

Otras cartografías: María Victoria

Por Abdel Hernández San Juan / 08.2013

La cartografía ha devenido, en distintos modos, motivo de inspiración y curiosidad para no pocos artistas plásticos en los últimos decenios¹. El pintor argentino Kuitca, por ejemplo, ha hecho de los mapas el objeto de sus exploraciones pictóricas durante largo tiempo. Yo mismo la incursioné en mis “mapas de sentido”, como le llamé a mi exposición de veinte carboncillos *Gathering Energy* en Sicardy Gallery en Houston en 1996, en su gran parte desarrollada como mapas que se van moviendo de la relación explícita mapa-territorio hacia el devenir de esos mapas en superficies abstractas; o en mis recientes mapas alrededor de viajes, vida y estancias en ciudades.

La obra plástica de María Victoria se ha caracterizado por explorar hasta qué punto una atención que se mueva desde el repertorio visual de los mapas hacia un sentido más amplio de cartografía, incluyendo el mapa, pero también el cartografiar en general entendido como una actividad conceptual y heurística, no facilitaría bastante más las cosas en lo que compete y afecta a las preguntas conceptuales sobre la relación entre conocimiento y realidad, cognición y lugar, conceptualidad y emplazamientos.

Lo anterior ha hecho de María, en mi consideración, una de las jóvenes artistas conceptuales más ricas del momento de su generación en el arte global, por motivos, distintos, como en otro modo también lo son Tatiana Mesa y Analía Amaya. Sus distintas obras resultan fascinantes precisamente por el modo en que va atendiendo con cada una asuntos puntuales pero cruciales a preguntas conceptuales, aquí, claro, preguntas propias a los temas que aborda o asuntos que prioriza en cada pieza, pero no por ello menos invariantes por su generalidad en lo que compete al conceptualismo y el *land art* en general.

El aspecto fecundo de esta búsqueda ha ofrecido una prolifera variedad de respuestas que van desde un modo *sui generis* del ensayo visual fotográfico, *De mi casa a la escuela y de la escuela a mi casa*, hasta el uso del cartografiar como recurso conceptual-visual para trabajar aspectos documentales a ciertos tipos de obras-proceso que incluyen la imagen del cuerpo del artista, como su obra de vitrina y secuencia fotográfica para Batiscafo, *Desde este punto puede verse el mundo*. O sus obras desarrolladas como números de grandes dimensiones escritos por ella sobre emplazamientos urbanos escogidos y fotografiados desde azoteas, pasando por piezas que incorporan mapas literales aéreos o en planta, hasta obras más recientes como aquella consistente en horarios del día caminando por la ciudad, o la muestra de su tesis de maestría actual en Francia.

De mi casa a la escuela y de la escuela a mi casa, por ejemplo, es una serie de fotografías en las que María, a través del acto conceptual de designar ese fragmento de vivencia, delimitación física de tiempo y de espacio, escogencia de una secuencia precisa, muestra fotografías de ese trayecto tomadas desde el automóvil. La cuestión

al primer plano en esta pieza, además de su relación designativa con un fragmento de realidad escogido, consiste en cómo este fragmento le es realidad a la percepción en dos formas a la vez por lo que designa en lo real, entendido lo real como aquello allá afuera, y por lo que viene con ella conformando desde adentro, su cuerpo, su movilidad, su desplazamiento, su mirada, su percepción, una experiencia de vida cotidiana, un transcurso que delimita en otro modo el mismo fragmento espacio-temporal de realidad.

Este fenómeno, definido como una relación entre coordenadas, es central para comprender y analizar la obra plástica de María Victoria. Para ella resulta priorizado abrir la pregunta y explorar en qué puntos dos coordenadas, la una definida por aquello allí afuera, el fragmento de realidad escogido, *De mi casa a la escuela y de mi escuela a mi casa*, la otra, precisada por ella misma, su propio decurso, cuerpo, sujeto, cámara, ensayo visual, se relacionan y se separan, se distancian y se complementan, trayendo como corolario además, en lo que al ensayo visual como género se refiere, una serie de interesantes preguntas que debemos subrayar sobre qué es documentar, qué es presentar, qué es reconstruir, qué es secuenciar.

Si bien no se trata con esta pieza propiamente de aquello que en otro lugar he discutido como una “ontología del cinema” (cuestión paradójica en tanto el cinema, con su artilugio de la secuencia, es lo opuesto a la ontología) la pieza sí recuerda aquel rectángulo de los dedos característico en cineastas y fotógrafos, me refiero a ese simple encuadrar lo real formando un rectángulo con los índices y pulgares de ambas manos para decidir sus encuadres. No pocos, de hecho, con las mismas manos entrecomillan en el aire, como preguntando ¿real?, o respondiendo “real entrecomillas” o “realidad entrecomillada”, o “entre comillas encuadre”, o “las entrecomillas que este encuadre es”.

