



Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado:

¿Qué puede un taller?

El Taller como espacio de producción de deseo

Octubre 2020

Montevideo

Tutora:

Prof Ag Gabriela Etcheverry

Revisora:

Prof Adj Sylvia Montañez

Estudiante:

Guillermo Gómez 5.144.022-7

Agradecimientos:

Al Taller Talcahuano por darme el espacio para crear

A todas aquellas grupalidades y personas que discutieron, sostuvieron, compusieron, criticaron, potenciaron, escucharon y escribieron este trabajo.

Preludio

La producción de este trabajo tuvo algo de producción en red (Deligny, 2015). Sin buscarlo y sin tenerlo como propósito o proyecto, en este proceso me vi envuelto en situaciones, en contactos locales, en encuentros con amigos¹ y vínculos productores de intensificaciones que posibilitaron y potenciaron la construcción de distintas partes de este TFG. Contactos y momentos que lejos de producir distracciones o resistencias generaron un aumento de potencia, generaron una malla más fuerte desde la cual producir trazos alegres (Deleuze, 2011).

Esta matriz fue capaz de sostenerme para producir sobre algo que por tan cercano me resultaba difícil de escribir, implicaba poner cierta distancia. Al ser un camino tan duro, fue que terminé optando por una forma de escribir que me resultara más amigable y agradable: dando forma a una escritura que cabalga entre lo ensayístico y aquello más prefigurado. Tuvo que ver con discurrir, con un devenir de capa en capa, de dimensión en dimensión según los sentires que en cada momento se despertaran, abierto a la multiplicidad provocadora de algunos desvíos (De Brasi, 2016); una escritura que da cuenta de un cuerpo afectado. Aunque en un primer momento intenté escribir de manera estratificada según un régimen que apuntara a transitar capa por capa, sin poder abrir otra hasta que la anterior estuviera terminada, esta manera no me resultaba placentera.

De manera intuitiva y en base a los afectos con los que me encontré opte por escribir este TFG por el medio, es decir, ni por arriba ni por abajo, ni de izquierda a derecha; no empezar ni acabar sino devenir (Deleuze y Guattari, 2002), dejando que el deseo me hiciera transcurrir y pasear por el trabajo sin intenciones de clausurar: intenté apostar a una escritura abierta. Sin embargo, posee ciertos anclajes y ordenamientos, realizados con el fin de ser entregado y presentado a pesar de que nunca se agotan las dimensiones a descubrir, ni a analizar.

Si mapeara cómo fue mi tránsito por esta experiencia creo que quedarían dibujadas estas condiciones de posibilidad de creación, estos espacios de encuentro, las zonas más oscuras del sinsentido y la soledad, la emoción y la sorpresa de la escritura, las zonas de semicontacto, las líneas que se cortan, las líneas que se recomponen, las líneas rectas que en un momento proliferan y desencadenan una catarata de encuentros, amigos, lugares,

¹ Con el propósito de poder respetar y contemplar a todas las personas apartándome de una visión binaria de pensar los géneros y partiendo de la idea de que hay un plano desde el cual el lenguaje crea realidad, pero entendiendo que una letra no considero que me acerque o me aleje más de un discurso machista y patriarcal, es que he optado por un uso aleatorio del lenguaje inclusivo.

talleres, familias, docentes y posibilidades que se abren a partir de que uno se deja devenir, se deja habitar por el no saber dónde está, se deja estar perdido, se deja ser un cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari, 2002).

Introducción.

En el presente trabajo intento dar cuenta de algunas dimensiones que hacen a un taller. En este sentido, buscaré mapear algunas directrices que componen este espacio, centrándome en lo que es un taller de expresión plástica y en qué aspectos y afectos pone en juego. Partiendo de la pregunta que se hace Spinoza sobre “¿Qué puede un cuerpo?” (en Deleuze, 2011, p. 39) propongo pensar en ¿Qué puede un taller?, entendiendo esto como en qué relaciones es capaz de entrar. Para ello realizaré un análisis sobre algunas de estas dimensiones que se conjugan creando un campo complejo, entre ellas, la dimensión grupal y barrial del taller, pensando también en el grupo como creador y motor de estos espacios. Propongo hacer especial énfasis en la dimensión del encuentro, en cómo esto se relaciona con el deseo y la potencia en este espacio, en cómo se desarrolla en el grupo, cómo crea redes que van más allá de la institución, abriendo las puertas del taller y saliendo a la calle, conectándose con el barrio. De esta forma, el taller va haciendo barrio, creando relaciones de vecindad y el barrio va creando a su vez al taller.

Con este trabajo busco dar cuenta de los procesos de creación y de expresión, del valor de estos, así como de la importancia de un espacio que los incentive. Propongo trabajar la creación y la expresión como necesidades básicas del ser humano y pensarlas en su relación con el deseo. En este sentido, el taller es un espacio de producción deseante, donde lo artístico adquiere un valor performático, que busca distanciarse de las lógicas productivistas del orden capitalista.

Desde esta perspectiva, creo necesario rescatar y dar un lugar de importancia a los procesos de creación y expresión muchas veces olvidados o dejados de lado en la vida adulta, por ser considerados como una pérdida de tiempo e improductivos capitalísticamente. En relación a esto último, creo importante analizar la dimensión política y afectiva del taller, preguntarme sobre qué tipo de cuerpos produce un taller, que procesos de subjetivación se dan y qué otras composiciones se producen por, a través y sobre el taller.

Esta producción, parte, a su vez, de una necesidad personal de teorizar y producir algo nuevo con mis vivencias en este tipo de taller. Durante gran parte de mi vida, 15 años

aproximadamente, concurrí semanalmente a un taller de expresión plástica y dibujo situado a pocas cuadras de mi casa, llamado “Taller Talcahuano”. De esta manera el taller se convirtió en un espacio que siempre sentí como parte de mí, un espacio donde pude crecer y desarrollarme, donde aprendí y pude sentir además el valor de lo grupal. Por otra parte, desde el año pasado me encuentro realizando la formación como tallerista en expresión plástica, formación que me ha permitido reconectar con muchos aspectos que forman parte de mí, volver a una rutina de creación y composición desde otro lugar. Tiene que ver con producir una experiencia a partir de una vivencia. Se relaciona con la necesidad de separarse de un registro afectivo relacionado a lo que me pasó durante tantos años en los talleres de expresión, para poder tramitar estos sentires y construir otra cosa, inscribir una marca sobre la huella que quedó de mis tránsitos (Fernández-Savater, 2020). Implica un pasaje del régimen pasivo de las pasiones a una dimensión activa en tanto pasamos a la acción, a la posibilidad de escribir, de transformar, de producir algo con eso que nos afectó (Deleuze, 2011).

Durante el 2019 también se cumplieron los 25 años del “Taller Talcahuano”, por lo que, a modo de festejo, se pensaron diversas actividades. Entre ellas la creación de un mosaico colectivo a ser inscripto en una pared del barrio, tarea para la cual un grupo de ex alumnos del taller volvimos a juntarnos semanalmente. Además, se programó un evento a fin de año que ofició como ceremonia o fiesta, para lo cual se cerró la calle, el taller abrió las puertas al barrio, produciendo un aumento en la intensidad de flujos. A modo de ejemplo de lo anterior me gustaría destacar un hecho en particular: para dar por finalizada esta fiesta, se propuso un cierre musical para lo cual muchos ex alumnos terminamos tocando. A último momento, surgió la idea de incluir tambores, por lo que en menos de 20 minutos, entre las personas que estaban participando de la fiesta --la gran mayoría vecinos de la zona-- se consiguió una cuerda de tambores, logrando que esos instrumentos caminaran y se movieran por el barrio. Este hecho, aunque forma parte de lo anecdótico, me hizo pensar una de las múltiples respuestas posibles a la pregunta de ¿Qué puede un taller?: un taller puede mover tambores.

Estas distintas experiencias relacionadas a lo que entiendo por un taller, por las que pasé el año pasado, sumado a todos mis años de trabajo en taller de expresión, generaron un ambiente de mucha efervescencia y afectación en mí. Este clima me produjo la necesidad de producir y trazar algunos puentes entre dichas experiencias y mi tránsito por la Facultad de Psicología de la UdelaR. Estos lazos generados entre los intersticios de dos

instituciones que me componen son la razón de mi elección por esta temática que me insiste, involucra y urge en todo el cuerpo trabajar.

Para generar una posible organización de mapa, intenté pensar y producir un trabajo con múltiples entradas y salidas, que no tiene un principio y un final del todo claro (Deleuze y Guattari, 2002). Me propuse partir de un modelo rizomático, teniendo en cuenta que por momentos puedo caer en el árbol-raíz jerárquico (Etcheverry, 2019). De esta manera, quise aproximarme a las distintas capas que hacen a un taller, articulándolas bajo lo que Deleuze y Guattari (2002) llaman una lógica del “Y”, un tejido que desplaza al verbo ser y nos coloca en la conjunción “y...y...y...”. Se trata de un trabajo en mesetas que, a diferencia de los capítulos, no tienen un punto final, sino que son pensadas como dimensiones intensivas sin una orientación ni una jerarquía específica. Son capas conectables entre sí, que se comunican y relacionan, que no tienen un orden establecido, sino pequeños ordenamientos que mutan y permiten elegir qué zona intensificar más, según los intereses que tengamos en cada momento.

Con este ensayo, intento entonces pensar y construir un mapa siempre abierto, con algunas de estas mesetas, sabiendo que otras igual de importantes quedan afuera y brindan posibilidad a otros trabajos por venir.

¿De qué hablamos cuando decimos taller de expresión?

Considero relevante dar cuenta de a qué me refiero cuando hablo de taller. El tipo de taller en el que me enfocaré será el de un taller de expresión plástica y dibujo que se encuentra bajo las concepciones prácticas y teóricas desarrolladas por Arno Stern (1977), así como también de la matriz producida por el taller de formación docente, Taller Malvín.

