

Private Monuments: On Edgar Calel's B'alab'äj

María Iñigo Clavo

SculptureCenter

Edgar Calel's *B'alab'äj (Jaguar Stone)*, 2023, is a monument to the intimacy of spiritual experience. Transporting us to the ceremonial practices of Maya spirituality, the installation refers to a condensation of energy around sacred stones and the moments of encounter with others and with oneself. It goes beyond anthropological interrogation that analyzes ceremonial secrets, processes, and symbols and takes as the object of study a practice that overflows with subjectivity. To borrow from something the scholar Marisol de la Cadena has said in reference to other natural entities: "I don't know what they are. I understand what they are in translation. And what they are is something that the people who know them in a way that is not my way of knowing can respond to. . . . They are conditions of being that modern epistemology does not uphold . . . because they exceed it."¹ Due to this gap, there are almost no theoretical texts on the meaning of stones in Maya culture.

B'alab'äj does not intend to decode a religious practice. Rather, it alludes to ceremonial places where various entities—human and non-human—have since ancient times left us a wisdom to connect with. The sacred is that act of love and respect of consulting with and around the stones in search of the transcendental meaning of existence. The candles speak to the permanence of gratitude as opposed to the ephemerality of words; in the movement of the flames, we can perceive a dialogic connection with that ancestral energy. Together, the candles and stones constitute a space where we can interpret and grasp the signs or messages that are presented to us in ordinary life. Welcoming introspection, these *stone-subjects* hold emotions, dreams, and transgenerational traumas, making them the locus for the sacred task of self-knowledge and healing.

Channels carved through the soil of *B'alab'äj* spell out the words *kit kit kit kit*, the staccato vocalization with which Calel's grandmother would summon birds to feed them maize. The onomatopoeic chant is a protective presence that speaks not only of remembrance, respect, and communion with nature but also, and most significantly, of the latency of unwritten knowledge and history. While inhabiting timelessness, the stones of Maya ceremonies concentrate an ancestral history through the energy transmitted from the past.

The installation is part of Calel's long investigation into art as a space of spiritual performativity. In *Oyonik (The Calling)*, 2022, flower petals float on the water that fills clay vessels. Resting on top of each rim is a branch cut from a quince tree. These vessels are used to communicate with a person, whether living or deceased, who is not with us; nearing the pot, we speak their name. The vessels are also devices for healing wounds, recovering the part of our soul that has been imprisoned by a trauma that causes us ongoing anxiety and fear. In some cases, we know the place to go in order to recover the lost energy, while in others we must turn to dreams for guidance. To ask the soul to return to our body, we strike the floor with the quince branch.

The theme of healing has been central to many Indigenous artists of the postwar period in Guatemala. The attention symptomizes the hidden effects of unrepaired trauma resulting from thirty-six years of a war that was especially hard on Indigenous people. This history of damage and mourning penetrates bodies transgenerationally, being reactivated by daily racism toward Indigenous communities.

In both *B'alab'äj* and *Oyonik*, the natural elements of soil, water, and fire form a conduit to a magical spiritual world. In the case of *B'alab'äj*, the landscape of stones illuminated by candles expressly conjures the places where ceremonies are performed. The land and natural agricultural cycles are crucial to Maya identity, organizing day-to-day life. An antecedent of these two installations, *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef (Walk on the Face of the Earth)*, 2012–23, has traveled to art venues for a decade and has remained a touchstone for understanding the evolution of Calel's work. The installation comprises a collection of wheelbarrows filled with soil from which a living cornstalk grows, evoking the community-building aspects of land use where planting and harvesting shape the calendar of collective activities and festivities. As tasting is inseparable from knowledge in Maya epistemologies, the work evokes the concept of *place-thought*, in which knowledge emerges and permeates the space of everyday life.²

Indigenous people's struggle for land ownership and defense of their ways of life have precipitated the worst acts of violence against the community. *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* speaks to the displacement that has become a familiar reality to many. With this portable slice of nature, Calel addresses the dispossession and restoration of land, history, and memory as the foundation of identity. The *ixim* (corn) plant is an ancestral cereal that has been cultivated for more than 10,000 years. In the sixteenth-century sacred text *Popol Wuj*, corn is described as the raw material from which humans are made. In 2018, *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* was shipped to Acampamento Terra Livre, an Indigenous demonstration held in Brasilia for land rights. There, Calel pushed a wheelbarrow filled with soil and a stalk of corn to plant the ancient grain by the government buildings that epitomize Brazil's modernization project of the 1950s. The corn served as a heroic totem to ways of life, implicitly challenging the faith in progress behind the construction of the futuristic city, a vision that only accelerated the ecological deterioration of the planet.

