

**Cartografías disidentes:  
Otras rutas para el arte contemporáneo  
Dissenting cartographies:  
Other routes of contemporary art**

**Resumen**

Pensar desde "otro lado" es un ejercicio que tiende a iluminar zonas muchas veces descuidadas para permitir que surjan nuevas perspectivas y con ellas otras configuraciones del mundo que habitamos. Es desde esta posición que nace BIENALSUR y es esta mirada indisciplinada la que guía la selección de artistas y obras que conforman cada edición a partir de la implementación de otras prácticas y dinámicas de trabajo orientadas a desactivar las inercias instituidas. Este ensayo pivotará entre una breve selección de obras, que conforman la cartografía de la actual edición 2021, y la cartografía alternativa que se va trazando en el territorio a partir de las dinámicas colaborativas en red que establecemos, y el ejercicio de una práctica curatorial marcada por la investigación. Con las obras de las artistas elegidas, la cartografía disidente y la relectura de archivos y documentos gráficos, se busca desactivar las inercias de pensamiento y desmontar los relatos canónicos: esta es una invitación a iluminar otros futuros desde nuevas perspectivas

**Palabras clave:** arte contemporáneo; cartografías; perspectivas anticanónicas

**Abstract**

Thinking from "another side" is an exercise that tends to illuminate areas that are often neglected to allow new perspectives to emerge and with them other configurations of the world we inhabit. It is from this position that BIENALSUR was born and it is this undisciplined gaze that guides the selection of artists and works that make up each edition, starting with the implementation of other work practices and dynamics aimed at deactivating the inertias instituted. This essay will pivot between a brief selection of works, which make up the cartography of the current 2021 edition, and the alternative cartography that is being traced in the territory from the collaborative network dynamics that we establish, and the exercise of a curatorial practice marked by the investigation. With the works of the chosen artists, the dissident cartography and the rereading of archives and graphic documents we invited to deactivating the inertias of thought and dismantling the canonical accounts: this is an invitation to illuminate other futures from other perspectives.

**Key words:** contemporary art; cartographies; anti-canonical perspectives

Pensar desde "otro lado" es un ejercicio que suele alumbrar zonas muchas veces desatendidas para dejar emerger nuevas perspectivas y con ellas otras configuraciones de mundo

que habitamos. Es desde esta posición que nace BIENALSUR y a su vez es esta mirada indisciplinada la que guía la selección de artistas y obras que integran cada edición a partir de poner en marcha otras prácticas y dinámicas de trabajo<sup>1</sup> destinadas a desactivar las inercias instituidas dentro del sistema de lo que se conoce como el “circuito internacional del arte”.

Desde el Sur del Sur, en distintas ocasiones los artistas eligieron cuestionar las posiciones preestablecidas y los mapas fueron en esa acción objeto de revisión y rediseño. Pensando el Sur, Joaquín Torres-García, dio quizás una de las primeras señales en este sentido con su mapa invertido.

Hace unos años, otro artista, Charly Nijensohn un artista que elige sitios de naturaleza extrema para situar su mirada insiste en que: “si estamos en el Polo norte, cualquier paso que demos será hacia el sur”. El relativismo está instalado. El sur no es necesariamente un punto cardinal sino más bien un lugar desde donde pensar: un sitio de enunciación que en el momento en que lo expresamos connota aquello que decimos. En este sentido, pensar desde el sur es equivalente a pensar desde otro lado: un ejercicio que reside en la base de este ensayo destinado a trazar otras dinámicas para y desde el arte contemporáneo.

A partir de un presente que demanda una revisión radical y desde una perspectiva crítica, quienes hacemos BIENALSUR buscamos ejercer la (in)disciplina, pensar desde el presente e interrogar con el arte contemporáneo distintos conjuntos patrimoniales, colecciones, repertorios de imágenes, documentos, archivos, con el propósito de contribuir a abrir otras vías para una lectura de algunos aspectos de nuestro tiempo y con ellas dar espacio a otras miradas, incluir otros actores y hacer del lugar del arte un sitio para el pensamiento.

Este ensayo pivotará entre una breve selección de obras, que integran la cartografía de la actual edición 2021, y la cartografía alternativa que se va trazando en territorio a partir de las dinámicas colaborativas y en red que establecemos, más el ejercicio de una práctica curatorial signada por la investigación.

