

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.

República de Colombia, Programa Nacional de Estímulos, 2015.

Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes.

Título del texto: *La pulsión cartográfica en el arte contemporáneo colombiano.*

Seudónimo de autor: Lucas O.

Categoría 1 - Texto largo.

La pulsión cartográfica en el arte contemporáneo colombiano.

Había comprado un gran mapa del mar,
Sin un solo vestigio de tierra.
Y toda la tripulación estaba feliz al ver que era
un mapa que todos entendían.

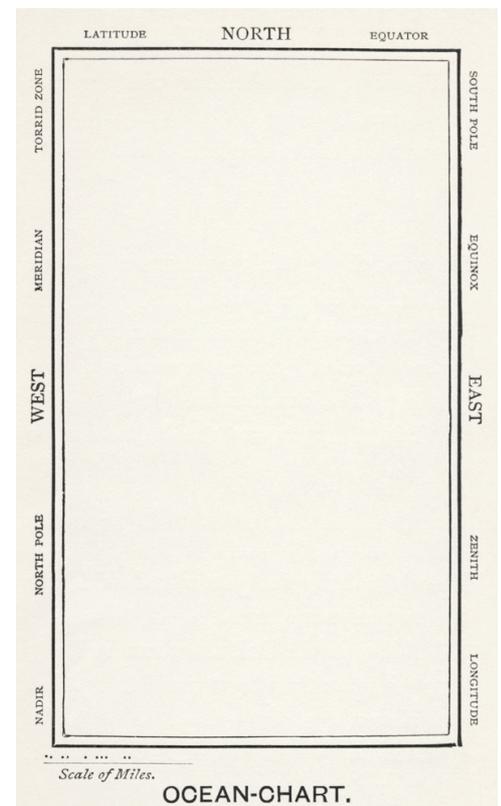
“¿Para qué sirve el Polo Norte y el ecuador,
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?”
Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba:
“¡ No son más que signos convencionales!”

“Otros mapas tienen formas, con las islas y los cabos,
pero nosotros debemos agradecer a nuestro valiente capitán”
(así hablaba la tripulación) que nos haya comprado el mejor...
¡un perfecto y absoluto mapa blanco!”

La caza de Snark- Lewis Carroll.

En *La caza del Snark* Lewis Carroll narra las hazañas de un pesquero a la búsqueda de un extraño cetáceo por los océanos. El escritor inglés acompaña el relato literario con un mapa blanco que utilizan los navegantes en la búsqueda intempestiva del monstruo Snark. ¿Qué mapa puede dibujarse para quien busca un monstruo que se escapa y que se hace huidizo constantemente? ¿Qué mapa puede trazarse para encontrar a Snark? Un mapa en blanco, sólo acotado con las coordenadas en las que cada tentativa de la cacería podrá ser transcrita. Pero el mapa se acabaría convirtiendo en una suerte de palimpsesto donde cada tentativa de cacería compondría una capa distinta. Un mapa que ya no representa el territorio, sino que se corresponde con un territorio que ha de ser un espacio disponible para transcribir un renovado mundo de experiencias. Un mapa que apunta a recorrer y detectar el paisaje, sus accidentes, sus transformaciones y, al mismo tiempo, presentar las condiciones necesarias para su conocimiento y señalar vías de acceso a través de él. Al contrario de lo que sucede con los mapas tradicionales, los cuales delimitan las áreas tal y como fueron definidas por la geopolítica, el mapa de *La caza del Snark* se construye al mismo tiempo que el territorio. Es decir, relata y describe una experiencia de la mirada que descubre y registra simultáneamente, proporcionando, al final del viaje, una lectura que es el espacio de comprensión y superación del territorio.

A lo que apunta Carroll –subrepticamente- al presentar un mapa en blanco como guía para encontrar a Snark es a la concepción antigua de la cartografía como algo cercano a un género literario. En la antigüedad esto era así en la medida en que la cartografía estaba profundamente afectada por la imaginación, por cómo se adivinaban los confines desconocidos del mundo que sólo podían ser objeto de ensoñación. Es en este sentido que podemos asegurar genuinamente que la cartografía no pertenece a la lógica de la ciencia, sino a la lógica de lo imaginario, de lo soñado, de lo intuitivo más que de lo consagrado. Es una especulación sobre los confines. Podríamos, de algún modo, resumirlo en esta suerte de idea: la cartografía nace como imaginario sobre los confines. De esta forma el mapa conserva esa característica primigenia de ser una construcción del mundo. Esta característica nos lleva a pensar que el hecho cartográfico tiene cierto efecto creador, demiúrgico, ya que a través de él se hace visible aquello que no es sino imaginado. Hay un proceso de abstracción para crear sobre el papel una imagen del mundo y este proceso de construcción–creación requiere de la selección de diversos elementos que conforman y dialogan para formar una imagen que tiene pretensiones de inteligible. Este rasgo creador de mundo es lo que ha permitido que muchos artistas contemporáneos acudan al carácter representacional del mapa no sólo para deconstruir otras formas de representación, sino también para proponer otras narrativas que resignifican o construyen a partir de lo ya establecido. Robert Smithson es, probablemente, quien mejor capitanea esa operación hacia una cartografía para la imaginación, y la capitanea no solo mediante pequeños trabajos, concesiones a la imaginación que se regala así mismo, sino sobre todo por la tarea enormemente ambiciosa de generar cartografías, literalmente, para la deslocalización, esto es, cartografías para descomponer el mapa tradicional. Es así como podemos entender, en primer término, los célebres trabajos en torno a las nociones de *site* y *non-site*: la imagen dialéctica de Robert Smithson en la que se combina el *site*, de donde procede el material y el *non-site*, que es la galería donde se instala ese material. Esta dialéctica entre lugar y no lugar, *site* y *non-site*, no es más que un *détournement* al modo de Debord: hacer cartografía, no para localizar las cosas y decidir cuáles han de ser visibles