In contrast to Brasilia's bureaucratic architecture, *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* is built of wheelbarrows, an implement habitually used by workers for construction and manual labor. There are also tools in *B'alab'äj*: the hoe and the machete. These devices all have multiple functions but above all they assist humans in working the land and coexisting with nature. Calel again situates the primary meaning of the installation in the harvest; farmers with their equipment could have been the builders of *B'alab'äj*. The work pays tribute to the practices and rhythms of daily life, infusing this ceremonial setting with the Indigenous hands and gestures that are often hidden behind the Western fascination with the mysticism of unknown cultures.

Recent years have seen debates about the implications of spirituality in the context of contemporary art exhibition spaces. Is it possible to transmute a spiritual experience into representation? Are *B'alab'äj* and *Oyonik* art installations or places of worship? Why is it so crucial to some critics to separate the two realms, particularly since innumerable historical works of Western art are considered devotional images as well? The circular time of everyday life is thus aligned with the timelessness of sacred places, but also with the temporal limits of representation in the halls of

contemporary art. With this installation, then, Calel honors his Kaqchikel people by creating a suspended time for representation out of the richness of spiritual, ceremonial, and everyday life.

¹ Marisol de la Cadena, “¿Qué es, quiénes son y qué quiere decir ser de la tierra?” RedGE Peru, YouTube, posted May 16, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=gBs5wQU755M>. The translation is mine.

² Vanessa Watts, “Indigenous Place-Thought and Agency Amongst Humans and Non Humans (First Woman and Sky Woman Go on a European Tour!),” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 2, no. 1 (2013): 28.

Monumentos privados: Sobre el B'alab'äj de Edgar Calel

María Iñigo Clavo

B'alab'äj (Piedra jaguar), 2023, de Edgar Calel, es un monumento a la intimidad de la experiencia espiritual. Transportándonos a las prácticas ceremoniales de la espiritualidad maya, la instalación hace referencia a los espacios de condensación de energía en torno a las piedras sagradas y a los momentos de encuentro con los demás y con uno mismo. La instalación va más allá de la pregunta antropológica que quiere saber y analizar los secretos, procesos y símbolos ceremoniales, que toma por objeto de estudio una práctica que desborda subjetividad. Tomando prestado las palabras de Marisol de la Cadena en referencia a entidades naturales: “Yo no sé lo que son. Yo entiendo lo que son en traducción. Y lo que son es algo que las personas que los conocen de una manera que no es mi manera de conocer pueden responder. . . . Son condiciones de ser que la epistemología moderna no soporta . . . porque la exceden”.¹ Y es como síntoma de este desbordamiento que casi no existen textos teóricos sobre el significado de las piedras en la cultura maya.

B'alab'äj no quiere descodificar una práctica religiosa. Más bien alude a lugares ceremoniales donde diversas entidades—humanas y no humanas—nos han legado desde tiempos remotos una sabiduría con la que conectar. Lo sagrado es ese acto de amor y respeto de consultar con las piedras y en torno a ellas en busca del sentido trascendental de la existencia. Las velas hablan de la permanencia de la gratitud frente a lo efímero de las palabras; a través del movimiento de las llamas se puede percibir una conexión dialógica con esa energía ancestral. Juntas, las velas y las piedras constituyen un espacio en el que podemos interpretar y captar los signos o mensajes que se nos presentan en la vida. Acogiendo la introspección, estas *piedras-sujetos* albergan emociones, sueños y traumas transgeneracionales, convirtiéndolas en el lugar para la sagrada tarea del autoconocimiento y la sanación.

Los canales que se pueden encontrar en la tierra de *B'alab'äj* deletrean las palabras *kit kit kit*, la vocalización con la que la abuela de Calel invocaba a los pájaros mientras les daba de comer maíz. Este canto onomatopéyico es una presencia protectora que habla no sólo del recuerdo, el respeto y la comunión con la naturaleza, sino también, y sobre todo, de la latencia de un conocimiento e historia sin escritura. Al tiempo que habitan en la intemporalidad, las piedras de las ceremonias mayas concentran una historia ancestral a través de la energía transmitida desde el pasado.

La instalación forma parte de la larga investigación de Calel sobre el arte como espacio de performatividad espiritual. En *Oyonik (La llamada)*, 2022, pétalos de flores flotan en el agua que llena vasijas de barro. Encima de cada vasija hay una rama cortada de un membrillo. Estos recipientes se utilizan para comunicarse con una persona, viva o fallecida, que no está con nosotros; acercándonos a la vasija, pronunciamos su nombre. Las vasijas también son dispositivos para curar heridas, recuperar la parte de nuestra alma que ha sido aprisionada por un trauma que nos causa ansiedad y miedo continuos. En algunos casos, conocemos el lugar al que debemos acudir para recuperar la energía perdida, mientras que en otros debemos

recurrir a los sueños para que nos guíen. Para pedir al alma que vuelva a nuestro cuerpo, golpeamos el suelo con la rama de membrillo.

