



# Mapping-me

María Ortega Estepa



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

**INICIARTE**



# Mapping-me

María Ortega Estepa

Diciembre 2013-Febrero 2014  
Espacio Iniciararte, Córdoba



## **JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejero  
Sebastián Cano Fernández

Secretaria General de Cultura  
Montserrat Reyes Cilleza

Director General de Instituciones Museísticas, Acción  
Cultural y Promoción del Arte  
Sebastián Rueda Ruiz

Delegada Territorial de Educación, Cultura y Deporte  
en Córdoba  
Manuela Gómez Camacho

Director de Agencia Andaluza de Instituciones  
Culturales  
José Francisco Pérez Moreno

## **EXPOSICIÓN**

Sala Iniciarte Córdoba  
Delegación Territorial de Educación, Cultura  
y Deporte

Producción  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales.  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Montaje  
Zum Creativos S.L.

## **CATÁLOGO**

**Edita**  
JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Educación, Cultura y Deporte

**Textos**  
Óscar Fernández  
María Ortega Estepa

**Traducción**  
Morote Traducciones S.L.

**Diseño y maquetación**  
Critería Diseño y Comunicación

**Producción**  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales.  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

**Fotografías**  
Fernando Bayona: *Homologías del recuerdo*  
(fragmentos) y página 30  
Rafael Lafuente: páginas 54-57

**Imprime**  
Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería  
de Educación, Cultura y Deporte  
© de las reproducciones: sus autores

**ISBN: 978-84-9959-154-4**  
**Depósito legal: SE 2577-2013**

Comisión Valoración Proyectos en Córdoba: Sebastián  
Rueda Ruiz, Manuela Pliego Sánchez, Carmen del  
Campo Romaguera, Nieves Galiot Martín, Pablo García  
Casado, Ángel Luis Pérez Villén y Hisae Yanase

# ÍNDICE

## Presentación

Luciano Alonso  
Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
5

## Cartografías del tiempo compartido

Óscar Fernández  
7 - 10

## Los mapas, los territorios

María Ortega Estepa  
11

## Situación de las obras en sala

13

## Obras

15 - 59

## Biografía

61 - 63

## Traducciones

65 - 72



Este año la Junta de Andalucía ha rescatado el programa Iniciarte otorgándole un nuevo impulso desde el punto de vista expositivo, así como de la promoción y difusión del arte contemporáneo producido por los jóvenes andaluces.

El proyecto expositivo de la cordobesa María Ortega Estepa **Mapping-me** ha sido uno de los primeros seleccionados por la comisión de valoración para Córdoba, compuesta por destacados artistas, académicos y profesionales de la industria cultural, y da continuidad al programa Iniciarte 2013-2014 que arrancó en Málaga con la exposición Tres Estados.

Andalucía cuenta, de este modo, con dos ciudades implicadas en este interesante proyecto al que en breve se incorporará Sevilla, con el objetivo final de que existan salas expositivas en las ocho provincias andaluzas.

Con **Mapping-me**, María Ortega Estepa pone en cuestión la idea de naturaleza como algo atemporal y determinada por un significado personal. La muestra compuesta por varias series de dibujos va más allá del concepto “cartografía”, donde la mirada al paisaje natural se multiplica a medida que va desarrollando sus obras.

Obras que alcanzarán su aspecto más internacional gracias al catálogo bilingüe que apoya la obra y da mayor sentido y amplitud a esta iniciativa.

**Luciano Alonso Alonso**  
Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Junta de Andalucía





# Cartografías del tiempo compartido

Óscar Fernández

Allá por los siglos XVI al XVIII fueron establecidos los parámetros de las ciencias exactas. Ocurrido esto, no le quedaba a la modernidad otra tarea que cuestionarlos con el mismo tesón con que fueron puestos en pie. Aquélla fue una esforzada tarea, aún inconclusa, que nos sigue conduciendo por senderos salpicados de enmiendas al pensamiento idealista o puramente racional. A ojos de quienes impugnaban el dogma científico, la pretensión de exactitud del mismo acarrearba un dominio excesivo de lo cuantificable, de lo finalista y de la réplica, que excluía lo imaginario, el deseo o lo espiritual de las disciplinas académicas autorizadas. El saber, se denunciaba, parecía haber abandonado la espiritualidad por primera vez en la historia.

Esta oleada de críticas crearía las condiciones para la emergencia de una modernidad múltiple y bifurcada en infinitas direcciones, algunas de ellas opuestas. Podríamos decir, de hecho, que fueron muchas las modernidades que han coexistido desde entonces hasta nuestros días. Y que en éstas colisionan la vanguardia y la reacción, el avance hacia lo desconocido y la más absoluta nostalgia del pasado. De entre todas ellas no interesan tanto las posturas extremas. Los extremos, en la mayoría de las ocasiones, son anecdóticos o menos ilustrativos, ya que su radicalismo ejerce tal fascinación que encandilan a la mayoría. Y, claro, se “gastan” por el trasiego de dicha multitud. Interesan más, al menos a quien escribe, las posiciones intermedias, híbridas y diseminadas que brotaron en medio de aquel cisma. Estas alternativas pugnaban, con análoga ambición a la de los científicos, por erigir un sistema contrario al de la ciencia clásica; esto es, un sistema que se dejara contaminar por las circunstancias del sujeto; un sistema alimentado por datos pero también por intuiciones, y capaz, por encima de todo, de anular a la regla y la cuadrícula como un fin en sí mismas, convirtiéndolas en un medio para llegar a comprender otros saberes y alcanzar consciencias no formalizadas.

Wilhelm Dilthey podría ser un buen ejemplo de este pensamiento, excéntrico y meridiano a la vez. Su estética se proponía crear, a finales del siglo XIX, nada menos que una ciencia subjetiva de las humanidades. Con ella aspiraba a restañar el equilibrio que las tendencias imperantes en su tiempo, más concretamente el Naturalismo, habían descompuesto. Dilthey observaba con preocupación cómo el imperio de la técnica había generado una mirada nueva a la realidad, que se limitaba a lo inmediato y poco menos que a copiar lo real sin otro fin que la propia demostración del gesto técnico, de la reproducción. De su manifiesto sentido de pérdida, situado a medio camino entre la nostalgia y el asombro, afloraría sin embargo un proyecto audaz y visionario que fusionaba la tradición trascendental de las artes y las humanidades con el afán de conocimiento científico. Su modelo se construiría sobre dos cimientos enormemente inspiradores. Por un lado, Dilthey no dudó en mantener viva la tradición estética clásica, esa que nos invita a ver la realidad a través del prisma artístico para enriquecer nuestra propia existencia. Por el otro, avanzaría en la definición del sujeto moderno, heredado del romanticismo, como aquél que protagoniza la experiencia estética pero también el relato histórico. Esto es, ratificaba la figura del narrador autorizado por la gran ciencia pero lo mostraría como un sujeto implicado, como una subjetividad que experimenta y comprende a la vez, que hace de la vivencia el camino hacia el saber.

Más nítido, e igualmente ambicioso, se nos aparece el narrador en Walter Benjamin. En un breve ensayo que lleva ese título, *El narrador*, y que fue elaborado entre 1928 y 1935, el autor germano disecciona algunas de las ideas que sugería Dilthey, pero desde una posición bien distinta. Dilthey no era un mero crítico de su tiempo; era, más bien, un nostálgico. Su aspiración era rememorar el pasado de una manera dinámica a través del presente, que para él es poco menos que un desgraciado inconveniente de la Historia. La vivencia es

la base del relato histórico, y por extensión del hecho artístico, por cuanto que es en ella donde el pasado se actualiza constantemente, obteniendo esa resistencia a lo inmediato, y a lo fugaz del presente, que ansiaba Dilthey.

En Benjamin, sin embargo, la nostalgia de un tiempo mejor no tiene cabida. De hecho, cuando explica que la narración es un arte con los días contados rechaza interpretarlo como una “manifestación de decadencia”. Pero su ensayo tampoco es afirmativo ni cómplice. La argumentación del alemán no dista demasiado de la de Dilthey. Detecta, como éste, una sustitución progresiva de la tradición del relato y el narrador, anclados en la oralidad, en lo artesanal y directamente conectados con el oyente, por una forma de producción mucho más fría, tecnológicamente determinada y orientada a un oyente solitario. Mas su interpretación es esquiva, ambigua incluso. No hay en ella esa nitidez con la que el propio Benjamin se posiciona cuando, por ejemplo, extrapola este cambio al terreno de lo visual en su famoso ensayo sobre la obra de arte y la reproductibilidad técnica.

A pesar de sus diferencias, Dilthey y Benjamin construyen, desde sus respectivas atalayas, una crítica al paradigma científico-técnico cuyos destellos irradian hasta nuestros días. Por sintetizar, podríamos desbrozar sus planteamientos en dos líneas principales. La primera vendría a decir que, con el advenimiento de la revolución tecnológica y de los saberes técnicos, se está perdiendo el campo de la experiencia, no sólo de la experiencia sensible, sino de todos los grados de experiencia. Benjamin es claro en este sentido: “la cotización de la experiencia ha caído”. Por experiencia se entienden todas aquellas formas de sabiduría adquiridas a lo largo del itinerario vital de cada individuo, quedando excluidas de esta definición aquellas resultantes de ensayos de laboratorio o de procesos de investigación clínica, que son por definición ajenas a la vivencia. Lo que se denuncia en este primer asalto a la ciencia es el hecho de que, en su búsqueda de la solución técnica, ésta se ha anclado en lo instrumental y ha mitigado esas otras preocupaciones, de calado más emocional o trascendente, de las que los sabios se ocupaban antes.

A consecuencia de ello “el lado épico de la verdad”, diría Benjamin, se extingue.

Si asumimos que el “sentido de la vida” no puede ser objeto de demostración científica y entendemos que el arte de narrar era una forma de transmisión de conocimiento encaminada precisamente a entender este sentido de la vida, la narración pierde su razón de ser y se disuelve en un mundo dominado por los saberes técnicos. Éste es el segundo argumento en el que Dilthey y Benjamin se encuentran: la figura del narrador, fundamental para el ideal de estética como forma de conocimiento que ambos defienden, se ve arrinconado, prácticamente excluido por lo científico. En Dilthey el narrador es ese sujeto que revive la historia, el encargado de mantener vivo el pasado, en pugna contra el Naturalismo; para Benjamin el narrador es quien custodia la tradición oral, ese artesano de la comunicación que poco o nada tiene que ver con la forma paradigmática de relato en la época técnica, la novela.