María sitúa así un asunto crucial, aquél relativo a dos coordenadas en las que el sujeto y el objeto se delimitan tanto como se intersectan, se separan tanto como se imbrican. Una vez el sujeto puede ser lo objetivo, lo factico/material incluso, cuerpo, cámara, desplazamiento; otra el objeto lo enteramente subjetivo y a la inversa. María Victoria ha sabido hasta el presente desbrozar un camino balanceado entre lo subjetivo y lo objetivo. Su pieza mostrada en Batiscafo muestra el alcance y posibilidades del cartografiar como alternativa para discernir y encontrar modalidades espacio-temporales pertinentes a formas de arte proceso en las que la relación entre el tiempo-espacio de la acción que el cuerpo desempeña y el tiempo-espacio de su documentación visual, ese modo en que en definitiva el espectador conoce en qué consiste la pieza, le mantengan a esta última, la imagen, en correspondencia con el ahora aquí de un presente que es cada vez actual, tiempo de vida cotidiana, transcurrir tácito, ciudadano, urbano.

Lo peculiar en esta pieza, y aquello que la hace sobresaliente, es que la acción que la artista desarrolla, que podemos percibir a través de una secuencia de fotografías en



Desde este punto puede verse el mundo, 2005. Vista de la exposición *Hecho en Cuba*, Academia de Bellas Artes San Alejandro, residencia Batiscafo, 2005.

que aparece ella desarrollando esa acción, un mapa de los lugares en la ciudad en que la desarrolla y una vitrina en que muestra estas fotos y elementos del proceso, no es una acción otra, inaccesible o enigmática, distinta por aquello en lo que consiste, por aquello que supone ser, denota o refiere, a lo que tenemos frente nuestro, es decir, a este muestrario cartográfico en que consiste la obra en sala. La acción que la artista desarrolla, de hecho, inventariada en la vitrina y recogida en imágenes, consiste precisamente en cartografiar.

La obra pues, aquí en su instancia documental, no documenta algo que es otra cosa respecto a lo cual esa documentación versa en sentido reconstructivo, sino que se documenta a sí misma, es decir, documenta lo que ella misma es y aquello en lo que ella misma consiste; es, a lo sumo,

como obra física, otro momento de aquello que vemos, no es ya pues algo que las cosas fueron y que ahora la documentación reconstruye como algo que le resulta a posteriori extrínseco o exógeno. Aquí antes bien el trabajo de preservación discute el principio reconstructivo. No es algo, pues, que las cosas fueron y la documentación recoge como lo otro de su reportaje, sino que antes bien la actividad conceptual de cartografía en que la documentación se despliega, despliega la acción de cartografiar en que ella misma ha consistido y de la cual ella no es sino sólo un momento de su presentación o de su muestrario cartográfico.

Y a su vez, podría verse a la inversa, es decir, como la instancia cartografiada en sala del mapa anticipado, en tanto conceptualmente previsto, de la acción que el cuerpo despliega, según vemos en las imágenes y el desarrollo en sala. El mapa, en definitiva, como relación de puntos y coordenadas que designan lugares, y los lugares en que suponemos que la acción de cartografiar adquiere lugar en la ciudad, según muestran las fotografías.

Mientras en *De mi casa a la escuela y de la escuela a mi casa* María misma, como en la muestra de Batiscafo, es quien hace las fotografías, en su obra consistente en caminar y filmar que camina (en horarios del día, durante varios días) es la cámara quien ha debido salir con ella a ese recorrido, registrado en este caso por Tatiana a solicitud de María. Aunque la relación aquí entre la cámara y aquello que la acción describe sí requiere un nivel mayor de extrinsecación (la documentación como exterior a lo documentado), el tiempo de la documentación y el de la acción es el mismo y es simultáneo también a nivel espacial, razón por la cual, viene al primer plano la pregunta sobre hasta qué punto el carácter extrinsecado participa o no en la componente reconstructiva de la relación entre documentación y performance, pregunta central sino principal en toda forma de arte proceso.

En *De mi casa a la escuela y de la escuela a mi casa*, la secuencia visual que compone la pieza consiste en imágenes muy simples tomadas por María desde el automóvil en las cuales los fragmentos de realidad sucesivos no guardan entre sí una relación hilada ni de acuerdo a alguna narrativa subyacente a la imagen, ni según algún texto que la artista agregare sobrepuesta a ella, ni siquiera según algún sobreentendido social sobre el tipo de lugares con excepción de la información que agrega a la lectura



Desde este punto puede verse el mundo, 2005. Vista de la exposición *Hecho en Cuba*, residencia Batiscafo, 2005.

el título mismo, el saber que se trata de un recorrido desde un punto a otro, recorrido que, por lo demás, el espectador no conoce. No están provistas las imágenes, ellas mismas, y por lo que les relaciona, de alguna dramaturgia que explicita el que una pueda suceder o no a la otra, o cualquier otra a cualquiera otra; antes bien, aunque se trata de una delimitación espacio-temporal bien delimitada, éstas se aprehenden y suceden por el carácter tácito de ser formas de realidad como éstas se dan en el transcurrir diario captadas por la cámara en su ineludible cotidianidad.

