniendo pedazos de greda adentro, al preguntarle que serían me responde que no sabe, que podrían ser adornos. En dos sesiones posteriores me pregunta si pintar o barnizar el objeto en el que ha estado trabajando, le respondo que eso es decisión de él, prefiriendo finalmente la goma eva como material para seguir trabajando. En esa misma sesión, Pablo me pregunta esta vez como podría pegar la goma eva a la base de la greda, mostrándome una tira similar a la de goma eva rosada que realizó con el primer objeto en el taller. Cristóbal D al escucharlo le entrega pegamento en barra para que pueda seguir trabajando.

Esta serie de modelaciones que fue realizando Pablo nos muestra que no debiese presumir que la diversidad de materiales serán trabajados desde la primera sesión, a pesar de que él fue quien desde un inicio lo abordó con mayor seguridad, dándose incluso el tiempo de buscar aquellos materiales que fuesen acorde a su trabajo. Materiales que fue decidiendo, y en el que en algunas oportunidades invitó a otros a participar en la toma de esa decisión.

Al igual que en el caso de Cristóbal D se puede constatar la multirreferencialidad del enunciado en el trabajo con el material, en Pablo el enunciado *modelar* fue recorriendo metonímicamente permitiendo ser interrogado en su diversidad si es que se consideraba oportuno. Por último, también el objeto en el que fue trabajando este participante fue variando como se enunció a lo largo de las sesiones, en las primeras no se estaba del todo claro que podía constituir, a pesar de ser la mayoría de las veces era denominado como jarra, para luego pasar a formarse en una canasta.

En esta interrogación por medio de los materiales y enunciados, es posible considerar lo mencionado por Eleonora Fabiao(2019) sobre la metodología de Amalia Jones para pensar su performance, denominado como “interpretación–como-intercambio”. Resaltándose así, que el sentido es intercambio.

En relación a aquello, es que Jean-Luc Nancy(2014) comenta que no habría sensación pura, ni significación pura, sino que, los dos sentidos se cruzan y descruzan implicándose. El arte tomaría partido en la relación entre uno y otro. O, desde la lingüística, Mijail Bajtín(2018), menciona también, que “la expresividad de las palabras no viene a ser propiedad de la palabra misma como unidad de la lengua, y no deriva inmediatamente de los significados de la palabra” (Pág 276).

En esta misma línea, Ana María Fernández(2007) puntualiza desde el psicoanálisis que no hay sentido propio, el cual, no puede realizarse por uno -aunque si *referencias identitarias*. “Tampoco las palabras pueden tener un único sentido. También allí puede decirse que *no hay sentido propio*” (Pág 174).

4.1.2. La circulación de enunciaciones ligadas al trabajo con distintos materiales.

Al generarse una producción de enunciaciones en torno al trabajo con las materialidades, se constató que en un número significativo de veces estos comenzaban a

circular en asociación a lo trabajado, teniendo, por tanto, los otros participantes incidencia en lo que acontecía. Aquella interacción puede verse reflejada en la sesión número dieciséis cuando la terapeuta ocupacional, Claudia, preguntó a Benjamín U que es lo que estaba realizando. El interrogado le responde que es un volcán, un sol o un halcón o un águila, “aún no sé que es”, mientras que Cristóbal mira el trabajo de Benjamín y le sugiere: “es un ave Phoenix”.

Esta corta intervención que introduce la profunda multirreferencialidad que puede tener un material siendo trabajado, se fueron provocando a lo largo de la realización del taller, presentándose distintos materiales que eran incididos por diferentes enunciaciones, en una circulación hasta la constitución en un objeto.

En “El arte hoy” de Jean-Luc Nancy(2014) mencionaba que el arte da a sentir y crear sentido, haciendo sentir lo que ellas crean y recrean. “Pues el sentido es lo que hay, lo que circula indefinidamente entre todos y cada uno de los existentes. Lo que el arte da a sentir, entonces es cierta “formación”, cierta “puesta en forma” del sentido circulante” (Pág 14). Por lo tanto, el artista presentaría y representaría un sentido dado además de crear un mundo, es decir, una nueva posibilidad de sentido: “Así, Giotto, Poussin, Delacroix, Picasso, Warhol presentan y dan una forma a una cierta posibilidad de circulación de sentido, de significación” (Nancy, 2014. Pág 23).

Sería el sentido que el arte forma, el sentido que va permitiendo una circulación de reconocimiento, de sentimientos, de identificaciones, pero sin fijarlos. Incluso, abriría nuevas posibilidades de forma a las sensibilidades que se ignoraban. El arte abriría nuevas posibilidades de mundo (Nancy, 2014).

Nicolas Bourriaud(2017), por su parte, considera que la obra se desplegaría como una apertura hacia intercambios ilimitados. Ingresando la intersubjetividad, el “estar-juntos”. Lo anterior se debería a que la sostenida urbanización produjo la dilatación de la función del arte, derrumbándose así, la pretensión burguesa de la obra de arte como espacio por recorrer, por conquistar.

Aquello nos permite interrogar el intersticio como espacio posibilitante de interacciones humanas ajenas al sistema imperante. En el comercio de las representaciones el arte contemporáneo permitirá “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio

humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas” (Bourriaud, 2017. Pág 16).

Desde el psicoanálisis, Ginette Michaud(2002) consideraba importante que el analista debe tener en consideración la creación de espacio de juego, para que la máquina funcione. “Este juego hará posible el deslizamiento de los significantes, su circulación por contigüidad, sin compromiso prematuro en un proceso de metaforización cuyas condiciones no están reunidas” (Pág 90).

Ana María Fernandez(2007) fue configurando las *jornadas de producciones grupales*, las cuales consistían en que se presentaba una escena inicial que permitía una continuación de escenas por medio de conexiones y desconexiones que realizan quienes participan, aquello se realiza con partes de la escena inicial o con elementos que surgen posteriormente. Esta posibilidad de *fluir y fugar* es relativa a eventuales *agenciamientos*. Lo autora explica que,

“Así el dispositivo dispone para romper las unidades de palabras y significaciones y crea condiciones de posibilidad tanto para los desplazamientos de significantes a lo largo de todo el taller como para que cualquier elemento tome forma de elemento significativo a deslizar. Se habilita así para circular al modo de flujos. Queda abierto el juego para quebrar una lógica representacional, racional, y dispone a lo múltiple, algunas veces al disparate o el sinsentido” (Fernandez, 2007. Pág 145).

De este modo, por medio de la diversidad de escena y afecciones pretende construir líneas de sentido a través del material. Aquello se traduce en la invención de recorridos posibles de significación, ya sea entre las imágenes, escenas o afecciones. Dada la multiplicidad dramática, se pretende hacer conexiones con la diversidad del material dispuesto (Fernandez, 2017).

Estas líneas de sentido al ser trazadas “buscan crear las condiciones de posibilidades para el despliegue de la diversidad” (Fernandez, 2007. Pág 150). Para aquello se vuelve necesario el movimiento de trazar la distinción del flujo de experiencias que se van generando en la multiplicidad dramática. Estas insistencias instituyen el sentido.

Recordando la canasta de Pablo Q, en la misma sesión dieciséis mientras se secaba largamente las manos me comentaba que su madre le regalaba cosas de acrílicos,

me menciona que aquello es una panera pero moderna, “aquí hay unos trapos, aquí unos adorno, aquí otros adornos”. Anteriormente, en la sesión número dos, André Q se ríe del trabajo de Pablo Q mientras le comenta: “es un cenicero”, recibiendo como respuesta de forma tajante: “es un jarrón”. Este desarrollo de diversos enunciados -jarra, canasta y panera- también fue observado en las modelaciones de otros participantes.

4.1.2.1. Una moto, una mujer y tierra.

En la segunda sesión sentado frente a Tomás B está André Q haciendo un objeto que no reconozco, es “una moto”. El participante comenta que antes de llegar a la Unidad tenía una moto que usaba para andar por Vicuña Mackenna, “era rico” pero lo *partieron* los carabineros una vez sin mencionar el motivo. Agrega que esa moto costaba “un millón dos” cuando tenía 44 años, y que decidió venderla para comprarse otra pero que no pidió los papeles. Ante lo comentado, sonrío diciendo que cuando egrese le gustaría poder comprarse otra, sentir nuevamente la sensación de andar en moto.

En la misma sesión y al terminar de modelar le dice a Tomás que su objeto parece un león, una leona, para reafirmar mientras la observa: “es mi moto scooter”. Para la octava sesión mientras André trabajaba en el mismo material de forma silenciosa le preguntaron qué estaba haciendo, respondiendo que: “un auto o una moto. Algo así”. Se queda mirando un rato su trabajo y luego retoma su trabajo silenciosamente (anexo 3a y 3b).

Algo similar ocurre en la ya relatada segunda sesión con el trabajo que estaba realizando Javier D. Se acerca a mi puesto desde la otra mesa en que está y me pregunta: “¿parece una mujer?”, le comento que si aunque es una figura de dos círculos de distinto diámetro. Andre diferencia las dos partes: “la cabeza, el cuerpo”. Tomás K le pregunta a Javier: “¿qué *estay* haciendo? ¿un mortero?”, a lo que le responde “una mujer, esta es la cabeza”, indicandola. Luego, entra Diego Q a la Sala y empieza a ver detenidamente los distintos trabajos, me doy cuenta que está conversando con Javier D, Diego insiste que su objeto parece un pescado. Al mirarlo Diego le contesta: “es una sirena” (anexo 4).

Pero pareciera que no toda relación del material con el enunciado -y su producción- es considerado aceptada por el resto de los participantes, incitando incluso por medio de las bromas a denominar distinto lo trabajado. Yann L en la sesión ocho trabajó esparciendo greda en una hoja de block blanca que encontró en una de las mesas, realizó este ejercicio durante varios minutos, comentándole a Claudia: “tía, es tierra”. Pese al trabajo realizado y a la posibilidad de ligarlo a una enunciación, Tomás K se para detrás de Yann para ver su trabajo, comentándole: “hizo pura tierra”, Tomás B agrega: “tiene que ponerle plantas”. Yann solamente mira su trabajo sin mencionar nada en un principio, para luego responder que la tierra es lo único que ve. Me lo acerca para que le saque una foto, lo cual hago, para tomarlo nuevamente y buscar un lugar donde guardarlo (anexo 5).

La emergencia de la *tierra* tiene un estatuto que se vuelve problemático de interrogar, en tanto, material y enunciado. En el libro “La moneda viva” Pierre Klossowski(2012), en consideración del fenómeno industrial como perversión revertida del instinto de conservación y propagación de la especie, ejemplifica cómo el instinto específico lleva la perversión para estructurar a aquellas como necesidades. Enumera:

“La tierra en primer lugar; los instrumentos a continuación; los objetos y finalmente la marca de los objetos, hasta la imposición entre los seres humanos y sus deseos de signos equivalentes a los deseos y sus objetos en tanto recursos evaluables” (Pág 43).

Incluso suspendiendo el lugar que ocuparía el fenómeno industrial en el desarrollo de esta estructuración, y también en la argumentación teórica, el intercambio surgido producto de la aparición de la *tierra* nos retrotrae a esta dimensión del problema ¿La producción de Yann en que momento debiese estar? Aquello, será una decisión colectiva (Fernandez, 2007).

Estos tres ejemplos señalarían que la circulación de enunciados puede no producirse con cierta evidencia en todos los materiales trabajados, y que en su circulación el trayecto no estaría prefigurado. De todos modos, si surgen los otros participantes como quienes cuentan con la posibilidad de ir articulando esta circulación, de poder sancionarla o producirla. Por lo tanto, la producción de enunciaciones viene a facilitar la circulación de ellas, permitiendo enriquecer la interrogación de los materiales

trabajados. Permitiendo un mayor número de enunciados que aportarían a la multirreferencialidad buscada.

4.1.2.2. El margen de Cristóbal D.

Si bien lo ilustrado anteriormente tenía la intención de dar cuenta cómo se iba generando poco a poco la producción y circulación de ciertas enunciaciones, sin que ninguno de ellos quedará estabilizado en aquel momento, sino que durante la modelación estos iban variando, ahora se ilustrará el caso en que el trabajo de un material permite la limitación, la delimitación. Permitiendo, de este modo, tomar distancia y relacionarse de otra forma con el material seleccionado. Recordándonos que hay circulaciones que se inscriben en circunscripciones, que su posibilidad de circular se desliza como un trayecto.

En la sesión número dos Cristóbal D luego de buscar unas hojas de block comienza a dibujar un margen, al preguntarle por el motivo me responde que el margen es para la mente, para no entrar entero en el dibujo, ya que su mente estaría en el margen, en lo blanco. En la sesión siguiente el participante al encontrar un espacio donde trabajar se dirige a la librería de la Sala para buscar uno de los libros que están dispuestos a ser utilizados por ellos, se decide por un libro sobre grandes maestros de la literatura estadounidense escrito por Carlos Rojas, donde aparece Faulkner, Fitzgerald, Hemingway y Dreiser. Al volver a la mesa no repara en la información del libro, sino que empieza a hojear el inicio de cada capítulo del libro, en el cual aparecen los retratos de cada uno de estos autores. Cristóbal termina por dibujar tres rostros de algunos de los maestros de la literatura estadounidense. Me explica: “estos no tienen marco porque son libres, si lo pintara tendría margen. Cuando se pinta también no puede tener margen, [...] tiene margen cuando el dibujo es pensado”. Luego, se levanta de su puesto para guardar su dibujo junto a los otros en lo alto de un mueble (anexo 6).

Se van instalando así las primeras diferencias para entender qué función cumplía el margen en este participante. En la tercera sesión el dibujo al ser copiado de un libro no es necesario que tengan un margen, a diferencia del dibujo que realizó en la segunda sesión, el cual sí tenía al ser considerado como un trabajo propio. Aquella implicancia que demanda el trabajo considerado como propio es explicado de mejor modo en el taller cinco, en donde se intenta retomar la conversación de las primeras sesiones para

hacer la distinción con una copia, me responde: “me cuenta hacer algo propio” (anexo 7).

La utilización del color también haría necesario el dibujo de un marco, ya que tal como se explicó anteriormente, el color rojo tendría una incidencia distinta que los otros: “es como pintar con sangre”. Por lo que, habrían colores que alterarían la distancia que Cristóbal puede hacer con el trabajo que se realiza si es que no se dibujara un margen. Se alteraría la posibilidad de que circulen.

En la sesión número ocho Cristóbal vuelve a la mesa en que estaba trabajando y me explica mientras abre el libro, que “a” es el papel blanco, lo de atrás, y que el retrato iría encima. Agrega que es un “a-retrato”, en el que él “a-pluma”. Al intentar entender mejor el participante repite la misma explicación de modo distinta, por lo que decido volver a preguntarle más adelante.

Ya avanzada la sesión Cristóbal espontáneamente me comenta que el margen del lado izquierdo es “a-mente”, que cuando él ve el margen es “a-mente”. Para intentar explicarse mejor me muestra una foto publicitaria de la revista que estaba hojeando en la que aparecen muchas personas vestidas con ropa casual delante de un avión de la década del '60 con la inscripción “Sadino”. Apunta la esquina y agrega: “ahí está a-margen”.

En la sesión quince, mientras pintaba con colores naranja ya que: “es un color sabido”, me comenta que le puso margen porque a un lado está “a”, la mente, y que luego se entraría al dibujo, el cual sería “otro concepto”. Cristóbal retoma lo que me mencionaba, que sin margen no habría mente, sino que solo color y dibujo. Sin color no hay mente.

En esa misma sesión lo observó después tomando otro dibujo que realizó anteriormente y lo pinta de naranja, al igual que le hace un margen. Al preguntarle cómo se le ocurrió me responde que lo hizo porque se le vino a la mente, pero que se equivocó, ya que el margen lo pintó y debía ser blanco.

Como se da cuenta, el dibujo de un margen haría una primera diferencia entre el material a trabajar y quien lo trabaja, permitiendo a este último manipular lo fabricado sin generar mayores confusiones, en esta ocasión, circunscribiéndose en la frontera de a-mente. Esta diferenciación permitiría luego a Cristóbal entrar en el dibujo desde otro concepto -otra enunciación-, tal como él describe. De generar un lugar que permita

decir. El margen facilita la circulación de lo que implica *entrar*, permitiendo así, en una de sus acepciones, una salida más clara.

La producción de este participante nos señala también uno de los cuidados que advierte Jean Oury (2017). Hay que tener la precaución de que las *obras* realizadas por esquizofrénicos sean tratadas como objetos manufacturados que podrían ser transaccionados, ya que pueden tratarse de una proyección total de sí mismos, constituyéndose para algunos en objetos vicarios. Aquello se debería a “que existen mecanismos de proyección, de *extrañación* que hacen que el objeto fabricado pueda ser una *pertenencia* más íntima del cuerpo” (pág 136).

Por lo tanto, sería una equivocación considerar la obra creada por el paciente psicótico como ya terminada, y que debiese empezar a circular, a diferencia del artista que puede desprenderse de lo trabajado y comercializarla. En el psicótico él mismo sería la obra, y es “en la producción, en la creación, que hay precisamente ese esfuerzo por intentar restablecer el “Ahí hay del uno”. Ciertas realizaciones de esquizofrénicos son espacios para tener lugar” (Oury, 2011. Pág 70).

La función que viene a cumplir el margen para Cristóbal es rápidamente contrastada con pretensiones mas bien formalistas de otros participantes. En la cuarta sesión Pablo D comienza a copiar las figuras de un libro de castellano de 7mo básico, el cual retiró de la librería de la Sala cerca de él. Me fijo que lo primero que hace al tomar una hoja de block es trazar líneas haciendo un marco. Hasta el momento era un movimiento que se podía considerar como similar al que realizaba Cristóbal - exceptuando la copia-, pero al ser interrogado me comenta que cuando le enseñaron a dibujar tenía que hacer ese ejercicio, hacer un marco (anexo 8).

4.1.3. Los movimientos de materiales y utensilios en el taller plástico.

En el diseño del taller se consideró ampliar los materiales disponibles y la consigna que se utilizaba: “Con los materiales dispuestos en la mesa pueden hacer lo que ustedes prefieran”. Este movimiento era en consideración de una mayor libertad del uso de estos mismo y que los objetos producidos no tuvieran una finalidad preestablecida, y menos por quienes median el taller. Debido a aquello es que en la primera sesión el material que llamó más la atención fue la greda, siendo uno de los que se decidió incorporar, provocó distintas preguntas en los participantes, como por

ejemplo, de cómo se podía sacar el material de las manos o cuanto se demora en secar. En la primera sesión Tomás K al terminar de modelar la greda me pregunta si se puede pintar, rápidamente advierte que sigue humada por lo que desiste.

La posibilidad de interactuar con un nuevo material posibilitó que la Sala en donde se realizaba el taller fuera interrogada de un modo poco habitual para los participantes. Es por ello, que en la segunda sesión varios fueron preguntando en el transcurso del taller en que parte podían secar el material con el que acaban de trabajar, incorporándose así, una nueva dimensión temporal que el resto de los materiales no posibilitaban. Claudia les iba contestando y ayudando a llevarlos a la parte de la mesa que quedaba libre de la radio, como también ocurría que las fronteras materiales de la Sala eran permeables a los procesos de modelación. En la sesión número dieciséis Juan José N decidió salir a caminar fuera de la Sala mientras se iba secando la greda con que trabajó.

Esta disposición del espacio es ilustrada con quienes ingresaban al taller al mismo tiempo que ingresaban a la Unidad donde se impartía. Benjamín U al llevar una semana en el Centro Psiquiátrico decide ingresar por primera vez a la Sala, luego de que lo invitara a participar en el taller cuando estábamos en el Pasillo. Le explico nuevamente la consigna y le pregunto si necesita que lo ayude en algo, me comenta que va a trabajar con la greda y se acerca a la mesa donde estoy. Comienza manipulando los distintos paquetes que están dispuestos, espera unos minutos mirando la Sala y se va dejando la greda en la mesa. Aquello se repite en la sesión siguiente, en donde luego de pedir una hoja de block y recibirla decide por rodear las mesas caminando, e irse.

En el caso de Leonardo C que ingresa en la sesión número diez después de llevar un par de días en la Unidad, se acerca a la segunda mesa y pide una hoja, pero Pablo D y Luis W empiezan a dibujar, Manuel T buscaba un lápiz y Cristóbal D mira alrededor sin tener una. Le ofrezco un block con hojas y me dice que si sacando una, por lo que busca un asiento para participar en esa mesa.

A diferencia de las aproximaciones que tuvieron Benjamín y Leonardo a los materiales y utensilios dispuestos se encuentra la de Pablo Q, quien ya conociendo la Sala y el trabajo con distintos materiales se permitía circular buscando nuevos utensilios para utilizar, como por ejemplo, en el closet. Al igual que Luis W, quien buscaba las llaves de ese mismo mueble para poder sacar las pinturas de acrílico.

Por lo tanto, en este taller se buscó instalar las condiciones suficientes para que se produjese una circulación de los distintos materiales y utensilios que estaban dispuestos. Estas condiciones no se daban simplemente, sino que había que estar generándola con las intervenciones de todos los que estaban en la Sala en ese momento. Ejemplo de aquello, es que en la sesión dieciséis se puede observar la escena en que: Pablo Q se levanta de su mesa para lavarse las manos, lo hace durante un tiempo largo luego de dejar de modelar la canasta, Benjamín U esta buscando una goma eva con la cual trabajar y Cristóbal empieza a diferenciar los lápices de colores con los lápices de mina que tiene al frente, al parecer también terminó de trabajar en la estrella.

Podría considerarse lo anterior como una variación de la idea de “programar el azar” propuesta por Jean Oury(2017), pero incluyendo a las interacciones y encuentros entre los sujetos y los grupos a los materiales y los utensilios, los cuales en el transcurso del taller también empiezan a incidir en la configuración de las relaciones. El autor considera que:

“El problema que se plantea al nivel colectivo es saber cómo “aprovechar” (en el sentido del rendimiento analítico, si pudiéramos asociar estos términos) ese pequeño número de personas. Ellas van a desarrollar en las constelaciones, en las diferentes relaciones, en los encuentros, en los grupos de trabajo, en las diferentes experiencias, sistemas que “producirán” S1, cosas inesperadas, cosas nuevas. Es en este nivel que se puede trabajar, teniendo en cuenta también la lógica de los sistemas aleatorios. Porque toda novedad no puede ser más que un encuentro, un encuentro inesperado. Si se espera lo que se va a encontrar, ni vale la pena esperarlo, ya se tiene. Ese tipo de encuentro, en un campo aleatorio, puede tener efectos de interpretación. Paradojalmente, así se puede “programar el azar”, o mejor: *dejar hacer al azar*. Se sabe que una de las dimensiones más típicas del universo paranoico es que no existe el azar en absoluto” (Oury, 2017. Pág 295).

Ante lo recién mencionado se puede considerar que el movimiento de utensilios y materialidades puede llegar a cumplir una doble función en ambientes propicios. La primera es de ir produciendo enunciaciones relativas al encuentro entre los participantes y lo dispuesto en el taller; y segundo, facilitar la circulación de los enunciados por medio del movimiento de estos mismos materiales, en donde su obstaculización incidirá en la posibilidad de seguir trabajando. En otras palabras, ambas funciones se dirigirían hacia movimientos de abertura.

Sin embargo, para que aquello se vaya produciendo es necesario que sea trabajado, como por ejemplo, cerciorarse del estado del material. Por muy básico y obvio que se considere, el estado en que se encuentra el material al momento de trabajar es de suma relevancia, ya que propicia la posibilidad de contar con el material seleccionado y de trabajarlo durante esa sesión. Aumentando así, la potencialidad de producción.

Lo anterior se puede constatar en una escena de la sesión número trece. Pablo Q quiere integrarse y trabajar pero mientras busca con qué materiales hacerlo André le quita su puesto. Leonardo C, al igual que Pablo, busca otros materiales con que trabajar. Se han percatado que la greda está dura, volviéndose muy difícil trabajar. Cristóbal escucha que otros participantes están buscando otros materiales, es por eso que le entrega una greda blanda que encontró a Pablo, quien la acepta. En la sesión siguiente Luis W también encuentra otra greda blanda sobre la otra mesa en que estuvo trabajando, decidiendo ponerle anteojos y gorro a la calavera que hizo anteriormente (anexo 9).

Considerando lo mencionado es que se revisarán ciertos momentos de circulación de utensilios y materialidades, en la que nuevamente resalta la importancia de los otros participantes para describir esta dimensión.

4.1.3.1. El privilegio de Luis W.

La sesión tres resume de buena forma cuál era la relación que Luis entablaba con los utensilios y el resto de los participantes. En aquella sesión se aproxima rápidamente a la mesa que estaba trabajando André Q y con tono cortante le dice: “esos son mis pinceles, usa los otros”. André al preguntarle a Luis por cuales este ya se había retirado llevándose el vaso donde estaban los pinceles en mejor estado, sin complicarse toma otro pincel de otro vaso que se encontraba cerca de él. Varias sesiones más adelante también ocurre que Tomás B le pregunta a Luis W si puede sacarle una hoja al block que está utilizando, pasándole luego una en silencio. Generalmente Luis es quien utiliza el block que tiene las hojas blancas, por lo que el resto le pide a él si es que no encuentran dentro de la Sala.