Con sus aportaciones, Dilthey y Benjamin abrieron una línea de pensamiento que atraviesa el siglo XX de punta a cabo. Dieron pie, así, a una tradición de la que brota también el sentido de la obra reciente de María Ortega Estepa. A artistas como ella corresponde retomar este inmenso legado para someterlo a los rigores de la plástica. Son ellos los encargados de producir una forma estética capaz de traducirlo. Podríamos reconocer a estos artistas como sujetos implicados en la construcción de un paradigma artístico que es riguroso y ordenado, pero dentro del cual es no sólo posible sino necesaria la emergencia de un sujeto emancipado, deseante, creativo. Un sujeto que use las herramientas del saber estructurado pero que huya del peligro por excelencia de la técnica, cual es su tendencia a la repetición, a la normalización de todo cuanto toca. La práctica de autores como María Ortega Estepa se debe considerar, pues, como la síntesis de lo estructural y lo sensible. Un planteamiento nada actual en su sentido último – nos acompaña, como hemos visto, desde hace más de cien años- pero que está encontrando formas inéditas de expresión, ya que ha inventado un lenguaje propio y novedoso de la mano de estos creadores.

La aportación de los artistas a cuya escuela se incorpora María Ortega Estepa podría sustentarse sobre dos elementos de fuerza que podríamos resumir como la perversión del sistema cartográfico, por un lado, y la extensión del paradigma arte-vida. El primer aspecto es imprescindible para comprender las piezas recientes de Ortega Estepa, sobre todo las desarrolladas bajo el título *Homologías del recuerdo*, durante su residencia en Bilbao en 2012, y las que presenta ahora en Iniciararte bajo el título *Mapping-me*. El ejercicio de la cartografía, que fue la mayor expresión del imperialismo cognitivo propio de la modernidad tecnológica, es una herramienta desviada por la artista para otros usos. Recurrir a la mediación del mapa sigue siendo imprescindible, pues es necesario atenerse a un lenguaje compartido por todos para hacerse entender. Esta es, de hecho, la aportación ineludible y fundamental del paradigma científico: dotarnos de una articulación común de saberes y de lenguajes abstractos que sean reconocibles casi universalmente. Pero, admitido esto, quién dijo que su uso debía encaminarse exclusivamente hacia lo geopolítico, hacia la construcción de una mirada dominante sobre el territorio. Y, lo que es más grave, ¿quién nos inculcó que sólo los territorios físicos son “mapeables”? ¿Acaso -y en este sentido es básico recuperar a Dilthey- hemos olvidado el concepto de paisaje romántico?

El acto del mapeo es aquí, como lo fue por ejemplo para los situacionistas, un acto poético. Se trata de una exploración emocional que se alimenta de la experiencia radicalmente subjetiva de quien la realiza. Este levantamiento de una carta sobre el terreno asume un alto grado de indeterminación, algo que también tiene en común con los situacionistas. La importancia de esto para los situacionistas fue tal que llamaron a su actividad “deriva”. Un concepto revolucionario que ha llegado hasta nosotros superando la vieja idea de cartografía, introduciendo el azar como forma de acción y desterrando para siempre la relación de dependencia del mapa respecto del escenario que representa. De esta manera se explican también los mapas de María Ortega Estepa, que son piezas únicas, lo que descarta cualquier intento de generalización o de construcción de una guía del terreno a partir de éstos.

Podría decirse que el singular mapeo de la artista ha acabado por perder de vista al terreno, de modo que funciona como un signo que no remite a otro lugar que el trazado sobre el propio papel que lo soporta. Nos encontramos así ante un aparente sinsentido: hacer un mapa sin lo mapeado. Una especie de contradicción que podría llevarnos al camino sin salida de lo tautológico; es decir, de un sistema que no representa a otra cosa que a sí mismo. Sin soslayar las posibilidades de un gesto de este estilo, que nos llevaría por ejemplo a la noción del signo hueco que propone Jean Baudrillard, encontramos en Ortega Estepa una solución de otra índole. Es evidente que ella ya usa el mapa como un lenguaje autónomo, del mismo modo que también es claro que los ejes de coordenadas y el código de la cartografía aparecen en su obra como figuras retóricas. Es igualmente meridiano que con ello produce un cortocircuito del sistema, pues despoja a la ciencia cartográfica de su objeto de estudio. Pero no lo hace para vaciarlo de contenido, como tampoco pretende silenciarlo o declararlo obsoleto. La idea de mapa ha devenido forma, puro lenguaje que se usa desde una libertad total y sin el prejuicio técnico que lo dominaba antes.

Esta declinación formalista de las coordenadas cartográficas cierra filas en torno a la naturaleza eminentemente pictórica del contexto de lectura donde se inscriben. Sometidas al rigor de lo estético, de un formalismo bien entendido, estas cartografías denotan la mano que hay detrás de su ejecución, incorporando un componente que les sería completamente ajeno en el paradigma tecnológico: la gestualidad. Esto nos retrotrae, de nuevo, al narrador de Benjamin; figura con la que Ortega Estepa se relaciona mucho mejor que con el cartógrafo, el técnico. Como ya hemos visto, en el desarrollo de su ensayo Benjamin identificaba al narrador con un artesano cuya tarea es conectar el alma, el ojo y la mano. Y en esta empresa anda también la artista, reivindicando constantemente la dimensión figurativa, plástica y manual de sus mapas. Esto no significa, en absoluto, que sólo el arte gestual y retiniano esté dotado de alma. Más bien se podría interpretar la cita de Benjamin como sigue: para posicionarse fuera de

las reglas del mundo técnico, el arte debe reconciliarse, necesariamente, con su dimensión artesanal, poniendo de manifiesto las condiciones de su producción.

El hecho de que la artista nos ofrezca su propia interpretación de las estrategias del mapeo, elaborándolas como formas autónomas, se justifica por un propósito de impregnar a esos mapas de gestualidad, convirtiéndolos en piezas más artesanas que tecnológicas y dotadas, por tanto, de alma. Éstas son condiciones necesarias para llevar la pintura a un estatus ulterior, que es la pretensión final de Ortega Estepa. En este punto, ella ya se encuentra capacitada para hacer uso de estas coordenadas como medios que nos trasportan a otros registros, que les son impropios. Estos registros son, por un lado, de carácter simbólico, abocándose al encuentro de nuevo entre lo técnico y lo poético. Y también de carácter biográfico. De manera que el hecho de que estas cartografías de Ortega Estepa no representen ningún territorio real, no significa que su capacidad evocadora y simbólica haya desaparecido. Más bien se trata de todo lo contrario, de usar la convención de su lenguaje para potenciar otros sentidos y buscar otros territorios para representar. Es aquí cuando se hace pertinente hablar de la revisión del paradigma arte-vida que apuntábamos antes.

A María Ortega Estepa le ocurre como al preso de *El Zahir*, en el relato de Borges, quien acabó pintando en su celda un tigre infinito atravesado por muchos tigres, a pesar de que su propósito inicial había sido trazar un mapamundi. Algo parecido sucede a la artista cuando parte de un mapa como coartada, como punto de partida, pero termina componiendo un gran árbol. Este árbol es su símbolo por excelencia, no aparece por azar, y llega para condensar el ojo, la mano y el alma en una forma reconocible. El árbol se presenta como una cartografía compuesta por infinitos meandros, como una forma orgánica a la deriva e inasequible a la repetición; es la negación del orden científico clásico. Pero al mismo tiempo es, a través de sus ramas y anillos, uno de los mapas más antiguos de los que tenemos constancia; de manera que posee ese carácter fedatario

que ansía el discurso técnico. El árbol es, en suma, la metáfora perfecta para Ortega Estepa pues representa aquel estado intermedio que su obra ambiciona: procede de un orden superior, y previo, a la disciplina científica, de modo que no abandona la experiencia y la vivencia, al tiempo que soporta con solvencia el rigor del dato y la coordenada.

El árbol es una forma subalterna y no académica de mapeo. No obedece a la norma de la cartografía porque el objeto del que ha de ocuparse queda también fuera de esa norma. Ese objeto es, en la obra de María Ortega Estepa, la vivencia, el aprendizaje a través de la vida. Y para poder ocuparse de él hay que trabajar con el tiempo, con el recuerdo propio y de los demás y, de manera simultánea, con la introspección y la más profunda reflexión acerca del sentido de lo que hacemos. La artista compone, pues, mapas del tiempo, mapas de recuerdos, representando aquello que el mundo técnico es incapaz de mostrar. Estos mapas son una expansión de la dialéctica arte-vida porque son, al mismo tiempo, relato y objeto, tiempo y espacio, vivencia y forma. Los árboles-mapa convierten a Ortega Estepa en una especie de narradora visual que, a la manera anti-nostálgica de Benjamin, combate la pérdida de cotización de la experiencia, y de la vivencia compartida, con las armas de nuestro tiempo tecnológico.

# Los mapas, los territorios

María Ortega Estepa

A estas alturas puede parecer algo reiterativo repetir por enésima vez aquella máxima: “el mapa no es el territorio”, si no fuera porque la exposición *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*, que Helena Tatay<sup>1</sup> comisarió para el espacio Caixaforum en Madrid (del 21 de noviembre de 2012 al 24 de febrero de 2013) y que me inspiró de manera profunda para el trabajo que ahora planteo, nos traía de nuevo la idea de que el mapa no es sino una conveniencia más (política, experiencial, corporal, económica y conceptual) que realiza el ser humano para simplificar en una simple hoja de papel la complejidad del mundo que le rodea. Se planteaba el lenguaje cartográfico abordado desde distintos puntos de vista: tipos de espacio, cartografías sociales y políticas, cartografías del cuerpo, cartografías de experiencia y vida, cartografías de lo intangible o conceptuales.

En torno a este territorio de trabajo se han organizado años atrás piezas a través de la mirada de variedad de artistas contemporáneos, desde Marcel Duchamp, Paul Klee o Joaquín Torres García a imprescindibles representaciones del arte conceptual posterior a los años sesenta.

(Richard Long, Art & Language, Stanley Brouwn o Félix González-Torres) o la incorporación de artistas más cercanos a nuestro tiempo como Efrén Álvarez, Cristina Lucas, Kara Walker, Trisha Brown, Ignasi Aballí, Rogelio López Cuenca...

