



Estudios “intensificados” de un arte-investigación. Residencias artísticas y
productividad autoral en el miedo al desamparo[§]

“Intensified” Studies of an Art-investigation. Artistic Residencies and Authorial
Productivity in the Fear of Helplessness

Graciela De Oliveira^{**}

Universidad Nacional de San Martín - Argentina

DOI: <https://doi.org/10.33975/disuq.vol14n1.1469>

Φ

Resumen

Este ensayo trata sobre regímenes de prácticas que adoptan algunos artistas cuando residen fuera de sus lugares habituales. En esos residires descontextualizados comparten con otras personas un proceso creativo para conformar un mecanismo de trabajo transversal cuyas posibilidades, flujos y formas, permanentemente se actualizan y sostienen su quehacer en diálogo con grupos momentáneos. Residir aquí y allá compartiendo segmentos de arte-vida constituye un formato de trabajo que desarrollan muchas residencias de arte. En este artículo son revisados diversos matices del residir a través de una propuesta metodológica de arte-investigación cuya incursión interdisciplinar “intensifica” (Viveiros de Castro) estudios sobre autores del siglo XVI (Boucheron), con el objetivo de dar cuenta sobre lo atemporal de ciertas dificultades que atraviesan artistas, y sus obras en progreso, para el sostenimiento de la autonomía autoral cuando, en disidencia a lo instituido (Tatián) son atravesades por el miedo al desamparo (Safatle). La discusión sobre el estatus profesional del artista y la autonomía autoral es tratada en muchas

[§] **Recibido:** febrero 10 de 2025. **Aceptado:** abril 15 de 2025.

^{**} **Contacto:** gdeoliveira@unsam-bue.edu.ar

residencias de arte, espacios de amparo que permiten plantear argumentos contemporáneos sobre arte-vida y la inseparable relación con las cuestiones sociopolíticas que le atraviesan (Heinich, Bourdieu).

Palabras clave: arte-investigación, disidencias, estudios interdisciplinarios, residencias artísticas.

Abstract

This essay deals about regimes of practices that some artists adopt when they reside outside their usual places. In these decontextualized reside, they share with other people a creative process to form a transversal work mechanism whose possibilities, flows and forms are permanently updated and sustain their work in dialogue with momentary groups. Residing here and there sharing art-life segments constitutes a work format that many art residencies currently develop. In this article, various nuances of residence are reviewed through a methodological proposal of art-research whose interdisciplinary incursion "intensifies" (Viveiros de Castro) studies on sixteenth-century authors (Boucheron), with the aim of accounting for the timelessness of certain difficulties that artists, and their works in progress, go through for the maintenance of authorial autonomy when, in dissent to what has been instituted (Tatián) are crossed by the fear of helplessness (Safatle). The discussion on the professional status of the artist and authorial autonomy is dealt in many art residencies, spaces of help that allow contemporary arguments to be raised about art-life and the inseparable relationship with the socio-political issues that cross it (Heinich, Bourdieu).

Keywords: Art-Investigation, Dissidences Interdisciplinary Studies, Artistic Residencies.

Cómo citar este artículo: De Oliveira, G. (2025). Estudios "intensificados" de un arte-investigación: Residencias artísticas y productividad autorial en el miedo al desamparo. *Revista Disertaciones*, 14(1), 85–100. <https://doi.org/10.33975/disuq.vol14n1.146>



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer. Pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras. *Levi-Strauss*.