Las pinturas de Luis generan una gran expectación en el resto, es por ello que en las primeras sesiones se permitió la licencia de escoger las mejores pinturas y pinceles, sacandoselas a sus compañeros que la utilizaban. En la sesión anterior a la relatada Luis W pasó por varios intentos de dibujo, los que no se ceñían a lo que buscaba eran arrugados y dejados al lado, mientras que al lado derecho de la radio está el mesón cubierto de varios dibujos y pinturas en acrílico que habrían sido realizados correctamente. Al verlo arrugar por segunda vez una hoja de block le pregunto qué está haciendo, me responde que intento hacer un *mono*, pero que no pudo. Se observa después que vuelve a tomar otra hoja y a dibujar en ella, pero ahora considera que si logro hacer un *mono*, me explica que este si lo habría logrado porque “estéticamente se ve mejor”.

En la sesión número nueve Luis pasa de trabajar con el acrílico a la greda, tomando distancia de producciones que generaban muchos comentarios a relacionarse con un material distinto. En esa sesión Luis W me mira y me pregunta si puede hacer una figura de greda, desechando el trabajo con acrílico que había realizado. Claudia contesta que sí, por lo que rápidamente va a buscar una bolsa. Esa vez modeló una calavera (anexo 9).

Luego de explorar con la grada, la cual va retomando esporádicamente, vuelve a trabajar con los acrílicos. En la sesión número once Claudia no estaba presente por lo que participa Domingo, terapeuta ocupacional que lleva muchos años en la Unidad. Al entrar Luis y preguntar por las pinturas que utiliza, Domingo le responde que no puede disponer de ellas si alguien no lava los pinceles, los cuales están reunidos en el lavaplatos de la Sala en diferentes vasos plásticos. Luego de resistirse un poco Luis se dirige a lavarlos. Al recibir finalmente las pinturas no puede hacer que esta salga y quede en el mezclador, por lo que le pide ayuda a Domingo, quien le ayuda a poder realizarlo.

Varias intervenciones anteriores, como también la de Domingo, generó una respuesta en la disposición que tenía Luis con los materiales y el resto de los participantes. En la sesión siguiente Luis se acerca a Tomás B y toma los pinceles que estaba empezando a utilizar, ofreciéndole traerle otros en vez, a lo cual Tomás acepta esperando que vuelva con los nuevos pinceles.

Los ideales que atravesaba el trabajo de Luis permitió que en las primeras sesiones se moviera desde una posición de privilegio afectando el trabajo del resto, al igual que la consigna: la libre disposición. Preservar un espacio que busque la abertura vuelve necesario resguardar las producciones y las circulaciones asociadas.

La persecución de constrictivos ideales de belleza puede tener el efecto de que el taller deje de cumplir la función con la cual se le diseñó. Marie Depusse (2013) relata la anécdota de cuando Jean Oury y Felix Guattari ingresaron a un taller de cerámicas que se estaba realizando en La Borde y decidieron cancelarlo, lo cual se debía a que las producciones eran demasiado bonitas.

“Creo que habría que suspender este taller provisionalmente -dice uno a otro-, porque si la gente se dedica solamente a hacer vasijas bonitas, no habrá más que eso, en el taller solo contará eso, las vasijas, y entonces ya no hay nadie, ya no hay subjetividades en contacto, ya no hay subjetividades que se hablan, se forjan, se enfadan...ese taller deja así de producir institución ¡y hace solamente vasijas!” (pág 20).

Jean Oury(2017) insiste que, por ejemplo, el taller de cerámica o de imprenta mientras mejor funciona más se encierra. Que cuanto más funciona, va marchando mejor en su interior. Presentándose la dificultad de sostener el agenciamiento de diferentes espacios, para aquellos que “descarrilaron de los Simbólico” tengan *libertad de circulación*.

Señalando así, la importancia de distanciar de los talleres las segregaciones internas y externas, de limitar aquella idea del considerado mejor, de los ideales estructurantes. Ideales que constriñen la posibilidad de ir produciendo, de que los materiales y enunciados circulen según las disposiciones del taller y no por preconfiguraciones previas y estereotipadas. De sostener este potencial de abertura.

4.1.3.2. Las demandas y las exploraciones.

No todas las circulaciones de materiales y utensilios se daban como los que han sido descritos anteriormente. Manuel T ingresaba al taller y generalmente se comportaba de tres modos distintos: invitaba al resto a aplaudir para que pudiese bailar, estaba tirado en el piso a la espera de otro o a solicitarme hojas en blanco.

Desde la primera sesión el participante no se ajustó del mismo modo que los otros a la consigna que se indicaba, sino que sus comportamientos tendían a ser similares a los que realizaba en el resto de los talleres de la Unidad. Sin embargo, en la tercera sesión se me acercó espontáneamente para pedirme una hoja en blanco para llevarse, a lo cual sin pensar mucho le entrego dos, por si una se perdía.

En la sesión siguiente mientras el resto estaba trabajando en los distintos materiales observo que esta vez estuvo durmiendo en la mesa que trabajábamos. Se despierta para pedirme una hoja. Saco una del cuaderno para entregársela, pero me la devuelve, me dice: “tenla tú”. Se levanta luego de su puesto para caminar entre las sillas y las dos mesas de la Sala sin ningún destino claro.

Durante la sesión cinco el taller comienza con la petición de Manuel T de una hoja de papel, en la que quiere que le escriban que necesita pilas para la radio, así que ocupo una hoja de mi cuaderno escribiendo con mi mejor letra: “Pilas”. Luego, en la sesión diez Manuel me pide una hoja nuevamente, la cual le doy. Al finalizar y al levantarme de mi puesto me doy cuenta que la hoja blanca que pidió Manuel D está al lado mío, sin utilizar.

Estas demandas por hojas blancas se dieron con una frecuencia de casi todas las sesiones, a partir de la tercera. Fue una interacción que se alejaba a la que acostumbra a realizar: pedir aplausos para bailar o estar tirado en el piso a la espera de otro, permitiendo ir estableciendo sesión tras sesión una nueva posibilidad de relación, la cual no limitaba en gran medida que las otras dos no se realizarán. El ingreso de este material en bruto, una hoja en blanco, fue permitiendo a este paciente ir demandando algo del otro en que la espera de aquello no fuese su cuerpo el que podría sufrir la violencia o que *tuviese* que dejarse caer.

Podría pensarse que esta corta circulación de la hoja permitía que no fuese él mismo el material que circularía. Sin embargo, queda la pregunta de qué hubiese ocurrido en las próximas sesiones si el participante hubiese producido y sostenido alguna clase de enunciación en ese ejercicio, si luego se relacionaría con aquel objeto.

A diferencia de Manuel T, Pablo Q era un participante que si bien estaba un poco aislado por el resto seguía relacionándose con ellos sin que le generará mayor problema. Para él circular dentro del taller, incluso de la Unidad, era una posibilidad que tomaba con bastante desplante. Pablo durante el taller se esforzaba con cierta

constancia para ir buscando diversos materiales para agregar a sus composiciones, materiales que ninguno del resto de los participantes utilizaba. En la sesión número cinco encontró una botella de vidrio de néctar Whatt`s, me dice que quiere pintarla, o en la sesión siguiente se me acercó pidiéndome ayuda para poder abrir el mueble en el que tienen guardadas los otros materiales, para así seguir pintando la botella de vidrio. Después de conseguir la llave, Pablo explora tranquilamente los materiales que quiera usar (anexo 10a y 10b).

Ambos participantes demuestran la intención de sostener desarrollos de trabajos disímiles al interior del taller. Que aquella multiplicidad de formas de circulación entre los talleres, los participantes, los materiales, los utensilios, los enunciados permite evidenciar que algo se va desplegando. El trabajo que desarrolló Gisela Pankow (1969) con modelados apuntaba en esa dirección: en el reconocimiento de demandas o deseos inconscientes en paciente psicóticos, y producir una expresión plástica ahí donde la lengua hablada desfallece -como puntualiza Guattari (Depusse, 2013). Aquel trabajo fue denominado “injertos de transferencia”.

Jean Oury(2017) también insiste en pensar la articulación de la demanda, considerando que a “nivel pulsional hay algo que no es impermeable entre lo que se llama lo inconsciente y el ambiente. Y es a ese nivel, una dialéctica es posible. La dialéctica de la demanda permite articular algo sobre el plano tópico, a un nivel inconsciente” (Pág 273).

Es por aquello, que sostener el trabajo con participantes tan dispares se vuelve fundamental, es un trabajo en el que no hay que dejar de considerar la espera como una forma de vivir el tiempo que no es ajena a la producción. André Lepecki(2018) postula una ética del tiempo ante el implacable ritmo del poder, la cual resguardaría la posibilidad de estar un poco atrás y al mismo tiempo al costado, un poco en demora y al mismo tiempo juntos.

4.1.3.3. Sugerencias de trabajo.

Otra variable interesante que se fue desplegando y estimulando la circulación fue la aparición de distintos participantes sugiriendo métodos de trabajo o utilidades de materiales no previstos por quien modelaba. La recomendación se fue levantando

como un motor que fue sosteniendo cierto movimiento constante, el cual era muy útil para trabajar.

En la sesión número dos escucho la pregunta: “¿Vay a pintarlo *al tiro*? Tienes que esperar que seque”. Tomás B ya había trabajado anteriormente con greda, tanto fuera de la Unidad, como estando en ella. “¿Verdad?”, le contesta el otro participante, desistiendo de seguir y empieza a buscar en qué lugar dejarlo para que se seque. En esa misma sesión ingresa Pablo Q a la Sala preguntando dónde está la greda, Tomás K se la señala y se la pasa aconsejándole: “masajeala bien”.

El ingreso de un nuevo material, como lo fue la greda, generó dificultades para varios participantes en su utilización, por lo que en varias sesiones se repiten sugerencias de cómo poder ir realizándolo. En la sesión siguiente a la mencionada al ver Tomás B que Isaac le cuesta modelar la greda que había tomado le aconseja tener que “amasar bien”. En la sesión siete Javier D y Raúl se debaten de cuánta greda usar, no saben cuanto corresponde para lo que quieren hacer. Raúl le sugiere que debe ser poca. También, Benjamín U le pregunta a Tomás, aprovechando que está pasando detrás suyo, como hizo sus figuras, que él no estaría pudiendo. Tomás le explica que tiene que amasar más.

El trabajo con otros materiales también trajo aparejado otras recomendaciones. Siguiendo con el trabajo de Benjamín U, el participante logra encontrar un asiento y comienza buscando que material utilizar de los que están en la mesa, empieza a alargar de modo cilíndrico una porción de la greda que tomó. Tomás B le comenta: “¿Vas a hacer un árbol? Tienes que poner palos de madera”. Ante esa sugerencia Benjamín deja de realizar lo que estaba haciendo para empezar a buscar otros materiales, no solo en la mesa, sino que también en la Sala.

Finalmente Benjamín U decide destruir el árbol con el que estaba trabajando en greda y guardarla dentro del paquete en que venía. Pregunta si hay alambre o madera, no le alcanzó a contestar cuando nuevamente está buscando otro material para usar. Le sugiero que hable con Claudia si está buscando algún material específico.

Posterior a ello Benjamín encuentra otro material con el cual trabajar, son unas láminas de goma eva. No quiere seguir trabajando con la greda porque estaría muy blanda. En ese momento, Pablo Q se pasea nuevamente por las mesas buscando

materiales y al ver una goma eva roja la toma para llevársela, Benjamín U dice que es suya, que él la va a usar. Pablo la deja donde estaba y vuelve a buscar otros materiales.

Las sugerencias, solicitadas o no, con que los participantes fueron desarrollando su trabajo no solo permitió mejorar métodos o utilizar materiales que pudiesen ser más adecuados, sino que lo relevante de aquello es que fue desarrollando cierta circulación. En el ejemplo de Benjamín, en una sesión la idea de árbol que quería modelar fue pasando de distintos materiales: greda, maderas, alambres, goma eva. Las recomendaciones pueden venir a actuar como un hiato en ejercicios que los mismos participantes empiezan por encontrar estereotipados, permitiendo multiplicidades de nuevos gestos y enunciaciones.

Estas sugerencias, y sus desarrollos mencionados, nos aproxima a lo mencionado por Mijail Bajtín(2018), en cuanto que el enunciado estaría nutrido de matices dialógicos, que son reconocidos al final del estilo de enunciación. “Nuestro pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos” (Pág 279).

El autor da cuenta de ello por medio de las obras de Fiódor Dostoyevski, en las cuales se produciría un giro hacia la nueva imagen del hombre: la conciencia ajena está llena de significados y de vida. Aquello suspende cualquier análisis de conciencia entendida como un yo único y unitario: “la conciencia es múltiple en su estancia. *Pluralia tantum*” (Bajtín, 2018. Pág 325).

Dostoyevski habría descubierto un diálogo inconcluso en proceso de formación con sentido polifónico. Donde la totalidad sería dialógica, “todos los héroes principales son partícipes de un diálogo. Oyen todo lo que otros opinan de ellos y contestan a todos” (Bajtín, 2018. Pág 335).

Continuando en una línea similar, Alfredo Eidelsztein(2018) recalca que los desarrollos psicoanalíticos trabajados por Jacques Lacan, permiten afirmar que:

“Esta teoría coincide con la forma en que debe ser planteado el modo de existencia del sujeto, no como un objeto sustancial individual(epifenómeno del cuerpo biológico), investido de energía(la libido, las pulsiones o el goce), sino como un ente que, sin perder la condición particular, existe sólo en superposición, interferencia e inmisión con los otros y el Otro” (Pág 100).

4.2.- Los objetos.

Al ya haber mencionado la incidencia de las enunciaciones y las materialidades, como las posibilidades de trabajo que abren, en este apartado nos centraremos principalmente en los objetos. Si bien en el capítulo anterior se trató sobre las múltiples producciones y circulaciones de enunciados, en este se dará el paso al objeto entendido ya como la estabilización de ciertos enunciados aparejados a él -aunque estos sean temporales. En otras palabras, la diferencia que traería el objeto en relación a las materialidades es la estabilización de un enunciado, el cual también estaría en condiciones de seguir facilitando variaciones de enunciación. Ejemplo de aquello fue el enunciado *tierra* para tratar el trabajo tierra de Yann L.

Ante esta proliferación polifónica, y el surgimiento del objeto -como estado-, es que Alexius Meinong advierte que “el objeto indica la cualidad que todo debe poder poseer, aún antes de definirse respecto a la existencia y la no-existencia, a la consistencia o la inconsistencia, y también a las posibilidades de *ser*” (Coccia, 2018. pág 14-15). Es decir, no hay nada que no pueda constituirse en un objeto –debido al extra-ser. Por lo tanto, el surgimiento de enunciados que denunciaban el trabajo de una materialidad permitiría tomar todos aquellos como objetos, sin embargo, nos limitaremos en este apartado a aquellos que lograron cierta estabilidad de enunciación, permitiendo su reconocimiento como tal para quien lo manufacturo y para el resto de los participantes. El extra-ser pudiese considerarse principalmente en lo mencionado en torno a las materialidades.

En otras palabras, nos centraremos en la distinción sugerida por Nicolas Bourriaud(2017) en relación a las obras artísticas contemporáneas, el autor explica que en vez de formas debiese hablarse de *formaciones*. Independientemente si estas nacen por accidente, por crecimiento o proyectos, tal como refiere sobre la estática generalizada de Roger Caillois. No existirían en la naturaleza las formas, sino que “el arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no” (Pág 22).

Por lo tanto, lo considerado como estabilización de enunciados y sus trayectos posibles nos redirige a lo advertido por Ana María Fernandez(2007), que “el sentido es construido y por tanto contingente” (Pág 84). Lo anterior incide en las consideraciones del objeto como estado, de lo que se habla es de una *estabilización* construida y

contingente, la cual funciona por medio de las lógicas del pliegue, despliegue y repliegue.

Continuando con estas consideraciones de lo entendido como objeto en términos específicos, es que ingresa principalmente el desarrollo teórico y clínico de dos grandes expositoras que han tratado ampliamente las funciones del objeto desde el psicoanálisis. Me refiero a Gisela Pankow y Ginette Michaud, al trabajo denominado como “injertos de transferencia” y el *lugar-tercero*, por ejemplo.

Para que se vaya produciendo la extracción de sentido transpuestos en objetos, Ginette Michaud(2002) propone la lectura de los objetos valija, ya sea por la transcripción o los momentos de la historia del paciente.

La estabilización de los enunciados, también permitiría que la circulación se vaya circunscribiendo en trayectos. Siguiendo con Michaud(2002), la importancia de los deslizamientos (espacio-tiempo-objeto) permiten “dialectizar el proceso y crear espacios de límites flotantes inaugurados por la cura y en los que este juego de deslizamiento puede operar” (Pág 96). Operando así, modificaciones en el sentido del sentido por la movilidad y la dialéctica de los creados.

La Psicoterapia Institucional rescató los aportes realizados por Michel Serres sobre los efectos que puede generar el objeto, tal como puntualiza Jean Oury (2017). En donde, el objeto se caracterizaría que en su circulación dentro de un colectivo marcaría al sujeto, implicando que su surgimiento estaría relacionado a prácticas específicas, llegando incluso a estabilizar nuestras relaciones (Serrano & Velásquez, 2016).

Estos movimientos de limitación fundamentales permiten al sujeto relacionarse con el objeto con cierta certidumbre, como también que en estos nuevos trayectos el participante puede transitar por ellos. La simple idea de *circulación* disputa con la imposibilidad del libre desplazamiento del sujeto, se vuelve necesaria la consideración que por donde se transita se pueda ir figurando como un camino. Permitiendo así, movimientos como los del accionismo vienés o el de los situacionistas -o forzosamente Brasilia.

4.2.1. Estabilización de la circulación de los enunciados.

Al dirigirme a la silla donde pienso sentarme en la sesión tres escuchó a Juan José N preguntar a Tomás B: “¿ese es un cenicero?”, a lo cual le responde: “un platito”.

André Q agrega a lo que cree que puede ser el objeto modelado en la segunda sesión por el otro participante: “es una pipa”. Luego, se queda mirando su propio objeto preguntando en voz alta: “¿qué voy a hacer? ¿pintarla?”. Sin poder reconocer bien qué es lo modelado Juan José contrasta lo que cree con André: “¿esa es una moto?” – “Una *motito*”, le responde.

En el transcurso del taller se pueden detectar distintas escenas con diálogos similares, en los cuales termina por aparecer el objeto con el cual se seguirá trabajando y en el que los otros también lo reconocerán de ese modo. Pasando del trabajo de las materialidades al objeto, por la posibilidad del enunciado, es que se recopilaban los casos más significativos donde aquello fue ocurriendo. Teniendo en consideración además la función que empieza a tener el colectivo en aquello, viéndose en las formas más particulares a más plurales.

En cuanto a los otros y el arte, Jean-Luc Nancy(2014) sostiene que aquello sería lo que interroga y permite relacionarnos independiente de las relaciones de fuerza, de intereses y de creencias. El autor considera que:

“Lo que nos relaciona unos con otros, es que podemos intercambiar signos de una finalidad sin fin -pues sólo tan finalidad, no sometida a ninguna espera de realización o de destino -sea este histórico o sobrenatural- responde a nuestra existencia muy precisamente en el hecho de que esta existencia es común, que ella es esencialmente “ser/estar con” [“entre-avec”] o esencialmente com-partición [partage] Com-partición de las voces, de los signos, de los gestos, de las formas” (Pág 57).

4.2.1.1. Interrogación del participante: La moto, las hoyas, las canastas y los bueyes.

En la tercera sesión Juan José N empieza a modelar un objeto rápidamente, al pensar que podía ser un cenicero le preguntó qué está haciendo: “una *hoyita* para comer pebre, un rico pebre”. Me acerco donde está Juan José luego, ya finalizando su *hoyita*, y le pregunto de cómo se le ocurrió hacer una, contestandome: “por mi tía, ella era la que servía el pebre en una *hoyita*. Es la que me viene a visitar, mi mamá ha venido una vez”. Comenta que es su tía quien lo ha cuidado principalmente, que su mamá, al igual que él, ha tenido problemas con la drogadicción (anexo 11).

El objeto de Juan José viene a posibilitar la abertura de otras intervenciones, tal como lo recomienda Ginette Michaud (2002), en la aparición del *estatuto del objeto*, aquel “debe ser descubierto y luego sostenido o movilizado” (pág 94). Este movimiento fue ocurriendo con otros objetos que se fueron modelando a lo largo del taller. Revisaremos algunos.

Continuando con la moto de André mencionada anteriormente, en el transcurso de las sesiones el material se fue constituyendo en un auto, una moto, una scooter para terminar siendo una Yamaha. En la sesión tres el participante decide pintarla color verde, advirtiéndome que es “un verde Yamaha”, ya pintada se la muestra a Juan José que está cerca y le comenta: “es una Yamaha”. Incluso, se acerca a donde estoy sentado para agregar: “le voy a escribir Yamaha”, cortando el tema de conversación (anexo 12).

Finalmente, entra Diego Q observando los distintos trabajos de los participantes y mientras va interrogando los que le llaman la atención. Se detiene en el que ha realizado André y le pregunta: “¿Es una Yamaha?” – “Sipo”, le contesta André – “Una Ducati”, le sugiere riéndose Diego. Sin embargo, ya había decidido en lo que el objeto se constituiría.

El objeto que realizó Pablo Q también permitió interrogar la biografía de quien lo hacía, tal como la relación que tenía Juan José con su tía o los paseos en Vicuña Mackenna de André. En la sesión número dieciséis se le preguntó nuevamente a Pablo a que se debía su preferencia por modelar tan seguidamente canastas, tras insistir en saber me comenta de que son femeninas. Me entero que su mamá tenía una canasta artesanal grande cuando iba a la feria, la cual miraba siempre. Al intentar preguntarle más sobre aquello ya no me contesta más sobre ese punto.

Otro de los objetos realizados en el taller que generaban una gran admiración eran los realizados por Tomás D. Desde la tercera sesión su trabajo con el material resalta por sus dimensiones y la técnica utilizada. “Es *una punta de buey con viloche*, que es un trineo”. Le pregunto nuevamente al no entender bien, pero entiendo algo muy similar. André mira el trabajo mencionando: “¡que lindo! Son hipopótamos”. Tomás explica que es para mover leña, como también las casas. Me comenta que le ha tocado participar en algunas ocasiones, que incluso movió una Iglesia hace años un mes de enero o febrero. “Después hacen *minga*”, agrega (anexo 13a y 13b).

En la octava sesión me muestra como terminó de trabajar con los bueyes, quedando a la espera de que se sequen para poder pintarlos. Al preguntarle porque decidió hacerlo me menciona que no sabe, que simplemente se lo imagino. Agrega que son animales que ayudan a la sociedad, mostrándome luego el bote en el que trabajó.

En la décima sesión Tomás empieza a realizar unos bueyes, pero esta vez está tirando de una casa. Al ser el primero en partir, y en terminar, Tomás se queda sentado esperando que se sequen para poder pintar el objeto en el que trabajo. Por último, en la sesión número trece Tomás muestra los bueyes que acaba de pintar al resto de los compañeros, al observarlos Cristóbal D comenta: “los bueyes para asaltar el castillo”. Ambos se ríen (anexo 14 y 23).

Esta serie de bueyes también permitiría interrogar a quien lo produce de diversos modos, como por ejemplo, dando cuenta del buen manejo de los materiales dispuestos, de un lugar geográfico, de cierto paisaje, de la disposición de lo modelado y la interacción entre ellos, de la valoración social que le concede a estos animales y como aquello lo ha implicado e implica actualmente, entre otros. Gisela Pankow (1969) señala la importancia de emplear una dialéctica entre la forma y el contenido, como si fuese la dialéctica entre dos *seres*. Pudiéndose encontrar una nueva dimensión.

La autora ejemplifica que a través del modelado de Veronica realizados en la tercera sesión. Con masa verde realizó un curioso pez de forma achatada y una gran aleta afilada, aquello permitió hablar sobre la reencarnación del médico envenenador de mujeres del siglo XVIII, dirigiéndose luego, a poder hablar en la sesión cientonoventaitres sobre la muerte de su padre, y el olor asociado (Pankow, 1969).

4.2.1.2. Interrogación de los participantes: Paloma y un retrato.

Al igual que los objetos recién mencionados, los cuales vienen a interrogar directamente a quien los va modelando durante el proceso de fabricación, hay otros que en su fabricación van interrogando a más de un participante, congregando conversaciones polifónicas en torno de aquel objeto.

Dentro de aquel interesante y prolífico movimiento se encuentra la paloma realizada por Isaac. Observo que en la segunda sesión esta cerca mio trabajando Isaac V, que al finalizar de modelar me acerca el objeto a los ojos comentándome: “mire, una

paloma”. Al preguntarle cómo se le ocurrió me responde que por la mente, mientras se levanta a dejarla en la mesa de la radio, del mismo modo que algunos compañeros lo estaban haciendo(anexo 15).

En la sesión número tres entra Isaac a la Sala con tono alegre: “aquí están los *cabros*, ¿dónde está mi pájaro?”. Luego, el participante continúa modelando el objeto de greda que partió trabajando la sesión anterior, al preguntarle qué es me responde: “una palomita blanca”. Agrega que tenía una amiga que se llamaba Paloma en Valdivia, donde Isaac vivió toda su vida hasta que ingresó a la Unidad, es primera vez que estaba en Santiago. Hace algún tiempo quería conocerlo, cree que puede ser una nueva oportunidad en una ciudad en la que considera tener mejor clima. “Me acordé de ella”, menciona mientras toma un pincel para pintarla de blanco. Pablo D se incorpora a la conversación: “en Chillán había una Paloma que tocaba el piano, la íbamos a ver”; “y se echó a volar”, dice André mientras pintaba su moto. Sin considerar el comentario Pablo comenta: “también había un libro que se llamaba Palomita blanca”.

