



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El impulso cartográfico

Comportamientos cartográficos del arte
contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado

1957-2017

Diana Padrón Alonso



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



Wesley Grubbs and Nick Yahnke
2008 Presidential Candidate Donations: Job Titles of Donors
2008

[...] los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global.

Antonio Negri & Michael Hardt, *Imperio*, 2000

EL IMPULSO CARTOGRÁFICO

COMPORTAMIENTOS CARTOGRÁFICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN LA ERA DEL CAPITALISMO DESLOCALIZADO

1957-2017

EL IMPULSO CARTOGRÁFICO. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017

Doctoranda Diana Padrón Alonso

Dirigida y tutorizada por el Doctor Martí Peran Rafart

Línea de investigación 100691 Estética y teoría de las artes

Proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos* (Proyecto I+D+I MICINN: HAR2010-17403 / MINECO: HAR2013-43122P / MINECO: HAR 2016-75100-P), Grupo de Investigación Art Globalization Interculturality (AGI/ART: 2014SGR 1050 / 2017 SGR 577)

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Departamento de Historia del Arte

Doctorado EEES: HDK17 *Sociedad y cultura: Historia, Antropología, Artes, Patrimonio y Gestión Cultural*



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



ART
GLOBALIZATION
INTERCULTURALITY

A Gela y Antonio
(A Claudio...todo el resto)

1. Introducción

- 1.1. AGRADECIMIENTOS 15
- 1.2. EL IMPULSO CARTOGRÁFICO 21
- 1.3. UN MAPA DE LA CUESTIÓN 33

2. Pensar la cartografía en la Era del Capitalismo deslocalizado

2.1 APROXIMACIONES EPISTEMOLÓGICAS 61

- 2.1.1 El dispositivo cartográfico 63
- 2.1.2 Dispositivo y poder: breve genealogía 67
- 2.1.3 El paradigma del espacio 71
- 2.1.4 ¿Qué es un territorio? 75
- 2.1.5 *Axis Mundis* 77
- 2.1.6 Escritura de la Tierra 79
- 2.1.7 *Nomos* 85

2.2 DEL RIGOR EN LA CIENCIA 89

- 2.2.1 En aquel Imperio 91
- 2.2.2 El mal taxonómico 95
- 2.2.3 Profanaciones 101
- 2.2.4 Devenir centro 105
- 2.2.5 Geografía de laboratorio 111
- 2.2.6 El sueño de la razón produce monstruos 119
- 2.2.7 Ruinas del mapa y desiertos del oeste 125

2.3 DEL MAPA AL LABERINTO 131

- 2.3.1 El fin de la Geografía 133
- 2.3.2 En torno a 1957 141
- 2.3.3 La ciudad es el laberinto 151
- 2.3.4 El fracaso de la hipótesis monocéntrica 159
- 2.3.5 El retorno del Minotauro 167
- 2.3.6 Rizo esferas 175
- 2.3.7 *Terra Incognita* 189

3. Comportamientos cartográficos en el Arte Contemporáneo

3.1 CONTINGENTES 203

- 3.1.1 *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, Guy Debord, 1957
- 3.1.2 *New Babylon*, Constant, 1959- 1974
- 3.1.3 *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System*, Hans Haacke, 1971
- 3.1.4 *Column no. 1 (Wonder Bread)*, Öyvind Fahlström, 1972
- 3.1.5 *Ocean Earth Development Corporation (OEDC)*, Peter Fend, 1980-[en proceso]
- 3.1.6 *A logo for America*, Alfredo Jaar, 1987
- 3.1.7 *World Finance Corporation*, Mark Lombardi, 1994-1999
- 3.1.8 *Stalker attraverso i Territori Attuali*, Stalker, 1995
- 3.1.9 *PobleNow*, Rotor, 2001-2009
- 3.1.10 *Shrinking Cities*, Philipp Oswalt (IP), 2002-2008
- 3.1.11 *Foucault Map*, Thomas Hirschhorn, 2004
- 3.1.12 *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar*, Hackitectura, 2004
- 3.1.13 *La región de los pantalones transfronterizos*, ToroLab, 2004-2005
- 3.1.14 *Gouvernement mondial*, Bureau d'études, 2005
- 3.1.15 *Property Lines*, Francisca Benítez, 2008
- 3.1.16 *Económicos*, Efrén Álvarez, 2011
- 3.1.17 *Duty Free Art*, Hito Steyerl, 2015
- 3.1.18 *El rayo que no cesa*, Cristina Lucas, 2015
- 3.1.19 *(Pequeño) Atlas de Santa Fe*, Iconoclasistas, 2016-2017
- 3.1.20 *Guadiana*, Antoni Muntadas, 2017

3.2 SEDIMENTADOS 231

- 3.2.1 *Atlas of Russian History / A fluxus Atlas*, George Maciunas, 1953-1973
- 3.2.2 *Storie della terra*, Mario Giacomelli, 1960-1970
- 3.2.3 *Time Landscape*, Alan Sonfist, 1965-[en proceso]
- 3.2.4 *I Went*, On Kawara, 1968-1979
- 3.2.5 *A Tour of the Monuments of Passaic*, Robert Smithson, 1967
- 3.2.6 *Self Service*, Josep M. Mestres Quadreny, 1973
- 3.2.7 *Realty Position-Fake Estates*, Gordon Matta-Clark, 1973-1974
- 3.2.8 *Trying to understand where I grew up*, Robert Kinmont, 1975
- 3.2.9 *Timeline Year*, Dennis Oppenheim, 1978
- 3.2.10 *Present Tense*, Mona Hatoum, 1996

- 3.2.11 *Materiales de construcción y Guías de descampados*, Lara Almarcegui, 1999-[en proceso]
- 3.2.12 *Le carte du monde*, Huang Yong Ping, 2000
- 3.2.13 *iNN memoriam*, Rogelio López Cuenca, 2002
- 3.2.14 *The Green Line*, Francis Alÿs, 2004
- 3.2.15 *Blue Lake Pass and Water Line*, Maya Lin, 2006
- 3.2.16 *Spectral Aerosion*, La Société Realiste, 2011
- 3.2.17 *Timeline*, Susan Philipsz, 2012
- 3.2.18 *Estratos (1936-39)*, Xavier Arenós, 2014
- 3.2.19 *Faux Guide*, Yto Barrada, 2015
- 3.2.20 *Palimpsesto*, Doris Salcedo, 2017

3.3 CORPORALES **261**

- 3.3.1 *Fin de Copenhague*, Asger Jorn, 1957
- 3.3.2 *A line made by walking*, Richard Long, 1967
- 3.3.3 *Stretch*, Vito Acconci, 1969
- 3.3.4 *Body Configurations*, Valie Export, 1972-76
- 3.3.5 *The Skyline*, Anita Steckel, 1974
- 3.3.6 *M3x3*, Analívia Cordeiro, 1974
- 3.3.7 *Animations*, Simone Forti, 1986
- 3.3.8 *East South West North*, Hamish Fulton, 1989
- 3.3.9 *Felix in Exile*, William Kentridge, 1994
- 3.3.10 *Últimos deseos*, Antoni Abad, 1995
- 3.3.11 *Performing the border*, Ursula Biemann, 1998
- 3.3.12 *Contingente*, Adriana Varejão, 1998-2000
- 3.3.13 *It's a Draw*, Trisha Brown, 2002
- 3.3.14 *Mapa-corpo*, La Pocha Nostra, 2002-2005
- 3.3.15 *Geografías del morbo*, Pepe Miralles, 2004
- 3.3.16 *Els horitzons i les cintures*, Perejaume, 2007
- 3.3.17 *Distrito Regenta*, Gabriel Hernández, 2008
- 3.3.18 *Topography of a voice*, Imogen Stidworthy, 2008
- 3.3.19 *Signos cardinales*, Libia Posada, 2008
- 3.3.20 *Follarse la ciudad*, O.R.G.I.A., 2009-[en proceso]

3.4 NEGATIVOS **291**

- 3.4.1 *Globe Terrestre Bleu*, Yves Klein, 1957
- 3.4.2 *Map piece*, Yoko Ono, 1964
- 3.4.3 *Map to Not Indicate*, Art & Language, 1967
- 3.4.4 *Double Negative*, Michael Heizer, 1970
- 3.4.5 *Untitled (Blackboard map of Europe)*, George Brecht, 1970
- 3.4.6 *Italia d'oro*, Luciano Fabro, 1971

- 3.4.7 *Atlas*, Marcel Broodthaers, 1975
- 3.4.8 *A Knife Thrown from Anywhere in Portugal to Nowhere in Europe*, Artur Barrio, 1975
- 3.4.9 *Mapa d'Europa*, Pere Noguera, 1979
- 3.4.10 *Seascapes*, Hiroshi Sugimoto, 1980-2003
- 3.4.11 *Carta atopica*, Luca Vitone, 1988-1992
- 3.4.12 *Hacha*, Horacio Zabala, 1972-1998
- 3.4.13 *Otro mundo*, Isidoro Valcárcel Medina, 2001
- 3.4.14 *Two Squared Maps for the Polydimensional Century*, Carl Michael von Hausswolff, 2001
- 3.4.15 *Globus Terraquii*, Kris Martin, 2006
- 3.4.16 *Ce n'est pas le monde!*, John Krygier & Denis Wood, 2006
- 3.4.17 *Pangea's Diaries*, Rivane Neuenschwander, 2008
- 3.4.18 *France (burnt/unburnt)*, Claire Fontaine, 2011
- 3.4.19 *Parallèles et méridiens*, Estefania Peñafiel Loiza, 2012
- 3.4.20 *Solve*, Miquel García, 2017

3.5 COSMOLÓGICOS **323**

- 3.5.1 *Adán y Eva*, Josefa Tolrà, 1957
- 3.5.2 *Texturologie*, Jean Dubuffet, 1957
- 3.5.3 *This Way Brown*, Stanley Brouwn, 1964
- 3.5.4 *Autogeografía*, Saul Steinberg, 1966
- 3.5.5 *Cartes et lignes d'erre*, Fernand Deligny, 1968-1977
- 3.5.6 *Fra Mauro Region of the Moon*, Nancy Graves, 1972
- 3.5.7 *Mother/Father (Mapas Mentais)*, Anna Maria Maiolino, 1971-1999
- 3.5.8 *Dreamers' Map, Night of 22/23 August*, Susan Hiller, 1974
- 3.5.9 *Word Chain: Faucet (Ilene's Story)*, John Baldessari, 1975
- 3.5.10 *The Reincarnation of an Ornithologist*, Peter Greenaway, 1978
- 3.5.11 *Los autonautas de la cosmopista*, Julio Cortázar y Carol Dunlop, 1983
- 3.5.12 *"Venezuela" Map of indigenous Societies*, Lothar Baumgarten, 1985
- 3.5.13 *Womens Dreaming*, Dorothy Napangardi, 1998
- 3.5.14 *Home is a Foreign Place*, Zarina Hashmi, 1999
- 3.5.15 *Nsusu*, José Bedia, 2010
- 3.5.16 *Map of truths and beliefs*, Grayson Perry, 2011
- 3.5.17 *Autorretrato ciego, escapándome, tratando de recordar el año en que fue publicado Mille Plateaux*, Abraham Cruzvillegas, 2013
- 3.5.18 *Atlas Eidolon*, Erick Beltrán, 2014
- 3.5.19 *Invisible Structures*, Karey Kessler, 2016
- 3.5.20 *Girlhood*, Joyce Kozloff, 2017

4. Etcétera (a modo de conclusión) 357

5. Resumen 363

6. Anexos 371

6.1 REFERENCIAS **iii**

6.2 EL IMPULSO CARTOGRÁFICO EN LA COLECCIÓN MACBA **I**

1.

Introducción

1.1. AGRADECIMIENTOS

El mejor momento de esta investigación es indudablemente aquel en el que toca pensar en todas y todos aquellos que han hecho que fuera posible. Sin compartir estos agradecimientos esta investigación no podría estar completa. Sabiendo que sería imposible no dejarme a alguien, quiera agradecerles a todos su valiosísimo apoyo.

Las horas de consulta en bibliotecas, archivos y centros de documentación no hubieran sido tan fructíferas sin las personas que allí trabajaban. De entre todas ellas, quisiera agradecer especialmente a Maite Muñoz, Antonia María Perelló, Teresa Grandas, Marta Vega y Noemi Mases su interés y estupenda atención mientras estuve realizando una parte de esta investigación en el Centro de Documentación y la Colección del Museu d'Art de Barcelona. También en la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou conté con la ayuda de Chloé Goualc'h. Asimismo, le agradezco a Mela Dávila algunas gestiones relacionadas con el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México, Sol Henaro me facilitó información valiosísima a la que le estoy muy agradecida. También quisiera agradecer a Sophie de Saint Phalle de la Galería Kurimanzutto y Sally Mizhrachi de Lugar a Dudas en Santiago de Cali, que me pusieron al tanto de las cartografías de artistas que se estaban haciendo por aquel contexto. En aquel viaje no hubiera podido conocer a gente tan interesante si no hubiera sido gracias a Conrado Uribe. Mi vuelta a Ciudad de México se la debo especialmente a mis queridos amigos Verónica Toscano y César Martínez.

A Ramón Parramón y el equipo de iDENSITAT les agradezco un aprendizaje muy valioso y su confianza para desarrollar junto a ellos algunas de las cuestiones que aquí planteo. También agradezco mucho a Tania Costa, Mechu López, Jordi Canudas y Jordi Encinas haberse interesado por mis investigaciones y haberme invitado a compartirlas. Con Benet Rossell, Jordi Colomer, Yamandú Canosa, Alfredo Jaar, Fernando Arias, Libia Posada, Nuria Güell, Raúl Cárdenas, Xavier Arenós, José Pérez de Lama, Santiago Cirugeda, Manuel Delgado, Antoni Muntadas, Josep Bohigas, José Luis Guerín, Pedro G. Romero, Marcelo Expósito, María Ptqk, Ro Caminal, Léonore Bonaccini, Xavier Fourt, Juanjo Palacios, Julia Risler y Pablo Ares, pude comprender mucho mejor algunos de los procesos de los que me he ocupado. Ha sido un verdadero placer compartir intereses con Itziar González, Helena Tatay, Lorenzo Sandoval, Antonio Montesinos, Mario Hidrobo y Miquel García. Con Antonio Abad, Domenec, Juan Hidalgo, Francesco Careri, Gabriel Hernández, Erick Beltrán, Manolo Laguillo, Anna Guarro y Peter Pal Pelbart tuve maravillosas conversaciones que me hicieron abrir la imaginación hacia otras cartografías. Sin las aportaciones de Carmen Navarrete y Lorenza Pignatti sin duda algunos de los capítulos de este trabajo hubieran quedado muy escasos, les estoy enormemente agradecida.

A Fernanda Mejía y Janet Muñoz les debo la posibilidad de testar los avances de la investigación en los cursos que impartí para el Aula Virtual Taller Multinacional – Buró

de Arte Contemporáneo. Allí mis alumnos aportaron materiales que han sido fundamentales para esta investigación. A mis alumnos de la Universitat de Barcelona, que con sus observaciones han terminado de poner a prueba algunas ideas. Pilar Bonet es la responsable de muchas cosas: para empezar, del comienzo, para terminar, del final: desde el capítulo final de esta tesis le doy las gracias por todo. También ha sido maravilloso conversar con Carme Montaner, jefa de la cartoteca del Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. El artífice de este encuentro fue Bernat Lladó, a quien le agradezco muchísimo todas las aportaciones fundamentales a esta investigación y la aceptación a formar parte de este tribunal. También le agradezco mucho a Carles Guerra haber estado atento al desarrollo de esta investigación, con observaciones cruciales que ya me sugirió siendo miembro del tribunal de mi Trabajo Final de Máster y las cuales he teniendo muy en cuenta. Asimismo, es un verdadero placer contar con Anna Maria Guasch como presidente del tribunal de esta tesis doctoral, a la cual además debo darle mis más sinceras gracias por incorporarme al proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global*, el grupo de investigación *Art Globalization Interculturality* y la plataforma *On Mediation* de la Universitat de Barcelona, donde he tenido la oportunidad de aprender y desarrollar tantísimas cosas. Le estaré siempre enormemente agradecida por su confianza y cercanía.

En dicho grupo de investigación he compartido momentos muy especiales con Christian M. Alonso, Andrea Díaz Mattei, Antonella Medici, Luz Muñoz, Teobaldo Lagos, Daniela Hermosilla y Pablo Santa Olalla, junto con Olga Sureda, Teresa Lenzi, Nasheli Jiménez y Daniela Labra. Entre todos ellos tengo que agradecer muy especialmente a Lynda Avendaño y Rafael Pinilla. Este último es responsable de mucha de la literatura heterodoxa que aparece en esta tesis: gracias compañero. Asimismo, me alegro muchísimo de haber compartido esta última etapa de la investigación con mi compañera Marta Daho, a la que le debo observaciones imprescindibles. Dicha etapa me ha traído a la memoria algún momento cercano que viví con Romina Viggiano y que guardo en el corazón. Directa o indirectamente, transversalmente, perpendicularmente, especialmente: muchísimas gracias a Javier Peñafiel, Gregorio González, Gemma Beltrán, Jorge Blasco, Magaly Espinosa, Antón Colon, Eloy Fernández Porta, Mauricio Gallardo, Bartolomé Seguí, Orlando Britto, Lluís Hortala, Jaume Reus, Emilio Álvarez, Gabriela Moragas, Santiago Olmo, Nuria Faraig, Herman Bashiron, Esther Aldaz, Teresa Correa. A las semillas de este trabajo con Albert Caballé y David Herrera, a los camaradas Espinosa, Corredor y Muniente, a Jennifer y Raquel, a mis puntales Javi y Charlie.

Esta investigación comenzó con el proyecto de encontrar un mapa. Con el mapa localizado el proceso consistía en producir el territorio. No fue el mapa el que quería ser escala 1:1 del territorio, sino que fue el territorio el que quiso ser mapa. Algo parecido debe suceder cuando alguien asimila a la persona que admira. A Martí Peran, por todo, por ser mi mapa.

Nada de lo que aquí está escrito hubiera sido posible sin aquello que nos ampara del capitalismo deslocalizado. A mi familia le debo la posibilidad de haber hecho esta tesis. Dirían algunos que la familia vendría a ser algo así como las relaciones no escogidas, pero sí quisiera escoger aquí donde dirigir mi más profundo agradecimiento: a Ana, a Víctor y a mi hermano, por la curiosidad; a mi padre, por el método; a mi madre, por la valentía. Este trabajo está dedicado a mis padres.

Pero puede que exista un agradecimiento que no pueda ser dicho, que no pueda ser del todo articulado en palabras. Como todo Bataille, un agradecimiento desmesurado. Ha sido en el *resto* donde los psicoanalistas han situado la desmesura, lo indecible, el Eros inconsciente, motor de deseo. A Claudio, todo el resto.

1.2. EL IMPULSO CARTOGRÁFICO

En la *Guide Psychogeographique* que Guy Debord publicaría en 1957, el razonamiento planimétrico de la cartografía moderna aparece desplazado por la introducción de nuevos conceptos como dinamismo, performatividad y fugacidad, lo que apunta a la posibilidad de concebir la cartografía bajo una nueva lógica. Frente a los modelos de representación del espacio derivados del sistema euclidiano y sistematizados durante la modernidad, desde la segunda mitad del siglo XX han ido apareciendo comportamientos cartográficos en el arte involucrados en procesos de reinterpretación del espacio y el territorio, así como en la reconfiguración del imaginario geográfico occidental. Dichos comportamientos han coincidido con la efervescencia de ciertas teorías, que en oposición al conocimiento objetivo del pensamiento moderno, han formulado una crítica al lenguaje, la ciencia y los sistemas de conocimiento totalizantes. Si bien es cierto que en los últimos años las relaciones entre la cartografía y el arte contemporáneo han sido objeto de estudio desde números ámbitos, ya sea fuera como dentro de la academia, no existen investigaciones pormenorizadas que contemplen y analicen conjuntamente estos dos fenómenos. Este hecho evidenció la necesidad de iniciar una investigación en la que además de reunir las prácticas cartográficas de los artistas contemporáneos, analizara en qué medida estos trabajos se inscriben en el pensamiento contemporáneo. Tal y como hemos podido comprobar durante esta investigación, esta tendencia se ha ido incrementando con el asentamiento del tardocapitalismo, lo que hemos querido denominar la era del capitalismo deslocalizado. Esta periodización nos permite resolver tanto la cuestión de la contextualización geográfica como su ubicación cronológica, si bien subrayando la complejidad y paradoja que subyace en el concepto de espacio y territorio de la actualidad, a la vez que reconocemos la voluntad de llevar a cabo un análisis de nuestro objeto de estudio desde una perspectiva política¹.

¹ Partimos de una definición básica de *era* en tanto que periodo de la historia de una civilización o de una sociedad que se caracteriza por un nuevo orden de cosas y que generalmente comienza con un suceso importante o notable, pero considerando y combinando las dos acepciones que nos da su origen etimológico: por un lado un acontecimiento memorable, del latín *aera*, y por el otro, espacio de tierra, del latín *area*. Asimismo, en los próximos capítulos se expondrá con detalle las ideas que nos llevan a este tipo

La tesis doctoral *El impulso cartográfico*, parte de un primer estudio introductorio realizado como trabajo final del máster Estudis Avançats en Història de l'Art, llevado a cabo en esta misma universidad. Dicho trabajo, titulado *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos*, había tenido como intención establecer un primer acercamiento al fenómeno del interés del arte contemporáneo por la cartografía, ya entonces desde una perspectiva decididamente transversal y política. La estructura propuesta, al plantear unos capítulos dedicados al marco teórico, junto con un catálogo de prácticas cartográficas en el arte contemporáneo, tenía que ver con el objetivo primero de dicho trabajo de demostrar, a través de una reunión de dichos casos, que el arte y la cartografía podían ser considerados como un objeto de estudio dentro de la Teoría y la Historia del Arte, así como las Ciencias Sociales.

Como entonces, el primer objetivo de esta investigación ha consistido en reunir un volumen cuantioso de prácticas cartográficas desarrolladas por el arte, en este caso en el marco cronológico de 1957 y 2017, con el fin de poder analizar pormenorizadamente este tipo de producción cultural. Esta reunión, si bien se incluye en el tercer bloque de este documento, nos ocupó la primera parte de nuestra investigación, siendo a partir de ello cuando pudimos formular nuestras primeras hipótesis. La hipótesis principal de la que partía esta investigación era, precisamente, la posibilidad de contemplar la práctica cartográfica como objeto de análisis dentro del ámbito de la Teoría y la Historia del Arte, dada la cantidad de manifestaciones artísticas en este sentido aparecidas en los últimos años, así como la riqueza en cuanto a literatura artística y debate teórico que se ha generado en torno a estas. Este interés nos llevaba a su vez a sospechar que desde la posmodernidad, la producción cultural enfocada mayoritariamente a las políticas de

de periodicidad, si bien puede tomarse como referencia fundamental tanto la periodización del historiador Eric Hobsbawm en *The Age of the Revolution. Europe 1789-1848* (1962), *The Age of the Capital, 1848-1875* (1975) y *The Age of Empire, 1875-1914* (1987), traducidas como *La era de la revolución. La era del capital. La era del imperio* (Felipe Ximénez de Sandoval, Ángel García Auxà, Carlo A. Caranci y Juan Faci Lacasta trads.) Barcelona: Crítica, 2014. Asimismo también a la hora de dar nombre al capitalismo surgido desde mediados del siglo XX hemos tenido en cuenta el trabajo de Antonio Negri y Michael Hardt: Negri, A. & Hardt, M. (2000) *Imperio* (Eduardo Sadier trad.) Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2001

reconocimiento, ha jugado un papel importante a la hora de descreditar el legado de la modernidad y establecer un giro o cambio de paradigma. Ello se traduciría, en términos cartográficos, en el descrédito del mapa moderno y la apertura a una nueva forma de cartografía polifónica. De este modo, las prácticas cartográficas desarrolladas a partir de este período serían un modelo idóneo para comprender dicho cambio de paradigma y podrían ser consideradas como un eficaz instrumento político por su capacidad a la hora de intervenir en el régimen simbólico. Sin embargo, la consolidación de un nuevo sistema de poder mundial durante el periodo de la posmodernidad, articulado desde la lógica de la deslocalización frente a la territorialización del estado moderno, nos llevó a suponer que dicho capitalismo deslocalizado también ha tenido un papel importante en el descrédito del mapa moderno, en tanto que ha reclamado una nueva forma de imaginación geográfica. La coincidencia entre la irrupción de las primeras prácticas cartográficas críticas, diversos ensayos enfocados a la cuestión espacial, y una serie de acontecimientos históricos, nos llevó a creer que 1957 quizás sería un punto de inflexión en ese cambio de paradigma. Finalmente, la última de las hipótesis con la que iniciamos la investigación, tendría que ver con la posibilidad de interpretar las prácticas cartográficas del arte desde otros parámetros políticos y estéticos, que nos permitieran revisar críticamente el legado de la posmodernidad, desvelar cómo opera el dispositivo cartográfico actual y considerar otra clase de comportamientos cartográficos.

Partiendo de tales hipótesis, nos planteamos como otro de los objetivos examinar y valorar, desde una perspectiva teórica, el desarrollo de este tipo de prácticas artísticas ya sea en el ámbito de la producción artística, como desde el pensamiento contemporáneo. De este modo, una de las intenciones de este estudio ha sido trazar cinco genealogías partiendo de cinco casos de estudio, que dieran cuenta de las diferentes maneras de plantear la cartografía desde el arte contemporáneo y que permitieran a su vez articular cinco interpretaciones estéticas. Esta fase de la investigación, fue realizada a través de una residencia de investigación en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona entre 2013 y 2014, cuyo resultados, aún provisionales, redactamos en un informe de 2014 que

comentaremos al final de este apartado. Por otro lado, esta investigación tenía también como propósito evaluar los discursos críticos sobre la cartografía surgidos desde la posmodernidad, junto con un estudio de la historia y teoría de la cartografía moderna y contemporánea, con la finalidad de conocer hasta qué punto esos discursos críticos seguían siendo operativos. El análisis de los resultados de dicho diagnóstico, junto con el examen de los casos de estudio, estaría encaminado a valorar la dimensión antagónica de este tipo de prácticas artísticas y su estatus político, en tanto que capacidad para intervenir en el régimen simbólico. Por último, se tomó como objetivo general de esta investigación, contemplar la posibilidad de abordar los comportamientos cartográficos del arte contemporáneo desde amplios registros culturales, formatos, medios y procedimientos, considerando tanto la producción visual y audiovisual, como la literatura, la música y las artes escénicas, con el fin de posicionarnos frente al debate del arte como conocimiento disciplinado y permitir desplegar una suerte de *atlas* de otras imaginaciones geográficas.

De un modo evidente, el título de esta tesis *El Impulso cartográfico* toma como referencia dos aportaciones clave al arte posmoderno y contemporáneo como fueron los artículos *The Allegorical Impulse* de Craig Owens y *The Anarchival Impulse* de Hal Foster, ambos teóricos y críticos de arte de la revista *October*². Con ello hemos querido subrayar el interés de dicha revista a la hora de analizar la irrupción de un cambio de paradigma en el arte. Si bien Craig trataba de trazar una teoría del arte posmoderno contraponiendo la alegoría al sentido simbólico del arte moderno, Hal Foster abordaba una nueva forma de trabajo en los artistas a la manera de una estrategia de enunciación alternativa que evitaba los supuestos de la representación moderna. Este cambio de paradigma es lo que entendemos en nuestra tesis como posmodernidad, si bien adoptamos también la lectura de Fredric Jameson, en la que dicho periodo no vendría a suponer una mera ruptura con la modernidad, sino más bien el triunfo del proyecto moderno o ideológico, en una nueva

² Owens, C. (1980) "The Allegorical Impulse" en *October* (primavera 1980), pp.67-86 y Foster, H. (2004) "An Archival Impulse", en *October*, n. 110 (otoño 2004), pp. 3-22

forma de capitalismo³. Entiéndase por tanto como posmodernidad, no un estilo artístico determinado, sino un periodo de la cultura dominante afianzada en la segunda mitad del siglo XX. El arte contemporáneo, sería por tanto la evolución, integración y asimilación de ese cambio de paradigma. Del mismo modo que hemos hecho con el título de esta tesis, los capítulos que toman el nombre de publicaciones ya realizadas, tienen la intención de subrayar la importancia de la fuente, así como nuestro interés de hacernos cargo de dicho debate.

Asimismo, el esquema que ha sido diseñado para la tesis, incluye tres bloques fundamentales. En un bloque introductorio nos hacemos cargo de presentar el objeto de estudio, los objetivos e hipótesis, la metodología desarrollada y las cuestiones terminológicas, así como lo que hemos llamado un *Mapa de la cuestión*, que nos permite justificar nuestro posicionamiento. El segundo bloque de este trabajo está dedicado a un marco teórico en el que hemos tratado de proporcionar un relato inédito al interés de la cultura crítica y el arte contemporáneo por la cartografía, al mismo tiempo que diagnosticar en qué medida hemos asistido a una reconfiguración del imaginario geográfico. El primer capítulo de este marco teórico titulado *Aproximaciones epistemológicas* puede ser entendido como un planteamiento de dicho problema, que en los dos capítulos siguientes se analiza en mayor detalle siguiendo una doble argumentación histórica y especulativa. Si el segundo de estos capítulos está dedicado a revisar la crisis del mapa moderno, el tercero supone una aproximación a lo que puede ser entendido como una nueva forma de cartografía hegemónica. Por su parte, el tercer bloque de esta tesis doctoral está dedicado a recoger el catálogo de comportamientos cartográficos que hemos seleccionado, así como a clasificarlos a través de cinco categorías estéticas que, en lugar de tomar el sentido de categoría absoluta, han sido pensadas como estrategias hermenéuticas a través de las cuáles interpretar la producción artística dedicada a la cartografía. La selección de proyectos artísticos, asimismo, además de proporcionar un panorama de este

³ Jameson, F. (1991) *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Durham: Duke University Press, p. 7

tipo de prácticas, podría funcionar también como una posible cartografía del arte contemporáneo. En la misma han sido considerados cien casos de estudio, en su mayoría artistas que han trabajado entre 1957 y 2017 con cierta proyección internacional, prestando atención a las últimas exposiciones que han sido realizadas, de modo que su trabajo pudiera ser considerado como referencia, si bien también se han incluido algunos trabajos de artistas más emergentes y una selección de artistas locales.

Hemos considerado el concepto de *mapa* como el principal modelo de representación cartográfica sistematizado durante la modernidad. Dada la crisis de este modelo que ya hemos comenzado a esbozar, hemos utilizado el término *cartografía* para referirnos a la diversidad de sistemas de interpretación geográfica, que desde una definición estandarizada, tendría que ver con los principios, métodos o procesos de producción de documentos o prácticas, no siempre ligadas a la representación de la geografía física, así como la ciencia que los reúne, estudia y piensa⁴. Este trabajo parte asimismo de la idea de que la cartografía, tal y como es referida por geógrafos como Franco Farinelli, no es esencialmente algo, sino que responde en todo momento a una metáfora⁵. Ello nos lleva a desplazar la perspectiva ontológica por una perspectiva epistemológica, a través de la cual seamos capaces de considerar la lógica cartográfica que subyace en comportamientos y prácticas artísticas y culturales muy diversas.

Para la presente investigación, se ha contado con la posibilidad de utilizar la biblioteca de la Facultat de Geografia i Historia de la Universitat de Barcelona, así como el sistema CUCC de préstamo interbibliotecario de Catalunya. Asimismo, se ha trabajado en hemerotecas, archivos y centros de documentación locales, como el archivo de la Fundació Antoni Tapies, el Centro de Documentación del MACBA, la mediateca de la Fundació Caixa Forum, el archivo del Museo de Historia de la Ciudad, el archivo del Museu

⁴ Seguimos aquí la definición del historiador de la cartografía Norman J. W. Thrower. Ver: Thrower, N.J.W. (1999) *Mapas y civilización. Historia de la cartografía en su contexto cultural y social* (Francesc Nadal trad.) Barcelona: Serbal, 2002

⁵ Ver: Farinelli, F. (2009) *La crisi della ragione cartografica* Turín: Einaudi

d'Antropologia de Barcelona y la cartoteca del Institut Cartogràfic de Catalunya. Del mismo modo se ha conseguido documentación y bibliografía a través de recursos online, así como a través de compras en otros países a través de plataformas online. En el contexto nacional se ha realizado una labor documental en el Centro de Documentación del Museo Nacional de Arte Reina Sofía y el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, así como la Casa Museo Colón de esta misma ciudad.

Varias fases de la investigación han sido financiadas por becas concebidas por el Centro Atlántico de Arte Moderno, El Cabildo de Gran Canaria y la Universitat de Barcelona (Beca de colaboración con la Facultat de Geografia i Història FGH2015.2), así como a partir de contratos con el grupo de investigación *Art Globalization Interculturality* (MICINN / MINECO / SGR). Asimismo, la doctoranda ha terminado de cubrir los recursos de financiación de la investigación a partir de las actividades profesionales que se detallan a continuación, las cuales han estado en muchos casos relacionadas directamente con el tema de investigación. De este modo, la mayoría de las actividades realizadas a lo largo de la investigación, especialmente las desarrolladas en el marco del grupo de investigación *Art Globalization Interculturality* (AGI/ART: 2014SGR 1050 / 2017 SGR 577) y el proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos* (Proyecto I+D+I MICINN: HAR2010-17403 / MINECO: HAR2013-43122P / MINECO: HAR 2016-75100-P), así como la productora cultural iDENSITAT; han contribuido al desarrollo de la investigación y el análisis del objeto y los casos de estudio. Los proyectos de investigación en los que se ha participado, junto con los talleres y seminarios a los que la doctoranda ha asistido durante este periodo han estado mayoritariamente enfocados a este mismo asunto. Sería el caso de los seminarios organizados por la Cátedra Ferrater Mora de la Universitat de Girona, dirigidos por el filósofo Giorgio Agamben, a los que la doctoranda tuvo la ocasión de asistir y conocer mejor los conceptos de dicho filósofo que se presentan en esta tesis. Asimismo, la doctoranda ha contado con la posibilidad de presentar los avances de la investigación, así como testar sus hipótesis en diversas comunicaciones, además de cursos y

seminarios que ella misma ha impartido o coordinado. En la primera fase de la investigación, la doctoranda presentó su primera comunicación en el fórum QUAM WIKPOLIS. *Cartografías y construcciones colectivas del espacio social*, ACVic Centre d'Arts Contemporànies y Universitat d'Estiu de Vic, bajo el título “¿Por qué el mundo contemporáneo es plano?”, en la cual presentaba las primeras hipótesis de la investigación, surgidas tras la investigación realizada para el Trabajo Final de Máster *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos*. Otras comunicaciones, como las presentadas en los congresos y simposios *VII Conference of the European Research Network Sociology of the arts* (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien), *Documenting Global Art* (Universitat de Barcelona), *VI Encuentro del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas* (Centro Nacional de las Artes de Ciudad de México), el *II Congreso Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global* y el *Simposio Tecnologías de Acumulación. Bases de datos y otros archivos* (Universitat de Barcelona), junto con las comunicaciones presentadas en los diferentes seminarios de la Comisión Académica de Doctorado (Universitat de Barcelona), y diversos artículos en publicaciones científicas; han servido para presentar los avances de la investigación y abrir un debate con la comunidad científica sobre el objeto de estudio. Por otro lado, las sesiones docentes, conferencias y seminarios que la doctoranda ha impartido, en centros como la Univesitat de Barcelona, EINA - Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona y Escola Massana - Centre d'Art i Disseny (Universitat Autònoma de Barcelona), Universitat Pompeu Fabra, Centre Arts Santa Mònica, Hangar Centre de producció i recerca d'arts visuals, Centro de Cultura Contemporánea La Térmica, Centro Nacional de las Artes Ciudad de México o Centro Atlántico de Arte Moderno, junto a la dirección del curso virtual *Prácticas cartográficas en el arte contemporáneo*, del Aula Taller Multinacional / Buró de Arte Contemporáneo; han contribuido a desarrollar la investigación, testando sus hipótesis y objetivos generales. A la hora de desarrollar los casos de estudio, ha sido especialmente significativa la residencia de investigación en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona que ya comentábamos, la

cual pudo llevarse a cabo gracias al Programa de Apoyo a la Investigación del mismo centro y una beca otorgada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Cabildo de Gran Canaria. En dicha residencia, la doctoranda realizó un análisis exhaustivo de las obras de la colección MACBA, así como la documentación del archivo y los fondos de la biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Esta investigación permitió elaborar un antecedente de las cinco categorías estéticas que se contemplan en la tesis doctoral, a través de las cuales hemos clasificado los cien casos de estudio que se recogen. Ello fue posible a través del estudio de cinco casos de estudios que fueron considerados clave y a partir de los cuales se ha construido una genealogía de cada categoría que contiene veinte casos. Los resultados obtenidos en esta estancia de investigación fueron presentados tanto al Museu d'Art Contemporani de Barcelona y al Centro Atlántico de Arte Moderno mediante un Informe de Ejecución, como a la Comisión Académica de Doctorado a través del Informe Anual de Seguimiento (IAS) del año 2014. Adjuntamos en el anexo de este documento el citado Informe de Ejecución. Del mismo modo, a la hora de desarrollar, desde un punto de vista teórico, las cinco categorías interpretativas, así como seleccionar los casos de estudio, han sido diversos los trabajos de investigación realizados que han contribuido a ello. En el caso de los “comportamientos cartográficos contingentes”, el trabajo en talleres dirigidos por el colectivo Iconoclasistas, los artistas Nina Fischer & Maroan el Sani o el Instituto Cartográfico de la ReVolta, ha permitido profundizar en las metodologías de las prácticas cartográficas críticas y desde un enfoque genuinamente político. Por otra parte, en lo que respecta a los “comportamientos cartográficos sedimentados”, los talleres con el colectivo Société Réaliste, la artista Regina de Miguel y Juanjo Palacios, junto con el proyecto *Timescapes* realizado con Erick Beltrán para el Festival Loop Barcelona 2017, han dado la oportunidad de desarrollar las ideas en torno a la construcción cartográfica desde la lógica de la temporalidad. La coordinación del seminario *El cuerpo como forma de subversión* en el Centro de Arte La Regenta, donde la doctoranda invitó a la investigadora de la Universidad Politécnica de Valencia Carmen Navarrete, doctora por esa misma universidad con una tesis sobre espacio, cartografía y

género; junto con la asistencia al seminario “Cuerpo. Entre materia y poder” dirigido por Nasheli Jiménez en la Universitat de Barcelona y la participación en un taller con el coreógrafo Gabriel Hernández, permitió a su vez profundizar en el capítulo de la tesis doctoral dedicado a los “comportamientos cartográficos corporales”. En relación a los “comportamientos cartográficos negativos”, se escribió un artículo para la revista *Tórax. Revista científica de investigación de arte y diseño contemporáneo* en el que se recogían algunas de los resultados de la investigación, si bien aplicándolos a la producción artística en general, lo cual permitió revisar dicho capítulo. Por último, vinculado a los “comportamientos cartográficos cosmológicos”, la doctoranda realizó una conferencia el pasado mes de julio en el Espacio de Portalet (Huesca), donde tendría la oportunidad de debatir sobre esta categoría y con ello terminar de redactarla. De esta forma, los seis años que ha ocupado esta investigación han servido para testar y madurar las ideas que a continuación presentamos.