“Intensificar” una teoría legitimada es cruzarla con pensamientos locales

Muchas investigaciones sociales sobre arte estudian las significaciones que las producciones artísticas tienen –en sus aspectos experimentales, económicos, políticos y culturales– para las comunidades que las generan. Estos estudios aportan a la práctica artística marcos teóricos desde miradas sociológicas, antropológicas, filosóficas y otras que fueron potenciadas por el estructuralismo de Claude Levi-Strauss (formado en derecho, filosofía, arte y antropología). En *El pensamiento salvaje* (1976) Levi-Strauss propone hacer una inversión de perspectiva para la comprensión de la razón humana a través de una mirada sobre el arte. El autor llega a afirmar que el conocimiento estético, con su método de fabricación de un *modelo reducido*, como modo privilegiado del arte de dar cuenta cognitivamente de la complejidad de mundos particulares, es al mismo tiempo un modo de ganar poder de acción sobre esos mundos. Cuando Levi-Strauss (1998) profundiza sobre obras de otros en *Mirar-escuchar-leer* para tratar de entender(se), transitando cada una con detenimiento, deja reflexiones que son hoy de consulta interdisciplinaria, dado que su obra excede los límites de las ciencias sociales: se expandió a pensadores del arte como Barthes, quien desarrolló un estructuralismo semiótico; generó prácticas de estructuralismo histórico como las de Althusser, Foucault, Bourdieu y otros; e influyó en posestructuralistas como, Descola, Geertz, Viveiros de Castro y así como otros autores que este arte-investigación contemporáneo toma como referentes para sus estudios de prácticas artísticas experienciales y localizadas *entre* lo social y político.

Como metodología de estudio tomo lo que Viveiros de Castro (67-69) propone cuando hace una “intensificación” de *El pensamiento salvaje* (1998) en una dirección *post-estructural*. Para este americanista “post” equivale a “relectura”, en este caso de la obra de Levi-Strauss, que conjuga estudios interdisciplinarios y pensamiento indígena. Este proceso, asegura, le *desenseña* lo ya pautado en los estudios sociales de grupos indígenas y lo lleva a una pregunta esencial: “¿Qué pasa cuando preguntamos a los indígenas qué es la antropología?”. De esta pregunta se derivan otras, tales como: ¿Qué pasa cuando la investigación social la realizan quienes antes fueron estudiados? y ¿cuál sería el estatus profesional de este nuevo grupo de investigadores? Y, para ensayar sobre ciertas prácticas artísticas, en relación con estudios de las ciencias humanas, con este arte-investigación interrogo sobre algo similar: ¿Qué pasa cuando preguntamos a los artistas qué entienden por ciencias humanas, política o conflictos sociales?

Viveiros de Castro (41-44) aborda sus estudios “con” las comunidades indígenas y su enfoque me abre posibilidades para identificar prácticas artísticas que llevan a los artistas a investigar “con” otros e interviniendo la trama social. Allí producen acciones experimentales que “apuntan a la revelación de un máximo de intencionalidad a través de un proceso de ‘abducción de agentividad’ sistemático y deliberado”. Si para Viveiros de Castro el chamanismo es un arte político “porque la buena interpretación chamánica es la que logra ver cada acontecimiento [...] como una acción, una expresión de estados o de predicados intencionales de un agente”, podría decirse que las prácticas artísticas con las que trabajo también son posibles de interpretarse como acciones intencionales. Al proponer la expresión chamánica como un arte y lo artístico como un *agente social*, Viveiros de Castro realiza otra “intensificación”, esta vez, de las teorías de Alfred Gell (2016 16-18), donde la producción artística propuesta como un agente más del proceso social es lo que hace posible que sea objeto de estudio en las ciencias sociales.

Estos abordajes que ponen en valor diversas expresiones artísticas pueden complementarse con otro estudio de Gell (1996 11-25): *Trampas como obras de arte y obras de arte como trampas*. En este estudio pone en discusión las distinciones entre las categorías *arte y artefacto* planteadas por varios críticos de arte, especialmente las de Arthur Danto (USA, 1924-2013), de las cuales parte para señalar que los estudios sociales hacen posible relacionar el arte conceptual occidental con las artes de otras comunidades.

Al retomar el planteo *arte vs artefacto*, que deviene de la dependencia de una distinción sobreidealizada entre artefactos *funcionales* y obras de arte *significativas*, demuestra que en términos de las concepciones de cómo es el mundo para el chamanismo también son instrumentos para cumplir fines, más que la encarnación de un *significado* autónomo.