Aquella interrogación múltiple del objeto abre distintas vías en las cuales se puede intervenir, tanto de forma individual, como colectiva. Los retratos de Luis W también generaban un fenómeno similar, no solo por el lugar de ideal que recae para el resto de los participantes, sino por los diversos comentarios que generaban. Ejemplo de uno de ellos es la intención de Pablo Q de aprender a dibujar luego de ver uno de los trabajos, o en la tercera sesión cuando entra a la Sala Diego Q observando las distintas producciones, y preguntando que son. “Se ve linda esa cabra”, le dice a Luis W. Luis ha estado trabajando en esa sesión en el retrato en acrílico de una mujer joven de pelo castaño y ojos verdes, concentrado en su trabajo no le contesta nada (anexo 16).

Mijail Bajtin(2018) consideraba que una obra es un eslabón en la cadena de comunicación discursiva, en donde se relaciona con otras obras-enunciados, con quienes le contestan y a quienes contestan. Por lo tanto, una obra se orienta hacia la respuesta de otros. Es decir, “una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva” (Pág 262).

En consideración de la posición de los otros -u obra-, Alfredo Eidelsztein(2018) puntualiza siguiendo las argumentaciones de Jacques Lacan que, sería el orden significativo en particular el que agenciaría la posición causa del sujeto. No simplemente el lenguaje. Este punto nos permitiría afirmar que:

“Si el orden significante es la causa del sujeto y éste no es el individuo biológico afectado por el lenguaje, su sujeto jamás puede ser producido con materias primas sustanciales, como un cuerpo biológico (teorías creacionistas), sino que es *creado* (teoría creacionista); es decir, existe a partir de la nada” (Pág 21).

Por lo tanto, la preexistencia de orden del significante y del Otro debiese considerarse para las funciones que sean interrogadas, ya sean: sensaciones, demandas, afectos, necesidades. Aquello que viene del cuerpo biológico del *hablanser* es *creado* (Eidelsztein, 2018). Estas posiciones enunciativas relativas al sujeto, los otros y las producciones son las que se van poniendo en juego, ya sea para interrogar la moto realizada por André o la Paloma que produjo Isaac. Son posiciones enunciativas que despliegan y repliegan la posibilidad de lo creado.

4.2.1.3. Lo que une la letra.

Sin embargo, no todos los objetos que se iban produciendo tenían la facilidad de constituirse en tal, como lo eran, los ceniceros, las canastas o los bueyes. Sino, que también durante el taller se presentaron objetos que en su producción fueron permitiendo unir al participante a las consignas del taller, por medio de otros soportes a los ya mencionados.

En la quinta sesión Manuel D comienza a escribir cartas en silencio, al preguntarle a quien se las escribe me niega que tengan algún destinatario. Luego retoma un comportamiento que vuelve difícil para él trabajar, y también a los otros: toma un pedazo de greda que dejó Antonio y empieza a cortarla en pequeñas partes con una regla verde plástica que estaba al frente de él. La tira y cae en un tarro que estaban utilizando para arreglar una parka, el cierre se estaba descosiendo. Mi mira y dice: “estoy pelando cebolla”. Luego se la tira a Pablo Q para luego comentarme: “¡mire!”, se la pone en la oreja como si fuese una argolla, la toma nuevamente y se la pone en el dedo como si fuese un anillo.

Una semana antes ocurre que al estar abierta la puerta de la Sala entra la enfermera de la Unidad buscando a Manuel D, debido a que tuvo una semana

conductualmente muy disruptiva querían que tuviese un control con su médico tratante. Al verlo tranquilo en el taller buscando hojas blancas de block me menciona que prefiere que esté ahí. Sin embargo, a los pocos minutos ingresa Daniel, Técnico en enfermería de la Clínica, comenta que viene a buscarlo, la doctora quiere tener un control con él. Manuel se levanta de su puesto sin decir nada, dejando sobre la mesa las hojas que ahora están escritas con su nombre en letra azul.

También, se observa en otra sesión que Manuel está sentado en la mesa, toma una hoja de block para empezar a escribir una carta, centrándose en escribir su nombre en ella. Al terminar la da vuelta para comenzar a trazar líneas verticales en las que escribir, lo hace lentamente. Estaba concentrado en el ejercicio que realizaba.

En la séptima sesión Manuel promete realizarme un retrato el que después abandona rápidamente al partir, solo una línea. Luego retoma el ejercicio de escribir cartas, pero al observar bien me percató que se quedó firmando una hoja que sacó de la mesa. Le pregunto por el ejercicio de firmar y me contesta “cada vez que escribo algo lo firmo, así no me lo pueden copiar”.

El participante comenzó después a trabajar con otros materiales, y en la sesión doceava incluso se quedó pintando una tapa de madera de color roja sin provocar a ninguno de los otros participantes, resultando ser el último en irse de la Sala.

Otro cambio transparentado en el ejercicio de escribir es el que advierte Cristóbal D en la onceava sesión, quien luego de ir sacando distintas hojas de la mesa e ir escribiendo, termina con un tag en el cual se lee: “armonía”. Me comenta que estando afuera no escribía armonía, sino que partió acá. Antes escribía: “disgo”. A pesar de repetirlo varias veces no se logró entender a que refería esa palabra (anexo 17).

Lo recién descrito podría tener la línea de lectura de que el ejercicio de firmar, o *tagear*, podía temperar el goce. Gerard Pommier (2005) considera que es posible transformar la angustia producida por lo real por medio de ciertos usos vinculados a los objetos, aunque agrega una condición, “los objetos –lúdicos o manufacturados- solo protegen de lo real durante el tiempo de su fabricación” (pág 64). Lo cual se debe a que luego que el objeto fuese producido, este sería investido por la pulsión, retornando así al dominio del que el creador lo habría extraído. El autor añade que existiría una misma apuesta de hacer frente a lo real, de subjetivarlo, en actividades infantiles como hacer un

castillo de arena y el trabajo de los adultos en la aeronave interestelar –estas actividades pueden dialogar con una estética freudiana de inspiración económica (Freud, 1976).

Aquello se aproxima a las experiencias de talleres realizados en la Clínica La Borde junto a pacientes psicóticos crónicos dan cuenta de otra posibilidad de *civilizar el goce*, lo cual es ejemplificado a través de un paciente quien logra significar sus dibujos y firmarlos con su nombre, luego de no haber podido estar sentado durante el inicio del taller. Sin embargo, este efecto es justificada a través del “ofrecimiento de una escucha [que] logra a través de lo simbólico regular aquel goce invasivo que lo llevaba a morder poniendo entre el impulso y el acto un discurso a modo de estribillo” (Cabalar, Kleidermacher, Jordana, & Perez, 2010. pág 385).

Colette Soler(2014) entabla otra diferencia importante con el postulado anterior en *Estudio sobre las Psicosis*, cuando describe tres posibles tratamientos de lo Real en la psicosis. El tercero de estos tratamientos se dirigiría a una operación sobre lo real del goce no apresado en el lenguaje, por lo tanto, en la creación ex nihilo de una obra se “deposita un goce que de este modo se transforma hasta volverse estético, como se dice, mientras que el objeto producido se impone como real” (pág 18). Aquella operación realizada sobre este nuevo objeto permitiría temperar el goce para el sujeto. En este tratamiento, la autora nos advierte que si bien no contradice el principio de elaboración del análisis sí se producirían las obras fuera del lazo analítico (Soler, 2014), aunque el lazo podría mantenerse si la creación de estos objetos se produjesen en dispositivos como las sesiones o los talleres.

También, se ha escrito sobre la función de distribución del goce a través de talleres literarios, en donde la ficción funcionaría como un objeto en el cual cierta goce se ubicaría, posibilitando así su extracción del cuerpo (Schtivelband, 2004). Por su parte, Ricardo Rodríguez Ponte consideraba que habría algo del goce que se pone en juego en la poesía, ya que implicaría cierta renuncia (Amitin, Dreidemie, Juarroz, Karothy, Kovadloff, Rodríguez Ponte, Squirru, Terzian & Vergh, 1991).

De todos modos, los siguientes dos ejemplos, en consideración del anterior, nos permiten centrarnos en la importancia de la diferenciación que posibilita escribir un nombre. Sin desentender las implicancias en el registro de lo Real que aquello pueda implicar -ya sea en su manufacturación o extracción.

Me acerco a Javier D para ver como sigue pintando, me comenta que está esperando que se seque la pintura roja para poder ponerle un nombre de mujer. Tiene que tener un nombre. Se acerca a mi puesto en la sesión número cuatro para preguntarme como poder ponerle nombre al objeto que está realizando, a la mujer. Luego de explorar los materiales que están en la mesa decide hacerlo con una hoja de papel, me lo entrega diciéndome que escriba el nombre. Escribo su nombre: “Javier”, sin embargo él me comenta que tiene que ser uno de mujer, que quiere que escriba: “Rosa”. Al preguntarle cómo se decidió por ese nombre me menciona que no sabe, mientras se ríe (anexo 18).

Javier después de un momento vuelve para preguntarme esta vez donde puede poner el nombre que le escribí, al evaluar juntos cuál podría ser el mejor lugar se decide: “Abajo. Va siempre abajo el nombre”.

Ya sea para poder hacer frente a la angustia permitiendo cierta unión ante la dispersión propia de la angustia por el acto de firmar, o en el bautizo de un material para que termine por convertirse en un objeto, en la unión con una mujer con quien poder relacionarse -una mujer entre todas las mujeres. También la letra permite la diferenciación.

En la novena sesión Luis D me acerca su trabajo a los ojos, acaba de terminar un plato, comentándome que podría poner arroz en él. “Lentejas”, menciona Tomás B, mientras Luis se ríe. En aquel mismo momento nos percatamos que Antonio B luego de pintar su objeto –un pocillo- se va, ante lo cual Luis D me pide que en dos papeles distintos escriba su nombre y el de Antonio. Quiere que se pueda reconocer fácilmente el trabajo que realizó cada uno.

La posibilidad de poner un nombre, estabilizar un enunciado que permita relacionarse con el objeto, no es posible sin la diferenciación relativa a la unión enunciativa. Que un enunciado opere está en consideración del resto de ellos, en articulación de los otros enunciados circulantes y ajenos. Permitiendo así, conseguir la *armonía* de un ejercicio, la *autenticidad* de lo propio, de un nombre frente a los de otras mujeres o que pueda ser reconocida la producción de Antonio y Pablo.

4.2.1.4. El rostro de Antonio B.

La producción que realizó Antonio B generó bastante expectación entre el resto de los participantes, ya que surgía como el primer objeto que en su construcción tomaba de forma tan evidente a quien lo modela. Siendo incluso, difícil de distinguir quien lo realizaba en ciertos momentos.

Me percaté en la cuarta sesión que Antonio B está pintando la figura que realizó en la sesión anterior, era una cara por lo que me había mencionado. Decide pintarla de color rojo, blanco y azul, luego de hacerlo me doy cuenta de que él también se está pintando la cara con los mismos colores, y en la misma distribución. Observa el objeto recién pintado mientras se pinta. Al acercarse a mí le pregunto a qué se debe el ejercicio que recién realizó y me responde que no sabe, pero que quiere verse, yéndose hacia los Baños Interiores para volver rápido. Se había olvidado llevarse su *objeto*.

Antonio vuelve a entrar a la Sala y me llama para que lo ayude a pintarse la cara, la que ya tiene bien pintada. Algunos usuarios lo logran ver quedando sorprendidos, escucho un par de veces: “Antonio se pintó la cara, mira, Antonio se pintó la cara”. Lo acompaño a los Baños Interiores de la Unidad, y al pasarme el objeto que pintó recién me dice que quiere pintarse así. Lo ayudo a pintarse un poco, pero insiste en que tiene que ser con más pintura, me niego mencionando que ya tiene pintura acumulada en diferentes partes de su cara. Dejo el pincel en el lavaplatos y le pregunto si quiere dejárselo o sacar, respondiéndome rápidamente que quiere dejárselo, mientras me dice que quiere que siga pintando con blanco la frente. Lo invito a que volvamos al taller pero se resiste a la idea diciendo que prefiere quedarse un tiempo más en el Baño, por lo que lo invito a incorporarse cuando termine de pintarse (anexo 19).

Observo que Antonio vuelve a la Sala, manteniéndose en un rincón mientras pinta el objeto. Al poner más atención es posible ver que el gesto que hacía para pintar el objeto terminaba por llegar a su cara, aún considera que le falta blanco. Mientras lo observo me comenta que antes, cuando vivía en el norte, trabajaba como payaso.

Este fue uno de los objetos que en su presentación generó un gran asombro para los participantes, como para los funcionarios de la Unidad, ya que al terminar el taller Antonio insistió en mantener su cara pintada hasta bien tarde.

Este trabajo con la greda y el acrílico nos permite recordar aquellos que están ligados a cierta materialidad bruta, los cuales darían cuenta de cierta imagen del cuerpo -de un modo quizás no tan distinto a como lo describió Augé(1998). Ginette

Michaud(2002) lo puntualiza con el tratamiento de Harriet, quien consideró en cierto momento ser piedra. O, que en el tercer mes de tratamiento la paciente de Gisela Pankow (1969) resultara por ser captada por el mundo mineral: “un rostro humano se halla insertado en esa roca, como si hubiera crecido allí” (Pág 49).

Frente a aquello, es que desde el psicoanálisis -o las prácticas analíticas- el trabajo con el objeto ha permitido describir sus funciones, centrándose principalmente, como uno de sus efectos puede ser relativo a la realización de un trabajo en torno al cuerpo, a lo definido como imagen del cuerpo. Retomando con lo propuesto por Gisela Pankow(1969), la autora realizó un trabajo denominado “injertos de la transferencia” -el cual operaría por medio de dos métodos: que el acto es realizado por el propio terapeuta con el fin de que el paciente llegue a un reconocimiento, o son los actos que el terapeuta hace realizar al paciente.

Ante un trabajo vinculado a buscar efectos sobre la imagen del cuerpo, es que Pankow (1969) piensa la estructura espacial del cuerpo como modelo prototípico que puede utilizarse analíticamente. El trabajo por medio del espacio en las estructuras psicóticas es ayudado por los injertos de transferencia que pretenden “reedificar, reconstruir a pequeños pedazos, en una relación de transferencia parcial, lo que ella llama imagen del cuerpo” (Oury, 2017. Pág 133-134), lo cual se realiza por medio de la formulación de demandas y del reconocimiento de deseos inconscientes. Restaurando la dialéctica entre las partes y la totalidad de la imagen del cuerpo.

La autora considera que al lograr hacer *habitable* la imagen del cuerpo -en tanto, la relaciones de las distintas partes entre sí- este puede ser reconocido como cuerpo limitado, orientándose hacia el Tú. Para luego, entrar como sujeto de su propia historia (Pankow, 1969). Recuperando esta delimitación, es posible que “algo de un discurso pueda manifestarse” (Oury, 2017. Pág 137).

Ante los “injertos de la transferencia”, Jean Oury (2017) considera “que, por ejemplo, con la plastilina o con el tejido de punto o con las estructuras institucionales, o incluso con la fabricación de objetos, se puede perfectamente seguir la reconstrucción del cuerpo. Lo mismo con las esculturas o la pintura, pero [que] es más complicado” (Pág 134). Finalmente, se iría constituyendo lo que él considera como la elaboración de un “lugarteniente” de objeto *a*.

Ginette Michaud (2002) describe también la posibilidad de generar un *lugar-tercero* con pacientes psicóticos, el cual es definido como un espacio determinado por el código, y viceversa, el cual operaría como modelo instrumental. En este espacio anterior a la simbolización surge como tercero el código, el cual permitiría la intervención de un *tercero cualquiera* además del analista, en un segundo momento. La instalación de este lugar de encuentro entre el analista y el paciente puede generarse a través de tres medios idóneos: Los métodos proyectivos de la imagen del cuerpo –como los de Pankow-, la utilización de espacios metonímicos de intervención y la acogida de los signos del sujeto.

La transferencia y la instalación de este *lugar-tercero* permitirían la aparición de *figuras de lo Real* -de cual no se tendría acceso de otro modo-, y una posterior posibilidad de *trans-inscripción*. Aquellas figuras de lo real -repliegue autístico, elementos delirantes o alucinaciones- serían escrituras en *sufriente suspenso*, en relación en lo que no podría decir y lo *dicho*. “Esto *dicho en suficiente suspenso*, que falta para que el *sujeto* sea *él mismo*, puede ser aprehendido a través de los modelados y los dibujos” (Michaud, 2002. Pág 138).

En cuanto a los espacios metonímicos, estos también surgen como un lugar donde pueden establecerse *límites*. En una primera instancia son los límites del cuerpo del analista que permiten ese ser-ahí. Generando un lugar que *es el espacio propio del intercambio* (Michaud, 2002).

Es en este espacio que posibilita el surgimiento de los practicables por medio del trabajo de los pacientes. El practicable puede ser considerado como un “*espacio de ilusión necesario* (en el sentido de Winnicott) que da su marco a lo imaginario, pero también como el *lugar donde la repetición de lo mismo deja entrever lo diferente*” (Michaud, 2002. Pág 214). En otras palabras, como el *gründ* de la escena teatral.

Los practicables configurarían la instalación de cierto espacio que permiten que el sujeto pueda recuperar algo de aquella grieta relativa a su estructuración, o como recuerda Michaud(2002) sobre lo mencionado por Leopold Szondi, se constituirá en una reparación por medio de una inscripción imaginaria. Estos espacios pueden desplegarse en practicables institucionales, los cuales instituirían espacios metonímicos que permiten ciertos injertos, inscripciones provisionales -como por ejemplo, el *club terapéutico*.

Por último, Sylvie Le Poulichet (1996) daría cuenta de cómo un objeto creado tiene la posibilidad de encarnar un sustituto de una superficie corporal del paciente, lo cual se relacionaría con los destinos del narcisismo, específicamente en la constitución del yo corporal. Es decir, “estos procesos y emergencias de objetos parecen haberse aquí sustituidos a inversiones narcisistas de la superficie del yo” (Pág 14). La proyección de la superficie se instaura como una superficie acontecimental, “esta debe ser entendida como el engendramiento de un lugar psíquico que recompone las relaciones del tiempo y del espacio ligando secuencias de acontecimientos” (Kuri, 2015. Pág 302). Aquello se relaciona con los tiempos de la elaboración del cuerpo, los cuales dan forma a un yo en transformación.

Ha sido criticada esta autora ya que su trabajo trataría de destinos de la pulsión, sino que principalmente sobre los destinos del narcisismo, en donde el “arte o de otro obrar (que no necesariamente se determina con la sublimación) interviene para soportar el cuerpo como imagen” (Kuri, 2015. Pág 302). Como también, se cuestiona que la autora no da cuenta del uso del objeto clínicamente, limitándose a la trayectoria de artistas consagrados y sus obras.

Ante aquello, Carlos Kuri(2015) nos advierte que la realización de talleres no debiese operar bajo la idea de que todo trabajo con objetos en la psicosis debiese ser entendido desde una clínica desplegada en el campo relativo a la suplencia, ya que se correría el riesgo de generar cierta confianza terapéutica ante cualquier iniciativa de este orden. En cuanto a esta línea de trabajo con la psicosis, Felix Guattari(2013) también considera que no debiese ser guiado solamente por una vertiente imaginaria “a partir de equivalentes proyectivos para reconstruir el cuerpo, suturar un corte en el yo, forjar nuevos territorios existenciales” (pág 69), sino que debe considerar la vertiente de lo real, es decir, el campo intersubjetivo y el contexto pragmático ante las nuevas respuestas que puede dar.

Al igual que ocurre con la denominada clínica del goce, los mismos autores del psicoanálisis se fragmentan con la intención de sostener su propia perspectiva. En lo recién expuesto se pueden diferenciar principalmente dos líneas de trabajo, las cuales tienen implicancias y efectos distintos. Ante la posibilidad de que lo producido sea debido a métodos proyectivos de la imagen del cuerpo, como señala Pankow y sostiene

Michaud, o un sustituto de una superficie corporal. Nosotros nos centraremos en recalcar el proceso de diferenciación, el que es dialogante con los ya referidos.

Es posible notar cómo este objeto pasa en un momento a mantener cierta indiferenciación con quien lo trabaja, para luego pasar a distinguirse, al punto que es posible interrogar la biografía de Antonio sin que eso implique interrogar al sujeto mismo, sin que aparezca en lo Real. Este proceso es el que consideramos significativo rescatar, como el potencial de abertura puede terminar por producir la extracción de un nuevo enunciado u objeto, el cual en su aparición genera movimiento y cambios en el sujeto productor, como también en el resto de los sujetos, en lo circundante, en el ambiente.

Aquello es considerado debido a que el psicótico tiene dificultades para delimitar su cuerpo, por lo tanto, “se trata de delimitar un espacio pero en un campo transferencial, por “injertos de transferencia”, a fin de que, en un momento dado, algo de un discurso pueda manifestarse” (Oury, 2017. Pág 137). Delimitación relativa a la función diacrítica, esencial para entender el trabajo con lo Colectivo que propone la Psicoterapia Institucional. Esta función es definida por Jean Oury(2017) como lo que hace posible poder separar los distintos registros o planos, permitiendo el análisis estructural.

4.2.1.5. Coincidencia de objetos.

Si bien es posible continuar con otros objetos fabricados durante el taller que permitirían robustecer lo mencionado anteriormente -como lo son: el perro de Leonardo o las flores de Benjamín-, se consideró relevante detenerse en una variación de la proliferación de objetos. Esta variación consiste en la coincidencia del objeto final producido entre dos participantes durante el taller, sin que ellos hayan reparado mientras lo modelaban o se hayan puesto de acuerdo. Se relatará sucintamente tres ejemplos.

En la sesión número diez Claudia se acerca a ver el trabajo de los participantes de la segunda mesa, preguntando a algunos que están haciendo. Luis W contesta que un mar y Leonardo C dice que una playa, apuntando el sol, la estrella y el mar. Ambos estaban sentados al lado y ninguno notó el trabajo del otro, incluso, ni siquiera se dieron cuenta de la respuesta del otro.

En dos sesiones posteriores Claudia mira el trabajo de Christopher y comenta a toda la Sala: “Christopher está haciendo figuras abstractas”. Ninguno de los otros participantes de su mesa le hace alguna pregunta, yo en ese momento estoy en el lado opuesto de la Sala por lo que tampoco puedo. Después, Christopher me muestra en lo que ha estado trabajando, me comenta que la figura grande iba a ser una mariposa, luego hizo un reloj de arena pero que quedó “así”. El otro dibujo sería una “a” y el último dos barcos. Mientras recordaba la a-mente de Cristóbal D, observo que Luis W parte con un segundo dibujo. El trabajo de Luis es el más abstracto que ha realizado hasta el momento (anexo 20-21).

Por último, se advierte en la sesión número catorce que Tomás B y Raúl F están pintando la misma caja de madera del mismo color de azul. Claudia observando el trabajo de Tomás B y de Raúl F les pregunta si se pusieron de acuerdo de pintarlo del mismo color. Tomás responde que no, que él quiere hacerle un regalo a su prima. Luego de contestar, pide permiso para salir a fumar.

Esta producción sincrónica de estos objetos no dista tanto de lo que fueron los ceniceros a lo largo del taller, sino que darían cuenta de la producción de mecanismos colectivos. En tanto, en la circulación de ciertos enunciados y objetos en particular, como también de la posibilidad de ir distinguiendo lo que va aconteciendo en el transcurso.

4.2.1.6. La proliferación de un objeto: Los ceniceros.

La producción de ceniceros merece una especial atención debido a su amplia proliferación dentro de los participantes, llegando incluso a poder hacernos la pregunta sobre *que-quien* modelaba a *quien-que*. Estos objetos surgen desde la primera sesión, donde luego de escuchar la consigna Tomás K le pregunta a Cristóbal D “¿qué *vay* a hacer?”, respondiéndole que no sabe, para agregar después de pensar: “un cenicerito”. Al preguntarle por cómo se le ocurrió me contesta: “porque los que fuman tiran las colillas al piso. Faltan ceniceritos”.

En la sesión siguiente al ver un objeto similar que estaba modelando Tomás B en la otra mesa le pregunto que está realizando, me comenta: “hice un plato, quiero usarlo después como cenicerito”. Pablo D nuevamente se integra a la conversación diciendo

“este es un cenicero pequeño”. En la sesión número cinco mientras en la misma mesa se debate entre Isaac V, Cristóbal D y Juan José N que podría hacer este último, llegando a la rápida sugerencia que debiese ser un cenicero, lo cual deja satisfecho a Juan José (anexo 22a y 22b).

Juan José termina de hacer el cenicero que pretendía hacer, me dice: “¿lo quiere?”. En este trabajo usa toda la greda de un paquete, generalmente los otros participantes utilizan un pedazo de ella. Se centra sobre todo en hacer las entradas y nivelar el fondo. Agrega que Isaac V le dio la idea. Mientras Antonio B lo mira dice: “parece un plato de manjar” (anexo 22c).