Los talleres de expresión por los que he transitado se nutren fundamentalmente de la matriz producida por Arno Stern en Francia, en su trabajo con niños huérfanos de la segunda guerra mundial. En este contexto y en el trabajo con los niños es que el autor (Stern, 1977) empieza a realizar sus primeras conceptualizaciones sobre la expresión, así como en la conformación de un espacio taller que promueva su desarrollo. Conceptualiza al taller como una imagen del futuro en contraposición con la escuela como representación del pasado; trae el taller como ejemplo de actitud educativa y de la concretización de una doctrina humanitaria. Siguiendo su línea de pensamiento, el taller es pensado como un santuario alejado de la vida cotidiana. Es pensado como un lugar creado para un juego y

cerrado, de ahí el nombre que Stern (2008) da al taller como “Closlieu” (por su significado en francés *clos* cerrado, y *lieu* lugar o ubicación). Se construye como espacio cerrado porque se considera alejado de todo tipo de distracción de la vida cotidiana, de lo banal, generando un ambiente de sosiego. Para generar este clima es que no se permite ningún tipo de juzgamiento, recomendación, orientación o comparación. No hay ningún tipo de estímulo que distraiga a la persona, de forma que está concentrada en sí misma y su necesidad de expresión. Esto no quiere decir que la persona esté allí sola, sino que está rodeada de otros sujetos que también buscan expresarse en sus trabajos individuales y un tallerista que tiene la función de asistir al grupo con los materiales que necesiten. Según Stern (1977), el estar en presencia de otras personas trabajando funciona como estímulo y motor para dar lugar a la expresión, dándose un interjuego entre lo colectivo y lo individual. Por otra parte, se aleja de toda pretensión artística ya que no se enfoca tanto en la creación de objetos como en el placer de crear y de generar un proceso que conecte con la necesidad de expresarse que todos los sujetos tenemos, un proceso que no está destinado a los demás, sino que es un acto de higiene mental para el equilibrio de uno mismo (Stern, 1977). Todas estas características hacen que el taller se transforme en un hervidero de cultivo de la creatividad, un invernadero donde la expresión encuentra abrigo de toda distracción y puede germinar.

Durante la década de los 60, surgen una serie de movimientos sociales, como son la Revolución Cubana, la psicología social rioplatense y el movimiento hippie, que ponen en cuestión la libre expresión y el trabajo en grupo como ejercicio político de democracia (L. Silva, comunicación personal, 2020, septiembre 7). En este contexto, el Taller Malvín toma las conceptualizaciones de Stern (1977) para producir su propia matriz. Tal como plantea Álvaro Fernández (2006), este taller fue fundado en 1962 por Mirta Nadal de Badaró en el trabajo con niños en expresión plástica; posteriormente en 1980 comienza la formación docente de adultos como talleristas.

Desde sus comienzos el Taller Malvín ha desarrollado una actividad constante para investigar, estudiar y comprender el fenómeno de Expresión Plástica en la infancia (A. Fernández, 2006). Para ello se nutre de una mirada transdisciplinaria, tomando aportes desde la psicología, el arte, la pedagogía, la antropología, etc. Mantiene un enfoque abierto que da lugar a nuevos debates y aportes que permitan seguir pensando la expresión plástica en niños, así como su influencia en el desarrollo y fortalecimiento de capacidades y habilidades personales, que resultan inseparables del aprender (Silva, Listur y Fernández, 2008). A partir de lo hecho por el Taller Malvín nacen múltiples talleres de expresión plástica, entre ellos el Taller Talcahuano como taller para niños y jóvenes.

Estos talleres parten de considerar la expresión como una necesidad humana, por lo que ambos buscan producir las condiciones materiales para que esta necesidad pueda satisfacerse, atendiendo tanto al proceso de creación como al producto (Silva et al., 2008). De este modo, buscan provocar la irrupción del gesto expresivo, aquel gesto único y personal que continuamente insiste en manifestarse. Partiendo de lo anterior es que los talleres antes mencionados realizan un esfuerzo para investigar sobre el fenómeno de la expresión trazando posibles respuestas a “¿por qué un niño se expresa? De donde viene esa expresión? Para que, que produce ese acto de crear? Que produce en lo interno pero también en su entorno educativo, social y familiar? Que función tiene?”[sic] (A. Fernández, 2006, p. 2) .

Tal como lo plantean algunos docentes del Taller Malvín (Silva et al., 2008) y en consonancia con mis sentires y pensares, el taller de expresión es también un lugar de encuentro con el otro, con esa otra persona que crea y se expresa de una manera diferente a la mía, ni mejor ni peor. Una de las características que se hace presente en el taller es el trabajo con grupos de edades similares, dando lugar a relaciones de amistad y grupalidad, trabajando de esta forma también el respeto por el trabajo del otro. Se formula entonces como espacio de encuentro de la grupalidad, de una trama afectiva que se teje, que se compone y recompone. Es un encuentro con el alter (Córdoba y Vélez-De La Calle, 2016), con aquello que tiene la capacidad de alterar y de alterarme, que me plantea nuevas preguntas y me incita a probar otras formas de crear.

El taller también es un espacio de encuentro con uno mismo, encuentro con fantasías, miedos, emociones y creencias (Silva et al., 2008). Por otra parte, considero que de alguna manera y sin ser exactamente el objetivo del espacio taller, a partir de la creación pueden ocurrir procesos de elaboración de estos sentires. El encuentro es con uno pero nunca es con lo Uno, cada creación está marcada por múltiples imágenes que nos son tan propias como ajenas y que despliegan otras y nuevas potencialidades que muchas veces nos eran desconocidas.

A su vez, considero importante discriminar lo que no es el taller al cual hago referencia. L. Silva (comunicación personal, 2020, septiembre 7) afirma que no es un taller de manualidades, ni de técnicas, ni de lograr un aprendizaje o ilustrar ciertos contenidos. Es decir, no busca el aprendizaje técnico de una herramienta en particular, ni una estética a la que acercarse, es un espacio donde no existe ni se incentiva la competencia. Los materiales son simples, austeros, el barro, la pintura, los lápices; son materiales donde no hay una dificultad técnica que obture su acercamiento, no es necesario tener una habilidad especial

para expresarse. Tampoco es un espacio que tenga objetivos catárticos, ni terapéuticos; estos más bien serían efectos secundarios que pueden o no pasar cuando un niño se expresa. Por estas razones, el taller no busca interpretar los objetos ni los procesos de quienes acuden al mismo.

En síntesis, podemos decir que lo que busca el taller es crear un espacio donde las necesidades de los niños se expresen sin competir. En el espacio taller se provoca el pintar por pintar, el hacer por hacer; no es un medio para un fin, no busca una funcionalidad futura. Invita a habitar un presente realmente vivido (L. Silva, comunicación personal, 2020, septiembre 7). Tampoco se busca un fin terapéutico, se encuentra al costado de una intención interpretativa y de una lógica productivista del sistema capitalista. A modo de ejemplificación clara de cómo es un día en el taller para un niño cito un posible recorrido planteado por Silva et al.(2008):

Juan llega al Taller se encuentra con un espacio claramente estructurado, organizado en función de la tarea que en él se desarrolla: la mesa del trabajo en barro y construcciones, la mesa de dibujar, y el panel con su mesa paleta para pintar. Por estos espacios Juan podrá circular en libertad eligiendo cada vez el material con el que prefiera trabajar así como los temas. Lo acompañarán en este proceso un grupo de pares (máximo 8 niños), un docente y la producción de otros participantes desde los estantes que refuerzan la idea de que “acá venimos a hacer”. El Taller se convierte en el escenario de un rito, que se repite cada semana y que comienza al ponerse la túnica, que lo investirá de poder hacedor. Tendrá que convocar a sus manos, a su cuerpo, sus deseos, su conocimiento... Esta vez Juan elegirá modelar con barro. Frente a un pedazo de barro amorfo, informe, le surge la intención de realizar un elefante. El desafío será encontrar la manera de representar ese elefante interno (esa imagen mental acerca de lo que es un elefante, creada a partir de la combinación de experiencias perceptivas, y fantaseadas acerca de lo que es un elefante para él). Deberá materializar esta intención, pasar al barro, esta imagen mental. Y aquí se detonará el proceso de creación, proceso de diálogo entre la materia y sus propiedades físicas y la imagen mental. Este diálogo implicará la construcción de un elefante, objeto concreto, palpable y la re-construcción de esa imagen subjetiva que será reciclada y enriquecida por este acto de creación. (p. 3)

¿Cómo pensamos al taller?

Taller como dispositivo

Para continuar con la reflexión, propongo pensar el taller de expresión como dispositivo, para ello parto de las conceptualizaciones de Deleuze (1999). Según el autor, un dispositivo es una máquina para hacer ver y para hacer hablar; cada uno es una madeja, un ovillo de líneas diferentes, líneas que pueden ser estéticas, científicas, políticas. Es así como un dispositivo forma un entramado de líneas móviles que por momentos se acercan y por otros se alejan, formando procesos en desequilibrio, mutables (Deleuze, 1999). En estas conceptualizaciones se distinguen estas líneas en dos grandes grupos: por un lado, aquellas líneas duras, molares, llamadas líneas de estratificación o sedimentación y, por otro, las líneas moleculares y flexibles, las líneas de actualización o creatividad.

Dentro de las diferentes líneas que Deleuze (1999) plantea, resaltan las líneas de visibilidad y de enunciación, las líneas de fuerza y las de subjetivación. Visibilidad en este caso no refiere a una luz externa que ilumina objetos preexistentes, sino que los objetos, sujetos y procesos que allí ocurren, existen por esas líneas de visibilidad; un dispositivo entonces más que dar luz, da a luz a figuras variables e inseparables de ese dispositivo. Cada dispositivo queda marcado entonces por los regímenes de luz y los de enunciabilidad, aquellos procesos que permiten que ciertas voces se puedan oír.

Siguiendo el pensamiento de Deleuze (1999), las líneas de fuerza son aquellas que producen la dimensión del poder del dispositivo, dimensión articulada con el saber. Estas líneas atraviesan y envuelven las líneas de luz y de enunciabilidad, van de un lado al otro, creando tangentes, conectando y produciendo campos de batalla. Por otra parte, las líneas de subjetivación hacen referencia a los procesos de producción de subjetividad en el dispositivo. Estas líneas no siempre están presentes en todos los dispositivos, sino que estos tienen que permitirlos o hacerlos posibles. Son líneas que se sustraen de las líneas anteriormente descritas, escapan a ellas y pueden llegar a funcionar como líneas de fuga, líneas de ruptura (Deleuze, 1999). Estas últimas líneas serán tomadas en cuenta más adelante para explicar de qué manera ocurren estos procesos de subjetivación en el taller de expresión.