Proponer a chamanes y artistas como *agentes políticos* sería hacer una “operación intelectual directamente comparable”, sujeta a la “equivocidad para reconceptualizar” de una práctica de arte-investigación que, en este caso, pretende “intensificar” un proceso de “traducciones” de prácticas artísticas a prácticas políticas y viceversa. Viveiros de Castro (2010 67-74) relaciona la práctica del arte con la del chamanismo, porque el “chamanismo como modo de hacer implica un modo de conocer, o, previo, un cierto ideal de conocimiento”, lo cual es posible de hacer porque “toma el punto de vista de eso que debe ser conocido, lo personifica”.

Lo planteado hasta aquí me posibilita justificar un proceso interdisciplinar y experiencial que pretende desentrañar ciertas prácticas artísticas en (des)tiempos con relación a lapsos temporales sociales y políticos, es decir, muchas veces producidas en momentos sociopolíticos no oportunos para el desarrollo de estas prácticas.

Disidencias y disertaciones artísticas

En un artículo reciente compartí reflexiones derivadas de una investigación que realizo sobre residencias de arte en las que participé fehacientemente y caracterizo este formato de trabajo por su actitud disidente retomando a *Spinoza disidente* de Diego Tatián (2019 13). Tatián explica la disidencia como un “desvío de lo preasignado, de lo que debía pensarse o creerse, del curso biográfico, filosófico o político que debía seguirse, disidir es romper con lo impuesto y con las imposturas para una exploración sin garantías de lo que aún no sabemos” y que, disidir difiere de lo que es una “deserción”, que sería apartarse o abjurar del propio lugar. Mencionar la actitud disidente de ciertos autores es central para entender prácticas artístico-políticas contemporáneas en distintas épocas (De Oliveira, 2024c 40). Caracterizar estas prácticas en residencias artísticas, que disienten de un arte

de salón, por ejemplo, es una actitud en la que me posiciono para pensar sobre lo que significa el “vivir-juntos” de artistas y comunidad desde una posición spinoziana (Tatián 2019). La *Residencia de arte* es un formato de trabajo artístico que promueve la experimentación y descontextualización para que los residentes se vinculen con otros artistas o vecinos de la localidad del programa convocante y puedan compartir reflexiones sobre ese lugar mientras producen una *obra en progreso* autoral.

Estas apreciaciones me llevan a pensar las prácticas artísticas como agentes participativos que tienen la oportunidad de repensar sus prácticas, al tiempo que actúan *entre* arte y conflictos locales. Es en ese lugar *entre* donde la acción artística aporta reflexiones políticas, culturales y sociales desde el renacimiento (y aún antes) hasta la actualidad. Este lugar *entre* es el espacio bisagra en la lucha por la autonomía de pensamiento de agentes artísticos o políticos, de todos los tiempos. Lugar interesante de examinar en el sentido de oportunidad en situaciones de servicio voluntario.

Cuando Horacio González (56) afirma que “todo tiempo es actual”, nos trae una propuesta que rompe con los historicismos de lectura para poner a Maquiavelo, un autor del siglo XVI, a la altura de las teorías estructuralistas y postestructuralistas del siglo XX. La explicación que hace esto posible, indica González, estaría en un propio escrito de Maquiavelo: “sus sentencias son re trabajadas en fuertes atmósferas de incerteza, si podemos asentar de este modo su paradoja fundante, su hermenéutica oscura y de pronto esquiva”. Las atmósferas de incerteza, a veces oscuras, continúan siendo actuales en el campo artístico que trabaja *entre* prácticas y disciplinas, especialmente cuando no centra su producción en las salas expositivas. Estos proyectos artísticos, realizados en la misma trama social y en los espacios intersticiales, operan entre las fronteras de prácticas y formas de vidas, y son lugares propicios para desarrollar acciones artístico-políticas.