Dentro de la cartografía de cada edición se establecen kilómetros que renombran y resitúan espacios y a partir de ellos y de los lazos conceptuales entre los proyectos radicados en cada sede, se trazan rutas que van cocriendo territorios y poniendo en relación lugares y comunidades. Esta estrategia simbólica da lugar a visualizar otras vías dentro de este vasto relato curatorial multisituado.

Las artistas seleccionadas para este ensayo –que forman parte de distintas exposiciones de la actual edición 2021– eligieron mapas, bibliotecas, archivos para presentar ante el espectador el desafío de mirar y volver a ver, de preguntarse sobre aquellos datos, hechos, imágenes e imaginarios que suelen darse por sentados. En suma, para desmontar los presupuestos que rigen las lógicas cotidianas en razón de elementos residuales, o no tanto, de procesos culturales (y políticos, siempre) del pasado.

En este sentido, es el propósito de este ensayo invitar a suspender por un rato los saberes que permiten sostener las certezas con las que se transita para pensar –con estas obras en las que resuenan pasados diversos– las condiciones de nuestro presente. A través de las obras de las artistas elegidas, las cartografías disidentes y las relecturas de archivos y documentos gráficos conducen a desactivar las inercias del pensamiento y desmontar los relatos canónicos. En suma, son una invitación a alumbrar desde otras perspectivas, otros futuros.

### **Cartografías indisciplinadas**

Entre los instrumentos de control, los mapas han ocupado históricamente un sitio clave al representar espacios y territorios, y señalar posiciones que se imprimieron en el imaginario de occidente como verdades indiscutidas, *objetivas*, que permiten identificar aspectos del mundo a partir de convenciones naturalizadas que, por tanto, no se reconocen habitualmente como tales. Ofrecen una realidad –en palabras de Estrella de Diego (2008)– domesticada, que encierra, quizás como toda domesticidad, complejas dimensiones de lo real<sup>2</sup>.

Entonces, ¿qué ocurre cuando desde una mirada alternativa se revisan o dislocan estas convenciones? Y ¿qué pasa cuándo sobre ellas se muestran otros datos o recorridos que usualmente no aparecen?

Al observar los circuitos internacionales de arte ritmado en su diseño por eventos, como la Bienal de Venecia o San Pablo por mencionar a las más antiguas y de mayor impacto en nuestra región, o las grandes ferias –Basel, Fiac, Arco y algunas más–, emergen rápidamente lógicas y dinámicas que replican las de la circulación de otros bienes.

Como se mencionó más arriba, Joaquín Torres García en 1935 afirmaba: “ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición y no como quiere el resto del mundo” (Torres García, 1984, p.193), un gesto drástico que buscó abrir perspectivas nuevas dentro de la escena sudamericana.

Hoy, desde posiciones conceptuales radicales, numerosos artistas construyen mapas que son un indicio de las vías alternativas que pueden dar lugar a lo que llamamos cartografías disidentes, atravesadas por distintas conflictividades.

*¿Quién fue?*, la obra elegida para abrir esta zona del ensayo pertenece a Graciela Sacco quien solía plantear este tipo de obras que necesariamente involucran al espectador de una forma directa. En este caso, entre imagen y texto la incomodidad surge de inmediato. La pregunta resuena en cada uno de los que se enfrentan a la obra que, por su carácter gráfico y el montaje en secuencia, repone la situación de muro urbano, destino original de este trabajo. Pensada entre un grupo de cartografías disidentes, esta obra reenvía la pregunta a la historia, se vuelca sobre aquellos responsables del orden mundial y lo pone en cuestión.

Seis cuadernos de páginas blancas delicadamente ilustradas son el espacio en donde Paola Monzillo ofrece una colección de imágenes precisas en su capacidad evocadora de las diferentes

formas de representación del planeta que distintas sociedades y épocas se fueron dando. La variedad de este recorrido contribuye a ampliar perspectivas: desde la cosmogonía hindú de la tierra sostenida por elefantes que están a su vez sobre una tortuga gigante y la representación del cielo y la tierra en el antiguo Egipto, pasando –entre muchas más– por unas en las que el globo terráqueo se muestra flotando en el espacio.