Sin embargo, Deleuze (1999) afirma que un dispositivo no está marcado por criterios universales, sino que sus coordenadas siempre son móviles. De esta forma es que los dispositivos solo pueden ser medidos según criterios inmanentes, según las posibilidades de

libertad y creatividad que ofrezcan. Están relacionados a criterios estéticos, entendiendo estos como formas de existencia y modos de vida. Esta capacidad creativa y novedosa es lo intempestivo de los dispositivos, aquello que marcará las posibilidades de transformación; para ello serán fundamentales las líneas de subjetivación antes mencionadas. En palabras del autor:

En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo. (Deleuze, 1999, p.3)

Taller como agenciamiento

Ahora bien, en el caso del taller de expresión se da un singular proceso donde el dispositivo también puede pensarse como un agenciamiento. Deleuze (citado por Heredia, 2014) explica que aquello que produce que distintos elementos se junten, armen una red y funcionen en un plano de inmanencia, no es el poder sino el deseo, que de esta forma produce agenciamientos.

El poder es sólo una dimensión del agenciamiento, no aquello que hace que los elementos se combinen, no es lo que los compone centralmente. El poder trabaja en torno a codificaciones y reterritorializaciones que operan de modo represivo sobre la pluralidad de flujos del deseo. Mediante el ejercicio del poder se busca la organización y la regulación de las propagaciones deseantes, obturando posibles conexiones.

Un ejemplo de esto puede ser el uso de materiales que implican un mayor nivel de aprendizaje o la adquisición de cierta técnica. En el taller de expresión se utilizan materiales que requieren un mínimo nivel de manejo técnico con el fin de que la expresión pueda verse facilitada. Un manejo técnico difícil de los materiales puede obturar, dificultar o enlentecer que los procesos expresivos de un niño tengan lugar. El barro y la pintura permiten que el acercamiento a ellos sea de manera rápida y fácil, donde el niño puede imprimir su sello muy rápidamente en ellos. Creo que si tuviéramos que nombrarlos, podríamos decir que no son pensados en cuanto técnicas, sino en cuanto instrumentos que permiten su uso más que una aplicación. Son materiales que no se sabe exactamente adónde nos pueden llevar,

que no tienen un camino al cual llegar, ni un estado que alcanzar, que no se agotan en sus posibilidades de hacer.

En una línea similar, Guattari (1991) plantea que los artistas producen sus instrumentos y trazan sus circuitos en base a criterios inmanentes de la creatividad. No se guían por normas trascendentes, sino que trabajan en red, con la enunciación de la relación estética, habitando una relación caótica con el mundo que les permite crear, naciendo del caos la novedad (Patto, 2018). Teles (2009) toma la figura del diagrama en relación al caos y al germen. Esta noción deshace la representación y la rigidez de las formas establecidas, segmentarias, duras, para habilitar la presencia, la vida, dar lugar a lo nuevo.

El agenciamiento posee dos aspectos que lo conforman: uno relacional que hace referencia al ensamblaje y co-funcionamiento de elementos heterogéneos y que producen una multiplicidad rizomática (Heredia, 2014), una red de la que forman parte tanto cuerpos como enunciados. Y, por otra parte, un aspecto procesual que da cuenta del agenciamiento como una composición de diferencias, como proceso de producción abierto al devenir. Los elementos se relacionan en inmanencia y componen y descomponen formando infinitas creaciones e inestabilidades, dando cuenta de procesos de territorialización y desterritorialización.

En resumen, el espacio taller puede entenderse como un agenciamiento en tanto es una configuración de deseo, es decir, es una expresión que da cuenta de una realidad productiva y que varía de forma inmanente. Si bien hay relaciones de poder que instituyen conductas, comportamientos y que delimitan los flujos, estas son secundarias a una disposición deseante y de creencias que produce una red productiva y productora de múltiples elementos.

Considero que de alguna manera podríamos pensar en la representación gráfica de las líneas del dispositivo/agenciamiento como la multiplicidad de líneas creadas de manera no intencional sobre el panel de pintura. Esta aglomeración de líneas en el panel de algún modo oficia de sostén y matriz, arrancar lo posible en lo imposible, enlentecer el flujo caótico, así como producir los intersticios donde crear aquello para lo que antes no había lugar.

Mi propósito con este trabajo es entonces lo que Deleuze (1999) llama levantar un mapa, cartografiar, intentar desenmarañar estas distintas líneas que atraviesan el dispositivo taller.



Figura 1. Panel del Taller Malvín. Fotografía de Felipe Fernández. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CBmDGjyJxWX/>

¿Qué se forma en un taller? Expresantes

El cuerpo afectado en el taller puede pensarse desde aquellas marcas que quedan en las manos de quien puede darse el lujo de conocer algunos caminos para la expresión, en este caso plástica. El dispositivo genera la producción de expresantes a través de un singular proceso de individuación donde hay otros. Al decir de De Brasi (1995), “El cuerpo se constituye recién en relación a otros, sino, no es cuerpo, hay prestancia física que es otra cosa, pero eso no es el cuerpo” (p.98). En este proceso de subjetivación como producción de un modo de existencia (Teles, 2013), como grados de intensidades, no sólo queda marcado el trazo de pintura sobre una hoja, ni es una pieza de barro la que adquiere forma; sino que en el mismo proceso las que se forman son nuestras manos, nuestros cuerpos. Nuestras manos quedan marcadas, inscritas por movimientos, por caminos que nos acercan a la posibilidad de creación, mano y barro se tornan indistinguibles. Nuestros cuerpos son agenciados en posiciones y estrategias para crear. Se producen movimientos que se alejan de lo rígido y duro, predominantes en lógicas fabriles y mecánicas, para insertarnos en un plano de lo performático, de lo maquínico deseante (Guattari y Rolnik, 2006). Es en base a estos procesos que el cuerpo del expresante se asoma, así como el cuerpo del bailarín o la bailarina se forma en base a los caminos y pasos que dibujan sus pies en el suelo y sus

brazos en el aire, o como el músico cuando dibuja con sonidos sus melodías (Silva y Fernández, 2006).

Como se señaló anteriormente, el taller dispone un espacio para la producción de expresantes. Sostiene, propicia e invita a que niños y adolescentes puedan encontrarse con otras capacidades que tal vez tenían menos desarrolladas, con nuevas facetas y capas que abren su campo de posibilidades de hacer, que permiten que su potencia aumente. Se apuesta a que devengan seres creativos, a procesos de subjetivación de seres libres que puedan expandir y desarrollar sus capacidades inventivas (Teles, 2009).

En el mundo que hoy habitamos muchas veces vemos coartadas nuestras posibilidades de experimentar otras formas de vida. Tendemos a sentir que todo es lo mismo, a que no hay cambio o mutación posible, que no hay escapatoria y vivimos con desconfianza las transformaciones. Al decir de Teles (2009) estos sentires se relacionan a una organización neoliberal global, que produce soledades y tristezas; tramas de impotencia que nos aíslan, nos individualizan y nos producen cansancio. Caemos en la carencia, en la queja, en la dependencia, esperando que alguien o algo nos rescate. Muchas veces, estamos tan agarrados a estas posturas individualizantes que no vemos que a su vez, existen enjambres afectivos que nos colectivizan y mueven. Las formas más estratificadas y duras cohabitan con experiencias y territorios que nos dan alegría y nos componen. El taller asume así un posicionamiento ético-político en tanto favorece la apropiación y la expansión de la potencia singular y colectiva.

Para ello es que el taller ofrece un espacio, aunque no un lugar. Siguiendo a De Brasi (1995), el lugar no se tiene, se produce. Alguien genera un lugar en la medida que hay una producción que lo contiene. El lugar parte de una historia, es aquello que genero con otros, con amigos, con vínculos, aquello que genero cuando me relaciono. Entonces el taller materialmente brinda un espacio que permite el desarrollo de ciertas habilidades, pero para que el cuerpo del expresante exista, el grupo tiene que haber producido un lugar (De Brasi, 1995).

En relación a esta noción de lugar propongo articular con el pensamiento de Teles (2009) cuando piensa al artista como aquel que al intensificar su relación con el mundo y los otros, logra una afirmación de su potencia singular creadora. Esto remite a que la afirmación de la potencia sea singular-colectiva. El arte al desplegar su potencial transformativo asume y expande el ejercicio de potencia creadora de los seres y efectúa relaciones de composición, libertarias y de resistencia.

Dos procesos claves: expresión y creatividad

En este apartado daré cuenta de dos fenómenos que se proponen como objetivos del tipo de Taller al cual hago referencia. Según Fera et al. (1998) este taller se marca como objetivos fomentar el fenómeno expresivo y el acto de creación por el cual cada persona desarrollará sus formulaciones plásticas, sus formas de dar forma. Estos procesos que tienen sus especificidades se conjugan y funcionan en conjunto. Conforme a lo planteado por Mirta Nadal de Badaró (1998), estos procesos se remontan a los hombres y mujeres que desde la prehistoria han impreso sus huellas en su ambiente, creando su entorno, dejando marcas y creando objetos, rituales para protegerse, dar sentidos y vivir.

En un mundo que hoy es liderado por lógicas neoliberales de consumo, hay una hiperproducción de bienes materiales y objetos que sobrepasan la necesidad y distancian a los humanos del acto creativo, lo que desencadena en una paralización frente al hacer. Nos sentimos impotentes a la hora de crear y habitar un espacio corrido del consumo voraz, a colocarnos en un tiempo que no responde a la inmediatez y que requiere de procesos de construcción y reconstrucción distintos (Nadal de Badaró, 1998). En este contexto, el taller se plantea recomponer la posibilidad de recuperar el acto de creación y de expresión, el trabajo con objetos significantes, que estén impregnados con las propias necesidades de la persona, con sueños, miedos, fantasías y temores. El taller se abre como un espacio de resguardo y de respeto por los ritmos singulares, para que cada uno pueda transformar con sus propias manos un material que permite la posibilidad de cargarlo de significantes en sus pliegues, “creando así su interlocutor silencioso, respetuoso y único: el objeto” (Nadal de Badaró, 1998, p.5).

En líneas generales, se podría decir que la expresión obedece a una necesidad corporal de expulsar algo que hace presión. Mientras que los procesos creativos tienen que ver con la posibilidad de mantener un ejercicio de encontrar y construir nexos.

Expresión

Para explicar este fenómeno tomaré los aportes de Liliana Silva (tallerista del Taller Talcahuano) y de Arno Stern (1977). Según Stern (1977) “La expresión es el eco de las primeras vibraciones del organismo” (p.14). Es decir, la expresión se relaciona con una memoria que contiene aquellas huellas, sentires, sentimientos y experiencias que a través del trazo se actualizan, plegándose en el gesto expresivo. Al materializarse en una obra, satisfacemos una necesidad vital dictada por los ritmos de nuestros cuerpos; respondemos

a una necesidad muchas veces olvidada o atacada por las presiones de un mundo que busca la justificación, la representación, el supuesto dibujar bien y el no perder el tiempo. Al ejercitarla, descubrimos con gran asombro y placer una facultad que no sabíamos que teníamos (Stern, 1977).

