

Residencias de arte: el valor de lo diverso

Arte-investigación para *curar* proyectos autogestionados

Graciela De Oliveira¹

Resumen

Este artículo trata sobre el proceso transitado en dos residencias de arte –de Argentina y Guatemala (2014-2015)– que, a través de un *arte-investigación*, retoma materiales de archivos para cruzarlos con teorías sociales y generar oportunidades epistémicas interdisciplinarias. Aquí, la diversidad cultural es expresada con registros visuales y el texto caracteriza el proceso de trabajo en las residencias, donde una curaduría autogestionada pasa el trabajo personal a uno micro-social y en el proceso incorpora saberes particulares a los debates actuales de la práctica artística latinoamericana.

Palabras clave: Arte-vida, residencias de arte, arte-investigación, autogestión, cosmovisión maya, interdisciplina.

Art Residencies: The Value of the diverse

Art-investigation to *cure* self-managed projects

Abstract

This article deals with the process of two art residencies – from Argentina and Guatemala (2014-2015) – that, through an art-research, takes up archival materials to cross-reference them with social theories and generate interdisciplinary epistemic opportunities. Here, cultural diversity is expressed through visual registers and the text characterizes the work process in the residencies, where a self-managed curatorship moves from personal to micro-social work and in

¹ UNSAM. gdeoliveira@unsam-bue.edu.ar

Arquitecta (UNC, 1992). Formada en arte en residencias y talleres independientes (desde 1993). Especialista en Antropología Social (UNC, 2018). Doctoranda de Ciencias Humanas (UNSAM, actual). Coordina el proyecto de arte-investigación *Demolición/Construcción* (ÓN/ÓN desde 2007). Dirige Casa/Estudio B'atz', residencia para artistas e investigadores (Unquillo, desde 2012). Su último libro *¿El arte de demoler?* ha sido publicado en 2020 por Ed. documentA/ Escénicas (Córdoba).

Fecha de recepción: 28/05/2024 – Fecha de aceptación: 22/07/2023



CÓMO CITAR: Graciela DE OLIVEIRA. Residencias de arte: el valor de lo diverso. Arte-investigación para *curar* proyectos autogestionados”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 29-47.

the process incorporates particular knowledge to the current debates of Latin American artistic practice.

Keywords: Art-life, art residencies, art-investigation, self-management, Mayan worldview, interdisciplinarity.



Figura 1. Boceto de Calel, pieza *Qaka'* 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Introducción

El presente artículo pone en valor lo diverso de un proceso artístico compartido en encuentros producidos en residencias de arte. Este proceso inicia con la estadía del artista guatemalteco Edgar Calel (noviembre-diciembre 2014) en la residencia de arte Casa/Estudio B'atz', ubicada en Cabana, sierras de Córdoba (Argentina). Continúa en un dispositivo artístico de formación de cinco semanas (enero 2015) en una escuela de fotografía de la ciudad de Guatemala (Guatemala). Y hace el cierre con la inauguración de un espacio para prácticas artísticas contemporáneas en Casa Kit Kit Kit (febrero 2015), casa que Calel hereda de su abuela en Comalapa (Guatemala).

Ambas casas, en Cabana y Comalapa, tienen particulares historias y nombres mayas y sus propuestas artísticas se vinculan con un modo de arte-vida: participa la familia, hospedan artistas, intercambian prácticas y saberes, no requieren la realización de obras de arte, ofrecen lugares para la introspección, se abren a

la experimentación y a la interdisciplinaridad. Haré una síntesis de la estadía de Calel en Casa/Estudio B'atz' y del dispositivo en Guatemala citando textos ya publicados (De Oliveira 2015; 2022), necesarios para contextualizar la experiencia en Comalapa, en la que me centraré. Estas prácticas artísticas son parte de una práctica de *arte-investigación* interdisciplinar sobre residencias de arte, que actualmente desarrollo para mi tesis de doctorado en Ciencias Humanas (UNSAM).

El trabajo de campo está realizado como una *obra en progreso* –entre 2010-2020– e implica un proceso metodológico que se apoya en distintos modos del que-hacer artístico –entre pensadores locales, teorías sociales y filosóficas de las ciencias humanas, prácticas y ensayos artísticos– y para una experimentación transdisciplinar *etno-gráfica-metodológica*. *Etno*, en referencia a comunidad. *Gráfica*, refiere al método de trabajo en campo que usa el dibujo como un mecanismo de comunicación, tanto como el lenguaje *gráfico* de archivos visuales en el desarrollo de la investigación.

Esta combinación de textos e imágenes tiene el objetivo de comunicar esas vivencias en coherencia con la estrategia metodológica *etno-gráfica* del trabajo de campo. Prácticas que contribuyen a la formación artística y que explicaré a continuación.



Figura 2. Casa/Estudio B'atz, biblioteca. Archivo ÓN/ÓN.