Junto a estos cuadernos que ofrecen un registro *objetivo* de las distintas aproximaciones a posibles representaciones del mundo, se revela otra configuración, singular, íntima que enlaza materialmente elementos de texturas y cualidades distintos: una almohada apoyada en el suelo tiene bordado un texto: “El territorio que habito”, y éste, a su vez se proyecta en decenas de hilos sobre el muro para dibujar el perímetro de un planisferio. “Esta materialidad compartida de las palabras con el mapa, vinculan la almohada a la pared, transformando dos abstracciones en un cuerpo”, señala Paola.

Como contrapunto respecto de ese amplio repertorio de figuraciones, Agustina Woodgate presenta otras alternativas: en vez de trazar líneas que ordenan mundos, las borra. Lija insistentemente la superficie de mapas de hule y globos terráqueos –aquellos dispositivos que solían usarse en las escuelas–, elimina fronteras, nombres, huellas de los sistemas que regulan las lógicas de esas convenciones. El resultado: superficies tersas, de tonos atenuados, como si una neblina blancuzca lo cubriera todo. En suma, se trata de nuevos mapas, que abren entre muchas otras, dos perspectivas posibles: una, aterradora, en la que desaparecieron todas las indicaciones orográficas, de presencia de agua o vegetación, por ende, un mundo vacío, inhabitable; otra, que por la ausencia de divisiones o señales políticas se ofrece como un horizonte donde imaginar nuevas experiencias.

Entre la imaginación, el sueño y la pesadilla, el borramiento esperanzador o atemorizante que atraviesan las cartografías de Monzillo y Woodgate, el trabajo de Voluspa Jarpa introduce otros mapas que presentan aspectos negados a la memoria colectiva: los movimientos de personas que fueron exhibidas en los zoológicos humanos. Trasladas del sur hacia el norte, de las periferias colonizadas a las metrópolis coloniales, los representantes de las distintas comunidades fueron sometidos a la mirada de científicos que ensayaron teorías que sirvieron para cimentar las desigualdades, la dominación y el racismo. Pero no solo fue esta la mirada que degradó a mapuches, onas y otros colectivos, también fueron convertidos en espectáculo masivo para la burguesía europea. Las interferencias gráficas de Jarpa se ejercen sobre los mapamundis que en distintos momentos de la historia buscaron revelar el aspecto del mundo y, sobre todo, delimitaron los territorios coloniales.<sup>3</sup>

Sus cartografías dejan al descubierto otras capas del proceso colonial iniciado en el siglo XVI y reactivado con las reglas del capitalismo industrial a partir del siglo XIX, aquellas que muestran

las maneras en que se manipularon las conciencias y con ellas las representaciones de un nosotros y unos otros que justificaron el expolio y la dominación.

El ensayo de investigación que realiza Voluspa sitúa en el planisferio las ciudades en las que se llevaron a cabo un tipo singular de exhibición: los zoológicos humanos. Práctica de afirmación colonial y delineamiento del racismo, llevada a cabo en Europa, a partir de 1815 y hasta 1958.

A partir de identificar las ciudades sede de los zoos humanos, identifica también los sitios de origen de esos sujetos expuestos, señala los flujos de circulación forzada de esas poblaciones desde Patagonia u otros confines hasta la variedad de ciudades europeas que los *alojaron*. Su trabajo pone en evidencia la gestión sostenida de una política colonial que buscó con este tipo de prácticas afirmarse en el *sentido común* de la sociedad europeo-occidental a partir de la construcción de las nociones de exótico, salvaje, finalmente de otro diferente al que sería legítimo someter.

Como contrapunto a este señalamiento de la artista chilena, el trabajo *Barbaros* de Cristina Piffer, que integra la muestra *Después de Babel*<sup>4</sup>, pone a la par una serie de palabras que, en distintas épocas fueron utilizadas para distinguir y excluir personas dentro de la sociedad. Así: INDIO, BÁRBARO, EXTRANJERO, APÁTRIDA, SUBVERSIVO, TERRORISTA, constituyen una serie de apelativos que definen las condiciones de exclusión. La materialidad elegida –impresión serigráfica con estarcido de sangre bovina sobre vidrio– afirma el sentido de denuncia de este trabajo y lo muestra conceptualmente en diálogo con el de Jarpa, ya que ella no solo trabaja con mapas, también construye un vasto archivo de imágenes y textos con los que produce una serie de dispositivos que presentan la información recogida ante el espectador.