La sanación ha sido un tema fundamental para muchos artistas indígenas de la posguerra en Guatemala. Ello sintomatiza los efectos ocultos del trauma no reparado resultante de treinta y seis años de una guerra que fue especialmente dura con los indígenas. Esta historia de dolor y duelo penetra en los cuerpos transgeneracionalmente, siendo reactivada por el racismo cotidiano hacia las comunidades indígenas.

Tanto en *B'alab'äj* como en *Oyonik*, los elementos naturales de la tierra, el agua y el fuego forman un conducto hacia un mundo espiritual mágico. En el caso de *B'alab'äj*, el paisaje de piedras iluminadas por velas evoca expresamente los lugares donde se celebran las ceremonias. La tierra y los ciclos agrícolas naturales son cruciales para la identidad maya, ya que organizan la vida cotidiana. Un antecedente de estas dos instalaciones es *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef (Caminar sobre la faz de la tierra)*, 2012–23, obra que ha viajado por salas de arte durante una década y se ha mantenido como pieza fundamental para entender la evolución de la obra de Calel. La instalación consta de una colección de carretillas llenas de tierra de las que crece un tallo de maíz vivo, evocando la construcción identitaria y comunitaria a través de la tierra, siendo la siembra la que conforma el calendario de actividades y festividades colectivas. Ya que el sabor es inseparable del conocimiento para las epistemologías mayas, la obra evoca el concepto *lugar-pensamiento*, en que el conocimiento es inseparable del lugar donde se produce.²

La lucha de los indígenas por la propiedad de la tierra y la defensa de sus formas de vida han precipitado los peores actos de violencia contra la comunidad. *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* habla del desplazamiento que se ha convertido en una realidad cotidiana para muchos. Con esta naturaleza portátil, Calel aborda el despojo y la recuperación de la tierra, la historia y la memoria como cimientos de la identidad. La planta del *ixim* (maíz) es un cereal ancestral que se cultiva desde hace más de 10.000 años. En el texto sagrado del siglo XVI *Popol Wuj*, el maíz se describe como la materia prima de la que están hechos los seres humanos. En 2018, *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* fue activado al Acampamento Terra Livre en Brasilia, una manifestación indígena por el derecho a la tierra. Allí Calel transportó tierra y un tallo de maíz para plantarlo junto a los edificios gubernamentales que personifican el proyecto de modernización de Brasil de la década de 1950. El maíz permaneció heroico como tótem-monumento a las formas de vida maya, desafiando implícitamente la fe en el progreso que subyace a la construcción de la ciudad futurista, una visión que no hizo sino acelerar el deterioro ecológico del planeta.

En contraste con la arquitectura burocrática de Brasilia, *B'enan Chuech ri Rura Chu'lef* está construida con carretillas, una herramienta utilizada habitualmente por los trabajadores para la construcción y el trabajo manual. También hay herramientas en *B'alab'äj*: la azada y el machete. Todos estos artefactos tienen múltiples funciones, pero sobre todo ayudan al ser humano a trabajar la tierra y a convivir con la naturaleza. Calel vuelve a situar el sentido primordial de la instalación en la cosecha; los agricultores con sus aperos podrían haber sido los constructores de *B'alab'äj*, infundiendo a este escenario ceremonial la mano y el gesto indígenas que suelen quedar ocultos tras la fascinación occidental por la mística de culturas desconocidas.

En los últimos años se ha debatido sobre las implicaciones de la espiritualidad en el contexto de los espacios de exposición del arte contemporáneo. ¿Es posible

transmutar una experiencia espiritual en representación? ¿Son *B'alab'äj* y *Oyonik* instalaciones artísticas o lugares de culto? ¿Por qué es tan crucial para algunos críticos separar ambos ámbitos, sobre todo teniendo en cuenta que innumerables obras históricas del arte occidental también se consideran imágenes devocionales? Calel demuestra que el tiempo circular de la vida cotidiana se alinea así con la intemporalidad de los lugares sagrados, pero también con los límites temporales de la representación en las salas del arte contemporáneo. Con esta instalación, Calel rinde homenaje a su pueblo kaqchikel, creando un tiempo suspendido para la representación desde la riqueza de la vida espiritual, ceremonial y cotidiana.

¹ Marisol de la Cadena, “¿Qué es, quiénes son y qué quiere decir seres de la tierra?”, RedGE Perú, YouTube, publicado el 16 de mayo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=gBs5wQU755M>.

² Vanessa Watts, “Indigenous Place-Thought and Agency Amongst Humans and Non Humans (First Woman and Sky Woman Go on a European Tour!),” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 2, no. 1 (2013): 28.