XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Lenin, Lukacs y las contradicciones del obrero colectivo clásico.

Rivas Castro, Gabriel Ignacio.

Cita:

Rivas Castro, Gabriel Ignacio (2023). *Lenin, Lukacs y las contradicciones del obrero colectivo clásico. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/8

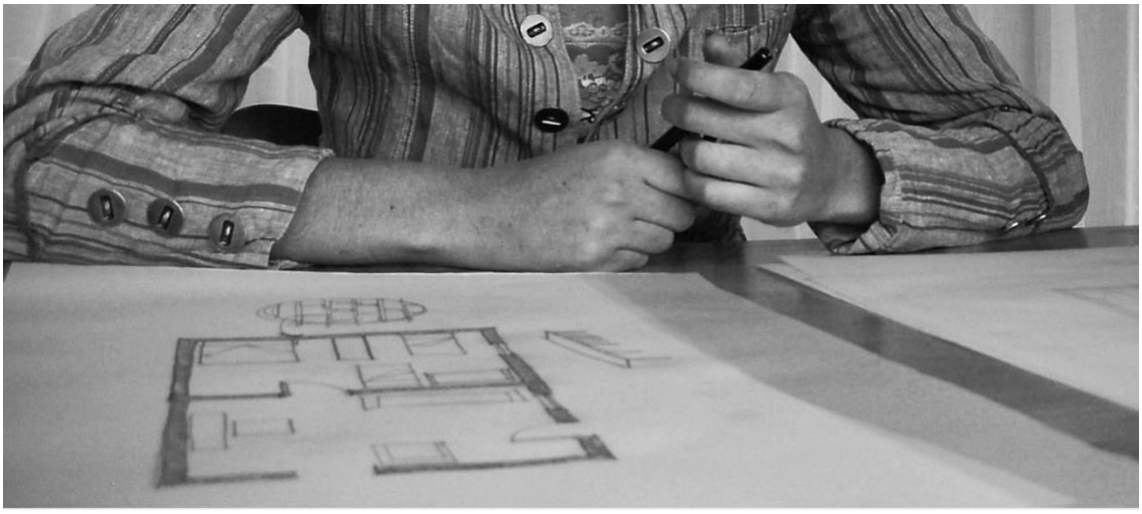
Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Ponencia para Jornadas "Aportes y desafíos de la sociología para comprender y transformar nuestro tiempo" / Eje 1: Filosofía, Teoría, Epistemología, Metodología / Mesa 17: Marcos conceptuales, metodológicos y técnicos para producir conocimiento integrando lo visual.

Lo visual integrado a un proceso de arte-investigación: encuentros en residencias de arte para dibujar memorias

Graciela De Oliveira (ÓN/ÓN-UNSAM-GIIV)



Resumen

Este ensayo propone caracterizar acciones artísticas implementadas en una residencia de arte en la ciudad Belo Horizonte, Brasil (BH-BR) 2010, realizadas con artistas locales. Estas acciones son parte de un arte-investigación mayor que estudia múltiples actividades desarrolladas en residencias de arte latinoamericanas. Lo que vincula estas actividades es un *dispositivo de encuentro* –entrevista– para dibujar la primera casa de personas voluntarias. En BH hacemos once entrevistas y aquí centraremos especialmente en una de ellas que, al salirse de las competencias del arte, produce una concatenación de eventos en lo que participan una artista local y su familia campesina, quienes viven en constantes traslados por diversos parajes rurales del Brasil. Proyecto que cerramos en 2020 y presentaremos aquí una síntesis del recorrido para poner en valor, con una distancia de tiempo, una memoria texto-visual de esas experiencias.

Palabras claves:
Residencias de arte; prácticas artísticas; memorias; estudios visuales; interdisciplina.



1. Introducción

1.1 Sobre el proyecto artístico

El arte-investigación mayor –del que es parte lo que desarrollaremos para esta ponencia– se titula "¿Un arte de residir?" y tiene en su haber múltiples archivos de registros de acciones artísticas realizadas en residencias de arte de Argentina (AR), Brasil (BR) y Guatemala (GT) entre 2010-2020. Y a su vez, como proyecto de arte, está alojado en el dispositivo artístico Demolición/Construcción[1] (en adelante ÓN/ÓN), plataforma que trabaja una obra en progreso iniciada en Córdoba en 2007, en la misma se propone diversas prácticas artísticas para un campo interdisciplinar centrado en categorías tales como: memoria, arte-investigación, archivo visual, arte-sociedad, arte y ciencias humanas, intercambios de saberes, entre otras.

"¿Un arte de residir?" se desarrolla a través de un *dispositivo de encuentro* que propone entrevistas para dibujar memorias personales y fue iniciado en paralelo a otro proyecto, "¿El arte de demoler?", efectuado en cuatro ex-centros clandestinos de detención (exCCD) –que en el presente son museos/sitios de memoria– de Córdoba, espacios que desarrollan la elaboración de la memoria colectiva y traumática de la última dictadura argentina (De Oliveira, 2020). El *dispositivo de encuentro* produjo siete grupos de entrevistas –para traer al presente y con diversas acciones artísticas, la casa de la infancia– en distintas residencia de arte:

En Unquillo (AR) en una casa-familiar, entrevistamos a seis personas en febrero-marzo 2010; en Belo Horizonte (BR), en la residencia *Desenho*, a once artistas locales, en julio-agosto 2010; luego trabajo con un artista guatemalteco maya kaqchikel sobre la *casa ancestral* de su abuela, primero en Casa/estudio B'atz', residencia para artistas e investigadores en Unquillo, en noviembre-diciembre 2014 y luego con su familia en Comalapa Altiplano (GT) en enero-febrero 2015; realizo, en la residencia *Inter-acciones* (Arte in situ), siete entrevistas a vecinos en Tolhuin, Tierra del Fuego (AR), en octubre 2015; en la muestra “Residente” en la Casa de Córdoba en CABA (AR), entrevisto once artistas que exponen en ese espacio, en noviembre 2019. Doy cierre al proyecto con un viaje por tres Estados de Brasil en enero 2020, para ir a ver las *casas transitorias* de una artista y su familia de origen campesino, quienes viven en constantes traslados, luego de haber perdido sus tierras (trabajo iniciado en BH en 2010 que da ilación a todo este arte de residir).

[1] Ver más en: https://demolicionconstruccion.com/

Estudiar estas experiencias –retomando los archivos de cada uno de esos montajes in situ– consiste, en gran parte en hacer un desmontaje para imaginar vinculaciones y posibilidades otras a esas diversas vivencias experimentadas en esos años de trabajo, todas mediadas por el dibujo en primer término y expandidas a otras experiencias por acción y efecto de prácticas artísticas en residencias y en las itinerancias de ellas derivadas. El archivo resulta de la suma de encuentros desarrollados en diez años de una obra en progreso, tiene posibilidad de conformar una serie y construir un corpus para un estudio en ciencias humanas que posibilite sistematizar e interpretar las prácticas artísticas generadas y documentadas en las residencias mencionadas y tienen una distinción con respecto a "hacer arte" como obra autoral. La distinción entre prácticas artísticas y hacer arte, que ya venimos formulando en investigaciones anteriores (De Oliveira, 2020), tiene sus bases teóricas en los estudios de Benjamin (2011, p.97) "El autor como productor" (1934), donde deja sentado que al actuar en la trama social, el autor, se convierte en un actor cultural que piensa propuestas creativas para indagar –e intervenir– en problemáticas sociales y políticas, generalmente con una actitud crítica con respecto a anteriores indagaciones.

1.2. Sobre prácticas artísticas en residencias de arte.

Brevemente explicaremos cómo se producen las prácticas artísticas en las residencias de arte que abordamos en esta investigación, sólo a manera de contextualización de prácticas y porque son propuestas poco estudiadas en las ciencias sociales y humanas. En general, estos espacios trabajan de manera independiente y –al poner en relación prácticas artísticas y no artísticas– se abren a la experimentación poniendo a disposición una locación (que aloja al artista y su obra) para intercambios de saberes que se producen en un proceso de colaboraciones, que contribuyen, además, a la formación artística y permiten aportes complementarios con otrxs actores y en un proceso compartido (Ana Heras, 2009, p.90).