Casa/estudio B'atz', Cabana (noviembre-diciembre 2014)

Casa/estudio B'atz' es una residencia para artistas e investigadores ubicada en Cabana, una villa serrana del municipio de Unquillo, provincia de Córdoba (Argentina). A Cabana –*cabana*, en lengua comechingona y prehispánica de la provincia de Córdoba, significa mirador– la población llega en el último siglo y,

según la historia oficial, los primeros en instalarse en esta zona son familias de puesteros de estancias, quienes junto a gauchos de pueblos aledaños llevan a cabo domas y carreras cuadreras, hace décadas. Actualmente la población constituye un grupo humano heterogéneo y particular (extranjeros, intelectuales, ecologistas, artistas). En 2014 es declarada reserva ecológica, allí caballos y otros animales autóctonos andan sueltos y pastando en los bordes de las calles y hay varias pensiones equinas. Esta convivencia humana y no humana diversa de natives y llegades (Viveiros de Castro, 2008) torna complejo el análisis teórico de este poblado a partir de una identidad comunitaria que funcione como un "retrato de grupo" (Didi-Huberman, 2014). En este contexto geográfico y multicultural surge Casa/estudio B'atz', un espacio para la investigación artística que, de vivienda familiar, pasa a ser una residencia de arte en 2012.

El artista guatemalteco Edgar Calel fue a la residencia en noviembre de 2014 y, a su llegada, hacía unos meses que coincidíamos cuatro mujeres: Beatriz (poeta argentina llegada de Italia, escribía para una publicación y se planteaba la posibilidad de regresar al país); Julieta (estudiante de diseño industrial recién llegada de Misiones –Argentina–, en período de adaptación); Eliane (fotógrafa y escritora de Belo Horizonte –Brasil–, quien llega unas semanas antes que Calel y trabaja sobre la memoria de la militancia política de los 60-70). En mi caso, vivo en Unquillo desde el año 1999 y coordino la residencia desde 2012, donde recibo y trabajo con quienes van llegando. Por otra parte, en aquel momento pasaba mucho tiempo allí abocada a mi proyecto de tesis para la maestría en antropología social (UNC). Casa/Estudio B'atz' trabaja con artistas e investigadores interdisciplinarios, no publica programas o convocatorias para postular, sino que ofrece estadías de uno a seis meses (a veces hasta un año) para realizar un período de introspección personal, apertura interdisciplinaria del proceso de obra, intercambio de experiencias en reuniones entre quienes coinciden en tiempo y espacio.

Cuando Calel se integra a la residencia (noviembre 2014) viene de una estadía de seis meses en Brasil, donde estuvo trabajando con artistas locales en varias comunidades indígenas. En principio propuso centrar su residencia en el desarrollo de bocetos para composiciones e instalaciones artísticas a partir del vasto material obtenido en las comunidades brasileñas, con el objetivo de regresar otros seis meses a ese país (tiempo de estadía que la visa le autorizaba) y empezar a trabajar con una galería de arte que lo invita a exponer y difundir su obra.

A la mañana siguiente de su llegada, afligido, nos contó que su abuela paterna (recientemente fallecida mientras él estaba en Brasil) le habla en sueños sobre el trabajo pendiente que debe hacer, como nieto e hijo mayor de la familia. Calel nace (1987) y vive en Comalapa, comunidad maya Kaqchikel del altiplano guatemalteco, en cuya cosmovisión *los sueños contienen mensajes de los ancestros*. Nos explicó que su abuela le dejó una casa, ubicada en el centro del pueblo, sobre la cual deberá tomar una decisión de cómo continuar allí el trabajo por ella iniciado. Al tercer día le pidió permiso a sus ancestros y a los residentes para hacer un

ritual, nos invitó a participar y nos ofrecimos a ayudar. Fuimos al pueblo a comprar velas, frutas y resinas aromáticas, dispusimos esos elementos sobre la mesa del comedor. Antes del atardecer, cada participante tomó algo de esos elementos y Calel eligió un lugar en el patio donde colocamos las frutas en un círculo sobre la tierra y las velas de distintos colores, según sus indicaciones y mientras él recitaba palabras en kaqchikel. Decidimos no filmar, ya que se trataba de un ritual y no de una acción artística, pero sí tomamos algunas fotografías con su autorización.

Esa noche antes de irnos a dormir Calel nos recomienda prestar atención a nuestros sueños y al día siguiente hablamos de sus posibles mensajes. Él vuelve al lugar del ritual, donde observa detenidamente las huellas de la fogata en el suelo y explica que necesita interpretar el mensaje de la mancha de las velas derretidas mezcladas con las cenizas. Después, cubre su cuerpo con esas cenizas como acción de purificación. A partir de ese momento el trabajo requerido por la abuela de Calel pasa a ser el tema central de su residencia. Ante su solicitud de abrirse a una reflexión interdisciplinar y mi gran interés por la cultura maya, me ofrecí de interlocutora y él, día a día, fue desarrollando un proceso abierto y compartido.

En las semanas siguientes leemos el *Popol Wuj* (Colop, 2008), el libro de la mitología y la historia del pueblo maya k'iche' hasta la llegada de los españoles en el siglo XVI. El pueblo k'iche' y el Kaqchikel fueron aliados hasta un tiempo antes de la conquista española. También estudiamos el Tzolkin, calendario maya de



Figura 3. Casa/Estudio B'atz', Ritual de Calel, 2014. Archivo ÓN/ÓN.