1.2. UN MAPA DE LA CUESTIÓN

Toda investigación puede ser considerada un mapa. Al principio de este estudio fuimos conscientes del gran interés de la esfera cultural y cierto ámbito académico sobre las relaciones entre la cartografía y el arte contemporáneo. En dichos contextos, ya habían sido publicados numerosos acercamientos a esta cuestión, fundamentalmente desde finales de los años noventa y principios del 2000. Esta investigación sería de hecho fruto de este fenómeno y vendría a confirmar su asentamiento como objeto de estudio. Un primerísimo informe sobre el estado de la cuestión, fue realizado para el trabajo final de máster *Prácticas cartográficas antagonistas en la época global. Catálogo de mapas críticos* que ya hemos mencionado. Entonces apenas pudimos intuir la gran cantidad de trabajos que iban a seguir publicándose, todos aquellos que entonces se nos habían pasado por alto y los espacios aún sin trabajar que la presente investigación nos ha desvelado. Ha sido precisamente a través de esta cartografía como hemos podido enfocar de un modo específico nuestro estudio y tomar una posición frente al *giro* cartográfico en el arte contemporáneo.

Este posicionamiento tiene que ver con huir de una visión restringida y encasillada sobre lo que puede ser entendido como cartografía, para poder considerar un abanico más amplio de prácticas artísticas y culturales que desarrollan comportamientos cartográficos desde perspectivas, propósitos y formatos radicalmente diferentes. Ello ha permitido desplazar el enfoque ontológico hacia una reflexión epistemológica, histórica y hermenéutica, para la cual se ha partido de fuentes de ámbitos muy diversos, con una voluntad decididamente transversal. En su “mapa de la cuestión”, el filósofo Slavoj Žižek utilizaba la metáfora de la cartografía para identificar el lugar que ocupa actualmente la ideología⁶. Del mismo modo, en nuestro mapa trataremos de ubicar las aportaciones generales, referenciales y específicas que se han dado desde las diversas esferas de

⁶ Žižek, S. (ed.) (1994) *Mapping Ideology* Nueva York: Verso, traducido como *Ideología. Un mapa de la cuestión* (Cecilia Beltrame, Mariana Podetti, Pablo Preve, Mirta Rosenberg, José Sazbón, Tomás Segovia e Isabel Vericat Núñez trads.) Ciudad de México: FCE

conocimiento, de modo que podamos justificar el planteamiento de la investigación que hemos desarrollado.

La entrevista que la revista *Hérodote* realizaría a Michel Foucault en 1967 y que comentaremos en el próximo bloque, así como *Surveiller et Punir* (1975), podrían ser consideradas aportaciones fundamentales desde un punto de vista general, por un lado por el lugar central que ocupan las metáforas espaciales y cartográficas a la hora de identificar las relaciones de poder, pero sobre todo por su inscripción dentro de la corriente posestructuralista, protagonista en la segunda mitad del siglo XX de la fractura en los sistemas de representación modernos⁷. Tampoco debe pasarse por alto el interés por el espacio y la cartografía por parte de muchos de los filósofos que han tenido algún papel en la configuración del pensamiento contemporáneo: desde Walter Benjamin y Martin Heidegger, a Carl Schmitt, Ludwig Wittgenstein, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Guy Debord, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean Baudrillard, Antonio Negri, Michael Hardt y Giorgio Agamben. Todos ellos han partido de una concepción espacial a la hora de diagnosticar el mundo, siendo inseparable de sus reflexiones teóricas. De entre estos, los trabajos de Guy Debord al frente de la *Internationale Situationniste* y las publicaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari han sido centrales a la hora de entender el interés de la esfera crítica y cultural al que nos estamos refiriendo⁸. Si bien Michel Foucault pondría en crisis el espacio moderno, al proyecto *Mille Plateaux* se le puede atribuir la puesta en marcha de una nueva imaginación geográfica, siendo especialmente difundido y asumido por la crítica cultural y el arte contemporáneo. Como más adelante podrá comprobarse, desde nuestra tesis, este proyecto merece ser revisado en la actualidad y ese es el motivo que justifica que nuestra investigación podría ser interpretada como una continúa discusión con estos dos filósofos.

⁷ Ver: Foucault, M. (1976) "Entretien avec Michel Foucault", en *Hérodote*, n. 1 ; Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison* París: Gallimard

⁸ A lo largo de esta tesis doctoral comentaremos los textos: Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux* París: Minuit; Guattari, F. (1989) *Cartographies Schizoanalytiques* París: Galilée

El posestructuralismo de Michel Foucault y Jacques Derrida ha tenido especialmente eco en el ámbito de la geografía, donde ha sido traducido en un cuestionamiento del lenguaje cartográfico moderno. En el ámbito anglosajón, los trabajos de finales de los ochenta y la década de los noventa de Brian Harley, como *Deconstructing the Map* (1989), o *Cartography, ethics and social theory* (1990), así como el gran proyecto *The History of the Cartography*, editado junto con David Woodward a partir de 1987, impulsaron un nuevo enfoque a la cartografía desde esta disciplina⁹. Esta perspectiva tomaría forma en Francia en torno al círculo de la revista *Hérodote*, con Jean-Bernard Racine, Claude Raffestin e Yves Lacoste; su correspondencia con el movimiento de la “Geografía Democrática” en Italia, en el que participaban Lucio Gambi, Massimo Quaini, Giuseppe Dematteis, Sergio Conte y Franco Farinelli; así como con el trabajo del geógrafo sueco Gunnar Olsson. De entre todos ellos, la figura de Franco Farinelli nos parece especialmente significativa, por un lado, por su interés en buscar un análisis crítico de la cartografía más allá de la lingüística, considerando su especificidad visual y espacial; por el otro, por su convencimiento de que el futuro de la cartografía “será un trabajo de artistas”¹⁰.

Habría asimismo que reconocer el trabajo realizado por Bernat Lladó como impulsor en nuestro país de las ideas de Franco Farinelli, ya sea desde investigaciones académicas, como a través de la traducción de una selección de sus artículos en la publicación *Franco Farinelli. Del mapa al territorio* editado por la colección *Espacios críticos*¹¹. Esta publicación ha supuesto un punto de partida fundamental para nuestra investigación, hasta el punto que el último capítulo del marco teórico que desarrollamos en el segundo bloque, toma su título para subrayar que queremos hacernos cargo de ese debate. Más particularmente,

⁹ Además de estos textos de Brian Harley, para nuestra investigación hemos tenido en cuenta los estudios del geógrafo Norman J.W. Thrower, quien reconoce partir de las ideas de Brian Harley, así como un clásico de la historia de la geografía como es Gerald Crone, que en su tercera edición de asume recibir la influencia de Brian Harley: Thrower, N.J.W. (1999) *Mapas y civilización. Historia de la cartografía en su contexto cultural y social* (Francesc Nadal trad.) Barcelona: Serbal, 2002; Crone, G. R. (1956) *Maps and their Makers* Londres: Hutchinson's University Library

¹⁰ Farinelli, F. (1999) “La globalizzazione” en *I viaggi di Erodoto*, n. 40 (diciembre 1999 / enero 2000)

¹¹ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto* Barcelona: Icaria

dicho debate tiene que ver con la hipótesis de que a la crisis de la cartografía moderna le sucede una nueva cartografía laberíntica. Si bien Franco Farinelli aborda esta postura, hemos considerado necesario analizar en detalle dicha posibilidad, para diagnosticar hasta qué punto esta nueva cartografía formaría parte de la actual imaginación geográfica dominante.

Precisamente la colección *Espacios críticos*, dirigida por Abel Albet y Núria Benach para la editorial Icaria, ha estado enfocada a dar visibilidad en nuestro país al ámbito especialmente prolífero de la “geografía crítica”. Tanto los trabajos de Edward Soja, como los de Jane Jacobs, Neil Smith, Richard Peet, Derek Gregory y David Harvey, pueden ser entendidos como una apuesta por una geografía radical que toman como perspectiva la crítica marxista y la teoría política anti-liberal. Dicha perspectiva, desarrollada sobre todo a finales del siglo pasado e inicios del presente, han contado con la referencia fundamental de los trabajos de Henri Lefebvre, como *Le droit à la ville* (1968) y, sobre todo, *La production de l'espace* (1974) que había sido traducido al inglés en 1991. Tanto Edward Soja, con trabajos como *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) o *Postmetropolis: critical studies of cities and regions* (2000), así como los ensayos de David Harvey *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* (2001) y *Rebels Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution* (2012), han incidido en la necesidad de un análisis crítico que evalúe la espacialización de las relaciones de producción, teniendo una amplia difusión en los sectores dedicados a la investigación crítica y política, así como el activismo. Estos trabajos, en tanto que están centrados principalmente en la cuestión urbana, nos han servido enormemente a la hora de detenernos en el análisis de la ciudad contemporánea.

Además de ello, en los últimos años también se han abierto otras líneas de investigación dentro de la propia geografía dedicadas a repensar la idea de territorio, cartografía y experiencia geográfica que han influenciado principalmente en la nueva teoría del paisaje. Sería el caso de una corriente cercana a la fenomenología, desde la que han tenido

especialmente repercusión los trabajos de Yi-Fu Tuan desde Estados Unidos, como es el caso de sus ensayos *Topophilia: A Study of Environmental Perception* (1974) y *Place, Art, and Self* (2004) o Jean-Marc Besse en Francia, con trabajos como *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie* (2000) o su papel al frente de la revista *Les Carnet du Paysage*. Esta perspectiva ha tenido también su lugar en nuestro país de la mano de Joan Nogué, quien a través de la dirección de la colección *Paisaje y Teoría* de Biblioteca Nueva, ha traducido entre muchos otros, los trabajos de Jean-Marc Besse, así como el ensayo *L'Homme et la Terre* (1952) de Eric Dardel. El redescubrimiento del geógrafo Eric Dardel, que había pasado desapercibido frente al legado de Paul Vidal de la Blache, ha supuesto una referencia importante en nuestra investigación cuando hemos querido tratar la idea de experiencia, performatividad y corporalidad geográfica¹².

Sin embargo el interés por el análisis crítico del espacio y la cartografía, ha desbordado el propio ámbito de la geografía humana, para abrir un campo interdisciplinar mucho más amplio que ha sido denominado *spatial turn*¹³. Ello ha coincidido con lo que empezaba a reconocerse como el “fin de la historia” y la emergencia de una supremacía del espacio sobre el tiempo en favor de una cierta “geohistoria” o *Spacing History*, partiendo de la base de que si la historia era el objeto de la modernidad, el espacio debía serlo a la posmodernidad. Sin embargo, el historiador Karl Schlögel ha tratado de trazar una genealogía de este *spatial turn* intentando conciliar el tiempo, en *Im Raume lesen wir die Zeit (En el espacio leemos el tiempo, 2003)*, al que le hemos dado bastante consideración. Posiblemente, los análisis de Gaston Bachelard, Michel Foucault y Henri Lefebvre hayan contribuido a “espacializar” el conocimiento en el interior de un relato crítico que además del espacio incluye la dimensión social, política y cultural. Estos trabajos han sido revisados desde múltiples campos disciplinares que incluyen los Estudios Urbanos, la

¹² La traducción a la que nos referimos es: Dardel, E. (1952) *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica* (María Beneyto trad.) Madrid: Biblioteca Nueva, 2013

¹³ Ver: Ward, B. & Arias, S. (eds.) (2009) *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* Nueva York: Routledge

arquitectura, las artes visuales, la antropología, la pedagogía, los análisis cognitivos, la geopolítica, la economía o la sociología.

Pero ha sido sobre todo a partir de los años ochenta, con el afianzamiento en la academia anglosajona de los *Cultural Studies* iniciados por Richard Hoggart en los sesenta, cuando el *spatial turn* ha ocupado un lugar central en las llamadas políticas de reconocimiento o crítica de la representación. En dichos análisis, el concepto de ideología ha sido suplantado por el de representación, priorizando la crítica cultural a la hora de abordar el espacio y sus dispositivos de producción. Desde esta perspectiva, la cartografía crítica se ha consolidado como una línea de investigación desde la cual ser capaces de cartografiar la multiculturalidad y pluralidad de identidades globales¹⁴. De ese modo, los Estudios Globales, la Teoría feminista y *queer*, los Estudios de Género, la Teoría poscolonial y los Estudios Decoloniales, la ecología, el antiespecismo y la Teoría del antropoceno, han desacreditado la cartografía moderna como representación del modelo eurocéntrico, blanco, patriarcal y antropocentrista de la modernidad, apelando a una nueva forma de cartografía e imaginación geográfica polifónica. Un compendio de todos estos frentes sería publicado en el volumen *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory* editado por Martin Dodge, Rob Kitchin y Chris Perkins en 2009, en el que incorporaban las ideas de Brian Harley, Denis Wood, Edward Soja, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Bruno Latour o Donna Haraway, con el objetivo de definir un nuevo tipo de cartografía *post-representational*, ligada a la multiplicidad de identidades, los espacios de experiencia y la lógica performativa (*mapping*). En cierta medida, la configuración de este nuevo espacio había sido ya anticipado por Edward Soja en *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined* (1996) y el teórico poscolonial Homi Bhabha en *The Location of the Culture* (1994). También Brian Harley se había ocupado de realizar una revisión crítica de

¹⁴ De entre los múltiples programas de investigación que han surgido a nivel global, nuestra propia investigación se enmarca en el proyecto I+D+I *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos* (MICINN: HAR2010-17403 / MINECO: HAR2013-43122P / MINECO: HAR 2016-75100-P), dirigido por Anna María Guach en la Universitat de Barcelona

la historia de la cartografía moderna occidental en su artículo “Rereading the Maps of Colombia Encounter”, en la revista *Annals of the Association of American Cartographers* en 1992. Desacreditar la cartografía moderna ha sido asimismo el objetivo de los críticos de la esfera decolonial latinoamericana, como Aníbal Quijano en *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* (1988) y Walter Mignolo en *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (2000), así como desde las llamadas Epistemologías del Sur, sistematizadas por Boaventura de Sousa Santos en *Epistemologias do sul* (2009).

Coincidiendo con ello, diversas universidades inglesas y norteamericanas han establecido desde los años noventa programas y líneas de investigación para estudiar la cartografía indígena de Estados Unidos y otros países, como sería el caso del programa dirigido por G. Malcon Lewis en la University of Sheffield o por Sona Andrews en University of Wisconsin-Milwaukee. Al respecto, en el verano de 1993 sería organizada por la Newberry Library de Chicago una exposición titulada *Cartographic Encounters: An Exhibition of Native American Maps*, que además coincidió con el *25th International Congress of History of Cartography*, que estuvo dedicado a estas cuestiones y que dio como fruto diversas publicaciones en revistas académicas como *Imago Mundi* o *Cartographica*¹⁵. Del mismo modo, entre los años setenta y noventa del siglo XX fueron numerosas las aportaciones desde la esfera académica que pusieron en cuestión la objetividad de la cartografía y su condición como herramienta de propaganda política. Sería el caso de la tesis doctoral de la geógrafa Judith Tyner *Persuasive Cartography: An Examination of the Map as a Subjective Tool of Communication* de 1974, o la publicación *How to Lie with Maps* (1991) de Mark Monmonier.

¹⁵ Alguno de los artículos significativos publicado en estas revistas sería Bann, S. (1994) “The Map as the Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel”, en *Imago Mundi*, n.46, pp.9-18

El interés por la cartografía crítica se ha despertado también fuera de la academia desde diversos sectores. El periodismo ha sido un espacio especialmente atento en este sentido desde que en 1981 Michael Kidron y Ronald Segal, fascinados por el *World Geo-Graphic Atlas* de Herbet Bayer, publicaran *The State of the World Atlas*, un atlas que animaba al lector a mirar el mundo desde otro prisma y en el que se incluían cartografías críticas sobre terrorismo, SIDA, obesidad, turismo sexual y derechos infantiles. Desde entonces se han sucedido los artículos en prensa, *best sellers* y comentarios en blogs sobre cómo la cartografía moderna ha ocultado durante siglos una realidad que este tipo de cartografías permite visualizar. Cercano a este punto de vista, el diseñador e investigador independiente Trevor Paglen ha fundado lo que ha denominado una “geografía experimental”, dedicada a utilizar la cartografía crítica y las nuevas tecnologías para poder saber cómo ubicarnos en el mundo, publicando trabajos como *The CIA’s Rendition Flights* (2006) o *Blank Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon’s Secret* (2010) y dando conferencias por todo el mundo. El arquitecto Teddy Cruz ha seguido una línea similar con trabajos como *The Pentagon’s New Map: War and Peace in the Twenty-First Century* (2004). Esta nueva forma de cartografía, a menudo ha sido presentada, quizá por influencia de Gilles Deleuze y Felix Guattari, tomando la forma de cartografías estadísticas, diagramas de flujos e infografías. De ese modo, el campo del diseño en los sistemas de representación de datos ha sido fundamental a la hora de dar forma a esta nueva cartografía, con figuras como Edward Tufte, donde en publicaciones como *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative* (2001) y *The Visual Display of Quantitative Information* (2001) defiende una simbiosis entre la estadística, los sistemas de representación y la “estética”. Sería el caso también de Manuel Lima, que ha sido considerado como el continuador de los diagramas de Edward Tufte, con trabajos como *Visual Complexity. Mapping Patters of Informations* (2013). Asimismo, el congreso anual *Where 2.0*, organizado en Silicon Valley por el editor Tim O’Reilly, ha reunido desde 2006 a representantes de Nokia, Facebook, IBM, Yahoo, Groupon, Foursquare, Google, entre otras corporaciones e investigadores independientes, con la intención de compartir

avances en las últimas investigaciones en cartografía digital y pensar en nuevas formas de cartografía, donde también se han dedicado sesiones y workshops a tratar la cuestión de la cartografía crítica. El arquitecto y teórico Eyal Weizman, también ha puesto de manifiesto el interés de la teoría crítica posmoderna por parte de ciertos ejércitos y centros de inteligencia de potencias mundiales, los cuales, en los últimos veinte años, se han dedicado a estudiar en detalle a Gilles Deleuze y Felix Guattari, así como a organizar congresos y *think tanks* sobre estos asuntos¹⁶.

De entre la crítica cultural que ha participado en el *spatial turn* que hemos brevemente descrito, nos ha interesado especialmente la perspectiva compleja de Arjun Appadurai en trabajos como *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* (1990) o *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), en tanto que reconoce la cercanía de ciertos discursos de la globalización originados en el seno de los *Cultural Studies*, con las agendas de la nueva hegemonía económica mundial. Junto a este, en *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Fredric Jameson situaría claramente la emergencia de una nueva imaginación posmoderna, heredada de la crítica posestructuralista, en la estela del tardocapitalismo. Sin embargo, ambos teóricos advierten de la necesidad de profundizar en un análisis crítico del espacio que contemple esta condición esquizofrénica y en la posibilidad de la cartografía crítica o cognitiva a la hora de imaginar otros escenarios posibles, lo que nos permite abrir una puerta hacia un territorio que ha sido menos abordado, siendo *Cartographies of the Absolute* (2015), de Alberto Toscano y Jeff Kinkle, uno de los pocos ejemplos en el los que se trataría de dar forma a dicha cartografía cognitiva.

De un modo más específico, la cartografía crítica en el arte contemporáneo ha sido objeto de numerosísimos acercamientos en los últimos años. En el artículo *Sculpture in the Expanded Field* (1989), Rosalind Krauss describía ciertas prácticas artísticas interesadas en

¹⁶ Ver: Weizman, E. (2007) *A través de los muros. Cómo el ejército de Israel se apropió de la Teoría Crítica posmoderna y reinventó la guerra urbana* (Iván de los Ríos trad.) Madrid: Errata Naturae, 2012

un nuevo tipo de paisaje, la construcción de emplazamientos y estructuras axiomáticas, y otras formas de “señalización” del territorio. Precisamente sería en torno al trabajo de los artistas posminimalistas del *land art*, así como en el “nuevo género de arte público”, donde los críticos e historiadores de arte han situado los primeros casos de este tipo de prácticas. En este sentido, Robert Smithson declaró sus intereses por la cartografía en varios de sus escritos que frecuentemente publicaba en revistas como *Artforum*, lo cual compartía con muchos de sus contemporáneos: Nancy Holt, Carl Andre, Sol LeWitt, Walter de María, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Michel Heizer, Jasper Johns, Robert Morris, Richard Long, Lawrence Weiner, Christo y Jeanne-Claude, Jan Dibbets, Art & Language, Douglas Huebler, Yoko Ono, Gordon Matta-Clark, Cildo Meireles, Sophie Calle, Vito Acconci y Hamish Fulton, sólo son algunos de los muchos artistas que, de un modo u otro, transitaron por la cartografía, o comportamientos cercanos, desde finales de los años sesenta. Una exposición con algunos de estos trabajos sería organizada en 1967 bajo el título *Earthworks* en la Dwan Gallery de California donde, según nos cuenta Robert Smithson, la planta entera había sido cubierta con un extraño mapa sobre el que la gente podía caminar¹⁷. A inicios de los setenta, el colectivo Art & Language había fundado la *Society for Theoretical Art and Analyses*, exhibiendo los procesos de investigación que ya habían comenzado a publicar a finales de los sesenta en la revista *Art-Language*. Estos y otros artistas posminimalistas presentaron sus trabajos en 1972 en la Documenta V de Kassel, confirmando la tendencia del arte de la posmodernidad en manipular metodologías tradicionalmente atribuidas a la ciencia, como la cartografía y el archivo. Es en los años siguientes a la Documenta V, en medio de una explosión de prácticas artísticas procesales, cuando se organiza la primera muestra colectiva en torno al trabajo de artistas contemporáneos que utilizan el mapa. *Artist's Map*, una exposición comisariada por Janet Kardon en 1977 en el Philadelphia College, será la primera de muchas en dedicada al

¹⁷ Ver: Smithson, R. (1969) “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, en *Artforum*, vol.7, n. 1 (septiembre 1969), pp.44-50; Ver también: Holt, N. (1979) *The Writing of Robert Smithson* Nueva York: New York University Press, p.32; Peran, M. “Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson”, en Peran, M. & Picazo, G. (eds.) *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo* Barcelona: MACBA, 2000, pp 51-73

impulso cartográfico de los artistas. Cuatro años más tarde, en 1981, Roberta Smith organizaría en el Spencer Museum of Art de Lawrence la exposición *4 Artists and the Map: Image/Process/Data/Place*, donde se exploraba la obra de los artistas Jasper Johns, Nancy Holt, Nancy Graves y Richard Long, incluyendo un ensayo en el que Roberta Smith analizaba los usos de los mapas en la sociedad y la utilización crítica por el parte del arte¹⁸.

El volumen *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy en 1995 como resultado de un simposio organizado un año antes, debe entenderse como un intento de reflexionar sobre este nuevo tipo prácticas artísticas procesales, muchas de las cuales estaban tomando el espacio público utilizando metodologías cartográficas como instrumento político y social¹⁹. Dentro de este volumen, un artículo de Lucy Lippard titulado *Looking Around: Where We Are, Where We Could Be*, germen de un libro que publicaría dos años más tarde con el título *The Lure of the Local. The Sense of Place in a Multicentered Society*, reconocía que “los términos *territorio, tierra, terreno* y el *trazado de mapas [mapping]* se encuentran de un modo omnipresente tanto en la teoría como en la práctica [...] particularmente en los artistas ‘conceptuales’ y ‘de la tierra’ de 1965 y 1975”²⁰. Precisamente Lucy Lippard se había acercado ya a las cuestiones cartográficas en su novela *I see / You mean* de 1979²¹. Tal y como hemos comentado ya en nuestra presentación, la aportación de la revista *October* al objeto de estudio ha sido considerada fundamental a la hora de trazar nuestra deriva. Además del ya citado artículo de Rosalind Krauss y *The Anarchival Impulse* de Hal Foster (2004), artículos como *The Artist as Ethnographer?* (1996) confirmaron el interés del arte contemporáneo por las metodologías propias de las Ciencias Sociales y la irrupción en el espacio social y geográfico, pudiéndose

¹⁸ Ver: Smith, R. (ed.) (1981) *Four Artists and the Map: Image, Process, Data, Place* [catálogo de exposición] Lawrence: Spencer Museum of Art

¹⁹ Lacy, S. (ed.) (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* Seattle: Bay Press

²⁰ Lippard, (1995) L. “Looking Around: Where We Are, Where We Could Be” en Lacy, S. [op. cit.], pp. 114-130. Ver también: Lippard, L. (1997) *The Lure of the Local. The Sense of Place in a Multicentered Society* Nueva York: New Press

²¹ Lippard, L. (1979) *I see / You mean* Los Angeles: Chrysalis Books, traducida al castellano por Paloma Checa-Gismero en *Yo veo / Tú significas* Bilbao: Consonni, 2016

considerar partícipes también de ese amplio espectro del *spatial turn* que hemos comentado. De hecho, la teórica del arte público Paloma Blanco ha descrito el ecosistema artístico de los años ochenta como un arte cercano a los intereses sociales, de fuerte influencia norteamericana, que habían hecho suyo el credo “lo geográfico es político”²². Este interés del arte contemporáneo por lo geográfico ha sido pormenorizadamente estudiado por teóricos como Irit Rogoff en *Terra Infirma. Geography's Visual Culture* (2000), Nicolas Bourriaud en *Topocritique: l'art contemporain et l'investigation géographique* (2003), Anna María Guasch en *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (2016) o Joaquín Barriendos en *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad e internacionalización del arte contemporáneo* (2007). La exposición *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, comisariada en 2003 por Philippe Vergne en el Walker Art Center de Minneapolis, habría confirmado esta tendencia.

Desde entonces, numerosos trabajos sobre arte público, territorio y geografía, ya sea a nivel de proyecto editorial, como exposiciones, seminarios, simposios y talleres, han incluido, entre otras metodologías, las prácticas cartográficas de artistas contemporáneos. Una breve enumeración de un listado imposible de completar aquí, incluiría los análisis sobre el espacio público *One place after another: Site-specific art and locational identity* (Miwon Kwon, 2002), *The [un]common place: Art, public space and urban aesthetics in europe* (Bartolomeo Pietromarchi, 2005) o *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practice* (Markus Miessen ed., 2006); la plataforma *CityMine(d)*, que entre 1997 y 2006 desarrollaron conferencias, talleres e intervenciones urbanas en ciudades como Bruselas, Londres o Barcelona; los proyectos dirigidos por la artista Ursula Biemann como *Geografie und die Politik der Mobilität* (2002), *B-Zone, becoming Europe and beyond* (2005), *The Maghreb Connection: Movements of Life Across North Africa* (2006) y *Port-City. On mobility*

²² Blanco, P. “Explorando el terreno”, en Blanco, P; Carrillo, J; Claramonte, J. & Expósito, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 44

and Exchange (2007), en alguno de los cuáles le acompañaría el teórico Brian Holmes, que desde 2005 teoriza el arte público y la cartografía crítica en su blog *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization*, publicando una selección de sus artículos en *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (2009) y quien ha colaborado además, junto a otros teóricos como José Pérez de Lama, en el volumen *Guattari oltre Guattari*, editado por Marco Baravalle en 2009; la exposición comisariada por Marco Scotini *Networking. Le città della gente*, que incluía trabajos del colectivo Stalker; las diversas ediciones del festival *Going Public. On mobility* organizado por aMAZElab desde 2004, incluyendo intervenciones urbanas, talleres, películas, debates, intercambios culturales, publicaciones; el proyecto *On Difference / Politics of Space* llevado a cabo entre 2005 y 2006 a través de diversos talleres, simposios y proyecciones en ciudades como Ljubljana, Budapest o Sofía; la fundación en 2005 de la asociación FADAIT y CARTAC en Tarifa, con el objetivo de servir de plataforma en el análisis del territorio y el uso de la cartografía para artistas y colectivos; la exposición *Territory* de 2006 en la House Gallery de Vancouver; el proyecto *Stanze/Ribelli. Immaginando lo spazio hacker* de Alexander Levi y Amanda Schachter, de 2006; el seminario *Atlante Mediterraneo. New City-Territory* celebrado en 2007 en colaboración con la Biennale di Venezia; la muestra *Just Space(s)* presentada ese mismo año en el LACE de los Ángeles, con trabajos como los de Eyal Weizman; también el proyecto *Post-it City. Ciudades ocasionales*, comisariado por Martí Peran en 2008 en diversas ciudades europeas y americanas, atendía en muchos casos a la práctica cartográfica; el proyecto expositivo y la publicación *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, dirigidos por Nato Thompson entre 2008 y 2009; la exposición *Uneven Geographies. Art and Globalisation* comisariada por T.J Demos y Alex Farquharson en 2010; o el proyecto de ese mismo año en el NGBK de Berlín bajo el título *Teather of Peace*. En nuestro contexto, las diversas actividades, exposiciones e intervenciones en el espacio público de la productora cultural iDENSITAT, también habrían versado en esta línea²³.

²³ Como ya se incluía en la introducción de esta tesis doctoral, la doctoranda ha podido participar y

El inicio de la difusión internacional del legado de la *Internationale Situationniste* habría que situarlo asimismo en los años noventa. Si bien se habían publicado varios artículos sobre el grupo, especialmente desde el ámbito del urbanismo, así como en el número 24 de la revista *October* de 1983, y ya se había llevado a cabo por parte de Gerard Berreby la que sigue siendo la publicación más completa del grupo (*Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste, 1948-1957*, 1985), la legitimación fundamental tuvo lugar cuando el Centre Pompidou les dedicó una exposición en 1989, titulada *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972*, que itineraría al ICA de Londres y al Institute of Contemporary Art de Boston ese mismo año, llevándose a cabo la publicación *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International (1957-1972)*. Unos pocos años después, en 1992 se llevaría a cabo otra exposición en el Whitney Museum de Nueva York con el título *The power of the City/ The City of Power*. Durante los años noventa, diversos proyectos psicogeográficos se pusieron en marcha en distintas ciudades, como el trabajo de Laura Kurgan en Nueva York o el proyecto Atol en Ljubljana. Precisamente Laura Kurgan habría trabajado con Xavier Costa, quien, junto con Libero Andreotti, comisariaría el proyecto *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* en el Museu d'Art de Barcelona en 1996, incorporando importantes fondos a la colección y el archivo del centro, y publicando diversos textos sobre la *Internationale Situationniste*²⁴. Al año siguiente, la revista *October* dedicó un fascículo completo al trabajo de los situacionistas²⁵. En 1999 Mirella Bandini publicaría *L'estetico e il político: da Cobra all'Internationale Situazionista 1948-1957*, y ya en 2002 Tom McDonough editaría de

colaborar con varios de los proyectos de iDENSITAT desarrollados en los últimos ocho años. Algunos de estos proyectos serían *Dispositivos Post. Prácticas artísticas y redes de acción ciudadana en contextos post-crisis* (2014), *Translocaciones. Experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales* (2014-2015) y *Espacios Zombi* (2015).

²⁴ Estos textos fueron traducidos en: Andreotti, L. & Costa, X. (eds) (1997) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* Barcelona: MACBA. Ver también: Andreotti, L. & Costa, X. (eds.) (1997) *Situacionistas: arte, política, urbanismo* [catálogo de exposición] Barcelona: MACBA

²⁵ McDonough, T. F. (ed.) (1997) *Guy Debord and the Internationale situationniste: A Special Issue* [fascículo completo], en *October*, n.79 (invierno de 1997)

nuevo para *October* el volumen *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Más recientemente, Olivier Assayas ha vuelto a revisar la *Internationale Situationniste* con *Guy Debord. Un art de la guerre* (2013). Esta irrupción neosituacionista ha impulsado la proliferación de todo tipo de proyectos y publicaciones que retoman las ideas de “deriva”, paseo, psicogeografía y cartografía táctica. De los numerosísimos proyectos en esta línea, apenas podemos destacar *Wanderlust. A History of Walking* (2000) de Rebecca Solnit, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) de Francesco Careri y *Walking and Mapping. Artists as cartographers* (2010) de Karen O’Rourke.

El mismo año que el simposio organizado por Suzanne Lacy, habría tenido lugar la exposición *Mapping*, comisariada por Robert Storr en el MoMA. Dicha exposición, que pretendía inscribir la fascinación e interés del arte en la historia de la cartografía, siguiendo el modelo de exposiciones como *Cartes et figures de la terre*, organizada en 1980 en el Centre Pompidou, sería el detonante de un debate que marcaría los años consecutivos. Como contrapartida, al año siguiente el artista Peter Fend organizaba una exposición en la Fine Art Gallery de Nueva York bajo el título *Mapping: A Response to MoMA*. Dicha exposición pretendía reenfocar la cuestión de la cartografía de los artistas contemporáneos no tanto hacia su fascinación por la historia de la cartografía, sino como posicionamiento radicalmente político y su voluntad de utilizar la cartografía como herramienta crítica y transformadora del medio social. En el catálogo que se publicó al respecto, el texto del artista, que podría ser entendido como una suerte de manifiesto, apelaba a sustituir definitivamente el concepto *map* por el de *mapping*, subrayando las connotaciones procesales, contra-representativas y performativas de este último. En otras palabras, mientras Robert Storr proponía un visión centrada en el trabajo de artistas conceptuales a través de piezas vinculadas a la tradición artística, intentando desvelar “la extendida fascinación que los artistas contemporáneos han tenido por los mapas”, pero recordando que “todo arte se basa en la recurrencia de sus primeras imágenes”; Peter Fend se desmarcaba tajantemente de toda tradición artística, anunciando un nuevo arte, que no se interesa por “hacer mapas” (objetos resultantes), sino por la acción performativa del

mapeado, es decir, entendiendo lo cartográfico como una metodología de exploración del territorio y en relación directa con el discurso político y activista²⁶. Este texto también ha circulado por nuestro país gracias a Javier Marroquí y David Arlandis, quienes presentaron la exposición al Museu d'Història de València en 2008 y tradujeron el texto de Peter Fend en un nuevo catálogo²⁷.