Escucho durante la octava sesión la siguiente respuesta: “un corazón, no se”, y rápidamente a Tomás K sugerir: “un cenicero”. En esa sesión está Yann L, que al preguntarle por su trabajo me comenta que hizo un cenicero, “porque los conozco bien”. Al intentar saber como se le ocurrió me responde lacónicamente que a él. Se queda mirando el objeto en el que ha trabajado, y lo huele.

Las incidencias de los ceniceros con los materiales trabajados se siguen repitiendo del mismo modo a lo largo del taller. En la sesión once Cristóbal D termina muy rápido de trabajar con la greda y me muestra el cenicero que hizo. Al preguntarle por el objeto me comenta que lo hizo porque ya había hecho uno: “se me vino a la mente nomas”. En la sesión de la semana siguiente, Cristóbal D comienza trabajando y en pocos minutos tiene un nuevo cenicero, al terminarlo lo pone cerca del cenicero que hizo la semana pasada, el cual está en la mesa de la radio. El que realizó hoy lo amasa con una botella, y luego con el inicio de ella la incrusto para darle la forma y la hendidura correspondiente. Al preguntarle me contesta que: “los ceniceros son así”, en la mente, que él simplemente los hace (anexo 22d).

El mismo participante en las otras dos sesiones termina por modelar un cenicero. En la número trece después de hojear la revista, y al preguntarle en qué le gustaría trabajar, me contesta que quiere pintar el cenicero, por lo que toma el cenicero que había dejado cerca de la radio, la cual está muy cerca de su puesto, no es necesario pararse. En la sesión catorce comienza revisando las revistas, para después quedarse un largo rato tocando los ceniceros que ha hecho.

No hubo durante todo el taller un objeto que fuese tan prolifero en su producción, el cual parte por ser inaugurado ante la falta de él, como menciona

Cristóbal, a no parar de aparecer en las distintas modelaciones. La aparición era explicada por los participantes por sugerencia de los otros, o como una simple ocurrencia de ellos, pero que de todas formas tenía a un número importante de participantes modelándolo. Pareciera que, cierta circulación de enunciados se replegaron en aquel objeto, o que el objeto replegó cierta circulación de enunciados.

Este fenómeno permitiría interrogar los límites de lo considerado yoico. El objeto y su emergencia no es propiedad del sujeto, sino que en su libre circulación puede incidir en otros. Ginette Michaud(2002) explica que: “la transferencia establece una comunicación transindividual (o intersubjetiva, como se dice muchas veces) que, pasando más allá de lo representable, desborda todo el procedimiento yoico reductor comprensible” (pág 30).

Ana María Fernández(2007) también puntualiza que el enunciado es producto de un agenciamiento, el cual siempre de modo colectivo, pone en juego en nosotros y fuera de nosotros devenires, multiplicidades. “Inventamos agenciamientos a partir de agenciamientos que se han inventado y esto hace que una multiplicidad pase a formar parte de otra” (Pág 184). Entendiendo que la multiplicidad no tiene objeto ni sujeto, sino que se agencia por el medio -por el “y”. Por lo tanto, esta serie de objetos nos recuerda más a lo advertido por Serres, que la advertencia que realizan Oury y Guattari ante las bellas vasijas de cerámica.

De todos modos, este objeto nos logra interrogar si su fabricación en algunos casos caía en la tiranía de la influencia de una sobre producción, mas que en un ejercicio en que se implicaban subjetivamente los participantes que iban modelando. Diferencia esencial, propia de la función diacrítica, para pensar en la posibilidad terapéutica. Discusión que se retomará adelante.

4.2.2. Los trayectos de los objetos en el taller plástico.

Para Niklas Luhmann las formas artísticas no existen como cosas en sí, sino que son constituidas por medios sociales, por medio de un intercambio comunicativo entre distintas personas -donde, no son signo de algo diverso, ni pura forma material. Frente a la experiencia estética medio-forma, el autor considera que el medio pasa a ser entendido como “*el horizonte potencialmente infinito y abierto de las posibles formaciones de interrelación, dadas individualmente con cada obra de arte misma*”

(Rebentisch, 2018. Pág 109). Entonces, lo específicamente estético sería una experiencia en la formación misma de interrelaciones relativas a un objeto, en tanto, evidente, contingente y contradictorio.

Julia Rebentich(2018) considera necesario incluir explícitamente a la propuesta de Luhmann lo escindido y abyecto del arte, las experiencias discontinuas y no identitarias frente al movimiento de reconstrucción continuo del logro artístico de integración. En que las interrelaciones se siguen remitiendo al medio en infinitas posibilidades.

Lo expuesto no distan tanto a lo mencionado por Nicolas Bourriaud(2007) en relación a las cualidades de las *formaciones*. Agrega que, las prácticas artísticas acontecerían en las interacciones entre sujetos. Cada obra se presenta como una propuesta para “habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito” (Pág 23).

En consideración de lo anterior, y desde la conceptualización de la idiorritmia propuesta por Roland Barthes, y continuada por André Lepecki(2018), se distingue que no se trata de la simple agrupación de individuos, sino de singularidades. Implicaría un estado de convivencia y no un gregarismo de modo compulsivo, propio del gregarismo neoliberal -a lo mencionado, se agregarían otras características de la idiorritmia: es pura fugitividad, es afectiva y es ontológicamente antipoder.

En el taller de objetos plásticos los efectos que generó el surgimiento de los objetos para quien modelaba, los participantes y los talleres fueron apuntalando ciertas veces hacia distintos trayectos. Si bien estas trayectorias eran potencialmente múltiples, se diferenciaban de los movimientos y desplazamientos vividos como erráticos por el participante, por lo tanto, la abertura de nuevas vías eran consideradas en la posibilidad de poder transitar en ella. Para aquello, es que no es simplemente su proliferación, no es simplemente la limitación de la errancia, sino que es la manufacturación de prefiguraciones plásticas de tránsito.

Para Jean Oury(2017) lo que está en cuestión en la producción de lo Colectivo es que, se vaya generando una *reposición en circulación de una subjetividad*, frente a una subjetividad que estaba padeciendo. El trabajo con un paciente psicótico -definido como

“descarrilado de lo Simbólico”, o en estado de espera-, se vuelve en “intentar devolverlo sobre sus rieles, a fin de que pueda circular un poco nuevamente” (Pág 266).

La *libre circulación* de los espacios del decir demandan una delimitación también, en lo cual pueden pasar meses para que exista alguna cosa que pueda ser detectada en el camino de algún sujeto. En las emergencias del decir se posibilitaría una palabra, o cualquier cosa ahí, donde el sujeto puede encontrar un espacio singular. Permitiéndose aquello, por medio de la extracción (Oury, 2017).

En cuanto a lo propuesto por Giniette Michaud(2002), la autora consideraba que en la cura de pacientes psicóticos “cuando el intercambio surge se produce una reactivación metafórica por el sesgo de la producción” (Pág 41). Serían los objetos intercambiados, las risas, las palabras, las que recortan el espacio en la transferencia. “La voz trabaja con el afecto, la palabra labora sobre el límite. Para ser más exactos, ella crea los límites y el espacio-tiempo de la realidad” (Michaud, 2002. Pág 95).

Con la intención de ir siguiendo a los objetos que fueron modelados en las sesiones es que mantendremos cierta continuidad de ellos, articulandolo con apartados anteriores. Para así, ir evaluando los diferentes estados en los cuales se presenta, y esta vez, en cuanto a los trayectos posibles.

4.2.2.1. Interrogación del participante: La moto, las hoyas, las canastas y los bueyes.

Luego que la greda modelada y el color verde permitieran a André Q relacionarse con una moto Yamaha, es que en aquella tercera sesión me comenta que le gustaría poder llevarla a su locker, que le gusto como quedo. Esa misma sesión, Juan José también me pregunta si se puede llevar lo hecho.

Trayecto muy distinto a la catorceava sesión, en la que luego de terminar me doy cuenta de que hay otro dibujo que alguien realizó, Claudia me comenta que lo hizo Juan José. Me percató que es un dibujo de Goku. En la sesión siguiente Leonardo comentaba que dibujaba a Goku pero que necesitaba un bosquejo previamente, a diferencia de su hermano, quien tiene estudios. Él, tendría *cemento* en la cabeza.

Pablo Q en la sesión número seis mientras buscaba diferentes materiales para poder trabajar me mira y comenta: “este es para la doctora”. Al cambiarme de mesa

Pablo me mira, y pregunta: “¿sabe a quién se lo voy a regalar? Usted la conoce al revés y al derecho”. Al no adivinar me comenta que es a Alexandra, pensando que podría usar este objeto como un florero. Luego de tres meses en la Unidad Pablo me comentó que conoció a mi hermana modelando, a Alexandra, me habla de las anécdotas que tienen juntos y me pregunta habitualmente como está su hijo. Mi hermana no ha modelado, ni tampoco tiene un hijo.

En la sesión trece el participante luego de finalizar de hacer su canasta me la muestra comentándome que no sabe a quién se la va a regalar, si va a ser “niño o niña”. Mientras vuelve a buscar más greda. Sin embargo, en la sesión dieciseisava me muestra el objeto que ha estado realizando, me dice que es una canasta que ha estado haciendo para su sobrina. Le pregunto porque ha estado haciendo tantas canastas, me responde que son para regalarlas.

El destino de los bueyes de Tomás B no es muy distinto. Al terminar de pintar me comenta que le gustaría poder regalárselo a su prima que tiene 10 años, a quien no ve desde hace 6 meses. Su prima es hija de su tío Claudio, prácticamente el único familiar que lo viene a ver desde que está en la Unidad. Agrega que tiene la misma edad de su hija, 10 años. También le gustaría poder hacerle un regalo a su tía, por lo que ha pensado en pintar una caja que estuvo trabajando en los talleres anteriores (anexo 23).

Al preguntarle por su hija me menciona que no la ha podido ver, que la última vez que llamó le dijeron que no quería saber nada de él, y que antes había mandado unas zapatillas y dinero. De lo cual tampoco recibió respuesta.

De esta serie de objetos, que antes considerábamos por su posibilidad de interrogar a quien lo produce, de paisajes o de dimensiones sociales, en esta inscripción pareciera que no son ajenos al lugar de los otros. Objetos que interrogan de este modo a los sujetos entran en trayectos en que el otro retoma su relevancia, volviendo significativo el último gesto de modelación para que este pase a constituirse en un don. Don de amor en estos últimos ejemplos. Jacques Lacan (1994) utiliza las nociones de Marcel Mauss para dar cuenta que el principio del intercambio es nada por nada, explicando así el don de amor.

Maurice Godelier (1998) considera que Lacan ha entendido esta lógica de intercambio desde una primacía de lo Simbólico ante lo Imaginario, ya que el falo constituiría el objeto del deseo, al igual que el significante del deseo para hombres y

mujeres. Es precisamente lo inverso lo que defiende el autor, en donde la función de lo Imaginario es acentuada a través de la *materialización* en las relaciones sociales concretas, tal como ocurriría con los objetos intercambiables de una sociedad –por ejemplo, la moneda como ideal del oro según Marx.

En contraposición a esta lectura, Esteban Radiszcz (2013) plantea un materialismo del don, en donde explicita por medio de los objetos sagrados que el regalo participaría bajo la función de objeto *a*, resistiendo así a cualquier equivalencia Simbólica. Como también, cuestiona el idealismo de lo Imaginario, ya que “teniendo en cuenta sólo el derecho (simbólico) de uso y el derecho (imaginario) de propiedad, Godelier reprime por completo este tercer aspecto principal de la ley sobre las cosas, a saber, el derecho (real) al disfrute” (par 37).

4.2.2.2. Interrogación de los participantes: Un retrato.

Continuando con la distinción entre aquellos objetos que interrogaban principalmente a quien los modelaba -entrando en la lógica del don en consideración de un otro considerado cercano- y aquellos objetos que interrogaban a los otros participantes, es que se sostienen trayectos en que el otro participa de otro modo.

Ante los retratos de mujeres que realizaba Luis W, Diego Q se acerca nuevamente en la tercera sesión para preguntarle: “¿Ese lo vas a dejar en mi pieza?”, refiriéndose al retrato de la joven, mientras que Luis se limita simplemente a sonreírle. Diego insiste en preguntarle a Luis: “¿qué hiciste con la otra chiquilla?” –“Está por ahí”, le responde (anexo 24).

Luis cuenta con un lugar cerca de la radio donde fue guardando los trabajos que realizaba. Ahí están los retratos de mujeres, las naturalezas muertas, las playas y paisajes, que intento vender en algún momento, como me comenta también en la sesión número tres. Son los trabajos mejor conservados de los que han sido producidos en el taller.

Pareciera que el trayecto que siguen estos objetos el otro se ve involucrado fuertemente, con la intención de cuidarlos en aquel movimiento. No solo Diego quiere dejar alguno de los retratos en su pieza, sino que también el resto de los participantes genera un espacio particular para que la conservación sea un propósito de todos.

Los objetos realizados por Luis son rápidamente tomados por los otros participantes o profesionales, entrando en circulación. Luego de terminado un dibujo a Luis no le queda mucho más que agregar, es el otro quien se ve interrogado por esta fabricación. Ante aquello, hay que tener siempre en consideración la precaución de que instancias como talleres plásticos pueden desarrollar identificaciones imaginarias en algunos participantes, como ocurre en los casos que la realización de obras dan cierto lugar en el Hospital (Cabalar, et al. 2010).

4.2.2.3. La proliferación de un objeto: Los ceniceros.

Consideramos anteriormente que el fenómeno de marcada proliferación de ceniceros pondría en cuestión ciertas teorizaciones de la transferencia, fundamentalmente, pensada desde los límites de lo intrapsíquico. Como también, que un ejercicio sostenido de este orden podría poner en cuestión la implicancia subjetiva, y los encuentros posibles, que produce la modulación de los materiales.

Si bien, existe la posibilidad que se haya producido en algún momento para algún usuario que el ejercicio de fabricación de ceniceros fuese una repetición que no tuviese mayores alcances terapéuticos, queremos recalcar la importancia que la transindividualidad mencionada por Ginette Michaud(2002) pudiese generar el tránsito a ciertos trayectos.

Desde la primera sesión, le pregunté a Cristóbal D de cómo se le ocurrió hacer un cenicero, contestandome: “porque los que fuman tiran las colillas al piso. Faltan ceniceros”. Respuesta distinta a la que da Juan José N en la sesión número seis. El participante entra a pagar el dinero asociado a su participación para realizar sopaipillas el día viernes de esta semana, y al entrar mira el cenicero que realizó la sesión anterior, se lo muestra a otros dos usuarios y les comenta: “me lo voy a llevar a la calle”.

Estos sucintos ejemplos nos permiten dirigirnos hacia el trayecto de un objeto en cuestión, el cigarro, los cuales pueden ser interrogados desde la circulación, desde las lógicas del don. En consideración, de que son el objeto con mayor presencia y circulación en la Unidad.

El don fue trabajado por el antropólogo Marcel Mauss(2009) en el “Ensayo sobre el Don”, quien abordó esta problemática por medio de los intercambios realizados

en Nueva Zelanda y Samoa realizados en torno a la institución del Potlatch. Institución que constituye a las prestaciones la *rigurosidad* de la obligación de dar y de recibir ciertos dones, como por ejemplo, “cortesías, festines, ritos, colaboración militar, mujeres, niños, danza, fiestas, ferias en las que el mercado no es más que uno de los términos de un contrato mucho más general y mucho más permanente” (Pág 75).

La devolución en estas prestaciones totales se debe a que parte de la naturaleza y la sustancia son del otro, aceptándose su alma en los intercambios. Es decir, se “trata de mezclas. Se mezclan las almas en las cosas y las cosas en las almas. Se mezclan las vidas y así es como las personas y las cosas mezcladas salen cada una de su esfera y se mezclan: eso es precisamente el contrato y el intercambio” (Mauss, 2009. Pág 109). Uno *se da*, implicando que se debe a los otros.

El autor lo ejemplifica también con los *hau*, los cuales al no ser considerados como inertes tiene poder sobre el beneficiario o sobre el ladrón, siendo capaz de perseguir a quien quiera retenerlo cuando quiere volver a su lugar de nacimiento -el santuario del bosque, al clan, al propietario. O los *vaygu'a*, que su estatuto de sagrado los distancia de simples monedas, en donde los más codiciados tienen un nombre, una personalidad, una historia y una novela (Mauss, 2009). Maurice Godelier(1998) recalca que, en “las cosas donadas hay una fuerza que las obliga a circular y a volver junto a su propietario” (Pág 29).

De este modo, los pueblos reemplazan la guerra y el aislamiento con la alianza, el don y el comercio. Aquello se logra por la estabilización de relaciones que implican dar, recibir y devolver, posibilitando la generación y mantención de un régimen social entre tribus. Los cigarros, a su manera, vienen a producir y sostener cierto régimen de interacciones.

En la Sala en que se realizaba el taller se desempeñaban otras actividades, como la organización de los cigarros de los usuarios de la Unidad por Samuel D, uno de los usuarios, lo cual consiste en ir separando diez de ellos en bolsas ziploc al mismo tiempo que se realiza una lista marcando los dispensados. El manejo estricto de esta tarea es fundamental para contrastar si un usuario denuncia el robo o pérdida de uno de sus cigarros, los que son entregados una parte de ellos en la mañana, otra en la tarde y finalmente en la noche a través de la Clínica. Estos cigarros son conseguidos con el dinero de las pensiones o son enviados por los familiares.

Esta circulación de cigarros regula diversas conductas entre los usuarios, llegando a producir dinámicas de amistad o abusivas entre alguno de ellos, al igual que cierto contrabando. Por ejemplo, que un usuario le haga la cama a otro puede valer un cigarro, o verse en la necesidad de querer un cigarro más considerado por el equipo tratante puede costar hasta mil pesos dentro de la Unidad.

El surgimiento de ceniceros no debería considerarse sin la circulación de los cigarros, y su estabilización de las relaciones, la cual pareciera no considerar el fin de su trayecto. Al acabarse el cigarro, por un usuario o compartido por varios, no tiene mayor importancia donde se bote este. Debido a aquello, es que algunos se han responsabilizado de barrer las áreas comunes para mantener cierta limpieza.

Cristóbal D nos señala otra cosa al decir: “porque los que fuman tiran las colillas al piso. Faltan ceniceros”. Nos retrotrae a considerar la circulación hasta el fin del movimiento completo, hasta que el cigarro se convierte en una inservible colilla. La proliferación de ceniceros nos puede guiar a que aquella errancia de colillas entre en un trayecto hasta el cenicero.

Por medio de la delimitación, ya no es posible que las colillas proliferen en el piso, sino que es la proliferación de los ceniceros que muestran el fin de un trayecto posible. Se va construyendo y articulando un espacio para los cigarros, tal como lo fueron haciendo algunos de los participantes del taller.

4.2.2.4. La conservación de los trabajos.

Jean Oury(2017) consideraba imperativo que las producciones realizadas pudiesen ser sostenidas, conservadas. Aquel objeto -y espacio- que va construyendo el participante tiene que tener ciertas garantías, lo cual es una tarea que demanda esfuerzo.

En la sesión número nueve aprovecho de hacer un registro fotográfico de los trabajos que se realizaron, Cristóbal D al verme pone uno de los dibujos que ha hecho la semana pasada sobre la mesa para que lo registre. Le pregunto que escribió en el dibujo, no lo había visto antes que hiciera eso, me responde que él no lo hizo. Está escrito: “terrible una gran patao”.

También ocurre durante esa sesión que Manuel D al ver la calavera en la que estaba trabajando Luis W toma un pedazo de greda él y empieza a modelarla para

realizar algo similar. Sin embargo, al estar terminando le pega contra la mesa y le incrusta un lápiz, comentando: “mate la calavera”. Lo hace repetidamente, y comentando finalmente: “en el corazón”.

Pablo Q entra preguntando en la onceava sesión por el objeto que trabajó la semana pasada, pero al verlo ya no le gusta, lo mira con una marcada cara de desprecio. Al irse rápido la semana pasada, y su objeto de greda al estar húmedo aún, es que Claudia prefirió dejarlo en la mesa. Alguien, al parecer, lo habría roto luego de que se endureciera.

Tomás K le pregunta a Pablo Q qué fue lo que hizo, mientras toma el objeto. Le contesta: “lo hicieron tira. Era una canasta”. Tomás insiste a Pablo de que podría hacer algo nuevo, mostrándole que hay más greda. Pablo la mira pero no responde nada. Algunos minutos después me percató que Luis W al pintar con los acrílicos le da un codazo al objeto de Pablo, cayéndose al piso. No se inmuta por lo ocurrido, tampoco se si se dio cuenta. Decido recogerlo y volver a ponerlo en la mesa.

En la sesión siguiente Tomás B le comenta a Manuel D que es su caja la que está pintando, a lo que responde que ahora la está pintando y que se la va a dejar “*chora*”. Tomás lo mira y no le comenta nada más. En la misma sesión, Isaac V se sienta y saca una hoja la cual tiene un dibujo ya realizado, comenta riéndose mientras lo muestra a quienes están en la primera mesa: “¡ya lo termine!”. Otros de los participantes también se ríen. Le mencionó que ese trabajo lo realizó Cristóbal D en otra de las sesiones, mientras le paso otra hoja en blanco.

Es necesario hacer una primera acepción a la conceptualización de la conservación. Se distingue aquellos objetos que en su fabricación fueron destruidos por sus propios fabricantes, como la calavera de Manuel D, a aquellos que sufrieron daños por otros participantes. Algo que Marcel Duchamp entendía bien y es reflejado al ser preguntado en un debate público por Robert Rauschenberg: “Así pues, ¿usted quiere destruir el arte para toda la humanidad?, y él respondió: No, solamente para mí mismo” (Gamboni, 2014. Pág 389).

Otra falta en la conservación se debe a la confusión, tal como le ocurrió a Meter Oppenheim con su obra *Mi niñera*. “Se creyó que la cuerda que ataba los zapatos de mujer como un pollo formaba parte del embalaje y por tanto la quitaron” (Gamboni, 2014. Pág 393). Por último, están aquellos materiales u objetos que son destruidos

intencionalmente por algún otro participante del taller, no entrando ello en el proceso de producción.

Estas dos últimas acepciones son las que se vuelven significativas ante la tarea de tener que sostener un taller, que la producción de los objetos producidos no se vean afectados por descuido o intencionalmente. Hemos descrito ya lo frágil e íntimo que se puede volver un proceso de modelación. Jean Oury(2017) menciona que “para preservar o crear espacios de juego, es necesario cierto rigor, no un total dejar hacer o dejar ir” (Pág 21). Haciendo la distinción así, con la pedagogía libertaria.

4.3. El taller.

Marc Augé(1998) describió que los objetos instaurados por ritos cumplen un rol central -como el verbo en la oración-, no siendo susceptibles de ser aprehendidos fuera del lugar de los enunciados o los actos. Es por aquello, que estos objetos tienen la capacidad de que una vez instituidos, acarreen al sucesor la obligación de continuidad. Como también, permite identificar y unificar al grupo, “cuya existencia introduce en el interior de ese grupo muchas distinciones” (Pág 41).

La Psicoterapia Institucional (PI), al modo del Legba estudiado por Marc Augé, ha trabajado en la función que puede alcanzar un objeto producido en un taller, al igual que la función que pueden alcanzar los talleres. Recordándonos, por lo tanto, lo significativo que se vuelve pensar el taller, como en las conceptualizaciones teórico-clínicas en torno a las materialidades y al objeto. Es finalmente donde se pretende construir un espacio para los participantes en consideración del Colectivo. En esa línea es que Jean Oury(2017) propone que en las instituciones se produzcan máquinas de repartición.

Lo anterior considera que debiese dirigirse a la posibilidad de investir diferentes lugares, percibiendo “que todo un sistema se pone en práctica, se delimita y hay una posibilidad de articular y de dinamizar [la] existencia de una manera más fácil que si quedara siempre en el mismo entorno” (Oury, 2017. Pág 189). La calidad del ambiente sería de orden del color - cercano a los sentimientos *páticos*-, con solo uno no se llega muy lejos.

Felix Guattari(2013), por su parte, considera que una de las formas en que se expresa la máquina institucional es por medio de la realización de distintos talleres, los

que tienen como finalidad la constitución de complejos de subjetivación. Aquello permitiría rehacer una corporeidad existencial y salir del peligro de las repeticiones, al igual que una multiplicidad de formas de vencer al tiempo. A través de ello, “el loco puede entonces descubrir una relación con el mundo en la que la pintura le hace vivir y, por su parte, el cuidador descubre una nueva relación con la existencia que, así, se reapropia” (Depussé, 2013. pág 21).

En la creación de estos diversos *espacios del decir*, en los cuales las personas pueden venir o no, permite que se trabaje desde una dimensión indirecta, teniendo en consideración estructuras colectivas y sistemas de mediación. Jean Oury(2017) ejemplifica que, *El Club*, en su conjunto y en el detalle, “es una estructura de mediación en la vida cotidiana; los investimentos que se hacen sobre los elementos del club –la biblioteca, el bar, las salidas, los viajes, etc.- tiene aún más eficacia si existe un circuito de intercambio constituido” (Pág 86). Permittiéndose así, una maximización de la posibilidad del acting out -de la pasión (Oury, 2017).

Al igual que la repartición de *espacios del decir*, Ginette Michaud(2002) da cuenta de la importancia de que los usuarios “puedan hallar, por la posibilidad de crear y modificar sus instituciones -en el marco de su medio asistencial- una movilidad inventiva, deseos e investiduras” (Pág 197). Lo cual también incidiría en patologías petrificantes, debido a la serialidad y repetición, como es en la psicosis.