En estos espacios se comparte en grupo un proceso creativo en un equipo de trabajo transversal cuyas posibilidades, flujos y formas permanentemente se actualizan y sostienen su quehacer con grupos momentáneos, los artistas trabajan en diferentes tiempos y operan con libertad para la experimentación. Las residencias de arte realizan acciones directas y acordes a una filosofía de la liberación donde la libertad es el objetivo, el efecto y el resultado, con una postura que adhiere a lo que Tatián (2009) sugiere como la pregunta spinozista fundamental, ¿Qué hay? pregunta que contiene un potencial de proceso ya transitado, por lo que ponerlo a debate crítico interdisciplinar faculta a la acción artística a ensayar una posición otra que abre *un arte de residir* dentro y fuera de los espacios del arte y para pensar lo que significa vivir-juntxs.

2. Residencia *Desenho*.

2.1. De la casa familiar a una residencia de arte.

La residencia de arte "Desegno" (dibujo en portugués), organizada por el grupo artístico CEIA[2], en julio-agosto de 2010 en la ciudad Belo Horizonte (BH-BR), es una propuesta que me permite dar continuidad a un proyecto artístico llamado “Ejercicios nidales”, que iniciamos unos meses antes. Esos "ejercicios" surgen de un viaje familiar por la provincia de Catamarca, en el que tres niños encuentran nidos abandonados; el padre de uno de ellos –fotógrafo y artista visual– retrata esos nidos en estudio, descontextualizados. Y la aventura sigue con entrevistas que propongo (madre de dos de ellos) para dibujar la primera casa –el nido– de amigxs, realizadas en la misma casa familiar, en Cabana, Unquillo (AR), espacio que 2012 pasa a ser *Casa/estudio B'atz'*, una residencia para artistas e investigadores interdisciplinares.

Es en BH donde la experimentación artística familiar se transforma en un proyecto de arte-investigación y allí se expande a otros lugares. La residencia *Desegno*, se desarrolla en un gran galpón ubicado en el centro de la ciudad, que antes había funcionado como una fábrica textil. Entrevisto artistas brasilerxs voluntarixs que responden a una convocatoria publicada a través de los canales de CEIA. Muchos de lxs voluntarixs con quienes dibujo la casa de infancia habían venido de pueblos del interior y en su juventud para estudiar arte en la sede de BH de la Universidade Federal o a la del Estado de Minas Geráis (UFMG y UEMG). Posteriormente se produce un encadenamiento de otras prácticas artísticas que dan lugar a una metodología que se independiza de las fotos de los nidos y en las siguientes residencias de arte dan un reinicio al *dispositivo de encuentro* para dibujar. En estos nuevos lugares el proyecto artístico se poliniza, se desborda de sí por la participación de actores desconocidos y de diversas comunidades que llegan por la confianza o curiosidad a la convocatoria artística, y esta pasa por incursiones interdisciplinares experimentales, vivenciales y teóricas, generando un vasto material de archivo entre esos años mencionados. Y, dado este método de un arte en progreso en campo, propongo un método acorde para el desarrollo de esta investigación para, y con imaginación, poder extraer lo que continúan revelando los dibujos y las imágenes de registros de estos encuentros que me lleva a proponer elaborarlo (re)transitándolo (Didi-Huberman, 2004).

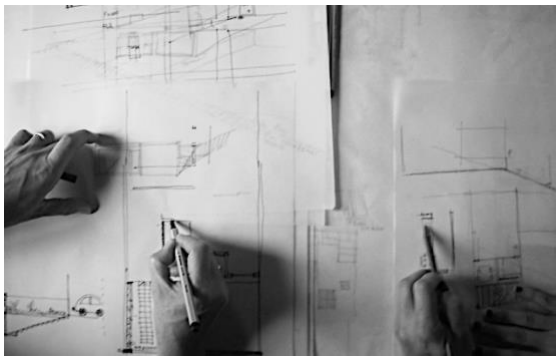
---

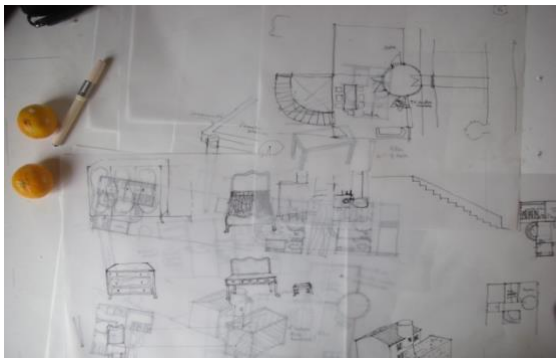
[2] *Centro de Experimentação e Informação de Arte* –**CEIA**– es una iniciativa independiente de artistas creada en el año 2000, por el artista Marco Paulo Rolla y por el historiador de arte Marcos Hill (BH-BR). Web: www.ceiaart.com.br

Abordaré rápidamente diez entrevistas realizadas en la residencia *Desenho* para detenerme en la número once (así hice con otros "casos especiales" en los grupos entrevistadxs) porque se sale del formato del mecanismo de encuentro para dibujar y produce acciones directas –relevantes para este arte-investigación– en la trama social de quien participa de esa entrevista.

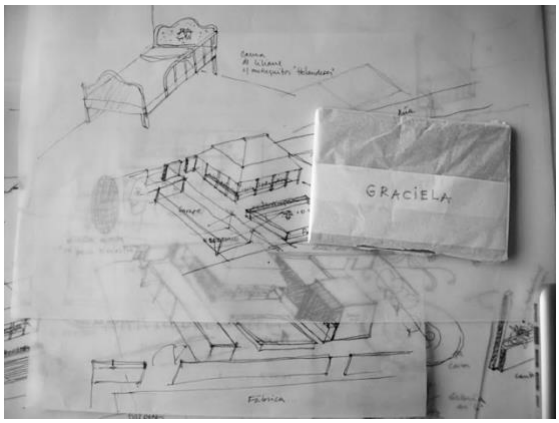












La residencia *Desegno*, al estar centrada en el uso del dibujo, es ideal para dar continuidad al ejercicio de dibujar nidos humanos que inicié en la casa familiar. Entrevisto a once artistas residentes de la ciudad de BH, con quienes nos conocemos en el momento del encuentro a excepción de Cinthia que nos habíamos conocido brevemente el año anterior.

Se presentan a la entrevista:

(1) Francisco, dice que fueron dos casas. La primera, de la primera infancia fue hasta 1972, ubicada en Mutum, un pueblo del Estado de Minas Geráis. Era muy grande, vivían allí muchos familiares y, trae la memoria de una zona rural muy fuerte. Era una casa con 18 habitaciones, era grande y era chica, dice.
(2) Letizia, crece en un edificio de 4 pisos, el en departamento 21 del segundo piso, es la menor y comparte cuarto con las dos hermanas, el hermano tenía un cuarto sólo para él. Fue la última en irse de esa casa, a los 40 años.
(3) Liliane, su primera casa estaba frente a una fábrica de jabón que pertenecía a la familia de su padre, ubicada en Santa Lucia, a las afueras de BH, era una casa de arquitecto, dice, y vive ahí hasta los 3 años. Aclara que los recuerdos de esa casa tal vez sean posteriores, de haber ido después, cuando ya no vivía allí.
(4) Benedick, nace en Zinzi, cerca de Ludwing un pueblo rural de Alemania, uno de los primeros en nacer en un hospital porque en esa época la mayoría paría con partera en su casa. Dibujamos el departamento donde pasó su primera infancia desde 1955 hasta 1961 en un edificio de seis unidades rodeado de un parque. En 1977 se muda Düsseldorf y en 1981 a Lakabe, Navarra, España, llegando a Brasil en 1995.
(5) Glayson, su casa de infancia queda en BH, en el barrio Santa Teresa, en un pasaje que daba a las vías del tren y al lado de un establecimiento penitenciario desde su cuarto veía a los presos.
(6) Nydia, peruana que reside en BH hace unos años. Dibujamos su casa de infancia ubicada en el departamento de Chorrillos, Lima.
(7) Isaura, la casa de dos pisos en pleno BH y un patio que salía a dos calles diferentes, donde sus hermanos (eran 3 hermanos, una hermana y ella, la menor) jugaban mucho al futbol, todos los amigos de la calle venían ahí a jugar a su patio.
(8) Silvia, advertida por anteriores entrevistadxs trae un dibujo de la funcionalidad de su casa de infancia, cuenta que aún está en Itapira, una ciudad chiquita del Estado de São Paulo, pero ahora es una clínica en la que trabajan varios médicos.
(9) Mariane, pasó su infancia en Barrio São Bento, al sur de BH. Hace un minucioso detalle de funcionalidad, muebles, puertas y otros objetos de aquella casa.
(10) Claudia, sobre la inclinada calle Frei Concepção Veloso de BH, era una casa demasiado moderna e iluminada y a su madre le daba mucho trabajo hacerla más tradicional.