Stern (1977) afirma que la expresión plástica no se relaciona con la creación de obras, con una expresión artística, pensada para su contemplación, sino que cuando alguien se expresa lo que hace es obedecer a una necesidad. En la misma línea L. Silva (comunicación personal, 2020, septiembre 7) diferencia la expresión de la comunicación, en el sentido de que quien se está expresando no es consciente de ello, no es una acción razonada. Según Stern (1997), la expresión es la escritura salvaje de los cuerpos, el lenguaje de las sensaciones más que la representación de un objeto, no hay una intención a futuro. Esto no quiere decir que sea un acto catártico de explosión, de salpicar con pintura, es un acto preciso y detallado de elaboración permanente que nos convoca y nos requiere esfuerzo (Feria et al., 1998).

Liliana Silva (comunicación personal, 2020, septiembre 7) asegura que la expresión nos permite encontrarnos con un mundo simbólico que se hace presente desde los comienzos de la raza humana. Nos conecta con la necesidad de imprimir un sello, necesidad que ha acompañado a las personas a lo largo de la historia desde que se habitaba en cavernas hasta el día de hoy. Es la necesidad de dejar huella e implica la exteriorización de un gesto que se presenta en el cuerpo; hay un motor orgánico que nos impulsa a dejar marcas, a dejar constancia de nuestros recorridos, de movimientos que al darles forma nos produce placer. Liliana Silva (comunicación personal, 2020, septiembre 7) asegura que, al ser un ejercicio tan arcaico, nos acerca a un universo simbólico que nos permite encontrarnos con aquellos signos ancestrales que nos habitan a todes, sin importar las diferencias culturales, y que se hacen presentes en cada una de manera singular. De esta forma, se conecta con la Formulación (Stern, 2008), la capacidad de dar forma, una manifestación universal, estructurada y natural, que no tiene un fin comunicativo.

En base al ejercicio de la expresión cada quien desarrolla sus propios gestos, sus propias formas de dar forma, su Formulación. Stern (2008) conceptualizará la Formulación como un conjunto orgánico, complejo y sistemático por el que una persona va creciendo y evolucionando en sus trazados. En este sistema es donde se hacen presentes los gestos, aparecen “camuflados” bajo lo que Stern (2008) llama el manto temático; imágenes que son aleatorias y muestran los intereses de cada una. En el juego del dibujo se distinguen así las imágenes que tienen una intención de representar objetos que el niño ve e imagina en su

cotidianeidad y los trazados que satisfacen una necesidad del organismo y que no pueden ser evitados; no se eligen sino que se le imponen a cada niño. Las imágenes que forman el manto temático, ocultan y resguardan los gestos de miradas invasivas e interpretantes; en él están plegados aquellos trazados que se repiten continuamente, independientemente de la temática del dibujo.

Stern (1997) hace énfasis entonces en la repetición no ya como falta de imaginación, sino ligándose a un ejercicio sostenido que permite encontrar estos trazos únicos. En el espacio del taller, no se buscan interpretar estos trazos; se toman como emergentes de la expresión e indican que el dispositivo está funcionando. Por lo tanto, no se busca aquello nuevo u original, sino la repetición del gesto expresivo. Según L. Silva (comunicación personal, 2020, septiembre 7), hay expresión cuando los gestos se repiten, hay repetición cuando hay placer, cuando el canal expresivo se abre.

Esta mirada de la repetición alejada de una significación negativa, puede articularse con el pensamiento de De Brasi (1995) cuando diferencia una repetición donde lo que se repite es lo pautado y que lleva a la muerte y una repetición rica donde se repiten diferencias, se repite lo que difiere. En la misma línea Teles (2007) explica que el campo de la inmanencia es aquella matriz donde habitan y bullen las diferencias. Estas diferencias, al afirmarse y singularizarse, se potencian por la repetición, dándose un juego donde la repetición provoca la producción de las diferencias y a su vez es provocada por ellas. Abren el camino para pensar que lo que se repite es la diferencia singularizada; lo que provoca la emergencia de lo nuevo es la repetición de una diferencia que se diferencia. En base a estas conceptualizaciones sobre la diferencia y la repetición podemos pensar que, en el espacio taller, el gesto solo aparece cuando se repite y es a su vez la repetición lo que hace que ese gesto sea gesto. Lo que se repite es la diferenciación que se da en cada gesto que se repite.

Procesos de creación:

A la hora de pensar el taller es importante incluir una dimensión que se acerque a las nociones de creatividad y procesos de creación. Para ello trabajaré desde distintos autores con el fin de dar una imagen más amplia de los posibles sentidos que derivan de estas nociones. Feria et al. (1998) se alejan de una noción competitiva de la creatividad como aquello original nunca antes visto, no refiere a la capacidad de producir obras, ni a un don

artístico que solo unos pocos tendrían. Los procesos de creación implican la puesta en juego de conocimientos, deseos, emociones, sensaciones, la memoria y un cuerpo en movimiento que mantiene un ejercicio continuo de trabajo, de transformación, de evocación y cambio. Se trata de mantener un ethos que nos coloca de otro modo en el mundo, una nueva actitud ante la vida, una capacidad de transformar activamente las problemáticas que nos atraviesan, desarrollando una disposición a la acción, un hábito de iniciativa (Feria et al., 1998). En la misma línea de pensamiento, Stern (1977) señala que el lenguaje plástico nos permite crear un universo hecho a medida, donde lo único que existe son nuestras emociones y deseos, un anti mundo que nos permite encontrarnos con una libertad no pautada por el influjo de un mundo consumidor. Desde ese posicionamiento entonces se puede crear.

Por otra parte, Fabris (2002) plantea que la creatividad es una capacidad que potencialmente tienen todos los seres humanos, de maneras y modalidades distintas; surgiendo como un emergente de las capacidades cognoscitivas, emocionales y prácticas de cada persona. Asimismo, el autor pone énfasis en que la creatividad se relaciona con la posibilidad de encontrar y generar nexos de forma novedosa. Esta capacidad puede entrenarse y ejercitarse cuando se trabaja en un “espacio creativo”, es decir en un lugar donde se estimule la aparición de lo nuevo. Este encuentro con lo novedoso pienso que no tiene que ver tanto con aquella aparición de lo original o lo nunca visto, sino con un cambio de mirada, una perspectiva nueva para ver el mismo mundo de otra manera, al decir de Proust (citado por Jasiner, 2000) “El acto real de descubrimiento no consiste en encontrar nuevas tierras sino en ver con nuevos ojos” (p. 6) .

En base a lo antes mencionado, entiendo la creatividad como una aptitud que nos permite tejer y dibujar nuevos caminos, puentes entre cosas que nos podrían parecer alejadas. Por otra parte, es también como un músculo a ejercitar, requiere un trabajo continuo para lograr fluidez y flexibilidad. Durante un período de mi vida en el que no fui al taller Talcahuano por algunos años, me preguntaba por qué se me hacía tan difícil crear, por qué no tenía ideas, donde había quedado mi capacidad de expresión que tan naturalmente me salía cuando iba de forma regular al taller. Pensaba que estas deberían estar almacenadas en un depósito prontas para salir, pero esto no sucedía. Fue en ese momento que entendí que la capacidad de creación no era acumulable, sino que se relacionaba con lo regular y lo continuo, con un ejercicio de las manos amasando el barro, de las manos sosteniendo el pincel, del agenciamiento Mano-Pincel surcando de color el papel. Es el ejercicio del ojo que debe sostener la amenazante hoja en blanco, el miedo a lo que pueda

salir y a que lo que salga no sea lo esperado. La creación, entonces, es ejercicio, ejercicio de resistir.

Asimismo, Fabris (2002) explica que un proceso creativo está compuesto por dos fases, una activa y otra receptiva. Esta última fase se relaciona con aquellos estados de incubación donde las defensas psíquicas están debilitadas y nos encontramos más abiertos a aquellas ideas, imágenes o percepciones novedosas o distintas que en otros momentos podrían parecernos ilógicas, sin sentido, tontas o improductivas. De esta forma, lo novedoso no aparece tanto en el esfuerzo consciente de búsqueda, sino que nos encontramos con ello cuando dejamos de buscar. La fase activa, que se relaciona y nutre del proceso receptivo y espontáneo anterior, corresponde a un proceso consciente y tiende a un fin. Esta fase se orienta a la creación de un producto creativo, que buscará la satisfacción de una necesidad. Ambas fases funcionan como un continuo y son parte de una totalidad orgánica conformando procesos de creación, por lo que no se puede decir que haya uno antes que el otro.

Fabris (2002) resalta la creatividad no solo como una capacidad individual sino que también tiene un profundo carácter social. El autor explica cómo en un producto creativo siempre hay otros; la creación se relaciona así con una trama social que aparece, nutre y da sostén para que dicho producto pueda tener lugar. A su vez, como la creatividad tiene un profundo sentido social, es que existe una matriz censurante de lo creativo, que tiene una íntima relación con la organización social capitalista. Esta aprovecha y entrena la creatividad de un sector pequeño y especializado de la población con el fin de perpetuar y reproducir el statu quo. Se trata de relaciones capitalistas que no buscan la satisfacción de necesidades, sino generar la máxima ganancia. Estas circunstancias desvirtúan las condiciones y formas creativas, que quedan atrapadas en círculos de poder que las utilizan para sus propósitos comerciales (Fabris, 2002). A partir del sistema capitalista es que surge la antes mencionada matriz censurante cuyo fin es inhibir, bloquear y obturar la posibilidad de que la creatividad pueda ser ejercida de forma popular por todos, basándose por ejemplo, en la escisión capitalista de los productos y las condiciones de creación de estos. En este contexto es que surge el prejuicio de la creación como algo individual, que sólo puede ser lograda por unos pocos, como un producto de la genialidad, algo de unos pocos “elegidos”, hecho que dificulta la capacidad de identificación con estos seres “distintos”. Ello además provoca que incluso la propia capacidad creativa se viva como algo ajeno, sin valor, algo escondido del productor y desechable. Por eso también es que cuando se insiste y se generan las condiciones para el desarrollo de la creatividad es que aparece un sentimiento

de sorpresa y maravilla, apareciendo la obra como algo ajeno a mi, algo que yo nunca podría haber realizado.