Un ensayo histórico que ilumina sobre estos sentidos de oportunidad en una estadía de *residencia* (en este caso de servicio voluntario y tácita disidencia) es *Leonardo y Maquiavelo* de Patrick Boucheron (2018), estudio centrado en develar la coincidencia de Leonardo da Vinci y Nicolás Maquiavelo en el palacio ducal de Urbino, entre 1502-1504, ambos contratados por César Borgia para una *residencia temporal* de trabajo, estadía en la que están sujetos a la mutación y el azar de los sucesos históricos en los que se ven

envueltos. Del intercambio de Maquiavelo y Leonardo en esa estadía ellos mismos no dejaron asentado estos encuentros en sus anotaciones personales, pero, “los ecos de esas conversaciones se entreverán en proyectos comunes que apenas serían comprensibles sin este conocimiento previo que tuvieron uno del otro” (Boucheron 78).

Maquiavelo, en funciones de secretario, acompaña a Borgia y presencia guerras sin combatir en ellas, por ello, Boucheron afirma que “el autor de *El Príncipe* no tiene *posición* sobre los acontecimientos que relata: el lugar que asigna a su lector está vacío” (78-95). En cuanto a la posición política de Leonardo, quien vive fuera de su casa desde los doce años, no es inherente a una pertenencia familiar, habita umbrales de lo político que lo incluyen a través de la exclusión porque “en el estado de excepción [...] la vida natural está incluida en el orden jurídico-político a través de su exclusión” (Agamben 31). En sus mudanzas Leonardo se va politizado *entre* las *residencias* y ciudades transitadas hasta lograr “economizar” percepciones de lo político, que sólo puede expresar, como un testigo, en su obra. Leonardo desarrolla un arte-vida planteado como proyecto que “marca el umbral en el que, al transitarse, lo impolítico se politiza y lo político se ‘economiza’, entre polaridades opuestas e íntimamente ligadas” (11-25). Con estos mismos parámetros –la constitución de un umbral de indiferencia y la inclusión a través de la exclusión– podríamos pensar también a Maquiavelo en un accionar “economizado” en pro de obtener un lugar privilegiado y, también de testigo, en los hechos belicosos donde, por otra parte, no tenía cómo rehusarse a servir a una de las partes. Si lo pensáramos desde un juicio artístico y militante actual, Leonardo seguramente sería tachado de impolítico y Maquiavelo de oportunista. Si Agamben entiende que más allá de toda duda, las relaciones entre la familia y la ciudad son el fundamento de la política occidental, y es justamente este fundamento lo que la disidencia artística rompe y aquí propongo, trayendo a Leonardo y Maquiavelo, repensar “desde el comienzo” tal ambivalencia.

La actitud disidente define la acción artística de Leonardo en su accionar político – de apariencia impolítica– pero, ¿dónde estaría ubicada su disidencia y cómo participa en los sucesos políticos? Especulando en relación con el origen del arte como trabajo, esta pregunta lleva pensar también sobre el estatus “profesional” del artista en la sociedad y reflexionar sobre sus vinculaciones con lo político. Es interesante traer lo que Boucheron (2018) expone sobre su accionar artístico con respecto a los conflictos políticos que él

presencia junto a su contemporáneo, Maquiavelo, y que aventuro a traer como un ejemplo de lo atemporal que es la cuestión de la autonomía política de un autor.

Leonardo es contratado por Borgia como ingeniero hidráulico para hacer estudios sobre la seguridad de las construcciones del condotiero y proponer maneras creativas para solucionar problemas. Como profesional independiente trabajaba por contrato, en el que además de la paga de honorarios, negocia el alojamiento en estancias acordes a sus actividades, lo que le permite seguir estudiando, escribiendo y haciendo su arte. Leonardo concibe un formato de estadía que es un antecedente de la residencia artística contemporánea y, valido esta comparación no sólo desde una licencia artística, sino por lo que relata Boucheron sobre sus actividades en esa estadía:

De Urbino a Imola, elabora mapas, inspecciona fortalezas, visita castillos, los dibuja, traza el contorno de un bastión en perspectiva y la trayectoria convexa de un cañonazo que él mismo frena, se aburre un poco, a veces lee, alza los ojos para observar el vuelo de los pájaros, a menudo los dibuja [...] una y otra vez, pues por más dispersas que hayan podido ser sus pasiones y sus curiosidades, Leonardo da Vinci en el fondo no hizo más que una sola cosa en su vida: dibujar, incansablemente (63).