Hasta aquí las entrevistas se desarrollan en una normalidad esperada dentro del espacio, y la mesa de trabajo en la residencia. Obtengo diez juegos de dibujos superpuestos en papeles transparentes que van corrigiendo la tipología para llegar a la más acorde. Las historias de esas casas hablan de la funcionalidad y de los modos de vidas. Los recuerdos sobre los integrantes de la familia, cotidianidad, actividades domésticas son detallados en el relato oral de cada entrevistadx, que va recordando en una libre asociación de hechos. Y, algo relevante que sale a la luz son los orígenes de clase (Eribon, 2017). Este último punto se vuelve revelador. Y responde a lo que Ingold (2018, p. 165) propone como "el problema más antiguo y fundamental en la antropología: ¿qué quiere decir el que pensemos sobre nosotros mismos como humanos?"

El *dispositivo de encuentro* adviene en un mecanismo para pensarse a sí mismxs, en un vehículo que lleva al inicio de la vida de cada entrevistadx, y ese inicio es constantemente reivindicado u objetado desde el presente. El efecto de contarlo a una desconocida –que irrumpe en sus vidas con la propuesta de dibujar la tipología arquitectónica que lo albergó ese origen– como excusa o como medio para recordar(se) y comunicar(se), da otros sentidos a esos encuentros. En esta investigación es preciso tomar cada relato como una línea de vida que se entrelaza con las otras, como sugiere Ingold (2018, p.23), "cuando todo se entrelaza resulta algo que yo llamo "malla" (o interconexión), para definir esta malla, hay que partir de la idea de que cada ser viviente es una línea, o mejor aún, un atado de líneas". Cuando Ingold (2018, p.26-29), describe la pintura de Matisse "Los bailarines", dice que "las manos son los medios para la unión, son instrumentos de socialidad, que pueden funcionar como lo hacen, precisamente por su capacidad de, literalmente, interdigitar". En estas entrevistas las manos también son significativas, son los medios para expresar a afectación de recordar y junto con el dibujo son instrumentos para socializar (como la danza en la pintura de Matisse) y ese "entrelazamiento lineal nos muestra la personificación de una vida social. ¿Cómo, entonces, describir lo social?" Aquí proponemos describir lo social atravesado en esos dibujos –esas vidas como "atados de líneas"– a través de los gestos de las manos y de los relatos.

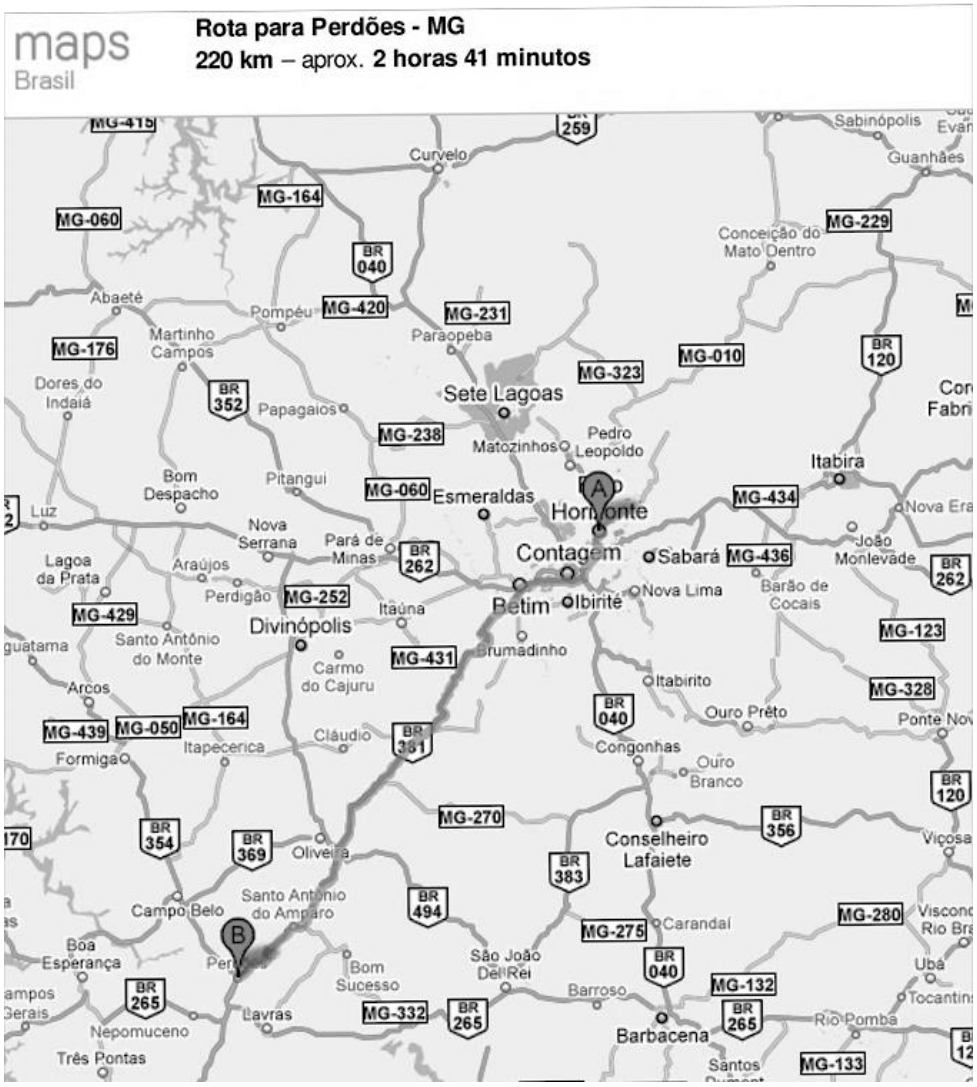
Y como proyecto de arte, si es preciso definirlo, el *dispositivo de encuentro* genera relaciones, pero más que un "arte relacional", la relacionalidad aquí es la explica Dewey ya en 1934: "es mucho más ambiciosa y compleja" y "la constituye precisamente el mismo lineamiento central del arte como experiencia", para preguntarnos: "¿hasta qué punto contribuye a una intensificación y ensanchamiento de la experiencia? ¿hasta qué punto nos hace estar más vivos y ser mejores mediante la ampliación y fortalecimiento de los modos de relación que nos constituyen? (Dewey, 2008, prólogo Jordi Claramonte, p. XVII)

2.2 De la residencia de arte a la *casa mitológica*.

Volviendo a la residencia *Desenho*, cuando se presenta a la entrevista Cinthia Mendonça –a quién había conocido ligeramente el año anterior en un encuentro de performance y arte en el espacio público en esa misma ciudad– me dice que le encanta la propuesta pero que no tiene una casa de infancia para dibujar. Esto me llama la atención y sin saber qué decir nos quedamos un largo rato en silencio. Yo, pensando en lo ridículo que es creer que todo el mundo tiene una casa de infancia para recordar y dibujar. Y ella, como cuenta a continuación, que la única casa familiar que tuvieron la había vendido su abuelo. Y esto había sucedido antes ella naciera.