Por lo tanto, la organización de esta colectividad entra en el orden de la demanda, de una red de demandas, que necesita del aparato de la extracción. Siguiendo a Marcel Mauss, a nivel microsocial se entra en una dialéctica de las prestaciones y contraprestaciones, o en formalizaciones de intercambios, para que en un segundo momento, se entre en el orden del deseo.

En estos espacios multireferenciados, de organización de conjuntos, se tiene como meta tener en cuenta un vector de singularidad. Generando así, prácticas de sistemas colectivos que preservan la singularidad de cada quien. Y de esta forma es que el Colectivo despliega y favorece el encuentro -término fundamental. (Oury, 2017).

Lo Colectivo podría definirse como una máquina abstracta, al igual que en la cibernética, pero de tipo tres, de lenguajes artificiales. “Una máquina abstracta que sólo *ek-siste*, porque hay una suerte de información permanente – en el sentido de “enformar”, que se forma esta especie de <<órgano abstracto>> que, en ese momento,

va a permitir que haya posibilidad de un nuevo injerto de transferencia.” (Oury, 2017. Pág 327).

También, esta máquina -lo Colectivo- debiese desarrollar la *función diacrítica*, correlativa de una posibilidad de *producción de SI*. En otras palabras, es que en la práctica se genere la posibilidad de distinción. “Es una temática muy “materialista”: se trata de *autoproducción*, no de subjetividad, sino de *subjetidad*” (Oury, 2017. Pág 327).

Por lo tanto, estas máquinas multilineales llevan implícito un criterio que intenta ser una metodología en acto. Compuesta por dos elementos: a) Una búsqueda que no niega el reconocimiento de regularidad, sino que evita los universales. Dispositivo que propuesto de este modo se constituye en sí mismo en una multiplicidad b) Lo nuevo, considerado en tanto creatividad, a veces se produce en estos dispositivos. Caracterizándose, entonces, por la producción de novedad (Fernandez 2007).

La organización de este taller se inscribe en la realización de otros, los cuales en ciertas instancias iban emergiendo, filtrándose, haciendo necesario el trabajo permanente de ir distinguiéndolos para que no se superpongan. La sesión cuatro da cuenta de aquello, al realizarse al mismo tiempo el taller plásticos y el de actualidad, o en la sexta sesión cuando Tomás B y Juan José N siguen trabajando en las guirnaldas en la mesa de atrás para la decoración de las fiestas patrias, o en la sesión once cuando coincide el horario con el taller de dispensación de cigarrillos.

No solo había que hacer una distinción del taller con aquellos que se superponían debido a coincidencias de tiempos y espacios, también se iban colando actividades y talleres que no se organizaban de este modo. En la sexta sesión entra a la Sala Christopher Q buscando a Claudia para mostrarle cómo está colgando la ropa en la lavandería. Christopher hace varios años se encarga de la lavandería de la Unidad y la semana pasada salió al Mall para poder comprar perros de ropa, consideraba que así podría organizar mejor su trabajo. En la sesión siguiente varios usuarios entran al taller preguntando cuándo podrán comprar las sopaipillas, ya que ese día en la tarde tendrán el taller de cocina. Donde las sopaipillas que hacen se venden a los mismos usuarios de la Unidad, convirtiéndose, por tanto, en una actividad que siempre genera una gran expectativa.

Con esta última actividad ingresa a circular dentro del taller el dinero, don no considerado. Fuera de la Sala van formando una fila para comprar el ticket, incluso

quienes no tienen dinero ya que no tienen pensión y/o una red de apoyo. A uno de esos usuarios se acerca Diego Q para regalarle un ticket. También, ocurre que algunos al no tener sencillo o el dinero en ese momento empiezan a ordenar las deudas dentro de la Sala: “cómprame ahí y después te paso la *luca*”.

La circulación del dinero no solo ingresa de este modo al taller. En la novena sesión Antonio B no está seguro quien tiene su dinero pero piensa que lo pudo tomar Pablo Q, por lo que va donde guarda su ropa y vuelve con varias poleras, camisas y polerones puestos encima. La intención era cobrar la deuda.

En este apartado se dará espacio a lo que fue aconteciendo en el taller plástico realizado en una Unidad de Corta Estadía de un Centro Psiquiátrico, el que no solo se debe al trabajo con las materialidades y los objetos -y las circulaciones de ellos. Constituyéndose también en acontecimientos del orden del trayecto, de las invenciones, de responsabilización y de delimitaciones que se van generando. Tenerlo en consideración amplía el registro de intervenciones posibles y permite calcular la introducción de instancias colectivas, otorgándole valor a diversas formaciones sociales. Valor que puede alcanzar implicancias terapéuticas.

4.3.1. Circulación de cigarros y fumadores.

Como ya se ha ido dando cuenta, la circulación de cigarros y la proliferación de ceniceros son elementos de gran importancia. No solo se introduce en el taller por medio de diversos objetos, sino que también genera una delimitación de los movimientos e interacciones posibles. En la sesión número tres, Tomás B al terminar de modelar su objeto me pregunta: “¿puedo dejarlo acá? ¿puedo ir a fumar un cigarrito?”, por lo que le muestro un lugar encima de la radio mientras mueve los bueyes y la carroza con una hoja de block. También, le respondo que puede ir a fumar, saliendo de la Sala junto a Juan José N.

Esta pregunta fue sostenida a lo largo del taller. En la sesión número quince mientras Camilo Q pone la última canción del taller: “una cerveza”, y que Leonardo le pregunta como se llama al no poder recordarla, Tomás B me pregunta si puede ir a fumar, le contesto que sí. Claudia le comenta que después del cigarro fuera a la entrada de la Unidad para que la ayude con las compras.

En la sesión doce invitan a Manuel D a fumar, lo que en otras oportunidades hubiera aceptado esta vez la declina debido a su concentración en el trabajo con una caja de madera. Esa sesión se va último, luego de haber estado pintando.

Lo que señalaba que el trabajo con el objeto era concluido para este participante por ir a fumar un cigarro fuera de la Sala, para luego volver a ordenar. Este ejercicio varias veces era acompañado por algún participante en la Sala, o algún usuario de la Unidad. El cigarro en su circulación estimulaba la proliferación del trabajo con ciertos objetos y al mismo tiempo podía conducir al cese de alguna actividad.

El surgimiento de esta relación con el cigarro se puede vincular a la importancia del *entre*, en tanto, “las voces, los movimientos, los ritmos, los sonidos y las imágenes que atraviesan de múltiples maneras el contenido mismo de la escena y afecta de forma diferente y singular a los participantes” (Fernández, 2007. Pág 198). Este recorrido estaría atravesado por este *entre* que no corresponde a ningún sujeto y que delimita fronteras de producción y no-producción, de movimientos posibilitantes o seriados.

Entre similar al *intersticio* mencionado anteriormente y trabajado por Nicolas Bourriaud(2017), el cual se ligaría a la producción de espacios-tiempos relacionales que resisten y persisten. Para el autor sería posibilitar libertades frente a la ideología de comunicación de masas -la massmedia advertida por Guattari(1996).

Ya sea por como una configuración de cierta resistencia o como un hiato de diversas proliferaciones, los espacios que delimita el cigarro y la acción de fumar inciden en el desarrollo del taller. Ante aquello es necesario advertir que las prácticas relativas al cigarro no totalicen la producción y circulación de enunciaciones, objetos, risas, afectos. Es importante que el cigarro no sature las diversas posibilidades del *entre*, sino que tenerlo en consideración para que se constituya en un objeto, un movimiento o un trayecto más dentro de las diversas inventivas posibles.

4.3.2. Rotación de asientos.

La construcción, la constitución, de espacios es fundamental para la realización de algún trabajo y de la posibilidad de la *emergencia del decir*. La rotación de asientos, al igual que la circulación de cigarrillos, puede o no estimular el trabajo con los materiales y objetos.

En la quinta sesión dentro de los cambios de puesto de Manuel D se sienta encima de la chaqueta de Pablo Q, quien se había levantado para buscar diferentes pinturas para seguir trabajando en la botella de vidrio. Esto ocurre dos veces, por lo que Pablo ya está enojado. Tengo que intervenir para que pueda sacar la chaqueta y continúe trabajando tranquilamente. Estaba preocupado que se le arrugará. Luego de solucionarlo Pablo me pregunta: “¿me está quedando bonito, cierto?”.

En la octava sesión Javier D y Pablo D ya no participan más en el taller ya que son trasladados a un Hogar Protegido, y otro Antonio B había egresado esa semana. Los primeros dos participantes utilizaban la mayoría de las veces los mismos puestos, mientras que Antonio tendía a cambiar de puesto en cada sesión del taller en la que participaba. Al quedar disponible un mayor número de asientos los participantes podían tener más posibilidades para desplazarse y buscar nuevos sitios, sin embargo, la configuración no cambió significativamente, quienes tenían sus puestos tendían a mantenerlos.

En consideración de lo mencionado, esa misma sesión Pablo Q se queda nuevamente sin un asiento a pesar de contar con más disponibilidad, logrando finalmente sentarse luego de estar buscando uno nuevo. Cristóbal D sin darse cuenta utilizó el suyo al ingresar tarde, también Raúl T casi toma el nuevo que iba a utilizar pero logró advertírselo.

En la sesión siguiente Isaac V empieza a explorar la Sala hasta encontrar su objeto el cual toma, pero al no encontrar un asiento cerca de la mesa se sienta en una segunda fila de asientos. Para poder trabajar prefiere quedarse de pie. También, Pablo Q con la ténpera en la mano intenta volver al puesto donde estaba sentado pero se da cuenta que otro participante ha tomado su silla, al intentar de tomar otra el resto le advierten que ellos las están utilizando. Al seguir buscando donde sentarse, intenta sacar a Tomás K del suyo, ante aquello Claudia toma una silla y la pone cerca suyo, invitándolo a sentarse.

En la onceava sesión Pablo Q se decide sentar en el asiento de Luis W, quien justo estaba volviendo de lavar los pinceles y con la pintura en los mezcladores, sacándolo del que sería su puesto. Pablo obedece, mientras Camilo Q le acerca otra silla.

En doceava sesión escucho que Pablo Q le dice a Claudia que Tomás K esta sentado en su puesto, el que no se lo pasa por hacerse el tonto. Los de la primera mesa le ofrecen otra pero se sienta Manuel T que está recién entrando. Tomás finalmente se levanta y saca otra silla de las que están apiladas en la esquina, Pablo se sienta nuevamente en su puesto.

“El espacio del <<decir>> es una delimitación que demanda un trabajo enorme, un trabajo colectivo, polifónico a diferentes niveles” (Oury, 2017. Pág 261). Uno de los niveles, es la posibilidad de tener un asiento, un sitio, en el cual trabajar con los distintos materiales. El no ser garantizado aquello se podría ver afectado en la potencialidad de producción de un taller como el de objetos plásticos.

Sin embargo, es necesario puntualizar que existen diferencias entre el desarrollo propio de la circulación de un participante en la Sala y el de la constitución de un espacio. La garantía apunta a estos dos registros, posibilitar la circulación y el de la constitución de cierto sitio. Entendiendo que en la circulación se va configurando lo que será vivido como sitio, por lo tanto, es importante la capacidad de crear y recrear espacios ante la errancia, o del no estar en ningún sitio. Como se mencionaba anteriormente, la *emergencia del decir* está vinculada a la posibilidad de encontrar un sitio, delimitar ese espacio personal (Oury, 2017).

4.3.3. Rotación de tazas y cafés.

Existen pocas instancias en la Unidad en la que los usuarios tienen una *libre* disposición del café, en el taller es una de estas. Son ellos mismos quienes se organizan para poder comprarlo, aprovechando que en la Sala hay un gran hervidor de agua. En la primera sesión no se contó con café pero en la segunda si, una vez que los participantes fueron ingresando iban ocupando los distintos asientos, prendiendo la cafetera y repartiendo las tazas, era un acuerdo tácito de lo que debía hacerse antes de partir, independiente de quien fuese. En la sesión siguiente al invitar a los usuarios a esta nueva sesión del taller generó mayor interés que las otras dos veces, manteniéndose como constante –como la mayoría de las veces- el café. Aquella dinámica se fue estabilizando a lo largo del transcurso de las sesiones.

En la sesión número ocho Tomás K le pregunta a Claudia si pueden hacer café, quien le responde indicando en qué parte del mueble está. Tomás le echa más de la

cuenta al hervidor, lo que Claudia repara y le advierte -el café al ser comprado por los usuarios es que se tiene una especial atención en cuidarlo. Luego se queda esperando que hierva el agua con algunas tazas cerca de él, la idea es repartirlas cuando esté listo.

Desde esa sesión de a poco Tomás empezó a responsabilizarse por hacer el café y repartirlo, dejando de asistir al taller por las producciones que realizaba, sino por este nuevo rol dentro de los participantes. En la novena sesión se observa que Tomás K termina de servir en distintas tazas el café que recién hizo, algunos piden una taza espontáneamente y otros la aceptan luego de que se la ofrezcan, de todos modos, rápidamente ya no quedan.

En la sesión número once Tomás K se mueve por la Sala preguntando y buscando el café, al no encontrarlo decide irse. En la sesión siguiente ya había café disponible nuevamente, por lo que al entrar Tomás B y Tomás K a la Sala, este último comienza por ofrecer café a sus compañeros, rápidamente se dispone para realizarlo mientras que Tomás B empieza a explorar el lugar. Luego, entra Manuel D a la Sala con la intención de tomar un café, por lo que espontáneamente pregunta si queda. Me saluda: “buena rulos”, y luego se sienta en la segunda mesa. También, entra Raúl T y lo primero que dice es: “llegué tarde al café, me lo perdí”. Mientras va caminando por las mesas.

En la siguiente sesión Tomás K continúa haciéndose cargo del café, al igual que buscar el endulzante y el azúcar. Ya realizados el participante empieza a ofrecer los cafés: “ahí van los cafés *cabros*”, para luego preguntarle a Douglas si sigue enojado con él. Entra Antonio B a la Sala y me comenta que está contento, que habló con su familia y vienen de visita, luego, pregunta si puede tomar café por lo que Tomás K le indica dónde están las tazas. Juan José ingresa después, igualmente buscando café, y Tomás le señala la mesa. Termina por utilizar la taza de Antonio B, quien se acaba de ir. Finalmente, el participante se levanta de su puesto y comienza a lavar las tazas al concluir el taller.

Nuevamente en la sesión número quince es posible ver a Tomás K realizando los café a los participantes del taller, mientras la gran mayoría se los va tomando en silencio. Las escenas recopiladas nos muestran cómo Tomás K deja poco a poco a abandonar el trabajo con los materiales, siendo él uno de los primeros usuarios en participar, para dar paso a asumir una actividad que era en su mayor medida anónima.

Responsabilidad, concepto que permitiría ampliar el campo de la inversión según Francesc Tosquelles (Michaud, 2002).

La estabilización de servir el café y de distribuir las tazas se fue acentuando cada vez que Tomás K iba aumentando su participación, logrando que al iniciar el taller se pudiesen entregar los cafés sin que a nadie le faltaran, y al terminar que las tazas quedarán limpias en el lavaplatos. Aquello fue generando una trayectoria, un repliegue, tanto para Tomás, como para la relación de los participantes con el café.

4.3.4. Organización de las canciones.

En cada realización del taller se iba organizando por participante las canciones que querían escuchar. Si bien, los usuarios de la Unidad cuentan con diferentes radios y parlantes seguía llamando bastante la atención que el taller contará con música, y que ellos mismos fuesen diciendo cual querían escuchar. Por lo tanto, la producción de los materiales y objetos no estuvo ajena a la circulación de las canciones.

En la segunda sesión Claudia prende la radio y la conecta a su celular, preguntando en el orden de cómo estaban sentados que música quieren escuchar. En la quinta sesión, Claudia, al igual que todas las otras sesiones va poniendo las canciones que los participantes quieren, a alguien se le ocurre escuchar “welcome to the jungle” lo que produce que varios bailen. Es la primera vez que más de uno baile.

Durante esa misma sesión Manuel D sigue molestando a algunos participantes que están cerca de él tirándoles pequeños pedazos de greda y preguntando cuando le va a tocar poner una canción. Cuando ya es su turno pide un reggaetón lo cual lo calma, se apoya con sus brazos en la mesa mientras canta la canción entera, mientras pide que no la bajen para así seguir cantándola. Luego suplica poner otra canción para seguir cantando, quiere escuchar “echale pique”.

En la sesión número siete, alguien pide la canción “Next episode” de Snoop Dog y al poco tiempo de iniciada Raúl T comenta: “me estoy volando con esta música, me siento distinto”. Mientras se ríe y hace movimientos de mano siguiendo el ritmo desde su puesto.

Tomás K pide en la sesión siguiente la misma canción, pero al mismo tiempo Manuel T sigue pidiendo más aplausos para bailar, por lo que Tomás le grita que se calle, que quiere escuchar la canción que pidió. También, Pablo Q pide una canción de

electrónica por youtube que comienza a bailar junto a Manuel T, haciendo imposible en ese momento seguir conversando con Camilo. El resto de los participantes les aplauden para que sigan bailando, por lo que Pablo toma una silla para desarrollar su coreografía. Manuel, mientras tanto, sigue pidiendo las palmas para bailar cueca.

Pablo Q luego de bailar se pone a llorar, mientras que Camilo lo mira sorprendido sin saber qué decir o hacer, finalmente solo lo observa. Claudia le pregunta qué otra canción le gustaría poner, contestándole: “explota, explota me explora”.

En la sesión nueve Luis W pide la canción: “angelito vuela”, y Tomás K una de RBD mientras canta: “extraño hartito tu felicidad”, a lo que Claudia se ríe y le corrige: “sobrevivo por pura ansiedad”. Tomás también se ríe al darse cuenta. En la siguiente sesión, entra rápidamente a la sala Manuel D y le pregunta a Claudia cuando va a poder poner una canción él, le contesta que cuando trabaje va a poder escoger una. Ante eso le saca un papel a Luis W que iba a utilizar, comentando que va a hacer una carta. Después, Claudia le pregunta a Luis W qué canción quiere poner, pero comenta que no preferiría ninguna, así que le pregunta a Pablo Q, contesta que quiere poner: “todos me miran...”.

En la décima sesión, Luis D comienza a discutir con Camilo Q quien va a poner la próxima canción, Luis W pregunta si puede poner la próxima. Claudia les responde que luego de Camilo viene Luis D, y después Luis W. Nadie discute más. Luis D pide que pongan “Flash” de Queen, al partir Pablo Q se emociona y empieza a cantar.

Entra Sebastián F en la sesión siguiente a la Sala y solicita poder poner una canción, pero no está trabajando con ningún material. También, Pablo Q entra nuevamente a la Sala y me pregunta qué puede hacer. Cristóbal le responde que baile y lo anima con las palmas, mientras canta: “solo los solo”. Pablo realiza unos movimientos cortos y rápidos, para luego buscar distintos objetos. Encuentra unos vasos de colores y me pregunta si puede usarlos.

Cristopher se dirige espontáneamente hacia la radio en la sesión doce para prenderla y conectarla al celular de Claudia. Pablo Q al ser preguntado por qué canción le gustaría poder poner, a lo que Tomás K contesta: “¡Raffaella Carrá!”. Pablo Q repite lo que menciona Tomás, pero agregando: “una motivada”. Al mismo tiempo, también Pablo me pregunta por el nombre de un cantante que le cantaba a los hombres, entre la década del 80, o 2000.

Claudia le pregunta a Luis W qué canción quiere escuchar, a lo que no sugiere ninguna. Manuel D pide una pero es el turno de Tomás K, quien pide una canción de Snoop Dog: “súbale tía para que todos bailen”. En la sesión trece al tocarle el turno a Tomás B de poner una canción me pide que ponga A-Ha, al preguntarle cual me contesta que cualquiera. Me decido por “Take on me”. Tomás K me pregunta si conozco la canción, mientras le contesto que si Raúl agrega: “es linda”, luego se para de su puesto para bailar.

Luego, Pablo Q me pide una canción que no conozco, la cual sí conoce Luis W, por lo que le paso mi celular para que la pueda buscar en youtube. Pocos segundos después entra Antonio B y acompaña a Pablo a bailar. También entra Luis D y se queda viendo como bailan mientras se ríe, empieza a seguir el ritmo con las palmas, al igual que otros. Pablo se sienta diciendo que se canso, al mismo tiempo Antonio B y Luis D se sientan en sillas cercanas.

Así, continua la organización de la lista de canciones en el transcurso del taller. Cada vez va tomando más espacio el baile, como en otras sesiones en la número dieciséis le toca poner una canción a Pablo, pide “la vida loca”. Al iniciar rápidamente comienza a cantar bailando en su puesto, no le importa no saberse la letra correctamente. Sigue cantando. Benjamín se ríe mientras ve después a Pablo bailar.

La función que puede llegar a cumplir la música y el baile sobrepasan lo que se busca articular en ese apartado, sin embargo, incluirlo tiene como fin rescatar el efecto para los sujetos y las colectividades. Efecto que no está ajeno a la producción, a la extracción y a la creación. Para Nicolas Bourriard(2009) el Dj se configura como una figura del colectivismo donde ya no operaría la idea de la obra-unida-a-su-firma, sino que se inscribe dentro de los tráficos, los bricolajes. La playlist “es una cartografía de datos culturales, aunque también una prescripción abierta, un trayecto que puede ser tomado (y modificado de manera indefinida) por otro” (Pág 189).

Al igual que con las tazas de café la introducción de la música empezó poco a poco a estabilizarse en alguien que mediara la lista, como en las aberturas de los trayectos que se iban dibujando. Dentro de las trayectorias que empezaron a surgir fue la aparición del baile entre los mismos participantes. Después de que Manuel T estuviese acostado en el piso atento a que alguien pudiese levantarlo en las primeras sesiones, pasó a bailar, solo y luego acompañado.

Sin embargo, hay que advertir que no todo trayecto se configura como una potencialidad. André Lepecki(2019) recuerda los postulados de Henri Lefebvre sobre la danza, quien describe como varias experiencias diarias de flujo y ritmos corporales pueden limitar la percepción y la subjetividad. Cómo sería, la incorporación de técnicas de adiestramiento animal a los grupos. O como él propone, lo coreopolicial, lo cual se presentaría en los movimientos imposibilitados de quebrar la reproducción de una circulación impuesta a las subjetividades ante lo consensuado. Actualizando así, lo imposible ante los movimientos especulativos -como ejemplo de lo mencionado se encontraría la obra *Nada. Vamos a ver* del coreógrafo Gistavo Ciríaco, analizada por Lepecki(2019).

Al hacer el paralelo, sin embargo, en el contexto de un taller plástico se vuelve fundamental resguardar que los cantos, los bailes, los trayectos, resistan al adiestramiento, y posibiliten la potencialidad de producción. De este modo,

“no estaríamos ya ante subjetividades dadas como en-si, sino que ante procesos de autopoiesis, ante instancias individuales y/o colectivas que harían emerger un Territorio existencial sui-referencial. Permitiendo por medio de subjetividades estéticas o de objetos parciales la extracción de las armonías, de las polifonías, de los contrapuntos, de los ritmos y la orquestaciones existenciales hasta aquí inauditos” (Guattari, 2013. Pág 32).

Armonías como las de Cristóbal D, o que sea posible bailar “explota, explota me explo” después de llorar, o que se sientan distintos con una nueva canción. Si finalmente es “la vida loca”, tal como nos recuerda Pablo Q antes de bailar. Aquello es permitido por la producción y circulación en espacios multirreferenciados. Desplegándose, replegándose, lo virtual-real.

4.- Dos procesos inventivos ante las aberturas.

*“Pero
el asunto
es que las cosas sueñan con nosotros,
y al final no se sepa
si somos nosotros quienes soñamos con el poeta
que sueña con el paisaje,
o es el paisaje quien sueña con nosotros
y el poeta
y el pintor”*
Jorge Teillier

*”El poeta baja a las profundidades del alma, sube a la superficie y busca el contacto
cósmico. He ahí las fuentes de la creación. De la creación como yo entiendo, como
descubrimiento de correlaciones o diferencias y presentación de un hecho nuevo”*
Vicente Huidobro

André Lepecki(2019) menciona como el trabajo de las narraciones especulativas, de los escenarios imaginativos y de la écfrasis de los coreógrafos permitirían una triple crítica al poder contemporáneo. Para aquello, es que realiza una interesante distinción entre imaginación y creatividad. La primera se asociaría a la abstracción en pos de una lógica disyuntiva que permita redistribuir la vida; la segunda, sería relativa a “la captura neoliberal de la invención, que no solo juega con lo que es posible, sino que reproduce lo posible como si fuera la única alternativa disponible para la vida” (Pág 223)

Frente a la primera constelación expuesta; es que la estética, la política o la filosofía han evidenciado la abertura a las posibilidades de “crear nuevos cuerpos, individuales, amorosos, colectivos, políticos, pero también nuevos enunciados, fabulaciones o delirios” (Lapoujade, 2016. pág 304-305). Lo cual es consonante con lo mencionado por Lepecki(2018), quien explica que las prácticas performáticas generarían fuerzas, afectos, materialidades, cuerpos, subjetividades, imaginaciones, economías en el surgimiento de un evento. O, por Carl Einstein, a quien le interesaría el arte por su posibilidad de integrar una concepción del mundo, en tanto la destruye o la supera (Didi-Huberman, 2018). O, como interroga Nancy (2014):“¿a qué abre el arte? A otras posibilidades de mundo” (pág 25). O, Nicolas Bourriaud(2017), quien considera

que “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera fuera la escala escogida por el artista” (Pág 12).