En cuanto a la relación del mapa con el cuerpo, encontramos piezas de Ana Mendieta, Yves Klein o David Hammons entre otros, y, casi como una ruta paralela a esta relación, nacía la cartografía unida a los mapas de experiencia y vida, concordancia contada de forma melancólica y poéti-

ca por el *Retrato de la familia Stillpass*, obra de Félix González-Torres en 1991, por ejemplo<sup>2</sup>. Va a ser en este punto donde se sitúa el presente proyecto *Mapping-me*, uniendo la experiencia a la naturaleza y a la concepción intimista del ser humano y la tierra.

*Mapping-me* versa sobre caminos y paisajes como cosmología de mecanismos nuevos, reconocibles como elemento de introspección. Los caminos se muestran como nuevas metáforas, nuevos terrenos por conquistar. En esta investigación ontológica de “camino” me interesa el concepto como “origen”, elemento que guía y evita ir a la deriva, pero del que sólo podemos controlar una parte; su final siempre es impredecible.

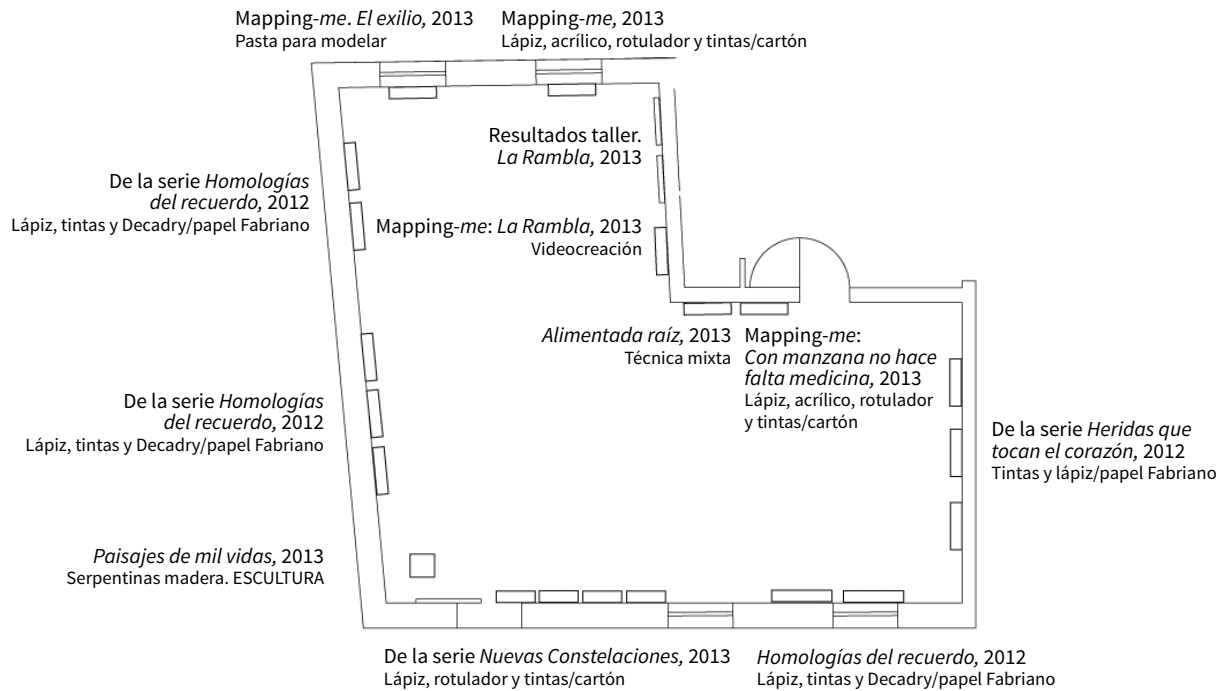
El árbol es un elemento iconográfico persistente en mi trabajo, lo concibo como un monumento de los siglos que no vivimos. Única ordenación de tiempo y espacio, completando la metáfora del topógrafo que ahora conforma la savia del árbol. Un laberinto de caminos de ida y vuelta, una geografía de desconocidos y profundos ecos donde los recuerdos conforman imágenes fruto de la memoria reconstructiva con el árbol como punto de partida y las raíces con una unión umbilical.

<sup>1</sup> Comisaria independiente. Vive en Barcelona. Ha trabajado para Caixa Fórum o Fundación Antoni Tàpies, entre otros.

<sup>2</sup> Texto extraído de *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento* de Alcaide, Jesús. Ars Operandi. Revista Digital. Comisaria: Helena Tatay. Caixaforum Madrid



# Situación de las obras en sala







OBRAS





Página anterior: *Homologías del recuerdo*.  
Lápiz, tintas y Decadry/papel Fabriano. 150 x 350 cm  
Derecha: *Homologías del recuerdo* (fragmento)