260 días, cuyos meses tienen veinte nahuales (días), y nos detuvimos en sus significados (Rupflin-Alvarado, 1995). Leemos además algunos autores contemporáneos que aportan a comprender-explicar un proceso multicultural, como Viveiros de Castro, Didi-Huberman, Camnitzer, entre otros. Calel imparte un taller de cosmovisión maya y arte contemporáneo, pinta palabras en kaqchikel con tinta sobre retazos de cartón y nos traduce cada contenido que imparte primero en Cabana. Se toma unos días para conocer Buenos Aires, donde una amiga guatemalteca que vive allí le organiza el mismo taller. En la segunda semana de diciembre define su regreso a Guatemala que deja suspendido el trabajo en Brasil. Me propuso que haga la curaduría de un proyecto que pretende implementar en Comalapa en la casa que le dejó su abuela. Sin pensarlo mucho acepté acompañarlo, de todos modos y casualmente tenía previsto viajar a Guatemala, ciudad a la que estaba invitada para participar en un taller de formación interdisciplinar en enero y lo convoqué a sumarse. Consiguió un vuelo el 21 de diciembre y acordamos en continuar hablando por mail para luego reencontrarnos allá.

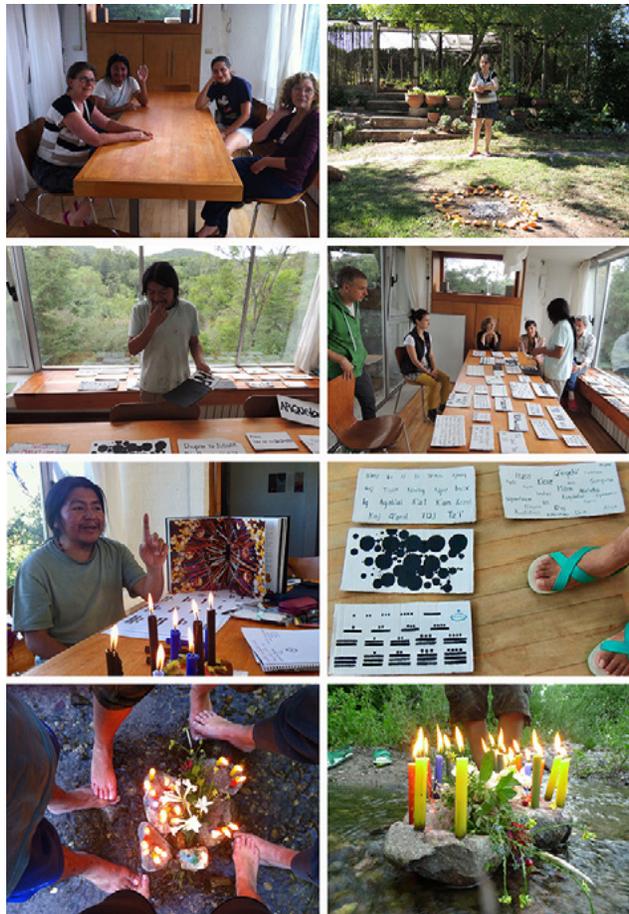


Figura 4. Casa/Estudio B'atz', residentes 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Proceso de curaduría de todo lo que traigo arrastrando

Al pensar en una curaduría para tan particular –tan personal– proyecto, entre los bocetos que Calel dejó en la residencia retomé una frase escrita para la realización de una pieza. La frase se encontraba junto a un dibujo de dos morteros de piedra apareados y decía: *todo lo que vengo arrastrando* (en kaqchikel y en español). Esa frase contribuyó en gran parte a varias decisiones tomadas en mis investigaciones hasta la fecha, porque desde aquel momento me llevó a pensar sobre las dificultades que implica vivir la multiculturalidad cuando se *arrastran* memorias de sociedades que niegan la historia colonial y dificultan la creación de nuevos lenguajes o la reconfiguración de la noción de conocimiento. Calel se propuso construir un lenguaje en el cual encontrarse para cimentar su propia subjetividad y poder regresar a casa. Ese regreso es personal y tiene que ver con su historia de vida (Kilomba, 2019; Ahmed, 2021).

La frase de Calel me plantea varias cuestiones éticas con respecto a proponer una curaduría para su proyecto, porque “curar” el proceso de molienda que lo llevó a hacer un homenaje a la memoria de su abuela, en el sentido de gestión cultural enlazado a un evento artístico, me resultaba una intervención que corría el riesgo de agregar más de lo que su familia y comunidad ya venía *arrastrando* por las intervenciones ladinas en su cultura.

La pieza del boceto de Calel terminó llamándose *Qaka'*, que en kaqchikel designa a la piedra de moler (mortero) y a los molares del maxilar. La realizó después del proyecto de la casa de su abuela con morteros reales y con hierbas de uso cotidiano en su comunidad, para una exposición en Antigua (Guatemala) de la cual me envió la invitación. Aproveché para preguntarle más sobre el significado de *Qaka'* y me dijo que para la cultura maya *comer a las orillas del fuego y de la piedra de moler es un acto sagrado y de gestos sagrados, porque es ahí donde alimentamos nuestro cuerpo y espíritu*. Lo que esta pieza señala son *las conexiones que hay entre los elementos que hacen parte de la casa (el mortero), el cuerpo (molares) y la vida cotidiana* (notas de campo, diciembre 2014).