El enigma en esta pieza está dado, como decía antes, por el modo cómo en ella se relaciona el que, en un sentido, lo objetivo sean el cuerpo de María y su decurso (relación aquí experimental entre decurso y discurso, la cámara que capta y el recorrido de un punto a otro que delimita la objetividad de espacio y tiempo), y que en otro, lo objetivo corresponda a lo real allí afuera captado por la cámara en tanto ésta (María, su cuerpo y la relación decurso-discurso en que deriva su ensayo visual, apenas una aproximación subjetiva a su respecto).

Sin embargo, no se trata propiamente con María de una relativización ocupada en qué son en sí objetividad y subjetividad, menos aún de aquella dicotomía filosófica sobre el materialismo y el idealismo. Antes bien debemos reparar aquí en dos cosas dentro del campo de la obra como un todo autoral y artístico. Se trata, como también en su obra en Batiscafo y las restantes, de cómo se construye, primero, una obra de arte, incluidos aquí, claro, el concepto mismo de arte, y segundo, el cómo esta construcción es a su vez construcción de una idea de realidad.

Ahora bien, la cuestión de fondo aquí, respecto a la cual todas las demás subyacen, es la cuestión del arte proceso en tanto si para un tipo de arte ha pasado a ser central cómo se construye un concepto de arte en su relación a cómo se construye una idea de realidad, precisamente porque el arte proceso ha debido transformar la relación entre el proceso y la obra en aquello que ese arte debe poner al primer plano como el motivo de su experimentación y la razón de su búsqueda. En este sentido, la pregunta respecto a cómo el arte delibera la cuestión de las relaciones entre lo interno y lo externo, y su salida exploratoria hacia lugares o incluso la ciudad, es significativa. El concepto de lugar, e incluso aquél de no lugar, o la relación entre ambos, deviene heurística y experimental.

En esto María y Tatiana coinciden: la relación última de sus búsquedas con preguntas de arte proceso, a pesar de lo distintas que son sus obras en términos estéticos, visuales y temáticos. Por otro lado, aunque de los artistas de su generación María es la que de modo explícito se ha centrado en las posibilidades del cartografiar y las relaciones entre mapas, territorios, coordenadas y lugares, la pregunta en torno a la ciudad no deja de ser preponderante aunque discurrida en modos distintos en otros exponentes de su generación.



El mapa sobre el mapa: calle 162, pintura blanca sobre asfalto, 105 m², intervención urbana, Alamar (CU), 2004 (DIP).

Sus bellas imágenes de inmensos números pintados en el espacio urbano y captados por la cámara desde espléndidas azoteas, podría así decirse que resumen un ímpetu y espíritu general, en tanto para la muestra de tesis de maestría que prepara en Francia su acento recae sobre la utilización de nuevos medios en la obra, algo que en cierto modo comenzaba a estar presente con el desplazamiento de su acento desde la fotografía hacia el video en años recientes. Para esta ocasión, su muestra anticipa incluir proyecciones simultáneas de imágenes desde varias computadoras según sensores distribuidos en el espacio.



Abdel Hernández San Juan

Artista, escritor y crítico independiente cubano, se cuenta entre los profesionales más innovadores y eruditos en el campo del arte y la investigación etnográfica. Su investigación incluye además la epistemología y la filosofía del lenguaje. Ha sido profesor e impartido conferencias en varias universidades, espacios de arte y museos de Caracas, La Habana y los Estados Unidos. Es autor de varios libros y ensayos filosóficos (***The Subject in Creativity, Being and Monad, The Presentational Linguistic, The Given and the Ungiven***). Algunos de sus ensayos pueden ser leídos en el sitio de publicaciones etnográficas www.digitalcultures.org.

-
1. La relación entre mapas y territorios resulta de significación como horizonte de exploración entre quienes somos conceptualistas, bien hablemos de conceptualismo en la filosofía analítica y del lenguaje, bien en las artes plásticas, en tanto el mismo land art supone, indefectiblemente, abordar lugares designados, por encargo o por asignación, bien sean estos sites específicos o espacios en la naturaleza, alrededor de la misma institución arte o como espacios escogidos por el artista. Esta relación ha devenido en la mayoría de nosotros una cuestión filosófica y cognitiva abstracta ligada a las relaciones entre el sujeto y el objeto, el acto cognoscente y la realidad, desmaterializándose así el mapa, más que propiamente hacia la visualidad misma de los mapas y la cartografía, relación que María ha venido a resaltar ocupándose de ella y trayéndola al primer plano en sus búsquedas. Si bien podríamos encontrar unos pocos ejemplos de artistas conceptuales que anticiparon su relación a determinados emplazamientos o desplazamientos en base a mapas literales, exponiendo luego estos últimos, cierto es que o bien hemos sido pocos quienes alguna vez pasamos de servirnos de mapas sin luego ponerlos como imágenes en el primer plano, o bien cuando los abordamos, el apego a la sensualidad del mapa, como visualidad por sobre su relación al territorio, reemplazó aquella relación que le asignábamos cuando abstraído se desvanecía como imagen en las desmaterializaciones intelectuales.