Sin embargo, la expansión global del tema se inicia a partir de la primera cumbre internacional sobre ecología y medio ambiente, organizada en Río de Janeiro en 1992. Las acciones que Greenpeace y otros artistas activistas realizaron durante la *Earth Summit*, para criticar los intereses de dominio económico que se escondían bajo la cumbre; produjo una oleada de réplicas por parte de artistas, críticos y teóricos, que desde el discurso activista y poscolonial, reclamaban transformar la imagen del mapamundi²⁸. Entre estos, fueron especialmente significativas las declaraciones del artista Guillermo Gómez Peña, donde abogaba por la creación de un mapa sin fronteras políticas²⁹. Este mismo año Christel Hollevoet publicó *Wandering in the City: Flânerie, to Dérive and After: The cognitive Mapping of Urban Space* y en el College of Arts and Design de Filadelfia se organiza la exposición *The Map is Not the Territory*. También en 1992, en la Documenta IX de Kassel, se presentaron una serie de trabajos vinculados a la acción política, como el proceso cartográfico llevado a cabo por Peter Fend en OEDC. Un año después, en la Bienal de Venecia de 1993, Peter Fend vuelve a presentar otro de sus acciones de mapeado crítico, gracias al apoyo del comisario Peter Weibel, que difundirá en Europa el trabajo del

²⁶ Ver: Storr, R. (ed.) (1994) *Mapping* [catálogo de exposición] Nueva York: Museum of Modern Art, y Fend, P. (ed.) (1995) *Mapping: A response to MoMA* [catálogo de exposición] Nueva York: Museum of Fine Arts.

²⁷ Marroquí, D. & Arlandis, J. (ed. / trad.) (2008) *Mapping* [catálogo de exposición] Valencia: Museu d'història de València

²⁸ Entre otras acciones se presentó una bandera con la imagen del mundo donde se replanteaba la asignación global de los estados. Para más información ver: AA.VV. (1998) *Land and Environmental Art* Nueva York: Phaidon Press, 2011

²⁹ Sus palabras fueron: "Artistas y escritores de todo el continente están actualmente involucrados en una redefinición de nuestra topografía continental. Nos imaginamos ya sea un mapa de las Américas sin fronteras, un mapa al revés, o uno en el cual las fronteras están orgánicamente elaboradas por la geografía, la cultura y la inmigración, no por los dedos caprichosos de la dominación económica". Citado en: AA.VV. (1998) *Land and Environmental Art* [op. cit.]

artista con otras exposiciones individuales como la organizada en el Center for Art and Media de Karlsruhe en 2002. Desde estos años, las exposiciones, catálogos, publicaciones y actividades de todo tipo sobre el tema específico de cartografía crítica, mapeado y otro tipo de procesos cartográficos han inundado el panorama del arte. Siendo consciente de la imposibilidad de recoger con exhaustividad y detalle todas aquellas que hemos podido conocer durante el desarrollo de esta tesis doctoral, nos disponemos a incluir a continuación una selección de las aportaciones más significativas a nuestro objeto de estudio.

En 1997 el Museum of Contemporary Art de Zagabria llevaría a cabo la exposición *Cartographers. Geo-gnostic projections for the 21st Century*, buscando identificar una nueva forma de cartografía contemporánea. Desde 1997 hasta 2008, Daniel Tucker ha recogido en *We Are Here Map Archive*, una cuantiosa selección de cartografías participativas de artistas y colectivos como Bureau d'Études, Ashley Hunt, Beehive Desing Collective, Amy Franceschini, The Center for Urban Pedagogy (CUP), Counter Cartographies Collectives, Crupo de Arte Callejero, Hackitectura y Lize Mogel, entre muchos otros. En 1999, se presenta una nueva exposición sobre los vínculos entre arte y cartografía, *World views: maps & art*, comisariada por Robert Silberman y Patricia McDonell en el Weisman Art Museum. En el año 2002, el colectivo Bureau d'Études (Xavier Fourt y Leónore Bonaccini) crean la *network* Universidad Tangente, a través de la cual comienzan a trabajar con otros artistas, colectivos y teóricos para generar contra-cartografías participativas. En la muestra *L'Invention du Monde* organizada por el Centre Pompidou en 2003, se retoma el discurso de la cartografía para reflexionar sobre la posibilidad de los artistas de revertir su modelo y producir otra clase de territorios. Ese mismo año, el proyecto *GNS, Global Navigation System* de Nicolas Bourriaud en el Palais de Tokyo París, pone sobre la mesa las múltiples maneras que el arte contemporáneo tiene de acercarse el fenómeno de la cartografía utilizando también las nuevas tecnologías. Con la intención de abordar las posibilidades subjetivas de un nuevo tipo de cartografía, se organizó en 2004 la exposición *Uncharted Territory: Subjective Mapping by Artist and*

Cartographies en la Julie Saul Gallery de New York. También en 2004 se lleva a cabo otra exposición en Nueva York y se publica el catálogo *You are here: personal geographies and other maps of imagination*, donde Katherine Harmon reunió mapas de diferentes artistas, realizados desde amplias perspectivas y objetivos diversos. En 2005 el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona dedica una exposición a los diversos modos de entender la cartografía en la actualidad, bajo el título *Arxipèlag d' excepcions Sobiraniaes de l'extraterritorialitat*. Al año siguiente tienen lugar varias exposiciones más: en el Museo d'Art Contemporanea Villa Croce de Génova se inaugura *Mappe Resistenti Azioni artistiche nel territorio urbano interconnesso* y en el Hunter College de Nueva York *Personal Geographies: Contemporary Artist Make Maps*, mientras que en nuestro contexto nacional se organiza la muestra *Carte Blanche* en la galería Le Comissariat de París, por parte de David Arlandis y Javier Marroquí, quienes realizan una selección de trabajos donde los artistas se encuentran involucrados en la tarea de mapear lo urbano. Ese mismo año, la revista *Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society*, dedica un número completo a la cartografía en el arte contemporáneo³⁰. En 2007 se presenta la exposición *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia* en el CGAC de Santiago de Compostela, *Mapping the Self* en el Museum of Contemporary Art de Chicago y en el Stedelijk Museum de Amsterdam *Mapping the city*, que continúa la idea de la acción performativa del mapeado y el interés por la ciudad. En 2007 tiene lugar también la exposición comisariada por Lize Mogel y Alexis Bhagat que será recogida en la publicación *Atlas of radical cartography. An Atlas of Radical Cartography* y que además abrirá la vía al congreso celebrado al año siguiente: *Conflux 2008: Notes From the Panel Cartography of Protest and Social Changes*. Además, en 2007 se presenta el proyecto y seminario *Cartografías disidentes*, dirigido por José Miguel G^a Cortés, en la Casa América de Madrid, del que se editó un volumen con diferentes ensayos; y se presenta la herramienta *meipi.org* de la mano de la plataforma Cartografías Ciudadanas, conformada

³⁰ Ver: AA.VV. (2006) *Map Art* [fascículo completo], en *Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society* (invierno 2006)

por teóricos y artistas, como José Pérez de Lama y Pablo de Soto, y financiada por LABoral Centro de Arte y Creación Industrial³¹. Durante 2008 tuvo lugar la publicación de un pequeño ensayo que ha tenido mucho eco en lengua hispana, como es *Contra el mapa*, de la historiadora Estrella de Diego, el cuál debe entenderse como un punto de partida a la hora de profundizar en el análisis de la cartografía en la historia y el arte contemporáneo. Pero además, ese año se llevarían a cabo otras exposiciones como *(L)attitudes*, en la Denny Gallery de Washington o *Zoomandscale* en el Institute for Art and Architecture de Viena. El catálogo o atlas de cartografías *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, de Katherine Harmon, sería publicado en 2009 constituyendo uno de los más completos que hemos conocido, en el que encontramos el trabajo de artistas desde los años sesenta hasta la actualidad y donde ya se establecían ciertas categorías para ordenar el volumen de la producción artística, si bien carece de un análisis riguroso sobre este tipo de prácticas. En 2009 se lleva a cabo también el encuentro *World Information Org Paris 2009 In/Visibility, Access and UrbanZoning*, organizado por Bureau D'Études y en Gijón tiene lugar el *I Encuentro Internacional de Cartografía Ciudadana* organizado por LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. Además, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona dedica una exposición a las cartografías de investigador y pedagogo Fernand Deligny, traduciendo muchos de sus textos en una publicación específica que se hizo para la ocasión³². A final de ese mismo año, la plataforma iDENSITAT organiza en Barcelona el encuentro *iD Barri Barcelona*, en el que se propusieron diferentes mecanismos de trabajo y acción en los barrios, entrecruzando arquitectura, arte, urbanismo, antropología y activismo. Uno de estos mecanismos propuestos fue el cartografiado crítico de espacios urbanos, labor que iDENSITAT ha seguido desarrollando desde entonces en colaboración con diversos colectivos de artistas.

³¹ Meipi supondrá el contrapunto de dispositivos como Google Maps o la recién nacida *OpenStreetMap* (2006); promoviendo el nacimiento de otras plataformas locales de código abierto, como *escoitar.org*, así como la proliferación de talleres participativos con centros arte y asociaciones locales, para difundir dichas herramientas.

³² Deligny, F. (1945-1987) *Permitir, trazar, ver* (Sandra Álvarez de Toledo trad.) Barcelona: MACBA, 2009

Asimismo, también en 2009, en el centro Arteleku, tiene lugar el seminario *¡Mi mapa no es tu mapa!* y en la revista Zehar del mismo centro se publican ensayos de José Pérez de Lama sobre arte y cartografía, dedicando además el número 67 del año siguiente a diversos trabajos de cartografías sonoras llevadas a cabo por artistas contemporáneos. En 2010 se funda *The Hand Drawn Map Association*, a través de la cual, Kris Kharzinsky ha conseguido reunir numerosas cartografías de particulares, pero también de artistas, algunas de las cuales publicadas en un volumen titulado *From here to there. A Curious Collection from the Hand Drawn Map Association*. El Invia Rivington Place en Londres inaugura ese mismo año la exposición *Whose Map is it? New mapping by artists*, con trabajos de Milena Bonilla, Gayle Chong Kwan, Alexandra Handal, Bouchra Khalili, Otobong Nkanga, Esther Polak y Susan Stockwell; y Hans Ulbrich Obrist organiza las jornadas *Map Marathon: Maps for the 21st Century*, en la Royal Geographic Society de Londres, con más de sesenta invitados entre artistas, escritores, astrónomos, diseñadores web, arquitectos y científicos, material con el que después publicó el atlas *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies* (2014), uno de los pocos ejemplos que hemos conocido, en el que existe una voluntad clara de salir de la lógica del mapa. El año 2010 tiene lugar también la exposición *Atlas*, comisariada por George Didi-Huberman en el Centro de Arte Reina Sofía, donde además de un amplio repertorio de artistas que trabajaban en la frontera entre archivo, cine y cartografía, se editó un ensayo que hemos podido estudiar con detenimiento para nuestra investigación. En 2010, la Universidad Internacional de Andalucía, publica *Reucerocho* incluyendo diferentes proyectos cartográficos en proceso³³. *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst (Measuring the World)*, fue un proyecto expositivo de 2011 que valoraba la utilización de la cartografía junto a otros dispositivos de medida por parte de artistas contemporáneos. Ese verano, la programación del Seminario Internacional QUAM 2011, organizado por el Centre d'Arts Contemporanies de Vic y la Universitat de Vic, se dedica a la práctica cartográfica contemporánea, bajo el título *Wikpolis. Cartografías y construcciones*

³³ Cabe decir que la UNIA ya había trabajado anteriormente con las plataformas FAIDAIT y CARTAC.

colectivas del espacio social, contando con la participación de artistas y teóricos de diferentes ámbitos geográficos, en el que se debatieron diferentes perspectivas de análisis y modos de hacer. El mismo año de 2011, la crítica y comisaria Lorenza Pignatti publica *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, donde además de una amplia recopilación de trabajos de artistas contemporáneos, también hemos encontrado uno de los pocos diagnósticos centrados no sólo en desacreditar la cartografía moderna, sino también de evaluar críticamente los sistemas de representación hegemónicos de nuestra actualidad. La exposición *Atlas critique*, comisariada en 2012 por la plataforma *la peuple qui manque* (Alyosha Imhoff y Kantuta Quirós) en Parc Saint Léger, Centre d'Art Contemporain, daría como resultado *Géosthétique* (2014), un volumen de textos con la intención de dar espesor teórico a la práctica de la cartografía en el arte contemporáneo, incluyendo textos de Beatriz Preciado, Giovanna Zapperi, Joaquín Barriendos, Piotr Piotrowski o Franco Farinelli, entre otros. En 2013 se publicaría por parte de Sigismond de Vajay, Pedro Donoso y Flavia Costa el proyecto *Of Bridges & Borders*, con textos de Marc Augé, Saskia Sassen, Sandro Mezzadra y proyectos de Jenny Holzer, Lawrence Weiner, Teddy Cruz y Christina Boltanski, entre muchos otros. También ese año, los miembros del colectivo Iconoclastas (Julia Risler y Pablo Ares), publican el *Manual de mapeo colectivo*; y el investigador, activista y miembro de la Red Conceptualismos del Sur André Mesquita presenta su tesis doctoral *Mapas disidentes. Proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*, en el que incluye un diagnóstico geopolítico del mundo global y aborda la nueva cartografía crítica desde los procesos participativos de los movimientos sociales y el arte contemporáneo. Además, en Caixaforum Barcelona se inaugura la exposición *Cartografías contemporáneas. Dibujando el Pensamiento*, comisariada por Helena Tatay, que reunió numerosísimos trabajos y perspectivas cartográficas, incluyendo una conferencia del geógrafo Franco Farinelli, si bien no dejó testimonio en formato de publicación ni otro tipo de textos. En el mismo contexto, Itziar González funda ese mismo año el *Instituto Cartográfico de la ReVuelta*, y Bernat Lladó lleva a cabo el proyecto *Urbanoporosi*, junto con Berta Tiana y Maties Serracant en la ciudad Sabadell. También

en 2013 Teresa Blanch organiza el simposio *Topografías de lo invisible: Estrategias críticas en Arte y Geografía* en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, derivando en una publicación en la que se recoge la contribución del artista Antonio Montesinos bajo el título *Deambulación y neocartografías* (2015). En 2014, con motivo de los diez años de proyecto, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona dedica una retrospectiva al proyecto *Megafone* del artista Antoni Abad. Dos años después, el mismo artista es seleccionado por el Institut Ramon Llull para presentar el proyecto *BlindWiki* en el marco de la Bienal de Venecia y en 2018 la Fundación Suñol le dedica una exposición que revisa sus primeros trabajos cartográficos comisarada por Eugeni Bonet. En el año 2015 la editorial Phaidon dedica uno de sus grandes catálogos a la cartografía, incluyendo las cartografías realizadas por artistas contemporáneos. En 2016, William Rankin publica *After the Map. Cartography, Navigation and the Transformation of Territory in the Twentieth Century*. Además de todo lo expuesto, numerosos blogs como radicalcartography.net, *Making Maps: DIY Cartography, Towards a Subjective Collective Cartography*, el grupo en redes sociales *Caminar como práctica anarquista* fundado por el artista Francisco Navamuel o, entre otros de sus proyectos, el archivo realizado por el investigador y comisario Lorenzo Sandoval (ieii.blogspot.com), deben ser consideradas interesantes contribuciones a nuestro objeto de estudio³⁴.

Como ha podido comprobarse, la gran cantidad de materiales que en los últimos años han surgido en torno a nuestro objeto de estudio nos ha obligado a buscar un campo de exploración inédito, que pueda contribuir a abrir nuevos puntos de vista sobre el asunto. Un análisis de los trabajos que hemos comentado, nos desvela que en su mayoría no ha habido una labor de historiografía que analice el fenómeno en todo su conjunto, lo que ha provocado cierta dispersión o fragmentación de los diversos discursos. A su vez, en pocas ocasiones ha habido una voluntad de inscribir la problemática en el contexto actual, considerando la posibilidad de llevar a cabo un diagnóstico de la nueva imaginación

³⁴ Sobre Lorenzo Sandoval puede verse también: Sandoval, L. (2011) *AROUND IS IMPOSSIBLE. An exploration of the unexpected in the cartographical systems of Google* Madrid: La Casa Encendida

espacial, geográfica y cartográfica que el descrédito del mapa moderno ha provocado, y a partir de ahí, reubicar la crítica al dispositivo cartográfico. Es por estos motivos que la tesis que hemos desarrollado, si bien parte de todas estas aportaciones, ha tratado de buscar otros campos disciplinares a la hora de construir un nuevo relato sobre la cartografía moderna y contemporánea. Estos campos disciplinares, en su mayoría han estado cercanos a la filosofía, la teoría de la geografía y la propia literatura, con el objetivo de multiplicar las posibilidades de interpretar los comportamientos cartográficos del arte contemporáneo.

2.

Pensar la cartografía en la era del capitalismo deslocalizado

2.1. APROXIMACIONES EPISTEMOLÓGICAS

2.1.1. El dispositivo cartográfico

Todo producto cultural es fruto de su tiempo. Así como el arte sería, en términos estrictamente marxistas, una superestructura cultural determinada por las condiciones sociales y económicas; la cartografía formaría igualmente parte de este proceso ideológico mediante el cual se construye una visión del mundo que justifica el orden social establecido. Ahora bien, nuestro interés estaría lejos de un análisis meramente determinista en el que la producción cartográfica quedara tan fácilmente sentenciada. Problematizar la producción cultural cartográfica, considerando su doble papel como conservadora de derecho y fundadora de derecho, traduciendo una idea que Walter Benjamin utilizaría en su *Ensayo sobre la violencia*³⁵; nos permite adentrarnos en una complejidad más sutil, a través de la cual podemos considerar la cartografía no sólo como representación de un *nomos*, sino como un sofisticado dispositivo capaz de participar en la fundación de un nuevo orden, esto es, de producir un nuevo territorio. Esta perspectiva epistemológica, nos ha permitido además, dedicar buena parte de la investigación a analizar las propiedades dinámicas y cambiantes del dispositivo cartográfico en sus diferentes etapas, de acuerdo a las lógicas de poder imperantes en cada época. Desde una fuente autorizada en el ámbito de la geografía académica, no cabe duda del papel de la cartografía en los sofisticados dispositivos de poder:

Durante siglos, la cartografía ha desarrollado su propia metodología y tradiciones. Algunas veces éstas han tenido un efecto inhibitor sobre su proceso, pero, a pesar de existir una tendencia hacia el conservadurismo, los cartógrafos han sido, en general, sensibles al cambio y se han mantenido al corriente del progreso filosófico, artístico, científico y tecnológico.³⁶

Esto nos lleva a dedicar un bloque específico a analizar y diagnosticar, en qué medida la cartografía funciona como dispositivo de poder: en este primer capítulo introductorio nos

³⁵ Ver: Benjamin, W. (1921) *Para una crítica de la violencia (y otros ensayos)* (Roberto Blatt trad.) Madrid: Taurus, 1998

³⁶ Thrower, N.J.W. (1999) *Mapas y civilización. Historia de la cartografía en su contexto cultural y social* (Francesc Nadal trad.) Barcelona: Serbal, 2002, p. 232

dedicaremos, desde una aproximación epistemológica, a intentar responder a la pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de dispositivo cartográfico?, para seguidamente iniciar un recorrido histórico evaluando diversos dispositivos cartográficos que han operado de acuerdo a distintas lógicas de poder, desde el mapa como soporte de las pretensiones coloniales y militares de la modernidad, así como la irrupción de una nueva imaginación económica y geográfica durante los años cincuenta del pasado siglo, que perdura en nuestra contemporaneidad.

Antes de comenzar a profundizar en la respuesta, cabría matizar que preguntarnos por el dispositivo cartográfico no es lo mismo que preguntarnos por el impulso cartográfico. Tal y como ha sido esbozado en la introducción, uno de los objetivos de esta tesis doctoral era tantear la posibilidad de reconocer o interpretar ciertos comportamientos del arte contemporáneo que tengan la voluntad, en cierta medida, de salir de la lógica de poder imperante. En este sentido, hemos dedicado un segundo bloque de este trabajo a desplegar una suerte de casos de estudios donde, además de su análisis en tanto que producción cultural, hemos intentando considerar también la pulsión cartográfica que hay detrás de tales comportamientos. Si entendemos la pulsión cartográfica como la fuerza que impulsa al individuo a descubrir e imaginar su universo, podemos decir que el impulso cartográfico precede al dispositivo:

Antes, mucho antes del advenimiento del Logos, en el claroscuro de la vida primitiva, lo vivido tenía ya su racionalidad interna; la experiencia vivida estaba producida mucho antes que el espacio pensado y el pensamiento del espacio comenzaran a representar la proyección, la explosión, la imagen y la orientación del cuerpo.³⁷

Ello no implicaría, por otro lado, que tal pulsión pudiera remitirse únicamente a un momento previo a cierto desarrollo cultural, lo que supondría una visión antropológica ingenua, sino que se trata de una fuerza que acompaña a los individuos y que sería lo que

³⁷ Lefebvre, H. (1974) *La producción del espacio* (Emilio Martínez trad.) Madrid: Capitán Swing, 2013

el geógrafo Eric Dardel denominó “geograficidad”³⁸. Existe por tanto una pulsión cartográfica en el proyecto colonial, del mismo modo que lo ha habido en los mapas de ocupación nazis o israelí, y en el uso que damos a ciertas aplicaciones de móvil actuales, pero es la razón ideológica lo que convierte dicho impulso en dispositivo, articulando lo que ha sido llamado “la razón cartográfica” y que Gunnar Olsson ha definido como “la construcción [...] de las herramientas de navegación de los mapas invisibles y las brújulas sociales”³⁹.

Una famosa consigna saldría de la mano de Alfred Korzybski en *Science and Sanity*: “el mapa no es el territorio”⁴⁰. Podría ser que tal observación estuviera fundando un nuevo capítulo de la historia de la cartografía. Lo cierto es que ha sido acogida con entusiasmo por escritores, *Cultural Studies*, artistas, diseñadores, arquitectos, publicistas y empresarios como si hubiera dado con el lema que define nuestra contemporaneidad. Hakim Bey diría de hecho que dicha frase se trataba de “una profecía cargada de futuro”. Efectivamente, a través de nuestra investigación hemos podido constatar que el mapa ya no es el territorio. Hoy en día son otros dispositivos cartográficos, como la complejidad de la nube del *Big Data*, los que producen el territorio. Henri Lefebvre habría confirmado que los mapas no serían simples representaciones, sino artefactos. Esta afirmación ha sido asumida por la crítica cultural de nuestro momento, desde la Teoría Decolonial de Walter D. Mignolo, a los

³⁸ Dardel, E. (1952) *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica* (María Beneyto trad.) Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, pp. 91, 141

³⁹ Olsson, G. (1998) “Towards a Critique of Cartographic Reason”, en *Ethics, Place and Environment*, vol. 1, n. 2, pp. 145-155. El concepto de “razón cartográfica” parece ser que nace a partir del texto del antropólogo Jack Godoy titulado *La raison graphique*, al menos así lo afirma Franco Farinelli en la entrevista “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli”, en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto* Barcelona: Icaria, p. 80. Ver también: Farinelli, F. (2009) *La crisi della ragione cartografica* Turín: Einaudi y Olsson, G. (2007) *Abysmal. A Critique of Cartographic Reason* Chicago: University of Chicago Press. Bernat Lladó indica además que el concepto fue tomado por Gunnar Olsson de Franco Farinelli a raíz de una serie de invitaciones al *Institut for Urban and Regional Planning* en Estomolco, que Gunnar Olsson dirigió entre 1977 y 1997, Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op. cit.], p. 39

⁴⁰ Korzybski, A. (1933) *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Nueva York: Institute of General Semantics. Citado en Bey, H. (1985) *TAZ. Zona temporalmente autónoma* (Valentina Maio trad.) Madrid: Enclave de libros, 2014

análisis de sociológicos como los de Bruno Latour⁴¹. Sin embargo, como ha comentado George Didi-Huberman:

La tarea de largo alcance efectuada por Bruno Latour, sobre las condiciones materiales y sociales de la producción del saber, implicaba ya esa manera cartográfica –aunque cartográfica pensada en la época de Michel Foucault y de Jorge Luis Borges– de considerar la ciencia desde el ángulo de sus “obtenidos” más que de sus “datos”, de sus “redes” latentes más que sus discursos manifiestos.⁴²

Con la intención de exponer la complejidad del dispositivo cartográfico, no sólo desde la lógica del mapa como artefacto foucaultiano, sino incorporando un análisis de lo que podría implicar hoy en día en términos de producción hegemónica del espacio, las máquinas de procesamiento de datos y los dispositivos rizomáticos de la red; iniciamos un recorrido que, en tanto que recorrido epistemológico por las diversas lógicas del dispositivo cartográfico, bien podría ser considerado como una historia del poder.

⁴¹Ver: Mignolo, W. (2000) *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* Nueva York: Princeton University Press; y Latour, B. (1987) *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* Ciencia en acción Cambridge: Harvard University Press

⁴² Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS, p. 130

2.1.2. Dispositivo y poder: breve genealogía

Siguiendo a Franco Farinelli, podemos afirmar que “la representación cartográfica piensa”⁴³. El dispositivo cartográfico lo sería en tanto que ordena y produce, no únicamente la tierra, sino las relaciones entre sus diversos elementos. Siguiendo a Karl Schlögel, la historia de la representación del espacio es siempre una historia de su proceso de constitución, y por lo tanto “toda historia de la cartografía es también la genealogía del lenguaje cartográfico”⁴⁴. De este modo, podríamos entender que no sólo existe un modelo cartográfico, sino que este surge de acuerdo a las diferentes relaciones de poder.

El concepto de dispositivo es decisivo en el pensamiento de Michel Foucault, que utiliza para abordar el problema de la gubernamentalidad, incluyendo cuestiones como los discursos, las instituciones, la arquitectura, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas o morales⁴⁵. Desde esta perspectiva, afirmaría que “el dispositivo tiene pues una función estratégica dominante [...] El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder”⁴⁶. Este concepto, de origen hegeliano, ha sido asumido fundamentalmente por su sentido literal como el modo en el que se articulan las piezas de una maquinaria, así como el conjunto de medios dispuestos conforme a un plan⁴⁷. Ello llevaría a entender la cartografía como un mecanismo mediante el cual se impone, de un modo forzoso, una concepción determinada del territorio o el espacio. Este sería el caso de la cartografía moderna, utilizada como base para la guerra, la conquista o la producción de los territorios coloniales.

⁴³ Farinelli F. (1992) “Salomè”, en Farinelli, F. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Florencia: La Nuova Italia, pp. 3-14. Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 90

⁴⁴ Schlögel, K. (2003) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica* (José Luis Arántegui trad.), Madrid: Siruela, 2007, p. 104

⁴⁵ Ver: Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison* París: Gallimard

⁴⁶ Foucault M. (1977) *Dits et écrits* [entrevista], citado por Agamben, G. (2006) *¿Qué es un dispositivo?* (Mercedes Ruvituso trad.) Madrid: Anagrama, 2015

⁴⁷ Ver: Agamben. G. (2006) *¿Qué es un dispositivo?* (Mercedes Ruvituso trad.) Madrid: Anagrama, 2015

La interpretación aportada al respeto por el filósofo Giorgio Agamben, sin embargo, nos permite abrir la noción de “dispositivo cartográfico” y pensar en otras formas de operatividad. Giorgio Agamben diría que, en tanto que el dispositivo se articula según una serie de instituciones o ámbitos de conocimiento y poder, este podría estar dirigido no sólo desde una centralidad, sino a través de una red de poderes⁴⁸. Además, según nos recuerda, en los escritos de los años sesenta, Michel Foucault utilizaría el concepto de *positivé* con la misma función que “dispositivo”, lo que nos permite pensar en la posibilidad de un dispositivo cartográfico que en lugar de articularse desde una imposición, pudiera hacerlo desde una lógica de consenso. Este dispositivo, en tanto que se articula desde la interioridad, sería un dispositivo cartográfico que no incorporaría la negatividad de la Historia. Una posible nueva articulación de los dispositivos de control surge a partir de la nueva concepción espacial producida por los nazis a través de los campos de concentración. La emergencia de este nuevo espacio provocó, según Giorgio Agamben, el paso del derecho ordinario del estado moderno a la vida sin derecho del estado de excepción, cuyo espacio se encuentra fuera del ordenamiento jurídico⁴⁹. Dicha transformación del dispositivo de control, sería crucial en la segunda mitad del siglo XX, a la hora de entender un cambio de paradigma espacial, aún si fueran otros poderes los que lo desarrollarían.

Por su parte, Fredric Jameson, desde un punto de vista más estrictamente marxista, afirmarí­a que la tecnología es el resultado del desarrollo del capital y no una causa primigenia en sí misma⁵⁰. Esta idea le hace sospechar que nuestra época es la Tercera o incluso cuarta edad de la máquina, lo que comportaría, asimismo, cambios espaciales y de poder⁵¹. Partiendo de la definición althusseriana de ideología, Fredric Jameson apuntaría a que los dispositivos de control social, ya no estarían únicamente vinculados al

⁴⁸ Agamben. G. (2006) [op.cit.]

⁴⁹ Agamben. G. (1996) “Che cosa è un campo?” en *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 35-41

⁵⁰ Jameson, F. (1991) *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Durham: Duke University Press, p. 46

⁵¹ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 48

conocimiento científico, sino también a la experiencia existencial, de ahí que la idea de relaciones de poder deba reformularse para dar cuenta de una articulación con dimensiones distintas. Esta reconfiguración de los dispositivos de producción del espacio sería el gran proyecto de Henri Lefebvre. En su análisis sobre los distintos poderes que operan en el espacio, la globalización del capitalismo y la emergencia de nuevas relaciones globales de poder, estarían especialmente en su foco de atención:

Las ideologías prescriben la localización de una actividad dada [...]. Las ideologías no producen el espacio: están en él, lo son. ¿Quién produce el espacio social? Las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Lo que constituye la práctica social global [...].⁵²

La cuestión del dispositivo recorre, de hecho, la imaginación geográfica de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Ello no incluiría únicamente su concepto de la “máquina de guerra”, sino también el “aparato” del Estado. Mientras el aparato del Estado, al que le corresponde la producción del espacio estriado, utiliza índices y signos territoriales, la máquina de guerra, productora del espacio liso, opera mediante diagramas y símbolos desterritorializados⁵³. En este sentido, afirmarían que “las máquinas siempre son llaves que abren o cierran un agenciamiento, un territorio”⁵⁴. La contraposición entre dos formas diferentes de producción de espacio, derivadas de dos tipos diferentes de dispositivos, nos enlazaría con la idea de Carl Schmitt de que todo cambio revolucionario implica una revolución del espacio, y por consiguiente una nueva concepción de poder: “[...] todo cambio o variación notable de la imagen de la tierra va unido a cambios políticos universales, a una nueva distribución del globo, a una nueva conquista de territorios”⁵⁵.

⁵² Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 253

⁵³ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux* París: Minuit, p.144

⁵⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 339

⁵⁵ Schmitt, C. (1942) *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Hemos consultado la traducción *Tierra y mar. Una reflexión sobre la historia universal*, (Rafael Fernández Quintanilla trad.) Madrid: Trotta, p. 24

2.1.3. El paradigma del espacio

Retomando la idea de Carl Schmitt, de que todo gran proyecto revolucionario implica una “mutación de la imagen del espacio”⁵⁶, Karl Schlögel recordaría que no podría imaginarse el paraíso terrenal sin las fuentes y arroyos por los que manan la leche y la miel⁵⁷. Henri Lefebvre desarrollaría con detenimiento esta idea de que cada sociedad produce su espacio, con el objetivo precisamente de demostrar que es el paradigma del espacio el que subyace en todo proyecto político, económico y cultural⁵⁸.

El término espacio deriva del término griego *stadion*, una medida lineal estándar, a diferencia de las medidas ancestrales, que tomaban como referencia la escala humana: los pasos, la jornada de camino, el alcance de la flecha. Las medidas lineales constituyen, por tanto, los primeros dispositivos de ordenación del territorio, si bien para comenzar a abarcar mayores proporciones de terreno, tuvo que desarrollarse la geometría y los métodos de agrimensura. Pero además, partiendo de la geometría y la astronomía, el estudio de la geodesia permitió ensanchar la idea de espacio, abarcando la forma y circunferencia de la Tierra, así como extensas partes del globo. Fue así como Euclides funda el modelo de espacio abstracto que sería sostenido hasta la caída de la modernidad, al que diferentes aportaciones terminarían de abrir hacia lo absoluto. Sería el caso de la introducción de la idea de infinito gracias a Giordano Bruno, Galileo Galilei, Johannes Kepler, René Descartes e Isaac Newton. El gran hallazgo de la teoría heliocéntrica había sido, de hecho, sustituir la extensión por la localización⁵⁹. Este espacio absoluto y metafísico sería el espacio de Dios para Spinoza, en tanto que se presupone como un espacio universal. Carl Schmitt reflexionó sobre cómo el ensanchamiento del espacio puede ser tan grande, que no cambien sólo las medidas y proporciones, sino también la

⁵⁶ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 18

⁵⁷ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 90

⁵⁸ Ver: Lefebvre, H. (1974) [op. cit.]