*Homologías del recuerdo (fragmento)*





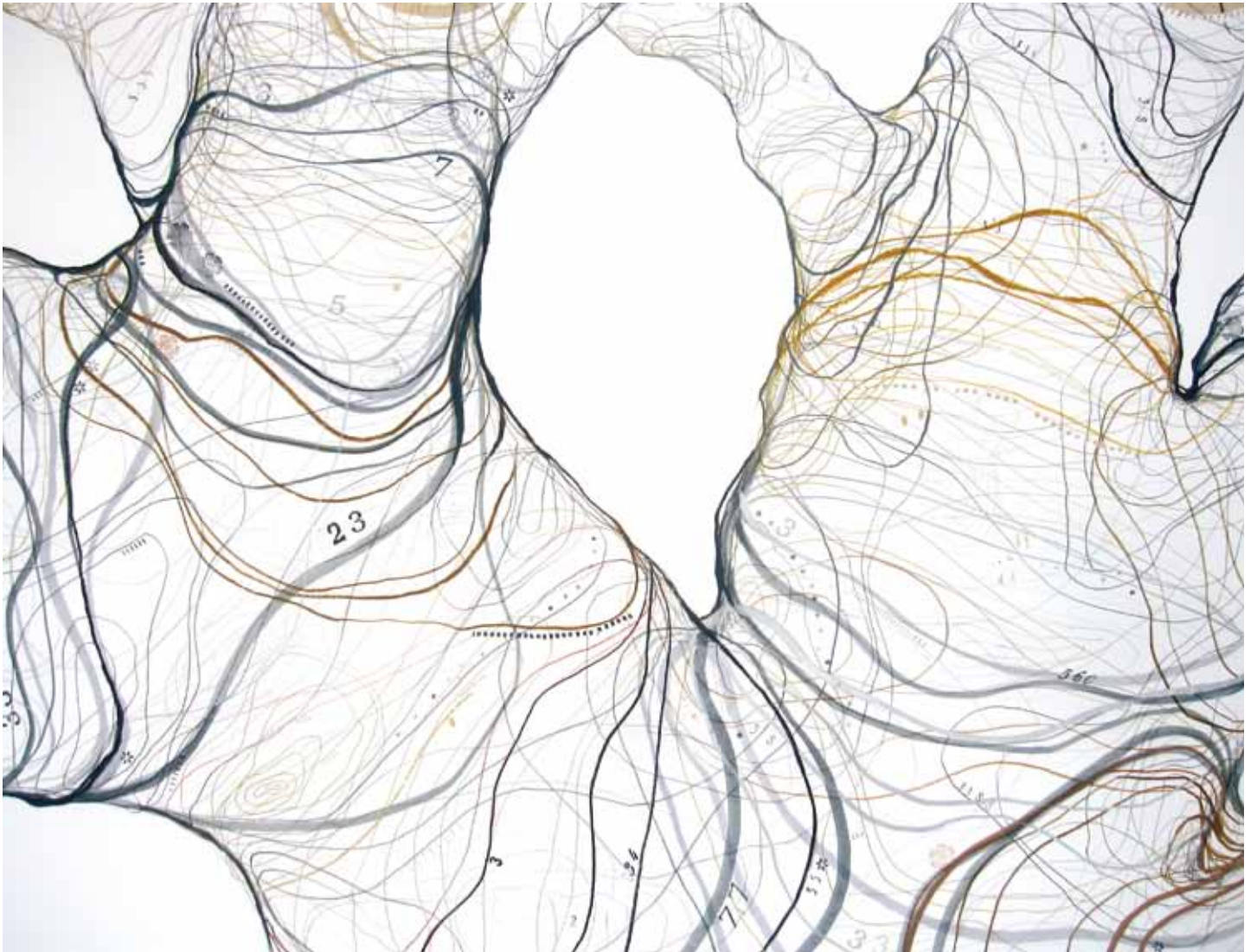




*Homologías del recuerdo (fragmento)*



*Homologías del recuerdo (fragmento)*



























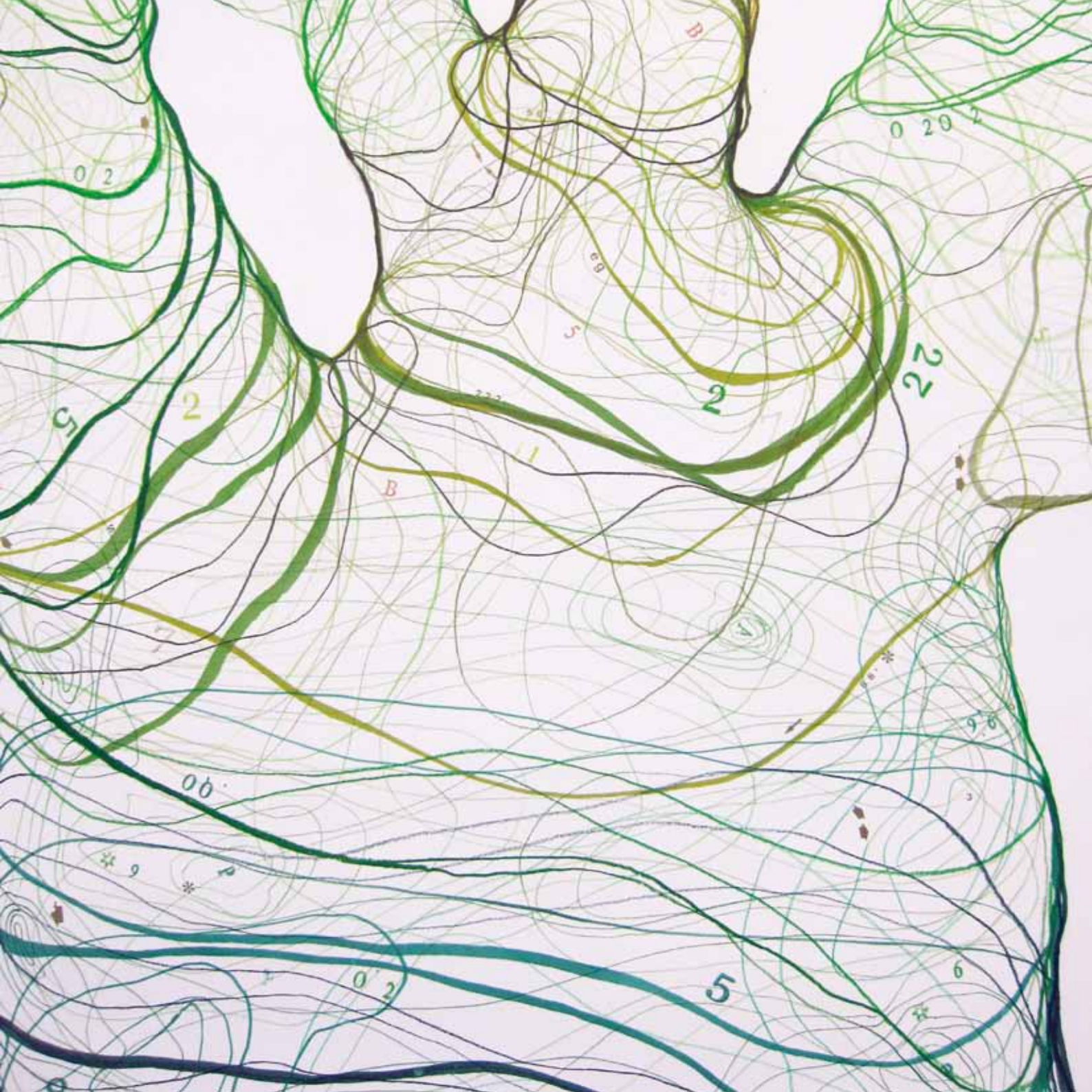


Páginas 28, 29, 30 y 31: *Homologías del recuerdo* (fragmentos)

Páginas 32 y 33: De la serie *Homologías*. Lápiz, tintas y Decadry/papel Fabriano. 250 x 150 cm

Arriba y derecha: De la serie *Homologías* (fragmentos)



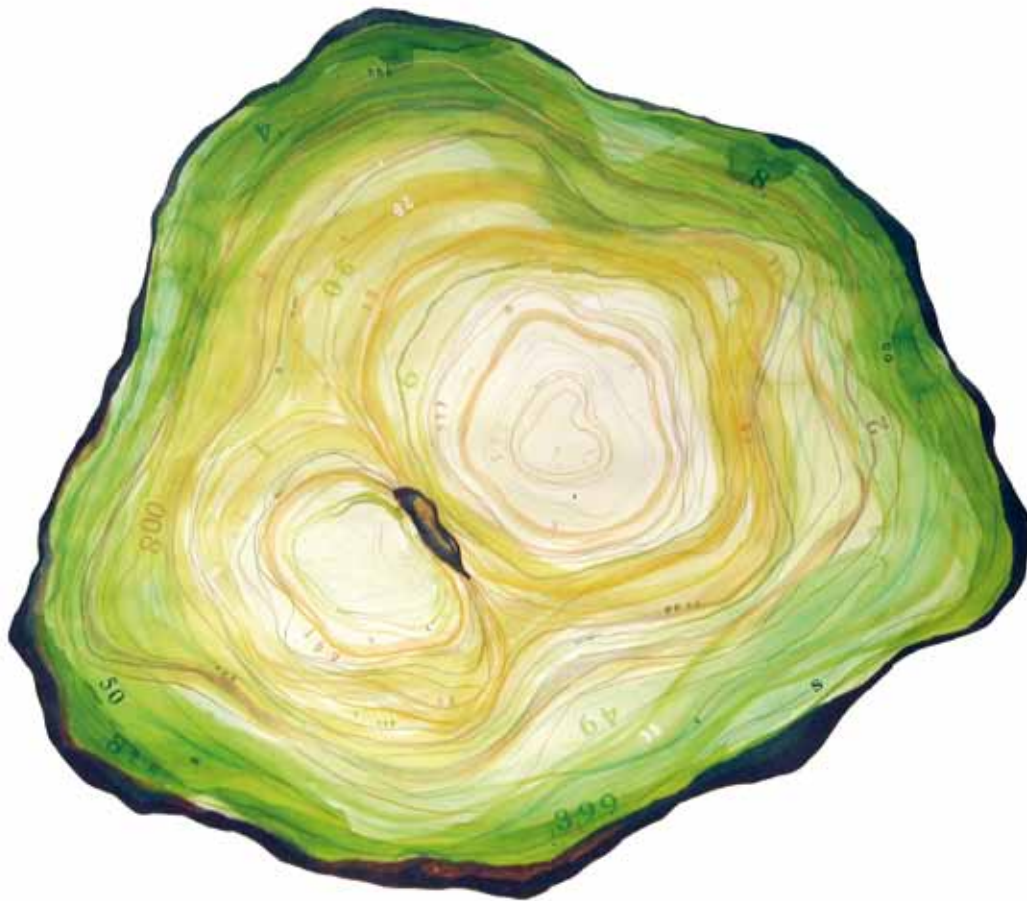












Arriba: De la serie *Heridas que tocan el corazón*. Tintas y lápiz/Papel Fabriano. 55 x 50 cm  
Páginas anteriores: De la serie *Homologías*. Lápiz, tintas y Decadry/papel Fabriano. 150 x 150 cm



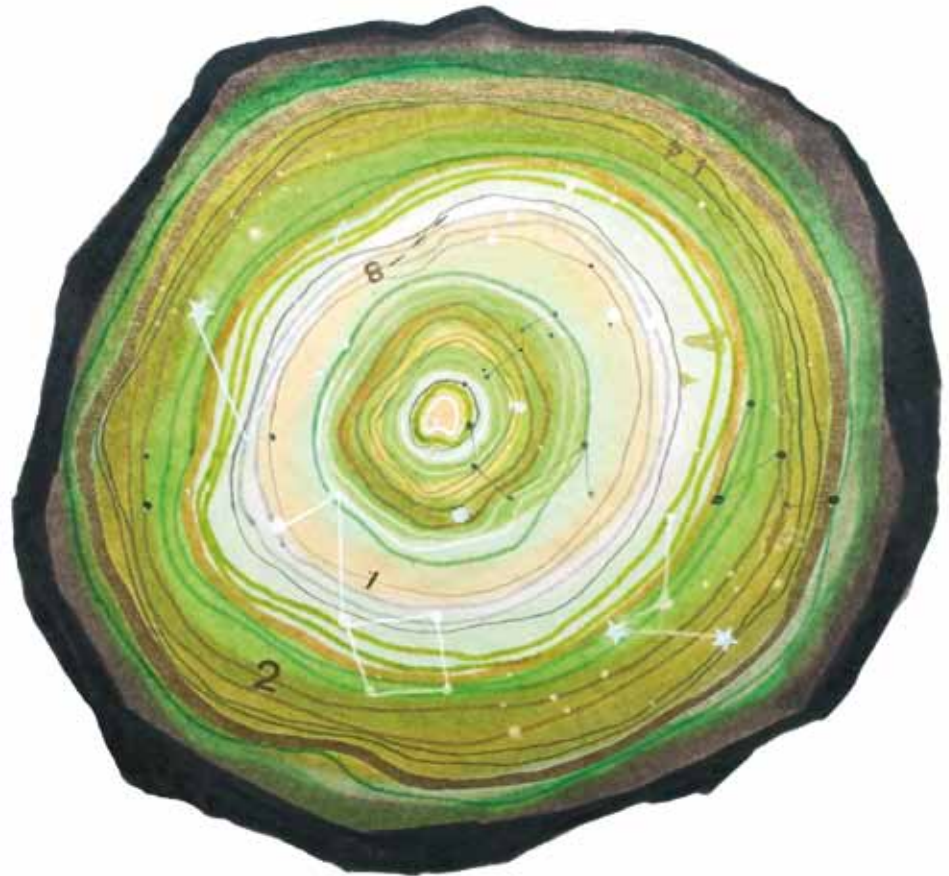


De la serie *Heridas que tocan el corazón*. Tintas y lápiz/Papel Fabriano. 55 x 50 cm



De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz, rotulador y tintas/cartón. 36 x 28 cm

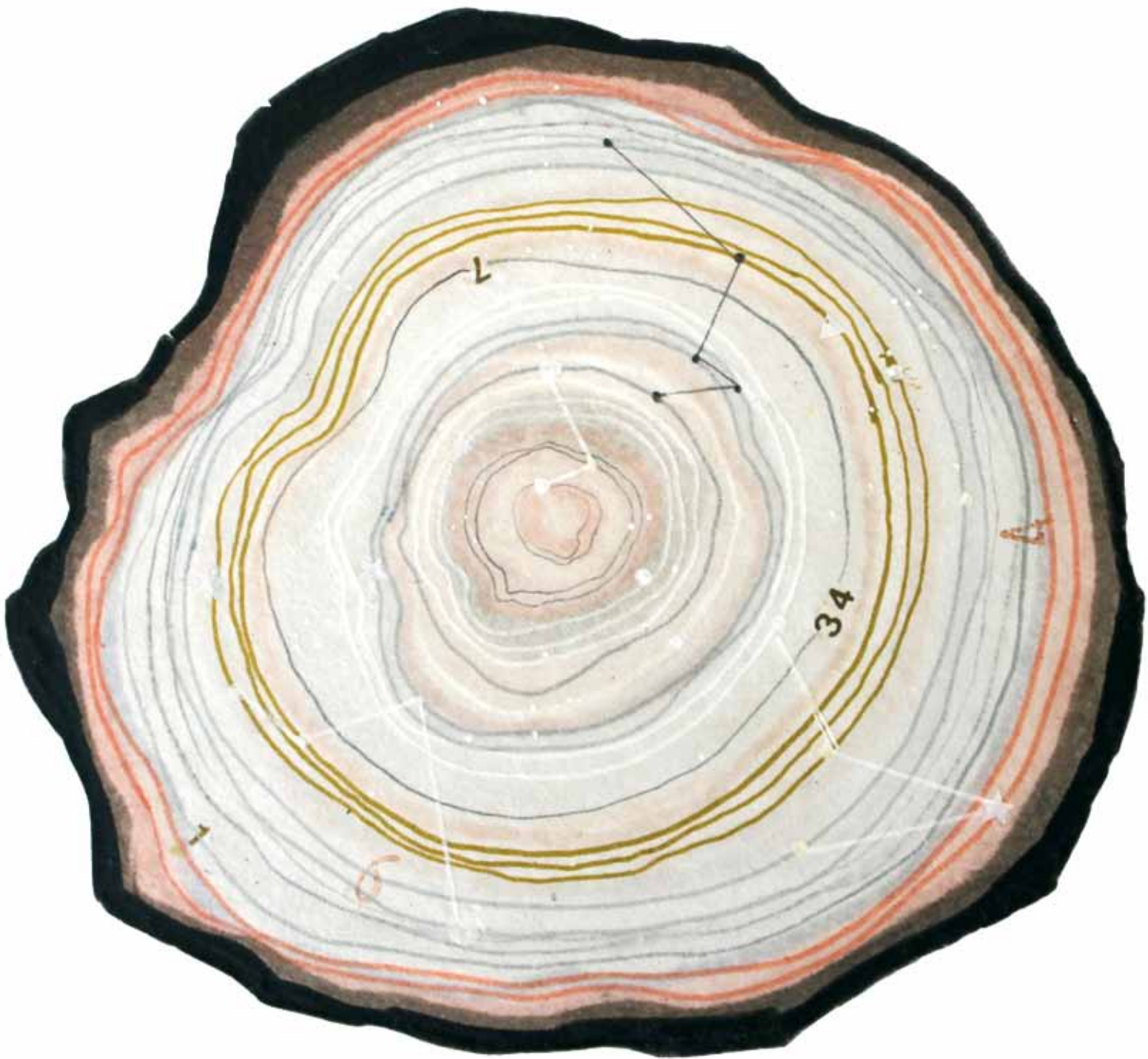
De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz, rotulador y tintas/cartón. 36 x 28 cm