en ese proceso de ubicación, de localización, de escapatismo enciclopédico sino, contrariamente, para deslocalizar las cosas.

En esta línea de crear mapas imaginarios y de abrir la cartografía a la imaginación se inscribe una tendencia importante del arte contemporáneo colombiano que ha mostrado un evidente interés no sólo por la cartografía en sí misma, sino también por levantar cartografías bien distintas de las convencionales, ya sea acentuando su registro flexible (mapas débiles, obligados a una constante actualización y/o conscientes de su condición de documento en tiempo real) o mediante aproximaciones que descomponen la convencional territorialización del espacio.¹ Un nuevo auge de lo cartográfico como forma de expresión artística que acontece sobre todo en la última década, caracterizado por la generación de mapas personalizados y colaborativos conformados a través de formas de identificación de los espacios basadas, muchas veces, en aspectos puramente subjetivos o experimentales y no estrictamente geográficos. Mapas que no sólo son representación de localizaciones sino, más bien, sistemas de relaciones y experiencias a partir de interacciones con estratos de información diferentes añadidos a lugares específicos. Cartografías que consideran el espacio no en términos absolutos sino en términos relacionales, siguiendo la noción situacionista del mapa como un sistema de relaciones y no como un inventario de localizaciones, no como una descripción de una superficie sino como escena en la que tienen lugar interacciones humanas. Aunque no podamos hablar de un movimiento articulado, sí es factible identificar una especie de tendencia “cartográfica” entre algunos artistas de las últimas dos décadas que parece haberse consolidado tras el cambio de siglo y que evoluciona siguiendo dos líneas diferenciadas pero complementarias en aspectos básicos.² Por un lado, un primer

¹ El uso de la cartografía en el ámbito artístico colombiano tiene un precedente claro en el grupo Utopía formado en Medellín en 1979. Desde sus inicios, la arquitectura, la ficción y la cartografía cumplen un papel fundamental en la producción plástica del grupo. Apelando al ejercicio procesual del diseño en arquitectura y la especulación sobre la forma y el espacio urbano, explorarán diferentes posibilidades de intervención que en muchas ocasiones llevan a la proyección de mundos posibles. La cartografía tiene un papel fundamental en este proceso en la medida en que es utilizada para la realización de lecturas de contexto. Esto último permite situar la producción plástica en un intersticio que, visto desde el diseño y la producción arquitectónica, se establece entre la conceptualización del diseño y la producción material. Recientemente el legado de Utopía fue nuevamente puesto en circulación por medio de una exposición realizada por el MAMM bajo el título *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en las obras del grupo Utopía (1979-2009)*.

² Una serie de exposiciones y eventos realizados durante los últimos diez años dan cuenta, sin duda, de esta tendencia. Muestras como el *Proyecto Mapa* (Galería Sextante, Bogotá, 1996-2000) y *Contraexpediciones. Más allá de los mapas* (Museo de Antioquia, Medellín, 2014) han contribuido a situar a los artistas interesados en los procesos cartográficos en el contexto nacional de la reflexión sobre los modos de construcción del espacio y el territorio. Algo a lo que también ha ayudado la exposición *Atlas subjetivo de Colombia* (Cámara de Comercio, Bogotá, 2015) curada por Hugo Herrera Tobón y

movimiento ha conducido a numerosos artistas a usar el concepto de mapa como herramienta de conocimiento³, como un elemento productor de realidades particulares y como un relato crítico de los sucesos actuales. Se trata de una tendencia que incorpora una serie de problemáticas de orden contemporáneo, que van desde las reflexiones meta cartográficas que revisan la historia de los mapamundis, hasta los sofisticados y complejos mapeos de los fenómenos políticos, sociales y económicos de nuestro tiempo. Así, es posible encontrar en esta línea a artistas que indagan sobre la forma en que las personas habitan, transitan y se desplazan en los territorios; la manera como se orientan los núcleos sociales y sus dirigentes dentro de los sistemas y subsistemas de poder y las problemáticas del concepto de identidad. También hay artistas que abordan el cuerpo humano como territorio físico y psicológico o que realizan mapas mentales que traducen sistemas de pensamiento o cartografías sociales y ciudadanas en las que es la población quien registra su mundo como un acto político en respuesta a sus propios deseos y necesidades. Cartografías de espacios físicos y mentales que generan nuevos significantes y reflexiones sobre los diferentes tipos de espacios (heterotopías, utopías, invisibles o virtuales). Por otro lado, un segundo movimiento ha conducido a un sinnúmero de artistas a asociarse en forma de colectivos con diversos movimientos sociales, el activismo ciudadano y la academia bajo el propósito de generar una serie de iniciativas híbridas que han apelado al mapeo colectivo en virtud no sólo de producir nuevas percepciones de la ciudad, sino también como una tentativa para devolverle a la