Luego de este acompañamiento y las charlas con Calel, cuyo proceso creativo se propuso como una molienda de *todo lo que venía arrastrando*, entiendo cómo cada elemento que trabajó se fue conectando a sus orígenes y a su cultura. Tomé una decisión y le escribo: *Veo todo bien, pero yo voy a participar como testigo y luego haré un relato de tu apropiación de la casa de tu abuelita, creo que es una acción muy personal y no quiero interferir en el homenaje familiar que harán a ella*. Y él respondió: *tú eres la persona que viene de otro punto para abrir y desatar otros regalos que heredamos nosotros acá* (e-mail, enero 2015). Me propuse estar allá para ayudar con los preparativos y para tratar de entender –y luego explicar– la construcción que él estaba componiendo sobre el legado de su abuela.

Guatemala (enero-febrero 2015)

En la escuela de fotografía La Fototeca, en ciudad de Guatemala, coordiné el dispositivo interdisciplinar “Crear y transformar(se)” junto al artista guatemalteco González Palma, que iniciamos los primeros días de enero de 2015. El dispositivo duró cinco semanas y trabajamos sobre el mismo encuentro como oportunidad de conocerse entre pares del arte local y sobre los sentidos de “abrir” el proceso creativo para dar a conocer entre sí las inquietudes de artistas contemporáneos de diversas disciplinas del arte: visuales (fotografía y audiovisual), plásticas (pintura, escultura, cerámica), performance, danza, investigación y otras.

Nos detenemos varios días en el recorrido autoral de la obra como un proceso continuo y en la diferencia entre hacer arte y prácticas artísticas, distinciones que vengo trabajando desde el año 2008 en investigaciones anteriores (De Oliveira, 2020) y vuelvo a traerlas a este dispositivo para dejar claro que podemos realizar ambas, pero las que profundizan el diálogo con el contexto social de pertenencia son las prácticas artísticas. Prácticas que pueden transformarnos en agentes sociales y políticos para aportar otros modos de hacer o de ver los efectos de las propuestas institucionales, públicas y privadas, con opinión, acción e intervención. Los referentes teóricos con los que venía trabajando sobre esta distinción de prácticas son Brian Holmes (2008) y su conceptualización de dispositivo artístico (equivalente a prácticas artísticas); así como Peio Aguirre (2005), quien retoma la conferencia “El autor como productor” de Walter Benjamin (1934) para definir cómo las prácticas artísticas se diferencian de hacer arte. Esta última refiere a la obra autoral y las prácticas artísticas son las que producen encuentros interdisciplinarios que sitúan la acción artística en otros espacios, aun fuera del circuito hegemónico del arte, que se van polinizando (De Oliveira, 2020). Esto último tiene la posibilidad concreta de entenderse en el grupo con el proyecto de Calel y el intercambio multicultural que abre su manera de hacer y practicar arte. Calel participó de estos encuentros con la presentación de su proyecto para Comalapa y nos convocó a todos a la inauguración prevista para el mes siguiente.



Figura 5. Calel en Comalapa, 2015. Archivo ÓN/ÓN.

Comalapa: Casa Kit Kit Kit (febrero 2015)

A diferencia de Cabana, Comalapa es un pueblo del altiplano guatemalteco atravesado por historias amerindias milenarias, que luego de siglos de colonizaciones conservan su cosmovisión y, como es sabido, son objeto de innumerables estudios antropológicos, fotorreportajes, como de la explotación turística. Cuando llegué, a mediados de febrero, para integrarme a los preparativos de la casa de la abuela de Calel, percibo a Comalapa –por la comida, las costumbres agrícolas y porque mucha gente usa trajes típicos de telar bordados– como una comunidad aparentemente homogénea.

En la estadía previa en Guatemala confeccioné e imprimí una publicación que encuadernamos en Comalapa con las hermanas de Calel. El texto y las fotografías de esa pequeña revista cuentan sobre lo compartido en Casa/Estudio B'atz' (he referido partes de ese texto en los títulos anteriores) y abre algunos de esos diálogos transversales que tuvimos sobre la afectación de los diferentes niveles de encuentros: Calel en sueños con su abuela, entre los residentes, la bibliografía compartida y mi propia afectación al encontrarme con un pensador de una cultura que tanto me interesa. Con respecto a qué significa “afectarse”, Marcio Goldman (2003) reflexionó sobre la afectación personal en el trabajo etnográfico cuando él mismo se vio afectado por creencias de grupos candomblé a los que estudiaba, sentimientos que lo llevaron a plantearse el peso de la implicación del investigador con la gente y el lugar del grupo humano que se investiga. Para alivianar el peso de mi implicación en el ritual familiar y comunal es que decidí compartir el proceso previo –lo vivido “con” Calel en Cabana– presentando y distribuyendo la publicación entre el público, lo que me permitió charlar con los representantes de la Universidad Maya kaqchikel de Comalapa –institución que imparte estudios sobre idioma, indumentaria, sistemas de salud, sistemas jurídicos, gastronomía, epigrafía, cosmovisión, matemática, astronomía, ingeniería, agricultura, relación con la Madre Naturaleza– así como con parientes y vecinos que llegaron al evento. Al ser parte de ese proceso, esperaba también ser curada en mi rol de blanca (ladina) invitada, con el trabajo pedido por la abuela de Calel.