Un enorme gráfico cruza dos variables: tiempo y espacio para presentar visualmente la secuencia de los años que van entre 1815 y 1958 –período en el cual se llevó adelante la exhibición de seres humanos en el formato de zoológicos o ferias de curiosidades– y las ciudades en las que estas exposiciones tuvieron lugar –europeas de variada localización y características, entre las que se advierte una recurrencia de algunas como Londres, París, Berlín, Bruselas–.

Justamente es en Bruselas en donde tiene lugar en 1958 el último zoo humano. Vale la pena detenerse en este dato un momento. Esta exposición internacional fue la primera en realizarse después de la Segunda Guerra Mundial, en tiempos de la Guerra Fría.

Si este tipo de encuentros buscaron desde sus orígenes presentarse como un modelo a escala del orden mundial y cada país participante intentó situarse con la imagen que deseaba proyectar y a la vez responder a lo que los demás esperaban, esta exposición intentó poner en juego una imagen superadora de la humanidad después de que se revelaron y comenzaron a juzgarse –un proceso que no acaba aún– las atrocidades y complicidades ocurridas durante la segunda guerra.

El leitmotiv de la exposición era el progreso de la humanidad. Su icono, el Atomium, representación de un cristal de hierro ampliado 165 mil millones de veces. Resulta difícil imaginar en una misma exhibición esta enorme escultura que alude a las conquistas humanas en términos de producción de conocimiento y desarrollo tecnológico, con la presentación de un conjunto de personas, de un grupo de otros, en un zoo humano.

Cómo explicar esta convivencia irreconciliable si no es con la fuerza de las posiciones coloniales y la incapacidad de las sociedades de internalizar todo aquello que se había expresado diez años antes, en 1948 en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Cómo poner en un mismo relato histórico todo esto, a lo que podemos sumar que ese mismo año de 1958 se establece también en Bruselas la sede de la naciente Comunidad económica europea.

Las publicaciones que Jarpa releva, entre otros Darwin y Gobineau, el archivo que construye a partir de distinto tipo de documentación ligada a los grupos de personas exhibidos, las características de los sitios, las publicidades y todo tipo de material relativo a estos eventos en el espacio de exposición, permiten identificar muchos de los discursos que de manera residual (o no tanto) siguieron operando en las construcciones socio-culturales de algunos sectores como los que llevaron adelante esta Exposición Universal.

Pero, si las cartografías revisitadas por las artistas elegidas –Voluspa entre ellas– asumen formas y proyectan ideas que los mapas convencionales no ofrecen, es necesario señalar que con los archivos ocurre algo similar.

Los recursos visuales son en este caso la clave para situar a esta exhaustiva investigación de la artista chilena en el espacio del arte contemporáneo. Indaga y asocia imágenes (carteles, caricaturas, filmaciones, fotos, postales, dibujos científicos) y textos (ensayos científicos, filosóficos, periodísticos) de diferentes épocas con los que ofrece distinto tipo de obras. Su objetivo: provocar un choque de sentidos con los que, como mínimo, instalar el extrañamiento.

Sobre una pared pintada de rojo se aloja un conjunto de espejos dorados del tamaño aproximado de la página de un antiguo manual. Modulando el espacio, cada una de ellas lleva impreso un fragmento de texto (en inglés, alemán, portugués, francés, castellano) procedente de los libros que cimentaron el discurso racista: “La sangre europea modificó la naturaleza africana”, una entre otras sentencias que –impresas en los espejos– reflejan a quien las lee. Una estrategia cercana a la que Piffer usa en sus 300 actas, obra producida en el marco de BIENALSUR 2017 y presentada nuevamente en 2021 en *Después de Babel*. Este trabajo presenta replicadas en 255 láminas de metal plateadas y caladas, sobre una mesa de vidrio y acero, las actas de bautismo de indios, relevadas en la isla Martín García en donde funcionó entre 1870 y 1890 un campo de reclusión indígena. A esta isla se trasladaron de manera forzada centenares de mujeres, hombres, niños que fueron capturados por el ejército nacional en campaña contra el indio destinada a *conquistar el desierto*. La figura legal esgrimida fue que se los trasladaba “en calidad de indígenas

a disposición del estado dada su condición de tal” (Papazian y Nagy, 2010 cit en Qualina, 2017). Prisioneros en la isla muchos murieron de viruela, otros fueron explotados en trabajos diversos, todos fueron evangelizados. Desarraigados y expoliados de sus tierras, forzados a evangelizarse, las actas se leen como registro burocrático de estas acciones que el sistema del estado nació tendió a naturalizar como necesarias para su integración.