centrada especialmente en una colección heterogénea de obras y objetos que se muestran como “micro-mapeos” y que se relacionan entre ellos generando una propuesta de cartografía global y alternativa de Colombia. La muestra no se limitó a recrear el mapa en diferentes soportes y medios, sino que partió del mapa subjetivo para luego adentrarse en aspectos como la economía, la sociedad o la identidad y los símbolos patrios. Junto a estos ejemplos también deberíamos destacar una importante muestra que centró su reflexión en el territorio colombiano y que se presentó como la tercera versión actualizada del proyecto que comenzó con *Estando aquí: mapeando lo contemporáneo*, producido para la Bienal de Bucarest, Rumania en mayo de 2008: *El Mapa: Cartografías críticas* (MAMM, Medellín, 2011) curada por Jan-Erik Lundström y Mariángela Méndez. Con una muestra de más de 30 proyectos articulados a partir de las diversas prácticas tanto cartográficas como artísticas contemporáneas, la exhibición planteó una serie de preocupaciones actuales evidenciadas por la geografía cultural, la política, la filosofía, la lingüística, entre otros. A todo lo anterior, por supuesto, hay que sumar la ingente cantidad de exposiciones individuales que progresivamente han ido configurando un entramado de prácticas y problemas que ha convertido a la cartografía en uno de los centros de reflexión esenciales para un gran número de artistas contemporáneos colombianos.

³ Usar el mapa como una herramienta de conocimiento en el arte contemporáneo no es nada novedoso. El mapa fue, por ejemplo, la herramienta más recurrente con la que George Maciunas, fundador y dinamizador de Fluxus, buscó historizar el movimiento, pero también dinamitar sus límites, representando un impulso totalizador para resumir en Fluxus la historia del arte, de la neovanguardia e incluso de la civilización occidental. Así, no es gratuito que el propio Maciunas los denominara máquinas de aprender y que los erigiera en una herramienta para replantear las conexiones, siempre inesperadas, que Fluxus estableció con otros momentos de la historia (como la revolución soviética), movimientos artísticos pasados (el Dadaísmo) y otros fenómenos más amplios (la cultura televisada del entretenimiento).

cartografía su capacidad para construir narrativas diferentes en torno a diversos fenómenos de orden urbano. De ahí precisamente que hayan implementado en los últimos años ejercicios de cartografía en distintas ciudades colombianas con el fin de rearticular nuevas formas de representación del espacio urbano desde el campo del arte y, también, con el propósito de erigir al mismo arte como un puente entre la acción micropolítica de los imaginarios urbanos y las tácticas de apropiación de “los lugares” de la ciudadanía. El trabajo cartográfico se desarrolla a través de investigaciones críticas de mecanismos sociales, políticos y culturales que gestionan la representación de los territorios favoreciendo así la visibilización de aquellos aspectos menospreciados de la esfera pública. Se trata de ejercicios de cartografía que se realizan entre personas o grupos ajenos a los estudios geográficos y artísticos para que ellos mismos señalen en un mapa los flujos de relaciones que componen ciertas problemáticas en los territorios donde habitan. Por esa razón han desarrollado una serie de iconos y manuales de uso de esa práctica que puede ser reapropiada y modificada según las necesidades del colectivo que la utiliza. El mapeo colectivo resulta ser así una herramienta lúdica que dinamiza el intercambio de conocimientos y la reflexión crítica, capaz de llevar a la creación y organización de nociones contra hegemónicas.⁴

Hasta el momento no existe ningún ejercicio a nivel de la crítica de arte o de la historia interesado en organizar coherentemente una tendencia que, pese a que es incipiente, presenta visos de ser bastante prolífica e interesante. Aún así es posible ensayar una suerte de articulación de este campo y establecer una serie de líneas maestras en torno a las que se pudiera analizar este fenómeno. Aunque las particularidades de cada uno de los artistas y de las obras hacen que toda sistematización sea estéril, podríamos

⁴ Las cartografías de este tenor se realizan exclusivamente en “La calle”, entendiendo este término desde dos perspectivas: por un lado, la calle como un lugar específico, frente al conglomerado de abstracciones que puede conllevar la noción de “espacio público” y frente a otros modos contemporáneos de referirse a lo colectivo que hacen énfasis en su naturaleza consensual y homogénea; y, en segundo lugar, como un operador de “exterioridad”, de intemperie y de exposición mutua. En este sentido, la calle es el lugar donde se escenifican los conflictos y las luchas de aquellos que se sienten marginados y donde se reivindica una reconfiguración de lo común en la que éstos sean participes en términos de igualdad. Situar la cartografía en la calle supone abandonar la distancia de la barrera y saltar a la arena específica de lo común; concebir la propia cartografía como de lo común y generadora de lo común. Obviamente, esta “calle” no se corresponde con aquella superficie de representación intransitiva sobre la que los situacionistas dejaban sus huellas, ni tampoco con una traducción metonímica de la totalidad de lo social apta para ser convenientemente estetizada y diseminada con fines publicitarios y, ni siquiera, el campo de operaciones de una hipotética intervención artística diseñada desde fuera, ya sea de corte esteticista o de corte reivindicativo. Tal es la distancia respecto a la “calle” que adoptan aquellos que hacen con frecuencia cartografías de la ciudad destinadas a la galería o el museo. Las cartografías de la calle reconocen su práctica como de la “calle” y participe, por tanto, en la labor colectiva de configuración y expansión de lo común frente a aquellos que pretenden acotarlo o disolverlo.