> (11) Cinthia: Hemos oído mucho a nuestro padre hablando de esa casa –cuando le dan ataques de melancolía nos cuenta cada detalle– tanto que en la familia le decimos, no sin ironía, otra vez con esa "casa mitológica", papá. Conozco cada detalle de la casa sin nunca haberla visto: los techos de tejas, el cuarto de las hijas próximo al de los padres, el de los hijos próximo a la sala de estar, la galería del ingreso, el granero, el pozo de agua, el galpón donde guardaban el arado del abuelo. Por eso es que ahora pienso que esa es la casa de la infancia de toda la familia. Porque lo peor es que, justo cuando mi padre se estaba graduando en la escuela técnica rural –a la que sus hermanos mayores no accedieron y son ellxs quienes convencen al padre que la vida en la ciudad es más fácil, que el campo es muy sacrificado, que embrutece a las personas, que no se puede progresar– mis abuelos venden el campo y se mudan todxs a una ciudad próxima. Joaquim, mi padre, no fue con ellos, se casó muy joven con Madalena, mi mamá, eran vecinos y novios de años, pronto nací yo y juntos emprenden un traslado laboral sin pausa por varias localidades de Brasil, mientras crían tres hijos. La especialidad de mi padre nos llevó a un desplazamiento continúo, fue tomando contratos de trabajo para administrar campos de otros en varias localidades rurales de distintos Estados del Brasil. Vivimos esa vida de mudanzas de casas, de escuelas, de estados, hasta mis veinte años, cuando dejé el grupo familiar para ir a estudiar Dirección teatral a la universidad Federal de Rio de Janeiro. Por eso no puedo hablar aquí de “casa familiar” o “primera casa”, como supongo que sí pudieron hacer la mayoría de las personas que vinieron a esta entrevista.

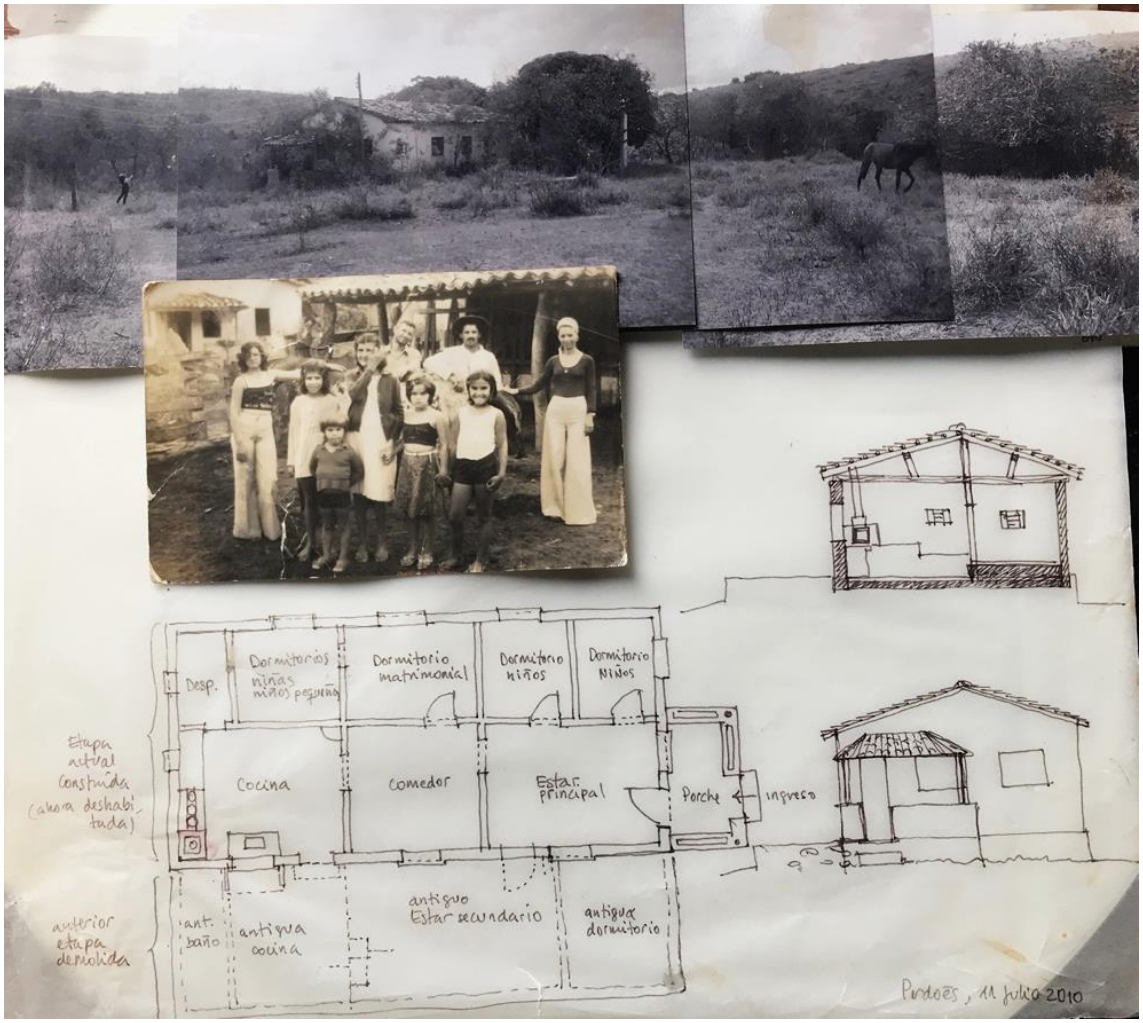
Le pregunto si la *casa mitológica* aún existe. Sí, todos ellxs creen que todavía está, dice. ¿Dónde queda ese campo? En Perdões. ¡Perdones! qué nombre para un pueblo (pienso). La entrevista deriva dos días después en un encuentro con sus padres. Quienes ante la pregunta de su hija de cómo podía llegar a ese lugar, deciden viajar en auto unos 700 km desde RJ para acompañarnos. Nos encontramos en Perdões, para nosotras implicó un traslado de unos 200 km al sur de BH y fuimos charlando –y conociéndonos más– las cuatro horas del viaje en ómnibus.



En Perdões Cinthia me presenta a sus familiares y una tía, hermana de su padre, nos invita a pasar la noche en su casa. Allí dejamos el equipaje y enseguida emprendimos viaje a las afuera del pueblo con Madalena, y Joaquim al volante. Al llegar tratamos de localizar a alguien para pedir permiso para entrar, pero no había nadie. Entramos al campo por un paso que Joaquim recordaba. Encontramos la *casa mitológica* rodeada de un extenso campo poblado de alta maleza por el que andaban varios caballos sueltos. Casa y campo abandonados. Recorrimos las habitaciones que antes Cinthia había mencionado. Joaquim, me cuenta que es el menor de seis hermanos y que el campo fue vendido en 1979, él egresa como técnico agrario ese año y se queda sin tierras donde ejercer todo lo aprendido. Cinthia refiere mucho a los ojos tristes de su padre en todo lo que escribe después de este viaje.






Desp.
Dormitorios niñas niños pequeña
Dormitorio matrimonial
Dormitorio niños
Dormitorio Niños
Cocina
comedor
Estar Principal
Porche
ingreso
Etapa actual Construida (ahora deshabitada)
anterior etapa demolida
ant. baño
antigua cocina
antiguo Estar secundario
antigua dormitorio
Pardoes, 11 julio 2010

3. Arte-investigación: la vida como obra.

La decisión de viajar con Cinthia complejiza mis intereses personales desarrollados en el campo del arte y genera, lo que desde ahí empecé a llamar, un arte-investigación. La imposibilidad de la entrevista se transforma en algo especial y mi objetivo inicial –dibujar los recuerdos de la tipología arquitectónica de la infancia para evaluar la relevancia de su diseño en la vida presente de las personas– se modifica, complejiza y problematiza, pero, en gran medida la acción artística se socializa. Al regresar de ese viaje, no hice otras entrevistas, lo sucedido en Perdões ameritaba profundizarse y continué trabajando con Cinthia en la residencia *Desegno*, teníamos los dibujos de la *casa mitológica* que realicé in situ, las fotografías y algo de video, además Cinthia consiguió fotos de época de su padre y hermanxs en esa casa. Las dos "notamos" algo, y ese algo tocó nuestro quehacer artístico practicado hasta ese momento.