Por otra parte, es de destacar el esfuerzo de Boucheron (2018) por dilucidar cómo se relacionan Leonardo y Maquiavelo en el Palacio Ducal de Urbino, esfuerzo que lo lleva a hacer una “intensificación” del contenido de los pocos documentos de época que existen. Este planteo le permite recomponer un diálogo no documentado entre ambos actores mientras están subordinados al poder de los nobles de turno que les incorporan a sus cortes para diversos servicios. Boucheron sostiene que lo político en Leonardo y Maquiavelo sería justamente una economía de alianza que no deja pruebas, más que en sus obras. Ya que Maquiavelo sabe que “el combate de su vida estaba dónde están sus auténticos adversarios: la arrogante aristocracia de los *optimates*” y deja su reflexión sobre “el irrefrenable deseo que tienen los poderosos de aumentar la dominación y la pasión de los débiles por la libertad” (136-138) y abona la certeza que esto promueve la capacidad para no ser gobernados de manera demasiado brutal. Pero “convencer, y a quién se debe

convencer: a los propios adversarios”, le resulta un trabajo extenuante. El combate de Leonardo en la búsqueda constante de oportunidades laborales que le permitieran, además, desarrollar su obra y, aun cuando en su pasión por la libertad rechaza encargos de retratos de figuras importantes, esto no impide que viva una sensación de desamparo que lo va debilitando. La alianza entre Maquiavelo y Leonardo, como actitud política economizada en una conjunción silenciosa, tiene su prueba –que Boucheron “intensifica”– cuando los sabios de la república contratan a Leonardo para pintar la batalla de Anghiari en los muros del palacio. Esta batalla tuvo lugar el 29 de junio de 1440 entre las tropas milanesas de los Visconti y una coalición guiada por la República de Florencia, que comprendía Venecia y el Estado Pontificio. Contrato que Maquiavelo, como secretario de los nobles comitentes, redacta en sus cláusulas: forma de pago, tiempos de obra, obligaciones de las partes.

Ambos personajes, brillantes, ocupan un lugar subordinado y ese contrato es casi la única prueba de que se relacionaron. Boucheron (26-28) considera “que estaban fabulando”, Leonardo y Maquiavelo “fueron contemporáneos, no solo porque vivieron en el mismo período histórico, sino porque todo en sus obras y sus acciones sugiere que tenían en común una misma concepción de la ‘calidad de los tiempos’”.

Volviendo a González (55) sobre la concepción de los tiempos en la obra que deja Maquiavelo, su replanteo del punto de vista para releer *El príncipe*, es que ésta “abarca más que su tiempo, porque alude a un conjunto de problemas que son comunes a todo el mundo moderno, desde el Renacimiento en Italia hasta los dilemas del Partido Comunista Francés en la época de De Gaulle”. Y a la vez, agrega, “abarca menos: su propio tema no puede ser sino el de la imposibilidad de un texto –imposibilidad desesperante– para cubrir la totalidad imprecisa de lo ocurrido”. Lo dicho por González sobre Maquiavelo es comparable a la delicada posición de Leonardo cuando como ingeniero de Borgia lo acompaña junto a sus tropas por la Romaña en los primeros años del 1500 y también ve de cerca los horrores de la guerra, Boucheron hace la pregunta por la responsabilidad: “¿desvió la mirada para observar otras cosas, el azul del cielo donde se tañían las campanas y volaban los pájaros?” (125).

Estas conjeturas se desvanecen cuando en 1505 comienza a pintar la batalla, no como la ilustración de la victoria o grandeza de la república que pidieron los comitentes florentinos, sino que “la pintará en su furor y su brutalidad, incomprensible y confusa en su desordenado movimiento” (Boucheron) y, la dejará inconclusa. Cuando Leonardo se ausenta de esta obra, dejando sólo un esbozo, “hace visible esa famosa *virtus*, virtualidad creadora de hacer y no hacer” (Ibíd.) –que la práctica artística disidente conserva hasta hoy y en similar desamparo– porque de lo que se trata es de no hacer todo lo que le piden hacer, porque, Leonardo “está en la senda del artista absoluto, que no producirá otra cosa que la obra de sí mismo” (Ibíd.), lograda en su inconclusión.