Retomando la idea antes planteada de que la creación también es un ejercicio de resistencia, Deleuze (2012) plantea que resistir es crear y crear es resistir. Pero para que la creación sea posible tiene que surgir de una profunda necesidad del creador. En el documental “Espíritu inquieto” (Guerreros y Pena, 2019) sobre la vida del músico uruguayo Gustavo Pena “El Príncipe”, durante una entrevista él mismo dice: “Yo hago música porque no puedo parar de hacerlo”; a su vez uno de sus amigos cuenta “podías ir a la casa y Gustavo no había comido pero tenía canciones”. Estas pequeñas escenas ejemplifican algo de la absoluta necesidad de la que parte el proceso creativo.

Sin embargo, Deleuze (2012) afirma que ni la resistencia ni la creación son actos comunes y corrientes de sujetos determinados, sino que parten de singularidades múltiples, no con individualidades. Siguiendo la línea del autor, la resistencia y la creación no tienen relación con la comunicación, porque esta tiene que ver solamente con la transmisión y propagación de una información, que no es más que un conjunto de consignas que transmiten lo que debemos creer y lo que se supone que debemos creer. La información es entonces un sistema reglado de consignas que rige y se ocupa de controlar la sociedad. En base a estas conceptualizaciones es que Deleuze (2012) ofrece la posibilidad de pensar el acto de resistencia ligado a la creación, alejándose de la comunicación y de la información. El autor plantea la oportunidad de pensar la estrecha relación entre el acto de resistencia como acto del arte, como aquello que resiste a la muerte y aquello que tiene una estrecha ligazón con las luchas de las personas y pueblos por venir (Deleuze, 2012). Los pueblos por venir no existen todavía, no son pueblos supuestos, sino que tiene que ver con la invención de múltiples pueblos mutables, en transformación. El arte y la política agencian en el sentido de la creación de estas comunidades, siempre en composición, productoras de nuevas formas de vida (Teles, 2009).

Por otra parte, Deleuze (2012) señala que en las sociedades de control en las que vivimos se vuelve cada vez más difícil encontrarnos con movimientos de creación, por el papel tan importante que juega la comunicación. Los desafíos a los que nos vemos sujetos tienen que ver con poder encontrarnos con aquellas brechas comunicacionales, esos intersticios y recovecos donde la creación puede encontrar vías para su expresión.

Desde otra mirada, Mangifesta (2009) señala que para crear es necesario poder sostener y tolerar el desorden y la incertidumbre. Supone enfrentar ansiedades, miedos,

temores y angustias que pueden llegar a obturar el mismo proceso creativo. Entre estos temores se pueden ejemplificar el miedo a la hoja en blanco como vértigo frente a un vacío desestructurante y con una libertad que nos paraliza, también puede verse como miedo el hecho de quedar capturado por la primer idea, cortando la posibilidad de que otras emerjan, que puede entenderse como el miedo a lo que pueda salir de allí, de nosotros.

Para poder crear es necesario este “salto al vacío”, la ruptura es condición para que algo nuevo acontezca; es imprescindible la crítica de lo dado y naturalizado para poder abrir el campo de lo posible a nuevas interrogantes. Esta crítica a lo constituido puede realizarse en una especie de exploración lúdica para abandonar los lugares comunes y poder descubrir otras formas posibles, otras formas de existencia y de pensamiento, es tensar el mundo de lo posible para que estos límites se expandan. Según el autor (Mangifesta, 2009) es necesario tolerar esa fase de ambigüedad, del sinsentido y de lo vago; lo nuevo nos desestructura pero también abre posibilidades para que aparezca algo de lo distinto, de lo no pensado. Emerge entonces un producto novedoso que tiene que ver con el encuentro de lo maravilloso, es la elección de una forma entre miles; crear tiene que ver con “(...) tallar el infinito para que una forma sea posible, pero una forma finita que sigue conservando aún algo de aquello infinito” (Mangifesta, 2009, p.30). Hay algo inaprensible de una obra, que se niega a la clausura, que siempre está escapando, al decir de Picasso “¿Terminar una obra, acabar un cuadro? ¡qué tontería!. Terminar algo quiere decir acabar con ello, matarlo, quitarle alma, darle la puntilla. El valor de una obra de arte está en lo que no está” (Picasso citado por Mangifesta, 2009, p.30).

Sin embargo, es necesario enfrentarse también a la posibilidad de dar por concluida una obra, situación que puede ser difícil cuando existe un fuerte apego a esta. Como explica Mangifesta (2009), tiene que haber un duelo de esa parte de nosotros que deja de ser nuestra y se pone en relación; he aquí el miedo a dejar de trabajar en la obra, el miedo a sentirse expuesto, mirado, a la crítica y el temor a sentir que nunca se podrá hacer algo igual de bueno.

Mangifesta (2009) asegura que para poder crear la persona se tiene que internar en lo más ancestral de sí, en las profundidades de su ser, debe encontrarse con aquellos instintos básicos y primarios, con las potencias del sueño y la magia. Estos temas nutren su drama y vuelven a emerger elaborados en un movimiento de ex-presión y formulación, que produce algo nuevo y permite la metamorfosis. El arte aparece como máscara que evoca

aquello siniestro y ancestral, pero al ser un proceso de elaboración y sanación nos protege del vacío, del abismo al cual el sujeto se precipitaría.

Estas definiciones sobre la creatividad me hacen asociar el proceso creativo con las etapas por las que pasa el coordinador de grupos terapéuticos en la clínica grupal según los autores Kesselman y Pavlovsky (1991). Plantean como devenires del proceso grupal dos estares que funcionan de forma conjunta entrecruzándose en la clínica grupal, estares que vinculo con las diferentes instancias de un proceso creativo. Así los autores definen un estar molecular relacionado a la percepción de líneas que se van trazando, no tiene que ver tanto con la comprensión, sino con un proceso cartográfico que se va tejiendo y dibujando sin una forma preestablecida. Esta instancia considero que tiene mucho que ver con la etapa que autores como Magnifesta (1995) proponen como etapa receptiva.

Trasladando este concepto de estar molecular al proceso creativo, considero que se relacionan en este instancia más receptiva donde no hay tanto una búsqueda de una forma, sino más bien de un encuentro; hay un proceso intuitivo y experimental donde lo que se pesquisa son aquellas cosas que nos producen más placer, dando lugar a un proceso que también es lúdico. Es un camino que se aleja del calco para salir al encuentro, encuentro que requiere una disposición corporal, un acomodarse, un estar preparados para esa zona de incertidumbre y donde sostener esa ambigüedad.

Según Kesselman y Pavlovsky (1991) en este estar es necesario devenir cuerpo sin órganos, es necesario poder dejarse atravesar sin interrumpir, sin cuestionar, sin buscar significar sin oponer resistencia por estas líneas asignificantes, por múltiples sentidos que nos permitan alcanzar un grado máximo de percepción y registro de conexiones, realizando contactos abiertos, sin cierre, en construcción, esto implica un mínimo de intensidad y un máximo de ambigüedad, apostando por la creación de bocetos. Estas líneas, estos contactos, van produciendo entrecruzamientos que tejen redes, una malla intersticial de sentidos que posibilitan nuevas territorialidades. Estas redes se van creando en lo que los autores llaman el estar molar, donde hay un recorte en el aquí y el ahora, hay un escenario sociodramático donde otros cuerpos aparecen. Hay lugar para la intervención, para el ordenamiento de las líneas bocetadas en busca de posibles sentidos. Considero que el estar molar en el proceso creativo tiene que ver con el armado, con un proceso de decisión e intervención de intentar encontrar a partir de un camino ya trabajado, aquello que responde más a una forma a la que quiero acercarme. Entiendo que se relaciona con las preguntas relativas a qué queremos hacer y qué nos proponemos. Implica salir de lo expresivo en tanto algo que se nos impone y recortar, retrabajar, buscar el modo y delimitar

para buscar aquellas líneas que más nos interesan. En base a esto es que relaciono este estar molar con la fase “activa” de la creatividad que los autores como Magnifesta (1995) o Fabris (2002) plantean.

A partir de este puente que dibujo entre la creatividad y la clínica grupal me surgen preguntas que escapan a los fines de este trabajo, pero que tienen que ver con las posibles conexiones a armar entre campos que a primera vista parecen tan distintos: ¿Cuán creativa es la tarea del coordinador de grupos terapéuticos? ¿Cuánto hay de creación en el trabajo como psicólogo?

Cuando el taller se hace grupo.

Otra de las dimensiones a desanudar al referirnos a un taller de expresión plástica es lo grupal, que muchas veces funciona como motor en el taller, poniendo a jugar múltiples procesos creativos y expresivos. Pero antes de poder pensar en qué produce un grupo considero pertinente acercarnos a algunas teorizaciones sobre la grupalidad.

De Brasi (1995) hace énfasis en una noción cualitativa del grupo. Se aleja de una evidencia cuantitativa que explique un grupo como determinado número de personas, cuando plantea que un grupo no es la cantidad de personas que habitan un espacio. Desde este punto de vista, también rompe con la noción de miembro para pensar un grupo. Esta noción responde a una concepción orgánica del grupo, donde es pensado como una totalidad de la cual cada miembro es una parte de ella. De Brasi (1995) plantea que el grupo no es un conjunto de componentes, no es los códigos que se manejan, ni puede ser reducido al dispositivo. El grupo es indivisible y está plegado en cada persona. Pensar el grupo desde una noción cualitativa es pensar el grupo:multiplicidad, en función de su carácter diverso y productivo, de la producción de subjetividad, donde hay un escenario histórico-social que lo atraviesa, lo satisface y lo excede. El grupo:multiplicidad señala una relación de incertidumbre que no está dada previamente. Remite a un vínculo a elaborar, a algo no pautado; la relación hay que trabajarla, experimentarla como una construcción del proceso grupal (De Brasi, 1995).

Desde una perspectiva similar, Ana María Fernández (1986) piensa los grupos como campos de problemáticas, como espacios de enlaces y desenlaces de subjetividades, renunciando a las concepciones del grupo como intermediarios entre el individuo y la sociedad. Propone desdibujar los llamados grupos islas atendiendo a los múltiples

significantes sociales e institucionales que operan atravesando al grupo y que son fundantes de este, demostrando la imposibilidad de pensar al grupo como aislado, abriendo la posibilidad de sostener lo singular y lo colectivo sin caer en el par de opuestos. Por otra parte, también destaca el rechazo a una homogeneización grupal, aseverando que nada de lo común que se produce en el grupo es homogéneo, sino que se produce por las singularidades que producen lo colectivo.