Cuando Sara Ahmed (2021, p. 73) dice "si el mundo puede ser lo que aprendemos a notar, notar se convierte en una labor política". Si bien para Ahmed notar refiere a la sombra del racismo que pesa sobre ella, aquí la sombra que pesaba sobre la madre y el padre de Cinthia refiere al estigma del campesino. Pero no sólo sobre ellxs pesaba eso que notamos, sino también sobre su hija y, para mi asombro es algo que también refiere a mí (la artista investigadora). Tuve que trabajar, sin pensarlo, sobre mi propia subjetividad, recordar que mi padre era hijo de campesinos brasileños, mi madre de campesinos descendientes alemanes de Misiones, que crecí mis primeros años en una chacra en una zona rural hasta que decidieron mudarse a la ciudad. Cuando Ahmed (2021, p.75) abordando la categoría "subjetividad" –en un capítulo de su tesis de doctorado– se da cuenta que debe regresar a casa, que puede hacerlo porque antes tuvo que irse, sólo así es cuando el término "subjetividad" se le aclara, y sucede con un recuerdo de la infancia. Y este es el punto, volver a casa puede abrir un sin número de cuestiones que están estrechamente relacionadas con los estados de melancolía, con un sentimiento de no sentirse parte de los lugares que habitamos. Ahmed (2021, p.169), en sus reflexiones "trabajo de diversidad", luego de un largo proceso de autorreconocimiento sobre su lugar en la sociedad y en la academia, resuelve que trabajar sobre la propia vida, puede derivar en "ser feminista en obra" y esto puede aplicarse para otros ambientes laborales. En mi caso podría decir que vivir una vida artística es también ser una artista en obra, porque mi trabajo no se desliga de lo vivido.

Y es Eribón (2017, p.14) en sus estudios –sobre clases, identidades y trayectorias–, quien propone que más allá de los posibles análisis psicológicos sobre la melancolía, hay que hablar del estigma de clase, "aquello de lo que nos arrancaron o aquello de lo que nosotros mismos nos arrancamos continúa siendo parte integrante de lo que somos".

Del impedimento de la entrevista con Cinthia, de su falta de una casa de la infancia, surgen dos categorías nuevas: *la casa mitológica* y *las casas transitorias*. Cinthia, poco después de nuestro encuentro viaja a Córdoba y participa de la residencia en el exCCD Campo de la Ribera, y allí evaluamos la posibilidad de ir a visitar las 13 *casas transitorias* de su infancia, viaje que implica un recorrido de unos 1500 Km. según vemos en un mapa, por tres Estados del Brasil y para lo cual nos proponemos ir pensando en las gestiones necesarias.

Ya teniendo asumido que ese encuentro en BH en 2010 gira nuestras prácticas de arte realizadas hasta ese momento: nos lleva a replantearlas, a vincularnos con otros proyectos que hacemos durante el transcurso de esos casi diez años (que no detallaré aquí). De los que podemos hacer ciertas distinciones con respecto al tipo de trabajo interdisciplinar que efectuamos juntas, y este conforma algo que está más allá de hablar de una colaboración artística (muy común en el campo del arte). No tenía previsto antes de ese encuentro la obtención de algún resultado particular con las entrevistas, más que dibujar y hacer andar unas reflexiones sobre la primera casa. Tiempo después, nos damos cuenta de que se encuentro "trata del íntimo y arduo cuestionamiento de luchar contra la colonización del trabajo capitalista en nuestras propias vidas" (Flórez y Olarte, 2019, p. 18), aún en lo que se esperaba de esa residencia, centrada en el uso del dibujo, que terminaba con una exposición final de las obras realizadas. Con respecto a lo esperado, con Cinthia se produce una "solidaridad" como las dadas en tantas investigaciones feministas, en las que no se puede diferenciar trabajo de campo de desarrollo de la investigación, como la explican Flórez y Olarte (2019, p. 24-25), "la solidaridad además de implicar la colaboración es intermitente, de algún modo imprescindible y, ante todo, emerge del reconocimiento de unos lazos creados que no buscamos ni queremos negar". Intermitente han sido los encuentros posteriores con Cinthia y como explican estas investigadoras –Flórez, doctora en psicología social y la Olarte doctora en derecho– nuesto modo es, en realidad, no un método o técnica, sino un estar allí y "en contravía de la tendencia predominante a evaluar a los actores según criterios establecidos a priori, optamos por derivar esos criterios del diálogo con ellos y no sobre ellos". Así sucede con los encuentros para dibujar, diez entrevistas son sobre las casas de otrxs y la última es "en" la casa y "con" la familia. Flores y Olarte (2019, p.29) inspiradas en la política de lo turbio de Haraway (2016), nos permiten explicar las apuestas por identificar la experiencia y el conocimiento situado en los modos de vida y las tensiones de ellas derivadas y cruzarlas, como aquí en esta investigación es planteada con teorías de las ciencias humanas y con un objetivo similar: "propiciar otras escalas espaciotemporales para narrar redes heterogéneas entre humanos, no humanos, instituciones y artefactos" (y lenguaje visual).

La manera de estar ahí, con la familia de Cinthia –en medio de un campo visitando una casa tan significativa como abandonada– en apertura a lo que sucede, produce una metodología particular, que hace “preciso identificar las prácticas de investigación que articula esa apuesta, así como las técnicas de investigación que exigen y los productos de investigación concretos en los que culmina”. Y con respecto a esta investigación, reconocer la productividad metodológica de las tensiones que surgen entre la academia y estas prácticas artísticas, es “asumirlas desde una perspectiva situada”, para abrir “en la cotidianidad de la investigación preguntas serias sobre la articulación entre la epistemología y la metodología” (Flores y Olarte, 2019, p. 28).

Ese estar allí también se puede significar desde el trabajo que propone Haraway (2019, p.26), “quedarse/seguir con el problema”, en el sentido de no desentenderse, buscar comprender y también buscar hacer con otrxs, “seguir con el problema es crear parentescos raros”, dice. Y algo así es lo que se generó con Cinthia y su familia, a quienes pretendí “entrevistar” y ellxs me llevan a preguntarme ¿Por qué entro en la vida de la gente para preguntarle cómo era su casa de la infancia? En principio me interesaba generar un arte participativo a la par de que estaba coordinando un proyecto en los ex-CCD de Córdoba, esos lugares que fueron para la muerte y son ahora espacios para la memoria social del dolor, visitados y relatados en las memorias personales de lxs que sobrevivieron, luego de que toda su vida, su ecología personal, fue trastocada. Con Rosa Noto, ex-presa política a quien le dedico ese proyecto pude entender un poco sobre eso que Ecléa Bosi (2009. p. 453) habla de la memoria nostálgica de los militantes de los 60-70s que sobrevivieron. Pero, qué pasaba con la gente que no había “participado” de la lucha antimperialista, como los padres de Cinthia, como mis parientes campesinos en Misiones, quienes decían que no podían atender el mundo exterior, que no importaba el gobierno de turno, no estaban habilitados para hablar de política, ellxs tenían que trabajar de lunes a lunes con los cultivos y los animales, sin otro horizonte. Todo este “embrollo”, diría Haraway, me generó un parentesco raro –y sanador– con la familia de Cinthia y juntxs desarrollamos cierto proyecto feminista, componiendo en la historia familiar una obra –con hilos que interconectan dibujos, fotos, cartas, notas, viajes– que puede ser ilustrada con el dibujo de Mutti “juego de cuerdas multiespecies” con el que Haraway comienza su texto “Seguir con el problema” (2019, p.30).

Para este ensayo sólo mencio que nueve años después hicimos un recorrido geográfico con Cinthia –con centro estratégico en la residencia “Silo arte e latitude rural”, ubicada en Serra da Mantequeira (MG)– en enero 2020, visitando cada una de las *casas transitorias*, de la última a la primera, a las más antiguas nos acompañaron Joaquim y Madalena.