⁵⁹ Dardel, E. (1952) [op.cit.], pp. 139-148

propia estructura del espacio⁶⁰. En este proceso, Franco Farinelli ha encontrado la invención de la perspectiva florentina un aspecto fundamental en la concepción de esta nueva espacialidad infinita y abstracta de la modernidad⁶¹. También Henri Lefebvre habría advertido la reconfiguración espacial que comportaba el dispositivo de la perspectiva:

El campo se transformó, pasando del dominio feudal a un régimen de aparecería; los paseos bordeados de cipreses ligaban los arriendos a la residencia del señor, donde se asentaba un regidor, pues el propietario habitaba en la ciudad, con implicaciones arquitectónicas importantes en la concepción de la fachada, el alineamiento de volúmenes, el horizonte. La producción de un nuevo espacio, el perspectivo, no puede separarse de una transformación económica.⁶²

La modernidad podría definirse, de hecho, como la culminación de ese progresivo ensanchamiento del espacio, no únicamente en términos de conquista espacial, sino como proyección abstracta y mental. El teatro moderno sería uno de los primerísimos ejemplos donde podemos constatar esta revolución espacial, en el que los personajes se mueven a través del espacio vacío de la escena. En torno a esta idea, ya Leonardo da Vinci habría admitido a finales del siglo XV que “el espacio es una *cosa mentale*”⁶³. La fundación de ciudades coloniales durante el siglo XVI, fue así la fundación de un espacio inmenso. América supuso un laboratorio para experimentar el redescubrimiento de los antiguos: desde la Geografía de Ptolomeo, hasta la República de Platón y su aplicación en un diseño urbano insólito. Un nuevo código del espacio urbano vio la luz en 1573 bajo el título *Ordenanzas de descubrimiento y poblamiento (instrucciones dadas a fundadores desde 1513:*

⁶⁰ “Una revolución espacial no se limita solamente a un desembarco en parajes hasta entonces desconocidos. Supone además una transformación de los conceptos espaciales que abarca todos los aspectos y ámbitos de la existencia humana”. Schmitt, C. (1942) [op.cit.], pp. 18-22

⁶¹ Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli” en Lladó, B. (ed. trad.) [op.cit.], p. 73

⁶² Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 57

⁶³ Esta observación se la debo a Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 77

descubrir, poblar y pacificar)⁶⁴. De este modo, una determinada producción espacial permitió el desarrollo de una estructura económica y social concreta:

De todo ello derivó una jerarquización rigurosa del espacio alrededor del centro urbano, yendo de la ‘ciudad’ a los ‘pueblos’. El plano se tiraba a regla y cordel a partir de la Plaza Mayor. Un damero se extendía indefinidamente, fijando cada lote (cuadrangular o rectangular) su función; e inversamente, asignado a cada función su propio lugar, más o menos próximo a la plaza central: iglesia, dependencias administrativas, puertas, plazas, calles, instalaciones portuarias, depósitos, cabildos, etc. Así pues, se instauró una segregación muy potente en un espacio homogéneo. Algunos historiadores califican esta ciudad colonial de producto artificial, pero olvidan que este producto artificial es también un instrumento de producción; que esta superestructura extraña el espacio original sirve de medio político para introducir una estructura económica y social [...].⁶⁵

Partiendo de la idea de que el dispositivo espacial puede ser identificado, descifrado o leído, es posible articular una política del espacio. En otras palabras, Henri Lefebvre afirmaría: “Hay política del espacio porque el espacio es político”⁶⁶. En este sentido, los trabajos de Brian Harley y Denis Wood, han aplicado en la geografía la idea de la deconstrucción de Jacques Derrida y las producción de poder de Michel Foucault, lo que luego ha sido trasladado al conjunto de las Ciencias Sociales, como la Sociología, la Antropología, la Psicología, los Estudios Culturales y los Estudios Decoloniales. Sin embargo, esta perspectiva ha tenido por lo general poco interés en rediagnosticar el fenómeno de la producción del espacio e identificar nuevos procesos en juego diversos a los desarrollados por la modernidad. Estas nuevas reconfiguraciones espaciales, surgidas especialmente a mediados del siglo XX, han sido sin embargo pormenorizadamente estudiadas durante la posmodernidad por sociólogos, urbanistas, arquitectos y otros teóricos del espacio. Sería el caso de los geógrafos David Harvey y Edward Soja, quienes han redefinido la organización espacial a partir de nuevas formas de articulación de poderes, derivando en lo que ha sido denominado como la “posmetrópolis”. Desde esta

⁶⁴ AA.VV (1573) *Ordenanzas de descubrimiento y poblamiento (instrucciones dadas a fundadores desde 1513: descubrir, poblar y pacificar)*, Disponible en : <http://www.gabrielbernat.es/espana/leyes/odp/odp.html>

⁶⁵ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 201-202

⁶⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 201-202

perspectiva, sería posible reconocer diversas concepciones espaciales según estas distintas formas de poder:

[existen] tres poderosos espacios: el espacio mental de la identidad territorial-nacional, o lo que Benedict Anderson denominó “comunidad imaginaria”; el espacio jurisdiccional e institucional de la autoridad y del control estatal; y el espacio fundamentalmente capitalista definido por el poder del mercado.⁶⁷

Junto con el espacio abstracto producido durante los siglos XVI y XVII por los imperios españoles y portugueses, comenzaría a emerger dentro de la propia modernidad un espacio abstracto producido por la nueva clase burguesa como resultado de los inicios del intercambio global de bienes. Dos siglos después del triunfo de la burguesía en la Revolución Francesa, la consolidación de esta nueva economía planetaria y la revolución de internet, ha llevado a plantear que “estamos en presencia de una nueva noción del espacio”⁶⁸. Como ha señalado el historiador Karl Schlögel “el despliegue de las relaciones de capital es al mismo tiempo producción de un espacio específico”⁶⁹. No obstante, contrariamente al ensanchamiento del mundo moderno, ha sido diagnosticado un “acortamiento” del espacio. Ya a mediados del siglo XX, el geógrafo Eric Dardel observaba:

Ese “acortamiento” del mundo ha trastornado todos los datos políticos y económicos, creado una interdependencia planetaria aún más acentuada por la radio y el teléfono. La intervención de Estados Unidos en las recientes guerras mundiales presupone un mundo encogido por la mejora en los transportes.⁷⁰

⁶⁷ Soja, E. W. (2000) *Potsmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (Verónica Hendel y Mónica Cifuentes trad.) Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p. 294

⁶⁸ Castells, M. (2001) *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, economía y sociedad* Barcelona: Plaza y Janés

⁶⁹ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 2011

⁷⁰ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 66

2.1.4. ¿Qué es un territorio?

Martin Heidegger habría analizado como el construir consiste básicamente en “producir el habitar”⁷¹. El habitar (morar) tendría que ver con la permanencia en un lugar (demorarse). El interés de Martin Heidegger por el “arraigo” es según Byung-Chul Han un intento de recuperar el sentido de territorio (*reterranisieren*), que tras la II Guerra Mundial amenaza con desaparecer⁷². El proceso de territorialización tendría que ver, desde la perspectiva de Gilles Deleuze y Félix Guattari con la producción de signos y codificación de la tierra⁷³. Si para Martin Heidegger, la tríada clave para definir la idea de territorio sería “construir, habitar, pensar”, para Carl Schmitt, quien lo plantea desde un punto de vista propiamente militar, sería el de “tomar, dividir, explotar”⁷⁴. Francesco Careri nos recordaría el mito bíblico de Caín y Abel, como mito fundador del territorio, en tanto que es a partir del mismo cuando aparece una división del trabajo que se corresponde también con una división del espacio⁷⁵. La historia territorial del mundo, podría resumirse en un conflicto entre el *telos* (potencia del hombre para liberarse) y el *nomos* (aquellas fuerzas que reprimen al individuo). De este conflicto derivaría, según Eric Dardel, la preocupación prioritaria por las distancias⁷⁶.

El territorio vendría a ser una ordenación de la tierra validada por el sentido de lugar de una comunidad. Es por ello que la fundación de un territorio surge desde una articulación tanto física como simbólica, o como diría Eric Dardel “la valorización mítica del espacio condiciona las divisiones geográficas”⁷⁷. Este sería el caso el ritual romano *mundus* y la

⁷¹ Heidegger, M. (1951) *Construir, Habitar, Pensar* (Jesús Adrián Escudero y Arturo Leyte trad.) Barcelona: LaOficina, 2015

⁷² Ver: Han, B-C. (2009) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Paula Kuffer trad.) Barcelona: Herder, 2015

⁷³ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 48

⁷⁴ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 23

⁷⁵ “A partir de ahí, el territorio es leído, memorizado y mapeado en su devenir. Gracias a la ausencia de puntos de referencia estables, el nómada ha desarrollado una capacidad para construir a cada instante su propio mapa” Careri, F. (2002) [op.cit.], pp. 23-24, 30

⁷⁶ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 66

⁷⁷ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 128

consecuente división de las ciudades en los ejes *cardo* y *decumano*, siguiendo un orden cósmico. Dicho ritual parece haber sido heredado de la tradición etrusca, según se desprende de las *Vidas* de Plutarco, que a su vez compartía significado con el término griego *kosmos*⁷⁸. Según ha analizado con detenimiento el historiador de la arquitectura Joseph Rykwert, el rito *mundus* consistía en abrir un hoyo en el centro de los ejes, en el cual cada ciudadano arrojaba tierra de su lugar de origen. Más concretamente, para la división de la ciudad de Roma, parece ser que no fueron utilizados planos, sino que los trazos fueron directamente marcados sobre el terreno siguiendo la orientación del sol, como un auténtico mapa escala 1:1, lo que demuestra como el modelo territorial era, por tanto, un modelo conceptual cosmológico⁷⁹.

Franco Farinelli señala además que el origen del concepto de territorio tiene lugar gracias a la reforma de Clístenes en Atenas, la cual permitió, por primera vez, que la identidad política (el estatus de ciudadanía) dependiera de un determinado espacio físico, en lugar del hecho de pertenecer a cierta familia o a cierta comunidad de culto⁸⁰. Si bien el concepto de territorio demostraría su carácter histórico, siendo el estado-nación quien estableció definitivamente el concepto a través de la idea de frontera. Pero junto a ello, el proceso opuesto que ha supuesto la homogeneización del espacio nacional, sigue siendo imposible de concebir sin eso que ha sido llamado los *lieux de mémoire*⁸¹.

⁷⁸ Plutarco, M. (1821) *Vidas paralelas* (Carlos Alcalde Martín y Marta González González trads.) Madrid: Gredos, 2011, p. 11. Ver también Rykwert, J. (1976) *The Idea of a Town* Londres: Faber & Faber, para la cual hemos consultado la traducción *La idea de la ciudad* (Jesús Valiente trad.), Madrid: Hermann Blume, 1985, p. 143

⁷⁹ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], pp. 9, 52

⁸⁰ Farinelli, F. (1999) “La globalizzazione” en *I viaggi di Erodoto*, n. 40 (diciembre 1999 / enero 2000). Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 155

⁸¹ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 201

2.1.5. *Axis Mundis*

El ordenamiento territorial, en principio, partiría de la constitución de un centro, como sería el caso del ritual *mundus* que hemos descrito, pero que tuvo su modelo en el ordenamiento y fundación de ciudades mesopotámicas. Mediante la simetría, los ejes dividían la ciudad en partes iguales. También fue mediante el dispositivo de la simetría que los griegos pudieron imaginar una esfera regular, dividida en cuatro continentes y dos áreas a ambos polos, adelantándose veinticinco siglos al descubrimiento oficial de la Antártida. Asimismo, en los esquemas cosmológicos chinos, árabes y aztecas puede comprobarse igualmente esta tendencia a la simetría axial. De ello derivaría el concepto de *axis mundis*, representación del centro del mundo, a menudo conformada por una montaña sagrada, monumento o elemento simbólico. Según Joseph Rykwert la figura mitológica popular de Hestia, con una dualidad femenina y masculina, residía en el *omphalos (umbilicus)* de Delfos⁸². Pero esta centralidad, asimismo, se desplaza: “Se sabe desde hace mucho tiempo que la centralidad en las ciudades griegas se desplazó de forma constante [...]”⁸³. De este modo, proliferaron centros por toda la geografía, a menudo relacionados con el sitio de la creación, si bien tanto Friedrich Nietzsche como George Bataille entendieron este centro como el lugar del sacrificio donde se concentraban las energías acumuladas. La lógica de la centralidad implicaría de hecho, según Henri Lefebvre, la simultaneidad y la acumulación: “El concepto general de centralidad relaciona lo puntual con lo global”⁸⁴. Junto al oráculo de Delfos, fueron considerados centros del mundo localizaciones como el templo de Jerusalén, la Meca, el monte Méru y el Gézirim, la montaña persa Harabérezäiti, el complejo arquitectónico de Teotihuacán o la ciudad del emperador en Beijing. De hecho el propio origen del topónimo Babilonia, sería *Bâbilâni*, la “puerta de los dioses”⁸⁵.

⁸² Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 126-127

⁸³ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 366

⁸⁴ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 366

⁸⁵ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 128

La constitución de dichos centros determinaría la orientación, que pese a ser una forma de imaginación, quedaría representado en los distintos dispositivos cartográficos. El nombre de dicho concepto vendría precisamente de su generalizada utilización hacia el oriente, permitiendo que Babilonia, Delfos, Jerusalén o la Meca estuvieran en el centro del mundo conocido; hasta que en la modernidad, por influencia de Claudio Ptolomeo y la necesidad de ampliar el ancho del mundo por la difusión de la información geográfica de América, el mundo occidental comenzó a utilizar la orientación norte. En los últimos años, han proliferado discursos que defienden una orientación sur, partiendo de la idea de que la orientación norte presupone un centro en este hemisferio. Desde el famoso cartel *La escuela del sur* de Joaquín Torres García, hasta los discursos elaborados en el seno de la escuela anglosajona de los *Cultural Studies*, a la Teoría Decolonial y las llamadas Epistemologías del Sur, junto con diversas formas de producción cultural, se ha reclamado “dar la vuelta al mapa”⁸⁶. Sin embargo, paradójicamente, esta campaña ha tenido lugar en un momento donde la centralidad del mundo ha sido suplantada por un policentrismo en el que, pese a la importancia de determinadas “ciudades globales” en América, Europa, Asia o norte de África, no puede constituirse un centro de poder específico. El poder en la contemporaneidad, estaría en los flujos de capitales líquidos que se mueven a través de una compleja red, sin estar atados a una territorialidad específica. Es por este motivo, que la imposibilidad de determinar un centro en la era del capitalismo deslocalizado, vuelve inviable cualquier intento de orientación, y demuestra que el dispositivo cartográfico que produce y ordena el espacio en la actualidad, debe ser otro.

⁸⁶ Además de las aportaciones de Walter D. Mignolo que ya hemos mencionado, cabe mencionar el trabajo de Boaventura de Sousa Santos: de Sousa Santos, B. (2009) *Epistemologías del sur (perspectivas)* (Antonio Aguilló trad.), Madrid: Akal, 2014, el cual reproduce en su portada un mapa de estas características.

2.1.6. Escritura de la Tierra

La geografía tendría su origen etimológico en *geo* (tierra) y *grafia* (escritura). De ahí que podamos interpretar comportamientos muy diversos como comportamientos geográficos, incluida su intervención, representación e interpretación. Siguiendo a Eric Dardel, dicha terminología sugeriría también que la Tierra es una escritura por descifrar: “que el contorno de una orilla, las sinuosidades de un río, el perfil de una montaña son los signos de esta escritura. El conocimiento geográfico tiene por objetivo dilucidar esos signos [...]”⁸⁷. Buena parte de lo que ha sido considerado historia de la geografía, ha sido de hecho una historia de interpretación de textos, desde la propia *Geographia* de Claudio Ptolomeo –una tabla extensa de las coordenadas geográficas de unas ocho mil localidades, hasta los censos poblacionales o los listados toponímicos. La historia de la toponimia sería en este sentido el ejemplo más literal de “escritura de la Tierra”, la cual vendría a consolidar el ordenamiento y el dominio sobre el territorio: “Sólo el mundo que tiene nombre es nuestro mundo”⁸⁸. Fue así que los territorios colonizados recibieron los nombres de los lugares de origen de sus conquistadores. Paul Carter describe detalladamente este proceso de *re-naming*, de colonización lingüística⁸⁹.

Pero en la historia de la toponimia también ha habido invenciones que han determinado el ordenamiento, como sería el caso de la Patagonia, teniendo como origen la figura mítica del esciápodo que fue asumido como “patacón”, el error que llevó a Martin Waldseemüller a atribuir a Amerigo Vespucci el descubrimiento de un nuevo continente, o la expresión maya “ma c’ubah tan” (no te entiendo) del cual deriva el topónimo Yucatán⁹⁰. Un capítulo aparte merecerían los topónimos de la geografía de la Antártida, donde la expedición capitaneada por James Clark Ross en 1840, abatidos por el terror a la

⁸⁷ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 52

⁸⁸ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 223

⁸⁹ Carter, P. (1999) *Dark with Excess of Bright: Mapping the Coastlines of Knowledge*, en Gosgrove, D. (ed.) *Mappings*, Londres: Reaktion, pp. 125-127

⁹⁰ Martínez Baracs, R. (2006) *La perdida Relación de la Nueva España y su conquista de Juan Cano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 40

muerte, pusieron los nombres de sus mujeres a toda la geografía que pudieron explorar⁹¹. La historia de la toponimia tendría incluso su momento de entusiasmo poética con Marcel Proust:

Y para hacerlos revivir, bastábame con pronunciar esos nombres: Balbec, Venecia, Florencia, en cuyo interior acabé por acumular todos los deseos que me inspiraron los lugares que designaban. [...] esos nombres absorbieron para siempre la imagen que yo tenía de esas ciudades [...], así aumentando los arbitrarios goces de mi imaginación [...].⁹²

¡Y qué individualidad aún más marcada tomaron al ser designados con nombres, con nombres que eran para ellos solos, con nombres como los de las personas!⁹³

La historia de la geografía y la historia específica de la toponimia, nos anima a pensar en que la cartografía, ya sea desde la visión purista que la entiende como representación de la geografía a través de cartas o mapas, o la ciencia que se encarga de la producción de estos, ya sea desde la perspectiva más compleja que proponemos, en tanto que dispositivo de producción del espacio y el territorio; sería en el fondo una imagen del mundo. Esa *imago mundi* procedería en primer lugar de nuestra propia imaginación, entendiendo la imaginación como la facultad de generar imágenes. De este modo un mapa sería siempre y en primer lugar un mapa mental⁹⁴. Como reconocería Franco Farinelli a propósito del diagnóstico de Jean Baudrillard, no se trata de que a partir de la posmodernidad el mapa precede el territorio: siempre lo hizo⁹⁵. En este sentido, la cartografía mental podría derivar de una imaginación hermenéutica, siguiendo a Eric Dardel o bien de una

⁹¹ Citado por Garfield, S. (2012) *On the Map. Why the World Looks the Way it Does* Londres: Profile, del cual hemos consultado la traducción *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto* (Belén Urrutia trad.) Madrid: Taurus, 2013, p. 256

⁹² Proust, M. (1913) *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann* (Pedro Salinas trad.) Madrid: Alianza, 2012, p. 496

⁹³ Proust, M. (1913) [op.cit.], p. 501

⁹⁴ Al respecto puede verse: Turchi, P. (2004) *Map of the Imagination: The Writer as Cartographer* San Antonio: Trinity University Press

⁹⁵ Farinelli, F. (2002) "Il mondo, la mappa, il labirinto" Boccho, G. & Ceruti, M. (eds.) *Origini della scrittura: genealogie di un'invenzione*. Milán: Mondador, pp. 225-234. Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 190 Ver también: Baudrillard, J. (1978) "La precession des simulacres" en *Traverses*, n.10 (febrero de 1978), traducido al castellano por Pedro Rovira como *Cultura y simulacro* Barcelona: Kairós, 1978

imaginación *poiética* más en la línea de Henri Lefebvre. Pero en cualquier caso, la idea de la cartografía como una forma de imaginación nos permitiría resolver el dilema ontológico sobre qué deberíamos entender exactamente por cartografía, y permitir abrirnos, desde una suerte de aproximación más en clave epistemológica, a identificar por qué, cuándo, dónde y quién es “la cartografía”. En relación a esta idea, el general Carl von Clausewitz, definió el “sentido de lugar” como:

[...] la capacidad para formarse con rapidez una representación geométrica correcta de cualquier porción de territorio y, en consecuencia, para encontrar en cualquier momento, de modo ajustado y fácil, una posición en él. Esto constituye, evidentemente, un acto de la imaginación.⁹⁶

Ello nos lleva a asumir todo un abanico de metáforas a la hora de pensar la cartografía. No en vano, el propio origen del término *metaphora* tendría su significación espacial (“trasladar afuera”). Tanto Michel Foucault como Henri Lefebvre, Gilles Deleuze y Félix Guattari, utilizarían con profusión las metáforas espaciales para definir los dispositivos de control. Bernat Lladó comentaría al respecto que “la geografía, seguramente, debe encontrar el equilibrio entre la metáfora como recurso estilístico y la metáfora como recurso instrumental”⁹⁷, lo que de un modo u otro daría cuenta del lugar que ocupa la metáfora en la geografía. Según el historiador Joseph Rykwert, el urbanismo de Georges-Eugène Haussmann imposibilitó la visión metafórica de la ciudad⁹⁸. Entenderíamos con ello que el proyecto ideológico es precisamente el que destruye la metáfora y que contrariamente, entender la cartografía como un dispositivo metafórico, es lo que precisamente nos permite abordarla como dispositivo de poder.

El historiador de la cartografía Norman J.W. Thrower tendría claro que todos los símbolos utilizados en geografía son, de hecho, cartográficos⁹⁹. La expresión pictórica del espacio, ya fuera el espacio urbano o el espacio cosmológico abstracto, habría acompañado

⁹⁶ Clausewitz, C. (1832) *De la guerra* (Carlos Fortea Gil trad.) Madrid: Books4pocket, 2015 p. 42

⁹⁷ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 20

⁹⁸ Rykwert, J. (1976) [op.cit.]

⁹⁹ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 202

a la humanidad desde los primeras civilizaciones mesopotámicas anteriores a la escritura, tal y como ha comentado Edward Soja¹⁰⁰. El historiador Karl Schlögel señala que un posible origen del concepto de mapa, tuviera que ver con el término *pictura*¹⁰¹. Pinturas, dibujos y grabados de Alberto Durer, Hans Holbein, Jacopo de Barbari, Giovanni Contarini, Peter Bienewitz y Gemma Frisius y el propio Leonardo da Vinci, pueden ser considerados también cartografías, muchas de las cuáles imaginaron primero el espacio que fue producido después. Fue así como el cartógrafo Martin de Bohemia dio el paso decisivo dibujando el estrecho que luego Fernando de Magallanes procedería a descubrir¹⁰². Entre las imágenes cartográficas de este estrecho, también consideramos los versos de Luis de Góngora en sus *Soledades*:

[...] la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un océano y otro siempre uno,
o las columnas bese o la escarlata,
tapete de la Aurora.¹⁰³

De este modo, al hablar de cartografías es posible abordar un amplio abanico de dispositivos que incluyen por supuesto cartas, mapas, atlas y globos pero también –e incluso antes– diagramas, códices, crónicas y otros registros escritos como los de Homero, Pausanias, Marco Polo, Dante Alighieri o Bruce Chatwin. Documentos cartográficos escritos fueron tanto los *itinerarium*, una relación de paradas en la calzada que darían lugar a las primigenias guías de viajes, como los *periplus* romanos, que contenían el conjunto de observaciones hechas en un viaje por mar, con la intención de informar a futuros navegantes. Una derivación de estas últimas, fueron las *leese-karten*, un tipo de cartas para ser leídas con descripciones de los perfiles de la línea de costa tal y como eran vistos desde el mar, que antes del siglo XV suponían el sistema más práctico para la

¹⁰⁰ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 111

¹⁰¹ Citado por Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 219

¹⁰² Chatwin, B. (1977) *En la Patagonia* (Eduardo Goligorsky trad.) Barcelona: Península, 2014

¹⁰³ Góngora, L. (1613) *Soledades* Madrid: Cátedra, 1984, vol. I, p. 95, versos 473-476

navegación. Los propios *portolani* habrían sido originalmente listados de direcciones marítimas y líneas de rumbo.

Sin embargo, sería el mapa o la carta náutica el documento cartográfico que se consolidaría durante la modernidad, quizás por su característica de “móvil inmutable”, que es lo que Bruno Latour, a través de una relectura del universal concreto de Friedrich Hegel, ha definido como la capacidad de ser transportado universalmente en el espacio y el tiempo¹⁰⁴. Esta capacidad tendría que ver también con el desarrollo de las proyecciones, que harían que desde mediados del siglo XVI los navegantes pudieran seguir una línea de orientación constante y emanciparse finalmente de la costa. Ello era posible gracias a la disposición sistemática de una retícula sobre la figura curvilínea del esferoide sobre una superficie plana¹⁰⁵. La difusión de la obra de Claudio Ptolomeo durante el siglo XVI contribuyó al refloreCIMIENTO de los estudios geométricos en Europa, permitiendo que en el XVII se desarrollara la proyección que se convertiría en modelo: la proyección de Gerardus Mercator. Pero además de ello, el mapa permitía desarrollar la lógica monocéntrica que ya hemos comentado, algo especialmente visible en los mapas de pequeña escala como los *mappamundi*.

Parece ser que en su origen, el término *mappa* remitía a un pañuelo o trozo de tela, utilizado para dar la señal de arranque en las carreras circenses, según consta en escritos de autores como Horacio y Suetonio, si bien parece que la palabra de origen púnico o cartaginés. La función del *mappa* fue extendida por los agrimadores romanos para referirse a la tela sobre la que dibujaban los linderos de terrenos o propiedades, asentándose su uso ya en la Edad Media, como representación de una parte o toda la superficie terrestre. De este modo, el material utilizado dio nombre a dos voluntades cartográficas bien diferenciadas. Por un lado, los *mappamundi* medievales, grandes lienzos que pretendían abarcar la extensión completa del mundo conocido, utilizando una escala pequeña.

¹⁰⁴ Ver: Latour, B. (1987) [op. cit.]

¹⁰⁵ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 253

Con otros objetivos, los *mappae* de gran escala utilizados para la agrimensura derivaron en planos de ciudades y posteriormente en lo que conocemos como topografía. Estos dos dispositivos mapas, de pequeña y gran escala, ocasionaron durante el siglo XIX en Gran Bretaña lo que ha sido conocido como “la batalla de las escalas”, y que consistía básicamente en intentar resolver la pregunta de ¿qué es lo que merece ser representado?¹⁰⁶ Sin embargo hoy nos abordan otra clase de escalas. Las cartografías digitales en todos sus derivados, las nuevas infografías, redes, diagramas, la rizofera del *Big Data*, los bancos de procesamiento de datos, el laberinto liso del capitalismo deslocalizado, han hecho despedazar los mapas, y abrir la posibilidad de que pueda realizarse la cartografía de mayor escala jamás imaginada: la de nuestra vida personal y cotidiana. En la batalla de las escalas, el *mappamundi* ha sido totalmente derrotado.

¹⁰⁶ Crone, G. R. (1956) *Maps and their Makers* Londres: Hutchinson's University Library. Hemos consultado la traducción *Historia de los mapas* (Luis Alaminos y Jorge Hernández Campos trad.), Ciudad de México: FCE, 2000, p. 233

2.1.7. *Nomos*

Sería el *nomos*, el ordenamiento, la ley de la tierra, lo que hace que la cartografía devenga dispositivo. Tal y como relataría Carl Schmitt, la procedencia de la palabra griega *diarassein*, significaría grabar¹⁰⁷. El *nomos* sería asimismo la sobrecodificación de la tierra que sustituye la geodesia. Es de ese modo que el *nomos* dirige la cartografía, pudiendo decirse que sería el responsable de la “decisión cartográfica”, o lo que Franco Farinelli llamaría “la razón cartográfica”¹⁰⁸. Esa decisión puede estribar entre mostrar u ocultar la información geográfica, lo que llevaría a Karl Schlögel a decir que la cartografía vendría a ser “una aptitud particular para producir visibilidad y visión de conjunto”¹⁰⁹. La estrategia militar, en tanto que búsqueda para ganar el objetivo de la guerra, a diferencia de la táctica, que sólo está pensada para ganar una batalla¹¹⁰, sería un momento decisivo para la utilización del dispositivo cartográfico:

La estrategia hace uso de mapas, sin preocuparse por la triangulación; no investiga qué instituciones debe tener un país y cómo deber ser adiestrado y gobernado un pueblo para que dé los mejores resultados en la guerra, sino que toma estos extremos tal como se encontrarán en el conjunto de los estados europeos y advierte acerca de dónde la existencia de unas condiciones muy diferentes puede ejercer una influencia notable sobre la guerra.¹¹¹

En los últimos años, sin embargo, es precisamente una cartografía que “lo muestra todo” la que produce invisibilización. El trabajo de Andreas Gursky debería entenderse como un síntoma de ese mismo momento. Sería así como el dispositivo cartográfico vendría a ser el artefacto para que, como indicaría Henri Lefebvre “el espacio de un orden se oculta en el

¹⁰⁷ Schmitt, C (1950) *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del ius publicum europeum* Ciudad de México: FCE, 2001, p. 463

¹⁰⁸ Ver: Farinelli, F. (2009) [op. cit.]

¹⁰⁹ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 92

¹¹⁰ “La victoria, es decir, el éxito táctico, en principio es tan sólo un medio para la estrategia y en última instancia, los hechos que han de conducir a la paz son los que constituyen su objetivo final”. Clausewitz, C. (1832) [op.cit.], pp. 54, 69

¹¹¹ Clausewitz, C. (1832) [op.cit.], p. 71

orden del espacio”¹¹². Del mismo modo, mientras la decisión cartográfica de la modernidad residía en los jefes de estados, altos cargos militares, navegantes o en ocasiones el propio cartógrafo, cada vez más encontramos dispositivos cartográficos puesto en marcha gracias a la colaboración de millones de consumidores. En ambos casos el capital fundamental surge de la habilidad para manejar dicha información. La emergencia de la burguesía y la consolidación del capitalismo han permitido llevar a cabo una revolución de sus instrumentos de producción, que incluirían también el propio dispositivo cartográfico. La propiedad sería para Gilles Deleuze y Félix Guattari ese principio de desterritorialización¹¹³. En *Der nomos der erde* Carl Schmitt vaticinaría el declive del dominio eurocéntrico, en tanto que orden de derecho internacional, por la irrupción de una nueva forma de poder mundial. Este nuevo orden estaría vinculado al triunfo del liberalismo económico, ideología de cual Carl Schmitt se reconoció firme enemigo¹¹⁴.

Por otro lado, siguiendo a Michel Foucault, quien reconocería en una entrevista realizada en la revista *Herodote*, que el estudio de la Geografía le había hecho entender las relaciones de poder¹¹⁵; un análisis del *nomos* de la Tierra, nos permite asimismo identificar el modo en el que opera el actual sistema de poder. El proyecto *Imperio* de Antonio Negri y Michael Hardt, daría cuenta de la importancia de la imaginación cartográfica a la hora de ubicar el poder del capital¹¹⁶. En este sentido, Henri Lefebvre, ha observado como las relaciones sociales, ya sean las de clase, familia, comunidad, mercado o estado; permanecen abstractas hasta no ser expresadas espacialmente, es decir, hasta que no sean simbólicamente representadas a través de la cartografía¹¹⁷. Podría deducirse de así, que el dispositivo cartográfico pudiera actuar también como un dispositivo de conocimiento¹¹⁸.

¹¹² Lefebvre, H. (1974) [op. cit] p. 332

¹¹³ Ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.]

¹¹⁴ Ver: Schmitt, C. (1987) *El Concepto de lo Político*. (Rafael Agapito trad.) Madrid: Alianza, 1991

¹¹⁵ Foucault, M. (1976) “Entretien avec Michel Foucault”, en *Hérodote*, n. 1

¹¹⁶ Ver: Negri, A. & Hardt, M. (2000) *Imperio* (Eduardo Sadier trad.) Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2001

¹¹⁷ Ver: Lefebvre, H. (1974) [op. cit]

¹¹⁸ Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: Conversando con Franco Farinelli” [op.cit.], p. 66

Por supuesto, esto no sería algo que se le escape a Franco Farinelli, al recordar que Immanuel Kant se dedicó a la geografía física antes que a la “geografía de la mente”¹¹⁹. Si bien su *Geografía física (Physische Geographie)* sería publicada en 1802, se corresponderían al periodo precrítico no sólo sus *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*, donde aborda la cuestión del paisaje, sino sobre todo sus primeras obras: *Pensamiento sobre la verdadera estimación de las fuerzas vivas (Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte)*, de 1747, e *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo (Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels)*, de 1755¹²⁰. Ello lleva a Franco Farinelli a declarar:

Antes que la filosofía existía la geografía. Antes que Platón la gente que pensaba era geógrafos, no filósofos. La filosofía se inventó luego, como decía Estrabón (y a mí me toca recordarlo).¹²¹

Michel Foucault comentaría también en otra entrevista que la filosofía era antes que nada un diagnóstico, tenía que ver con el hombre en tanto que estaba enfermo. Es de este modo que comenzamos a partir de aquí nuestro diagnóstico, primero del mapa moderno, y seguidamente, del laberinto del capitalismo deslocalizado.

¹¹⁹ Ver: Farinelli, F. (1999) [op. cit.], p. 150. Ver también: Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: Conversando con Franco Farinelli” [op. cit.], p. 57

¹²⁰ En este sentido, podría recordarse también el temprano manuscrito *Filosofía de la naturaleza (Philosophie de la nature, 1801-1806)* de Friedrich Hegel, que formaría parte de su proyecto *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Ver: Friedrich, H. (1817), *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* (Ramón Valls Plana trad.) Madrid: Alianza, 1997

¹²¹ Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli”, [op.cit.], p.64

2.2. DEL RIGOR EN LA CIENCIA

2.2.1. En aquel Imperio

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos.

En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérica, 1658

Jorge Luis Borges, "Del Rigor en la Ciencia", 1960

Dentro de la recopilación de cuentos titulada *El Hacedor*, Jorge Luis Borges incluía la desconcertante historia de un imperio en el que la adicción al estudio de la cartografía le habría llevado a desarrollar un mapa escala 1:1. Este mapa ha quedado grabado en la imaginación posmoderna como símbolo de las pretensiones científicas de la modernidad. Teniendo en cuenta las numerosísimas ocasiones en las que ha sido interpretado, nuestra intención de rescatar este relato no consiste únicamente en insistir sobre dichas pretensiones, sino sobre todo en valorar su capacidad para narrar en tan pocas líneas el ocaso del mapa y fin de "las disciplinas geográficas". Es en el mismo momento en el que "el arte de la cartografía" alcanza su perfección, cuando el mapa comienza su declive: "Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos". El esquema del *Rigor en la ciencia* reproduciría así la idea hegeliana de síntesis, que empezaba a tomar forma en aquellos mismos años a través de lo que se conoció como "el fin de la historia"¹²²: cuando todo ha sido afirmado, sólo cabe permanecer en el presente. Desde ese escenario posmoderno, en el que ya no es posible apelar a una verdad absoluta, Jorge Luis Borges anticipa una nueva manera de encarar la cartografía bajo la lógica de la fragmentación: "En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa". En

¹²² Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 81

otro de sus cuentos titulado “El milagro secreto”, un hombre consulta un “atlas inútil” entre los cuatrocientos mil tomos de la biblioteca de Clementinum, en el que encuentra un “vertiginoso” mapa de la India y al tocarlo experimenta la certeza de haber “encontrado a Dios”, pero al despertar de lo que parece haber sido un sueño se encuentra “perdido en trozos”¹²³. La fragmentación del mapa coincide con una cultura donde ya ha sido asumida la muerte de Dios. Esa ruptura con el monoteísmo implicaría el anuncio de una nueva forma de mundo. El Imperio que Antoni Negri y Michael Hardt analizan en su conocido ensayo, es precisamente un régimen que suspende la Historia, pues su poder no está originado en la conquista imperialista, sino que se trata de una nueva forma global de soberanía que no establece un centro territorial de poder, ni unas fronteras fijas¹²⁴. Se trata más bien de un aparato de mando descentrado y desterritorializado, frente al cual, la soberanía de los estados han declinado progresivamente. El relato del Jorge Luis Borges podría interpretarse, en este sentido, como la caída del imperialismo frente al imperio.

Ya hemos adelantado nuestro objetivo de analizar el dispositivo cartográfico en el marco del Capitalismo Deslocalizado. Con el fin de ceñirnos a este objetivo, a lo largo de este capítulo trataremos de abordar la historia del mapa y la historia de su crisis. De este modo, en nuestro relato sobre las condiciones que hicieron posible la sistematización y la consolidación del mapa moderno, intercalaremos los factores que han intervenido en su descrédito y los discursos elaborados en los últimos años por la crítica contemporánea. Ello nos permitirá, no sólo poner en evidencia el mapa, sino también evaluar hasta qué punto dichos discursos siguen siendo operativos. Con ello, estaremos a su vez habilitados para establecer un análisis del dispositivo cartográfico en la actualidad. Parecería que Karl Schögel tenía en mente el cuento de Jorge Luis Borges cuando declaraba que “la historia de la cartografía pasa por su fase mítica-mitológica, la religiosa, la de las luces y la expansión imperial, y la de la fantasía imperialista, hasta las imágenes de su

¹²³ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 55

¹²⁴ Ver: Negri, A. & Hardt, M. (2000) [op. cit.]

autodestrucción”¹²⁵. Teniendo en cuenta dicho esquema, dedicaremos los próximos seis apartados a avanzar hacia la crisis del mapa moderno. Argumentaremos luego qué es lo que emerge de esa destrucción, pero de momento nos encaminaremos hacia el abismo.