Lo dicho hasta aquí, como una larga introducción, tiene como fin plantear la actualidad de la discusión por el estatus de autoras y autores que trabajan en autonomía de pensamiento, dentro y fuera de amparos institucionales y me lleva a preguntar: ¿Cómo comprender ciertas actitudes de las obras en su contemporaneidad o ciertas decisiones –dejarla inconclusa, rechazar con evasiones un comitente de peso, entender que hay que partir a pesar de la obra– cuando están en el centro de un conflicto que les excede?

“Contemporaneidad es un vocablo que renguea y que cruje, pero ¿qué significa ser contemporáneo?” pregunta Buocheron (29), y sobre la urgencia de actuar y la escucha de los ritmos del mundo de Leonardo y Maquiavelo, da una posible respuesta:

el coraje de trepar a la montaña para contemplar la llanura, y descender a la llanura para mirar la montaña, con el fin de permanecer siempre despiertos, zarandear lo puntos de vista y mantener vibrante la indeterminación del momento; para hurgar siempre más lejos, más dolorosamente también, en la verdad de las cosas (175).

Las obras hacen a los contemporáneos, pero ¿cómo significar esas obras y objetos estéticos, tratando de entenderlos como afectaciones de la vida social, si no es arriesgando con la imaginación sobre las necesidades de expresar, entre veladuras y entrelíneas, lo aparente de una victoria presente? En las inconclusiones, las partidas rápidas y la necesidad de tomar tanto el amparo como hacer la huida de los príncipes –o los poderosos de cada época– que van tras sus caprichos y juegan al todo o nada.

La productividad artística del miedo al desamparo

Para significar el trabajo artístico, Geertz (117-146) plantea que a la relación arte-vida –y la necesidad de que los objetos estéticos, más allá de su resolución técnica, sean asimilados a la vida social– hay que otorgarle su significado dentro de problemáticas locales. Al explicar su enfoque se apoya en varias reflexiones sobre los medios de expresión del arte y la concepción de vida que los anima como inseparables; sugiriendo, como una elección teórica y estratégica, “no hacer sociología o antropología aplicada a las formas estéticas [...] sino ensayar la luz que la perspectiva socio-antropológica puede arrojar sobre la praxis estético-cultural en un sentido amplio”. Como vimos en Leonardo y Maquiavelo, una obra puede permitir pensar problemáticas socioculturales, pero, estas producciones conforman sistemas técnicos complejos que impiden que su significación sea inmediata y por ello es oportuno explicarlas en relación con lo ocurrido en aquel tiempo social y político. Traerlo en un “sentido amplio” a nuestro tiempo implica “intensificaciones” y “comparaciones” de las que aquí, apenas propongo una introducción (con licencia artística e inacabada) de lo atemporal de la discusión sobre la autonomía autoral en el miedo al desamparo.

Leer *O circuito dos afetos - Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* de Vladimir Safatle (2015), me permite entender, también, a estos autores a partir de una perspectiva adecuada a ciertas circunstancias en las que “en el lugar de la ley, de las normas y de las reglas había, en verdad, un circuito de afectos”. Safatle retoma el texto fundacional de *La servidumbre voluntaria* de Etienne de La Boétie sobre el uso del miedo en la obediencia social, para contrastarlo con la comprensión sobre el desamparo como afecto político, explicado por Freud. Ahondar sobre el miedo al desamparo, por ejemplo de Leonardo, lleva pensar inmediatamente en un aspecto “anacrónico” de ese miedo que aún permanece en gran parte de los artistas en situaciones sociopolíticas adversas.