Realizamos el viaje en auto (justo antes de la pandemia), pero en esta etapa mi rol con ellxs fue de “acompañante”, para dejarlos hacer y ellxs se sentían en confianza de proceder. Cinthia refiere a que en este nuevo encuentro –para poder “ver” y “sentir” esos espacios o sus ausencias– mi compañía, se mantuvo en silencio la mayor parte del tiempo, anotando en mi cuaderno. Cuando iniciamos el trabajo dibujé la casa 14, que es donde actualmente viven madre y padre, pero cuando empezamos a diagramar el viaje y esas casas transitorias son dibujadas por Madalena, quien sola toma ese papel de dibujante y se enfrasca en un ejercicio de memoria para recordar la funcionalidad de esas casas como una tarea relevante. Dice que al dibujarlas le resultaba más fácil recordarlas, tarea para una escuela de la vida, sin duda. Convinimos en no grabar esos encuentros ni en audio ni video, para no romper la atmósfera de intimidad familiar, sólo dibujar, fotografiar y tomar notas, para no invadir los espacios en que ellxs trababan de ubicar esas casas en el mapa y explicar cómo eran, dibujando planos esquemáticos en largas discusiones familiares. Así también, dispusimos proceder en las *casas transitorias*.

Llamamos al proyecto “Recorrido” y Cinthia le agrega dos casas más. *La casa del deseo*, ubicada en Itatiaia (RJ) donde actualmente viven sus padres y es su primera vivienda propia (que es la casa 14, la que dibujé). Allí empezamos nuestro recorrido y organizamos el viaje en para poder ubicar las 13 casas transitorias en el mapa. Y la otra que agrega es la *casa del futuro* ubicada en una planicie en lo alto del cerro Fumaça (SP), dentro de un campo que consiguieron con su hermano, ingeniero forestal, y otros artistxs para llevar adelante un proyecto cooperativo de arte y ecología. En ese lugar Joaquim y Madalena se integran al equipo y pasan algunos días de la semana, ocupándose de coordinar un microemprendimiento –de cultivos, bodega, horno, presa, corral, chiquero, gallinero, agrofloresta, viveros de especies nativas, invernaderos, peces, gallinas, patos, vacas, caballos– bajando cada tanto para vender en la ciudad productos del excedente de esa producción. Este proceso compartido nos lleva a acceder a mecanismos de solidaridades y a conectar sus testimonios individuales con sistemas de relaciones sociales, experiencias que Cinthia vuelca en su tesis de doctorado en arte (centrada en arte político) en la que propone trabajar una nueva categoría de “trabajadores rurales sin tierras” a raíz de su historia (Mendonça, UFRJ, 2020, inédita) y yo para esta investigación.

El viaje lo realizamos en tres semanas, un recorrido por los Estados de São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) y Minas Gerais (MG), en el que visitamos cada una de esas casas, sin dar aviso previo a sus actuales moradores y en todas nos recibieron. Dos de ellas ya no existían; una había desaparecido en medio del campo, ahora de pastura de ganado y la otra en el predio de una fábrica.

4. Lo visual integra.

El *dispositivo de encuentro* para dibujar se propone como un medio expresivo que equilibra la asimetría de roles entre entrevistadxr y entrevistadx, ambxs pueden dibujar, porque además propone un lenguaje sencillo que cualquiera puede comprender en su propuesta básica: dibujar una casa recordándola (como lo disponga quien recuerda: la funcionalidad, volumetría, en relación al contexto, etc.) y si la rememoración se extiende en el relato verbal no es conducida por preguntas sobre cómo era aquella intimidad, sino por una disposición de escucha. Es por eso por lo que en la mayoría de las entrevistas tienen aseguradas una información básica con respecto a la tipología arquitectónica que remite al estándar de vida, al origen de clase, a la constitución familiar. Y esta información es valiosa para comprender el grupo humano que elige ser entrevistado en cada residencia, los juegos de dibujos acumulan datos que pueden ser leídos fácilmente, esto lo compruebo con una entrevista de la cual perdí el registro por problemas técnicos a la hora de hacer andar la video cámara y recupero del dibujo lo elemental sobre esa casa. El dibujo contiene referencias, nombres de calles, palabras claves, compone un texto-visual que equivale a las detalladas notas de campo.

Al trabajar también con las fotografías y en conjunción con esos texto-visuales, podemos transmitir tanto lo lúdico como lo serio de estos encuentros para dibujar. Los dibujos invitan a entrar a la casa, las fotografías a la entrevista y cierre del encuentro y a la vez “lo exponen”, generan una exposición artística dentro de este corpus de investigación escrito desde el montaje (Fernández Polanco, 2013). Las imágenes del proceso trabajan: manos que cuentan, muestran, corrigen y, sobre todo: dibujan, el dibujo va ordenando la memoria y construyendo aquella casa. La memoria se superpone en cada trasparente que vuelve a dibujar “mejor” y en ese desarrollo se recupera esa casa de la infancia. Los dibujos –y los gestos– fotografiados en su autonomía discursiva se independizan para hablar por sí mismxs y se pueden “exponer”.

Y aquí entra otrx personaje que es muy ponderando en el campo artístico, lxs espectadores/lectores a quienes queremos transmitir, en este caso, la experiencia de un encuentro. Hacer buscárselas a la imaginación de lxs espectadores, es apelar a sus capacidades de leer información visual sin “explicarles”. Pueden ver, en los dibujos dinámicas familiares, funcionalidades, barrios y las relaciones de las casas con su entorno, entre otras apreciaciones que, confiamos, puede imaginar.

Las fotografías que registran las entrevistas, y capturan los dibujos, muestran en los gestos de las manos: tensiones, nerviosismos, confesiones, dudas y todo lo que se pueda llegar a ver en ellas. Invitan a ver en estos gestos, más que lo que se podría decir en un texto sobre ellos, invitan a imaginar la casa retratada y la propia, invitan a volver al origen.

Porque como dice Rivera Cusicanqui (2015:286-291), a veces decir confunde o cancela, y aquí el dibujo, como documento corrobora una escucha que se materializa en formas, y esta escucha se alteraría al pasarlo a un escrito analítico que los explique. Dibujar (en vez de hacer una serie de preguntas) evita la invasión de interrogantes a lxs entrevistadxs. “Crear es descubrir”, dice Cusicanqui citando a Sontag, y acuerdo con ellas que hay que aceptar también que el montaje es una intervención en la narrativa oral, pero, cuyo testimonio se transforma radicalmente en la escritura, y ésta es tergiversada en sucesivas citas y otras apropiaciones, en cambio las imágenes editadas en un montaje con objetivos claros pueden generar un diálogo directo y para un público muy amplio.

En el argumento visual, ante la pregunta de ¿cómo resolver las distintas y distantes respuestas ante el significado de las imágenes? se trata de indagar sobre esas instancias de producción y uso de las imágenes, su contenido (fotográfico) y la relación con otras representaciones (dibujos), para analizar en ese material “la cualidad agencial de las representaciones visuales en la construcción de lo social”. Partiendo de la noción de performatividad y de prácticas de representación me propongo hacer el camino de las imágenes para mostrar cómo estas participan en la construcción de vínculos (entrevistadxr- entrevistadx), más allá de sus contextos, esto me permite establecer para qué quiero usarlas y así poder tomar estos vínculos como material de estudio y anuente a que sean un medio para desnaturalizar, desestabilizar e interrogar prácticas y sentidos vinculados a distintos fenómenos de la práctica artística (Torricella, 2018).

Por otra parte, los registros audiovisuales nos permiten captar fenomenológicamente el espíritu de estas prácticas, compartiendo el proceso de aprehensión del objeto de estudio con eso mismo estudiado. Al integrar las categorías de análisis o de investigación en un desarrollo posterior, en un trabajo de postproducción interdisciplinar, podemos comprenderlas y reelaborarlas para otros ámbitos en las que aún no están incluidas (Rivera Cusicanqui, 2015).

5. Mujer-casa: construcción a través del dibujo y la investigación-acción

Trabajar sobre memorias en un proceso artístico es hablar de una práctica de arte-vida, y trabajar la investigación en la convivencia con otrxs es un intercambio que propone la vida como trabajo y este tipo de propuesta está aún en disputa por su legitimidad en los trabajos académicos. Entrevistar dibujando y luego hablar a través de los registros visuales para poner en diálogo maneras de hacer, ver, estar con otrxs y entre disciplinas, necesariamente conduce a una transdisciplina, como una otra cosa no tan pulcra del pautado texto académico, pero que puede dialogar –sin traducciones– con todas las partes involucradas, esto lo explica muy bien Rivera Cusicanqui en “Sociología de la imagen” (2015) y en “artesanxas libertarixs y la ética del trabajo” (2014).