¹²⁵ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 148

2.2.2 El mal taxonómico

Del Rigor en la Ciencia no sería ni mucho menos la única inclinación cartográfica que expresaría Jorge Luis Borges en sus relatos, lo que de hecho cultivó a lo largo de toda su carrera literaria. Este interés hacia la cartografía coincide, al mismo tiempo, con múltiples aproximaciones a la ciencia, a través de las cuales parece pretender instalar la posibilidad de la paradoja y la aporía contra todo sistema totalizante. Sin duda, argumentos cercanos a estos relatos fueron utilizados por buena parte de la esfera crítica posmoderna, a la hora de enunciar los distintos motivos por los que la ciencia moderna había entrado en una crisis de legitimación sin precedentes, lo cual ya Edmund Husserl había intuido en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*¹²⁶. La crítica posmoderna se centraría en denunciar cómo la ciencia —especialmente la mecánica newtoniana, el espacio euclidiano y el lenguaje, ejercía su dominación presentándose como un sistema único, indiscutible, auténtico, verdadero y absoluto, quintaesencia del discurso blanco, patriarcal, y símbolo del poder colonialista de Occidente¹²⁷. Frente a la dictadura de la ciencia, se propusieron otros sistemas posibles, influenciados por un lado por la Teoría de los sistemas complejos, así como por las llamadas “políticas de reconocimiento”. Como parte del descrédito de la ciencia, los sistemas de clasificación absolutos, las categorías estancas, así como los sistemas genealógicos y arborescentes fueron objeto de sospecha. Jorge Luis Borges se pronunció también sobre este punto, publicando en 1984 un trabajo titulado *Atlas*, compuesto de imágenes y palabras que seguían un orden “sabiamente caótico”¹²⁸. Si bien, en su enciclopedia “Emporio celestial de conocimientos benévolos”, que serviría a Michel Foucault para introducir *Les Mots et les choses*, ya establecía una clasificación

¹²⁶ Ver: Husserl, E. (1936) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (Julia J. Iribarne trad.) Buenos Aires: Prometeo, 2008

¹²⁷ He parafraseado aquí algunas de las ideas que pueden encontrarse en Bishop, A. (1990) *The Secret Weapon of Cultural Imperialism, Race and Class* Cambridge: Cambridge University Press. Ver también: de Diego, E. (2008) *Contra el mapa* Madrid: Siruela

¹²⁸ Borges, J.L. (1984) *Atlas* Boston: Dutton

imposible¹²⁹. Precisamente Michel Foucault, y especialmente su contemporáneo Jacques Derrida, situaría la cuestión de los sistemas de clasificación y la taxonomía en el centro de la reflexión posestructuralista. En 1994, organizada por la Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art, Jacques Derrida pronunciaría una conferencia bajo el nombre *Mal d'Archive*, en la que, desde un punto de vista freudiano, abordaría la necesidad de revisar el concepto de archivo y la idea de memoria, teniendo en cuenta la historia del siglo XX¹³⁰.

En 1972 se publicaba *Las Ciudades Invisibles*, donde desde la ironía que le caracteriza, Italo Calvino rememoraba el viaje de Marco Polo a través de la descripción de una serie de ciudades, que bien podrían pertenecer a la enciclopedia de Jorge Luis Borges. Ese mismo año, en el ámbito de la producción cultural, la Documenta V presentaría los primeros trabajos que cuestionaban la objetividad y autenticidad de los sistemas taxonómicos, con proyectos como *Index 01* de Art & Language¹³¹. Con ello se iniciaron líneas de investigación y se publicaron diversos textos, entre los cuáles el ya citado “An Archival Impulse” de Hal Foster, que ha inspirado el título de nuestra investigación¹³². En dicho ensayo, el teórico y crítico de arte realizaría una revisión del concepto de archivo, identificando la presencia de un impulso en el uso del material histórico en los trabajos de artistas como Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant. Esta perspectiva no debería entenderse lejana a la desarrollada por el mismo autor unos años antes, en el conocido ensayo “The Artist as Ethnographer?”¹³³.

¹²⁹ Ver: Borges, J.L. (1952) *Otras Inquisiciones* Buenos Aires: Sur; y Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas* (Elsa Cecilia Frost trad.) Madrid: Siglo XXI, 1997

¹³⁰ Fruto de dicha conferencia fue publicado el conocido ensayo Derrida, J. (1995) *Mal d'archive*. París: Galilée

¹³¹ Sobre el trabajo de Art & Language puede consultarse Guerra, C. (ed.) (1999) *Art & Language in Practice* Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, vol. 1-2; y Guerra, C. (ed.) (2014) *Art & Language Uncompleted. The Philippe Méaille Collection* [catálogo de exposición] Barcelona: MACBA

¹³² Foster, H. (2004) “An Archival Impulse”, en *October*, n. 110 (otoño 2004), pp. 3-22.

¹³³ Foster, H. (1996) “The Artist as Ethnographer?”, *The Return of the Real* Cambridge: The MIT Press

La historiadora Anna María Guasch, quien se ha ocupado pormenorizadamente de las consecuencias culturales del posestructuralismo y el análisis del actual “arte en la era de lo global”, recordaría que ya Claude Lévi-Strauss se había planteado una estrecha relación entre la etnografía, producto del mapeo del territorio y el inventario-crónica periodístico, con las prácticas de la memoria, donde se inscribe el “arte del archivo”¹³⁴. Este arte de archivo, al igual que las prácticas vinculadas al llamado “giro geográfico”, estaría encaminado a poner en cuestión la supuesta neutralidad de las categorías heredadas de la modernidad, asumiendo el posicionamiento crítico de Michel Foucault y Jacques Derrida. Otras aportaciones recientes sobre la crítica taxonómica contemporánea han sido los de Joan M. Schwartz y Terry Cook, Eric Ketelaar o Jorge Blasco¹³⁵.

Como ya adelantábamos en nuestro “Mapa de la cuestión”, entre las aportaciones en esta línea, nos ha interesado especialmente la disertación que subyace en el proyecto *Atlas* del historiador George Didi-Huberman, en tanto que reconoce, desde un punto de vista epistemológico, las vinculaciones entre el archivo, el cine y la cartografía, por la existencia de un método común que es el montaje¹³⁶. George Didi-Huberman utilizaría el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como punto de partida a la hora de abordar la imagen dialéctica, que en su potencial para multiplicar los encuentros y las interpretaciones, elude toda forma de clasificación y significación esencialista. En el *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin abordaría las cuestiones de legibilidad (*lesbarkeit*) y visibilidad (*anschaulichkeit*), apelando a la capacidad de leer el mundo a través de la dialéctica: “Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes [...] y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje”¹³⁷.

Todos estos argumentos, de hecho, podrían ser pensados en el interior del llamado “Giro Lingüístico”. En el *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, la cuestión de la

¹³⁴ Guasch, A.M. (2016) *El arte en la era de lo global. 1989-2015* Madrid: Alianza, p. 302; ver también: Guasch, A.M. (2011) *Arte y archivo. 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades* Madrid: Akal

¹³⁵ Ver: Blasco, J. (ed.) (2017) *Archivar* Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge

¹³⁶ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.]

¹³⁷ Ver: Benjamin, W. (1982) *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero trad.) Madrid: Akal, 2005

imagen, y más particularmente, de la imagen cartográfica, tomó lugar como uno de los principales problemas que afectaban a la cuestión del lenguaje. Norman Malcon, su discípulo y biógrafo, cuenta cómo su maestro había formulado la Teoría del Lenguaje a partir de la imagen de un mapa publicado en un diario¹³⁸. El mapa, que reproducía un accidente de tráfico, habría desatado en Ludwig Wittgenstein la idea de la proposición lingüística. La traducción de estas ideas en el ámbito de la geografía, incorporando las ideas de Jacques Derrida y Michel Foucault, estuvo protagonizada por Brian Harley y David Woodward en el contexto anglosajón; por el círculo de la revista *Hérodote* en Francia, con Jean-Bernard Racine, Claude Raffestin e Yves Lacoste; y su correspondencia con el movimiento de la “Geografía Democrática” en Italia, en el que participaban Lucio Gambi, Massimo Quaini, Giuseppe Dematteis, Sergio Conte y Franco Farinelli¹³⁹. Todos ellos han insistido en la relación entre la concepción del lenguaje y los sistemas de clasificación: el diccionario, la enciclopedia, la biblioteca, el archivo y la cartografía. Precisamente Franco Farinelli habría estado vinculado, a través de la Universidad de Bolonia, con el trabajo de su colega Umberto Eco, quien analizó el modelo enciclopédico en contraposición a la representación limitada del diccionario¹⁴⁰. Sería en esta línea como Bernat Lladó ha relacionado los trabajos de Umberto Eco con la crítica de la razón cartográfica de Franco Farinelli, considerando “que estudia los mapas como sistemas conectados a otros sistemas semióticos”¹⁴¹.

Según afirma Libero Andreotti, los experimentos urbanos de la *Internationale Situationniste*, y en concreto la película de Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* de 1978, serían también un síntoma de esta fractura lingüística¹⁴². Ello nos lleva a

¹³⁸ Lladó, B. (2013) [op.cit.], pp. 40-41. Ver también: Malcon, N. (2001) *Wittgenstein: A Memoir* Oxford: Oxford University Press y Wittgenstein, L. (1921) *Tractatus logico-philosophicus* London: Hutchinson, 1959

¹³⁹ Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli” en Lladó, B. (ed. / trad.) [op.cit.], p. 68

¹⁴⁰ Ver Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], pp. 25-26

¹⁴¹ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 27

¹⁴² Andreotti, L. (1996) “La política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)”, en Andreotti, L. & Costa, X. (eds.) *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* [catálogo de exposición] Barcelona: Actar-MACBA, p. 11

confirmar que el descrédito de ciertas formas de clasificación del lenguaje, coincide con el descrédito de la razón cartográfica, lo que a su vez se inscribe en la crisis de la ciencia occidental. Por tanto, a la hora de aproximarnos a la crisis de la cartografía moderna, será necesario iniciar un breve recorrido a través de la constitución de su propio lenguaje. Antes de continuar en la deriva crítica y el descrédito del mapa que hemos empezado a esbozar, cabría aproximarse a la revolución que supuso el desarrollo de la propia ciencia cartográfica.

2.2.3 Profanaciones

Mi vocación es la de cantar a aquello que es más alto que yo.

Friedrich Hölderlin, *Cantos*, 1801

Sólo a través de una revolución de gran envergadura que transformó la imaginación geográfica y la relación con el entorno, pudieron los humanos dominar la Tierra. Esta revolución, como cualquier otra, se inició con la promesa de alcanzar la libertad humana profanando el orden establecido. Según relataría Agatemero, Anaximandro fue declarado impío por atreverse a dibujar por primera vez el *ekumene* sobre una tabla, representando la Tierra de un modo que hasta entonces sólo los dioses podían hacer¹⁴³. Al igual que Caín y Prometeo, Anaximandro era castigado por otorgarse el privilegio de los dioses. Giorgio Agamben ha rehabilitado el concepto de “profanación”, a partir de la definición del jurista romano Trebacio: “la restitución [del poder] al uso y propiedad de los hombres”¹⁴⁴. Fue este “empoderamiento” primigenio lo que permitió derrocar la jerarquía de valores existente, posibilitar cierta liberación de los humanos con su entorno y hacer que la Tierra pasara a ser un concepto material y objetivo susceptible de ser medido¹⁴⁵. En esta línea, Peter Sloterdijk ha declarado que “para los viejos europeos católicos la esencia de la era moderna puede definirse aún por un único concepto: profanación de esferas”¹⁴⁶.

El primero en profanar el espacio fue Ulises, lo que justifica que Dante Alighieri lo situara en el infierno, si bien no como un alma muerta, sino como un hombre vivo “sediento de

¹⁴³ Farinelli, F. (2011) “Why America is called America” en Daniels, S., DeLyser, D. & Entrinkin, J. N. *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities* Londres: Routledge, pp. 3-11. Hemos consultado la traducción “Por qué América se llama América” en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 205

¹⁴⁴ Ver: Agamben, G. (2005) “Elogio a la profanación”, en *Profanaciones* Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Sobre el concepto de “potencia destituyente” ver: Agamben, G. *For a theory of destituent power* Instituto Nicos Poulantzas, Atenas, 16 noviembre [paper] Disponible en: <<http://www.chronosmag.eu/index.php/g-agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html>> Ver también: Agamben, G. (2014) “Epilogo. Per una teoria della potenza destituente”, en Agamben, G. *L'uso dei corpi* Vicenza: Neri Pozza, pp. 333-351

¹⁴⁵ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 47

¹⁴⁶ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit.], p. 201

conocimiento”¹⁴⁷. Heredero de la concepción clásica, Dante Alighieri concebía Occidente como un espacio deshabitado, donde sólo una voluntad heroica sería capaz de aventurarse. De esta manera, la fundación de Lisboa supone para su Ulises alcanzar la ciencia:

Cuando me separé de Circe, que me mantuvo oculto más de un año en Gatea, antes de que Eneas le diera ese nombre, no las dulzuras paternas, ni la piedad debida a un padre anciano, ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope, pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos, sino que me lancé por el abierto mar sólo con un navío, y con los pocos compañeros que nunca me abandonaron. Vi entrambas costas, por un lado hasta España, por otro hasta Marruecos, y la isla de los Sardinios y las demás que baña en torno aquel mar. Mis compañeros y yo nos habíamos vuelto viejos y pesados cuando llegamos a la estrecha garganta donde plantó Hércules las dos columnas para que ningún hombre pasase más adelante. Dejé Sevilla a mi derecha, como había dejado ya a Ceuta a mi izquierda. ¡Oh hermanos –dije– que habéis llegado al Occidente a través de mil peligros!, ya que tan poco os resta de vida, no os neguéis a conocer el mundo sin habitantes, que encuentra siguiendo al Sol. Pensad en vuestro origen; vosotros no habéis nacido para vivir como brutos, sino para alcanzar la virtud y la ciencia.¹⁴⁸

También Marco Polo habría iniciado su viaje a Oriente desde cierta profanación. Como se puede leer al comienzo del *Il Milione*, antes de poder emprender el camino, necesita sortear el permiso papal, utilizando diversas artimañas para poder llevar a cabo su propósito¹⁴⁹. Esta actitud revolucionaria con su propia cultura cristiana, le lleva a conocer otras culturas y religiones, prestando servicio al Gran Kan del Imperio Mongol, y accediendo por primera vez para un europeo a la pólvora, la imprenta y la circulación de billetes. Al inicio de su relato, Marco Polo afirma la capacidad del mismo para dar a conocer “las diversas generaciones de gentes y la diversidad de las regiones del mundo”, lo que lo convierte en una *maraviglia* que merece ser contada¹⁵⁰:

¹⁴⁷ Ver: Alighieri, D. (1342) *La divina comedia* (Francisco Montes de Oca trad.) Ciudad de México: Porrúa, 2009

¹⁴⁸ Alighieri, D. (1342) [op.cit.], pp. 80-81

¹⁴⁹ Polo, M. (1300) *Il Milione*. Milano: Adelphi, 1975

¹⁵⁰ Polo, M. (1300) [op.cit.], p. 3

Ma credo che fosse piacere di Dio nostra tornata, acciò che si potessero sapere le cose che sono per lo mondo, ché secondo ch'avemo contato in capo del libro nel titulo primaio, e' non fu mai uomo, né cristiano né saracino né tartero né pagano, che mmai cercasse tanto del mondo quanto fece messer Marco, figliuolo di messer Niccolò Polo, nobile e grande cittadino della città di Vinegia.¹⁵¹

Sugeriría Eric Dardel que no podríamos describir el frenesí por descubrir sin apelar una suerte de “poética del descubrimiento geográfico”, en el sentido de una visión holística del mundo que es también una forma de imaginación global¹⁵². Pero la revolución científica fue, sobre todo, un proceso doloroso. Esquilo resumiría en su *pathei mathos*, ese sentimiento del “sufrir para saber” propio del espíritu curioso. Ese sufrir para saber, sería la condición surgida del desencanto por la ruptura con la primigenia complicidad con la tierra y el universo mítico. Del mismo modo, Atlas fue condenado a vagar por la Tierra, apartado de la vida, pero ese desamparo le permitió acceder al conocimiento y fundar la astronomía, la astrología, la geografía y la filosofía:

Cabe añadir que la esfera celeste sobre los hombros brindó a Atlas la ocasión de un verdadero “saber trágico”, un saber por contacto y por dolor: cuanto él sabía del cosmos, lo extraía de su propia desdicha, de su propio castigo.¹⁵³

Sería este impulso el que comenzaría a producir el espacio y el tiempo, fundando la concepción geográfica y la conciencia histórica, más tarde asumidas y sistematizadas por la modernidad, a través de una forma de relaciones de poder:

Para que se rompa ese círculo cerrado será necesario que un gran impacto sacuda los principios “fundamentales” del mito fundador, que un “desencanto”, en el sentido estricto de la palabra, disipe el “encanto”, que una “palabra” aparezca para volver a interpretar la palabra del mito y la escritura de la Tierra, de forma que esta “escritura” conlleve una nueva lectura. Es lo que ocurre cuando el mito es sustituido por una *profecía* que da a la Tierra un significado distinto, solidario con una *Historia*. Es también lo que sucede cuando la geografía mítica, que es, en esencia, representación colectiva, podríamos decir genérica, dependiendo de la comunidad de tradición, de raza y de sangre, es quebrantada por la audacia individual, un ideal de

¹⁵¹ Polo, M. (1300) [op.cit.], p. 321

¹⁵² Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 149

¹⁵³ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 67

aventura y de descubrimiento, enraizada, en primer lugar, en el culto a los héroes, a los superhombres, antes de lanzarse a los viajes y exploraciones exigiendo energía, coraje y heroísmo en el sentido moderno de la palabra. Finalmente, de alguna forma, el mito ha incubado otra “palabra”, *Logos*, que, bajo una forma sobre todo *dialéctica*, por el juego de preguntas y respuestas, busca de un *sentido*, de un principio, de un universo, someterá a la Tierra a las exigencias de una verdad segura, objetiva, universal.¹⁵⁴

La historia de la ciencia geográfica debería entenderse, de hecho, como una suma de desencantos. A la muerte primigenia del dios Pan, le sucedería la muerte moderna de Dios. Dicha muerte se fue fraguando lentamente, empezando por la aparición del tratado *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolás Copérnico. Dicha revolución copernicana “hizo saltar las cubiertas imaginarias del cielo en el que habían vivido durante siglos los seres humanos”, perdiendo el centro cosmológico y abriendo una época de progresivas descentralizaciones¹⁵⁵. Sin embargo, la lucha por ocupar el centro, protagonizaría el desarrollo de la modernidad.

¹⁵⁴ Dardel, E. (1952) [op.cit.], pp. 132-133.

¹⁵⁵ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit.], pp. 3, 59

2.2.4 Devenir centro

Sobre cómo Europa se consolidó como el centro de poder mundial y motor de producción del espacio global, se ha vertido mucho en los últimos años, especialmente desde el ámbito de los Estudios Decoloniales. Desde estos análisis, Walter D. Mignolo entendería que la modernidad eurocéntrica sería constitutiva de un sistema mundial colonial de dominación, fundamentalmente a través de la producción de una “dependencia histórico cultural”¹⁵⁶. Esa dependencia no sería únicamente económica y política, a través de la explotación de los recursos de los territorios bajo su dominio, sino sobre todo epistémica. En este sentido Aníbal Quijano ha entendido que el proyecto colonial de la modernidad europea como una colonización del saber¹⁵⁷. Si bien podemos estar de acuerdo con la emergencia un poder mundial europeo a través de una hegemonía cultural y control de conocimiento, dicha perspectiva merecería que analizáramos brevemente este proceso, con el objetivo de desacreditar una visión homogénea de Europa y verificar hasta qué punto la modernidad se correspondió con una batalla por “devenir centro” y un proceso de continuas descentralizaciones. Fue la cultura helénica, conformada por tribus griegas, eolias, dorias y aqueas, en torno al mar Egeo y el Mediterráneo, la que dio nombre a través de la mitología al continente occidental del *ekumene*. Si bien, no fue hasta el siglo XVI cuando se fijaron unos límites cercanos a los actuales, popularizándose el topónimo de Europa en lugar de “La Cristiandad”, para dar nombre a unas relaciones territoriales complejas, que incluían diversidad cultural, étnica y religiosa. Una historia crítica de cómo parte de este territorio devino en la modernidad centro del mundo, debe comenzar por reconocer dicha complejidad y las pugnas que en el mismo se dieron para liderar el proyecto.

¹⁵⁶ Mignolo, W. (2010) *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo. Ver también: Mignolo, W. (2000) [op. cit.]

¹⁵⁷ Quijano, A. (2010) “Coloniality and Modernity/Rationality”, en Mignolo, W. & Escobar, A. (2010) *Globalization and the Decolonial Option*, London & New York: Routledge, pp. 22 – 32

Así como el Mediterráneo supuso el centro del mundo para los griegos (Delfos), árabes (Meca), cristianos y judíos (Jerusalén), a partir de los procesos de colonización comienzan a aparecer nuevos núcleos que desplazarán el poder de Europa cada vez más al norte. Ello no tuvo sólo que ver el hecho de que diversos estados acumularan la materia prima extraída en las colonias, sino sobre todo el conocimiento cultural y geográfico de otras culturas, permitiéndoles establecerse como hegemonía cultural. Un gesto de estas características tuvo un primer ensayo en la gran Biblioteca de Alejandría. Allí se conservó y difundió, tanto por el Mediterráneo y como por Oriente, el conocimiento heredado de Babilonia y desarrollado por la cultura clásica y helénica griega. Las grandes herederas de la gran biblioteca de Alejandría tras su declive fueron tanto la cultura persa, con capital en Damasco, como la árabe con centro en Bagdad. En el siglo XI se tradujo al árabe el *Almagesto* y la *Geographia* de Claudio Ptolomeo, si bien en siglos anteriores ya habían aparecido diversos manuscritos que recogían esta influencia. La promoción por la reunión del conocimiento que supuso el Renacimiento florentino, hizo que, a través de Constantinopla, un ejemplar de la *Geographia* de Claudio Ptolomeo llegara a las manos del protector de las letras Palla Strozzi a comienzos del siglo XV, quien persuadió a Manuel Crisolas, fundador de los estudios griegos en Italia, para que tradujera el texto al latín¹⁵⁸. Finalmente sería Jacopo Angelus de Scarparia quien firmaría la traducción en 1406 bajo el título *Cosmographia*, una edición que circuló rápidamente por la península itálica y fue la base durante un siglo, tanto de códices manuscritos, como de ediciones impresas¹⁵⁹. En el último tercio del siglo XV, Florencia, Venecia, Roma, Bolonia y Ulm, fueron algunas de las ciudades donde se imprimieron los primeros ejemplares, difundiendo las ideas de Claudio Ptolomeo por toda Europa, justo unos años antes de que se demostrara hasta qué punto eran erróneas¹⁶⁰. Sin embargo, el trabajo de Claudio Ptolomeo estableció un modelo para las posteriores publicaciones de mapas, introdujo la

¹⁵⁸ Ver: Crone, G.R. (1956) [op.cit.]

¹⁵⁹ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p 79.

¹⁶⁰ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 86

geodesia y el sistema de proyecciones, y estandarizó la orientación norte que ha perdurado hasta nuestros días.

El mapa de Fra Mauro de 1440, que conservaba aún la orientación sur, parece haber sido compilado gracias a los propios nativos de los territorios asiáticos “quienes con sus propias manos dibujaron para mí todas estas provincias y ciudades, ríos y montañas, con sus nombres”¹⁶¹. Dicho mapa, que incluía toda la información geográfica llegada a Europa hasta 1440, a petición del rey Alfonso V de Portugal, sería otro de los muchos ejemplos del proyecto europeo para reunir todo el conocimiento del mundo. Esta “relación con la totalidad”, que impuso una imaginación geográfica pensada hacia la exterioridad, también fue propiciada por el comercio¹⁶². La “Ruta de la seda” que conectó Eurasia, supuso ya desde el siglo VII una verdadera autopista para la llegada de información geográfica al Mediterráneo, siendo la vía de entrada del gnomon, la brújula, el reloj de sol y los primeros mapas impresos del siglo VII, hasta que la dinastía Ming introdujo a mediados del siglo XV la política de asilamiento que acabó con ella.

El equivalente moderno de la Biblioteca de Alejandría sería la Casa de la Contratación de las Indias de Sevilla, que tenía como responsabilidad la anotación de nueva información sobre un mapa director llamado *Padrón General* o registro oficial de descubrimientos¹⁶³. Como si de una *wiki* se tratara, dicho mapa se abastecía de toda la información que iba llegando del sur de África, Asia y sobre todo América. De este modo, la ingente cantidad de datos acumulada por lo españoles de América, como la carta náutica que en 1520 Moctezuma envió a Hernán Cortés, con el detalle de los estuarios, ríos y bahías del litoral mexicano, o el *Códice de Mendoza*, encargado hacia 1547 por el virrey Antonio de Mendoza, con el objetivo de reunir información cultural de los nativos, pronto estuvieron

¹⁶¹ Citado por Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 70

¹⁶² Jameson, F. (1991) [op.cit.], pp. 69-70

¹⁶³ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 81

disponibles para que los cartógrafos españoles actualizaran sus mapas¹⁶⁴. La puesta en marcha de las misiones franciscanas y jesuitas, ya fuera en Asia como América, contribuyó también a extraer importante información a la vez que establecían la moral cristiana. Sin embargo, la emancipación definitiva de la costa y los deseos coloniales de ingleses y holandeses, determinó que la estrategia para conservar el centro fuera preservar dicho conocimiento. Ello explica el celo con el que se ocultaron las primeras noticias de América en Europa, que pese a la ingente producción cartográfica del momento, no se dio a conocer hasta el Mapa de Juan de la Cosa de 1500. Una nueva edición de Claudio Ptolomeo, en el que se incluían los territorios a los que habían llegado los españoles no aparecería hasta 1507. También explica que el mapa de Alberto Cantino de 1502, fuera llevado de contrabando al duque de Ferrara para informar de los descubrimientos de España y Portugal y sus respectivos repartos según el Tratado de Tordesillas de 1494. Asimismo, el florentino Giovanni de Verrazano publicó un mapa de las costas del noroeste americano en 1529 con un error en el océano oriental, con la idea influir en los planes de los ingleses partidarios de establecerse en América¹⁶⁵. Se llegó también a pensar que California era una isla, una fantasía recogida en la novela popular de 1510 de Garcí Rondríquez, *Las Sergas de Esplandián*. Se cree que la información tiene origen en un viaje de Sebastián Vizcaíno descrito y cartografiado por el fray Antonio de la Ascensión, cuyo barco fue secuestrado por holandeses, quienes aceptaron la falsa información. La difusión del mito indujo a Hernán Cortés a enviar expediciones a la supuesta isla e hizo que la isla fuera reproducida por primera vez por Diego Gutiérrez en 1562, y posteriormente por Gerardus Mercator y Abraham Ortelius. El hecho de que en el mappamundi de 1507 Martin Waldseemüller se arrepintiera de incluir el nombre de Américo Vespucci junto al de Claudio Ptolomeo, cartógrafo de la modernidad y la antigüedad respectivamente, nos da la medida de hasta qué punto las informaciones en aquel momento eran confusas y contradictorias. De esta forma, el secreto y la mentira fueron utilizados como estrategia

¹⁶⁴ León-Portilla, M. (1991) "Los archivos de Moctezuma", en *Mapas y cartógrafos*, número especial de *El Correo de la Unesco* (junio 1991)

¹⁶⁵ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 115

para despistar a las potencias francesas, holandesas e inglesas, y consolidar una hegemonía. Entre los objetivos de los piratas se encontraba fundamentalmente el robo de información geográfica. Naturalmente, pronto esos piratas fueron considerados por las autoridades inglesas como una ampliación no oficial de sus operaciones contra España, recibiendo una patente de *corso*, que los autorizaba a capturar barcos enemigos y llevarlos a su país para venderlos¹⁶⁶. El edicto de Isabel I, para mantener en secreto los viajes de Francis Drake, y la fundación, por parte de una serie de eruditos progresistas y aristócratas, de la llamada “Escuela de la noche”, con el fin de avanzar en la exploración y la colonización, fue un síntoma de cómo, a través de este nuevo giro, el centro de poder en Europa empezaba a cambiar.

Junto con ello, el dominio de Europa en la cartografía terminaba por establecerse a finales de siglo XV y comienzo del XVI, gracias a la aparición de empresas dedicadas a la producción de mapas, concentradas en el Valle del Rin. Objetos cartográficos de todo tipo, desde globos, atlas, cartas y mapas, terminaron por romper el secreto y democratizar la cartografía moderna. Esta visión de negocio fue lo que hizo que Holanda se hiciera con el monopolio de los *mappamundi*, las cartas y los atlas, convirtiéndose en el mayor centro de producción. Fue en los Países Bajos donde apareció el primer atlas de cartas titulado *Die Spieghel der Zeevaert* (1584), de Lucas Janzoon Wagheanaer, que contó con una popularidad muy notable y múltiples traducciones al francés y al inglés, siendo publicado en el año de la Armada Invencible donde se le conoció como *The Mariner's Mirror* o como “waggoners” entre los marineros. Ya para entonces, cuando Europa había asegurado su poder mundial, Francia se había constituido como centro predominante en Europa. La disputa con los ingleses y holandeses en la producción de mapas fue ganada por la aparición de la Academia y el surgimiento de un nuevo proyecto: la geografía de laboratorio.

¹⁶⁶ Según cuenta el propio Carl Schmitt, piratas y corsarios organizaban sus asaltos y organizaban el reparto del botín que incluía venta de participaciones, puestos y empleos. Schmitt, C. (1942) [op.cit.]

2.2.5. Geografía de laboratorio

En tanto no esté medido, el espacio es descomunal, salvaje, indisciplinado, indómito, vacío, inconmensurable. Sólo medido es doméstico, franco, disciplinado, entrado a razón, razonable, razonado. Sólo territorializado es el espacio dominable y dominado, espacio de domino.

Karl Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo*, 2003

A la euforia por la llegada a Asia y América, le sucedió un periodo más reflexivo y menos impaciente, que es lo que Eric Dardel ha denominado “la geografía de laboratorio”¹⁶⁷. A partir del siglo XVII, apareció la figura del cartógrafo oficial y se estableció el procedimiento de cotejar los datos, mencionando las fuentes y los informadores¹⁶⁸. Sólo mediante este distanciamiento del objeto geográfico, pudo afirmarse “un orden lógico sometido a leyes invariables y universalmente válidas”¹⁶⁹. Los *Discours de la méthode* de René Descartes, contribuyeron a cuestionar el conocimiento dado e introdujeron la Geometría Analítica y el sistema de coordenadas. En la voluntad de apropiarse del universo a través de la medida, el cálculo y el análisis, fueron recobradas las ideas de obras de Euclides¹⁷⁰. Por su parte, la matemática de Isaac Newton terminó de consolidar la imaginación espacial abstracta de la modernidad y permitió el surgimiento del estado-nación. Sería en este momento cuando surgiría lo que Bruno Latour llamó el móvil inmutable, denominado en el ámbito de la geografía como “mapa teórico”: una forma cartográfica que persiste¹⁷¹. Sería sobre todo en este aspecto de pretendida objetividad donde la crítica cultural ha enfocado la mayoría de sus argumentos. Para resolver esta coyuntura, Franco Farinelli recurriría a la idea de Jürgen Habermas, sobre cómo las representaciones del mundo que legitiman el poder, para ser fijadas, necesitan una aparente justificación objetiva¹⁷². El proceso de sistematización del mapa moderno, fue

¹⁶⁷ Ver: Dardel, E. (1952) [op.cit.]

¹⁶⁸ Citado por Schlögel, K. (2003) [op.cit.], pp. 165-167

¹⁶⁹ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 154

¹⁷⁰ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 55

¹⁷¹ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 22

¹⁷² Farinelli, F. “Friedrich Ratzel and the Nature of (Political) Geography”, en *Political Geography*, n. 19 (2000), pp. 934-955. Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 171

justificado y legitimado por una nueva institucionalidad, encargada de velar por la objetividad universal. Estas nuevas instituciones fueron, por un lado, las Universidades y las Academias, y por el otro, la aparición de agencias geográficas especializadas, fundado todas ellas una nueva disciplina.

El surgimiento de las universidades fue uno de los escenarios en los que surgiría esa nueva geografía de laboratorio, ya sea a través de la investigación astronómica y matemática y el desarrollo de nueva tecnología y aparatos, como mediante la traducción de textos griegos, árabes y latinos. Con la creciente demanda de mapas topográficos ligada al surgimiento de una imaginación de estado, las tareas de coordinación implicaron fundamentalmente a profesores de dichas universidades¹⁷³. Así, entre los siglos XV y XVI, Johannes Regiomontanus inauguraba los Estudios de Triangulación en la Universidad de Viena, mientras que en el contexto de la Universidad de Tubinga, Gregor Reisch publicaba la enciclopedia científica *Margarita philosophica*, donde indicaba cómo hacer levantamientos topográficos y en la Universidad de Oxford el astrónomo alemán Nicholas Kratzer preparó una edición topográfica de la *Geographia* de Claudio Ptolomeo. Precisamente en el entorno de las universidades se formaría Gerardus Mercator, quien, a través de sus estudios de magnetismo terrestre, estableció el meridiano 0, una línea sin variación magnética entre las Islas de Cabo Verde:

[...] ya que es necesario que las longitudes de los lugares deban, por buenas razones, tener como origen el meridiano que es común al imán y al mundo [...] he trazado el primer meridiano a través de dichas islas.¹⁷⁴

Sin embargo, su gran proyecto fue la proyección que lleva su nombre, con la que resolvió el problema de la bidimensionalidad de las cartas y permitió a los navegantes seguir por primera vez una línea de orientación constante. Puesto que los ángulos eran equivalentes, las áreas pequeñas no sufrirían la deformación al convertir la esfera en un plano¹⁷⁵. Estas

¹⁷³ Crone, G. R. (1956) [op.cit.], p. 156

¹⁷⁴ Crone, G. R. (1956) [op.cit.], p. 137

¹⁷⁵ Crone, G. R. (1956) [op.cit.], p. 136

investigaciones fueron publicadas póstumamente en 1595 bajo el título *Atlas sive cosmographiae meditationes de fabrica mundis et fabricati figura*, incluyendo una disertación de 36.000 palabras, varios poemas en latín y 107 mapas. Tomando el mito del titán Atlas, hermano de Prometeo, y como ya hemos visto, castigado por los dioses al suplicio de tener que sostener a hombros en Mundo, esta publicación estableció el género que lleva su nombre. Pero esta publicación fundaría además un nuevo espacio europeo: el estado-nación, y su ambición era visible en el subtítulo que incluía su tercera edición: “La nueva geografía universal”¹⁷⁶.

La proyección de Gerardus Mercator ha sido especialmente objeto de críticas en los últimos años. Estas críticas han estado enfocadas fundamentalmente a desacreditar la imagen distorsionada de la proyección, que se entiende como una visión eurocéntrica que beneficia la dimensión de los países occidentales en detrimento del sur, y no tanto en la producción de una nueva espacialidad. La problemática de la distorsión en las proyecciones, un fenómeno inevitable al llevar la esfera a un plano, de hecho ha sido motivo de múltiples correcciones. A principios del siglo XIX, el matemático Carl Friedrich Gauss promovió la proyección cartográfica conforme, con el fin de rebajar dicha distorsión, mejorando la proyección cónica que su colega Johann Heinrich Lambert había publicado en 1772. Algunas décadas después, el cartógrafo Nicolas Auguste Tissot ideó un método para evaluar la distorsión en las proyecciones cartográficas mediante una indicatriz o “Indicatriz de Tissot”. En una reunión celebrada en Glasgow en 1885, el clérigo astrónomo James Gall defendió un tipo de proyección cilíndrica, pese sus grandes problemas de distorsión en las zonas de latitud alta (norte y sur), lo que ocasionó que la American Cartographical Assosiation emitiera una proscripción en 1889 contra el uso indebido de proyecciones cartográficas cilíndricas. Casi un siglo después, el cineasta y periodista Arno Peters, era denunciado en 1974 por atribuirse esa misma proyección cilíndrica de James Gall. Sus argumentos eran que, mientras las proyecciones herederas de

¹⁷⁶ Ver: Farinelli, (2009) [op.cit.]

Gerard Mercator seguían la lógica eurocéntrica, al beneficiar la dimensión de los países desarrollados en detrimento de los territorios situados en el ecuador, la proyección que él había inventado “representaba el mundo con exactitud”:

Son los países del Tercer Mundo, los estados ex-coloniales, las naciones de los pueblos de color, los que resultan perjudicados por el mapa Mercator. Este mapa es una expresión de la época de europeización del mundo, de la época en la que el hombre blanco dominaba el planeta, de la época de la explotación colonial del mundo, por una minoría de razas de señores blancos, implacables, bien armados, y técnicamente superiores [...]¹⁷⁷

Pese a haber quedado demostrado el origen de la proyección y la arbitrariedad de su reivindicación, la proyección ha alcanzado gran popularidad y ha quedado rebautizada como proyección de Gall-Peters. Ello da cuenta de un momento donde, quinientos años después, las universidades han dejado de operar como centros de legitimación, sustituidos quizás por los medios de comunicación; y sobre todo, pone en evidencia cómo el discurso sobre el poder ya no está dirigido a la objetividad de la ciencia, sino a la cuestión de la representación. La gran aportación de la proyección de Gerard Mercator fue, contrariamente, la de su aplicación práctica: no estaba pensada para decorar salones, sino para posibilitar la navegación constante y atravesar los océanos. A finales del siglo XVII, el famoso navegante John Narborough escribió:

Desearía que todos los navegantes dejaran de viajar guiados por cartas falsas y que navegaran con la carta de Mercator, que va de acuerdo con la verdad de la navegación; pero es asunto difícil convencer a cualquiera de los viejos navegantes de que abandone su método empírico basado en la carta plana; a pesar de que se les muestre el mapamundi, insisten en hablar de sus viejos sistemas.¹⁷⁸

Pero sin duda la institución que mejor representa la objetivación universal de la cartografía moderna fue el Observatorio de París, fundado en 1667 como un complemento de la recién inaugurada Académie Royal des Sciences gracias a ministro Jean-Baptiste Colbert.