La estrategia de que el espectador se vea reflejado en lo que lee se encuentra en las propuestas de ambas artistas y reenvía a su vez a la elegida por Sacco, ligadas todas a involucrar a quien se acerca a las obras de forma directa y potente moviéndolo a desestabilizar las posibles certezas o inercias del pensamiento con las que llegó ante ellas.

Volviendo a Jarpa, infografías murales, enormes mapas que muestran las proporciones reales de cada zona del planeta sobreexponiendo las distorsiones normalizadas en los sistemas cartográficos más usados (*Google* incluido). En ellos, los hilos en tensión convergen de las *periferias* hacia Europa visibilizando otras formas de la hegemonía. La edición de un video documental que integra fotos y fragmentos fílmicos históricos pone el acento en el público que asiste a estos singulares zoos. Una estrategia que sitúa nuevamente al público en el lugar incómodo de ver al otro para verse a sí mismo.

Finalmente, las pinturas. Enormes cuadros monocromos en variados matices de azul reponen con la caricia de la pincelada y la materialidad blanda que va dando forma a las imágenes, la humanidad de quienes fueron motivo de fotos, postales, caricaturas. Esas personas sufrieron distintas instancias de codificación y deshumanización. La de los científicos fue quizás la más compleja ya que fue la que terminó proveyendo recursos *objetivos* para justificar el racismo. Aquí la pintura de Jarpa reduce su tamaño para retratar esos rostros de quienes fueron fotografiados de frente y perfil, medidos en sus proporciones, clasificados y estudiados para pasar a integrar una galería de sujetos que ocuparon las carpetas de estudio de la misma forma que los insectos fueron clavados con alfileres en el tablero del entomólogo.

Apelando a un espectador activo, la propuesta de Jarpa invita a recorrer, analizar, indagar en la información ofrecida, ordenar la secuencia de imágenes y ponerlas en relación y, sobre todo, desactiva los saberes aprendidos, las lógicas instituidas y desmonta la perspectiva colonial para abrir paso a nuevas perspectivas críticas que arrojan luz sobre el presente.

Y nuevamente, Graciela Sacco. Un trabajo de la serie *Bocanada*, que inició a mediados de los noventa como interferencia urbana, reactivándola en distintas coyunturas socio histórico políticas y que fue creciendo para asumir diversos formatos. Entre ellos, la mesa en la que un planisferio empavonado de betunes deja entrever continentes, países, y claramente las posiciones relativas de norte y sur. Sobre ese campo de batalla, en Sudamérica, un tenedor clavado apresando un sello postal que replica la serie gráfica *Bocanadas*, marca con su presencia una zona de conflicto.

La estampa con la boca abierta, reclamante, subraya dramáticamente la violencia del gesto latente en la presencia del tenedor clavado<sup>5</sup>.

"Como al comercio no le importan las fronteras nacionales y el fabricante insiste en tener el mundo como su mercado, la bandera de su país debe seguirlo y las puertas de las naciones que le están cerradas deben ser derribadas". A partir de esta cita del geógrafo y teórico social David Harvey<sup>6</sup>, la artista brasileña Mira Flores construye su obra en busca de afirmar visualmente con su mapa que una de las preocupaciones centrales del capitalismo es poner al mercado por encima de cualquier otro interés. Así, a través de la costura de cientos de etiquetas de bienes de consumo, produce un textil al que define como Mapa Mundi, ya que se trata de una cartografía en la que convergen la geografía, la ideología y la política.