No ahondaré en estas cuestiones aquí, solo las traigo como marco, y para aclarar que, sin embargo, esta investigación no enviste una postura de denuncia sobre lo colonizador de una academia aún patriarcal y formateadora (como sí lo hacen Flores y Olarte, 2019), sino que me propongo hacer un esfuerzo por generar una instancia de mediación y para hablar y debatir, en este caso, sobre el lugar del arte en la educación, la cultura y la sociedad. Aquí refiero a las prácticas de arte como experiencias (Dewey, 2008) y a las postulaciones de Ahmed (2021), Flores y Olarte (2019) sobre el trabajo de las mujeres, en un sentido de segregación de práctica, por un lado, debido al planteo conservador “Arte” vs “Ciencia” y por otro, al de “ensuciar” la pulcritud académica cuando nos involucramos con las personas en el campo de estudio, o lo intervenimos con una obra en progreso que involucra encontrarse y negociar con muchas otras personas, viviendo experiencias que plantean el cuidado de sí –tanto como el riesgo constituirse en un problema– para cada una.

Como a Ahmed (2021, p.193-198), también me preocupa que los análisis científicos, políticos y sociales, tanto como el arte político exhibido en los grandes museos se vuelvan un sustituto de la acción, parecen muy pulcros en cuanto a posturas políticamente correctas tomando as huellas de los lugares y las gentes, pero sin dejan rastros allí, a este mecanismo Ahmed le llama “no-permormatividad”: “cuando nombrar algo no hace que ese algo tenga efecto”. Esta “académica independiente” también dice que al interior de las instituciones hay una brecha entre las palabras y los hechos, cuando la universidad debería estar actuando. Estas reflexiones de Ahmed son trasladables al campo artístico y a cualquier otro institucionalizado y me permiten explicar de qué trabajo artístico y de arte-investigación estoy hablando aquí.

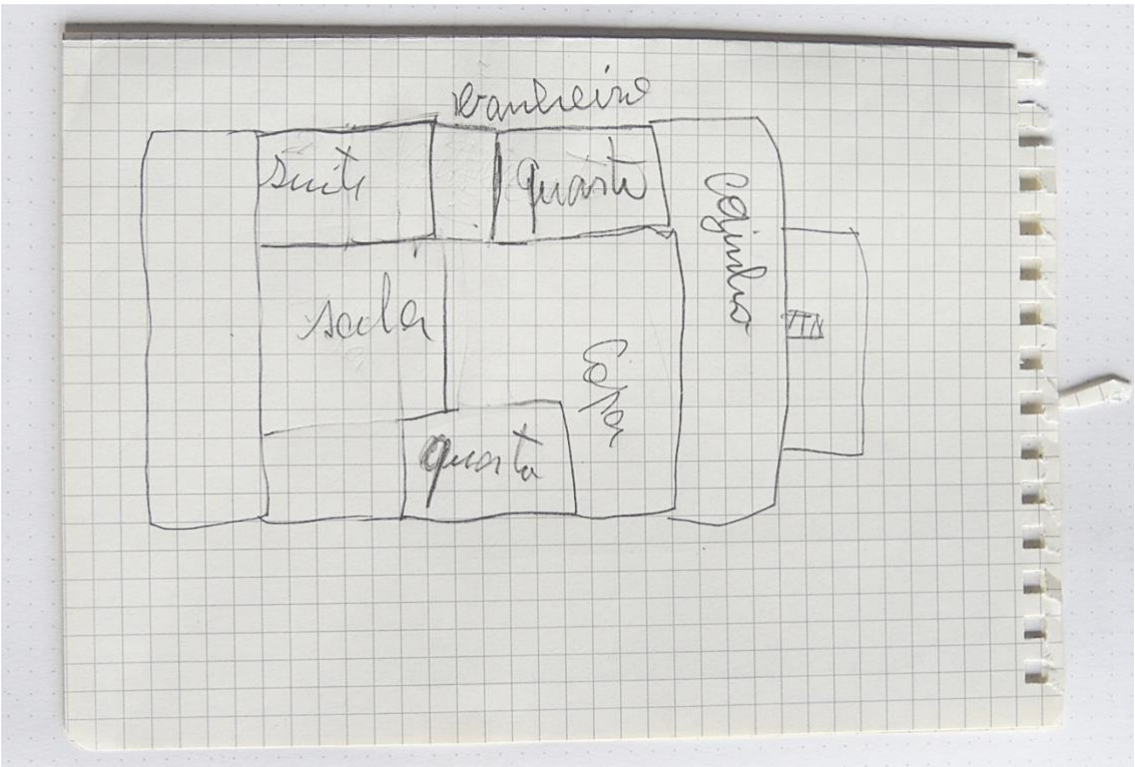
Y es tal vez de para hacer una análisis crítico de la acción directa experimentada, que podría vere como desmedida, que ahora intento reflexionar para no desentenderme del problema (Haraway (2016) y para seguir aprendiendo de estas experiencias que produjeron un hacer concreto y puede ser caracterizado críticamente (Dewey, 2008). Este ensayo también puede plantearse como mi encuentro con otras dos mujeres que también trabajan específicamente la acción y es a través del *dispositivo de encuentro* para dibujar que nuestro hacer común se vuelve múltiple.

Cinthia se formó en dirección teatral en la Universidad Federal de Rio de Janeiro y la conocí en una presentación de performances en la propuesta de arte y ciudad "Movimiento Internacional de Perfomance" (MIP2, organizada también por CEIA, 2009). A Madalena la conocí con Joaquím en Perdões (2010), ella es una ama de casa que trabaja a la par de su marido, con lxs hijxs, en el campo, en las mudanzas sucesivas en las que ha reacondicionado cada nuevo lugar, hasta que un día decide parar, esto sucede luego de la visita a la *casa mitológica*, donde expresa que ya está cansada y la necesidad de una casa propia se vuelve imperioso. Deciden comprar un terreno y empiezan de apoco a construir la *casa 14*. Allí Madalena organiza una pequeña fabrica de "biscoitos de polvilho"[3] y Joaquim se encarda del reparto para venderlos.

En nuestro encuentro antes emprender la diagramación de *Recorrido* (en enero 2020) Madalena asume ese rol central que mencioné antes. Remitida al dibujo que hice de la *casa mitólogica*, casi diez años antes (dibujo que conservaron en su familia) y al reciente dibujo que hago de la actual vivienda, ella dibuja las *casas transitorias*, dice que haciéndolo se le activan más recuerdos, pero –se excusa– nunca llegará a dibujarlas como una "arquitecta", le sugiero usar papel cuadriculado y valerse de un módulo para trazar los metros de cada espacio. Tarea que asume con dedicación, dibuja cada una de esas casas, mientras con Cinthia construimos el mapa y trabajamos varios días en la residencia *Silo, arte e latitude rural* (Serrinha do Alambari)

Los primeros dibujos de Madalena son orgánicos, presentan hilos entrecruzados como en los nidos. Las figuras más ortogonales, más del tipo planos de vivienda, remiten al deseo de la casa ordenada, ordenarla también como memoria.

[3] Los "biscoitos de polvilho" son unas tradicionales galletas crocantes brasileras, realizadas a base de fécula de mandioca, leche, aceite y huevo.