Por su parte, las prácticas analíticas no han quedado ajenas a la aproximación de las aberturas. No solo se limita a la teorización de ciertas obras que en sus producciones espontáneas han permitido a algunos autores volcarse a un trabajo relativo a lo traumático, a lograr cierta estabilización en sus psicosis previa e incluso poder generar un *sinthome*. Sino, y de forma solapada ante la totalización del *saberhacer*, es que también se han puntualizado conceptualizaciones que permitan la abertura, de lo sui géneris, de lo ex-nihilo.

Por ejemplo, las dinámicas de transferencia se inscribirán dentro de los movimientos creacionistas, en tanto, una creación *ex-nihilo*. En donde, los injertos de transferencia pueden pensarse como injerto de lo abierto (Oury, 2011; Oury, 2017). También, en la posibilidad de depositar un goce por medio de alguna creación ex-nihilo (Soler 2014), o en las creaciones ex-nihilo de Jacques Lacan ante el planteo evolucionista de Sigmund Freud: El símbolo, la significación, el lenguaje, el *gozo*, el otro (Eidelsztein, 2018).

Felix Guattari(2013) consideraba que la aproximación a la multiplicidad permitiría la posibilidad de disponer aberturas posibles a lo virtual y a la procesualidad creativa. Una de las expresiones privilegiadas de aquello es la locura como constitutiva de “la intencionalidad fundadora de la relación sujeto-objeto. La psicosis pone al desnudo un resorte esencial del ser-en-el-mundo” (Guattari, 2013. Pág 97).

Aquello exigiría nuevas prácticas sociales y estéticas que den cuenta a través de la devolución del sentido de vida, en donde, el afecto estético permitiría la “reapertura precaria de líneas de fuga que van de los estratos finitos hacia lo infinito incorporal, como foco de resistencia de la resingularización y de la heterogénesis” (Guattari, 2013. pág 129).

El taller plástico se constituye en un espacio en el cual se puede interrogar este movimiento -o gesto- de aberturas, del surgimiento del encuentro e invenciones novedosas. Resistiendo a los postulados de ciertos psicoanálisis que en la aproximación a una obra, o a algún paciente, se circunscriben forzosamente a los postulados del edipo. No bastaría tan solo con una edipización de la obra (Deleuze y Guattari, 2019).

Siguiendo en esta línea, es que este apartado busca desplegar dos inventivas que se fueron mencionadas anteriormente al describir los efectos del trabajo con las materialidades, los objetos, los trayectos, los enunciados, los participantes, lo circundante -etc.-, pero que ahora se describirán teóricamente. Se trata de dos funciones: la producción y la extracción.

5.1.1.- Producción

Carl Einstein (2013) consideraba que en el pasado existía un centro construido por un único Dios, el cual creaba cánones de alucinaciones. Aquello se reflejaría en formas tectónicas que simbolizaban, “a menudo, dioses o fenómenos naturales como la verticalidad fálica, el símbolo sol, etc., lo cual implica que hay una prevención a quebrantar unos símbolos considerados religiosos, vitales y colectivos” (Pág 35). Sin embargo, ahora la fatalidad del inconsciente ocuparía el lugar de la coerción religiosa, yendo más lejos que solamente la subjetividad (Einstein, 2013).

Esta coerción del inconsciente se implica como una fuerza creadora de normas que se antepone a una concepción que permitiría generar ondas polifónicas, multiplicidades de soluciones y de una existencia centrífuga. Remarcando así, que:

“la alucinación, o el inconsciente, no trabaja como una constante inmovil (Freud) sino como una fuerza capaz de cualquier cambio. *Estático* significa aquí una comprensión violenta de procesos largos –y, sin embargo, rápidos- contra los que se reacciona con aún más movilidad. Esto es porque los cuadros son *entrecrucijadas* de experiencias psíquicas, de las que se entresacan, para retenerlos o rechazarlos, los momentos importantes” (Einstein, 2013. Pág 55).

Lo anterior no consideraría que en el inconsciente estaría la posibilidad de lo nuevo, lo que no para de modificarse, constituyendolo como factor progresivo. Einstein(2008) mencionaba que con Picasso saldríamos de la “alucinación fatalista y estable de Freud, expresión limitada donde está representado el inconsciente, de una manera metafísica, como una sustancia constante” (Pág 165). Ejemplo de esta potencia del inconsciente sería el alumbramiento figurativo (Didi-Huberman, 2018).

Sin embargo, algunas soluciones buscadas durante las vanguardias no tuvieron este efecto deseado, impactando en la mantenciones de conceptualizaciones cerradas y

constantes del yo, lo que puede observarse en el trabajo que desarrolló Salvador Dalí. El cual tras el debilitamiento del combate a la escritura preciosista e individual por medio de collages, produjo el resurgimiento de un yo continuista, relativo a la capitalización psíquica. El collage trabajado de este modo recuperaría “un icografismo autosatisfactorio del subconsciente” (Didi-Huberman, 2018, pág 301).

Gilles Deleuze y Felix Guattari(2019) consideran, por su parte, que la producción inconsciente propia del descubrimiento freudiano estaría cubierta por un nuevo idealismo, siendo éste: “sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...)” (Pág 32). La universalización del edipo, de las relaciones familiares en la infancia, generó el desconocimiento de la producción del propio inconsciente y de los mecanismos colectivos que lo apoyan (Deleuze y Guattari, 2019).

También, la prohibición del incesto no remitiría necesariamente al Edipo, sino que a los flujos no codificados constituyentes del deseo, en donde, el Edipo se configuraría todavía como “una manera de codificar lo incodificable, de codificar lo que se escapa a los códigos, o de desplazar el deseo y su objeto, de tenderles trampas” (Deleuze y Guattari, 2019. Pág 185). Aquello sería lo que se constituye como universal, lo representado desplazadamente que desfigura lo que las sociedades temen: los flujos descodificados del deseo.

Por un lado, se produciría una descodificación de los flujos relativos a la realidad objetiva de los antiguos mitos y tragedias para presentar los fantasmas y la libido como esencia del sujeto. Por otro lado, se recodificaría el deseo sobre las figuras de la familia, por tanto, la estructura haría pasar el deseo bajo la ley del falo o el gran significante, limitando de este modo el deseo producto de una falta constitutiva (Lapoujade, 2016).

Ante un inconsciente freudiano apegado a las tradiciones folclóricas inseparables de su época -constituyéndose en otra forma de producción-, el inconsciente lacaniano terminaría por caer también en esto último. El significante lacaniano sería homogeneizante al no poder aprehender los enunciados parciales, estando afectado por una doble carencia: deja escapar la heterogénesis ontológica que sintetiza las diversas

regiones del ser, pero a la vez, no es capaz de dar cuenta de la especificidad de los núcleos maquínicos autopoieticos (Guattari, 2013)

Estos autores para tratar sobre la conformación maquínica de la subjetividad es que tomaron también distancia de lo que el psicoanálisis había construido como teoría objetual, oponiéndose ante conceptualizaciones de *personas globales* y *objetos completos* de la Asociación Psicoanalítica Internacional, o el desarrollo de los objetos parciales de Melanie Klein. Respecto a Klein, se le cuestionó que los objetos parciales los utilizó para diluir el Edipo, multiplicarlo, dentro de la primera infancia. Además, que los fragmentos de órganos no funcionan fantásticamente como una totalidad perdida por venir. Su dispersión no se relacionaría con una carencia (Deleuze y Guattari, 2019).

Sin embargo, es rescatada la puntualización que realizó Jacques Lacan, la cual permitió la subversión de lo considerado anteriormente. La teoría del objeto *a* posibilitaría desterritorizarlo del objeto de deseo. Al no ser especularizable este objeto es que ya no estaría remitido a las coordenadas de los postfreudianos del pecho materno, las heces y el pene, para poder incluir la voz y la mirada. Sin embargo, no habría eliminado “las consecuencias de su ruptura con el determinismo freudiano y no situó adecuadamente las “máquinas deseantes” –cuya teoría esbozó- en los campos de virtualidad incorporal” (Guattari, 1996. Pág 117).

La teoría de los objetos parciales de Deleuze y Guattari (2019) tendría una “carga suficiente como para hacer estallar a Edipo y destituirlo de su imbécil pretensión de representar al inconsciente, de triangular el inconsciente, de captar toda producción deseante [...] La cuestión es la el carácter absolutamente *anedípico* de la producción deseante” (Pág 51). Esta nueva conceptualización *anedípica* pone en entredicho la idea de que los objetos parciales sean extraídos de personas globales, no serían representantes de personajes parentales ni de las relación familiares, sino que una extracción de flujo no personal que lo conectaría con otros objetos parciales -serían piezas de la máquina deseante. Los objetos parciales al constituirse como las funciones moleculares del inconsciente, produce que “toda estructura depuesta, toda memoria abolida, todo organismo anulado, todo lazo desecho, valen como objetos parciales brutos, piezas trabajadoras dispersas de una máquina asimismo dispersa.” (Deleuze y Guattari, 2019. Pág 344). En otras palabras, el inconsciente ignora personas.

El cuerpo se constituye como punto de partida -entendido como deseo y producción-, debido a la primacía del ser del esquizofrénico, de las máquinas y sus fallos. Cuerpo deseante, por el cual el deseo pasa por el cuerpo y los órganos. No se considera el cuerpo formado “orgánicamente”, sino tal como lo hace funcionar la energía deseante. Desde este punto de vista, el cuerpo no está dado, es producido por las síntesis propias a cada órgano. Literalmente, los órganos hacen cuerpo por y con lo que sintetizan” (Lapoujade, 2016. Pág 151). En donde, el cuerpo es producido como productor de flujos- de secreciones o de habla- y la síntesis como corte de los flujos de materia y de los órganos.

Gilles Deleuze (1984) utiliza las pinturas de Francis Bacon para ilustrar la posibilidad de deformación de la forma, del cuerpo. Aquello puede observarse en la “Figura acostada con jeringa hipodérmica”(1963), en donde la deformación de destino produce que el cuerpo deba “reunirse y disiparse, y por esto pasar por o en los instrumentos prótesis, que constituyen los pasajes y los estados reales, físicos, efectivos, las sensaciones y no las imaginaciones” (Pág 13). También, en “Autorretrato” (1973), el movimiento deformante deformado experimentada de modo estático “vuelve a llevar a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura” (Deleuze, 1984. Pág 13)

Bacon busca lograr hacer visible fuerzas que no lo son, de captarlas -tal como propone Klee-, logrando conseguir de este modo forma pictórica por medio de la deformación (Deleuze, 2007). Sin embargo, un número significativo de pintores también fueron mezclando la captura de las fuerzas con otras, como por ejemplo, la descomposición y recomposición del movimiento en el cubismo (Deleuze, 1984).

Las máquinas deseantes y los objetos parciales no son representativas, sino que un soporte y distribuidor de relaciones y agente, en tanto, relaciones o agentes de producción y de antiproducción, y no de personas o relaciones intersubjetivas. Sería “entre los objetos parciales y en las relaciones no familiares de la producción deseante que el niño siente su vida y se pregunta qué es vivir” (Deleuze y Guattari, 2019. Pág 54).

Las implicancias de la producción y la antiproducción que vienen a tratar Gilles Deleuze y Felix Guattari por medio del objeto parcial puede evidenciarse en la máquina específica de rostroridad descrita en “Mil Mesetas”. Esta máquina -del sistema cuerpo-

cabeza al sistema rostro-, da cuenta que no hay una colección de objetos parciales, sino que:

“Un bloque viviente, una conexión de tallos en los que los rasgos de un rostro entran en una multiplicidad real, en un diagrama, con un rasgo de paisaje desconocido, un rasgo de pintura o de música, que son entonces, efectivamente, producidos, creados, según cuantos de desterritorialización positiva absoluta, y ya no evocados ni recordados según sistemas de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 123).

La inhumanidad del pre-rostro mencionado señalaría toda la polivocidad de una semiótica que permite que la cabeza sea de un cuerpo desterritorializado, relativo a devenires espirituales-animales. Aquello muestra la posibilidad de producción de otras mutaciones de máquinas abstractas, en tanto una en función de las otras. Abriéndose una potencialización de lo posible (Deleuze y Guattari, 2004) -Agnes Varda se preguntaba qué se podría encontrar al abrir una persona, ella consideraba que si la abrían encontrarían playas. Las playas de Agnes.

En cuanto al deseo y los objetos de arte, es que en ambos pueden ser aprehendidos en “Territorios existenciales que son a la vez el cuerpo propio, yo, cuerpo materno, espacio vivido, ritornelos de la lengua materna, rostros familiares, relato familiar, étnico... [En donde] ninguna entrada existencial tiene prioridad sobre las demás” (Guattari, 2013. Pág 117).

También, la relación del artista con el objeto nos muestra la capacidad de integrar en su arte objetos que están rotos, quemados, “desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes” (Deleuze y Guattari, 2019. Pág 39).

Estas concepciones del objeto nos enfrenta al problema ético de cientificar la subjetividad o de intentar captarla como creatividad procesual. La elección por un objeto parcial ético-estético dentro de la significación dominante promueve un deseo mutante, el cual podría ser ligado al objeto *a* de Lacan en relación a la automatización subjetiva del objeto estético. Dentro de este esfuerzo creativo es que el objeto parcial propuesto podría implicar al “conjunto de los focos de automatización subjetiva relativo

a los grupos de sujetos, a las instancias producción de subjetividad maquínica, ecológica, arquitectónica, religiosa, etc” (Guattari, 1996. Pág 26).

Nicolas Bourriaud(2017) hace la relación entre el objeto parcial entendido como segmento semiótico desprendido de producción subjetiva colectiva para trabajar por sí mismo en los más comunes métodos artísticos, como por ejemplo, “*sampling* de imágenes y de información, reconversión de formas ya sociabilizadas o historizadas, invención de identidades colectivas” (Pág 126). También, el autor nos recuerda que el objeto estético al constituirse en un enunciador parcial permitiría en su autonomía crear nuevas referencias.

Bourriaud(2017) toma la obra *Primitivisme dans l'art de XXème siècle*, la cual trataría sobre las correlaciones formales y formalista de obras que fueron sacadas de su contexto, ”por un lado tribal, étnico, místico; por el otro, cultural, histórico, económico” (Pág 129). El autor utiliza esta obra para dar cuenta que en el arte no es tan relevante la particularidad del modo de producción, sino que en la producción de la subjetividad. Siendo relativa al dispositivo enunciativo elegido.

En cuanto a las subjetividades, Guattari(2013) considera que no sólo se producirían en homogeneidades ontológicas circundantes, en donde: “El Capital, La Energía, La Información, el Significante son otras tantas categorías que nos hacen creer en la homogeneidad ontológica de los referentes biológicos, etológicos, económicos, fonológicos, escriturales, musicales, etc” (Pág 63). A lo cual, el psicoanálisis también ha colaborado en la mantención de cierta homogeneización aportada por los estadios psicogenéticos o de los matemas del inconsciente.

Ahora bien, retomando también sobre la idea de producción trabajada desde la Psicoterapia Institucional, Jean Oury (2017) explicita que “lo Colectivo *debe producir S1*. Si no puede fabricar S1, no hay que continuar. El S1 permite arrancar. Está en relación directa con el mantenimiento del sentido” (Pág 192). Aquella producción se puede pesquisar en las diferentes relaciones, grupos de trabajo, encuentros, etc.

El autor considera que para que puedan modificarse las estructuras es necesario la producción de un nuevo discurso, de la producción de S1, en tanto, lugar *incoativo* de la estructura. El discurso analítico al constituirse en una instancia interpretativa permite ir cambiando la estructura de producción de S1. En otras palabras, “es el discurso analítico el que produce S1” (Oury, 2017. Pág 293).

Sin embargo, para que haya autoproducción a través de un grupo de sujetos es necesario considerar la *función diacrítica* -permitiendo distinguir por medio de la separación: de plano, de registros, etc. Lo que el Colectivo puede llegar a realizar es agenciar el trabajo para que haya una posibilidad de distinción. Posibilitando así, la “*autoproducción*, no de subjetividad, sino de *subjetividad*” (Oury, 2017. Pág 300). De la producción de algo que permite que haya sujeto.

5.1.2.- Extracción.

El vudú tendría un aspecto doblemente simbólico, según puntualiza Marc Augé(1998). Por una parte, representa, identifica y unifica; por otra parte, en “el interior de lo que unifica, distingue y discrimina” (Pág 43). Este segundo aspecto del vudú también lo ha considerado teorías clínicas cercanas al psicoanálisis, en tanto, la importancia de la distinción como posibilitante de la extracción.

Ana María Fernández(2007) da cuenta de ese mismo movimiento ante la posibilidad de dibujar líneas de sentido: “*Distinguir y puntuar* insistencias; éstas son las operatorias puestas en juego en el trazado de *líneas de sentido*. Distinción y puntuación son operatorias generalmente simultáneas” (Pág 159).

La Psicoterapia Institucional también ha tomado como uno de sus principios la creación de posibilidades de diferenciación, situado aquello, en un medio heterogéneo. Siguiendo a Jacques Lacan, es que Jean Oury(2017) considera que lo que estaría en cuestión en cada trabajo es la extracción a través del aparato del discurso. “Se <<extrae>> para intentar elaborar una ecuación que nos permita situarnos y actuar” (Pág 260).

La extracción es trabajada en el orden de la demanda, entendiéndose que, la organización de la colectividad la atañe. Uno de los primeros movimientos de la organización es generar una *red de demandas*, de la cual se necesita un aparato de “extracción”. Aquello es comparado con la dialéctica de prestaciones, contraprestaciones, demandas e intercambios, que se puede ir generando en un nivel microsociedad. Como se mencionó, se inspiraría en el trabajo de Marcel Mauss, el cual en un segundo tiempo entraría en el orden del deseo (Oury, 2017).

En relación al aparato del discurso, por otra parte, es que la transferencia iría posibilitando uno de los trabajos de extracción. Esta *emergencia del decir*, relativa a la

definición de transferencia, permitiría que el sujeto que no estaba en ningún lado, encuentre un *sitio*. “Ahora, para poder delimitar este espacio singular, es necesario un trabajo de extracción” (Oury, 2017. Pág 261). Aquello es posible ya que frente a la trazabilidad de los espacios del decir se va configurando una delimitación, la cual es llevada a cabo por la polifonía del trabajo del Colectivo.

Lo mencionado es relevante si se toma en consideración las implicancias que puede desplegar en el trabajo con la psicosis, ya que en estas estructuras habría una no-delimitación del sí mismo, una confusión entre el mismo y el otro. Frente a esto es que se genera un esfuerzo constante de auto-reconstrucción, de auto-recreación, ya sea construyendo algo o reconstruyéndose. Sin embargo, para alcanzar lo denominado como equilibrio psicótico es necesario que se toque a lo Real (Oury, 2011).

Lo anterior, puede ejemplificarse en los objetos vicarios. Las obras estéticas relativas al valor del comercio no se comportan de la misma forma que las obras de los esquizofrénicos, en tanto, entendidas las primeras como objetos manufacturados, que ya tendrían un espacio y pueden ser vendidas. Sino, que estas pueden deberse a un proyección total de sí mismos, llegando en algunas ocasiones en constituirse en un objeto vicario -vicario de todo el cuerpo-, en donde el objeto fabricado podría constituirse en la pertenencia más íntima del cuerpo.

Estos objetos no se trataría en el orden del objeto *a*, más bien del *lugarteniente*. El *lugarteniente* sería la matriz del objeto *a*, el objeto transicional. Una de las funciones de este objeto propuesto por Jacques Lacan es el de ser causa de deseo y poner en forma al gran Otro. En la puesta en escena es que se produciría la delimitación, la puesta en escena de este gran Otro, de este gran otro barrado (Oury, 2017).

Por lo tanto, existiría una correlación entre los espacios del decir y el objeto transicional: el objeto *a* y el cuerpo. Ante lo cual Jean Oury(2017) considera oportuno delimitar un espacio transicional -por medio de injertos de transferencia(Pankow, 1969)- para que algo del discurso pueda emerger.

De todos modos, es necesario hacer una advertencia. Si el paciente psicótico está: “embrutecido por muchos medicamentos o se encontrara en un aislamiento abusivo, si le quedara un poco de energía que podemos llamar “vital”; su esfuerzo será el de reensamblarse, ¡aún si no lo logra!” (Oury, 2011. Pág 12). Ginette Michaud (2002) puntualiza en algo similar, si bien la mejora bioquímica cerebral puede ser

esperanzadora, “se requiere que las transformaciones inducidas por ella en un sujeto encuentren un espacio posible, así como los materiales perceptivos, afectivos y simbólicos apropiados para su reconstrucción” (Pág 220).

Uno de los modos existentes para reensamblarse es la posibilidad de producir algo, de fabricar algo. Cuando el esquizofrénico construye algo, es a él mismo, debido a la indistinción con lo otro.

Sobre las posibilidades de la extracción es que fueron desplegadas a lo largo del trabajo de Gilles Deleuze y Felix Guattari(2001), pudiéndose encontrar en diferentes puntualizaciones. Como primera instancia, la potencialidad de extraer y de acelerar signos-partículas desenterrados es lo que permite que las máquinas abstractas estén presentes, incluso en el orden de los estratos. La consistencia sería desterritorialización, y no totalizante.

En una segunda instancia, en el agenciamiento maquínico -coexistente con la máquina abstracta- la extracción también se vuelve un movimiento significativo, la cual constaría de cuatro elementos relativas a un régimen de signos: a) El componente generativo da cuenta de las formas de expresión en un estrato lingüístico, en consideración, de que la semiótica es mixta. En este nivel se podrían hacer abstracciones de formas de contenido, aunque sin dejar de lado un régimen que se constituye como semiótica general. b) El componente transformacional muestra como un régimen abstracto puede transformarse en otro, en crearse a partir de otros. También se podría hacer abstracción del contenido. c) El componente diagramático permitiría tomar los regímenes de signos y formas para extraer signos-partículas no formalizadas. Se generan rasgos no formados que pueden combinarse con otros, en otras palabras, es el nivel mayor de abstracción. “Si se puede hacer abstracción de las formas de contenido es porque al mismo tiempo se debe hacer abstracción de las formas de expresión, puesto que sólo se retienen rasgos no formados de unos y de otros. De ahí lo absurdo de una máquina abstracta puramente lingüística” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 95). Estas transformaciones-creaciones de un régimen de signos surgiría de máquinas abstractas nuevas. d) Un componente maquínico debe dar cuenta como las máquinas abstractas se efectúan en agenciamientos concretos, permitiendo diversos rasgos de expresión y rasgos de contenido.

El esquizoanálisis -o la pragmática- representa estos cuatro elementos circulares que generan y producen rizomas. Por lo tanto, la pragmática consiste en:

“Hacer el calco de las semióticas mixtas en la componente generativa; hacer el mapa transformacional de los regímenes, con sus posibilidades de traducción y de creación, de brote en los calcos; hacer el diagrama de las máquinas abstractas utilizadas en cada caso, como potencialidades o como apariciones efectivas; hacer el programa de los agenciamientos que distribuyen el conjunto y hacen circular el movimiento, con sus alternativas, sus saltos y mutaciones” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 95).

En cuanto al ritornelo, y como tercera instancia, este es considerado como un cristal de espacio-tiempo -un cristal o proteína-, el cual “actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 226). Al igual, el ritornelo tendría una función catalizadora, en tanto, aumenta la velocidad de los intercambios y permite interacciones indirectas entre elementos que no cuentan con una afinidad natural.

Las máquinas abstractas, el agenciamiento maquínico y el ritornelo en sus definiciones la extracción se instalarían como una función relevante, y como cuarta instancia, se encuentran los desarrollos relativos al arte.

La finalidad del arte para Gilles Deleuze y Felix Guattari (1993) es entendida como, a través de los materiales se pretende “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación” (Pág 168). En otras palabras, el arte tomaría un caos en un marco para realizar un caos compuesto que se torna sensible, extrayendo una sensación *caoidea* diversa.

El método elegido para aquello depende de cada autor, formando parte de la obra. Puntualizan que, un novelista extrae de las percepciones, afecciones y modelos psicosociales siendo estas trasladadas a los perceptos y afectos de los personajes. Aquello se realiza abriendo, removiendo y deshaciendo mientras se va componiendo. O puntualizan que, las diferencias de tiempo en Frédéric Chopin serían como un “inmenso plan de consistencia de velocidad variable [que] no cesara de arrastrar las formas y las

funciones, las formas y los sujetos, para extraer de ellas partículas y afectos” (Deleuze y Guattari, 1993. Pág 273). O también lo puntualizan sobre el Universo--Wagner, Universo--Debussy. La actividad creadora se ejercería sobre el plano de la composición para permitir el surgimiento de compuestos más libres y desenmarcados, en permanente desequilibrio -sería el color del sonido. En el plano de composición habrían dos direcciones:

“Los inmensos colores lisos de la variación continua que hacen que se abracen y se unan las fuerzas que se han vuelto sonoras, en Wagner, o bien los tonos rotos que separan y dispersan las fuerzas combinando sus pasajes reversibles, en Debussy” (Deleuze y Guattari, 2001. Pág 193).