Por lo dicho, con este artículo –centrado en la inauguración de la casa Kit Kit Kit– propongo una síntesis sobre una investigación que está sustentada en la manera que tiene Calel de trasladar la cuenta de los días y los calendarios mayas en su *obra en progreso*. El sistema precolombino de calendarios de la cultura maya es de los más desarrollados de América. El *Haab* (calendario solar), cuenta de 365 días separados en 20 meses, al que también llaman *cuenta larga* porque marca eventos mitológicos e históricos de todos los tiempos. Y aquí cabe contar que la residencia Casa/Estudio B'atz' es un espacio que debe su nombre al día de inauguración, 12 de diciembre de 2012, día 8 B'atz'. B'atz' significa hilo, inicio y la fuerza 8 es la del nuevo comienzo con arte y alegría. Esta fecha corresponde al final-comienzo de un ciclo de 5200 años llamado *Baktún*, el ciclo

más extenso del calendario *Haab*, cuyo inicio corresponde al 11 de agosto de 3114 a.C. en el calendario gregoriano.

Otro, de *cuenta corta*, es el *Tzolkin*, un calendario sagrado donde el año tiene 260 días de 13 meses, cada mes con 20 *nahuales* (días) que establecen la energía de cada día y el rol de cada integrante de la comunidad a partir de la fuerza de su *nahual* de nacimiento (la fuerza va de 1 a 13, sin que se repita una combinación de *nahual* y su fuerza en todo el año). Además, los *nahuales* guían la vida cotidiana y el trabajo comunitario, la energía y fuerza de cada día rige el quehacer agrícola, el ceremonial religioso y las costumbres familiares. Cada vida tiene un rol por el día del nahual de nacimiento (Rupflin-Alvarado, 1995). Tal cosmovisión produce una fuerza colectiva que explica la persistencia de esta cultura después de siglos de dominación de todo tipo y que Calel trae como uno de los designios que implica su trabajo como hijo de esa comunidad y lo lleva a transformar la casa de su abuela en un espacio de arte contemporáneo al que llama *Casa Kit Kit Kit*: nombre de un ritual que realizan en su comunidad para pedir prosperidad, implica un canto y unos pasos de baile que quienes no lo conocíamos pronto aprendimos. Y *Oyonik* (llamado) titula Calel el evento de inauguración, primer proyecto de Casa Kit Kit Kit abierto a la comunidad, que ocurre el 21 de febrero, día de su nahual, 3 E, nahual del camino cuya fuerza 3 tiene que ver con el trabajo de los hijos, los frutos, los resultados.

En lo compartido con Calel, al estudiar más sobre el Tzolkin y los nahuales –que, como dije, implica trabajar sobre la misión personal, tanto como la tarea comunitaria cotidiana– me propongo definir mi rol allá a partir del servicio que implica el nahual de mi nacimiento, que corresponde al 7 *Tijax*. *Tijax* es el nahual del curandero, cuya particularidad es la de realizar *operaciones espirituales* (*separar el bien del mal*) con el filo del pedernal de obsidiana; y la fuerza 7 (recordando que las fuerzas van del 1 al 13) tiene la misión de pasar un trabajo material a lo espiritual como un movimiento integrador. Entonces, antes de viajar, le escribí a Calel que: *curar (punto) es una aspiración Tijax (aún en desarrollo)*, acción para un *tiempo/específico* que desarrollaría allá.

En síntesis, el proyecto con Calel en Comalapa implicó residir en su casa y desarrollar un formato de tiempo compartido en la casa de su abuela (ahora Casa Kit Kit Kit), donde pasábamos todo el día. En ese lugar la matriarca guardaba y preparaba las semillas para las siembras, y él debía continuar ese trabajo, pero con la energía de su nahual. Calel, en un proceso de reconexión, llevó este concepto a toda su obra, en la que hizo una traslación de diversos objetos –distintivos de su cultura– a sus proyectos de arte y exposiciones, consistentes en una traducción gráfica contemporánea –instalaciones visuales como la pieza *Qaka'*– de la cosmovisión maya para darla a conocer, como lo hicieron antes sus ancestros inscribiéndolas en los grifos y estelas.



Figura 6. Inauguración Casa Kit Kit Kit, Comalapa, 2015. Archivo ÓN/ÓN.

Formación interdisciplinar en residencias de arte

El formato residencia de arte, antes que nada, propone una descontextualización, pues extrae a los artistas de sus talleres tanto para dar a conocer sus prácticas como para que entren en contacto con otras maneras de hacer. Entre residencias, los artistas llevan y traen imágenes de mundos, realizan múltiples estudios para avanzar con sus procesos creativos. Si bien cada residencia es particular en su propuesta, podríamos decir que muchas de ellas son espacios

para el aprendizaje y percepción de la diferencia en proyectos de autonomía, ponen en discusión las relaciones entre diversas prácticas y, principalmente, abren un espacio que permite “imaginar lo que aún no es” (Heras, 2009, p. 90) compartiendo el proceso de eso que cada una va imaginando.