Sin que planteáramos si los dibujos de Madalena eran necesarios para nuestra investigación, ella se tomó con empeño ese trabajo. La acción y sus gestos son lo primero que me llaman la atención, y luego, con un tiempo de distancia, las imágenes de sus piezas gráficas me llevan pensar en una relación mujer-casa, como una construcción de sucesivos nidos en los que ella tiene una papel central, más allá de la crianza, en los cuidados de cada nidal. Ese cuidado se traslada a su rememoración, a ajustar cada dibujo a la funcionalidad, a discutirla con Joaquim y sus hijxs. Sus primeros dibujos espontáneos son los más orgánicos, aún con mi sugerencia a su pedido de herramientas para dibujarlos más “correctos”. Sugerencia que ahora dudo si fue atinada y me lleva a reflexionar sobre lo cuestionable del rol de quien quiere ayudar y no puede evitar caer en “la figura de la salvadora”, como la asignan Flórez y Olarte (2019, p. 28) sugiriendo que para superarla tomemos la apuesta de Haraway (2016) por “una colaboración no arrogante con todos aquellos en la turbación (…) que dé cabida a un posicionamiento reflexivo sobre las propias prácticas de producción de conocimiento”.

1999_2001/01

Itatiaia. AV. Roberto Cotrim, 703. Campo Alegre.

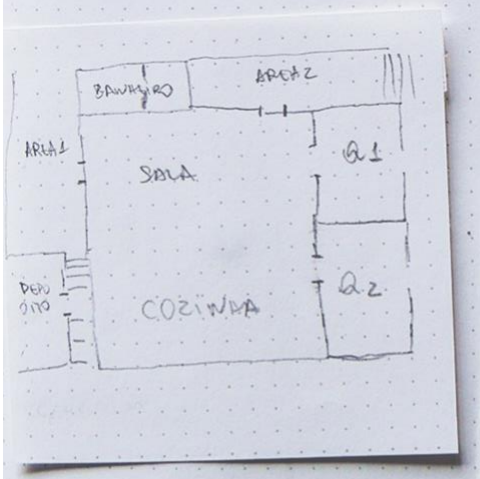
Andar 1

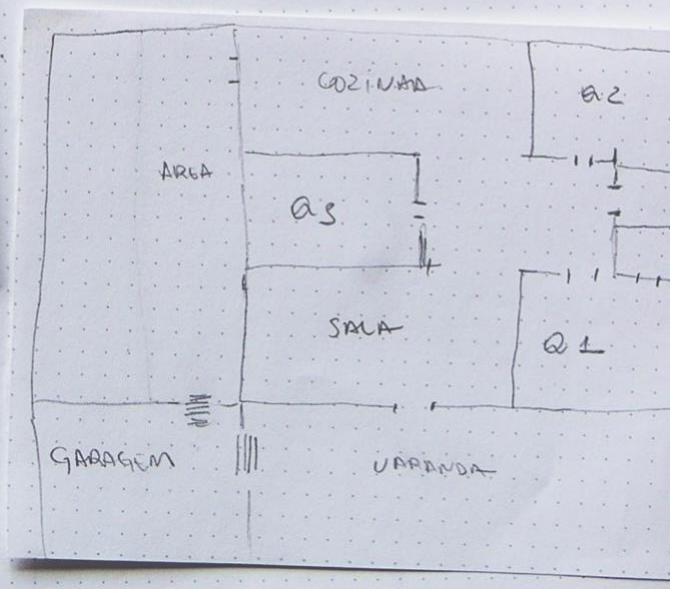
2 quartos
1 banheiro
1 cozinha
1 área de trabalho
1 área de serviço
1 dispensa
escadaria
porão
quintal

Andar 2

2 quartos
1 suíte
1 cozinha
sala
banheiro
1 área de serviço
varanda
garagem

13





La relación mujer-casa es significada en muchas elaboraciones artísticas de prácticas feministas, desde principios del siglo pasado vienen tratando de disolver el modernismo de los salones introduciendo en ellos obras que tratan sobre lo doméstico, los roles sociales de la mujer y ponen la subjetividad en la sala de exhibición como Ahmed (y otras) la pone en la investigación social.

Mujer Casa es el nombre de una obra de la artista francesa Louise Bourgeois (Francia, 1911– NY, 2010) muchas veces mal traducida del original en francés, *Femme Maison* (1947) como *house wife*, ama de casa, *femme au foyer*, en francés (Frémon, 2010). Estas relaciones y distinciones entre la mujer y la casa me interesan especialmente para pensar las experiencias compartidas con Cinthia, donde en ingreso de Madalena cobra un papel significativo para abrir reflexiones en muchos sentidos: afectivos, personales, sociales, teóricos y de prácticas artísticas en relación a la mujer y la casa. Y es probable que indagar sobre esto explique mi motivación para realizar el proyecto para dibujar casas de infancia.

Frémon (2010, p. 11-13) dice que la casa en la que crecimos es uno de los principios de integración fundamentales de nuestro crecimiento, de nuestros recuerdos y el primer escenario de la memoria; la casa como el árbol (como el nido, agrego) es percibida como un ser vertical, elevado. A lo largo de más de sesenta años la casa es una constante en la obra de Bourgeois. Por lo tanto, ella demuestra que la relación mujer y casa es un tema inagotable. Para esta artista en casi la totalidad de sus producciones con este tema, se trata de una figura esbelta, en la que la casa es la cabeza de un cuerpo de mujer (parada o acostada, pintada, esculpida o dibujada), mezclando arquitectura y carne, continúa Frémon (2010, p. 28), lo orgánico dentro de lo organizado, lo flexible dentro de lo rígido, lo inquietante y lo tranquilizador, y concluye que estas figuras son psicodramas, sin que tengan necesidad de recurrir a palabras. Pero cuando en una exposición su obra es acompañada por un texto curatorial que la analiza parafraseando “La poética del espacio” de Bachelard, Bourgeois opina que toda interpretación simplifica. Lo que Louise trae al respecto de esta obra recurrente es una larga historia familiar, que empieza en su niñea y se refuerza cuando, muy joven, ella expresa su voluntad de hacerse artista y el padre le dice que “está fuera de lugar”. En ese fuera de lugar se mantiene toda su vida. Frémon (2010, p. 84) caracteriza este fuera de lugar como la mujer casa que desplaza el rol y la identidad de la mujer, y con ello desplaza las fronteras del arte. Estas entrevistas para dibujar también pretenden correr esas fronteras, como Madalena, dibujando, desplaza al objeto de estudio de esta investigación interdisciplinar.

Bibliografía:

Ahmed, S. (2021): Vivir una vida feminista. Buenos Aires: Caja negra Editora.

Bachelard, G. (2000): La poética del espacio. Buenos Aires: F.C.E

Benjamin, W. (2011) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Bosi, E. (2009): Memória e sociedade. Lembranças de velhos. São Paulo: Comanhia das letras.

Da Matta, R. (1997): A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. RJ-BR: Rocco.

Dewey, J. (2008 [1931]): El arte como experiencia. Barcelona: Edictones Paidós Ibérica, S. A.

Didi-Huberman, G.
(2008): Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo del tiempo. Bs As: Adriana Hidalgo, Ed.

Eribon, D. (2017): La sociedad como veredicto. Clases, identidades, trayectorias. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.), Investigación artística y universidad: materiales para un debate, (pp. 105-115). Ediciones Asimétricas.

Frémon, J. (2010): Loise Bourgeois. Mujer casa. Barcelona: Ed. Elba S. L.

Flórez, M. J. y Olarte, M. C. (2019): Por una política de lo turbio. En: Investigar a la intemperie, Reflexiones sobre métodos en las ciencias sociales desde el oficio. Colombia, Ed. Pontificia Universidad Javeriana (p. 15-57)

Guber, R. (2012): La Etnografía. Método, campo y reflexividad. Buenos Aires: Siglo XXI,

Haraway, D. (2019): Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao, Editorial Consonni.

Heras Monner Sans, A. I. (2009). Procesos de aprendizaje en proyectos de autonomía: un marco interdisciplinar para su estudio. Revista IRICE, 20, 89-101.

Ingold, T. (2018): La vida de las líneas-Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Mendonça, C. (2020): Assentamento, tese de doutorado, PPG-ARTES, UERJ, Brasil (inédita).

Mosquera, G. (2010): Caminar con el Diablo. Arte, internacionalización y culturas. Madrid: Ed. Exit.

Rivera Cusicanqui, S.
(2014) Lxs artesanxas libertarixs y la ética del trabajo
(2020): Sociología de la imagen. Buenos Aires: Tinta Limón

Torricella, A. (2018). De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales. EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales, 40, pp. 41-64