¹⁷⁷ Monmonier, M. (2004) *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection* Chicago: University of Chicago Press, p. 147

¹⁷⁸ Citado por Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 138

Ello coincidió con la fundación de la Royal Society de Londres y la creación del Observatorio de Greenwich. Como ha desarrollado el historiador de la cartografía Gerald Roe Crone, la aparición de la Académie y la Royal Society a mediados del XVII respondía a la necesidad de formular nuevas hipótesis y teorías acerca del universo físico, fomentando el deseo de fijar con exactitud las dimensiones y la forma de la Tierra¹⁷⁹. Fue en Francia, quizá por ser el primer estado fuertemente centralizado, donde la ciencia constituyó el proyecto de poder del estado. Así como en periodos anteriores, la cartografía iba a ayudar a los poderes europeos a abrirse al mundo en busca de nuevos territorios, durante el siglo XVII, la Academia francesa recuperó los estudios de geodesia con el objetivo de medir y detalladamente los territorios para mejorar la estructura económica y administrativa del propio estado. La topografía se convertía así en el nuevo dispositivo cartográfico. El mismo año que Jean-Baptiste Colbert fundaba la Académie Royal des Sciences, el estado organizó a los topógrafos militares y civiles en un único cuerpo llamado “ingénieurs géographes”.

El primer proyecto del Observatorio de París fue medir el arco del meridiano de la Tierra, como demanda del ministro Jean-Baptist Colbert y dirigido por Giovanni Domenico Cassini. Dicho proyecto quedaría representado en el suelo del propio Observatorio en 1682 y sería publicado un año después como *Planispherum terrestre*. A diferencia de *Padrón General* de la Casa de Indias en Sevilla y los mapas ptolemaicos, donde la voluntad era mostrar toda la información disponible, “ningún lugar fue incorporado al planisferio de Cassini sin que su posición no hubiese sido determinada astronómicamente”¹⁸⁰. Es por ello que la información no contrastada fue generando cada vez más espacios en blanco. Esta metodología sería continuada y perfeccionada por la familia Cassini en sus siguientes generaciones, siendo adoptada por la Oficina Topográfica militar en Gran Bretaña, lo que lo convirtió en el modelo de mapa. Siguiendo de cerca del trabajo de Giovanni Domenico Cassini en el Observatorio de París, Edmond Halley enfocó el Observatorio de Greenwich

¹⁷⁹ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 117

¹⁸⁰ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 113

especialmente a la investigación geofísica y el desarrollo de mapas meteorológicos e hidrográficos, promoviendo la primera expedición marítima con fines exclusivamente científicos: el *Paramore*. Pero pese a no contar con una centralización del estado como la francesa, Gran Bretaña comenzaba a demandar también mapas más precisos del reino que se convirtieron en símbolo de unidad nacional. La influencia francesa les llevó, finalmente a unir el meridiano de París con el de Greenwich a finales del siglo XVIII. Esta conexión de triangulaciones, que pronto también implicó a Holanda, Austria, Escandinavia, Rusia, Suiza y los territorios alemanes, demostraba la universalidad del modelo francés, y al mismo tiempo confirmaba la consolidación del sistema de pesos y medidas impulsado por la Académie Royal des Sciences en 1791.

Como consecuencia de la institucionalización de la geografía en Francia y Gran Bretaña, proliferaron las sociedades geográficas y otro tipo de agencias privadas por todo el mundo, desde las propias ciudades de París y Londres, hasta en territorios germanos, Italia, Rusia o Japón, permitiendo que la geografía de laboratorio se desarrollara también en estados no centralizados. La primera de las cuales, aún en el siglo XVII llevaría el nombre de *La Academia Cosmografica degli Argonauti*. Fundada en Bolonia por Vincenzo Coronelli, además de contribuir al desarrollo de muchas ramas de la cartografía, su objetivo era competir con el monopolio de globos, mapas y atlas de los holandeses. Pero posteriormente, ya a partir del siglo XIX, y como consecuencia directa de los viajes de James Cook, aparecieron la Sociedad Geográfica de París, la Royal Geographical Society, la Sociedad Geográfica de Berlín, la George Philip and Son de Liverpool o La Royal Society Victoria de Australia. Estas sociedades se encargaron de investigar, promover expediciones amateurs y producir cartas o mapas. La expansión de la actividad colonial empezó a demandar cartas de África, la India, así como del este y norte de América, por parte de corporaciones comerciales como la Compañía de las Indias Orientales o la Hudson's Bay Co. También se impulsaron congresos de cartografía para reunir a académicos, organismos gubernamentales, representantes del mundo de los negocios y cartógrafos independientes. Tal y como ha demostrado Eva Taylor, a partir del siglo

XVIII, fueron individuos independientes, en muchos casos mujeres, los que empezaron a ser los protagonistas en el comercio de mapas¹⁸¹. Como nos recordaría Karl Schlögel:

Con el surgimiento de una red de academias científicas, observatorios e institutos científicos, por ejemplo la *East India Company*, medir el mundo se convirtió en oficio independiente, y en negocio independiente.¹⁸²

Al principio, se mantuvo cierta dependencia del sector público como influencia del sistema institucional francés, pero pronto se redujeron los costes y la producción cartográfica en el sector privado se aceleró. Ello fue propiciado especialmente por el contexto anglosajón, por su lógica liberal y sus intereses coloniales, lo que se tradujo en nuevo tipo de cartografía oficial pese a provenir del ámbito privado. Ya desde principios del siglo XIX, Londres había superado a Ámsterdam como centro de producción cartográfica, lo que hizo que se convirtiera en el lugar de abastecimiento de mapas durante las guerras napoleónicas. Uno de los fundadores de la Royal Society, el economista político William Petty, fundaría la empresa *Down Survey* dedicada a la cartografía catastral, que además contribuyó al desarrollo del campo de la estadística. Sería el modelo de William Petty el que sería tomado en cuenta a la hora de organizar una nueva y revolucionaria espacialidad, lo que nos sitúa en el epílogo del gran mapa moderno. Pero antes de que ese momento tuviera lugar, el mapa se despidió con el más escalofriante capítulo del rigor en la ciencia.

¹⁸¹ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], pp. 125-126

¹⁸² Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 44

2.2.6 El sueño de la razón produce monstruos

Los cartógrafos, es cierto, van empujando poco a poco, desde el centro hacia los márgenes, las imágenes de monstruos que por tradición (tanto documental como decorativa) poblaba los mapamundis... Llegará un día en que los monstruos habrán desaparecido. Sin duda, se habrán refugiado en el interior del hombre.

Paul Zumthor, *La medida del mundo*, 1994

No podríamos abordar la cartografía moderna sin tener en cuenta el fenómeno típicamente moderno de la subjetividad. Tanto la especulación cartográfica de los griegos, como el impulso científico del Renacimiento y la objetividad cartesiana, estuvieron acompañados de la constitución del sujeto como centro simbólico. Como señala Eric Dardel a partir de los *Holzwege* de Martin Heidegger, la pretensión de objetividad:

[...] procede de la asunción plena por parte del hombre de su subjetividad, en el sentido de que acepta como único fundamento de la verdad la certitud interior del yo, a diferencia del hombre antiguo, para quien el mundo se desvela a sí mismo, que vive, por así decirlo, bajo la mirada de las cosas circundantes y se ve, en esta “aparición”, determinado como destino.¹⁸³

Pero la adicción a la ciencia a la que había llegado Europa se encontró en el siglo XIX con lo que Karl Jasper ha llamado la “ciencia-límite”: la constatación de que no todo puede ser completamente objetivado. Esa visión puramente científica llevaría según Paul Ricoeur a un “vértigo de la objetividad” y fue en la subjetividad donde el individuo del siglo XIX buscó el refugio¹⁸⁴. El surgimiento de la Geografía Humana o Natural, sería una geografía que apelará a lo sentimental y emotivo, y donde la subjetividad del paisaje posibilitaba una nueva relación con el mundo. Ello se encaminará a la expresión literaria y la experiencia estética: desde Jean-Jacques Rousseau, a François-René de Chateaubriand, Johann Wolfgang von Goethe o Alexander von Humboldt. Todo ello coincidió con la consolidación de la burguesía como poder y el nacimiento de la esfera pública¹⁸⁵. Esta

¹⁸³ Ver: Dardel, E. (1952) [op.cit.]

¹⁸⁴ Citado en Dardel, E. (1952) [op.cit.]

¹⁸⁵ Habermas, J. (1962) *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública* Barcelona: Gustavo Gili, 1981

incipiente esfera pública, introduciría una nueva ley privada y la puesta en marcha de una economía de mercado que reclamaba un nuevo *nomos*. El estado-nación y una nueva subjetividad nacionalista pondrían en crisis la territorialidad absolutista, a través de un escenario lleno de revoluciones. Como indicaría Peter Sloterdijk: “aparecen conflictos, crisis y catástrofes en el traslado de una esfera a otra”¹⁸⁶. Tanto la “Gran Guerra” como la II Guerra Mundial supusieron la apoteosis de la ciencia y la visión objetiva del mundo, y al mismo tiempo los “últimos días de la razón”¹⁸⁷. Esta idea sería crucial a la hora de entender las fatales consecuencias que tuvieron lugar en Europa en el siglo XX: primero como tragedia y luego como farsa.

Las reconfiguraciones espaciales tras la Revolución Francesa, que dieron como resultado la aparición del estado-nación, impulsó una nueva forma de política y una agresiva conciencia territorial. Ese nuevo ordenamiento político empezaría poco a poco a replegarse del resto del mundo y a concentrarse en el perímetro de las fronteras, haciendo que la fiebre de los *mappamundi* fuera definitivamente suplantada por los levantamientos topográficos regionales y las publicaciones de atlas nacionales. Como ya habría advertido Henri Lefebvre, la idea de un mapa exclusivo y privilegiado sólo puede proceder de una espacialidad que se afirma aislándose de su contexto¹⁸⁸. La formación territorial del estado-nación habría partido, según Franco Farinelli, de las características del espacio euclidiano del mapa, en tanto que espacio compacto, centralizado, cerrado y delimitado, pero incorporando la idea subjetiva de la identidad cultural¹⁸⁹. El mapa representó, como nunca antes, el patrocinio del poder soberano. Esta soberanía impulsaría durante el siglo XIX la cartografía catastral como instrumento económico y político de subdivisión de la tierra. Las diversas naciones crearon para ello organismos topográficos oficiales como parte de las responsabilidades del ejército, desarrollando métodos cada vez más precisos y uniformes. Este sería el caso de los levantamientos realizados por orden de Napoleón,

¹⁸⁶ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit], p. 14

¹⁸⁷ Citado en Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.]

¹⁸⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.] p. 142

¹⁸⁹ Ver: Farinelli, F. (1999) [op. cit.], p. 154

quien fue el primero en utilizar los globos aerostáticos como puntos de observación, antecedente de las fotografías realizadas desde los aviones en la I Guerra Mundial. También Vladimir Lenin prestaría atención en el valor de los mapas a la hora de “aumentar y desarrollar las fuerzas productivas del Estado”¹⁹⁰.

Por otra parte, como ya habíamos adelantado, la tradición de atlas, asentada gracias a Gerard Mercator se había concentrando en los Países Bajos gracias al trabajo de Abraham Ortelius y los hermanos Blaeu. Estos atlas habían tomado el relevo de las publicaciones de la *Geographia* de Claudio Ptolomeo, satisfaciendo la demanda de la época de límites administrativos de los estados europeos. Sin embargo, con la consolidación del estado-nación estos límites se hicieron cruciales. Francia, con su temprana centralización del territorio, de hecho desarrolló lo que puede considerarse un antecedente de los atlas nacionales: el *Theatre François* de Maurice Bougeureau, con 14 mapas de las provincias o el *Theatre géographique du Royaume de France* de Jean le Clerc. No obstante, el primer atlas propiamente nacional fue el *Statistical Atlas of the United States* compilado por Francis A. Walker en 1874, seguido del *Soumen Kartasto: Atlas of Finland*, de 1899, patrocinado por la Sociedad Finlandesa de Geografía, así como, y el *Atlas de Canadá* de 1906. El siglo XX vio emerger atlas en Francia, Suecia, Bélgica, Países Bajos, Suiza, Austria, Japón y la Unión Soviética. En muchos casos, estos proyectos fueron llevados a cabo gracias a organismos privados que contribuyeron a afianzar la imagen simbólica del estado-nación. Fue el caso del *Touring Club* en Italia, que a través de sus guías y la idea de patrimonio, consolidó la imagen de la recién alcanzada unificación italiana. Una contribución especialmente significativa fue el de las Guías Baedeker que por su detallada descripción de las ciudades, fueron utilizadas por los nazis tanto para marcar las zonas donde habían deportado a judíos, como para los llamados “bombardeos Baedeker”¹⁹¹.

¹⁹⁰ Citado por Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 246

¹⁹¹ Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 275

Como consecuencia del desarrollo de ciencias como la Etnografía, la Antropología, la Historia de poblaciones, la Demografía, la Sociología y la Lingüística, quizá el asunto más grave de la cartografía del estado-nación fue la aparición de cartografías étnicas en Europa central y oriental. En 1942, en un momento de triunfo militar tras su ataque a la Unión Soviética, Alemania comienza su “Atlas histórico-geográfico de Europa”, con el fin de delimitar la Europa aria que sin embargo la derrota no le permitió acabar¹⁹². Como contrapartida, el *Philo-Atlas* fue una edición hebrea destinada a los judíos, publicada en Berlín en 1938, que indicaba como salir de Alemania:

El Filoatlas debe ayudar a responder a incontables preguntas recientemente surgidas; ha de ser informador para quienes emigran, guía para quienes inmigran, y eslabón entre las personas de fuera y las de aquí.¹⁹³

Según lo expuesto, parecería que la geografía del siglo XIX y XX supone la apología de la geografía política, y en este sentido la *Politische Geographie* de Frederich Ratzel, iniciador de la Geografía Humana, podría ser considerada el origen de esta tendencia. Sin embargo, como ha observado Franco Farinelli, paradójicamente, señalaba su final¹⁹⁴. El proyecto de la *Erdkunde* (“conocimiento de la Tierra”), pretendía rivalizar contra una geografía positivista. En el seno de dicha escuela, Alexander von Humboldt introdujo el debate entre una “geografía de estado o política” (*staatenkunde*), que opera a través del dispositivo mapa, y una “geografía pura o natural” (*länderkunde*), cercana a la idea de paisaje. Su obra *Kosmos*, estaría destinada a reivindicar esta nueva geografía y abrirla a la burguesía. También Karl Ritter habría criticado la geografía política, considerándola una “dictadura cartográfica”, en tanto que era el mapa el que establecía el estatuto ontológico de la realidad, y formuló una historia de la producción del espacio social, anticipándose un siglo al proyecto de Henri Lefebvre. El trabajo *Atlas général* de Paul Vidal-Lablache, publicado en 1894, fue otro de los trabajos de este momento que insistieron en las relaciones entre la historia y el ambiente, dando una amplitud a la visión de la geografía física, histórica y

¹⁹² Citado por Schlögel K. (2003) [op.cit.], p. 208

¹⁹³ Citado por Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 125

¹⁹⁴ Ver: Farinelli, F. (2000) [op. cit.], pp. 165-188

económica¹⁹⁵. No obstante, Franco Farinelli opina que el paisaje y la geografía pura, fue precisamente el proyecto ideológico que la burguesía utilizó para arrebatar el poder a los estados absolutistas y poner en crisis el saber geográfico aristocrático, que es lo que denomina “crisis de la razón cartográfica”¹⁹⁶. La defensa de la geografía natural, se entendería así como “una sustitución de la legitimidad política por una legitimidad epistemológica”, que en el fondo no es sino “la manera clandestina con que una sociedad expresaba su impotencia política mientras aún no estaba políticamente emancipada”¹⁹⁷. Trascender el mapa político, reclamando una supuesta neutralidad del conocimiento geográfico a través del paisaje como verdadera visión del mundo, fue en el fondo un proyecto ideológico reaccionario, o en palabras de Karl Schlögel, la Geografía pura se correspondió con el espacio biológico del nacionalsocialismo¹⁹⁸. De este modo, el tránsito entre el espíritu revolucionario del XIX y la barbarie, habría estado protagonizado por la instauración del dominio burgués que acabó con la posibilidad de establecer una crítica al saber geográfico, en tanto que no poseía ya un marco cognitivo propio; lo que posibilitó, a su vez, el tránsito desde “un público culturalmente crítico a un público consumidor de cultura”:

[...] cualquier posibilidad de una geografía crítica ha desaparecido porque la opinión pública –la destinataria original del concepto de paisaje– ya no tiene necesidad de ejercer, después del establecimiento del dominio burgués, ninguna oposición política real.¹⁹⁹

Pero la “crisis de la razón cartográfica” pondría sobre la mesa también otras formas de cartografía que irían más allá del paisaje, señalando una nueva era. Muchos de los geógrafos de la Geografía Humana, como sería el caso de Karl Ritter, ensayarían con tratamientos gráficos y representación de estadísticas. Podríamos decir que su visión

¹⁹⁵ Vidal-Lablache, P. (1894) *Atlas général* Paris: Colin, 2016

¹⁹⁶ Ver: Farinelli, F. (2009) [op.cit.] y Olsson, G. (2007) [op.cit.]

¹⁹⁷ Farinelli, F. (2000) [op.cit.], p. 175

¹⁹⁸ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 204

¹⁹⁹ Farinelli, F. (1981) “Storia del concetto geográfico di paesaggio” en Esposito, S. (ed.) *Paesaggio: Immagine e realtà*. Milán: Electra, pp. 151-158. Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 138

abstracta del mundo, les acercó a la abstracción de la estadística. Alexander von Humboldt demostró que podía presentar cartográficamente gran cantidad de hechos sin tener que recurrir a la linealidad del mapa:

[...] para Humboldt, la “fuerza de la imaginación”, la “fantasía que combina” (*die schaffende Phantasie*), anima todo el proceso del “conocimiento de la Tierra”, que desde el presentimiento original e inconsciente de la totalidad del mundo hasta la concatenación general de los fenómenos, es producida por la sucesiva intervención de la “consideración pensante”, de la razón que desarticula la realidad para encontrar las leyes mediante las cuales, finalmente, los hechos son reconducidos hacia la unidad. Y tal concatenación, precisa Humboldt, no asume, de hecho, el curso de una “simple dirección lineal”, es decir, la forma de la línea, sino la forma de “un tejido entrelazado como una red” (*netzartige verchlunger Gewebe*).²⁰⁰

²⁰⁰ Farinelli, F. (1992) “A propósito dell’immaginazione geográfica: una storia breve e ricorsiva”, en Farinelli F. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Florencia: La Nova Italia, pp. 253-274. Hemos consultado la traducción en Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 112

2.2.7 Ruinas del mapa y desiertos del Oeste

El último proyecto cartográfico de la modernidad fue la consecución de un gran mapa del mundo a partir de la cooperación internacional. La búsqueda de la perfección científica y un lenguaje universal implicaba terminar de unificar los signos, la proyección, la escala e internacionalizar el sistema métrico decimal, así como eliminar la duplicidad de cartas. La propuesta del *International Map of the World 1:1.000.000* (MIM), fue realizada por Albrecht Penck, geomorfólogo alemán, durante el Primer Congreso Internacional de Geografía celebrado en Berna en 1891. En la segunda reunión en París en 1913 se alcanzaron acuerdos y se estableció una delegación central en Southampton, localidad de la Ordnance Survey británica. El departamento gubernamental de la Survey of India, fue uno de los primeros en completar una extensa área denominada la “Gran India”, aunque una de las contribuciones más notables fue la realizada por la institución privada American Geographical Society en Nueva York, quienes habían cartografiado el centro y sur de América con la ayuda de algunos de sus gobiernos. Al estallar guerra en 1939 ya se habían publicado unas 405 láminas. Siendo paralizado durante la II Guerra Mundial, durante la mitad del XX se renovó el interés por el MIM, siendo transferida la delegación central al Departamento Cartográfico de las Naciones Unidas de Nueva York en 1953. Pero finalmente, en 1987, la ONU decidió prescindir de esta “obra colectiva”, considerando que toda la información siempre era insuficiente para poder abarcar todo aquello que el MIM pretendía cartografiar: geografía física, distribuciones de población, grupos étnicos, vegetación, geología, arqueología, historia²⁰¹. La compilación de datos, sin embargo, parece haber quedado dispersa entre diversas agencias públicas y privadas de Estados Unidos²⁰². Diecisiete años después, un programa creado por la compañía Keyhole Inc. y financiado por la Central Intelligence Agency de Estados Unidos, era comprado por Alphabet Inc. y presentado por su principal subsidiaria, Google Inc., una empresa con sede en Mountain View, California. *GoogleEarth* ha conseguido abarcar mucho más de lo

²⁰¹ Ver: Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.]

²⁰² Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.]

que las comisiones del MIM pudieron imaginar, pero ya no es un mapa desmesurado, sino que cabe en un teléfono²⁰³. Este nuevo dispositivo cartográfico nos ofrece en la actualidad *GoogleEarth*, *GoogleMaps*, *GoogleOcean*, *GoogleSky*, *GoogleMoon*, *GoogleMars*, cartografías de los comercios, las selvas y los desiertos. El campus *Googleplex* en Mountain View, bromea con múltiples señales de caminos que apuntan a las diversas salas de reuniones del campus, con nombres como Eratóstenes, Marco Polo, Leif Ericsson, Francis Darke, Ortelius, Vasco da Gama, Vespucio, Magallanes, Livingstone, Stanley, Lewis y Clark, Shackleton, Amundsen y Buzz Aldrin, lo que desvela la mirada nostálgica hacia algo que ha dejado de imponer un *nomos*²⁰⁴. Si seguimos el itinerario por *Googleplex*, encontramos ocho pantallas en escalas desorbitadas que Google llama “Galaxia líquida”, donde puede verse desde panorámicas del planeta, hasta pequeños pedazos de nuestro mundo, como una cancha de baloncesto de Kansas. Fue así que el último gran sueño cartográfico de la modernidad europea acabó despedazado en los desiertos del oeste.

A la hora de abordar, definitivamente, las “ruinas del mapa”, mecería detenernos brevemente en la historia de la producción territorial de Estados Unidos. Siguiendo a Henri Lefebvre, fueron los matemáticos modernos los que “se adueñaron del espacio (y del tiempo), hicieron de él parte de su dominio pero de una forma paradójica: inventaron espacios, una infinidad de espacios: espacios no-euclidianos, espacios curvos, espacios x-dimensionales (e incluso una infinidad de dimensiones), espacios de configuración, espacios abstractos, espacios definidos por deformación o transformación, por topología [...]”²⁰⁵ La producción del espacio de los desiertos del oeste, fue precisamente una puesta en crisis de los métodos que hasta entonces habían sido utilizados por los europeos. Si bien es cierto que los españoles ensayaron en sus colonias formas ideales de ciudades, siguiendo una tendencia renacentista que aplicaba la teoría clásica, estos proyectos urbanísticos por lo general asumieron las ciudades prehispanas, en muchos casos construyendo los

²⁰³ Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 418

²⁰⁴ Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 418

²⁰⁵ Lefebvre, H. (1974) [op.cit.], p. 64

monumentos principales sobre los anteriores como símbolo de su sometimiento²⁰⁶. El caso de Estado Unidos, sin embargo, estuvo más bien impulsado por la imaginación de que aquella tierra era una gran página en blanco que había que comenzar a diseñar. Esa página en blanco fue el espacio abstracto que quedó tras la Guerra de Independencia y la ratificación de los artículos de la Confederación. Durante su estancia en París en 1783, Thomas Jefferson dibujó una cuadrícula de estados sobre una tabula rasa (una especie de desierto) que no consideraba el espacio natural ni asentamientos humanos previos²⁰⁷; un método inédito, muy similar al que fuera aplicado un siglo después, en la Conferencia de Berlín de 1884 titulada “Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes”, donde tuvo lugar las *paper partitions* de África. A partir de la comisión presidida por George Washington de 1784, se estableció el número, forma y fronteras, así como las relaciones en red de cada uno de los estados, con la idea de compensar desigualdades de tamaños y densidades de población, y tratando de buscar la forma adecuada para un “equilibrio de poder”²⁰⁸. El primero de estos estados incorporados fue Ohio, estableciendo un patrón conocido como *township*: la 36ava sección de una milla cuadrada, que a su vez se dividió en propiedades. Este modelo, que fue extendiéndose hacia el oeste, ha sido considerado por los geógrafos como el definitivo “triunfo de la geometría sobre la geografía”²⁰⁹. La *grid* de asentamientos organizados en red es de hecho la imagen que define el propio proyecto de Estados Unidos:

Esa red territorial, no el águila ni las barras y estrellas, es nuestro verdadero emblema nacional. Creo que se le debe grabar a cada niño estadounidense en el instante de su

²⁰⁶ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.] p. 131

²⁰⁷ Sobre este método ver Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], pp. 136-140 y Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 175

²⁰⁸ “El ideal de un equilibrio entre Estados que han de ser en cierta medida uniformes y de igual poder para generar un máximo de estabilidad, de una relación entre centro y periferia que obstaculice acumulaciones unilaterales de poder” Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 180

²⁰⁹ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 140

concepción, de modo que a lo largo de toda su vida se figure el modo en que hay que proceder no sólo con el espacio sino con el movimiento.²¹⁰

Asimismo, es interesante tener en cuenta que, desde sus inicios, la cartografía de Estados Unidos fue fundamentalmente un asunto privado. De hecho, como ha señalado Norman J.W. Thrower, en Estados Unidos nunca ha existido una autoridad cartográfica oficial como sí ha ocurrido en Europa²¹¹. Tanto Benjamin Franklin, como George Washington, y Thomas Jefferson estuvieron tempranamente vinculados a la producción cartográfica a través de agencias o editoras. Pese a que estos impulsaron algunos organismos estatales, las cartografías de uso del suelo derivadas de la *grid*, ha estado en gran medida en manos de corredores de fincas, aseguradoras, empresas de transporte e incluso compañías de petróleo, lo que expresa el espíritu de libre empresa que se instaló en Estados Unidos desde sus inicios²¹². Con la finalización de la delimitación de los estados, por ejemplo, fueron vendidos atlas de los condados a partir de suscripciones, que contenían retratos de los patrocinadores e imágenes de los establecimientos que estaban dispuestos a pagar por este privilegio, conformando un temprano caso de publicidad en la cartografía. En el ámbito urbano, el mapa de seguros contra incendios desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX, supuso una revolución cartográfica tan importante como el mapa de usos del suelo de los estados, estableciendo una forma de ver la ciudad que ha sido utilizada por artistas contemporáneos como Hans Haacke y Gordon Matta Clark. Ese espíritu de libre empresa, tiene que ver con la instalación de un nuevo paradigma político y económico fruto de esa nueva forma de imaginación territorial. Según señala Karl Schlögel, el diseño del mapa de Estados Unidos no sólo fue un proyecto de transformación espacial, sino también una máquina para crear el capitalismo estadounidense²¹³. El propio Carl Marx advertía en su *Capital* la deriva de cierta geografía hacia la cartografía de usos del suelo con

²¹⁰ Jackson, J.B. (1994) *A sense of Place, a Sense of Time* Londres: New Haven, p. 153, citado por Schlögel, K. (2003) [op.cit.] p. 175

²¹¹ Norman J.W. Thrower denunciaba la inexistencia de un organismo cartográfico centralizado en EE.UU. Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 190

²¹² Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 203

²¹³ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 184

el fin de abastecer al negocio inmobiliario, la industria y el transporte, lo que según el mismo repercutía en desigualdades urbanas y regionales. Esta cuestión ha sido ampliamente abordada por David Harvey, especialmente con el establecimiento de un nuevo modelo urbano a mediados del siglo XX²¹⁴.

La invención territorial de Estados Unidos a partir de un espacio abstracto, se desarrolló además a través de relaciones sociales abstractas. Estas nuevas relaciones sociales fueron la revolución de la *middle class*, un experimento geopolítico para dominar el mundo social, política y económicamente²¹⁵. Un papel fundamental en ello tuvo el desarrollo de la industria cinematográfica –la industria de los sueños– asentada en Los Ángeles, en el oeste de Estados Unidos. Fue precisamente en Los Ángeles donde tuvo lugar lo que Edward Soja ha descrito como el “primer espacio urbano estrictamente norteamericano”. Allí, la promoción del crecimiento urbano se persiguió con el fin de estimular los negocios o el incremento de los precios inmobiliarios²¹⁶. Ello hizo que ya en 1886 Los Ángeles tuviera más agentes inmobiliarios per cápita que cualquier otra ciudad en el mundo y ha originado un nuevo modelo de ciudad que se articula desde una lógica policéntrica²¹⁷. Fue así que la lógica del mercado tuvo un papel decisivo en la producción del espacio de Estados Unidos, despedazando la tradición cartográfica que se había dado hasta entonces y abriendo la puerta a una nueva forma de hegemonía. Antonio Negri y Michael Hardt situaría a Estados Unidos en este lugar del Imperio:

Ninguna nación será líder mundial, del modo que lo fueron las naciones modernas europeas. Sin embargo, los Estados Unidos ocupan un lugar privilegiado en el Imperio, pero este privilegio deriva no de sus similitudes con las viejas potencias imperialistas europeas, sino de sus diferencias. Estas diferencias pueden reconocerse claramente en las bases propiamente imperiales (no imperialistas) de la constitución de los Estados Unidos, y por "constitución" queremos decir tanto la constitución formal, el documento escrito junto con sus variadas enmiendas y aparatos legales, y

²¹⁴ Harvey, D. (2001) *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* Nueva York: Routledge

²¹⁵ Schlögel, K. (2003) [op.cit.]

²¹⁶ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], pp. 177, 186

²¹⁷ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], pp. 188, 191

la constitución material, es decir, la continua formación y re-formación de la composición de sus fuerzas sociales. Thomas Jefferson, los autores de *El Federalista*, y los otros miembros fundadores de los Estados Unidos fueron todos inspirados por el antiguo modelo imperial; todos ellos creían que estaban creando al otro lado del Atlántico un nuevo Imperio, de fronteras abiertas y expansivas, donde el poder estaría efectivamente distribuido en redes. Esta idea imperial ha sobrevivido y madurado a través de la historia de la constitución de los Estados Unidos, y ha emergido ahora en una escala global, en su forma plenamente realizada²¹⁸.

La forma cartográfica con la que esta nueva hegemonía opera la hemos podido deducir de este último apartado, pero nos dedicaremos en el próximo capítulo a intentar definirla, considerando que dicha cartografía están aún aguardando a ser descrita. A lo largo de este capítulo hemos desarrollado muy brevemente la historia del mapa moderno, con la intención de intercalar en nuestro relato los factores que han intervenido en su descrédito y la irrupción de este nuevo paradigma cartográfico. Al mismo tiempo, hemos podido valorar hasta qué punto ciertos discursos de la cultura crítica contemporánea ha dejado de ser operativos. Ello implica la necesidad de iniciar un diagnóstico de nuestra contemporaneidad, que nos desvele de qué manera funciona hoy el dispositivo cartográfico, y nos permita reconocer una producción cultural alternativa.

¿La próxima geografía será realmente una geografía? El nombre importa poco. Lo esencial es que si aún existe alguna forma de geografía, será un trabajo de artistas, será una Geografía capaz de inventar nuevos esquemas expresivos, nuevas figuraciones lógicas, nuevas imágenes y nuevos conceptos emancipados finalmente de aquello que Ritter condenaba ya como la “dictadura cartográfica”: nuevos modelos para la representación del mundo, los cuales, como decía Walter Benjamin a propósito de los poemas de Cézanne, sean capaces de atestiguar lo mucho que la habíamos querido.²¹⁹

²¹⁸ Negri, A. & Hardt, M. (2000) [op.cit.], p.6

²¹⁹ Farinelli, F. (1999) [op.cit.], p. 164

2.3 DEL MAPA AL LABERINTO

2.3.1 El fin de la Geografía

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó a sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan ventura fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo “¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en el laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te venden el paso”. Luego desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1942

De nuevo Jorge Luis Borges nos introduce aquí en otra paradoja. Del mismo modo que sus relatos sobre mapas, fueron numerosísimos los cuentos en los que trató la idea del laberinto. Pero aquí, como si fuera una continuidad de aquellos desiertos del Oeste donde habían acabado las ruinas del mapa, parece apuntar al cambio de paradigma que al final del anterior capítulo hemos comenzado a esbozar. Si al mapa moderno sería el espacio estriado, al laberinto contemporáneo le corresponde el espacio liso del desierto. Gilles Deleuze y Félix Guattari definieron el espacio liso como el espacio del nómada, el espacio que no puede ser representado por un mapa porque “sólo está marcado con trazos que se borran y se desplazan con el trayecto”²²⁰. Esta variabilidad del espacio estaría ligada a una nueva concepción cartográfica “abierta, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones” que llamaron

²²⁰ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 385

rizoma²²¹. Precisamente, Gaston Bachelard habría definido el laberinto como el antagonismo del muro y el obstáculo²²². Actualmente son diversas las voces que anuncian un mundo cada vez más liso²²³. El espacio virtual del juego *Pokemon Go*, superpuesto al de las ciudades de todo el mundo, con jugadores que se desplazan trascendiendo cualquier obstáculo urbano, se correspondería con esa nueva topología.

Francesco Careri describía la *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys como un espacio que “no conoce fronteras, puesto que han dejado de existir las economías nacionales, ni colectividades, puesto que toda la humanidad es fluctuante”²²⁴. Para la sociedad del capitalismo deslocalizado, el espacio estriado parece disolverse: las distancias se han vaciado de significado, el enemigo ya no está localizado, y tanto el capital y como las mercancías circulan a través de flujos transnacionales²²⁵. No son sin embargo las fronteras las que se disuelven, sino que cambian su propia lógica al entrar a formar parte del espacio liso: ya no aseguran el perímetro de los estados, sino la pervivencia del propio capitalismo y en muchos casos los muros son simbólicos. En esta línea, Karl Schlögel señalaría que “las fronteras ya no discurren entre Estados, los atraviesan”:

Y quien mira bien reconoce que no son las fronteras de ayer lo que marca el compás de aceleración o retardo, sino las fronteras entre los nuevos *metropolitan corridors* por los que circulan *global flows* [...].²²⁶

Estas fronteras *in between* se muestran, según Florian Schneider, como el laboratorio de las nuevas tecnologías de control: “Las fronteras son entidades invisibles e intangibles y a este respecto Internet y las diversas redes de comunicación son el escenarios de nuevas políticas

²²¹ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 18

²²² Bachelard, G. (1963) “Labyrinthe”, en *Situationist Times*, n. 4, pp. 155-156

²²³ Sadin, E. (2013) *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo* (Javier Blanco y Cecilia Paccazochi trad.) Buenos Aires: La Caja Negra, p. 76

²²⁴ Careri, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética* Barcelona: Gustavo Gili, p. 95

²²⁵ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 40

²²⁶ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], pp. 34, 39

fronterizas”²²⁷. Teóricos del espacio posmoderno como Edward Soja o Manuel Castells, han confirmado la progresiva desaparición de las fronteras nacionales por la aparición de un nuevo orden mundial que opera a través de una compleja red global de flujos y conexiones²²⁸. Según Manuel Castells, esta red ha sido resultado de tres procesos independientes: la globalización del capital, la flexibilización de la producción y la omnipresencia del consumo²²⁹. La consecuencia directa de la aparición de una nueva ordenación del mundo, es una nueva forma de sociedad y con ella una nueva imaginación geográfica:

De los procesos simultáneos de concentración espacial, descentralización y conexión, continuamente reelaborados por la geometría variable de los flujos globales de información, surgen nuevas configuraciones territoriales²³⁰

La crisis del mapa moderno estaría, según Franco Farinelli, ligada estas nuevas configuraciones territoriales derivadas de la desmaterialización de la producción y la virtualización de la economía²³¹. Paralelamente a la desmaterialización de la producción, también el arte posmoderno se desmaterializaba a través de lo que Benjamin Buchloch, describió como una “cartografía de lo lingüístico levantada sobre lo perceptivo”²³². Como indicaría Bernat Lladó, Franco Farinelli nunca aborda su geografía en términos de una geografía posmoderna, si bien algunas de las cuestiones que plantea, como la crisis del sujeto y la representación, claramente lo son²³³. Su definición de laberinto tendría que ver, de hecho, con el aplastamiento simbólico del zigurat o la pirámide, es decir con la transformación del espacio del poder jerarquizado en un espacio liso descentralizado²³⁴. La

²²⁷ Schneider, F. (1999) “Hacking the border”, *The Next Five Minutes 5: Tactical Media Event*, Amsterdam y Rotterdam: Kein Mensch ist Illegal. Castellano en *Modos de hacer*, (Jesús Carrillo trad.). pp. 205-214

²²⁸ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 281

²²⁹ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 26

²³⁰ Castells, M. (2001) [op.cit.]