ordenarlas especialmente siguiendo tres tipologías cartográficas específicas: cartografías del conflicto, cartografías de la memoria y cartografías del imaginario, cuyas secciones se entrecruzan dialógicamente.⁵ En primer lugar, con “Cartografías del conflicto” apuntamos a ubicar una serie de prácticas artísticas y de obras que se han planteado profundizar, de forma más o menos explícita, en algunos de los aspectos más problemáticos y los acontecimientos más determinantes de la historia reciente de ciertos territorios colombianos, como lo son el abandono de edificios, el deterioro urbano, la especulación del suelo y la vivienda, la formación de guetos, el control y dominio del espacio público, la gentrificación, la contaminación ambiental, la corrupción política y económica, etc. En este sentido, se trata de diversas prácticas de mapeo de territorios o lugares particulares que apuntan a detectar problemáticas urbanas específicas y a visibilizar usos diversos del espacio a los que prescribe la cartografía tradicional de orden geopolítico. Aquí se darían cita algunos trabajos de Jhon Mario Ortiz, Lina Espinoza, Lía Sánchez, Libia Posada, El Colectivo Antena Mutante, Rosemberg Sandoval o Carlos Uribe. Hacer cartografía del territorio es el fundamento político para tener una visión que permita reconocer e incluso intensificar los conflictos. De ahí precisamente que la cartografía sea el fundamento estético para rediseñar los territorios, visibilizando dónde hay conflictos, dónde hay fisuras. Darle escenificación a esos conflictos es darles visibilidad y protagonismo para que el propio conflicto se incorpore al debate social. Es el caso, por ejemplo, de la serie de John Mario Ortiz titulada *Suelo Falso (2007-2009)*, mediante la cual pretende visualizar desde tres registros distintos (la fotografía, la escultura y la animación) el desarrollo urbano de Medellín basado en la marginalidad y alimentado por las olas de desplazados que arriban a la ciudad provenientes del campo. Se trata de una serie que articula un duro pronunciamiento contra el pensamiento utópico y su representación en el espacio arquitectónico de la

⁵ A nivel de la historia y la crítica de arte se han establecido diversas tipologías o esquemas para organizar las numerosas propuestas artísticas que se aglutinan en torno la cartografía. Así, por ejemplo, Catherine D'Ignazio en su artículo “*Art and cartography*” establece tres tipologías bajo los cuales podrían agruparse las prácticas cartográficas contemporáneas en el ámbito artístico: 1. Saboteadores de símbolos: los artistas que utilizan la iconografía visual de los mapas para hacer referencias personales, ficción, utopías o lugares metafóricos; 2. Agentes y actores: artistas que hacen mapas o participan en actividades buscando cambiar el statu quo o cambiar el mundo; y 3. Cartógrafos de datos invisibles: artistas que usan metáforas cartográficas para visualizar territorios de información como el mercado de valores, internet o el genoma humano (D'Ignazio, 2009). Sin embargo, pensamos que por la complejidad y riqueza geográfica del territorio, la realidad social del país y la especificidad de la historia colombiana, las expresiones artísticas cartográficas desbordan estas tipologías para articularse con otros tópicos y problemáticas.

ciudad. Además de hacer un comentario sobre la desaparición de los referentes históricos de la arquitectura de Medellín (avasalladora en su búsqueda de un funcionalismo y una optimización económica disculpados por su vocación industrial y empresarial), las piezas cuestionan la uniformización de la vida cotidiana en manos de los mercaderes del espacio habitacional. Antes que convertir el espacio urbano en fetiche y colaborar en la difusión de una imagen neutralizada y consensuada de la ciudad, *Suelo Falso* articula una estética opuesta a ella como forma simbólica de cuestionamiento. Es más, algunos de los nombres de las fotografías que conforman la serie –Avalancha, Desprendimiento, Alud, Precipitación, Al borde– nos sugieren que la ciudad ya no es el hábitat natural de lo humano, sino el recurso extremo de la habitabilidad. Como de los cascos viejos de las ciudades amuralladas, las urbes guardan hoy de la civitas ideal solamente restos, sobre los que se adosan sobrecapas de arquitecturas de todo tipo, entrecruzamientos de Ethnoscapes —como ha llamado Arjun Appadurai a los paisajes urbanos conformados por turistas, trabajadores temporales, refugiados, exiliados, etcétera—, y complejos urbanísticos multifamiliares (en tiempos en los que la familia ha dejado de ser la unidad productiva, afectiva y civil por antonomasia).