La cubana Glenda Leon, aporta sus Formas de salvar al mundo cuya propuesta nº10 está dada por un planisferio de bordes negros impresos sobre un pizarrón blanco con las divisiones políticas dibujadas con fibra. Al costado, un borrador de fieltro completa la invitación que la obra hace al público como estrategia para salvar al mundo: borrar las fronteras. Es curioso advertir cómo funciona este trabajo que integra la exposición "Entre nosotros y los otros: Juntos aparte"<sup>7</sup> ya que podría imaginarse un espectador que de un gesto intentara borrar todas las fronteras. Sin embargo, se observa una actitud tímida, cautelosa, de borrado por áreas sin llegar a alcanzar siquiera un continente entero, como si este gesto simbólico pudiera realmente ocasionar algún efecto en el orden real.

Deseo cerrar este itinerario a través de artistas y obras que ensayan desde un giro cartográfico y archivístico señalamientos de cara a contribuir en el rediseño de una mirada crítica, con un proyecto colectivo virtual vigente en la presente edición que se exhibe como un caso virtuoso en términos de articulación entre proyecto artístico y las dinámicas que establece la plataforma que –a modo de *work in progress*– diseña BIENALSUR.

A partir de marzo de 2020 y con un encierro virtualmente global debido a la pandemia de Covid19, y entre las numerosas estrategias de resistencia que artistas, intelectuales, en fin, que cada uno fue ensayando para sobrellevar la inesperada y desconcertante situación de emergencia que vivimos, en abril de ese año la artista francesa Natacha Nisic inicia una convocatoria abierta a artistas que desearan integrar una incipiente plataforma que creó bajo el título de *The crown letters*. En simultáneo, y dado que habíamos compartido otros trabajos años antes, me escribió contándome las características del proyecto que estaba iniciando e invitándome a darle un vistazo. La invité a presentarlo en el llamado abierto internacional que para cada edición convocamos, cosa que hizo. El tiempo, las lecturas y consideraciones del consejo curatorial llevaron a la selección de este proyecto que semana a semana crecía en número de participantes y en propuestas de cada una de las artistas que lo integraba.



Comenzaron a mejorar las condiciones globales, pero *The crown letters project*<sup>8</sup>, lejos de diluirse, siguió sostenidamente y con más fuerza ya que se había establecido como lugar de encuentro semanal en donde compartir desde la cotidianidad hasta los proyectos y derivas del pensamiento. Entre tanto, el equipo de BIENALSUR siguió trabajando para alcanzar en cada sede las condiciones de posibilidad que permiten estar desplegando de manera física, presencial y activa esta tercera edición. En este marco, y después de haber integrado este y otros proyectos que asumieron formato solo virtual, a la sede virtual de BIENALSUR (la única que está en todos los kilómetros o que no registra número de kilómetro)<sup>9</sup>, volvimos a sentarnos (zoom mediante) con las *Crown letters* (como identificamos rápidamente a este colectivo) para invitarlas a imaginar una versión física, material, presencial del proyecto en el marco de las exposiciones programadas dentro del eje curatorial modos de habitar. De estas conversaciones surgió el formato mural de *The crown letters* que exhibe a modo de gráfico de barras (en el que cada columna representa una semana), las imágenes que identifican cada uno de los proyectos que fueron sumándose a esta activa plataforma dándole otra visibilidad y contribuyendo a materializar a la manera de un archivo del presente, el día a día de estas más de setenta semanas de pandemia.

Por otra parte, el diálogo entre las *Crown letters* y quienes pensamos la curaduría de BIENALSUR, llevó a que Manuela Morgaine, una de sus integrantes, retomara uno de los lemas de nuestra plataforma con el que buscamos tender puentes en un mundo que construye muros, para comenzar el desarrollo de la convocatoria *Erase borders* dentro del espacio de *Crown Letters*. La sinergia entre uno y otro proyecto queda expuesta junto a la necesidad de dar una resolución simbólica a problemáticas contemporáneas con la convicción de que el arte debe intervenir en ellas con sus propias herramientas y lógicas.

Para seguir pensando...

La construcción de un nosotros está atravesada por las marcas de inclusión y exclusión que la definen. Como toda construcción socio-cultural es, además histórica. Pero, ¿cuál es el alcance de esas construcciones? ¿En qué medida ideas y prácticas que identificamos como del pasado persisten de manera latente en el presente, como agazapadas, a la espera del momento apropiado para volver a jugar en la superficie?

Esas tensiones entre lo residual y lo emergente son las que se debaten en la construcción de la hegemonía que, como sabemos, negocia continuamente con ambos flujos para sostenerse.