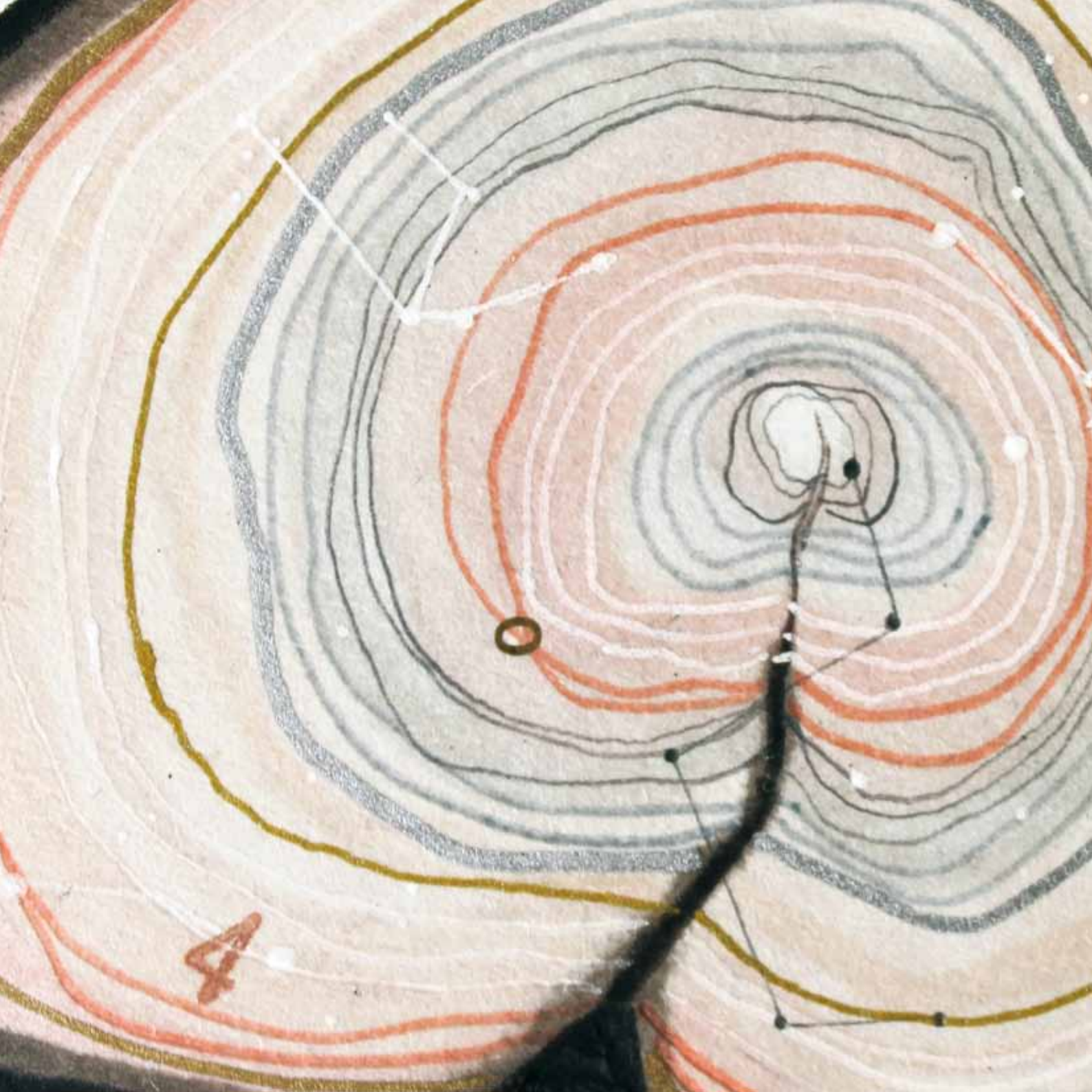




Arriba: De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz, rotulador y tintas/cartón. 36 x 28 cm  
Derecha: De la serie *Nuevas Constelaciones*





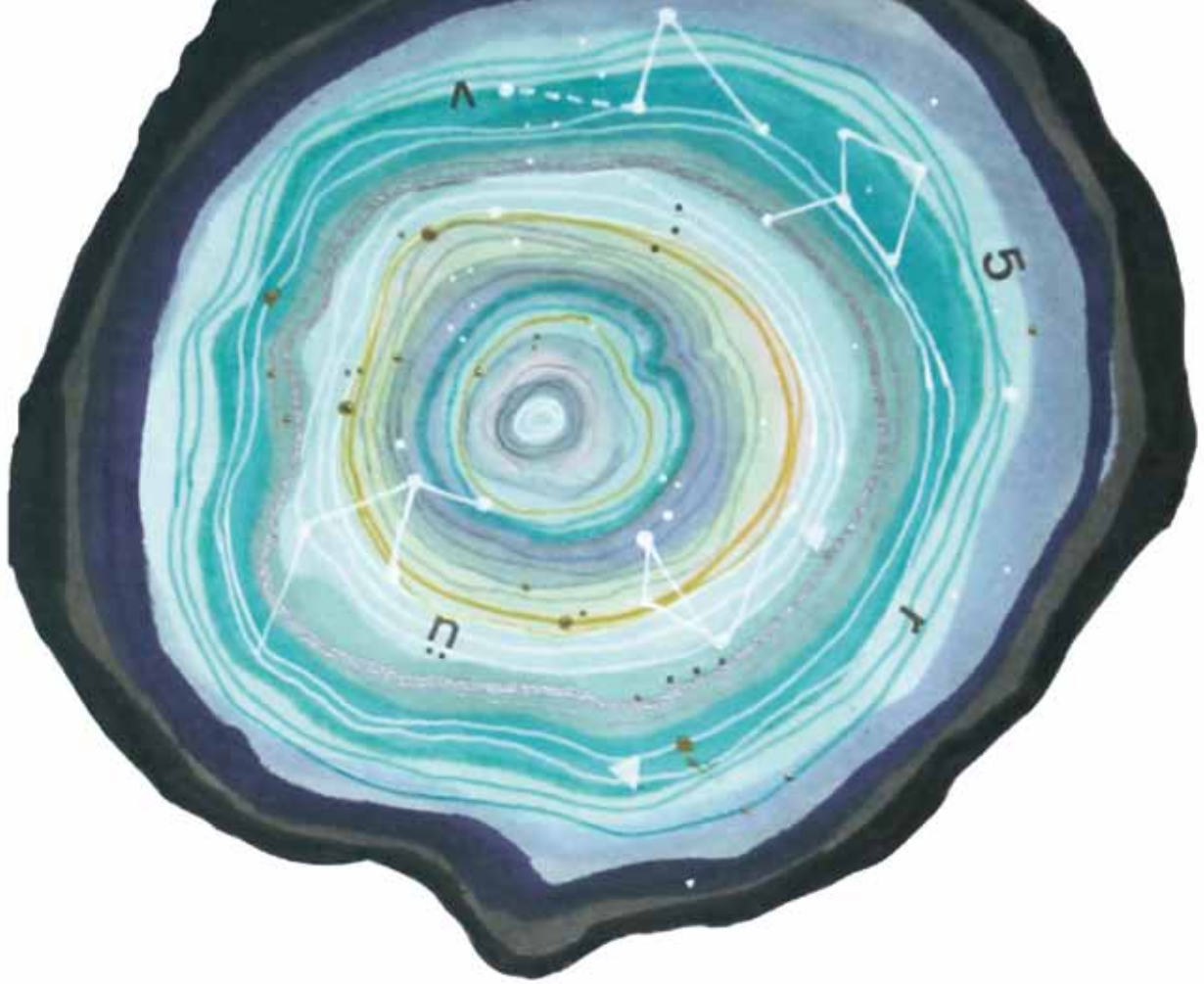






De la serie *Nuevas Constelaciones*.  
Lápiz, rotulador y tintas/cartón. (detalle)