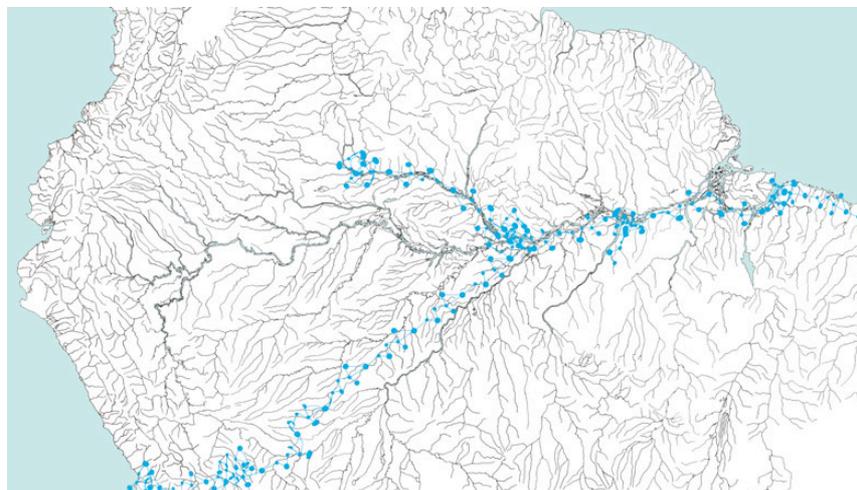


John Mario Ortiz, *Borrados del mapa*. De la serie *Suelo Falso*, 2009, Animación 2:43

En “Cartografías de la memoria” se inscriben obras que apuntan no a deconstruir la geopolítica ni a desvelar los intereses de la territorialización especulativa, sino a recuperar la memoria no oficial. Algo tan simple como cartografías de la contra

memoria, cartografías de los relatos olvidados, cartografías del tiempo de los perdedores, del tiempo de las víctimas, de los que no impusieron su relato en la construcción del mapa. Se trata, en definitiva, de mapas derivados, no de la organización del territorio en función de cómo se organiza la movilidad o en función de cómo se zonifica la producción, sino en función de la memoria. De alguna manera su proceder también podría localizarse en una especie de cartografía sensible, es decir, en la elaboración de mapas con las comunidades que emergen desde las experiencias en las calles y barrios, concediendo sentidos y significados a las diferentes situaciones de sus territorios. Ciertos proyectos desarrollados por los Colectivos Echando Lápiz y Mapa Teatro, así como algunas obras de Lina Espinoza, Giovanni Vargas y Felipe Arturo promueven, apelando a la cartografía, memorias alternativas partiendo de lo personal a lo colectivo. *Agua del pacífico* de Arturo (2009) y *Viajes a través del río* (2013-2015) del Colectivo Echando Lápiz son, sin duda alguna, una ilustración clara de esta tendencia. *Agua del pacífico*, en primer lugar, es un recorrido a través de la cuenca del Amazonas, en el que se transportó, recogió, analizó y devolvió un volumen de agua desde su antigua desembocadura en el pacífico peruano hasta su desembocadura contemporánea en el atlántico brasileño. A lo largo del recorrido amazónico se produjeron alrededor de tres mil fotografías tomando el agua de los ríos como un lente fotográfico. El agua que se tomó en el Pacífico se intercambió en diferentes ríos hasta llegar al Atlántico y devolver definitivamente el mismo volumen de agua al mar. Una selección de 48 de estas imágenes de agua se expone en compañía del mapa del recorrido a través del continente suramericano y del recipiente de vidrio que sirve de contenedor de las muestras de agua y, también, como instrumento óptico. El proyecto se encamina hacia una cartografía de la memoria en la medida en la que rescata aquella memoria perdida del antiguo curso del río, re-circulando prehistorias e historias ancestrales con múltiples realidades del Amazonas de hoy. *Viajes a través del río*, en segundo lugar, es un viaje a través del río Bogotá con un lápiz y un diario de campo, para lo cual contaron con 11 colaboradores de diferentes disciplinas. El proyecto nace con el propósito de conocer a sus vecinos en el barrio Las Cruces, a través de encuentros para dibujar la vegetación del barrio, de las casas, de las aceras y el entorno en general, en un proceso de redescubrir lo cercano y lo cotidiano. Así, estos expedicionarios del siglo XXI, conscientes de la necesidad de producir hechos colectivos en la era del individualismo, retomaron los pasos de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica con dos objetivos muy claros. En el primer caso, agudizar

la mirada al máximo, taxonomizar y describir algo a través de un dibujo y, en el segundo, añadirle el contexto local, el paisaje, la historia, esa que se traza en los libros pero también la que recuerdan las personas en sus memorias.