Según esta mirada, la autora utiliza la imagen del nudo como aquello que no tiene ni arriba ni abajo, ni adentro ni afuera, donde el contexto es a su vez texto grupal, no hay una realidad externa que influya sobre el grupo, sino que esta realidad es fundante del acontecer grupal. El nudo grupal podría definirse entonces, como entramados complejos de diversas inscripciones. En palabras de A. M. Fernández (1986): “Múltiples hilos de diferentes colores e intensidades lo constituyen: deseantes, históricos, institucionales, económicos, sociales, ideológicos, etcétera. Pero en realidad, lo efectivamente registrable no son los hilos que lo constituyen sino el nudo.”(p. 145) Lo visible no son los hilos por separado, lo visible es la maraña de hilos, los anudamientos y desanudamientos, los cruces y los entreveros.

La autora utiliza el concepto de latencia para pensar aquello que es lo efectivamente registrable en el acontecer grupal. Latencia como aquello que late, lo que insiste en la superficie de la escena grupal. Al estar y al dejarnos estar en un grupo formamos parte de un nudo, nos entreveramos, y parece que los “Yoes” se desparraman un poco en el espacio. Hay incidencias producidas por la maraña de hilos que comienzan a latir en nosotres, nos recorren y nos involucran. Formar parte de este nudo genera cuerpos cargados; hablamos de la capacidad de afectar y ser afectado. En el nudo grupal se mueven afectos que generan acercamientos y alejamientos, pasiones e intensidades de distinto calibre, sensaciones que dejan huellas y marcas de esos tránsitos y paseos, registros en cuerpos afectados.

Fernandez (1986) da cuenta del grupo como un número numerable de personas, haciendo énfasis en el carácter discernible de cuerpos que se encuentran en el grupo. Esta característica favorece la construcción de redes de producción grupal únicas, donde aparecerán múltiples mitos y utopías, que van tejiendo una historia común y una novela grupal. Se irán creando todo tipo de formaciones, significados y sentidos grupales propios que producen relatos, actos, afectaciones, acontecimientos así como distintos niveles de materialidad. Aparecen significaciones imaginarias grupales que funcionan como puntos de anclaje por los que la producción grupal atraviesa en su construcción histórica. Puntos y

significaciones que operan de forma singular en cada uno de los participantes desplegando diversos sentires.

A su vez, De Brasi (1995), señala que el grupo ejerce como lugar de neutralización de la violencia social, donde lo establecido puede ser analizado y priorizado según nuevos ordenamientos que pueden actuar como espacios de resistencia de lo dado. Pudiéndose dar un espacio de apertura a lo enunciado, se puede dar voz. En el taller lo enunciado adquiere forma en cada creación del grupo. Cada obra es una enunciación en tanto voces que dicen y se hacen oír, obras que surgen de una grupalidad atravesada por un escenario histórico social.

Entiendo que en el taller se disparan ciertas dinámicas grupales que propician la aparición de relaciones de amistad y discusión, relaciones que producen una malla que da sostén, lugar y sentido. Esta malla de sentires, que alimenta la producción de procesos creativos, impulsadas por el encuadre de “acá se viene a hacer”, dan espacio a que este nudo grupal adquiera tintes singulares, que propician procesos de práctica de libertad. Lo que sin duda late en el ovillo del taller es la creación, la habilitación a esta. Desde el dispositivo, el proceso de creación se encuentra en forma de posibilidad para que deambule, nos recorra, se ubique ora en un rincón ora en un lugar más protagónico, hasta que pase algo.

El acontecimiento que sacude.

Para conceptualizar esta dimensión y articularla con el taller, propongo partir del pensamiento de Teles (2007) quien entiende el mundo como un juego de relaciones en movimiento continuo. Desde esta concepción, se destaca el carácter inmanente y el potencial productivo del mundo, creador de múltiples planos o capas de consistencia.

Desde la línea de Teles (2007), los acontecimientos son cúmulos vibracionales, singularidades intensivas pertenecientes al devenir que se encarnan en situaciones. Son virtualidades que mediante un proceso de actualización se efectúan en los hechos, en estados vividos, en los cuerpos. Según la autora, lo virtual no es aquello que no existe, sino que es proceso continuo y constante de actualización. De esta forma, se genera un juego relacional donde lo virtual es proceso de producción de lo actual y lo actual es actualización

de lo virtual. Es entonces donde podemos comprender el acontecimiento como una composición temporal, como virtualidades en continuo proceso de actualización.

En el acontecimiento algo pasa, aparece algo del orden de lo nuevo y de lo intempestivo, de lo misterioso que marca un quiebre en el devenir. En palabras de Teles (2007): "Puede que nada cambie o parezca cambiar en la historia, pero todo cambia en el acontecimiento, y nosotros cambiamos en el acontecimiento" (p.62).

Algo de lo novedoso se hace presente mediante una diferencia singularizada. Pero esta vez la diferencia se presenta en vibración, en resonar corporal, en intensidad afectiva donde las pasiones tristes se pliegan con las alegres. No se entiende muy bien qué fue lo que pasó, pero el cúmulo intensivo permanece. Surge un corte, algo distinto, momento de encuentro con las múltiples capas que hacen al acontecimiento y que se relacionan entre sí, algunas veces de maneras insospechadas.

Encontrarse en un plano de inmanencia nos enfrenta a un plano relacional que produce y al producir se produce (Teles, 2013). Nos convoca a un tiempo del devenir en constante configurabilidad, de mutación, donde se experimenta lo nuevo y lo pasado simultáneamente, virtualidades actualizándose. Refiere a un tiempo que ya no es lineal, cronológico y medible, sino multidimensional; un tiempo de acontecimientos, de cortes, rupturas que nos llaman la atención y nos convocan;

Teles (2007) propone una ontología del devenir que abandona la lógica del ente y el ser, para conceptualizar un pensamiento de las relaciones y multiplicidades. Para ello es necesario pensar el tiempo relacional, como cambio, desplazamiento y movilidad vibrante. Es un tiempo en el cual tienen lugar distintos procesos de subjetivación, donde importa ver cómo, cuándo y qué condiciones permiten producir modos de existencia, alejados de una concepción identitaria inmutable. Se dan procesos de subjetivación individuales o colectivos que se ligan al tiempo, al devenir, a los acontecimientos, al poder de afectar y ser afectado, que están en constante configuración. Al decir de la autora, "Las singularidades intensivas al configurarse subjetivamente gracias a los juegos relacionales del acontecer realizan procesos de subjetivación capaces de desplegar la potencia creadora como ejercicio de libertad." (Teles, 2013, párr. 43)

En el taller de expresión uno puede estar trabajando sin encontrarse inmerso en el material, en su proceso creativo. Sin embargo, mediante las condiciones que propicia el taller en un momento todo cambia, se produce un agenciamiento, donde el deseo fluye. Hay un corte que nos extraña, nos sorprende y nos convoca a involucrarnos; el deseo de

expresión y creación sucede. Se desencadenan sensaciones y significantes que invitan a habitar dichos procesos, cúmulos vibracionales e intensivos, acontecimientos que fuerzan los límites del pensamiento donde algo cobra sentido. El barro informe que amasamos comienza a desplegar sus posibles conjugaciones; la línea de pintura sobre la hoja en blanco se articula, se mueve, la creación aparece. Y mientras damos forma, los procesos de subjetivación poblados de acontecimientos nos dan forma, siempre mutable y configurable. A veces nos agrietamos y quebramos, otras nos recomponemos, pero nunca nos quedamos quietos; actualización y reactualización continúa donde lo único trascendental es el plano de inmanencia, ya no somos los mismos.

El deseo es siempre producción.

Una de las capas en las que considero de vital importancia detenerme es la dimensión deseante del taller. Para ello, me acerqué a algunos trabajos que siguen una línea esquizoanalítica. Guattari y Rolnik (2006) explican que desde este enfoque el deseo se aleja de una concepción psicoanalítica que históricamente lo ha asociado como una fuerza bruta, como algo salvaje e instintivo. Se pone en juego una imagen del deseo como caos, algo desorganizado, indiferenciado. Según estos autores esa imagen bestial del deseo lo produce como algo alejado de la realidad, algo que no puede habitar naturalmente en la sociedad. De esta manera, se justifican así los sistemas destinados a organizar, controlar y disciplinar al deseo (Guattari y Rolnik, 2006). Estos sistemas de leyes o mallas de ordenamiento pulsional hacen que el deseo se ligue a la culpa y vergüenza; entonces, se reprime, se vive en clandestinidad, de forma individual, apenas se insinúa, lo que da como consecuencia que se vuelva impotente.

Desde el esquizoanálisis se explica el deseo no ya como esa pulsión natural y espontánea, sino que corresponde a sistemas maquínicos diferenciados y elaborados. El deseo es actividad, es relación y proceso; es aquello que hace que los elementos se junten, se conjuguen y compongan (Deleuze, 1995). Surge en un plano de inmanencia, oponiéndose a una organización del deseo que le impone un plano estratificado. Es siempre revolucionario, porque aspira a más conexiones, a conquistar más territorio. A lo que nos acercamos con estas teorizaciones es a poder pensar el deseo como producción (Heredia, 2014).

Esta forma de pensar el deseo tiene mucho más que ver con cómo transita el deseo en un taller que cualquier concepción que lo ligue a la falta. En el taller de expresión resulta muy claro cómo una persona a partir del deseo busca anexar más territorios, busca producir, busca encontrarse con aquello que le genere un aumento de potencia, que aumente su capacidad de actuar (Larrauri, 2001). Las máquinas deseantes son sistemas maquínicos elaborados y diferenciados, no hay nada de espontáneo, ni de natural en estas. El deseo no se corresponde con el caos, ni con lo indiferenciado, responde a procesos altamente complejos y específicos de producción. Y exactamente por el carácter procesual de aquellas, no pueden construir mundos por sí solas, pueden bloquearse, paralizarse, autodestruirse (Guattari y Rolnik, 2006). Es necesario que las redes que teje el deseo puedan mantenerse, con fracturas y resquicios, con territorializaciones y desterritorializaciones pero la red de heterogéneos debe funcionar. El taller como dispositivo y agenciamiento produce eso, mantiene ciertas variables estables para que los flujos de deseo puedan transitar. El taller como máquina deseante es espacio de producción; producción de libertades, de encuentros, de materialidades, de afectos, de relaciones, de conexiones, que al ser producidas lo producen. Es un espacio donde nos encontramos con pasiones alegres y tristes, pero donde también se provoca el salir de la pasión para adentrarnos y ser dueños de nuestra potencia de actuar, de crear.