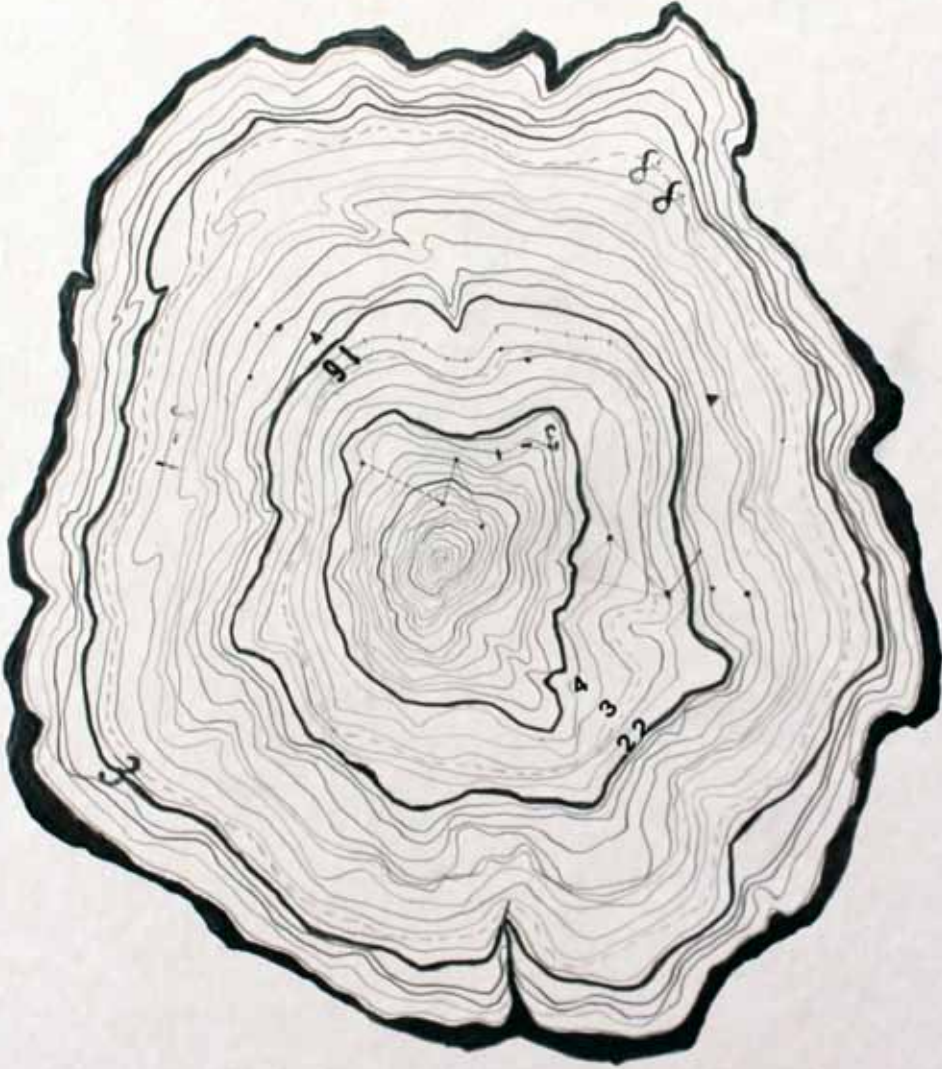
Arriba: De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz, rotulador y tintas/cartón. 36 x 28 cm

Derecha: De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz, rotulador y tintas/cartón. 36 x 28 cm





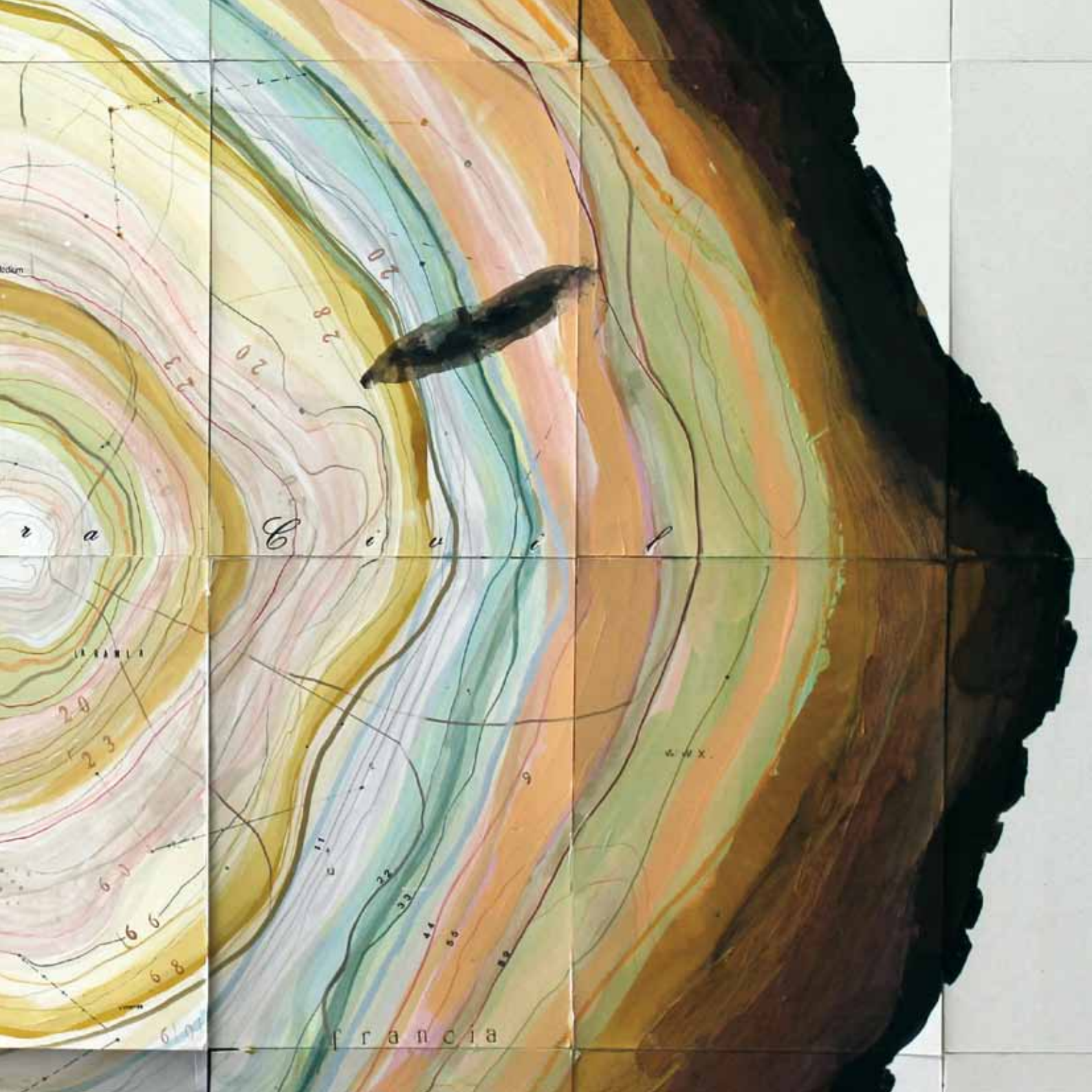












tedum

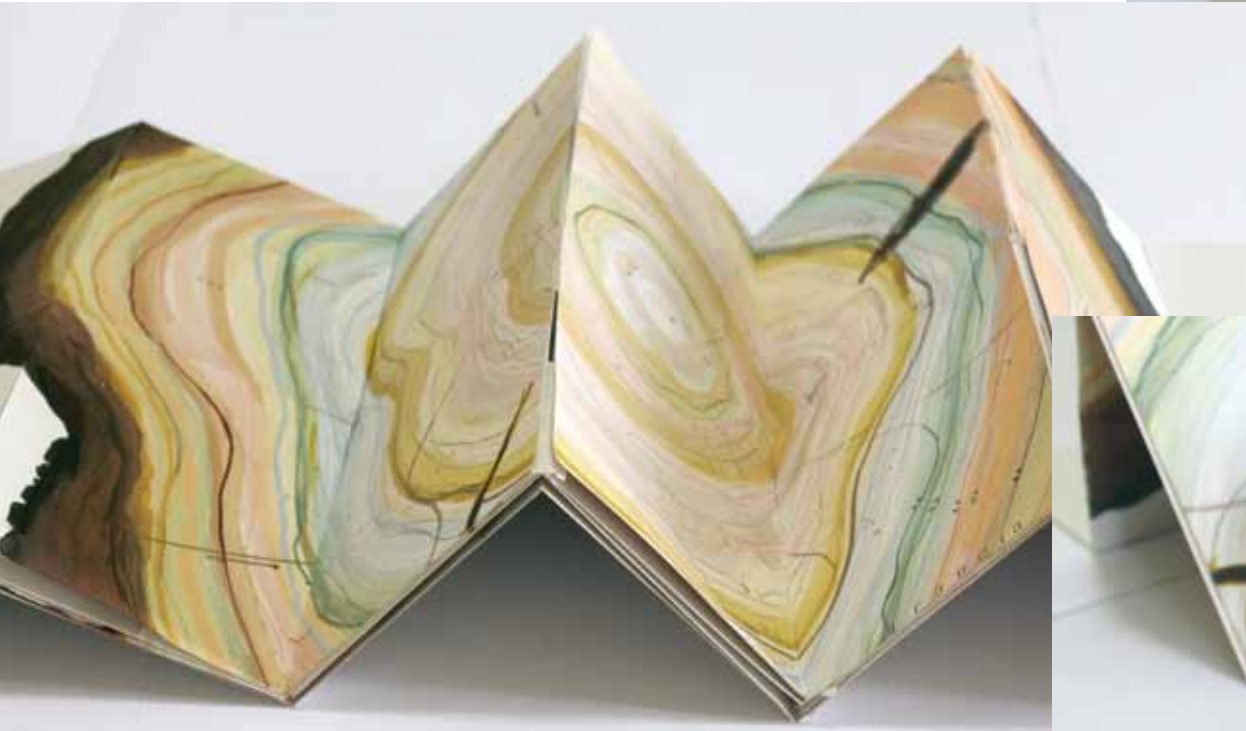
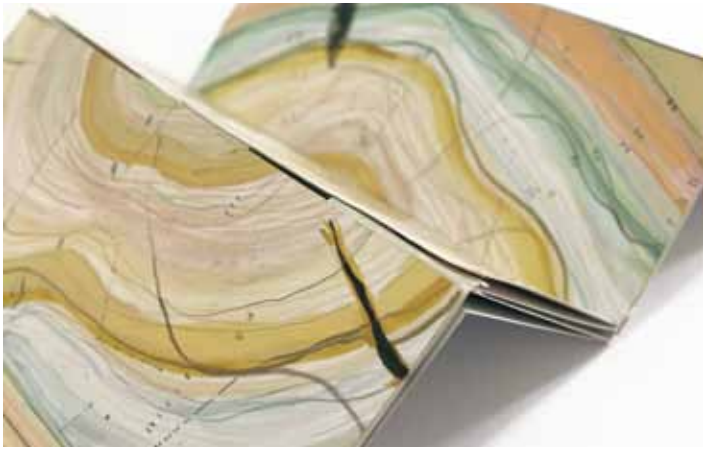
r a

C i v i v i

francia

francia

francia







Página 48: De la serie *Nuevas Constelaciones*. Lápiz /cartón

Página 49: De la serie *Nuevas Constelaciones*.

Lápiz/cartón 36 x 28 cm

Doble página anterior: *Mapping-me*.