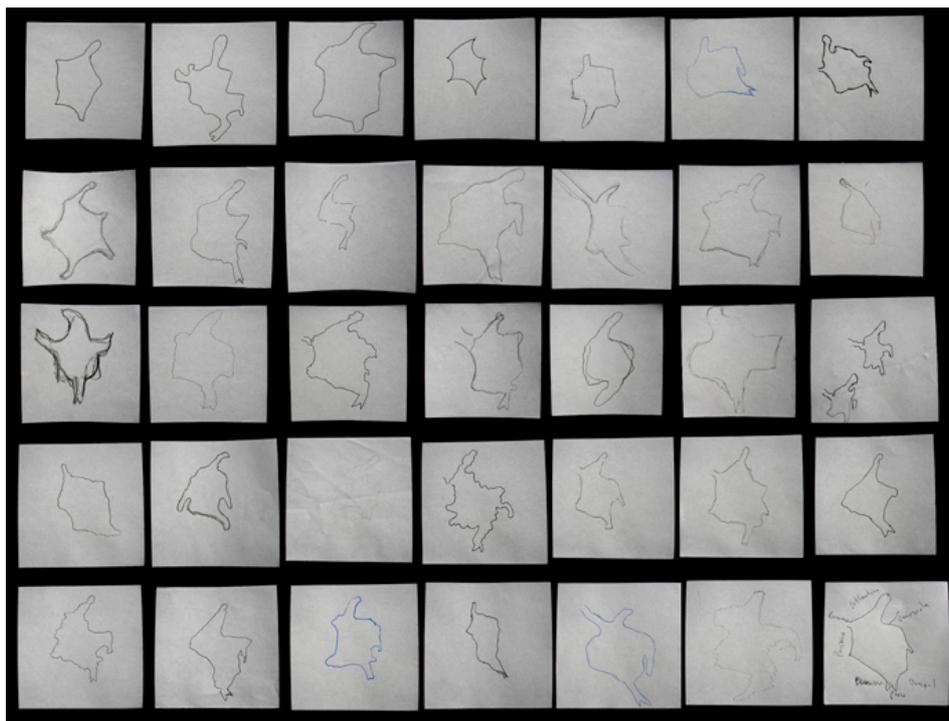


Mapa de la ruta realizado por Felipe Arturo en su recorrido por la cuenca del Amazonas.

Tanto la obra de Felipe Arturo como la de Echando Lápiz nos sugieren dos cosas: que desconfiemos de los mapas y que nos convirtamos en cartógrafos desde el mundo de la experiencia, desde nuestras formas de ocupar el espacio: aquello que, aún sin ser quizás conscientes, estaremos dibujando con nuestras formas de vivir. ¿Por dónde nos movemos cada día?, ¿por dónde nos trasladamos?, ¿dónde nos gustaría despertar?, ¿dónde decidimos no regresar? Con nuestras formas de vida, en efecto, se construyen las trazas y se dibujan diversos mapas que aún son insospechables. Dando perfecta cuenta de esa posibilidad de interpretar el territorio como organismo vivo, sobre el cual podríamos impostar todo eso que nosotros mismos podríamos estar dibujando sobre él, en tanto que cuerpos vivos, y en tanto que experiencia de vida. Como es previsible, la idea a la que apuntan los artistas agrupados en las “Cartografías de la memoria” es muy simple: volver a devenir cartógrafos, aunque sea para reinterpretar, para refundar la cartografía al modo de dietario de esa experiencia en el territorio, de ese discurrir en el territorio, de ese dibujar trazas con nuestras formas de vida. Convertir la cartografía siquiera en testimonio de esa nueva experiencia.

Y, por último, en “Cartografías del imaginario” se sitúan propuestas que buscan resaltar otras formas de experiencia y nuevas formas de subjetividad basadas en el pluralismo, es decir, obras que apuestan por la multiplicidad de formas para entender la vida – vidas

reales o imaginadas, pasadas, presentes o futuras- a través de cartografías que se visualizan en mapas de diversa naturaleza: mapas dibujados, instalaciones, intervenciones urbanas, etc. Así, en “Cartografías del imaginario” se incluyen propuestas que resaltan visualmente aquello que no se reconoce y que sin embargo forma parte de nuestra vida cotidiana: olores, sonidos, sueños, imágenes, etc. En esta línea cartográfica se sitúan algunas obras de Milena Bonilla, Margarita Pineda, Daniel Santiago, Nicolas Consuegra, Gloria Herazo, Lorena Ortiz, Raimond Chaves, Vanessa Sandoval, Luís Hernández Mellizo, Adriana Ramírez. Naturalmente, en esta predisposición de la cartografía hacia la imaginación, se genera un amplio espacio para que ese regreso se solape con lo lúdico. Inyectar pulsión lúdica en la cartografía, convertir lo lúdico en un espacio imaginativo, esto es, en un espacio de juego. El juego, en efecto, educa e instruye para que esa imaginación pueda ser más poderosa en ese imperativo histórico que nos apremia a todos: volver a producir sentido tras una cultura moderna de la promesa que sólo nos exigía tiempo. Tiempo para decir que la promesa se cumpliría, que la emancipación del proletariado se cumpliría después de la revolución, que la liberación del espíritu se cumpliría después de la fenomenología hegeliana. La modernidad necesitaba tiempo, pero la contemporaneidad necesita espacio, el espacio de la experiencia desde la cual volver a destilar sentido y eso conlleva la necesidad de hacer transcurrir ese sentido en un plano no solo temporal sino también espacial. De ahí que sea un imperativo volver a instalar la pulsión cartográfica en el mundo de la experiencia. Volver a situar la habilidad de diseñar mapas, de trazar mapas, de elaborar procesos cartográficos en el mundo de la experiencia. *Intentos para definir un territorio* (2006-2007) de Milena Bonilla ilustra claramente esta tendencia. La obra es un proyecto realizado en Medellín y Bogotá con diferentes personas a las que se les solicita dibujar un mapa de Colombia no siguiendo convenciones geopolíticas sino imaginarias. Es así como la artista prepara un espacio de la sala de exhibición con el fin de que cada visitante dibuje en un pequeño papel (post it) su croquis del mapa de Colombia y lo adhiera a la pared junto a otros. Con esta intervención pretende visualizar el país que cada individuo lleva en su mente. Al final de la muestra la artista escanea y sobrepone todas las imágenes para realizar una fusión de todos los dibujos, generando un último mapa que es la síntesis de todos estos.