Leonardo vive con la constante preocupación de quedarse sin lugar dónde vivir y producir y ese temor crece cuando el artista se queda afuera de la herencia paterna. El

abandono paternal llevado al miedo del desamparo de los príncipes, y “a partir de la perspectiva en la cual los deseos están en movimiento de implicación” diría Safatle (13-20), hace el miedo del artista comparable al miedo del asesor político, ambos subordinados a su empleador, ambos deseosos de hacer su obra. Si el deseo de hacer la obra produce un continuo movimiento entre el miedo a caer en los intereses del juego sociopolítico, esto es simétrico al deseo de liberarse para transformar el desamparo en afecto político, al tiempo que ambos son motores para realizar la obra personal (esa que está fuera del encargo) como sucede hoy ante las políticas neoliberales actuales.

Al pensar la productividad del desamparo de Leonardo y Maquiavelo (o de cualquier pensamiento en autonomía en todos los tiempos) se explica que el deseo de una alienación social se orchestra en el rechazo de un desamparo expresado en coordenadas sociohistóricas precisas, entonces es en la afirmación del desamparo que se produce la emancipación, afirma Safatle (20-21). Esto es, transformar el desamparo de la angustia social en un gesto de potencialidad liberadora, que consiste en la afirmación de la contingencia que la posición de desamparo presupone y para retirarse de la prisión de la lógica neurótica –que demanda reparación o cuidados de aquellos contra quienes lucha– como primera condición para una emancipación. La potencialidad liberadora la inscribió Leonardo en sus dibujos, en la originalidad de sus pinturas, en el acto constante de reproducir cosas del mundo en sus cuadernos, actos que dan cuenta de una relación arte-vida inseparables y de una autonomía política al dejar inconclusa la batalla de Anghiari.

Al plantear la batalla dentro de una nube de polvo, tanto vencedores como vencidos son personajes enmarañados en la brutalidad del encuentro, porque, como aclara Boucheron, “las imágenes no representan el mundo, lo transforman. Y nada agrade tanto a la historia del arte como el influjo de las grandes obras jamás realizadas” (169). ¿Acaso los grandes proyectos políticos quedan realizados o concluidos, o, son una nube de polvo que todo impregna? Leonardo deja apenas un boceto, que fue inmediatamente estudiado y reproducido por otros pintores, gracias a lo cual conocemos cómo había pensado y resuelto la disposición de los cuerpos, de los caballos asustados, del paisaje revuelto invadido por ese encuentro brutal de dos grupos de hombres. Leonardo se propuso pintar la improductividad de esos cuerpos –también en desamparo– poniendo la productividad

en su propio cuerpo afectado, porque “cuando se reimpulsa el deseo, la obra es como la historia, interminable”.

Arte-investigación es investigar con la acción

Estas incursiones de relecturas e intensificaciones teóricas me permiten comprender y poner en valor una metodología artística de investigación que actualmente desarrollo en mi tesis de doctorado (DCH-UNSAM) cuyo objetivo central es caracterizar, como dije antes, procesos compartidos con otros actores en distintas residencias de arte (entre 2010 y 2020). Se trata de un arte-investigación cuyos objetos son los productos de las estadías temporarias en esas residencias en las cuales pude vincularme con gente del lugar con quienes trabajamos sobre sus historias de vida, primero en una mesa de dibujo, luego en viajes y encuentros posteriores. Es este mismo proceso de arte-investigación lo que me lleva a hacer una reflexión sobre los regímenes de prácticas que orientan a los artistas cuando *residen* fuera de sus lugares. En ese *residir* se comparte un proceso creativo de arte-vida para conformar un mecanismo de trabajo transversal cuyas posibilidades, flujos y formas permanentemente se actualizan y sostienen su quehacer con grupos momentáneos. En un tiempo pautado trabajan operando directamente sobre los efectos de diferentes problemáticas de la vida de esas personas y la propia, en disidencia con incursionar, *a priori*, en sus causas de forma teórica y con una libertad para la experimentación acorde a la filosofía de la liberación de Spinoza (Tatián 2009) donde la libertad es el objetivo, el efecto y el resultado.