²³¹ Farinelli, F. (2000) [op.cit.], p. 201

²³² Citado en Lippard, L. (2009) “Hagámoslo nosotros mismos”, Capdevila, E. (ed.) *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, p. 39

²³³ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op.cit.], p. 12

²³⁴ Ver: Farinelli, F. (2002) [op.cit.], p. 192

caída de los muros del espacio estriado, se correspondió por tanto con la desmaterialización de un mundo que comenzaba a parecerse al laberinto liso que nos describía Jorge Luis Borges:

[...] el muro de Berlín es el primer muro que se ha derrumbado no para poder ver aquello que hay detrás, sino porque detrás no hay nada que ver en la medida que no es posible distinguir entre un interior y un exterior²³⁵.

Partiendo de la tradición marxista, Henri Lefebvre redefiniría el concepto de ideología como el enmascaramiento del poder que produce y regula el espacio²³⁶. En la era del capitalismo deslocalizado, ese poder está oculto en el laberinto liso. En el *Imperio* de Antonio Negri y Michael Hardt que ya introducíamos en el anterior capítulo, el poder parece precisamente operar desde esta lógica de dominación descentrada, flexible y heterogénea, donde “los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global”²³⁷. En las últimas décadas, la teoría sobre la sociedad disciplinaria de Michel Foucault ha sido puesta en cuestión desde amplios frentes. Esta era de la pospolítica es según Peter Sloterdijk la era de un mundo sin forma, un mundo confundido ante la “pérdida de forma política”²³⁸. El espacio liso de Gilles Deleuze y Félix Guattari fue definido justamente como un espacio *amorfo*, un espacio abstracto y heterogéneo donde los “eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales”, siguen conexiones tipo rizoma²³⁹. Tomando esta idea, Boris Groys situaría también en la posmodernidad la irrupción de este nuevo orden:

Durante algún tiempo, Internet se convirtió en el lugar en el que se proyectaron esos sueños utópicos posmodernos (sueños sobre la disolución de todas las identidades en

²³⁵ Farinelli, F. (1999) [op.cit.], p. 151

²³⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 146 Esta redefinición será tomada en consideración por varios teóricos, como Delgado, M (2011) *El espacio público como ideología* Madrid: Catarata

²³⁷ Negri, A. & Hardt, M. (2000) [op.cit.]

²³⁸ Sloterdijk, P. (2008) *En el mismo barco*. Manuel Fontán del Junco (trad.). Madrid: Siruela, p. 75

²³⁹ “El espacio liso del *patchwork* muestra suficientemente que *liso* no quiere decir homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo, informal y que prefigura el *op'art*”, Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp. 13, 458

el juego infinito de los significantes). El rizoma globalizado tomó el lugar de la humanidad comunista.²⁴⁰

La irrupción del tardocapitalismo o capitalismo avanzado, en tanto que poder descentralizado, difuso, nómada, dinámico, flexible y heterogéneo, y su consecuente dificultad para darle forma; animó a uno de los teóricos más autorizados de la posmodernidad, a afirmar la necesidad de llevar a cabo, justamente, “el trazado de un mapa cognitivo global”:

Una estética del trazado de mapas cognitivos —una cultura política pedagógica que trate de proporcionarle al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global [...] mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social.²⁴¹

Esta dificultad de dar forma al espacio abstracto contemporáneo, nos lleva a plantear esta posible cartografía tomando la metáfora del laberinto, recordando que, tanto Henri Lefebvre y su discípulo David Harvey, como Michel Foucault, utilizaron la metaforización para poder abordar el espacio de poder. A partir de las reflexiones de Michel de Certeau sobre las redistribuciones del espacio, Christian Jacob ha reconocido la necesidad de una “cartografía de las líneas de fuga así como de las líneas maestras, de las coherencias, de las encrucijadas, de los puntos de referencia, así como de los obstáculos y los caminos transversales”.²⁴² Esta idea nos parece muy cercana a la propuesta de Jacques Attali de dejar de pensar desde la lógica del mapa moderno y empezar a “pensar en laberinto”, y posiblemente fuera algo como esto lo que tuviera Fredric Jameson en la cabeza cuando propusiera ese gran “mapa cognitivo”²⁴³.

²⁴⁰ Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Paola Cortés Rocca trad.) Buenos Aires: La Caja Negra, p. 143

²⁴¹ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 72

²⁴² Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], pp. 129-130

²⁴³ Al respecto ver: Attali, J. (2007) *Diccionario del siglo XXI*. Paidós: Barcelona, p. 207 y Lladó, B. (2013) [op.cit.], p. 21

Hoy son Google, Twitter, Facebook, y otras muchas aplicaciones las encargadas de cartografiar nuestro mundo. Ya no son *maps*, sino su reverso *spam* lo que resulta de la ingente cantidad de datos que estas nuevas cartografías generan²⁴⁴. La nueva Biblioteca de Alejandría es el *Big Data*. Ello ha llevado a plantear, del mismo modo que ha sucedido con la Historia, el “fin de la Geografía”. Según sugiere Byung-Chul Han revisitando a Carl Schmitt, “el orden digital despidе definitivamente el nomos de la tierra [...], el medio digital es como aquel mar en el que no pueden grabarse líneas firmes”²⁴⁵. Es en este escenario donde el antropólogo Marc Augé ha diagnosticado los *non-lieux*²⁴⁶. Esta perspectiva ha sido utilizada especialmente en los Estudios de Comunicación y los análisis sobre Internet, así como en los Estudios Urbanos:

A menudo se proclama, que hemos “conquistado” el espacio. No sólo podemos estar aquí y ahora en dos lugares al mismo tiempo, podemos estar en todas partes... y en ninguna parte también. Espacio y lugar, distancia y situación relativa, y quizás también sinecismo, ese estímulo vital de la aglomeración urbana, parecen por lo tanto haber dejado de ser tan importantes como lo habían sido en la historia de la humanidad, presagiando lo que algunos han llamado el fin de la geografía.²⁴⁷

Sin embargo, tanto Edward Soja como Manuel Castells estarían de acuerdo con que, más que un final de la Geografía, lo que ha tenido lugar es una revolución espacial, que ha dado lugar a una nueva geografía. Dicha revolución habría fundado lo que Edward Soja ha llamado el *third space* y habría sido consecuencia de un cambio de paradigma en lo económico, político y social, que por ahora sólo hemos esbozado²⁴⁸. Es este espacio el que

²⁴⁴ Sobel, D. en el prólogo de Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 14

²⁴⁵ Han, B-C. (2013) *En el enjambre*. (Raúl Gabás trad.) Barcelona: Herder, 2014 p. 78

²⁴⁶ Augé, M. (1992) *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Margarita Mizraji trad.) Barcelona: Gedisa

²⁴⁷ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 468

²⁴⁸ Soja, E. W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined* Oxford: Blackwell

Arjun Appadurai denomina espacios de “disyunción” y *ethoscapes*: resistencias y dinámicas espaciales complejas que son contruidas en el marco de la nueva economía global²⁴⁹.

Si partiendo de Henri Lefebvre, “una revolución que no da lugar a un espacio no llega a realizar todo su potencial”, cabría preguntarse qué tipo de espacio ha engendrado el capitalismo deslocalizado²⁵⁰. David Harvey confirmaría la producción de un nuevo tipo de espacio por parte de la “fábrica de fragmentación” del tardocapitalismo²⁵¹. Siguiendo esta hipótesis, a lo largo de este capítulo trataremos de analizar las especificidades ideológicas, espaciales y cartográficas de este cambio de paradigma. Ello nos permitirá reconocer, en el segundo bloque de nuestro trabajo, los comportamientos cartográficos del arte contemporáneo que proponen una deriva alternativa.

²⁴⁹ Ver: Appadurai, A. (1990) “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en *Theory, Culture & Society: SAGE Journals*, vol.7, pp. 295-310 y Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* Minnesota: University of Minnesota Press

²⁵⁰ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 122

²⁵¹ Ver: Harvey, D. (2001) [op. cit.], pp. 121-126

2.3.2 En torno a 1957

¿Cuál podría ser la forma de este nuevo *nomos*?

Hay tres posibilidades. La primera, y al parecer la más simple, sería que uno de los dos contendientes en la presente situación global antitética [EE.UU. – URSS] se declarara victorioso. El dualismo oriente-occidente luego sería entonces solamente el último escenario ante lo que parecería como la última y completa unidad del mundo; la última etapa, el último paso, por así decirlo, en los terribles círculos apuntando a un nuevo *nomos* de la tierra. El contendiente victorioso sería el único soberano. Se apropiaría de todo el globo –tierra, mar y aire– y dividiría y administraría el mundo de acuerdo con sus planes e ideas.

Carl Schmitt, “Nomos-Nahme-Name”, 1957

Carl Schmitt parecía vaticinar en 1957 el desenlace de la Guerra Fría, la caída de ideologías antagonistas y la aparición de un orden global. En nuestro imperativo de fijar un marco cronológico, que nos permita trazar una compleja topografía de nuestra historia reciente y nos proporcione la clave para abordar la geografía del capitalismo deslocalizado, hemos tanteado diversas perspectivas. Franco Farinelli, por ejemplo, indicaría que es a partir de los sesenta cuando “ya no es posible razonar en términos de razón cartográfica”²⁵². Por su parte, Edward Soja, situaría en los cincuenta una tercera revolución urbana posterior a la protagonizada por las escuelas de Manchester y Chicago, y sería también en aquellos años cuando Henri Lefebvre situaba la invención de la planificación espacial de la ciudad que hoy en día ha prevalecido: “la planificación por vía financiera”²⁵³. También Fredric Jameson fijaría a finales de la década de 1950 o principios de los sesenta, un “corte radical o *coupure*”²⁵⁴. De hecho, para el propio Fredric Jameson la Posmodernidad sería fruto de ese corte: “expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo”²⁵⁵. Asimismo, en lo que respecta a la cartografía, Gerald Roe Crone publicaba en

²⁵² Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli” [op.cit.], pp. 81-82

²⁵³ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 54. Ver también: Soja, E. W. (2000) [op.cit.], pp. 21-23, Soja, E. W. (1996) y Harvey, D. (2001) [op. cit.]

²⁵⁴ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 4

²⁵⁵ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 9

los setenta, en una edición corregida de su *Maps and their makers* de 1956, esta observación:

Desde que este libro apareció por primera vez, la cartografía ha experimentado la más grande revolución de su historia, a través del advenimiento de la era espacial, el desarrollo en la proyección de mapas por satélites y la aplicación de la electrónica en lo que se refiere a la computación y automatización.²⁵⁶

El trabajo de investigación y exposición *Bajo la bomba*, finalizaría su cronología en 1956, entendiendo que posteriormente a esa fecha, da inicio una nueva época²⁵⁷. Los proyectos *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo y L'Internationale. Post-War Avant Gardes. Between 1957 and 1986*, vendrían a continuar esta cronología²⁵⁸. También los historiadores Jaime Brihuega y Ángel Llorente han encontrado en 1957 un punto de inflexión en la historia del siglo XX, que materializaron en la publicación *En el ojo del huracán*²⁵⁹. A partir de esos años, la ingeniería socioeconómica de mayor alcance que la historia humana haya visto nunca, planeada al final de la II Guerra Mundial, ya había visto sus frutos, haciendo que Estados Unidos se convirtiera para gran parte de los países mundiales en la “medida del mundo”²⁶⁰. Los patrocinadores del *New Deal* –James Forrestal, James Byrnes, George Kennan y Dean Acheson– también fueron los arquitectos de la Guerra Fría²⁶¹. Como indica Yanis Varoufakis, “esas mismas mentes buscaron un futuro más seguro para el capitalismo en la formación de una red interdependiente que comprendía tres zonas industriales-monetarias, en las que la zona dólar sería predominante”²⁶². Según el mismo economista, El Plan Marshall había sido en realidad, el progenitor de la Unión Europea, pues fue

²⁵⁶ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 274

²⁵⁷ AA.VV. (2007) *Bajo la Bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* [catálogo de exposición] Barcelona: MACBA

²⁵⁸ Robinson, J. (ed.) (2010) *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS y Höller, C. (ed.) *L'Internationale. Post-War Avant Gardes. Between 1957 and 1986* [catálogo de exposición] Zurich: JRP|Ringier

²⁵⁹ Brihuega, J. & Llorente, A. (2008) *En el ojo del huracán* Córdoba: Universidad de Córdoba

²⁶⁰ Varoufakis, Y. (2011) *El Minotauro global. Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía mundial* (Carlos Valdés y Celia Recarey trad.) Madrid: Capitán Swing, 2012, p. 85

²⁶¹ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.], p. 102

²⁶² Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.], p. 126

Estados Unidos quien incentivó la recuperación industrial de Alemania y el acuerdo de la Comunidad Europea del Carbón y el Acero (CECA) en 1951²⁶³. La firma del Tratado de Roma, el 25 de marzo de 1957, vendría a confirmar la articulación de esa nueva economía donde los límites del mapa se desdibujan, apuntando a un nuevo paradigma cartográfico.

Precisamente gracias a la Guerra Fría había podido desarrollarse diversas evoluciones de los cohetes V2 nazis permitiendo, además de mantener el telón de acero, dar comienzo a la carrera espacial. El primer gran hito fue el SPUTNIK I, lanzado en 1957 por los soviéticos, colocando el primer satélite espacial en órbita y modificando para siempre la imaginación geográfica de la Tierra. Es en ese lanzamiento donde Daniel Crevier sitúa el inicio de la inteligencia artificial, pues fue justo después de esta primera victoria rusa cuando el Departamento de Defensa de Estados Unidos fundó la *Advanced Research Projects Agency* con el objetivo alcanzar la superioridad tecnológica militar sobre la Unión Soviética, logrando, entre otras cosas, un sistema de comunicaciones predecesor del actual Internet²⁶⁴. La carrera espacial se convirtió, por tanto, en una excusa para librar una batalla por el poder hegemónico que prefiguraba Carl Schmitt ese mismo año. Algunos pocos años después, en 1960, los TIROS, una serie de satélites meteorológicos, fueron lanzados por EEUU; y gracias las misiones *Gemini* y *Apollo* se fotografió por primera vez la Tierra desde el espacio. Los 1000 globos azules que Yves Klein lanzaría en 1957 para anunciar la primera de las cinco inauguraciones de su etapa azul, bien podrían ser considerados como una prefiguración de dicha “conquista del espacio”. Yves Klein había de hecho utilizado la fotografía como evidencia de sus supuestos intentos de ir a la luna²⁶⁵. Ese mismo año, el artista realizaría también un insólito planeta color *International Klein Blue*.

Del mismo modo diversas aportaciones desde la filosofía, el arte y la literatura, parecen haber profetizado el escenario de esta revolución espacial, comenzando a apuntar a la

²⁶³ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.], p. 110

²⁶⁴ Castells, M. (2001) [op.cit.], pp. 55-57 Ver también: Crevier, D. (1993) *Inteligencia artificial*. Madrid: Acento, 1996

²⁶⁵ Ottmann, K. (2010) *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa

importancia de la cuestión del espacio como marco epistémico a la hora de analizar el mundo. Junto con *Mythologies* de Roland Barthes, como *The uses of literacy* de Richard Hoggart, consideradas un antecedente de los futuros *Cultural Studies*, la publicación de *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard en 1957 inicia un nuevo campo de análisis que posteriormente será conocido como el *Spatial Turn*²⁶⁶. Ya lo diría Karl Schlögel: “El lugar siempre se acreditó como el más adecuado escenario y marco de referencia para hacerse presente una época en toda su complejidad”²⁶⁷. Este trabajo de Gaston Bachelard influenciaría tanto a Michel Foucault como a Henri Lefebvre, quien en su prólogo de *La production de l'espace* recoge una reflexión sobre estos años:

[...] desde las hazañas de los astronautas, tras lo cohetes interplanetarios, el espacio se puso indiscutiblemente de moda [...]. Pero la inmensa mayoría de la gente y del público no entendía por esta palabra [el espacio] nada sino las distancias cósmicas. Tradicionalmente el término apenas evocaba nada más que las matemáticas, la geometría (euclidiana) y sus teoremas; en definitiva, una abstracción: un continente sin contenido. En filosofía, el espacio era a menudo desdeñado, tratado como una ‘categoría’ entre otras muchas (un ‘a priori’ decían los kantianos: una manera de ordenar los fenómenos sensibles. [...]) Por lo que respecta a las ciencias que se ocupaban de él, compartían y a la vez fragmentaban el espacio en virtud de postulados metodológicos simplificados: el geográfico, el sociológico, el histórico, etc. En el mejor de los casos el espacio era contemplado como un medio vacío, un receptáculo indiferente al contenido, pero definido según ciertos criterios no expresados: absoluto, óptico-geométrico, euclidiano-cartesiano-newtoniano.²⁶⁸

Asimismo, mientras en España se fundaban grupos como El Paso o Equipo 57, con el objetivo de hacer revivir el arte español en un panorama de generalizada adaptación y resignación; en diversos ámbitos comienzan a aparecer indicios de una revolución contracultural de escala global, opuesta a los valores de la modernidad. Paralelo al desarrollo de la *Beat Generation*, en el seno de la cual Jack Kerouac habría publicado en 1957 la novela emblemática *On the Road*, así como a los *Angry young men*, cuyos ensayos

²⁶⁶ Bachelard, G. (1957) *La Poétique de l'espace* Paris: Presses Universitaires de France. Ver también: Barthes, R. (1957) *Mythologies* Paris: Seuil y Hoggart, R. (1957) *The uses of literacy* Londres: Penguin

²⁶⁷ Schlögel, K. (2003) [op.cit.]

²⁶⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 53

políticos habían sido recogidos ese mismo año en el volumen *Declaration*²⁶⁹; sin duda el acontecimiento que más nos interesa para la cuestión que nos ocupa fue la fundación de la *Internationale Situationniste*.

Dicha fundación tendría lugar el 28 de julio de 1957, en un pequeño pueblo de Italia llamado Cosio d'Arroscia, con miembros de diversos lugares de Europa que provenían de grupo CoBra y su heredero, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), la *Psychogeographical Society* de Londres y la *Internationale Lettriste*²⁷⁰. Fue en el contexto de la *Internationale Lettriste* donde tuvieron lugar las primeras prácticas de desorientación, los primeros postulados estéticos reflejados en el “Formulaire pour un urbanisme nouveau” de Gilles Ivain de 1953, así como la primera deriva referida en el artículo “Description raisonné de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)” de Jacques Fillon en 1955²⁷¹. Ese mismo año Guy Debord publicaría su “Introduction à une critique de la géographie urbaine” y al año siguiente, la conocida “Théorie de la dérive”²⁷².

Sin embargo, sería en 1957 cuando se publica la primera cartografía psicogeográfica titulada *Guide Psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, que sería utilizada para ilustrar los debates del primer congreso, en torno a la desaparición de la

²⁶⁹ Kerouac, J. (1957) *On the Road* Nueva York: Viking Press y Maschler, T. (ed.) (1957) *Declaration* Londres: MacGibbon & Kee

²⁷⁰ Como evento fundacional tendría lugar un congreso en dicha ciudad italiana, cuya conclusión quedaría recogida en el “Rapporto sulla costruzione delle situazioni” de Guy Debord redactado en 1958 (G. Pinot-Gallizio trad.). Este documento lo hemos podido consultar en los fondos de la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, publicado en francés en: Debord, G. (1957) “Bulletin d'information de l'Internationale Situationniste”, en *Potlatch*, n.29 (5 noviembre 1957). Del MIBI provenían Giuseppe Pinot Gallizio, Constant, y Asger Jorn, y al grupo letrista pertenecían Guy Debord, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon y Gilles Ivain, mientras que Ralph Rumney era el fundador y miembro único de la *London Psychogeographical Society*.

²⁷¹ La *Internationale Lettriste* adoptó en octubre de 1953 este informe de Gilles Ivain (pseudónimo de Ivan Chtcheglov) sobre el urbanismo, que más tarde sería publicado en el primer número de la revista *Internationale Situationniste* (junio 1958). Ver también: Fillon, J. (1955) “Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)”, en *Les Lèvres nues*, n. 7 (diciembre de 1955)

²⁷² Debord, G. (1955) “Introduction à une critique de la géographie urbaine”, en *Les Lèvres nues*, n.6 (septiembre de 1955) y Debord, G. (1955) “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres nues*, n. 6 (septiembre de 1955); vuelto a publicar en *Internationale Situationniste*, n. 2 (1958)

ciudad moderna, junto con las formas modernas de arte y escritura²⁷³. La guía representaba una insubordinación al Plan de París recogido en el mapa de Georges Peltier de 1951. Dicho mapa fue utilizado como base, subvirtiendo la estructura y los límites administrativos de la ciudad mediante su fragmentación en *unités d'ambiance*. Con ello, Guy Debord pretendía animar a experimentar el *dépaysement* provocado por estos cambios de ambientes urbanos o unidades de barrio, en contraposición al funcionalismo del urbanismo y la arquitectura de posguerra²⁷⁴. Del mismo modo, la *Guide Psychogéographique de Paris* suponía el primer manifiesto contra el proceso urbanístico que sería puesto en marcha por el ministro Pierre Sudreau y la *Loi Malraux*²⁷⁵. De entre sus múltiples referentes, la *Internationale Situationniste* tomaría en consideración el trabajo de sociología urbana de Paul-Henry Chombart de Lauwe, quien habría publicado en 1956 *Vie quotidienne des familles ouvrières*²⁷⁶. Una imagen aérea de sus trabajos fue utilizada en el folleto que anunciaba el primer número de la revista *Internationale Situationniste* junto a esta se incluía la consigna “Nuevo teatro de operaciones en la cultura / La disolución de las ideas antiguas va da la mano de la disolución de las antiguas condiciones de existencia”²⁷⁷. En la *Théorie de la derive* de 1956, Guy Debord había descrito un mapa realizado por el equipo de investigación de Paul-Henry Chombart de Lauwe, en el que los itinerarios de

²⁷³ La impresión fue realizada por Permild & Rosengreen (Copenhague), gracias a la colaboración de Asger Jorn.

²⁷⁴ Para potenciar estos cambios de ambientes, los situacionistas habían definido la táctica del “urbanismo unitario”, una “teoría del uso conjunto de las artes y técnicas que participan en la construcción integral de un medio, en relación dinámica con determinadas experiencias de comportamiento”. Estas ideas habían sido esbozadas por Gilles Ivain, siendo distribuidas por primera vez como un manifiesto para una manifestación en 1956, luego publicado en el primer número de la revista *Internationale Situationniste*. Al respecto ver también: Lefebvre, H. (1967) “Quartier et vie de quartier”, en *Cahiers de l'IAURP*, París

²⁷⁵ Esta remodelación incluiría el “ravalement des façades”, así como la intervención en Marais y la île St. Louis.

²⁷⁶ Chombart de Lauwe, P-H. (1956) *Vie quotidienne des familles ouvrières* Paris: Centre National De La Recherche Scientifique. Este trabajo habría estado influenciado por la geografía marxista y anarquista de finales del XIX de Elisée Reclus y Piotr Kropotkin.

²⁷⁷ “Nouveau Théâtre d'operations dans la culture. / La dissolution des idees anciennes va da pair avec la dissolutions des anciennes conditions d'existence” (traducción de la doctoranda). El folleto lo hemos encontrado en el archivo del Centro de Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

una joven residente del *XVI^e arrondissement* de París, definían una nueva geografía en movimiento, en contraposición a la geografía estática de la academia moderna²⁷⁸.

Pero además, en el mapa *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, realizado por Guy Debord ese mismo año, volvemos a encontrar esa nueva geografía dinámica y fragmentada²⁷⁹. Diecinueve secciones o “placas psicogeográficas” se encuentran unidas por una serie de flechas que representan posibles recorridos. La teoría sobre la tectónica de placas de Alfred Wegener había sido revalidada en esos mismos años gracias a la geóloga Marie Tharp. Sin embargo, dicha teoría sirve únicamente como argumento a la hora de proponer una dislocación de la “ciudad-decorado” producida por la sociedad del espectáculo. La película de cine negro *The Naked City*, cuyo guión había sido escrito por Albert Maltz justo antes de ser condenado por la caza de brujas, invitó a Guy Debord a ensayar en esta cartografía la que será su principal consigna política contra el nuevo modo de vida impulsado por Estados Unidos²⁸⁰. Si bien su crítica estaría fundamentalmente dirigida al recién aparecido fenómeno de la televisión, Guy Debord había podido acercarse a la industria del entretenimiento norteamericana al mantener durante cinco años su residencia en la ciudad de Cannes, antes de fundar en París la *Internationale Lettriste*²⁸¹. A diferencia de las formas culturales tradicionales, en esta nueva forma de espectáculo el espectador no está liberado de la actividad productiva, sino que depende de ella²⁸². El capitalismo actuaría como un “poder separado” que atomiza la geografía social, pero utilizando el cine y la televisión como un dispositivo

²⁷⁸ Debord, G. (1955b) [op. cit.]

²⁷⁹ El mapa parece haber sido realizado también en 1957 en vísperas de la fundación de la *Internationale Situationniste*, si bien se publicaría formando parte de la obra de Asger Jorn *Pour la forme*, de 1958.

²⁸⁰ Debord, G. (1967), *La Sociedad del espectáculo* (José Luis Pardo trad.) Valencia: Pretextos, 2012

²⁸¹ El proyecto del Festival de Cannes, fue una respuesta franco-estadounidense a la apropiación fascista de la primera edición del Festival de Venecia en 1938. La primera edición del Festival de Cannes estaba previsto que se inaugurase el 1 de septiembre de 1939, para lo cual la productora Metro Golden Mayer había alquilado un trasatlántico donde trasladar sus principales estrellas (la participación de películas estadounidenses incluía, entre otras, *The Wizard of Oz* de Victor Feliming y *Union Pacific* de Cecil B. DeMille). Sin embargo, la entrada de las tropas alemanas en Polonia provocó que la primera edición se llevase finalmente a cabo después de la II Guerra Mundial, en 1946. Sobre la historia del Festival de Cannes ver: Romer, J-C. (2007) *Le Festival de Cannes, 60 ans d'histoire (1946-2007)* Paris: Backstage

²⁸² Ver: Debord, G. (1967 [op. cit.], p. 47

cartográfico de unificación: “El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio”²⁸³. Las primeras hipótesis situacionistas sobre cómo la televisión estaba empezando a producir un nuevo espacio, serían confirmadas apenas cuatro años después en el pormenorizado trabajo de geografía urbana *The City in History*, donde Lewis Mumford afirmaba que el nuevo urbanismo estaba siendo controlado por los medios de comunicación²⁸⁴. Frente a la alienación y banalización del espacio social, se imponía la necesidad de diseñar un nuevo *théâtre d’opérations* como nueva geografía de la vida cotidiana. Precisamente en 1957, Guy Debord había asistido a un seminario impartido por Henri Lefebvre sobre el concepto de “vida cotidiana”²⁸⁵. Ese mismo año, mientras trabajaba en el segundo volumen de su *Critique de la vie quotidienne*, el sociólogo había publicado un manifiesto, motivado por la revolución cubana y la guerra de Argelia, en el que reivindicaba que los movimientos revolucionarios dejaran la organización clásica y se articulasen a través de microsociedades. Sin duda todo ello propició la fundación de la *International Situationniste*, que si bien tomó los postulados marxistas, se opuso –nominal y efectivamente– al modelo canónico de la recién rescatada Internacional Socialista.

Tanto la *Guide Psychogéographique de Paris*, como *The Naked City*, habían sido publicados por Guy Debord con la ayuda de su compañero Asger Jorn, quien además publicó ese mismo año el trabajo *Fin de Copenhague, conseiller technique pour le détournement*. Esta publicación, si bien partía de la herencia dadaísta y surrealista, presentaba una nueva concepción geográfica que se articulaba a través de citas de anuncios publicitarios, cuerpos ideales, cultura del alcohol y la evasión como forma de transformar la vida. También en 1957, Ralph Rumney, otro de los miembros de la *Internationale Situationniste*, realizaba un *foto-collage* de una deriva psicogeográfica en la ciudad de Venecia, a modo de investigación sobre la trayectoria de un personaje guiado por la corriente de cambios de

²⁸³ Debord, G. (1967) [op. cit.], p. 49

²⁸⁴ Debord, G. (1967) [op. cit.], p. 146. Ver también: Mumford, L. (1961) *The City in History* Nueva York: Houghton Mifflin Harcour

²⁸⁵ McDonough, T. (ed.) (1997) *Guy Debord and the Situationist International. Text and documents* Cambridge: MIT/October, p. xv

humor en su entorno²⁸⁶. Por su parte, Constant Nieuwenhuys se encontraba en 1957 desarrollando lo que en su texto *For an Architecture of Situation* de 1953 había descrito como una nueva forma de ciudad producida por la creatividad del *homo ludens* y el movimiento del nómada, liberada de la dictadura del tiempo y el espacio²⁸⁷. Dicho proyecto sería presentado en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1959 bajo el título *New Babylon*. Su expulsión de la *Internationale Situationniste* cuatro años después de su fundación, provocando la escisión de los miembros del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, no supuso el fin de estas investigaciones²⁸⁸. En los siguientes quince años, Constant Nieuwenhuys se dedicaría a ensayar en las múltiples posibilidades de esta ciudad móvil, planetaria y multicultural, imaginando una nueva forma de cartografía bajo esta nueva lógica: el “laberinto dinámico”²⁸⁹. La ruptura de la *Internationale Situationniste* habría tenido que ver, de hecho, con el intento sin éxito por parte del grupo de construir en 1960 un laberinto en el Stedelijk Museum de Amsterdam²⁹⁰. A partir de 1962, con la fundación de la sección alternativa *II International Situationist*, Jacqueline Jorg dedicaría el tercer número de la revista *Situationist Time* a la idea de laberinto como forma cartográfica²⁹¹.

No ha sido nuestra intención desplegar aquí la cantidad de materiales sobre la *Internationale Situationniste* que hemos recopilado durante la investigación –y que en todo caso volveremos a utilizar en el tercer bloque de nuestro trabajo– sino sobre todo subrayar aquellos aspectos que nos llevan a confirmar la existencia, ya entonces, de una conciencia

²⁸⁶ Completado en Venecia en 1957, originalmente creado para su publicación en el primer número de la revista *International Situationniste*, pero nunca se publicó en allí sino en la revista del Royal College of Art de Londres (1958).

²⁸⁷ Ver: Huizinga, J. (1938) *Homo ludens* (Eugenio Imaz Echeverría trad.) Madrid: Alianza, 2012

²⁸⁸ En 1962 se produce el definitivo alineamiento de la IS al activismo político abandonando toda relación con la práctica del arte de vanguardia; su producción deja de ser visual para ser teoría y crítica, si bien Guy Debord siguió experimentando con el cine.

²⁸⁹ Ver: Andreotti, L. & Costa, X. (eds.) (1996) [op. cit.], p.168

²⁹⁰ Ver: “Die Welt als Labyrinth” en *Internationale Situationniste*, n.4 (junio 1960) Disponible en: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html>

²⁹¹ *Situationist Time. Prochainement la première revue illettrée objects-situations* Revista editada por Jacqueline Jorg, surgida en 1962 como escisión de la 'I IS', conformado la 'II IS', hasta su separación completa en 1964.

espacial nueva y la irrupción de una imaginación geográfica descentrada. Al analizar el trabajo de Guy Debord, Giorgio Agamben encontraría el intento de aproximación a dos realidades diferentes: la “sociedad concentrada” de la Rusia estalinista y la Alemania nazi, y la “sociedad difusa” de Estados Unidos y las democracias occidentales²⁹². Existe en este sentido una dificultad a la hora de abordar a los situacionistas, dado que en ellos podrían reconocerse dos proyectos críticos difíciles de reconciliar: por un lado, su evidente posicionamiento contra las formas culturales de la modernidad europea, por el otro, una voluntad radical de oponerse a la hegemonía cultural norteamericana. Ello justificaría la consecuente dificultad para mantener un consenso y las continuas expulsiones de los miembros del grupo, así como el hecho de que su producción pueda ser considerada, en cierta medida, como ambigua. Pero al mismo tiempo, dichas contradicciones nos permiten comprender la complejidad de aquel nuevo escenario global que comenzaba emerger en 1957, y que dará cuenta de la lógica esquizoide que marcará la llegada de la posmodernidad y la consolidación del nuevo capitalismo²⁹³. A propósito de un cambio de paradigma, Karl Schlögel nos recordaría que “el patrón de cómo triunfa lo nuevo en un cambio de paradigmas incluye que esté cumplido mucho antes de que se hable de él”²⁹⁴.

²⁹² Agamben, G. (1996) “Violencia y esperanza en el último espectáculo”, en Andreotti, L. & Costa, X. (eds.) [op. cit.], p. 74

²⁹³ Al respecto puede verse también: Agamben, G. (1995) “Difference and Repetition: On Guy Debord's Films” (Brian Holmes trad.) en McDonough, T. (ed.) [op. cit.], pp. 313-320

²⁹⁴ Schlögel, K. [op. cit.], p. 65

2.3.3 La ciudad es el laberinto

Después de la muerte de Egeo, concibió Teseo una empresa grande y admirable, que fue la de reunir en una sola ciudad a todos los que habitaban el Ática, haciéndoles aparecer un mismo pueblo, siendo así que antes andaban esparcidos, y daban muestras de no poder ser enlazados con el vínculo de la utilidad común los persuadió por barriadas y por familias; y lo que es los particulares y los pobres cedieron fácilmente a sus exhortaciones; pero a los de más cuenta fue preciso proponerles un gobierno no monárquico, sino popular, en el que a él no le quedase más que el mando de la guerra y la custodia de las leyes. A la ciudad la llamó Atenas [...].