Milena Bonilla, *Intentos para definir un territorio*, 2006-2007.



Intentos para definir un territorio, 2006-2007. Vista de la exposición MDE 07, 2007.

Sin embargo, la taxonomía propuesta en torno a la pulsión cartográfica del arte contemporáneo colombiano no es unívoca o cerrada sobre sí misma. Se trata, por el contrario, de una taxonomía lábil y flexible. Así, existen una serie de obras que se entrecruzan dialógicamente con las tres tipologías cartográficas descritas. Algunos proyectos de Lina Espinoza, Milena Bonilla, Luís Hernández Mellizo son un buen ejemplo de ello. Desde luego, podríamos analizar en detalle muchísimos casos, pero eso excedería las pretensiones de este texto. Recurriremos a tres series de Lina Espinoza donde esta articulación se ilustra claramente.⁶ Se trata de series multirelacionales en donde la artista apela a elementos de la vida cotidiana para reflexionar sobre aspectos políticos, sociales, territoriales y del imaginario. A través de recortes de mapamundis, transferencia en papel carbón, pintura, fotografía, vídeo, instalación y muchas otras técnicas alude a la historia del país y a su problemática ambiental. Su propuesta artística tiene como uno de sus ejes centrales el manejo de cartografías, recurriendo para ello al estudio de mapas históricos, imágenes cartográficas e investigaciones de cartografía social. De ahí precisamente que su estrategia plástica sea la de un mapa abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, construirse como una acción política o como una meditación.⁷ Las tres primeras series de su producción artística, *Zonas Vulnerables del Tolima* (2009), *Coordenadas móviles* (2010-2012) e *Impacto mínimo* (2013) responden, justamente, a esta noción abierta, alterable y desmontable del mapa. Apelando a procedimientos diferentes, las tres se articulan a través de investigaciones críticas de los mecanismos sociales, políticos y culturales que gestionan la representación de los territorios, favoreciendo la visibilización no sólo de aspectos problemáticos de la esfera medio

⁶ Elegimos la obra de Lina Espinoza en virtud de ilustrar la articulación dialógica de las tipologías cartográficas propuestas, no sólo porque erige a la cartografía como uno de los ejes más importantes de su producción, sino también porque nos interesa visibilizar una artista que cada día gana más protagonismo e importancia en el país. Una muestra de ello es su nominación al VIII Premio Luis Caballero 2015 por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Adicionalmente, nos concentraremos en tres de sus primeros trabajos porque en ellos define claramente los derroteros que aparecen en series posteriores: *Mapas vivos* (2013) y *Flores Negras* (2014). Por un lado, *Mapas Vivos* puede considerarse, en cierta medida, como una continuación de *Zonas Vulnerables, Tolima* (2009) en la medida en que está concebida bajo un presupuesto similar: realizar una cartografía de problemáticas de orden medio ambiental del departamento del Tolima. Por otro lado, *Flores Negras* (2014) se desarrolla como continuación de la serie *Impacto Mínimo* (2013) al aludir a una contradicción presente en muchos lugares de Colombia, incluyendo a Santa Marta: una belleza natural inmensa que choca con la industrialización y el crecimiento económico implacable.

⁷ Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2004.

ambiental - la contaminación, las transformaciones que está generando el cambio climático, el abandono forzado de la tierra- sino también de memorias no oficiales, de relatos olvidados o historias de los que no impusieron su visión en la construcción del mapa. No es fortuito que en ellas la cartografía no sea una imagen del mundo, sino la relación del sujeto con las condiciones que lo rodean. La cartografía se presenta así como una instancia mediadora, un retorno a la historia que permite desplegar una recomposición diferente del territorio. Su primera serie dedicada a la cartografía, *Zonas Vulnerables*, es un proyecto realizado en el año 2009, en el marco del programa Obra Viva apoyado por el Banco de la República. El proyecto busca construir cartografías donde se localicen las zonas, especies o circunstancias vulnerables del Departamento del Tolima desde el punto de vista de algunas personas de la comunidad interesadas en la construcción de memorias locales. A partir de una reflexión sobre el potencial de la cartografía como metáfora utópica y crítica, el grupo de participantes hizo evidentes algunas circunstancias que afectan su región. Las intervenciones en los mapas se refirieron, por ejemplo, a situaciones históricas del Tolima, donde diversas culturas indígenas están vivas a pesar del olvido del estado; otros se refieren a las paradojas que trae el sueño de la riqueza y su contraste con lo que, según la visión de sus pobladores, implica el desarrollo minero; otros aluden a la preocupación por el desarrollo del proyecto de explotación de oro en la mina la Colosa en Cajamarca y su posible afectación del medio ambiente o al afán de sobrevivir de las comunidades locales ante los cambios económicos y sociales generados por la entrada de estas industrias. *Zonas Vulnerables* ofrece, por tanto, múltiples lecturas de la cartografía: por un lado, sugiere una noción del mapa como resultado del momento, del contexto, que no existe si no es en la práctica y, por tanto, lejos de ser “producto” es siempre “proceso”; y, por otro, presenta a la cartografía como un ejercicio participativo que utiliza el mapa como centro de motivación, reflexión y redescubrimiento del territorio.