Deseamos porque nos relacionamos.

El taller puertas afuera.

Pienso que una meseta interesante a desarrollar son aquellas relaciones que se dan entre el taller y el espacio público. Al realizar un mapa sobre el taller pienso que no solo es importante pensar lo que sucede dentro del recinto, sino aquello que ocurre entre talleres y cuando cada taller abre sus puertas.

Según Deleuze (citado por Heredia, 2014), la sociedad no está definida por organizaciones de poder, sino por líneas de fuga que producen pequeñas creaciones que se amplifican y propagan en base a innovaciones minoritarias. Estas relaciones de diferencias surgidas en el plano de inmanencia se contagian y provocan agenciamientos colectivos de deseo y creencia, que por su carácter intempestivo provocan desestabilizaciones que pueden resultar transformadoras. En base a lo dicho, creo importante no solo rescatar la dimensión barrial jugada en el taller, sino además podríamos llegar a pensar en los talleres

de expresión de este tipo como estas pequeñas fugas que se amplifican y contagian. A partir de la formación de talleristas del Taller Malvín entiendo que se han ido creando múltiples talleres que adquieren una matriz y una singularidad propia. Propongo conceptualizar cómo estos talleres se mueven entre un esquema jerárquico y filiatorio de tipo árbol-raíz en relación con el Taller Malvín como formador de docentes, a la vez que sostienen una tensión como una red rizomática, donde cada taller es un bulbo que establece múltiples y diferentes relaciones con otros (Deleuze y Guattari, 2002). Desde esta perspectiva y a partir de una línea de fuga o desestabilización como puede ser la creación de un taller de expresión plástica, se van creando por contagio y amplificación estos talleres que provocan agenciamientos colectivos deseantes, proponiendo otros modos de expresión y enunciación.

A lo largo de mi experiencia por el Taller Talcahuano pasé por distintas instancias donde realizamos aperturas hacia el barrio. Por ejemplo, colocamos pinturas en los árboles, realizamos mosaicos que adornan las paredes de vecines, usamos la plaza del barrio para montar una exposición de animales en papel maché, etc. En algunas ocasiones, se ha logrado cerrar la calle Talcahuano para celebrar cumpleaños del taller, eventos que convocaron gran cantidad de personas del barrio. Durante estas experiencias pude darme cuenta de la importancia que tiene la dimensión barrial en el taller. Es capaz de generar vecindad, de producir acercamientos, conexiones, que no se clausuran en el taller, que desbordan y no cesan de escapar .

El taller funciona como bulbo o tubérculo de un rizoma barrial, está plegado en el barrio (Deleuze y Guattari, 2002); a él acuden niños que por contagio e invitación convocan a sus amigos a habitar ese espacio. Además en él se generan nuevas relaciones de amistad que luego se desterritorializan del taller y se anudan o reterritorializan ora en una plaza, ora en una casa, en un ensayo musical, en un partido de fútbol, en un cumpleaños. También se producen relaciones con gente que no va al taller, con aquella vecina que al vernos colocar los mosaicos nos agradece por dejar el barrio tan lindo, aquella vecina que se acerca y pregunta si se dan talleres para adultos, aquella vecina que se queja del ruido que hacemos al martillar su pared un jueves de noche.

En estas salidas del taller se producen nuevas relaciones de vecindad, que conviven con vínculos como los de vecinos en alerta, donde lo común es lo persecutorio y la defensa de la propiedad privada individual. Desde el taller se promueven otros vínculos de vecindad que no podemos conocer ni prefigurar antes de que sucedan, que muchas veces no vemos. Son conexiones barriales nuevas que suceden a través y sobre el taller. Las intervenciones

que se han llevado a cabo desde el taller se escapan de él, se hacen barrio y el barrio se hace taller.

Estas salidas a la calle y estas entradas de la calle invitan a pensarnos de otra manera, a habitar otros modos de relacionamiento, a producir nuevas formas de vecindad. Son intervenciones que convocan, acercan, llaman la atención. Una calle cerrada, pinturas en los árboles, mosaicos en las paredes, provocan la curiosidad; el crear se muestra como posibilidad, el deseo encuentra caminos para andar. Estos movimientos se mueven por la amistad y el amor, sentires que nos ayudan a abandonar la soledad para sentir el poder de afectar y ser afectado, la fuerza de lo colectivo. Según Teles (2009) el amor no es medible o comparable, simplemente ocurre, lo experimentamos cuando nos damos cuenta de un cúmulo de fuerzas alegres que nos potencian a construir nuevas maneras de ser. La autora plantea que el amor se encarna en los cuerpos constituyendo vías para el encuentro, la creación y la resistencia. En este sentido, se producen movimientos como los nombrados en la introducción, movimientos de tambores, llamados que convocan a nuevas formas de habitar lo urbano.



Figura 2. Animales en los árboles. Autor desconocido. Archivo personal.

Reflexiones finales

Confianzas

Se sienta a la mesa y escribe
«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice

y más: esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán

no ganará plata con ellos
no entrará al cine gratis con ellos
no le darán ropa por ellos
no conseguirá tabaco o vino por ellos

ni papagayos ni bufandas ni barcos
ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
si por ellos fuera la lluvia lo mojará
no alcanzará perdón o gracia por ellos

«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice
se sienta a la mesa y escribe

Juan Gelman (1993)

¿Para qué vamos al taller? ¿Para qué te sirve? ¿Qué salida laboral te da ocupar tiempo y gastar dinero en eso? La pregunta por la funcionalidad y la producción capitalista siempre pega igual de duro. Te vacía de sentidos, te individualiza y separa, te hace sentir inútil, desperdiciando tiempo que podrías ocupar en una tarea que alimente los flujos capitalistas.

Creo que esta sensación de vacío sucede cuando pensamos e intentamos buscar un único sentido que nos complete, nos satisfaga, nos estructure y nos defienda frente a las dudas e inseguridades, frente a los paradigmas de funcionalidad. Curioso es que una vez que intentamos colocar en esa categoría a un sentido siempre resulta débil, frágil, incapaz de soportar turbulencias demasiado fuertes. Caemos en el sinsentido, en el para qué, en la inutilidad, en el abismo asignificante e insignificante. Si hiciéramos un ejercicio para generar ciertas aperturas para pensar distinto, podríamos encontrarnos con una proliferación de múltiples sentidos. Proliferación que podría constituir una malla potente que brinde sostén para pensar la intensidad.

A lo largo de la producción de este trabajo realizado en parte durante la crisis sanitaria provocada por el Covid-19, me pasó de sentir que este trabajo no tenía ningún sentido, que a nadie podría importarles lo que escribiera, sobre un taller en el ámbito privado, sin relación aparente con el ámbito académico de la Facultad de Psicología. La crisis sanitaria nos alejó, puso distancias, la malla social se encontró debilitada; mientras tanto yo intento escribir qué pasa y qué me pasa en un taller, aún cuando la experiencia del taller es muy difícil de habitar de forma virtual. Para paliar esta sensación de soledad fui utilizando, entre otras fuentes el video de los 25 años del Taller Talcahuano, donde varias adultas que cuando eran niñas habían pasado por el taller explicaban y contaban anécdotas de sus experiencias (Sanguinetti y Dangiolillo, 2019). Considero que cada una, con estos relatos,

dejaba ver sus cuerpos marcados, las huellas que quedan después de una experiencia tan grata, los diversos sentidos adjudicados; el año pasado caí en cuenta de que nadie se olvida que pasó por el taller.

¿Qué pasa entonces? ¿Qué es lo que hace que semana a semana los niños y adolescentes vayan a un taller a pintar, dibujar o trabajar en barro? Considero que es el deseo, el mismo deseo que hace que Gelman se siente a la mesa y escriba. Según Larrauri (2001), el deseo nunca es hacia el objeto, la autora señala que una persona no desea un objeto individual y aislado, sino que desea todas aquellas características y movimientos que rodean y producen al objeto. En el taller creo que ocurre algo parecido, uno no busca solamente los materiales con los cuales expresarse, uno desea los materiales, pero también los encuentros, las discusiones, las charlas, el espacio, el lugar que tiene y la persona que está siendo en ese grupo. Lo que se desea es la posibilidad de encuentro, encuentro con lo que nos conviene, con aquello que es bueno para nosotros y produce el aumento de nuestra potencia y nuestra posibilidad de actuar (Deleuze, 2011). Larrauri (2001) explica que podemos reconocer eso que nos conviene por dos factores que se dan simultáneamente: el crecimiento y la alegría, relaciones de amor que componen cuerpos y nos sitúan en devenir. En base a lo señalado podemos decir que deseamos y devenimos en el encuentro con los otros, con el espacio, con los materiales, con capacidades y características que se ponen a jugar cuando la posibilidad de creación se abre. Lo que se desea son las sensaciones y los procesos compositivos que hacen a un aumento de potencia. Y cuando eso sucede es que agenciamos.

Entonces... ¿Qué puede un taller?

Guattari (1991) explica que:

Uno está cercado por muros. Por muros de significación, por el sentimiento de impotencia, por el sentimiento de que es siempre lo mismo, que nada puede cambiar. Y luego, algunas veces basta con una falla en el muro, basta con una cosa para que de repente, uno se percate que el muro, bueno, era permeable.(min 33).

Tal vez, y solo tal vez, el taller de expresión puede dar una posibilidad para darse cuenta que el muro es en efecto permeable.

Referencias bibliográficas

- Córdoba, M. E. y Vélez-De La Calle, C. (2016). La alteridad desde la perspectiva de la transmodernidad de Enrique Dussel. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), 1001-1015.
- De Brasi, J. C. (1995). Grupo: Multiplicidad. En *Dimensiones de la Grupalidad* (pp. 91-108). Montevideo: Multiplicidades.
- De Brasi, J. C. (2016). *Ensayo sobre el pensamiento sutil: La cuestión de la causalidad, la causalidad de la cuestión*. Barcelona: EPBCN.
- Deleuze, G. (1995). Deseo y placer. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, nº 23, 12-20.
- Deleuze, G. (1999). *¿Qué es un dispositivo?*. En E. Balbier, et al., Michel Foucault, filósofo (Trad. A. L. Bixio) (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- Deleuze G. (2011). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, G. (2012). *¿Qué es el acto de creación?* *Revista Fermentario*, 6. Recuperado de <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. (Trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pretextos.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.
- Etcheverry G. (2019). *Simondon: una (acotada) cartografía. Trabajo para el curso: Gilbert Simondon: hacia una psicología de la individuación*. Manuscrito inédito. Universidad de la República, Facultad de Psicología, Montevideo.
- Fabris, F. (2002). Creatividad, sujeto y sociedad. *Revista La Marea*, 18.
- Feria, A., Gilly, T., Guerrero, C., Listúr, V., Martín, C. y Silva, L. (1998). Taller Malvín: La expresión, lenguaje del cuerpo. *Taller Malvín: Revista de Expresión Plástica*, 1, 27-31.
- Fernández, A. (2006, julio). *Una mirada desde el Taller Malvín hacia la formación de docentes en expresión plástica*. Conferencia dictada en 2º Foro Nacional de Educación y Arte. Paysandú. Recuperado de

http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/FORMACION_DE_DOCENTES_EN_EXPRESION_PLASTICA_foro_paysandu_0.pdf

Fernández, A. M. (1986). *El nudo grupal*. En *El campo grupal: notas para una genealogía* (pp. 135-170). Buenos Aires: Nueva Visión.