Pero ¿cabe preguntarnos si la residencia de arte es un nuevo formato artístico cuando, como da cuenta la vida-obra de Leonardo da Vinci allá por el 1500 (Boucheron, 2018), artistas de todas las épocas se trasladan permanentemente, autogestionando oportunidades laborales que conjugan con múltiples actividades y encuentros que aportan a su formación?

Esta investigación se fundamenta en residencias en las que he participado, las cuales puedo caracterizar –para ser conceptualizadas como categorías de estudio– por el proceso fehacientemente transitado en ellas. Propongo una ruptura con la historización sobre su origen: lo nuevo se da en todas las épocas, en cada encuentro, por la situación y el contexto geográfico y sociopolítico con las personas particulares y sus cotidianidades. Y es en general lo no previsto que se experimenta en esos encuentros lo que permite a les artistas instalarse en la trama social del lugar, generar lazos y prácticas diversas que, además, pueden llegar a transformarle en un agente político, un actor social que desarrolla un aprendizaje en un proceso abierto (Benjamin, 1934, en Aguirre, 2005; Holmes, 2008).

Las residencias que caracterizo en este ensayo son parte de una investigación interdisciplinaria desarrollada en Argentina, Brasil y Guatemala entre los años 2010-2020, que revisa “los aportes de pensadores que, desde formaciones diferentes (...), resultan pertinentes como fuentes desde las cuales construir conceptos analíticos que orientan la interpretación de lo cotidiano, el día a día del aprendizaje de la autogestión” (Heras, 2009, p. 93). Los intercambios de saberes que se implementan en esas residencias tienen sus lógicas de organización en la autonomía no solo de sus prácticas artísticas, sino en sus autogestiones económicas y pedagógicas. El proceso de renovación y aprendizaje que le artista experimenta en cada residencia también colabora en el desarrollo de su obra personal, en cuanto oxigenan los procesos que están en estado latente para otro tipo de agenciamientos (Guattari y Rolnik, 2013, p. 225).

El modo básico de trabajo en cada residencia –que se extiende a todos los encuentros que esta investigación viene estudiando– genera prácticas que nos permiten pensarnos *desde aquí* (Mosquera, 2010) para hablar de culturas en plural y de la experiencia subjetiva de cada artista o investigadorx en singular. En el prólogo de *Caminar con el diablo* (Mosquera, 2010, pp. 12-13), Jean Fisher afirma que Mosquera caracteriza el “campo de los discursos artísticos contemporáneos, no basado en la diferencia sino *desde la diferencia*” –que él identifica como el paradigma “desde aquí”– “donde la realización de la identidad es por medio de la acción y no de la representación y tiene como resultado nuevos sujetos culturales”. Como el ritual de Calel y su familia que, al abrir una casa

ancestral para actividades multiculturales de arte contemporáneo, produce una “activación de imaginarios sociales locales” desde la ancestralidad de esa casa.

En la residencia de Cabana hicimos estudios mayas que devolvieron a Calel a su *desde aquí*. Combinamos esos estudios con otras teorías sociales para generar un proyecto interdisciplinar y multicultural para Comalapa. Nos interesó dar a conocer dinámicas culturales de su comunidad y abordar temas locales que pudieran provocar proyectos de arte contemporáneo. Esto nos llevó a plantear un trabajo con “enfoque colaborativo”, que, según Heras (2014, p. 139), “tiene consecuencias sobre qué se prioriza investigar, qué se considera conocimiento, quiénes lo generan, cómo y para qué. Plantea, por ello, cuestiones específicas porque el enfoque es distintivo”.

Con respecto a un planteo socioantropológico de pertenencia de lugar y como metodología de campo, hacer el trabajo sobre la contabilización de los días y los nahuales que mencioné antes, con un pensador de Comalapa de la cultura maya, es anuente a la visión de que cada comunidad tiene sus propios intelectuales y saberes. “El punto de vista crea el sujeto”, señala Viveiros de Castro (2008, p. 82), quien integra a sus estudios conceptos tales como perspectivismo, cuestiones indígenas en plural y conexiones transversales, entre otros, que generan lo que se ha dado a llamar la antropología americanista. Este modo de trabajar –que cruza conceptos locales con los de estudios formales que hablan del mismo objeto– tiene un referente artístico dado a principios del siglo XX por la antropofagia oswaldiana y su Manifiesto antropófago, que según Viveiros de Castro (2008, p. 264) “como movimiento cultural, como teoría político-estética-metafísica” es de las mayores contribuciones anticolonialistas que generamos en Sudamérica porque ubica a los pueblos indígenas hacia el futuro y propone “una relación que no es metonímica, directa, sino una relación metafórica, donde los indios aparecen como una especie de alternativa a Brasil, una manera otra de pensar o estar en América”.

Viveiros de Castro (2008; 2010) realiza incursiones antropofágicas con otros investigadores brasileños que dan cuenta sobre la deuda conceptual que tiene la antropología con los pueblos que estudia y esto los lleva a plantear una pregunta esencial: ¿qué pasa cuando preguntamos a los indígenas qué es la antropología? Al reunir estudios sociales con prácticas artísticas podemos extrapolar esta pregunta en torno a lo que esta investigación elabora desde la perspectiva de un saber en construcción: ¿qué pasa cuando le preguntamos a les artistas qué son las ciencias humanas?