El conocimiento es otra función caracterizada por la distinción. El sujeto extrae elementos relativos al discernimiento -límite, constante, variable- los cuales se constituyen en términos científicos. Como por ejemplo, que la geometría no busca reconocer por medio de las variaciones, sino distinguiendo variables. Posibilitando también: la asignación de variables que constituyen series que permitan un límite; coordinar las variables independientes; dar cuenta del estado de cosas relativas a las coordenadas.

Por lo tanto, “la ciencia toma uno en un sistema de coordenadas y forma un caos referido que se vuelve Naturaleza, y del que extrae una función aleatoria y unas variables caoideas” (Deleuze y Guattari, 1993. pág 207). En la empresa científica la extracción de relaciones y de constantes va ligada a la empresa política de extenderlas a quienes hablan.

Lo hasta aquí expuesto nos sitúa en la posibilidad de interrogar los devenires, en tanto, otra instancia que puntualizar. El devenir se distancia de las identificaciones con algo o alguien, ni tampoco formaliza las interacciones o relaciones -en otras palabras, no es la imitación o la proporción de una forma. Sino, que el devenir es a partir de la forma, de lo que se es en tanto sujeto, de lo que se posee como órgano o las funciones que se ejercen. Se extraen partículas de las que se constituyen correspondencias de velocidad y de lentitud propia de lo que se deviene. En otras palabras, el devenir es el proceso del deseo (Deleuze y Guattari, 2004).

Los autores lo ilustran por medio del caso freudiano del Hombre de los lobos. Este caso permitiría abordar los fenómenos de las multiplicidades desde el inconsciente, en donde Freud había confundido las multiplicidades con una persona; “los rumores y las oleadas de la multiplicidad con la voz de papá” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 23). Reduciendo así todo a lo Uno, interpretando a los lobos como el sustituto de un mismo padre por todas partes, y así no para de volver a las unidades molares: temas familiares, el padre, el pene, la vagina y la castración. Producto de esta corriente interpretativa no se permitió que deviniera en lobo entre los lobos -tal como intensidades, velocidades, temperaturas, entre otros. Multiplicidad entendida como devenir-lobo, devenir-inhumano de las intensidades desterritorializadas, de las líneas de fuga. “Devenir lobo, devenir agujero es desterritorializarse según líneas distintas enmarañadas” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 25).

Para aquello, habría que permitir que el Hombre de los lobos venga a operar con (el verdadero) nombre íntimo que daría cuenta de los devenires, de las intensidades de un individuo despersonalizado y multiplicado “cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente” (mm, año. Pág 43). Lo cual se debe a que toda unidad sería nominal, ya que cada nombre es un nombre colectivo para un agenciamiento de multiplicidades (Lapoujade, 2016).

Estamos hablando de la Pantera Rosa que pinta el mundo de su color para devenir-mundo, para devenir imperceptible; la desterritorialización del devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa; devenir-perro, devenir-coleóptero propio de las construcciones de Kafka relativa a las máquinas burocráticas paranoicas; el devenir-animal del chivo expiatorio en un ritual. Se trata del devenir minoritario ante el mundo, como devenir potencial y creativo, no de la mayoría constante, mayoría que nunca deviene (Deleuze y Guattari, 2004).

Por lo tanto, las diversas puntualizaciones y posibilidades expuestas anteriormente no se podrían solamente bajo coordenadas productivas, sino que se vuelven absolutamente necesarias coordenadas que desplieguen cierta delimitación, diferenciación, extracción. La producción y la extracción se constituyen como dos funciones relativas a las inventivas, las cuales vienen a operar, cooperar, responder o resistir a otras inventivas -cualquier sea su orden.

5.1.1.1. Creación.

“¡Cuando pienso en los días que pasamos inmersos en la naturaleza!

¡Cómo se va todo en este mundo!

*Hay que crear, crear y seguir creando:
para eso estamos aquí, no para compadecer”*

Honoré de Balzac

Estas dos funciones inventivas expuestas, sobre la producción y de la extracción, pueden referir a los procesos de creación. La sola producción, o la sola extracción de lo ya establecido, no permitirían la emergencia de diversas creaciones. Por tanto, hablar sobre la creación es un modo de hablar de la producción y la extracción.

Carl Einstein le concede al cubismo una polifonía en la cual se inventan campos de formas que inciden en una realidad inédita a través de una forma óptica nueva y, por lo tanto, transforman las coordenadas del pensamiento. De ahí es que emerge la relevancia del cubismo en la cultura del siglo XX, poniéndose en movimiento la realidad todavía invisible, de lo que todavía no es conocido, abriendo la imagen a una relación con un no-saber. De este modo, el “arte representa sobre todo un medio que permite hacer visible la poética, aumentar la masa de las figuras y el *desorden* de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no sentido y lo inexplicable de la existencia” (Didi-Huberman, 2018. Pág 306). En este contexto, las propuestas de Deleuze y Guattari no distan mucho de la conceptualización de esta vanguardia por Einstein: el cuadro cubista ya no representaría, sino que *es*.

Estos procesos inventivos inéditos dan cuenta de que la construcción psíquica es heteroclita, como también, que la invención de nuevos signos y mitos por Picasso señalarían la posibilidad de que el hombre y el mundo se transformen constantemente: la posibilidad de “*huir de la forma creada creando formas*” (Einstein, 2013. Pág 12). El arte africano ya nos mostraba la posibilidad de destruir la tradición –artística-capitalizada, para encontrar bajo de ella “los únicos retos valiosos del continente saltando por los aires, la condición de todo lo nuevo, las masas populares, que todavía hoy son víctimas del padecimiento. Las masas son el artista” (Einstein, 2008. Pág 37-38).

El cubismo expuesto de Einstein(2013) nos da cuenta que las obras de arte no son metafóricas, excluyendo una realidad supuesta y superior. En cambio, estos cuadros por medio de los planos tectónicos revelarían “la visión profética de un espacio nuevo y de una forma poética, unos caminos que conducen a emociones y visiones todavía intactas” (Pág 17). Posibilitando la creación de realidades independientes por medio del alejamiento de realidades convencionales y, de este modo, desarticular lo real e inventar nuevos objetos.

Esta posibilidad de creaciones de realidades independientes interroga directamente la conceptualización freudiana del inconsciente. Para Carl Einstein(2008) la capitalización psíquica recuperada del yo se vería reflejada en el psicoanálisis freudiano cuando renuncia a las violencias antropológicas, como también, cuando es definido el inconsciente como una constante formada por represiones. Lo anterior no consideraría que en el inconsciente estaría la posibilidad de lo nuevo, lo que no para de modificarse, constituyéndose como factor progresivo.

Incluso, la idiorritmia propuesta por Roland Barthes buscaría contrarrestar el poder máximo de las posibles variaciones de la disritmia, de la heterorritmias, de las atrocidades que fueron denominadas como *edípicas*. Atrocidades traspuestas en eventos *edípicos* que se constituyen en los enemigos de Vivir-Juntos. Como se mencionó, la idiorritmia es ontológicamente un antipoder (Lepecki, 2018).

Como se ha mencionado, el trabajo de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2019) no dista en gran medida de lo mencionado anteriormente. Al considerarse el edipo(3+1) como dogma, como símbolo católico universal, más allá de todas las modalidades imaginarias.

De todos modos, desde la Psicoterapia Institucional, Jean Oury(2011) rescata tanto en Freud, como en Lacan -a propósito de Nebenmensch o el Gran Otro-, la existencia de la posibilidad de construirse. “El Sujeto en cuestión va a tener que tomar en cuenta lo que pasa en torno a él, son banalidades. Pero ¿cómo tomarlo en cuenta? En su propia auto-creación, en su propia auto-constitución” (Pág 115)

La palabra creación para el autor considera las acepciones de crecer y de crear, en tanto, producción. Incluso, recuerda una reflexión de Jacques Lacan en cuanto que la creación sería consustancial al pensamiento del psicoanálisis. Justamente tratado en el Seminario: “La ética del psicoanálisis” (Oury, 2011).

La diversas posibilidades que entrega la creación son tomadas por Jean Oury(2017), sin embargo, introduciendo ciertas distinciones. El autor considera que una existencia errática -o, el no estar en ningún sitio- sería algo que padecen muchos esquizofrénicos, haciéndose necesario orientarlos temporalmente, o que puedan contar su historia. Pudiéndose redescubrir algo que sirva de sitio y logre desplegar cierto orden del deseo. Se hace “necesario *crear*, recrear incesantemente *lugares, espacios, sitios* siempre amenazados de aniquilamiento” (Pág 317). Esta creación debiese ser colectiva para que sea sostenida, incluso evanescentemente, y no resulte destruida.

En cuanto a aquello, Francesc Tosquelles mencionaba que la locura es una creación, y no mera pasividad. Este proceso Oury(2011) lo asimila al delirio en Freud, que no es un proceso de curación, sino de reconstrucción de la personalidad. Esta *auto-reconstrucción* podría permitir el equilibrio psicótico.

Es por aquello que la forma que el esquizofrénico va *reesamblandose* es por medio de fabricar o hacer algo. “La reconstrucción esquizofrénica, es algo del orden de lo “industrial”, del orden de lo manual, de lo que es logrado, no para asfixiarlo sino para construir” (Pág 14). Por lo tanto, cuando construye algo lo implicaría a él mismo, debido a cierta indistinción.

Ginette Michaud(2002), por su parte, puntualiza que, “el efecto de creación de la respuesta *inesperada* da lugar a un desplazamiento que satisface un deseo no reconocido y cuyo resultado es un *après-coup* estructurante” (Pág 92). En el paciente psicótico se pone en juego la posibilidad de la fabricación de pulsiones, relativas a la fabricación de un pseudo objeto *a*. Aquella creación implicaría una modificación del orden de lo Real, una creación *ex-nihilo* que implicaría la *apertura* . Creaciones, auto-creaciones, que pueden configurarse en el objeto vicario (Oury, 2011; Oury, 2017).

Sin embargo, cuando se habla de creación no se refiere solamente en la obra finalizada, sino que también en el proceso de fabricación, tal como puntualiza Jean Oury (2011). Ernst Kris(1964) advierte algo similar, que “no es la obra aislada, sino el significado de la producción lo que parece proporcionar las claves importantes” (Pág 16).

Debido a lo anterior, es que hablar de creación en la esquizofrenia estaría atravesada por una dimensión ética. En la posibilidad de resguardar la *energía vital* que permita *reensamblarse*, frente a los posibles excesivos medicamentos o aislamientos. En

la posibilidad de situarse a uno mismo ante el otro, ya que la creación pasa por el otro. Lo anterior se constituye como una de las formas de definir la transferencia (Oury, 2011).

Las líneas de cambio, o de creación, para Deleuze y Guattari(2004) vendrían a incidir en los procesos de *auto-reconstrucción*, de *autopoiesis*, debido a su relación con la máquina abstracta. La potencialidad y virtualidad propia de la máquina abstracta no se oponen a lo considerado como real, mas bien, la realidad relativa a lo creativo se distancia de las relaciones constantes. “Cada vez que trazamos una línea de variación, las variables son de tal o cual naturaleza, fonológica, sintáctica o gramatical, semántica, etc., pero la línea es pertinente, asintáctica o agramatical, asemántica, etc.” (Pág 102).

Al forzarse definir la máquina abstracta por medio de constantes tiene como consecuencia que se considere que las variaciones no dan cuenta de la creación en la lengua, siendo estos marginados: poetas, niños o locos. Sin embargo, la máquina abstracta se define como singular, virtual-real, se rige por reglas facultativas que producen variaciones. La máquina abstracta “es como el diagrama de un agenciamiento. Traza las líneas de variación continua, mientras que el agenciamiento concreto se ocupa de las variables, organiza sus diversas relaciones en función de esas líneas” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 65) - lo expuesto no dista mucho de lo mencionado por Carl Einstein(2013).

Por lo tanto, este mismo mundo de la primera infancia, de las pasiones amorosas, de la locura o las creaciones artísticas, según Felix Guattari(1996), daría cuenta de aquel “género de subjetividad polisémica, animista, transindividual” (Pág 125).

Que todo cree -o huya- es posible por las intensidades, desterritorializaciones y extracciones de expresión y contenido que va permitiendo la máquina abstracta. Siendo ahora expresada por los nombres propios de las materias y las funciones. Es decir,

“El nombre de un músico, de un científico, se emplea como el nombre de un pintor que designa un color, un matiz, una tonalidad, una intensidad: siempre se trata de una conjunción de Materia y de Función. La doble desterritorialización de la voz y del instrumento estará señalada por una máquina abstracta-Wagner, por una máquina abstracta-Webern, etc. En física y matemáticas, se hablará de una máquina abstracta Riemann, en álgebra, de una máquina abstracta-Galois (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 93)

La creación-conexión de flujos, de estados de fuga, se pone en relación a las posibilidades que ofrece el agenciamiento, en tanto, permite la determinación de las virtualidades, siendo estas elegidas. Aquello posibilitaría la invención de nuevos Universos de referencia en contraposición a la “masmediatización embrutecedora a la que millones de individuos están hoy condenados” (Guattari, 1996. Pág 16)

5.1.1.2. Distinciones ante el arte.

Es necesario hacer otro ejercicio de distinción: no se debiese pensar que creación se entenderá como cualquier objeto plástico realizado en el taller, sino que este sería una de las formas que los materiales y los enunciados pueden configurarse. Tampoco debiese pensarse que, el tratar sobre la creación implica tratar sobre la creación artística, sino que todo el tiempo nos hemos desplegado sobre las implicancias de los objetos plásticos: no de los objetos artísticos. La función de producción y extracción no son posibles de constreñir a métodos preestablecidos, de *capitalizarlos*.

Gilles Deleuze y Felix Guattari(2004) le dan un espacio relevante al heterogéneo espectro del mundo de las artes, pero, por medio del cual hacen ciertas distinciones. Una primera distinción es que, el arte no es un fin, sino un instrumento que traza líneas, fugas, devenires. No es que el arte constituye un refugio relativo a los movimientos de reterritorializarse, sino que nos dirige al terreno de lo asignificante, lo asubjetivo. “Pues gracias a la escritura se deviene animal, gracias al color se deviene imperceptible, gracias a la música se deviene duro y sin recuerdos, a la vez animal e imperceptible: amoroso” (Pág 121).

Otra distinción es que no habría un sistema de bellas artes, sino que problemas diversos con soluciones heterogéneas por medio del arte. El ejercicio nominativo de lo considerado arte que puede hacer perder de vista las multiplicidades que se conjugan. Por ejemplo, la dimensión que trata la música es la del ritornelo, la pintura el del rostro-paisaje (Deleuze y Guattari, 2004).

Otra distinción es que Edipo antes es literario que psicoanalítico. En las aproximaciones a obras tiende a abordarse por el binomio que permite el Edipo: problema y solución, neurosis y sublimación, deseo y verdad. Aquel denominado

objeto de la cultura sería distanciado de las potencialidades creadoras (Deleuze y Guattari, 2019).

Otra distinción. El arte no espera al hombre, no es un privilegio de él. Sino, que estaría presente en su aparición por medio de la función-trabajo (Deleuze y Guattari, 2004).

Otra distinción. El arte no es imitativo. Se imitaría cuando se falla, ya que en el ejercicio de imitación, incluso sin saberlo, se introduce algún devenir. “El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos los que deviene-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían, en lo más profundo de su armonía con la Naturaleza” (Deleuze y Guattari, MM. Pág 194).

Otra distinción. El arte bárbaro -la orfebrería- da cuenta de que ya no se trataría de la forma-materia, sino por la relación de motivo-soporte. Expresando así, la pura velocidad, su movilidad (Deleuze y Guattari, 2004).

Otra distinción. El arte bruto consistiría en la expresión de materias. No tiene nada que ver con la idea de que sea un arte patológico o de primitivos (Deleuze y Guattari, 2004).

Otra distinción. El arte se constituye como un proceso exento de alguna finalidad, es mas bien, puro proceso que se va produciendo. La experimentación sería más propia (Deleuze y Guattari, 2019).

Otra distinción. La obra de arte es relativa a la autopoiesis. En este proceso de autoproducción la obra atrae en su movimiento al artista. No hay un operador y un material objeto de la operación, sino un agenciamiento colectivo que arrastra al artista, individualmente, y a su público, y a todas las instituciones a su alrededor, crítica, galerías, museos” (Guattari, 2015. Pág 126)

Última distinción. Se trataría del paso del artista al del artesano, quien configuraría la despoblación y la desterritorialización en un pueblo cósmico y una tierra cósmica.

“La figura moderna no es la del niño ni la del lobo, y menos aún la del artista, es la del artesano cósmico: una bomba atómica artesanal es algo muy sencillo en verdad, ya se ha experimentado, ya se ha hecho. Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico,

de salir de los medios, de salir de la tierra” (Deleuze y Guattari, 2004. Pág 224).

Posteriormente, Felix Guattari(2013) en “Caosmosis” invita a pensar el paradigma estético como un proceso de creación que permitiría inventar posibilidades inéditas, posibilidades de autoafirmarse. En otras palabras, “la actividad artística permitiría el descubrimiento de una “neguentropía en el seno de la banalidad del entorno” (Guattari, 2013. Pág 159).

Agrega que, sería en el maquis del arte donde se encontrarían los núcleos de resistencia a las subjetividades capitalistas, de las unidimensionalidad y del equivaler generalizado. Con el fin de fragmentar las subjetividades estandarizadas y a los borramientos de la polisemia. La creación y composición de preceptos y afectos mutantes, el paradigma estético, se ha constituido en formas potenciales de liberación (Guattari, 2013).

Numerar estas distinciones tiene una clara intención de realizar diferencias entre creaciones relativas a un objeto plástico realizado en un taller, a los objetos artísticos. Sus materialidades, funciones, trayectos y pretensiones no pueden ser asimilables, hacerlo así, es al menos imprudente para quien modela.

Se trata de resguardar cualquier proceso que pueda resultar -o no- en una creación, de cuidar que: sea un puro proceso experimental sin fin; que sea un proceso de intercambios de una finalidad sin fin; con soluciones heteroclitas relativas a la posibilidad de trazar líneas y devenires diversos; las cuales están múltiplemente atravesadas por los otros. Se trata de que se resguarde la *artesanía* de lo que se va trabajando. Esta es nuestra distinción, con la cual operó el taller.

6.- Conclusiones.

*“el peregrinaje
desata el espíritu
en el camino virtual
y lo esparce al aire
y cuestiona el lenguaje
de las cortas estadias”*
Luis Alberto Spinetta

Si para Deleuze y Guattari el *Antiedipo* y *Mil mesetas* permitió iniciar una construcción con la finalidad de que operara como resistencia a lo canónico y abrirse a las multiplicidades, elevando al esquizo como el heredero (Lapoujade, 2016), para Carl Einstein(2013) Jano vendría a reflejar ésta fragmentación: “Jano ya no es el reflejo del yo, sino un signo de metamorfosis y contrastes” (Pág 58). Ambos, constituyen esfuerzos para lograr la progresión del *macrocosmos*.

A aquellas consideraciones se suman las puntualizadas de Marc Augé(1998), Marcel Duchamp(1978), André Lepecki(2018), Jean-Luc Nancy(2014) o Nicolas Bourriaud(2017), donde desde distintas disciplinas interrogan las concepciones ingenuas del objeto propias del positivismo mecánico. Como también, y desde las prácticas analíticas, Jean Oury(2011) advierte que “el Positivismo lógico acentúa la censura entre el sujeto y el objeto” (Pág 7). O, ciertos como desarrollos de conceptualizaciones teórico-clínicas vienen a subvertir las representaciones del objeto, como ocurre con los desarrollos de Jacques Lacan(1962-1963) en torno al objeto *a* y de Gilles Deleuze y Felix Guattari(2019) sobre los objetos parciales.

Estas conceptualizaciones del objeto -como estado- permitieron aproximarnos a la realización de un taller plástico en una Unidad de Corta Estadía de un Centro Psiquiátrico, el cual permitió la abertura a la producción de enunciaciones y su circulación en torno al trabajo de las materialidades y los objetos. Entendiéndose la diferencia entre ambos, en tanto, que el objeto supone la estabilización de un enunciado, y el trabajo con los materiales darían cuenta de la proliferación de enunciaciones posibles. Sin dejar de considerar, que es un proceso acontecimental, cambiante, múltiple.

En la realización del taller se buscó resguardar cualquier proceso que pueda resultar -o no- en una creación, de cuidar que sea un puro proceso experimental sin fin, un proceso de intercambios de una finalidad sin fin, con soluciones heterogéneas relativas a la posibilidad de trazar líneas y devenires, las cuales estarían atravesadas de múltiples maneras por el otro. Se trata de que se resguarde la *artesanía* de lo que se va trabajando. Para aquello se operó con la siguiente consigna: “Con los materiales dispuestos en la mesa pueden hacer lo que ustedes prefieran”.

Esta ampliación de enunciaciones y referencias que se busco posibilitar dio cuenta de dos movimientos considerados fundamentales para este ejercicio, nos referimos a la producción y la extracción. Dos funciones relativas al trabajo con las materialidades, con el objeto.

En cuanto al primero, la producción -y antiproducción- son recaladas por Deleuze y Guattari(2017) ante la función de las máquinas deseantes y los objetos parciales, los cuales posibilitarían la distribución de relaciones y agentes permitiendo la fragmentación de la construcción edípica. Jean Oury(2017), por su parte, considera significativa la producción de SI propia del trabajo con lo Colectivo, pesquisandose en diferentes relaciones y encuentros. Estas directrices, o como las otras trabajadas, permitieron dirigir el taller plástico en esta dirección, donde la producción de enunciaciones ligadas a los distintos materiales y objetos permitio constatar los elementos heteroclitos que los constituyen, aumentando así, la interrogación y construcción de sentido por quienes modelaban las producciones y los otros participantes presentes del taller -o no.

Aquella interrogación de la posición de los otros, del Colectivo, puede hacer referencia a las palabras ajenas mencionadas por Mijail Bajtin (2018), del estatuto de los enunciado, en tanto, construido y contingente según Ana Maria Fernandez (2007), del enjambre de significantes relativos a *lalengua* descritos por Jacques Lacan (1973) o de los cuerpos y afecciones más allá de las palabras, de los a-significantes (Fernandez, 2007; Guattrai, 1996). Como ocurrió, con la polifonía de enunciados asociados a la Paloma de Isaac V, la proliferación de ceniceros, la mujer de Javier D.

También, la producción posibilitó el despliegue de inventivas que permitieron la abertura hacia la manufacturación de prefiguraciones plásticas de circulación, o de la producción de enunciaciones por medio de la diversidad de materialidades, o el

despliegue de espacios del decir. Observándose lo anterior en los bailes de Manuel D, de los canastos de Pablo Q, los bueyes de Tomás B.

Los espacios del decir no son posible de constituir sin la función diacrítica, lo cual permite introducir el segundo término mencionado: la extracción. Se trata de movimientos vinculados a la diferenciación, a la delimitación, que se inscriben en el proceso de extracción. Este proceso es puntualizado en la extracción de la red de demandas en Oury (2017), en la potencialidad de extracción y de aceleración de signos-partículas desentrecidos de las máquinas abstractas en Gilles Deleuze y Felix Guattari(2001), o por la extracción de un bloque de sensaciones (Deleuze & Guattari, 1993), entre otros.

Es por medio de la extracción es que las interacciones de los participantes en conjunto a las enunciaciones y los objetos posibilitan nuevas interrogantes, afectos, sonrisas, enunciados, trayectos. Como por ejemplo, la extracción del rostro modulado por Antonio B, la armonía y el margen de Cristóbal D, la moto Yamaha de André Q.

Este doble movimiento nos permite acercarnos a las aberturas que los otros autores buscaban, aberturas por evasión, por confrontación, por dilucidación o por creación. Cualquiera sea el caso nos referimos a la abertura por invención. Invenciones que pueden llevar a la posibilidad de *reensamblarse*, en donde las obras podrían responder a un esfuerzo de *auto-reconstrucción* con la intención de delimitarse y entrar a un comercio con lo circundante (Oury, 2011), de la conducción del “sujeto a una recreación y a una reinención de sí mismo”(Guattari, 1996. Pág 159), de un *après-coup* estructurante (Michaud, 2002), de una *autopoiesis* (Deleuze y Guattari, 2004).

Sin embargo, cabe distinguir que las implicancias de esta potencialidad de abertura no son consideradas en que necesariamente devienen en procesos de *reensamblaje*, menos aún, de suplencia (Kuri, 2015). Tampoco las producciones del taller fueron evaluadas en torno a aquello. Mas bien, las aberturas nos introducen e interrogan las posibilidades de las interacciones y de procesos experimentales sin fin, de aberturas que posibilitan inventivas, las cuales podrían incidir en los sujetos.

Recapitulando, los talleres plásticos se despliegan y abordan la heterogeneidad de procesos de subjetivación, de subjetividades, de objetos circundantes y constituyentes, en tanto, su producción, extracción y circulación. Aquello se relaciona con lo inédito, con las inventivas, con lo *ex-nihilo*, como posibilidad de abertura y

posteriores delimitaciones -de la libertad y de los planos de composición (Giattari, 2015). Relativo a la creación de nuevos cuerpos, amorosos y colectivos (Lapoujade, 2016; Lepecki, 2018).

Distanciándose de la idea de lo Bello tan arraigada en las artes, del Yo tan arraigado en los psicoanálisis, de la captura de la Invención tan arraigada en la sociedad occidental actual, para permitir diversas trayectorias frente a las que delimitan la mecánica capitalista.