Fernández-Savater, A. (2020, abril 3). Vivencia y experiencia en la crisis del coronavirus. *El Diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/vivencia-experiencia-coronavirus_132_1214737.html

Gelman, J. (1993). Confianzas. En *Antología personal*. Buenos Aires: Desde la gente. Recuperado de https://www.lainsignia.org/2002/noviembre/cul_044.htm

Guattari, F. (1991). *Entrevista a Félix Guattari para TV Grecia* (Entrevista de G. Veltsos) [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7M928Npi6tg&ab_channel=AugustoBernasconi

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños

Guerreros, M. y Pena, E. (Directores y Productores). (2019). *Espíritu Inquieto* [Documental]. Uruguay. Recuperado de https://vimeo.com/375135467?fbclid=IwAR0jB-6QRvZ16phl1gdbzrqS-fX44YojfIP8Urs_MpzWVxXtJ4CRdfBmPVo

Heredia, J. M. (2014). Dispositivos y/o agenciamientos, devices and/or assemblage. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19(1), 83-101. Recuperado de https://www.uma.es/contrastes/pdfs/019/5-Juan_Manuel_Heredia.pdf

Jasiner, C. (2000). *Dispositivos en Psicología Social: Observando la observación: Adiós a Pilatos. Campo grupal*, 18.

Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1991). Dos estares del coordinador. En E. Pavlovsky, J. C. De Brasi y H. Kesselman (Comp.), *Lo Grupal* 9 (pp. 19-22). Buenos Aires: Búsqueda.

Larrauri Gómez, M. (2001). *El deseo según Gilles Deleuze* [Reproducción parcial]. Recuperado de https://www.academia.edu/7223300/El_deseo_seg%C3%BAAn_Deleuze

- Mangifesta, C. (2009, agosto). La alegría y el dolor de crear. *Cuadernos de Campo, Campo grupal*. 3(8), 29-31. Recuperado de <http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/revista3/import/8%20Cuadernos.pdf>
- Nadal de Badaró, M. (1998). Encuentro-Reencuentro. Taller Malvín: Revista de Expresión Plástica, 1, 4-6.
- Patto, A. (2018). Guattari para nuestros días. *Reflexiones marginales*, 58. Recuperado de <https://revista.reflexionesmarginales.com/guattari-para-nuestros-dias/#:~:text=La%20caosmosis%20es%20la%20condici%C3%B3n,nuevo%20orden%20de%20las%20cosas>
- Sanguinetti, M. y Dangiollillo, T. (Realizadoras). (2019). *Taller Talcahuano: 25 años* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tlJtnqdhWZ8&t=1s&ab_channel=TallerTalcahuano
- Silva, L., Listur, V., y Fernández, A. (s.f.). *Vigencia y permanencia del acto creador*. Recuperado de http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/Vigencia_y_permanencia_del_acto_creador_trabajo_%20para_congreso_salud_mental_y_derechos_humanos_0.pdf
- Silva L. y Fernández A. (2006, julio). *La comprensión del gesto creador y su inclusión en el proceso educativo (O de como sacar el perchero que hay en la puerta de las instituciones educativas)*. Conferencia dictada en 2º Foro Nacional de Educación y Arte. Paysandú. Recuperado de http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/ponencia_Alvaro_Fernandez_Foro_Paysandu_2006_0.pdf
- Stern, A. (1977). *La expresión*. Barcelona: Promoción Cultural.
- Stern, A. (2008). *Del dibujo infantil a la Semiología de la Expresión*, Valencia: Carena.
- Teles, A. L. (2007). *Una filosofía del porvenir: Ontología del devenir, ética y política*. Montevideo: Espacio de Pensamiento.

Teles, A. L. (2009). *Política afectiva: apuntes para pensar la vida comunitaria*. Paraná. Fundación La Hendija.

Teles, A. L. (2013). *Acontecimiento y subjetividad*. Recuperado de <https://epensamiento.com/?p=865>

Córdoba, M. E. y Vélez-De La Calle, C. (2016). La alteridad desde la perspectiva de la transmodernidad de Enrique Dussel. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (2), pp. 1001-1015.

De Brasi, J. C. (1995). Grupo: Multiplicidad. En: *Dimensiones de la Grupalidad* pp. 91-108 Montevideo: Multiplicidades

De Brasi, J. C. (2016). Ensayo sobre el pensamiento sutil. La cuestión de la causalidad, la causalidad de la cuestión. Barcelona: EPBCN.

Deleuze G. (1995). Deseo y placer. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, 23, 12-20

Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo?. En E. Balbier, et al., Michel Foucault, filósofo (Trad. A. L. Bixio). Barcelona: Gedisa.

Deleuze G. (2011). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, 6. Recuperado de <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. (Trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pretextos.

Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.

Etcheverry G. (2019). *Simondon: una (acotada) cartografía*. Trabajo del curso: Gilbert Simondon: hacia una psicología de la individuación. Sin publicar.

Fabris, F. (2002). Creatividad, Sujeto y Sociedad. *Revista La Marea*, 18.

Fernández, A. M. (1986). *El nudo grupal* (pp. 135- 170). En: *El campo grupal: notas para una genealogía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Feria, A., Gilly, T., Guerrero, C., Listúr, V., Martín, C., Silva, L. (1998). Taller Malvín. La expresión, lenguaje del cuerpo. En *Taller Malvín Revista de Expresión Plástica 1 encuentro-reencuentro*. pp. 27-31.

Fernández, A. (2006, julio). “Una mirada desde el Taller Malvín hacia la formación de docentes en expresión plástica” Conferencia dictada en 2º Foro Nacional de

Educación y Arte. Paysandú. Recuperado de http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/FORMACION_DE_DOCENTES_EN_EXPRESION_PLASTICA_foro_paysandu_0.pdf

Fernández-Savater, A. (2020, abril 3). Vivencia y experiencia en la crisis del coronavirus. El Diario. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/vivencia-experiencia-coronavirus_132_1214737.html

Gelman J. (1993). *Confianzas*, En: Antología personal. Ed. Desde la gente, Recuperado de https://www.lainsignia.org/2002/noviembre/cul_044.htm

Guattari, F. (1991). Entrevista Felix Guattari TV Grecia [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7M928Npi6tg&ab_channel=AugustoBernasconi

Guattari, F., y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños

Guerreros, M. y Pena, E. (dirección). (2019). *Espíritu Inquieto* [documental]. Uruguay. Disponible en: https://vimeo.com/375135467?fbclid=IwAR0jB-6QRvZ16phl1gdbzrqS-fX44YojfIP8Urs_MpzWVxXtJ4CRdfBmPVo

Heredia J. M. (2014). Dispositivos y/o Agenciamientos, Devices and/or Assemblage. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX(1), pp. 83-101. Recuperado de https://www.uma.es/contrastes/pdfs/019/5-Juan_Manuel_Heredia.pdf

Jasiner, C. (2000). *Dispositivos en Psicología Social. Observando la observación: Adiós a Pilatos*. Campo grupal, 18.

Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1991). *Dos estares del coordinador*. En Pavlovsky, E. et al. Lo Grupal 9. Buenos Aires: Búsqueda.

Larrauri, M. (2001). *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia, España, Tàndem. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6922703>

Mangifesta, C. (2009, agosto). *La alegría y el dolor de crear*. En Ideas y experiencias en creatividad. Cuadernos de Campo. Campo grupal. Año III, N° 8. pp. 29-31. Recuperado de

<http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/revista3/import/8%20Cuadernos.pdf>

Nadal de Badaró, M. (1998). Encuentro-Reencuentro. En *Taller Malvín Revista de Expresión Plástica 1 encuentro-reencuentro*. pp. 4-6.

Patto, A. (2018). Guattari para nuestros días. Recuperado de <https://revista.reflexionsmarginales.com/guattari-para-nuestros-dias/#:~:text=La%20caosmosis%20es%20la%20condici%C3%B3n,nuevo%20orden%20de%20las%20cosas>.

Silva L. y Fernández A. (2006, julio). “*La comprensión del gesto creador y su inclusión en el proceso educativo (O de como sacar el perchero que hay en la puerta de las instituciones educativas)*” Conferencia dictada en 2º Foro Nacional de Educación y Arte. Paysandú. Recuperado de http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/ponencia_Alvaro_Fernandez_Foro_Paysandu_2006_0.pdf

Silva, L., Listur, V., Fernández, A. (Sin fecha). *Vigencia y permanencia del acto creador* (Taller Malvín, Montevideo) Recuperado de http://www.tallermalvin.com/drupal/sites/default/files/Vigencia_y_permanencia_del_acto_creador_trabajo_%20para_congreso_salud_mental_y_derechos_humanos_0.pdf

Stern, A. (1977). *La expresión*, Barcelona: Promoción Cultural, S. A.

Stern, A. (2008). *Del dibujo infantil a la Semiología de la Expresión*, Valencia: Carena Editors.

Taller Talcahuano (2019). Taller Talcahuano - 25 años [Archivo de video] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tIJtnqdhWZ8&t=1s&ab_channel=TallerTalcahuano

Teles, A. L. (2007). *Una filosofía del porvenir*. Ontología del devenir, ética y política. Montevideo: Espacio de Pensamiento.

Teles, A. L. (2009). *Política afectiva: apuntes para pensar la vida comunitaria* (1. ed). Paraná, Provincia de Entre Ríos: Editorial Fundación La Hendija.

Teles, A. L. (2013). *Acontecimiento y subjetividad*. Recuperado de <https://epensamiento.com/?p=865>