Allí la razón de este tipo de reflexiones desde el espacio del arte contemporáneo. Si hay una pregunta latente a lo largo de este ensayo es: por qué cartografías y archivos en el proyecto creador de un conjunto de artistas; o, inclusive, por qué insistir con la marcación del sur como sitio de enunciación de quienes pensamos y producimos en el marco de este proyecto, creo que la respuesta se va dando en el recorrido.

Elegimos desplegar una política del arte que trabaja desde el presente, que busca sondear e intervenir no solo la superficie, sino también en las capas de pasados diversos y sus resonancias en la actualidad. Por eso, entre las pinturas de Jarpa se encuentra el retrato de Camilo Catrillanca: la primera víctima en noviembre de 2018 de los levantamientos populares en Chile, quien recibió un disparo por la espalda de un carabinero. Camilo era un joven mapuche de 23 años que como otros miembros de su comunidad luchaba por la reivindicación de los derechos civiles. Era nieto del líder histórico de la comunidad mapuche e hijo del presidente de esa comunidad. La inclusión de este retrato a gran escala reclama desde el presente una revisión de las formas en que se gestiona la memoria y con ella una relectura crítica de los mecanismos y lógicas normalizados con los que transitamos física y conceptualmente nuestro mundo.

En fin, el recorrido por la cartografía de BIENALSUR, siguiendo a su vez los gestos de apropiación de mapas y archivos de las artistas citadas que hoy se retiene como ensayo en este artículo, forma parte de un proyecto más amplio que enlaza ensayos que, como estos localizados en Málaga, Buenos Aires, París, Canarias, Montevideo, Córdoba y varios sitios más, buscan desocultar realidades, descolonizar miradas e invitar a recrear otros circuitos y dinámicas para el arte contemporáneo que favorezcan el pensar nuevamente qué sociedad habitamos y cuál queremos construir.

## Referencias

1. Ver bienalsur.org.
2. Además, entre las publicaciones con las que dialogar este texto elijo citar la de Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.5
3. Pérez Rubio, A. (edit.) (2019). *Voluspa Jarpa*, Altered views. Chile: Antena. Esta publicación recoge la presentación realizada por Jarpa con curaduría de Pérez Rubio para la 58 Bienal de Venecia. Allí presentó por primera vez su proyecto del Museo Hegemónico cuyo proceso de investigación y desarrollo tuvo continuidad en la muestra de presentada en La Térmica (Málaga, BIENALSUR) entre julio y noviembre de 2021 con curaduría de Diana Wechsler cuyo libro-catálogo se encuentra en proceso de edición.
4. *Después de Babel*, un proyecto de Barbara Cassin, co-curado por Marina Aguerre con la colaboración de Leandro Martínez Depietri en MUNTREF Centro de arte contemporáneo, Km0 de BIENALSUR.
5. Wechsler, D. (2015). *Graciela Sacco, nada está donde se cree*. Buenos Aires: eduntref-ediciones Larrivière.
6. citado por Mira Flores, en la construcción de la presentación conceptual de su propuesta *Mapa mundi* realizada para el llamado abierto internacional hacia BIENALSUR 2021 (14/02/2020 al 15/06/2020). Proyecto que fue seleccionado por el consejo curatorial y que integra la exposición *Desde el otro lado, derribando fronteras* que con curaduría de Diana Wechsler se presenta en la Fundación Francis Naranjo, Palmas de Gran Canaria, España agosto-octubre BIENALSUR2021.
7. Km0 de BIENALSUR, Muntref Centro de arte contemporáneo, co-curaduría de Alex Brahim, Diana Wechsler y Benedetta Casini.
8. The Crown Letter: <http://crownproject.art>, última consulta 31 de octubre 2021.
9. Sede virtual BIENALSUR: <https://bienalsur.org>, última consulta 31 de octubre 2021.

## Bibliografía

- Diego, E. de. (2008). *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- Torres García, J. (1984). "La Escuela del Sur" (1935) en: *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza.

Qualina, F. (2017). Cristina Piffer. Serie Argento, 300 actas. Recuperado de <http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/>

Speranza, G. *Atlas portátil de América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2012

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

Licencia



licencia - No Comercial - Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