Por lo tanto, el taller nos permite interrogar las materialidades y su circulación, de los utensilios, de los objetos producidos y destruidos, de la letra y el color, de las sillas, la música y el baile. Finalmente, para interrogar sobre las multiplicidades de elementos que lo componen y que permiten un trabajo sobre lo heteroclito, permitiéndonos “acrecentar [...] el no sentido y lo inexplicable de la existencia” (Didi-Huberman, 2018. Pág 306), de “huir de la forma creada creando formas” (Einstein, 2013. Pág 12), para interrogar “un nuevo gusto por la vida” (Guattari, 2013. Pág 113). En otras palabras, se trata de “otras posibilidades de mundo” (Nancy, 2014. Pág 12) - o de universos, de constelaciones.

7.- Bibliografía:

Amitin, D., Dreidemie, V., Juarroz, R., Karothy, R., Kovadloff, S., Rodriguez Ponte, R., Squirru, A., Terzian, I. & Vergh, I. (1991) La creación del arte. Incidencia Freudianas. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires: Argentina. Pp 155.

Augé, M. (1998) Dios como objeto: Simbolos-cuerpo-materia-palabras.2ª ed. Barcelona, España. Editorial Gedisa. Pp 143.

Augé, M. (2014). El objeto y su fetiche. En Augé, M., David-Menard, M., Granoff, W., Lang, J.L. & Mannoni, O. El objeto en psicoanálisis. Barcelona, España: Gedisa editorial. Pp 155.

Amezcuca, M. (2000). El trabajo de campo etnográfico en salud. Una aproximación a la observación participante.

Atkinson, P., Coffey, A., Delamont, S., Lofland, J., & Lofland, L. (2001). *Handbook of ethnography*. Sage Publications Ltd. California: EEUU.

Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal: Barcelona

Bajtín, M. (2018). *Estética de la creación verbal*. 2ed. 3a reimp. Buenos Aires: Argentina. Siglo XXI Editores. Pp 394.

Bardin, L. (1996). *Análisis de contenido*. 2a ed. Madrid: España. Ediciones Akal, S.A. Pp 183.

Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. 1a ed. 3a reimp. Buenos Aires: Argentina. Adriana Hidalgo editora. Pp 143.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Adriana Hidalgo editora. Pp 223.

Cabalar, M., Kleidermacher, D, Jordana, M., & Perez Sutil, A. (2010) Talleres Psicoanalíticos con pacientes psicóticos crónicos en el ámbito hospitalario. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Campaña, C. (2012). Livia Marin: Sobre objetos, citas y apropiaciones en el arte chileno contemporáneo. *Aisthesis*, (52), 283-303.

Canales, M. (2013) *Análisis sociológico del habla*. En Canales, M. (coord.). *Escucha de la escucha: Análisis e interpretación en la investigación cualitativa*. 1a ed. Santiago de Chile: Chile. LOM ediciones. Pp 352..

Carson, J. (2011). Los límites de la representación: Psicoanálisis y estética crítica. Edición bilingüe - 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Letra Viva, Librería Editorial. Pp 184.

Coccia, E. (2018). Ensayo preliminar. La Cosa en el pensamiento. En Meinong, A(2018) teoría del objeto y Presentación personal. 1a ed. Madrid: España. Miño y Dávila editores. Pp 191.

Colegio de Psicólogos de Chile (1999) Código de Ética Profesional. Recuperado de: http://colegiopsicologos.cl/web_cpc/wp-content/uploads/2014/10/CODIGO-DE-ETICA-PROFESIONAL-VIGENTE.pdf

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004) Mil mesetas. 6a ed. Valencia: España. Pre-textos. Pp 344.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2019) El antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia. 1a ed. 9 reimp. Buenos Aires: Argentina. Editorial Paidós. Pp. 439.

Deleuze, G. & Guattari, F., (2001). ¿ Qué es la filosofía?. 6a ed. Barcelona: España. Editorial Anagrama. Pp 220.

de Núremberg, C. (1947). Código de Núremberg. *Recuperado de <http://www.bioeticanet.info/documentos/Nuremberg.pdf>*.

Depussé, M. (2013) Felix Guattari: De Leros a La Borde. En De Leros a La Borde. Prácticas analíticas y prácticas sociales. Madrid, España: Ediciones Casus-Belli. Pp 107.

Didi-Huberman, G. (2018). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes. 5ª ed. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora. Pp 391.

Duchamp, M. (1978) Escritos, Duchamp du signe. Barcelona: España. Editorial Gustavo Gili S.A. Pp 254.

Eidelsztein, A. (2018). El origen del sujeto en el psicoanálisis: Del Big Bang del lenguaje y el discurso en la clínica psicoanalítica. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Letra Viva, Librería y Editorial. Pp 124.

Einstein, C. (2008). El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933). Uwe Fleckner ed. Lampreave & Millán. Pp 207.

Einstein, C. (2013). Picasso y el Cubismo. España. Casimiro libros. Pp 59.

- Einstein, C. (2012). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: España. Editorial Gustavo Gali, SA. Pp 131.
- Fabiao, E. (2019). Performance y precariedad. en Hang, B. & Muñoz, A. (Eds.) *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Caja Negra editora. Pp 301.
- Fernández, A.M.(2007). *Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y multitudes*. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Editorial Biblios. Pp 311.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Tres Cantos: España. Ediciones Akal S.A. Pp 234.
- Freud, S. (1976). Más allá del principio del placer. En *Obras Completas volumen 18. 1a ed, 4 reimpr. Buenos Aires: Argentina. Amorrortu editores*. Pp 303.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. 1a ed. Madrid: España. Ediciones Cátedra. Pp 463.
- Godelier, M. (1998). *El enigma del don*. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Pp 315.
- Goffman, E. (1972). *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Guattari, F. (2013). *De Leros a La Borde. Prácticas analíticas y prácticas sociales*. Madrid, España: Ediciones Casus-Belli. Pp 107.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?: textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Editorial Cactus. Pp 447.
- Guattari, F. (1996). "Ritornellos and Existential Affects". En Genosko, G. (Eds). *The Guattari Reader*. Oxford: UK. Blackwell Publisher Ltda. Pp 280.
- Guattari, F. (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires: Argentina. Ediciones Manantial SRL. Pp 164.
- Helsinki, D. (1993). Pautas Éticas Internacionales para la Investigación y Experimentación Biomédica en Seres Humanos. *Consejo de Organizaciones Internacionales de las Ciencias Médicas (CIOMS), Ginebra, 53-56*.
- Klossowski, P. (2012). *La moneda viva*. 1a ed. Valencia: España. Pre-textos. Pp 78.
- Kris, E. (1964). *El arte del insano*. 2a ed. Buenos Aires: Argentina. Editorial Paidós.. Pp 142.

Kuri, C. (2015) Estética de lo Pulsional: Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte. 1ª ed. Buenos Aires: Letra viva. Pp 334.

Lacan, J. (1962-1963). Seminario X. La angustia. 1ª ed. 14ª reimp. Buenos Aires: Argentina. Editorial Paidós, 2018. Pp 372.

Lacan, J. (1972-1973) El Seminario XX. Aun. Buenos Aires: Argentina. Editorial Paidós, 2011. Pp 177.

Lacan, J. (1994). El Seminario IV. La relación de objeto. 1ª ed. 7 reimp. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós, 2008. Pp 446.

Lapoujada, D. (2016). Deleuze: Los movimientos aberrantes. 1ª ed. Buenos Aires: Argentina. Editorial Cactus. Pp 316.

Le Poulichet, S. (1996) El arte de vivir en peligro: Del desamparo a la creación. Buenos Aires: Argentina. Ediciones Nueva Visión SAIC. Pp 141.

Lepecki, A. (2018). Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada. et al. Arcadia y MACBA. Barcelona: España. Pp 49.

Lepecki, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En Hang, B. & Muñoz, A. (Eds.) El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas. 1ª ed. Buenos Aires: Argentina. Caja Negra editora. Pp 301.

Lévi-Strauss, C. (1965). El totemismo en la actualidad. 1ª ed. México D. F: México. Fondo de Cultura Económica. Pp 157.

Ley, N. (2006). 20.120, sobre investigación científica en el ser humano, su genoma, y prohíbe la clonación humana. *Diario Oficial*, 22.

Mauss, M. (2009). Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. 1ª ed, 3ª reimp. Buenos Aires: Argentina. Katz editores. Pp 269.

Michaud, G. (2002). Figuras de lo real. 1ª Ed.- Buenos Aires: Argentina. Ediciones Nueva Visión SAIC. Pp 300.

Nancy, J. L. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Argentina. Prometeo Libros. Pp 77.

Oury, J. (2011). Creación y esquizofrenia. Guadalajara: México. Colecciones Psyche. Pp 245.

Oury, J. (2017) Lo Colectivo: Seminario de Sain-Anne. España. Xoroi Edicions. Pp 236.

Pankow, G. (1969). El hombre y su psicosis. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores. Pp 223.

Pommier, G. (2005). ¿ Qué es lo " real"? : ensayo psicoanalítico. Buenos Aires: Argentina. Ediciones Nueva Visión SAIC. Pp 173.

Quecedo, R., & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de psicodidáctica*, (14), 5-39.

Radiszcz, E. (2013). Donner ce qui n'est pas à donner : y a-t-il un matérialisme du don ?. *Savoirs et clinique*, 16(1), 71-80. doi:10.3917/sc.016.0071.

Rebentisch, J. (2018). Estética de la Instalación. 1a ed. Buenos Aires: Argentina. Caja Negra. Pp 333.

Schtivelband, G. (2004) El dispositivo de taller en el tratamiento de pacientes psicóticos: algunos trazos. [En línea] <[http://www.elsigma.com/hospitales/el-dispositivo-de-taller-en-el-tratamiento-de-pacientes psicoticos-algunos-trazos/6230](http://www.elsigma.com/hospitales/el-dispositivo-de-taller-en-el-tratamiento-de-pacientes-psicoticos-algunos-trazos/6230)> [Consulta: 08 de septiembre del 2019]

Schwartz, H., & Jacobs, J. (1979). Qualitative sociology: A method to the madness. 1a ed. New York: USA. The Free Press. Pp 458.

Serrano, F. T., & Velásquez, M. M. (2016). De Objetos y Extituciones: nuevos operadores de lo social. *OXÍMORA Revista Internacional de Ética y Política*, (8), 112-130.

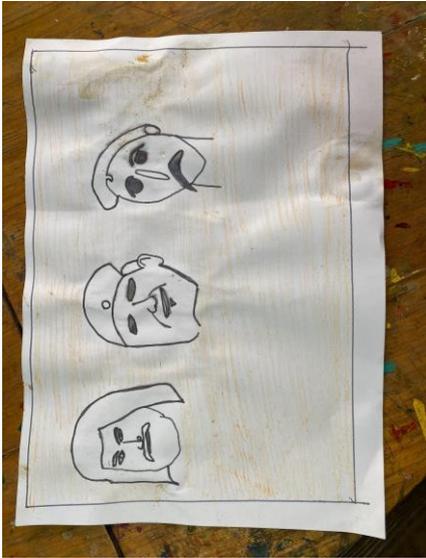
Soler, C (2014) Estudios sobre las psicosis. 1ª ed. 8 reimp. -Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL. Pp 170.

Universidad de Chile (2020) Centro Interdisciplinario de Estudio en Bioética. Pautas éticas internacionales para la investigación y experimentación biomédica en seres humanos. Recuperado de: <https://www.uchile.cl/portal/investigacion/centro-interdisciplinario-de-estudios-en-bioetica/documentos/76203/las-pautas-1-9-consentimiento-informado>

Wajcman,G. (2001) El objeto del siglo. 1ª ed. Buenos Aires: Argentina. Amorrortu. Pp 239.

8.- Anexos.

-Anexo 1: Tres caras de Cristóbal D



- Anexo 2: Jarra Pablo Q.



- Anexo 3a: Moto André Q.



- Anexo 3b: Moto André Q.



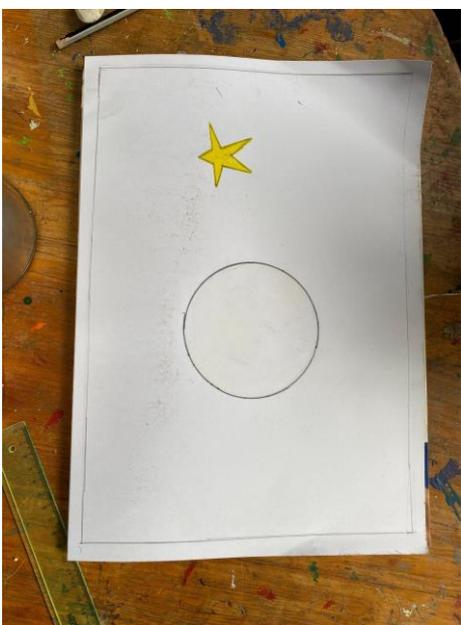
-Anexo 4: Mujer Javier D.



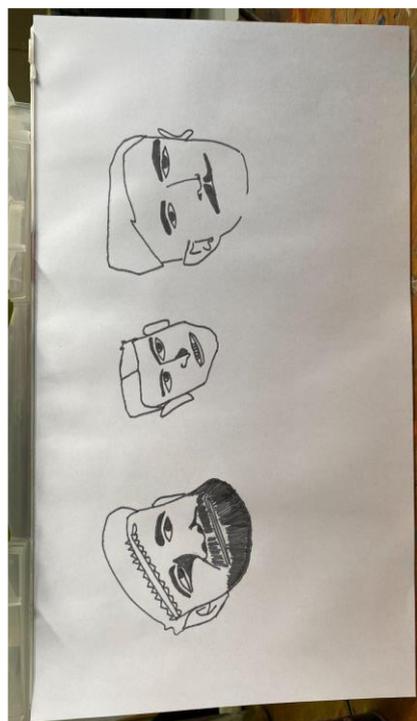
- Anexo 5: Tierra Yann L.



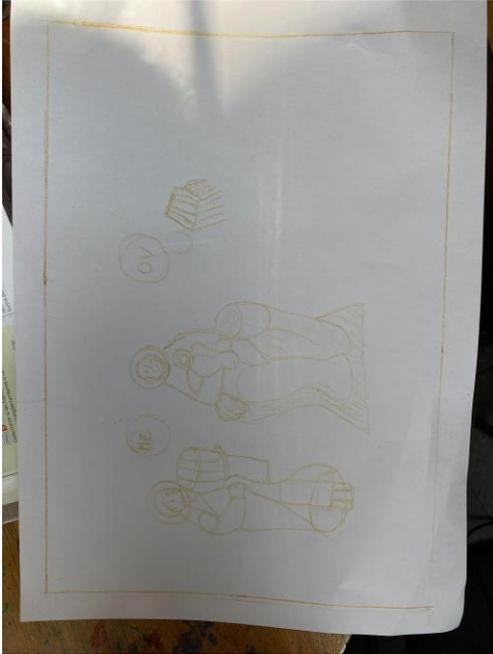
- Anexo 6: Dibujo con margen Cristóbal D.



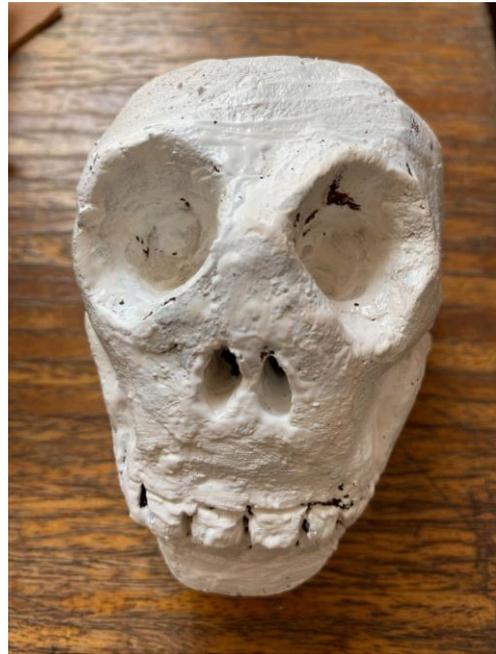
-Anexo 7: Tres caras Cristóbal D.



- Anexo 8: Dibujo con margen Pablo D.



- Anexo 9: Calavera Luis W.



-Anexo 10a: Botella Pablo Q.



- Anexo 10b: Botella Pablo Q.



- Anexo 11: Hoya Juan José N.



- Anexo 12: Moto Yamaha André Q.



-Anexo 13a: Bueyes Tomás B.



- Anexo 13b: Bueyes Tomás B.



-Anexo 14: Bueyes Tomás B.



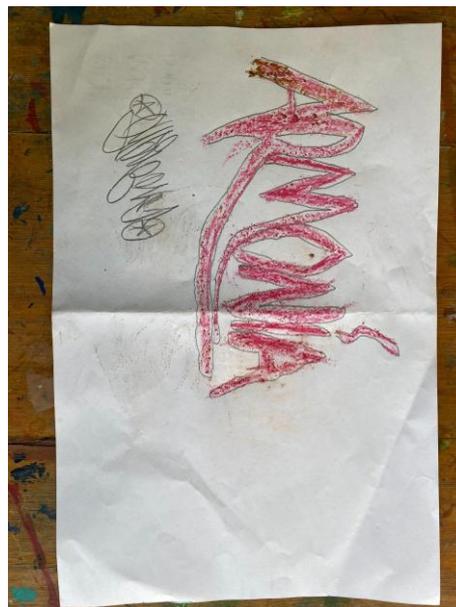
- Anexo 15: Paloma Isaac V.



-Anexo 16: Retrato Luis W.



- Anexo 17: Armonia Cristóbal D.



-Anexo 18: Rosa Javier D.



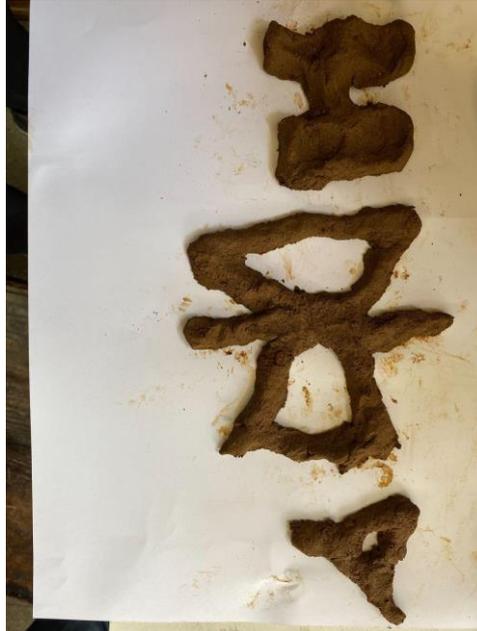
- Anexo 19: Rostro Antonio B.



-Anexo 20: Abstracción Luis W.



- Anexo 21: Abstracción Cristopher Q.



-Anexo 22a: Cenicero Cristóbal D.



- Anexo 22b: Cenicero Pablo D.



-Anexo 22c: Cenicero Juan José N.



- Anexo 22d: Cenicero Cristóbal D.



-Anexo 23: Bueyes Tomás B.



- Anexo 24: Retrato Luis W.



- Anexo 25: Consentimiento informado.

Consentimiento Informado para participar en Estudio de Investigación:
“ SOBRE LAS POSIBLES ABERTURAS PRODUCIDAS
EN UN TALLER PLÁSTICO: Las materialidades, los objetos y el taller.

Investigador Responsable: Joaquín Gómez Perfetti

Dirección: [REDACTED]

Avda. [REDACTED]
Santiago de Chile

Teléfono: 56 9 8 [REDACTED]

Teléfono horario Inhabilitado u otro: 56 9 9 [REDACTED]

Comité de Ética: Comité de Ética de la Investigación Servicio de Salud [REDACTED]

Calle [REDACTED]

Teléfono: +56 2 [REDACTED]

INTRODUCCIÓN

Lo estamos invitando a participar de forma voluntaria en un estudio de investigación llamado “SOBRE LAS POSIBLES ABERTURAS PRODUCIDAS EN UN TALLER PLÁSTICO: Las materialidades, los objetos y el taller”, el cual se realizará en la Unidad [REDACTED] ubicada en el [REDACTED]

Participar en un estudio de investigación es una decisión personal importante. Antes de inscribirse, los investigadores hablarán con usted sobre los objetivos del estudio y los posibles riesgos y beneficios. También le explicarán las normas que seguirán para proteger su seguridad y privacidad. Solicite ayuda si no comprende algo o tiene preguntas. Nunca debe sentir que lo apuran o presionan para que tome una decisión. Participar en un estudio de investigación es totalmente voluntario; es decir, es su decisión. Después de que comprenda el estudio y decida participar, se le solicitará que firme este documento llamado “formulario de consentimiento informado”. Puede cambiar su decisión en cualquier momento y por cualquier motivo, incluso después de firmar.

Este estudio se encuentra aprobado por el Comité de Ética de la Investigación del Servicio de Salud [REDACTED]

Participar en este estudio no reemplaza sus cuidados médicos. Siéntase libre de discutir sobre este estudio con su familia, amigos, médico del estudio y médico de cabecera antes de tomar una decisión. Responderemos cualquier pregunta que

pudiese tener para que así pueda realizar una decisión informada. Para eso y en caso de cualquier duda antes, durante y después de la investigación cuenta con los teléfonos del Investigador principal en la parte superior de este consentimiento así como el contacto con el Comité de Ética de investigación que aprobó la presente investigación.

1 .OBJETIVO DEL ESTUDIO:

La investigación tiene como objetivo principal describir las variaciones de las funciones del objeto que sean producidos en un taller plástico realizado por los usuarios de la Unidad de Cumplimiento de Seguridad, las cuales serán analizadas posteriormente por medio de la teoría psicoanalítica.

2. ¿Cuáles son los riesgos y efectos secundarios de la participación en el Estudio?

Este estudio no supone riesgos secundarios para los participantes, y la posibilidad de cualquier otro riesgo presente se considera mas bien minima, de todos modos, la Unidad estará dispuesta para responder de forma oportuna si algun usuario que participe en el taller lo requiere.

3. ¿Este procedimiento tendrá efectos a corto y a largo plazo?

Los efectos clínicos de esta intervención que se evaluarán son principalmente los de corto plazo ya que se exploraran las funciones del objeto plástico. Si aquello se diese es probable suponer que traiga aparejado efectos clínicos a largo plazo, los cuales se considera que podrían ser beneficiosos para los usuarios de la Unidad.

4. ¿Conoceré los resultados del estudio “Las variaciones de la función del objeto producido en un taller plástico”?

Una vez obtenido y analizados los datos se expondran al equipo tratante de la Unidad, como también a los usuarios de ella, a traves de una presentación. Si alguien quisiese una copia impresa de la investigación se dispondra de aquello.

5. ¿Se incluirán los resultados del estudio resultados del estudio “Las variaciones de la función del objeto producido en un taller plástico en mis registros médicos?

Tanto los beneficios, como cualquier riesgo que pudiese ocurrir, se consignarán en la ficha clínica de cada usuario, ya que podría llegar a constituir información util para el tratamiento otorgado por la Unidad de Cumplimiento de Medida de Seguridad.

6. Riesgos para el Embarazo, riesgos para el lactante y Precauciones anticonceptivas:

No esta previsto ningun riesgo de embarazo, ni riesgo para lactantes o precauciones anticonceptivas, debido al carácter de la investigación descrita, como por el perfil de los usuarios de la Unidad (hombres y mayores de edad).

7. Participación Voluntaria y retiro

La participación en este estudio de investigación es voluntaria. El participante puede dejar el estudio en cualquier momento sin mayores explicaciones. No existen sanciones o pérdida de sus beneficios de salud.

8. Costos y Pagos

No hay asociado en esta investigación pagos a los participantes, ni tampoco beneficios directos hacia ellos de otra característica.

9. Lesiones asociadas a la Investigación

Esta investigación no supone riesgos de lesiones asociadas, aunque la Unidad estará dispuesta para responder adecuadamente si fuese el caso.

3. Declaración del Paciente

Declaro haber sido informado(a), haber tomado conocimiento y comprendido satisfactoriamente los propósitos de éste estudio y sus riesgos. Además se me ha permitido hacer todas las observaciones y preguntas aclaratorias.

Autorizo a que los registros de las mediciones se puedan publicar científicamente sin revelar mi identidad y bajo completa confidencialidad y que se guarden estos datos por un periodo de tres años en resguardo del investigador a cargo.

Manifiesto que estoy satisfecho(a) con la información recibida y que comprendo la explicación del alcance y riesgos de mi participación. Se me ha informado que en cualquier momento puedo revocar este consentimiento.

MARQUE CON UNA CRUZ SU DECISIÓN:

En tales condiciones decido participar	SI _____ ACEPTO	NO _____ ACEPTO
Acepto participar para los fines del estudio:	SI _____ ACEPTO	NO _____ ACEPTO
Autorizo acceso a mi ficha clínica y uso de datos por equipo investigador	SI _____ ACEPTO	NO _____ ACEPTO
Acepto ser contactado para estudios futuros:	SI _____ ACEPTO	NO _____ ACEPTO

Nombre
Paciente: _____
(de puño y letra de paciente)

RUT: _____ Fecha: _____

Firma: _____

Nombre
Investigador: _____

Rut: _____ Fecha: _____

Firma: _____

Nombre Director del Establecimiento o su
Delegado: _____

Rut: _____ Fecha: _____

Firma: _____