Lápiz, acrílico, rotulador y tintas/cartón 140 x 130 cm

Arriba e izquierda: *Mapping-me* (detalles)













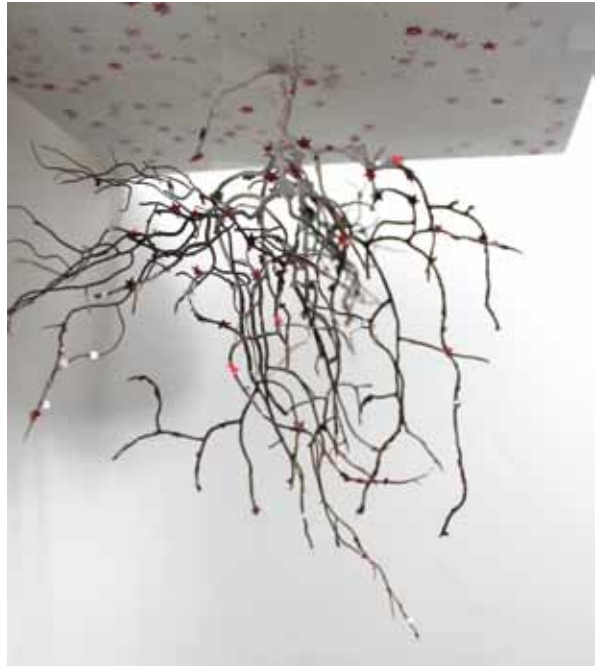
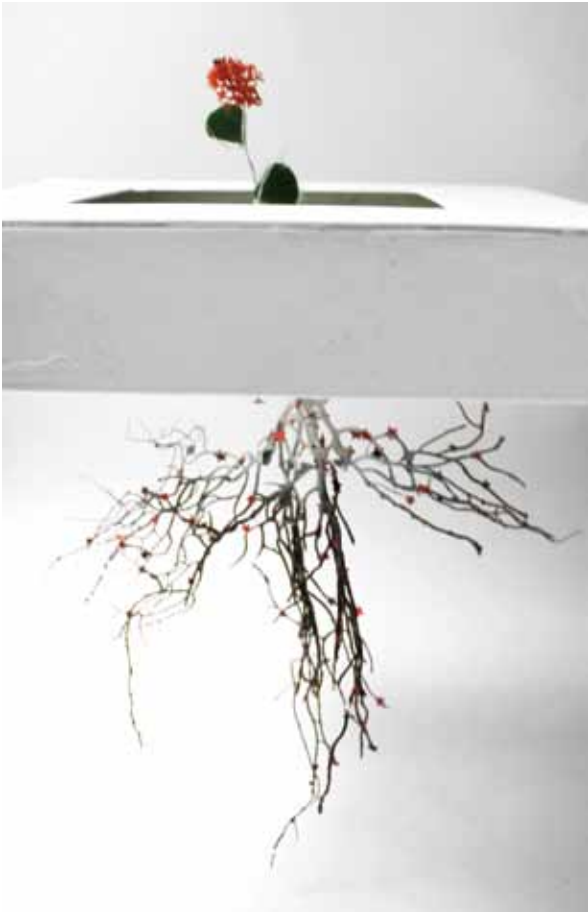


Doble página anterior: *Paisajes de mil vidas.*  
Intervención. Serpentinasmadera.  
Página izquierda: *Paisajes de mil vidas.*  
Serpentinasmadera.



Arriba: Mapping-me: La Rambla. 2013. Videocreación. DVD  
Derecha: Alimentada raíz. 2013. Técnica mixta. 38 x 23 cm







BIOGRAFÍA





# María Ortega Estepa

María Ortega Estepa (Córdoba, 1983) desarrolla su trabajo en diferentes medios -pintura, dibujo, escultura, intervención- utilizando el arte como vía para explorar el mundo y a sí misma a partir de una estrecha relación con la naturaleza.

En el último año ha expuesto de forma individual en la Galería Fernando Serrano (*Hábitat*, 2012), Galería Carmen del Campo (*Sus raíces transformaron la tierra*, 2012), Neilson Gallery (*Nuevas Constelaciones*, 2013) y actualmente en Galería Mecánica con *Misterio, imprecisiones y fantasías*. (noviembre-diciembre 2013). En el próximo mes de diciembre inaugura en la sala INICIARTE Córdoba *Mapping-me*, uno de los proyectos seleccionados para su programa expositivo 2013-14.

Ha obtenido diversos premios y becas a lo largo de su trayectoria, como la beca de Artes Plásticas de la Fundación Rafael Botí, la ayuda de producción INICIARTE, beca ARTIFARITI –Encuentros en los territorios liberados del Sahara Occidental-, beca Fundación Bilbao Arte (convenio Fundación Viana) y, actualmente, la cátedra DKV Arte y Salud de la Universidad Politécnica de Valencia selecciona su proyecto *Viajando el Paraíso* para llevarlo a cabo en el Hospital Marina Salud de Dénia. En el pasado año ha obtenido el premio UNIA de Pintura y el premio DESENCAJA en la modalidad de Artes Plásticas. En 2013 obtiene la Mención Especial en el certamen MALAGACREA exponiendo de forma colectiva en el CAC Málaga.

[www.mariaortegaestepa.com](http://www.mariaortegaestepa.com)





TRADUCCIONES/  
TRANSLATIONS



# Cartographies of shared time

Óscar Fernández

Between the 16th and 18th Centuries, the parameters of exact sciences were established. Once this had taken place, modernity had no choice but to question them with the same tenacity with which they were established. This was an arduous task, incomplete even, which continues to lead us along paths affected by idealistic or purely rational thinking. In the eyes of those who disputed the scientific dogma, its endeavour for accuracy brought about an excessive control of what is quantifiable, of what is final and of responses, which excluded that which is imaginary, the desire or the spiritual side of authorised academic disciplines. Knowledge, it was claimed, seemed to have left spirituality for the first time ever.

This wave of criticism would lead to conditions for the emergence of a modernity that is multiple and branched off in a whole host of directions, some of which opposed one another. It could in fact be said that lots of forms of modernity have coexisted since then until today. And here is where avant-garde and reaction, progress towards the unknown collides with an absolute nostalgia for the past. Among these, extreme positions are not of great interest. Extremes are usually anecdotal or less illustrative given that their radicalism creates such fascination that they dazzle most people. And of course they become “worn-out” by the bustle of these masses. I, at least, find the intermediate, mixed and dispersed positions that emerged in the midst of this division to be more interesting. These alternatives strived, with an ambition comparable to that of the scientists, to establish a system that contradicted classic science; that is, a system that allowed itself to be affected by the circumstances of the subject; a system nourished by information but also by intuition and capable, above all, of eliminating rulers and grids as an end in themselves and making them a way of understanding other knowledge and reaching consciences yet to be formalised.

Wilhelm Dilthey would be a good example of this eccentric yet clear way of thinking. His aesthetic sought to establish none other than a subjective science of humanities at the end of the 19th Century. In this way he hoped to overcome the balance that the prevailing trends of his time, more specifically Naturalism, had split up. Dilthey was concerned with how the supremacy of technique had created a new way of looking at reality which was limited to that which was immediate and to simply copying that which was real with no other purpose than to show the technical side of the reproduction. From his evident sense of loss, situated somewhere between nostalgia and amazement, would appear a daring and visionary project that merged the transcendental tradition of the arts and humanities with the eagerness to obtain scientific knowledge. His model would be built on two hugely inspiring foundations. On the one hand, Dilthey did not hesitate to maintain the classic aesthetic tradition alive, that which invited us to see reality through the artistic prism to enrich our own existence. On the other hand, he would make progress in the definition of the modern subject, inherited from romanticism, as that encountered by aesthetic experience but also historical narrative. That is, he ratified the figure of the storyteller authorised by the great science but he would show it as an involved subject, as subjectivity that experiments and understands at the same time, which makes life experience the road to knowledge.

Clearer perhaps, but equally ambitious, is the storyteller in Walter Benjamin. In a brief essay entitled *The Storyteller*, created between 1928 and 1935, the German author dissects some of the ideas suggested by Dilthey, but from a very different perspective. Dilthey was not just a critic of his times; he was a nostalgic. His desire was to remember the past in a dynamic way through the present, which for him was simply an unfortunate inconvenience of History. Life experience is the basis of historical storytelling and there-



fore of art, insofar as this is where the past is constantly updated, obtaining that resistance to the immediate and to the fleetingness of the present that so concerned Dilthey.

In Benjamin, however, there was no room for nostalgia for better times. In fact, when he explains that storytelling is an art whose days are numbered, he refuses to interpret it as a “statement of decadence”. But his essay is neither affirmative nor complicit. Benjamin’s argument is not too far from that of Dilthey. He also detects a progressive substitution of the tradition of storytelling and the storyteller, anchored in orality, in that which is traditional and directly connected with the audience, with a much colder production method, technologically established and aimed at a solitary audience. His interpretation is evasive, ambiguous even. It does not have that clarity with which Benjamin positions himself, for example, he extrapolates this change to the area of that which is visual in his famous study on the work of art and mechanical reproduction.

Despite their differences, Dilthey and Benjamin do build, from their respective watchtowers, a criticism of the scientific-technical model, the glimmers of which radiate to this day. In summary, we could cut through their approaches with two main lines. The first would lead to the fact that, with the arrival of the technological revolution and technical knowledge, the field of experience is being lost, not only sensitive experience but all levels of experience. Benjamin is clear in this regard: “experience has fallen in value”. Experience is understood to be all forms of knowledge acquired along the vital path of each individual, with this definition not including those resulting from laboratory studies or clinical research processes, which are by definition unconnected to life experience. What is being denounced in this first attack on science is the fact that, in its search for a technical solution, it has anchored itself in that which is instrumental and has appeased those other more emotional or abstract concerns, which worried professors in the past. Therefore “the epic side of truth”, Benjamin would say, is dying out.

If we take it that the “meaning of life” cannot be proven scientifically and we understand that the art of storytelling was a form of transferring knowledge aimed precisely at understanding this meaning of life, storytelling loses all its purpose and disappears into a world dominated by technical knowledge. This is the second argument in which Dilthey and Benjamin converge: the figure of the storyteller, fundamental for an aesthetic ideal as a form of knowledge which both defend, is cornered, practically excluded by that which is scientific. In Dilthey the storyteller is the subject that relives the story, the one in charge of keeping the past alive, fighting against Naturalism; for Benjamin the storyteller is the one who protects oral tradition, the artisan of communication that has little or nothing to do with the paradigmatic way of storytelling in the technical era, the novel.