Entender que una actitud disidente la han planteado autores de todos los tiempos me permite hacer ciertas distinciones con respecto a las experiencias en esas residencias artísticas, donde se producen prácticas complementarias a los trabajos de otros colectivos y se realizan acciones artísticas con la postura que adhiere a lo que Tatián (2009) sugiere como la pregunta spinoziana fundamental: *¿Qué hay?* Ese *qué hay* contiene un potencial de proceso ya transitado, por lo que ponerlo a debate crítico interdisciplinar faculta a la

acción artística a ensayar otra posición que abre *un arte de residir* para pensar, como dije antes, sobre lo que significa “vivir-juntos”, en comunidad.

Les artistas y las propuestas artísticas en las que el contexto es el punto de partida proponen un movimiento de descentralización –siempre atravesado por el azar de los encuentros y circunstancias presentes no previstas– que es constitutivo del resultado. En estos encuentros –así como el de Maquiavelo y Leonardo– “importan más los patrones de cooperación entre la gente que realiza los trabajos que los trabajos en sí” y es lo que justifica, en esta investigación, “utilizar el estilo de análisis” de una *obra en progreso*, cuyo principio propone un “análisis social y organizacional, no estético” (Becker 10). No me detendré en las particulares de estas residencias, de las cuales he publicado en otros artículos (De Oliveira 2024a; 2024b), lo que pretendo aquí es dar cuenta de algunos “mitos” con respecto al “ser artista” (arte-vida) o el “hacer arte” (la obra personal) que están en sintonía con lo que Heinich (14) valora de estudios que ubican al artista “en el conjunto de los procesos de singularización y de valorización de los seres considerados excepcionales” y hace preguntas “sobre las representaciones del artista a través de un estudio de las biografías y de los motivos recurrentes que sugieren un imaginario colectivo”. Definir el estatus profesional del artista es parte de una discusión de larga data. Presentes en los orígenes de la autonomía autoral artística, estas cuestiones se tratan en las actuales residencias de arte, donde se proponen amparar el trabajo autoral con un enfoque desmitificador que puede plantearse en muchos argumentos contemporáneos, porque, como propone Didi-Huberman: “la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación’ del tiempo” (2005 60). Una discusión anacrónica en las problemáticas artísticas, continúa siendo la del estatus del artista y su autonomía de autor en el desamparo, como las que afectaron a Maquiavelo y Leonardo en el 1500 (De Oliveira 2024b).

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Stasis: la guerra civil como paradigma político*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- Becker, H. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal (BA-AR): ed. UNQ. 2008.
- Boucheron, Patrick. *Leonardo y Maquiavelo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Libros del Zorzal. 2018.
- Bourdieu, Pierre. Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera, grupo editorial. 2003.
- De Oliveira, Graciela. Derivaciones metodológicas de una residencia de arte Dispositivo de encuentro y Arte-investigación. Revista Arte e investigación Universidad Nacional de La Plata. 2024a. En:
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/1904/1802>
- _____. Residencias de arte: el valor de lo diverso. Arte-investigación para curar proyectos autogestionados. En: Revista Estudios Curatoriales, nº 18, otoño. 2024b. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/2220/1908>
- _____. Prácticas artísticas y sus contextos de enunciación. Filiaciones conceptualistas latinoamericanas. En: Laboratoria, revista de Ciencias Humanas de UNSAM. 2024c.
<https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/lb/article/view/1670>
- Didi-Huberman, G. Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia, una teoría antropológica*. Buenos Aires: Ed. SB. 2016.
- Gell, Alfred. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. En: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. 1996
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. España: Ed. Gedisa, parte I. 2005.
- González, Horacio. *Maquiavelo y el problema de la lectura*. Santiago de Chile: Papel Máquina N° 13. 2019.
- Heinich, Nathalie. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2002.

Levi-Strauss. Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1972.

Levi-Strauss. Claude. *Mirar, escuchar, leer* Madrid: Ediciones Siruela. 1998.

Safatle, Vladimir. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify ed. 2015.

Tatián, Diego. *Spinoza una introducción*. Buenos Aires, Ed. Quadrata. 2009.

_____. *Spinoza disidente*. Buenos Aires: Tinta limón. 2019.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales*. Madrid: Katz editores. 2010.