En este artículo –y en la investigación que lo abarca– se ensayan algunas posibles respuestas, como vengo exponiendo en la misma caracterización del proceso de trabajo con Calel en las residencias mencionadas.

Oportunidades epistémicas que ofrecen estas residencias

Como reflexiones finales, propongo por un lado que las contribuciones teórico-metodológicas del trabajo en estas residencias de arte constituyen prácticas educativas particulares al respecto de procesos creativos y transformaciones de espacios domésticos en espacios para el arte. Y, por otra parte, proporcionan alternativas a los proyectos autorales porque sus propuestas, basadas en la curiosidad por lo diferente, producen polinizaciones entre saberes y prácticas locales que son elaboradas en el mismo montaje, expresan y proponen acciones concretas en los mismos contextos estudiados. Además, generan materiales que son posibles de ampliarse en otras investigaciones, en las que pueden presentarse obstáculos metodológicos, por ejemplo, en el abordaje y uso de datos visuales, si el proceso de trabajo no se realiza en un diálogo local en campo e interdisciplinar en sus estudios.

Lo deliberado de integrar imágenes al texto con mínimas referencias descriptivas pretende apelar a la imaginación de las personas que acceden a hacer una lectura visual. Rivera Cusicanqui (2015) en sus estudios sobre Bolivia explica sobre la cultura visual milenaria que tienen los grupos humanos originarios. Ejemplo de esto son los calendarios mayas que, si bien están transcritos a textos, son traducciones de representaciones gráficas de antiguos glifos y estelas. El proceso de paso de lo gráfico al texto permite la socialización de la información. Pero las imágenes originales contienen en sí mismas una información patrimonial que no es posible traducir en su totalidad, entonces la apropiación o la expoliación de ellas no es completa por parte de quienes no pertenecen a esa cosmovisión. Basada en esta idea de no dar toda la información, la metodología que adopté en el trabajo de campo obtiene información a través de una práctica que es en principio gráfica y de pocas palabras, adecuada para generar un diálogo en soportes visuales, como los que genera Calel con sus bocetos. Los registros visuales expuestos en este ensayo permiten mostrar fenomenológicamente lo compartido en el proceso transitado con Calel, pero los detalles de los rituales no son analizados, sino solo expuestos en la poética de sus imágenes. Las categorías socioculturales de análisis, integradas en este desarrollo, permiten darle sentido al encuentro con Calel en los ámbitos en los que aún este proceso no está incluido: en el de los actores locales y la investigación artística, social y cultural.

En estas residencias de arte lo central es trabajar con la diversidad de los encuentros. Al traer a un estudio interdisciplinar esas convivencias, planteo un intercambio que propone la propia vida como trabajo y que transita una brecha entre discursos teóricos y prácticas locales (Heras, 2011a; Ahmed, 2021; Rivera Cusicanqui, 2015). Si bien en estas residencias se introdujo el tema de investigación en relación con las experiencias de miradas y escuchas, no hay una teoría a reforzar que trabaje sobre algo que esté comprobado previamente. Es lo pro-

cesual el aporte significativo para comprender estas prácticas autoeducativas y una escueta composición de fotografías completa y transmite directamente el espíritu de esas vivencias.

En 2023 y sobre esta experiencia con Calel compuse un audiovisual como ponencia para el ISA Congress of Sociology (Melbourne-AU), cuya propuesta gira en respuesta a la mesa en la que participé y a la pregunta: *¿Por qué necesitamos estas imágenes que producen intercambios entre prácticas?* Algunas respuestas están esbozadas en este ensayo y advienen del proceso transitado con Calel, en Cabana y Comalapa; otras, en el audiovisual, en el que se aprecian los haceres desarrollados en ambas cotidianeidades.

En Comalapa, Julio (hermano de Calel) se ofreció a hacer un registro de lo que ocurrió en la Casa Kit Kit Kit, le dimos un dispositivo de captura y fue el material que usó en el audiovisual. Lo que muestra esta filmación es un día festivo, el sonido de la marimba colma lo visual e invita al vecindario a entrar a la casa de la abuela de Calel, que por décadas fue un lugar privado y de silencio. Esto nos lleva a imaginar un arte-vida que “pone atención a los enfoques, métodos y técnicas que en esas interacciones se dan” y nos permite interpretar los intercambios, sus procesos y articulaciones, en una conjunción de textos e imágenes “que hablan desde –y se gestan en– esos espacios” (Heras, 2009, p.98).

Vincular los registros visuales de los encuentros en Comalapa y Cabana con una investigación en humanidades permite dar cuenta de dos maneras puntuales de trabajar en residencias de arte. Casa/estudio B'atz' propone cruzar el propio proceso con estudios interdisciplinarios, en introspección y desenfocados de la obtención de una obra (de arte). Al ahondar en la práctica identitaria de los residentes el encuentro se piensa como una posibilidad de abrirse a otros saberes para experimentar un arte-vida. En Casa Kit Kit Kit la práctica artística se hace pública, interviene en la misma trama social, donde las vivencias cotidianas localizadas se amplían con el proceso artístico transitado.