With their contributions, Dilthey and Benjamin opened a line of reasoning that crosses the 20th Century from start to finish. They gave rise to a tradition from which the meaning of the recent work of María Ortega Estepa also emerges. Artists like Ortega Estepa are responsible for resuming this immense legacy to submit it to the rigours of aesthetics. They are responsible for producing an aesthetic form capable of translating it. We could recognise these artists as subjects involved in the construction of an artistic paradigm that is rigorous yet orderly, but in which the emergence of an emancipated, desiring and creative subject is not only possible, but necessary. A subject that uses the tools of structured knowledge but which leaves aside the danger par excellence of technique, as a tendency towards repetition, towards the normalisation of all that is touched. The work of authors such as María Ortega Estepa should therefore be considered as the synthesis of that which is structural and that which is sensitive. An approach that is in no way current in its latter sense, which as we have seen has been with us for over one hundred years, but which is finding unprecedented ways of expression, since it has invented a particular and new language with the help of these creators.

The contribution of artists which includes María Ortega Estepa could be based on two strong elements that could be summarised as the perversion of the cartographic system, on the one hand, and the extension of the art-life paradigm. The first aspect is essential for understanding the recent works of Ortega Estepa, above all those developed under the title of *Homologías del recuerdo*, during her time spent in Bilbao in 2012 and which are now presented in *Iniciarte* under the title of *Mapping-me*. The exercise of cartography, which was the greatest expression of cognitive imperialism inherent in technological modernity, is a tool used by the artist for other applications. Turning to the use of maps is still vital, given that one has to adjust to a language shared by all in order to make oneself understood. This is in fact the unavoidable and fundamental contribution of the scientific paradigm: to equip ourselves with a common organisation of knowledge and abstract languages recognisable almost universally. But having said this, who said that their use had to only be aimed towards that which is geopolitical, towards the construction of a dominant look over the territory? And what is more serious, who said that only physical territories could be mapped? Have we by any chance forgotten the concept of romantic landscapes as Dilthey would say?

The act of mapping is a poetic act, as it was for example for situationists. It is about an emotional exploration that is fuelled by the radically subjective experience of the person performing it. This onsite mapping takes on a high level of uncertainty, which also occurs with situationists. The importance of this for situationists was such that they called their activity “drift”. A revolutionary concept that has reached us overcoming the old idea of cartography, introducing chance as a form of action and banishing the dependency relationship of the map for ever with regard to the scenery it represents. María Ortega Estepa’s maps can also be explained in this way, they are unique pieces, which rules out any attempt to generalise or construct a guide of the land based on these.

It could be said that the artist’s unique mapping has ended up losing sight of the terrain, so they act as a sign that simply refers to the layout on the actual paper that supports it. We thus come across something apparently senseless: making a map without that which is mapped. A form of contradiction that could lead us to a pointless dead end. Without avoiding the possibilities of an expression of this style, which would lead us for example to the idea of the empty signs suggested by Jean Baudrillard, we discover in Ortega a solution of another kind. It is clear that she now uses maps as an autonomous language, in the same ways as it is also clear that the coordinate axes and the code of cartography appear in her work as rhetoric figures. It is also clear that this produces a system short circuit, as it strips cartographical science of its subject of study. But this is not done to leave it void of content, or to silence it or declare it obsolete. The map idea has turned into form, pure language which is used with total freedom and without technical prejudice that dominated it before.

This formalist decline of cartographical coordinates closes ranks around the eminently pictorial nature of the context of the reading matter where they are inscribed. When submitted to the rigour of that which is aesthetic, of a well-understood formalism, these cartographies indicate the hand that is behind them, incorporating a component which would be completely void in the technological paradigm: body language. This takes us back once again to the storyteller, Benjamin; a figure with which Ortega relates to much better than with the cartographer, the technician. As we have seen, in the development of his study Benjamin identified the storyteller as an artisan whose job was to connect the soul, the eyes and the hand. And this is the artist’s endeavour also, constantly defending the figurative, artistic and manual dimension of her maps. This in no way means that only gestural and retinal art has a soul. Benjamin’s quotation could be interpreted as follows: in order to position oneself outside the rules of the technical world, art must reconcile itself with its traditional dimension, showing its production conditions.

The fact that the artist offers us her own interpretation of the mapping strategies, creating them as autonomous forms, she justifies herself with an endeavour to imbue these maps with body-language, turning them into more traditional pieces rather than technological ones and therefore furnishing them with soul. These are the conditions required to take art to a subsequent status, which is Ortega's ultimate intention. At this point, she is capable of using these coordinates as a means that transport us to other points, other than its own. These points are, on the one hand, symbolic, focusing on the meeting of that which is technical with that which is poetic. And also biographic. So the fact that Ortega's cartographies do not represent any real territory does not mean that her evocative and symbolic capacity has disappeared. In fact, quite the contrary, it is about using the convention of her language to boost other senses and to seek other territories to represent. This is when it becomes relevant to talk about the review of the art-life paradigm we mentioned before.

The same thing happens to María Ortega Estepa as to the prisoner of *El Zahir*, in Borges' story, who ended up painting an infinite tiger in his prison cell penetrated by lots of tigers, despite originally planning to draw a world map. This is similar to what happens to the artist when she starts with a map as a plan, as a starting point, but ends up composing a huge tree. This tree is her symbol par excellence, it does not appear by chance and it is there to condense the eye, the hand and the soul in a recognisable form. The tree is presented as a map made up of endless bends, like a drifting and organic form incapable of being repeated; it is the denial of classic scientific order. But at the same time, through its branches and segments, it is one of the oldest maps we know about; so it does have that attesting-like character sought by the technical discourse. The tree is, in summary, the perfect metaphor for Ortega, given that it represents the intermediate state pursued by her work: It comes from a superior order, before scientific discipline, so it does not desert experience and life experiences, at the same time as it responsibly bears the rigours of data and coordinates.

The tree is an ancillary and not an academic way of mapping. It does not follow the cartography rule because the subject it is going to use is also outside of this rule. The subject is, in María Ortega's work, life experience, learning through life. And in order to handle it one must work with time, with one's own memories and those of others and, simultaneously, with introspection and the most profound reflection on the meaning of what we do. The artist therefore composes time maps and memory maps, representing all that which the technical world is incapable of showing. These maps are an extension of the art-life reasoning because they are also story and object, time and space, experience and form. The tree maps make Ortega a kind of visual storyteller who, in Benjamin's anti-nostalgic way, fights the fall in the value of experience and shared life experiences, with the weapons of our technological era.



# Maps and territories

María Ortega Estepa

At this juncture, it may seem somewhat reiterative to repeat for the umpteenth time the maxim: “the map is not the territory”, if it were not for the exhibition “Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento” (Contemporary Cartography. Drawing thought), that Helena Tatay<sup>1</sup> commissioned for the Caixaforum in Madrid (from 21st November 2012 to 24th February 2013) and which greatly inspired me toward the work I am proposing now, and which brings us back to the idea that maps are merely another convenience (political, experiential, corporal, economic and conceptual) that humans make to simplify, on a single sheet of paper, the complexity of the world surrounding them. It raised mapmaking language seen from various points of view: types of space, social and political maps, maps of the body, maps of experiences and life, maps of the intangible or conceptual.

Surrounding this area of work, years ago pieces were organised as seen through the eyes of several contemporary artists, from Marcel Duchamp, Paul Klee and Joaquín.

Torres García to supreme representations of post-1960s conceptual art (Richard Long, Art & Language, Stanley Brouwn and Félix Gonzalez-Torres) and the integration of artists nearer our times, such as Efrén Álvarez, Cristina Lucas, Kara Walker, Trisha Brown, Ignasi Aballí, Rogelio López Cuenca...

As for the relationship between maps and the body, there are pieces by Ana Mendieta, Yves Klein and David Hammons among others and, almost like a path running parallel to this relationship, arose cartography linked to maps of experience and life, a harmony told in melancholic and

poetic form by the Retrato de la familia Stillpass (Portrait of the Stillpass family), a work by Félix González-Torres in 1991, for example<sup>2</sup>. The present project is positioned at this point, joining experience to nature and the intimate conception of humans and the Earth.

Mapping-*me* encompasses roads and landscapes as a cosmology of new mechanisms recognisable as an element of introspection. The roads are shown as new metaphors, new territory to be conquered. In this ontological investigation on “road”, I am interested in the concept as “origin”, an element that guides and prevents drifting, but we can only control a part of it, the end is always unpredictable.

The tree is a constant iconographic element in my work, I conceive it as a monument to the centuries when were not alive. A unique planning of time and space, completing the metaphor of the topographer who now comprises the sap of the tree. A labyrinth of roads leading off and returning, a geography of unknown and deep echoes, where memories form images, the fruit of reconstructive memory with the tree as a starting point and the roots as an umbilical cord.

<sup>1</sup> Independent commissioner. Lives in Barcelona. Has worked for Caixa Fòrum and the Fundació Antoni Tàpies, among others.

<sup>2</sup> Text taken from Alcaide, Jesús. *Ars Operandi*. Digital Magazine *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*. Commissioned by: Helena Tatay. Caixaforum Madrid.

# Biography

María Ortega Estepa (Córdoba, 1983) carries out her work through different mediums: painting, drawing, sculpture and intervention, using art as the means to explore the world as well as her own self, based on a close relationship with nature.

Over the course of the past year she has had individual expositions in the Fernando Serrano Gallery (*Hábitat*, 2012), the Carmen del Campo Gallery (*Sus raíces transformaron la tierra*, 2012), the Neilson Gallery (*Nuevas Constelaciones*, 2013) and currently in the Mecánica Gallery with *Misterio, imprecisiones y fantasías* (November-December 2013). In December she will be opening in the INICIARTE Córdoba exposition room, as *Mapping-me* has been one of the projects selected for its 2013-14 expositions program.

She has been awarded several prizes and grants during the course of her career, such as the Plastic Arts grant from the Rafael Botí Foundation, the production help from INICIARTE, the ARTIFARITI grant -Encounters in the liberated territories of Western Sahara-, the Bilbao Arte Foundation grant (Viana Foundation agreement) and currently her project *Viajando el Paraíso* has been selected by the chair DKV Arte y Salud from the Polytechnic University of Valencia to be presented in the Marina Salud Hospital in Dénia. Last year she was awarded the UNIA prize for Painting and the DESENCAJA prize in the category of Plastic Arts. In 2013 she received a Special Mention in the MALAGACREA contest, in a collective exposition in the Málaga CAC.

[www.mariaortegaestepa.com](http://www.mariaortegaestepa.com)