Coordenadas móviles (2010-2012) e *Impacto mínimo* (2013), ambas instigadas por una noción de cartografía de orden más abstracto, están articuladas por un propósito complementario: realizar una cartografía del territorio apelando a situaciones específicas ligadas a aspectos de orden medioambiental. *Coordenadas Móviles*, por un lado, busca aludir a situaciones complejas relacionadas con las causas del conflicto de una forma más o menos abstracta, y por otro, procura usar la cartografía para expresar percepciones subjetivas del territorio. Acudiendo a pinturas, collages, ensamblajes de

objetos encontrados, entre otros, Salazar nos sugiere la pérdida de certeza, la movilidad del territorio, las transformaciones que está generando el cambio climático y el abandono forzado de la tierra. La serie no solo busca visualizar una realidad, sino que de manera tangencial articula un cuestionamiento contra una noción del mapa como algo unívoco y objetivo, es decir, a lo que apunta es a señalar que la palabra mapa es imprecisa cuando lo que se pretende es reunir fragmentos de un mundo inasible, entender unas coordenadas móviles o incluso comentar sobre la imposibilidad de representar un territorio por complejo o abstracto que pueda ser.



Lina Espinoza, *Una región sin mapa*. De la serie *Coordenadas Móviles*, 2009.

Impacto Mínimo (2012) explora cómo diferentes acciones vinculadas con las riquezas naturales del país -como lo son la explotación minera, el manejo irregular de basuras y las aguas residuales- generan transformaciones en el medio, que van desde efectos que pasan casi desapercibidos hasta la eliminación de las condiciones mínimas de supervivencia. Las piezas que componen la serie están realizadas mediante procesos diversos como transferencia en papel carbón, pintura y fotografía y se sitúan, a nivel estético e historiográfico, en la ansiedad ambientalista que recorre el arte contemporáneo colombiano desde hace dos décadas. En este sentido, se puede decir que dan cuenta del conflicto de intereses que atraviesan la naturaleza, además de la necesidad de un acuerdo urgente para una reconciliación con el medio ambiente. No se trata, sin embargo, de un acercamiento abstracto. *Impacto Mínimo* es un cuestionamiento que plantea serios interrogantes a los dirigentes, habitantes y visitantes de la bahía de Santa Marta señalando una serie de situaciones de alta vulnerabilidad ambiental relacionadas con su desarrollo urbano y con la contaminación minera que aqueja el Mar Caribe. Así, por ejemplo, la transferencia en carbón sobre pared titulado *Como una Magdalena*⁸ es un mapa del departamento atravesado por una serie de rajaduras que sugiere, de alguna manera, la condición vulnerable del departamento en materia ambiental. También sobresale una obra de la misma serie titulada *Relevancias 8/12* consistente en diversas esferas recortadas aleatoriamente de un mapamundi y pegadas sobre cartón. Las esferas no representan ningún espacio físico, sino que parecen sugerir una noción del mapa no como algo externo al mundo que representa, sino como algo que está dentro de él y que por tanto tiene efectos en él. Dicho en otros términos, la serie expone la necesidad de cuestionar las propias bases de la cartografía y entender el mapa como un producto contingente, sujeto a las condiciones históricas de los momentos y lugares en que es producido y leído, incapaz por tanto de reflejar la verdad de lo que acontece en el territorio. Adicionalmente, la serie se articula siguiendo un ejercicio de cartografía social con una comunidad de pescadores de la playa Pozos Colorados de Santa Marta a través de la cual la artista busca expresar las contradicciones que hay en el hecho de sobrevivir de un oficio artesanal, la pesca, en medio de un territorio invadido por la creciente industria del turismo y la minería. El

⁸ El título de la obra parece jugar, a nivel metafórico, con la idea popular de llorar como una magdalena, una idea que proviene de la figura bíblica de Magdalena y de las numerosas veces que aparece llorando en la Biblia: cuando muere su hermano, cuando es ejecutado Cristo y en muchas otras ocasiones en las que se arrepiente de sus pecados.

trabajo que realiza con estos pescadores le permite señalar esta situación por medio de dos instalaciones en las que pone de manifiesto cómo sus redes, que antes estaban rebotantes de peces, ahora atrapan más botellas, empaques y otros residuos de basura arrojados por nativos y turistas durante las últimas décadas.



Lina Espinosa, *Como una Magdalena*. De la serie Impacto Mínimo, 2013.



Lina Espinosa, *Relevancias 8/12*. De la serie Impacto Mínimo, 2013.