Y como nos enseñó Stuart Hall, quien retoma a Grossberg (2014) con las lecciones de sus estudios culturales, este tipo de intervenciones y sus posteriores incursiones interdisciplinarias nos permiten, sobre todo, conectarnos a las vidas y a las realidades desde donde la gente vive sus vidas. Al comprometerles con su propia realidad, quien se pone en riesgo es quien investiga; y, en ese proceso, es posible que cambie también sus premisas y su propia manera de darle sentido al encuentro con otre como una posibilidad política. Grossberg (2014) valora además que Hall impulsa un trabajo de investigación que promueve contar las mejores historias posibles y la construcción de esos relatos “con” sus protagonistas. El proceso de trabajo del regreso a casa de Calel es un ejemplo de esa toma de posición en un trabajo gestado en residencia de arte.

Por otra parte, explicar la *obra en progreso* de Calel, que liga el arte con la vida, significa dar a conocer las complejidades de cómo se llega a la realización de

este tipo de proyectos artísticos. Son propuestas que se sostienen por iniciativas autogestionadas que artistas singulares ponen en marcha al organizar residencias que las albergan y, al hacerlo, conectan aspectos de diferentes órdenes: el doméstico, el profesional, el comunitario y casi todos los niveles de la vida. La inauguración de Casa Kit Kit Kit podría plantearse como un proceso de estudios multiculturales, pero la decisión casi intuitiva en su implantación va generando una curaduría en latente potencia. Y como proponen algunos autores (Ahmed, 2021; Rivera Cusicanqui, 2015; Guattari y Rolnik, 2013), cuando la subjetivación de quien investiga es parte de la investigación, la “curaduría” puede ser un proceso de curación a través de las historias personales de quienes participan en ella, que los lleva a una práctica y reflexión sobre lo microsocioal.



Figura 7. Dibujo de Calel, Casa/Estudio B'atz', 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Subjetivación es sinónimo de arte-vida y pertenencia social, que en Calel aflora en otro de los bocetos que realiza para el proyecto en Comalapa en su estadía en Cabana, que, junto a otros, dejó en Casa/Estudio B'atz' y son el material de campo en que me baso para caracterizar su manera de trabajar. Se trata ahora del dibujo de una oreja (el pabellón que preserva y aguza el oído), donde plantea cierta violencia en la relación de la imagen con el texto, que para él es el título. Las palabras en kaqchikel y en español están mezcladas como lo están las situaciones de violencia en Comalapa y llegan a nuestros oídos por distintos medios. Contar y escuchar buenas historias de estas comunidades del altiplano implica poner en valor una cosmovisión que continúa expuesta a la violencia de grupos blancos, como por ejemplo las que actualmente generan los evangélicos al querer imponer su religión en esas comunidades.

Cuestiones en las que no me detendré en este ensayo, sino que lo menciono solo para reponer lo que Mosquera (2010) plantea respecto de que “la cuestión de lo intercultural comienza en casa”, con la pregunta: “¿Cómo va a enfrentar la América Latina el diálogo horizontal de las culturas si apenas lo ha resuelto dentro de países donde gran parte de la población permanece ajena al proyecto nacional supuestamente integrador?” (p. 24).

Podría decir, para dar un cierre amable a este artículo, que queda mucho por escuchar de los saberes de estos pueblos si logramos ir “curando” propuestas artísticas que promuevan el valor de lo diverso; pero, tomando nuevamente palabras de Mosquera, “el comportamiento intercultural no consiste solo en aceptar al Otro para intentar comprenderlo y enriquecerme con su diversidad, conlleva que aquel haga igual conmigo, problematizando mi autoconciencia” (p. 35).

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, P. (2005). VV.AA, *Inventario, n° 12: El estatus del artista*. Madrid: Ed. AVAM.
- AHMED, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BOUCHERON, P. (2018). *Leonardo y Maquiavelo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Libros del Zorzal.
- DE OLIVEIRA, G. (2020). *¿El arte de demoler?* Córdoba: Ediciones documentA/Escénicas.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- GOLDMAN, M. (2003). Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografía, antropología e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, 46(2), 445-476.
- GROSSBERG, L. (2014). Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales. Conferencia en el congreso Cultura en América Latina. Universidad Autónoma de México.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- HERAS MONNER SANS, A. I. (2009). Procesos de aprendizaje en proyectos de autonomía: un marco interdisciplinar para su estudio. *Revista IRICE*, 20, pp. 89-101.
- (2011a). Pensar la autonomía. Dispositivos y mecanismos en proyectos de autogestión. *Intersecciones en Comunicación*, (5), pp. 31-64.
- (2014). Lógica colaborativa y generación de conocimiento colectivo. Alcances y tensiones en las relaciones investigación-sociedad. *Población & Sociedad*, 21, 2, pp. 137-150.
- HOLMES, B. (2006). El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria*, n° 7, 145-166.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Gabogó.
- MOSQUERA, G. (2010). *Caminar con el Diablo. Arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

RUPFLIN-ALVARADO, W. (1995). *El Tzolkin es más que un calendario*. Guatemala: CEDIM.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2008). *Encontros*. Río de Janeiro: Beco do Azougue.

— (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz editores.