Mestrio Plutarco, *Vidas paralelas*, c. 117

El mito del laberinto de Creta es referido en varias fuentes romanas como Ovidio, Apolodoro y Plutarco. Este último se centraría especialmente en la figura de Teseo como fundador de Atenas, tras dar muerte al Minotauro con la ayuda de Ariadna y librar a los atenienses de tener que rendir tributo al rey Minos con mancebos y doncellas. La imaginación del laberinto se encuentra entre los más antiguos recursos apotropaicos y regenerativos, con la finalidad de poner a prueba a los intrusos y resolver si pueden o no ser bienvenidos, devolver la libertad a un pueblo o redimir sus pecados²⁹⁵. Sería el caso del laberinto de siete vueltas de la ciudad de Jericó o el bosque laberíntico donde habita el demonio *Hambaba / Hawawawa* del Gilgamesh²⁹⁶. En la versión de Plutarco, Teseo baila la danza de la Grulla tras acabar con el Minotauro y acostarse con Ariadna, lo cual ha sido relacionado con la invención de la ciudad, pues parece que bailar esta danza formaba parte los rituales de fundación²⁹⁷. Si bien, han sido diversas las lecturas que han querido ver en el laberinto la propia representación corporal de la mujer por las connotaciones uterinas en sus múltiples agujeros, pliegues y pasillos, así como la metáfora del cordón umbilical en el hilo de Ariadna²⁹⁸. El espacio uterino fue trabajado especialmente por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mille Plateaux*, quienes posiblemente lo habrían tomado de Henri Lefebvre:

²⁹⁵ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 167; Paz, O. (1950) *El laberinto de la soledad* Ciudad de México: FCE, 1999, p. 227

²⁹⁶ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 174

²⁹⁷ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 149

²⁹⁸ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 146

Al Cosmos griego replica, por ejemplo, el laberinto, cuyo simbolismo restablece (localmente) la prioridad del misterio original, del principio maternal, de un sentido de cobertura, de los ciclos temporales.²⁹⁹

Contra el Absolutamente Cierto, Reino de Transparencias Soberanas, se rehabilitan lo subterráneo, lo lateral, lo laberíntico, quizás lo uterino, lo femenino. Contra los signos del no-cuerpo, los signos del cuerpo se yerguen.³⁰⁰

El análisis que realizaría Edward Soja, a partir de Jane Jacobs, sobre la hipótesis de una “ciudad madre” en el proceso de protourbanización, podría estar cerca a estas interpretaciones, si además tenemos en cuenta que la fundación de Atenas por parte de Teseo parece apuntar precisamente a la idea de sinecismo³⁰¹. Desde esta perspectiva, el mito del laberinto nos estaría hablando del origen del fenómeno urbano. De hecho, como el propio Edward Soja comenta, “uno de los términos sumerios más utilizados durante dicho período para describir el entorno urbano edificado era el de laberinto”³⁰², y no en vano, Walter Benjamin, había advertido que “la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto”³⁰³. Como ya habíamos adelantado, el laberinto ha interesado especialmente a Franco Farinelli, para quien representa no sólo la metáfora de la ciudad, sino todo el proyecto filosófico de Occidente iniciado con la *República* de Platón:

¿Cuál es, de hecho, el origen del laberinto? Al conjunto de hipótesis al respecto, añado la mía propia: el laberinto es el resultado inmediato del colapso sobre el plano (es decir, sobre la superficie de la Tierra) de la torre de Babel, del zigurat babilónico, del palacio minoico-cretense, de la pirámide egipcia. En resumen, de toda estructura preexistente a la polis cuya dimensión vertical representa [...] el mundo entendido como una serie de relaciones de fuerza, de gradientes de autoridad y dignidad, de escalas de poder, de vínculos de dominación y sumisión. [...] Es suficiente señalar

²⁹⁹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 275, 281, tb 275

³⁰⁰ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 245

³⁰¹ Definición de sinecismo: “los procesos sociales, espaciales e históricos que modelan nuestras vidas no sólo operan en y sobre las ciudades, sino que en gran medida también emanan de las ciudades” Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 49

³⁰² Soja, E. W. (2000) [op.cit.], 47

³⁰³ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 114. Ver también: Benjamin, W. (1982) *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero trad.) Madrid: Akal, 2005

que con esto nace la dimensión propiamente política, porque con ello nace el espacio.³⁰⁴

En este sentido, el historiador de la arquitectura Joseph Rykwert, ha analizado con detenimiento las vinculaciones del mito del laberinto con los rituales de fundaciones de ciudades, estableciendo un vínculo directo entre el ritual romano *mundus* que ya describíamos al principio de este bloque y el relato de Plutarco. Este ritual sería asimismo el origen del concepto *templum*:

Creo haber reunido suficientes materiales como para deducir que el laberinto, al igual que el *templum*, era una imagen sintética de la ciudad, a la que, lo mismo que el *templum*, protegía y regeneraba. La prolija articulación de estos ritos, la repetición de danzas, sacrificios y misterios no tenían otro fin que construir la ciudad como unidad orgánica y más concretamente como realidad protectora y regeneradora.³⁰⁵

No obstante, al comienzo de este capítulo introducíamos una nueva modalidad de laberinto: el laberinto liso. Al respecto, también encontramos algunas ideas que toman la metáfora del laberinto para dar cuenta de la reconfiguración de la imaginación espacial de la que queremos hacernos cargo. Por influencia de Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant, quienes en 1964 habían fundado en París el *Centre de recherches comparées sur les Sociétés anciennes*, Michel de Certeau rescataría el mito del laberinto para hablar de la nueva ciudad posmoderna³⁰⁶. En concreto utilizaría expresiones como “laberinto de los poderes”, “laberintos del orden construido” o “laberintos móviles”, para intentar expresar una nueva forma de poder y de pensar la ciudad:

Subir a la cima del World Trade Center es separarse del dominio de la ciudad. El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. Al estar

³⁰⁴ Farinelli, F. (2002) [op. cit.], pp. 192-193, Farinelli, F. (2013) “Miseria del urbanismo”, en Lladó, B. (ed. / trad.) [op. cit.], p. 234

³⁰⁵ Rykwert, J. (1976) [op. cit.], p. 150

³⁰⁶ de Certeau, M. (1990) *La invención de lo cotidiano*. (Alejandro Pescador trad.) Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000, vol. 1, pp. 22,41

sobre estas aguas, Ícaro puede ignorar las astucias de Dédalo en móviles laberintos sin término.³⁰⁷

Además del interés de Constant Nieuwenhuys y los situacionistas que ya hemos comentado, así como los ejercicios de Jean Dubuffet y Oyvind Fahlstrom, consideramos que no es casualidad que la idea de laberinto estuviera presente en buena parte de la cultura posmoderna, como sería el caso de la estructura literaria del cyberpunk de William Gibson y Bruce Sterling que ha sido considerada un tipo de escritura neobarroca. Precisamente Omar Calabrese, en *La era neobarroca*, utiliza la idea del laberinto como metáfora cartográfica, algo que Bernat Lladó liga al hecho de que perteneciera junto con Umberto Eco y Franco Farinelli al círculo de la Universidad de Bolonia, quienes se habían dedicado a reflexionar sobre la idea del laberinto³⁰⁸. El interés por el laberinto de Franco Farinelli tendría que ver, de hecho, con la cercanía de este paradigma con la lógica de la cultura de la globalización. Como afirma Bernat Lladó, “el mundo de la globalización, ya no funciona siguiendo la lógica del mapa, sino la lógica de la red o del laberinto”³⁰⁹. Pero ese laberinto ya no es como el que se encontró Teseo, pues “al hilo de Ariadna también lo llamamos mapa”, sino que es inabordable en términos de representación³¹⁰. Mientras el mapa representaba la suspensión momentánea del sentimiento de desorientación, el laberinto liso impone la sensación de pérdida. Es por ello que Bernat Lladó, introduce una observación de Jacques Attali para advertir del imperativo de “pensar en laberinto”:

Laberinto. Una de las palabras clave del futuro. El microprocesador ya es un laberinto. Los videojuegos también están sembrados de laberintos, búsquedas plagadas de trampas. Internet, las redes de poder y de influencia, los organigramas, los cursos universitarios, las ciudades, las carreras dentro de la empresa también lo están igualmente. La huella digital es un laberinto característico de la identidad de cada individuo. El cerebro es un laberinto de neuronas. Así hasta el psicoanálisis, que ve el inconsciente como un monstruo agazapado en el fondo del laberinto e intenta comprender los sueños en los que el durmiente se enfrenta a la elección de un

³⁰⁷ de Certeau, M. [op. cit.] p. 104

³⁰⁸ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op. cit.], p. 24

³⁰⁹ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op. cit.], p. 30

³¹⁰ Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) [op. cit.], p. 31

camino que debe tomar en un dédalo de prohibiciones. Habrá que aprender a “pensar en laberinto”. Cualidades a tesón, memoria, intuición, curiosidad, todas ellas cualidades del navegante y del nómada.³¹¹

La dificultad para representar la ciudad posmoderna sería abordada por Edward Soja tomando como guía a Iain Chambers, quien había afirmado que no podemos tener la esperanza de cartografiar este nuevo tipo de ciudad debido a que ya no pueden reconocerse sus extremos, fronteras, confines o límites³¹². En esta línea, Fredric Jameson recordaría que *The Image of the City* de Kevin Lynch ha revelado que “la ciudad alienada es sobre todo un espacio en el que las personas son incapaces de representarse (mentalmente) su propia posición o la totalidad urbana en la que se encuentran”³¹³. Posiblemente este proceso habría comenzado ya en el interior de la propia modernidad, siendo maravillosamente recogido por el escritor Joris-Karl Huysmans al describir el escenario post-hausmanniano de París:

En otro tiempo erraba por los barrios desiertos; le gustaba meterse por callejuelas olvidadas, por las zonas más provincianas y modestas, y atisbar por las ventanas de los bajos los misterios de los hogares humildes. Pero en la actualidad, las calles tranquilas y mudas habían sido demolidas, los pasajes sugestivos arrasados [...]. Todo había desaparecido; se acabaron los follajes de setos, los árboles; ya no había más que interminables bloques de viviendas que se perdían en el horizonte. En aquel nuevo París el Sr. Folantin experimentaba una sensación de malestar y de angustia. [...] Había, pues, desistido de pasear los domingos entre el lujo de mal gusto que lo invadía todo, incluso los barrios de las afueras. Además, los paseos por París no le tonificaban ya como antes; se sentía más raquíptico todavía, más pequeño, más perdido, más solo [...].³¹⁴

³¹¹ Citado en Lladó, B. (2013) [op.cit.], p. 21. Ver también: Attali, J. (2007) *Diccionario del siglo XXI*. Paidós: Barcelona, p. 207

³¹² Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 221. Ver también: Soja, E. W. (1996) [op. cit.]

³¹³ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 68. Ver también: Lynch, K. (1960) *The Image of the City* Boston: The MIT Press, traducido al castellano por Enrique Luis Revol en *La imagen de la ciudad* Barcelona: Gustavo Gili, 1998

³¹⁴ Huysmans, J-K. (1882) *A vau l'eau* Bruselas: Kistmaeckers. Utilizamos la traducción *A la deriva* (Juan Días de Atauri trad.), Madrid: A. Machado Libros, 2010, p. 64

Este paisaje urbano había engendrado, según Joris-Karl Huysmans, un nuevo mal: el *ennui*, un síndrome propio de la modernidad, capaz de producir pereza y cansancio³¹⁵. Pero ha sido más recientemente cuando han proliferado los diagnósticos sobre el sentimiento de pérdida, extrañamiento y desorientación urbana. Peter Sloterdijk ha visto un sentimiento de generalizada desorientación en la sociedad globalizada, que Byung-Chul Han ha descrito como una especie de ceguera y embriaguez³¹⁶. Tanto Henri Lefebvre, como Edward Soja, Manuel Castells, Carlos Sánchez Casas y Celeste Olalquiaga, han examinado pormenorizadamente este malestar contemporáneo. Para Edward Soja, este creciente malestar psicológico tiene que ver con el modo en el que nos relacionamos con los espacios a partir de la revolución de las comunicaciones³¹⁷. En relación a la irrupción de Internet y la sociedad en red, Manuel Castells encontraría un “sentimiento de pérdida de control” que equipararía a la sobreexcitación de la nueva economía³¹⁸. Por su parte, Celeste Olalquiaga analizaría en *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* las consecuencias corporales de una desvinculación del sujeto con el espacio urbano que le rodea y que denomina “psicastenia”³¹⁹. Para Celeste Olalquiaga, esta perturbación sería la condición posmoderna de estar perdido en el espacio, inclusive a la hora de “localizar las fronteras de nuestros propios cuerpos”:

Los cuerpos se están volviendo ciudades [...]. Ya no nos percibimos a nosotros mismos como continuidad sino como ubicación, o mejor dicho como desubicación en el cosmos urbano/suburbano. [...] Proceso y cambio se explican ahora por la transformación cibernética, haciendo más y más difícil distinguir entre nuestro ser orgánico y nuestro ser tecnológico. Ya no es posible enraizarse en la historia.³²⁰

³¹⁵ Huysmans, J-K. (1882) [op.cit.], p. 11

³¹⁶ Sloterdijk, P. (1993) *Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik* Frankfurt: Suhrkamp Verlag, traducido al castellano por Manuel Fontán del Junco como *En el mismo barco* Madrid: Siruela, 2008, p. 77; Han, B-C. (2014) [op. cit.], p. 11

³¹⁷ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 461

³¹⁸ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 113

³¹⁹ Olalquiaga, C. (1992) *Megalopolis: Contemporary cultural sensibilities* University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 2-3

³²⁰ Olalquiaga, C. (1992) [op.cit.], p. 17

Sin embargo, estas observaciones parecen contraponerse a ciertos argumentos que, contrariamente, apuntan a la necesidad de perdernos en un mundo donde el funcional diseño urbano, así como el extendido uso del GPS y las aplicaciones móviles ya no lo permiten. El colectivo Stalker, por ejemplo, ha buscado los vacíos de los archipiélagos urbanos que “constituyen los últimos lugares donde es posible perderse por el interior de la ciudad”³²¹. También George Perec echaba de menos la posibilidad infantil de perdernos³²². El capítulo sobre el “devenir molecular” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, acabaría apelando a una paradójica utopía: “Por todas partes se oyen gritos: ¡Perdidos! ¡Salvados! ¡Perdidos! ¡Salvados!”³²³. Franco La Cecla definiría con más detalle la posibilidad de la pérdida, vista como un regenerador psíquico:

Perdese significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros. Son momentos de la vida en los cuáles empezamos a aprender del espacio que nos rodea [...]. Ya no somos capaces de otorgar un valor o significado a la posibilidad de perdernos. Cambiar de lugares, confrontarnos con mundos diversos, vernos obligados a recrear con una continuidad los puntos de referencia, todo ello resulta regenerador a un nivel psíquico, aunque en la actualidad nadie aconsejaría una experiencia de este tipo. En las culturas primitivas, por el contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene lugar en el desierto, en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina a través de la cual se adquieren nuevos estados de conciencia.³²⁴

Sin embargo, la idea de Franco La Cecla de permitir que el espacio nos domine, podría parecer ingenua si ello no implica reconocer que este espacio lejos de ser neutral, es un espacio articulado por lógicas de poder. Si consideramos la etimología latina de *perdere* – conformada por el prefijo *per* (por completo) y el verbo *dare* (dar)– podríamos interpretar la condición de pérdida como un “dar por completo”, una forma de abandono y de entrega, que dándose el caso en la ciudad posmoderna, en lugar de actuar como un regenerativo, estaría implicando un dejarse llevar a la circulación de la máquina capitalista.

³²¹ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 153

³²² Perec, G. (1974) *Especies de espacios* (Jesús Camarero trad.) Barcelona: Montesinos, 2001

³²³ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 307

³²⁴ La Cecla, F. (1988) *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Bari: Laterza

Ese dejarse llevar sería similar al “deambular” flaneurista, que según Fredric Jameson “ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios”³²⁵. El dejarse llevar por la maquina capitalista sería en nuestro momento el antagonismo de la “distancia crítica”:

Estamos sumergidos en sus volúmenes abigarrados y atestados hasta el punto de que nuestros cuerpos posmodernos se ven privados de coordenadas espaciales y son prácticamente incapaces de establecer una distancia (para no hablar de su incapacidad teórica); al mismo tiempo ya se ha observado cómo la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar los enclaves marcadamente precapitalistas (la Naturaleza y el Inconciente) que ofrecían asideros extraterritoriales y arquimédicos a la efectividad crítica.³²⁶

Quizás este desconcierto contemporáneo podría ser causado por una especie de *horror vacui*, en tanto que terror al mapa en blanco. Los mapas eran precisamente la mejor herramienta “para fijar lo simultáneo y yuxtapuesto sobre lo que tan difícil es hablar sincrónicamente”³²⁷. Charles M. Maier ha vaticinado una época de simultaneidad en el espacio, lo cual se conectaría a su vez con la hipótesis de Homi Bhabha, sobre los espacios *in between*: espacios transnacionales de emigrantes, refugiados y hombres de negocio³²⁸. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, durante la modernidad, el modo de fijar la complejidad del mundo era a través de un mapa, comenzando por trazar un centro. Pero ahora que ya sólo perduran fragmentos del mapa, podríamos decir que “ha fracasado la hipótesis monocéntrica”³²⁹.

³²⁵ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 56

³²⁶ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 65

³²⁷ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 55

³²⁸ Bhabha, H. (1994) *El lugar de la cultura* (César Aira trad.) Buenos Aires: Manantial, 2002

³²⁹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.],p. 120

2.3.4 El fracaso de la hipótesis monocéntrica

Desde la idea de que vivimos en un mundo globalizado, fundamentalmente gracias a la globalización del capital, pero también a través de lo que ha venido a llamarse la “Cultura Global”, podríamos pensar en un planeta cada vez más homogeneizado y centralizado³³⁰. Sin embargo, el filósofo Peter Sloterdijk observaría en su proyecto *Esferas* que, paradójicamente, la cultura de la globalización supone la ruptura con la concepción de la esfera única o “hiperglobo” integrador, y la aparición de una multiplicidad de esferas independientes e irregulares que “tienden a la anarquía morfológica”³³¹. La imaginación geográfica que resultaría de este cambio, más que la de un único globo –que obligatoriamente necesitaría del establecimiento de un centro– sería entonces la de diversos mundos-espuma propios de una era descentrada o a-redonda: “La imagen morfológica definidora del mundo poliesférico que vivimos hoy no es ya el globo sino la espuma”³³². Ello implicaría el establecimiento de un nuevo proceso subjetivo, como es el de la individualidad radical propia de la subjetividad del consumidor: “Cuando todo se ha convertido en centro, no hay centro válido alguno; cuando todo envía mensajes, el supuesto remitente central se pierde en el laberinto de las misivas”³³³.

Esta idea nos resulta particularmente cercana al “devenir molecular” que Gilles Deleuze y Félix Guattari plantearían, una vez más, en *Mille Plateaux*. La capacidad de devenir molécula, partícula o imperceptible sería lo propio del rizoma³³⁴. Ello estaría ligado con la impugnación del centro moderno como subjetividad falocéntrica y la voluntad de desplegar otras identidades “difusas”, “desplazadas” o “desmultiplicadas”³³⁵. Bajo estos presupuestos, la única cartografía posible sería aquella en la que diversas identidades, individualismos o intensidades, establecieran diferentes “grados de participación”: una

³³⁰ Bhabha, H. (1994) [op.cit.]

³³¹ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit], p. 206

³³² Sloterdijk, P. (1998) [op.cit], p. 202

³³³ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit], p. 202

³³⁴ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.245

³³⁵ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.],p. 228

especie de tejido micrológico de latitudes y longitudes. Karl Schlägel entendería este proceso de desvanecimiento de un único centro como un proceso de deslocalización, lo que implica que la importancia del territorio es desplazado por el de la cultura o la identidad como origen de los conflictos sociales³³⁶. Esto podría interpretarse a partir de los textos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, como una transformación de la sociedad transcendente de la metafísica –articulados aún por una esfera divina– al de la sociedad de la inmanencia, o en otras palabras, como un paso de la macropolítica a la “micropolítica”. Esta idea justificaría que la metamorfosis de un mundo monocéntrico en un mundo policéntrico, no requiera ya la necesidad de representar en un mapa una visión del globo, sino contrariamente, microfragmentos de la realidad de lo urbano; lo que enlazaría a su vez, con aquella idea de Lewis Mumford en su *The City in History*: “Este libro comienza con una ciudad que era, simbólicamente, un mundo; y concluye con un mundo que se ha vuelto en muchos aspectos prácticos, una ciudad”³³⁷.

En términos urbanos, han sido muchas las aportaciones que han dado cuenta de este paso entre la concepción de la ciudad monocéntrica a una trama articulada por una multiplicidad de centros. La *Naked City* de Guy Debord que hemos mencionado, constituía uno de los primeros ejemplos de ello, algo que luego Henri Lefebvre desarrollaría con mayor detalle en su observación de que en el ámbito urbano las fronteras entre la ciudad y el campo, el centro y la periferia habían comenzado a difuminarse³³⁸. En el prólogo de *Especies de Espacios*, George Perec sugiere que ya “no se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento, iniciando así una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal”³³⁹. La ordenación urbana policéntrica sería de hecho para Edward Soja una forma de pensar la ciudad en términos fractales. Este modelo habría estado originado por perspectivas como la de los geógrafos urbanos

³³⁶ Schlägel, K. (2003) [op.cit.], P. 80

³³⁷ Mumford, L. (1961) [op. cit.]. Hemos consultado la traducción *La ciudad en la historia*, (E.L. Revel trad.) Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966, p. 7

³³⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.],p. 153

³³⁹ Perec, G. (1974) *Especies de espacios* (Jesús Camarero trad.) Barcelona: Montesinos, 2001, p. 12

Chauncey Harris y Edward Ullman, con trabajos como *The Nature of Cities*, en el que reconocían múltiples núcleos y procesos complejos de desarrollo urbano³⁴⁰. De este modo, la ciudad posmoderna comenzaría a aplicar un tipo de reorganización que incorporaba las periferias y zonas rurales de toda una unidad regional, tomando la estructura de una “exópolis”³⁴¹. El sistema regional policéntrico ya habría sido utilizado en los asentamientos de Jericó y Çatal Kuyuk a través de un “poder centrípeto de la modalidad”³⁴². Sin embargo, la ciudad posmoderna supera dicho poder centrípeto gracias a la articulación de redes de comunicación digital deslocalizadas:

Mientras que la ciudad anterior constituía una discreta unidad geográfica, económica, política y social, fácilmente identificable en su separación radical del espacio rural, la metrópolis occidental contemporánea tiende a llevar ese “otro lugar” hacia su propia zona simbólica. El campo y las zonas residenciales de las afueras de las ciudades, conectadas a través del teléfono, la televisión, el vídeo, el ordenador y otras sucursales de los medios de comunicación de masas, constituyen cada vez más el locus de un mundo compartido y modelado de forma común. Los pueblos y las ciudades son transformados, en sí mismos y de forma creciente, en puntos de intersección, estaciones y cruces dentro de una red metropolitana intensiva cuyos ritmos económicos y culturales, junto con su flexible sentido del centro, ya no se derivan necesariamente de Europa o Norteamérica.³⁴³

Ello ha generado lo que Francesco Careri ha descrito como “la ciudad difusa”: zonas de la periferia de las ciudades que representan “fragmentos de orden yuxtapuestos casualmente en el territorio”³⁴⁴. Estos fragmentos generarían una especie de “archipiélago fractal” compuesto por una serie de “islas” separadas del tejido constructivo, que sin embargo, al ir creciendo acaban convirtiéndose “en unos centros a menudo equivalentes al centro orgánico, tendiendo a configurar un vasto sistema policéntrico”³⁴⁵. Sería esta ciudad difusa la que atrajo a partir de los años sesenta y setenta la fascinación de cineastas y fotógrafos, ligado a lo que Hakim Bey definiría como “interzonas”: “no-lugares interseccionales en las

³⁴⁰ Citado en Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 141

³⁴¹ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 228

³⁴² Soja, E. W. (2000) [op.cit.] p. 47

³⁴³ Citado en Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 220

³⁴⁴ Careri, F. (2002) [op.cit.], pp. 147, 158

³⁴⁵ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 149

que se abrían brechas temporales y espaciales por los que colarse”³⁴⁶. Desde esta perspectiva, dichos espacios parecían abrir la posibilidad de un desorden o caos, un cierto sentido de libertad extraño a un orden hegemónico y un sistema urbano homogéneo, estando incluso cercanos a la idea de “heterotopía” planteada por Michel Foucault o el “terrain vague” de Ignasi Solà-Morales³⁴⁷. Sin embargo, el desarrollo de procesos más sofisticados de ordenamiento del espacio ha logrado que dichas zonas acaben asumiendo las lógicas dominantes. Como ha señalado Neil Smith en este sentido:

Mientras que la frontera del siglo XIX significaba la culminación de la expansión geográfica absoluta como expresión primaria de la acumulación de capital, la gentrificación y la rehabilitación representa el ejemplo más acabado de rediferenciación del espacio geográfico dirigido hacia ese mismo fin.³⁴⁸

Sin embargo, no podríamos analizar el fenómeno del policentrismo sin tener en cuenta factores más amplios como el que ha supuesto los procesos de deslocalización y desterritorialización a raíz del posfordismo. La descentralización de la producción a partir de la Nueva División Internacional del Trabajo, acusada fundamentalmente a partir de 1973, despedazó el mapa industrial internacional para crear, también aquí, una compleja red de nuevas zonas industriales. En muchas de estas nuevas zonas industriales el modelo de producción fordista no se había desarrollado previamente, tal y como había sido criticado desde la teoría del “desarrollismo” formulada por economistas latinoamericanos como Celso Furtado y Raúl Prebisch. Este nuevo modo de producción ha llevado a escala mundial la ruptura entre centro y periferia que hemos descrito en la ciudad posmoderna, haciendo que zonas no desarrolladas industrialmente se conviertan en nodos de la red de producción global, mientras que antiguos centros de producción han entrado en una fase

³⁴⁶ Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 11

³⁴⁷ Solà-Morales, I. (1995) “Terrain Vague” en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 212

³⁴⁸ Smith, N. (1996) *The New Urban Frontier. Gentrification and The Revanchist City* Londres: Routledge. Hemos utilizado la traducción *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* (Verónica Hendel trad.) Madrid: Traficantes de Sueños. Ver también: Smith, N. (1982) *Gentrificación urbana y desarrollo desigual* (Luz Marina García Herrera & Fernando Sabaté Bel trad.) Barcelona: Icaria, 2015

de progresiva desindustrialización y terciarización³⁴⁹. En la base de este cambio de paradigma, se hallaba una reestructuración del poder de las corporaciones que incluía la posibilidad de cerrar fábricas históricas y romper los pactos sindicales con el objetivo de incorporar nuevas tecnologías de “ahorro del trabajo”, así como la deslocalización de capitales al extranjero en busca de mano de obra más barata³⁵⁰. Junto a ello, han surgido además nuevas formas de industria virtual desterritorializada afines a un “régimen de acumulación flexible”:

El ciberespacio también ha sido denominado como una enorme megalópolis sin centro, una ciudad que se extiende de forma descontrolada y una jungla urbana [...] Esta mezcla poco manejable de distopía urbana y ciberespacio —llamada aquí ciberciudades— da la vuelta a la realidad del tiempo y del lugar en una matriz imaginaria de redes de ordenadores que enlazan informáticamente lugares distantes de todo el globo y que comunica multilinearmente y no secuencialmente con vastos ensamblajes de información almacenada en forma de códigos electrónicos [...] Esta transformación, se dice, reemplaza la tradicional geometría espacial del trabajo en Occidente.³⁵¹

Gilles Deleuze y Félix Guattari definían la desterritorialización como “el movimiento por el que *se* abandona el territorio”, puesto que “uno nunca se desterritorializa solo, como mínimo siempre hay dos términos”³⁵². Por lo general, el concepto de la desterritorialización ha sido asumido positivamente en el ámbito de la cultura contemporánea, ligándolo a la posibilidad de emanciparnos de la lógica política de los estados en favor de una serie de “identidades globales”. Sin embargo, en el capítulo “Aparato de captura” de *Mille Plateaux*, los filósofos advierten que “la propiedad privada ya no es de la tierra o del suelo, ni siquiera de los medios de producción como tales, sino de los derechos abstractos convertibles”³⁵³. Los flujos de capital alcanzan así una abstracción que el Estado ya no puede alcanzar: “El capitalismo desarrolla un orden económico que podría prescindir del Estado” por eso “el capitalismo es un buen ejemplo

³⁴⁹ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 225. Ver también: Harvey, D. (2001) [op. cit.]

³⁵⁰ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 246

³⁵¹ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 469

³⁵² Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.],p.179

³⁵³ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.],p.459

de sistema permanente de desterritorialización”³⁵⁴. Lo propio del Estado, según sugieren, sería intentar moderar la desterritorialización del capital proporcionándole “reterritorializaciones compensatorias”, sin embargo, tal y como hemos diagnosticado, el poder del Estado contemporáneo no posee la fuerza suficiente para ello, por lo que esas territorializaciones compensatorias quedan en manos de la “máquina de guerra”³⁵⁵. Sobre el entusiasmo en torno a la idea de desterritorialización, Suely Rolnik, afirmaría:

La fascinación que la desterritorialización ejerce sobre nosotros puede ser fatal: en lugar de vivirla como una dimensión imprescindible de la creación de territorios, la tomamos como una finalidad en sí misma. Y, completamente desprovistos de territorios, nos fragilizamos hasta deshacernos irremediabilmente.³⁵⁶

El filósofo Giorgio Agamben añadiría un nuevo sentido al concepto de desterritorialización. En su ensayo *¿Qué es un campo?* abordaría el cambio de *nomos* tras el Holocausto. El campo de concentración representaría, por su condición desterritorializada y desnacionalizada, el modelo de un nuevo *nomos* en tanto que estado de excepción permanente. Es así que la suspensión del orden político de estado-nación moderno deviene en un nuevo orden espacial el cual, al estar privado de una localización, permite la realización de la biopolítica:

En tanto sus habitantes eran desprovistos de todo estatuto político y reducidos integralmente a una vida desnuda, el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que jamás se haya realizado, en el cual el poder no tiene frente a sí sino la más pura vida biopolítica, sin mediación alguna [...]. Por eso el campo es el paradigma mismo del espacio político, en el punto en que la política deviene biopolítica [...].”

Ya Carl Schmitt habría desarrollado el concepto de “desterrizada” ligado a la idea de “desarraigo” como privación del contenido terrestre³⁵⁷. El habitar de Martin Heidegger, estaría necesariamente ligado a la pertenencia a una tierra: “La palabra del alto alemán

³⁵⁴ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.459 / Guattari, F. y Rolnik, S. (2005) [op.cit.], p. 372

³⁵⁵ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.460

³⁵⁶ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.330

³⁵⁷ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 31

medieval para construir *buan*, significa habitar y ello quiere decir: permanecer, demorarse³⁵⁸. Franco Farinelli entendería en esta línea la “reciente obligada desterritorialización”, como la crisis de desarraigo de millones de personas de su lugar de origen³⁵⁹. A la hora de comprender esta crisis, no podemos desprendernos del análisis sobre las condiciones económicas, productivas y geográficas del capitalismo deslocalizado que hemos ido haciendo:

La desterritorialización hace referencia a la creciente debilidad que caracteriza a los vínculos con el lugar, es decir, con las comunidades y culturas definidas territorialmente que abarcan desde los hogares, los barrios y el pueblo o la ciudad, hasta la metrópolis, la región y la comunidad contemporánea con una identidad territorial más poderosa [...]. Aunque esta desterritorialización no ha tenido lugar de forma exclusiva en la era contemporánea, probablemente nunca haya habido un periodo en el cual sus efectos hayan sido tan intensos y su alcance tan importante, llevando a algunos a proclamar la creación de un “mundo sin fronteras” y el “final de la geografía”.³⁶⁰

Si existe una forma de reterritorialización en el capitalismo deslocalizado, sin duda estaría ligada a la comunidad virtual de la red, que si bien sigue teniendo sus puntos nodales en grandes ciudades del mundo y no ha conseguido desligar por completo, como se pronosticó, el trabajador del lugar del trabajo —el llamado teletrabajo, ha permitido crear un nuevo espacio urbano a partir de flujos de información³⁶¹. En ese espacio urbano, cuya exclusión está determinada por la capacidad de cada individuo de conectarse, se generan, según Edward Soja, “nuevas formas y combinaciones de identidad territorial y espacialidad social que, si bien no reemplazan a las anteriores, están produciendo geografías humanas que son muy diferentes y más complejas que aquellas que conocimos en el pasado”³⁶². Esta forma de reterritorialización, bien podría entenderse como una forma de ideología. Precisamente Gilles Deleuze y Félix Guattari, comentarían que cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, *valer* como territorio perdido.

³⁵⁸ Heidegger, M. (1951) [op.cit.] / Han, B-C. (2009) [op. cit.], p. 64

³⁵⁹ Farinelli, F. (1999) [op.cit.], p. 161

³⁶⁰ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 223

³⁶¹ Castells, M. (2001) [op.cit.]

³⁶² Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 224

Esta ideología, en tanto que huye de la lo vertical y la altura como “expresión espacial de un orden capaz de emplear la violencia”, se articula a través de la lógica de horizontalidad de la red³⁶³. Karl Schlögel anunciaría unas *digital nations info-insurrectionist*, construidas sobre la base de la red y no sobre la pertenencia al Estado: “La nueva infografía reproduce también nuevas relaciones de poder, de infopoder”³⁶⁴. Dicho infopoder horizontal estaría relacionado con la aparición de “amos sin rostro” que modelan las estrategias económicas de nuestro mundo e imponen su discurso, tal y como pronosticaría Fredric Jameson³⁶⁵. En este sentido, cabría la necesidad de identificar el poder centrípeto de la nodalidad, del mismo modo que, al igual que Jane Jacobs con su “teoría del lugar central”, seamos capaces de identificar la jerarquía de la geometría de los sistemas en red³⁶⁶. Como indicaría Franco Farinelli:

El reto que cualquier comunidad local debe afrontar consiste en reconocer la propia ubicación en la metafísica –en el sentido literal del término– y, a pesar de todo, real en cuanto a sus efectos, red de redes que, de forma inevitable, determina nuestros destinos en el sentido que, decidiendo sobre la forma, la manera y los lugares de la reproducción del capital decide también sobre nuestras vidas. Es el poder de esta red quien produce en la época posmoderna, el territorio.³⁶⁷

No obstante, visitar a Nicolas Maquiavelo nos muestra que el policentrismo como forma de gobierno, no sería una novedad como estrategia para asegurar un poder. Al comparar el reino de Turquía gobernado por un único sultán y la Francia de principios del XVI, dirigida por un rey en medio de una serie de señores, Nicolas Maquiavelo aseguraba la dificultad a la que se enfrentaría Francia para conquistar Turquía, pero la mayor facilidad del rey francés para conservar su dominio, si era capaz de invadirla³⁶⁸. Sin embargo, ha sido el nuevo capitalismo quien ha asumido y consolidado esta forma de poder.

³⁶³ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 153

³⁶⁴ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 79

³⁶⁵ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 24

³⁶⁶ Jacobs, J. (1969) *La economía de las ciudades* (José Alvarez y Angela Pérez trad.) Barcelona: Península, 1975

³⁶⁷ Farinelli, F. (1999) [op.cit.], p. 163

³⁶⁸ Maquiavelo, N. (1513) *El Príncipe*. (Ángeles Cardona trad.) Barcelona: Orbis, 1982, p. 27

2.3.5 El retorno del Minotauro

La economía transforma el mundo, pero sólo lo transforma en un mundo económico.

Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967

El fetichismo de la economía se transfigura en el fetichismo del espacio económico abstracto.

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974

En un intento de dar una imagen al poder abstracto del capitalismo deslocalizado, el economista Yanis Varoufakis desarrollaría una interesante metáfora en relación al mito del laberinto. Del mismo modo que Atenas estuvo sometida a pagar un tributo al rey Minos, para asegurar la *Pax Cretana* –una forma de *statu quo*– el poder financiero ha aparecido como “una fuerza desequilibrada estabilizada y sostenida por un tributo unilateral”³⁶⁹. El Minotauro Global daría su primera aparición cuando, el 16 de marzo de 1968, representantes de los bancos de las siete naciones del G7 firmaron el primer acuerdo que permitiría desregularizar la economía³⁷⁰. Ello se consolidó ya en los años setenta, primero cuando Richard Nixon anunció el final del patrón de oro, y ya en 1978 cuando Paul Volker, el que fuera presidente de la Reserva Federal de Estados Unidos, confirmara en una conferencia para la Warwick University la “desintegración controlada de la economía mundial”, es decir, el proceso de endeudamiento y creación de dinero privado que ha venido a llamarse “financiarización”³⁷¹. Estos acontecimientos establecieron un sistema global de flujos financieros y comerciales de “rápida aceleración asimétrica capaz de crear una apariencia de estabilidad y crecimiento sostenido”, provocando que Estados Unidos pasara a ser, en sólo una década, del principal acreedor al mayor deudor del mundo³⁷². Yanis Varoufakis nos explica que el capitalismo financiero se sostiene básicamente a través del reciclaje de excedentes, metáfora del tributo al Minotauro. El reciclaje de estos

³⁶⁹ Varoufakis, Y. (2011) *El Minotauro Global. Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía mundial* (Carlos Valdés y Celia Recarey trads.), Madrid: Capitán Swing, p. 46

³⁷⁰ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.] p. 44

³⁷¹ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.] p. 44

³⁷² Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.] p. 44

excedentes se realizaría a través de inversiones productivas en regiones deficitarias que utilizan los excedentes producidos en las regiones excedentarias³⁷³. Las guerras como “destrucciones creativas”, tal y como serían descritas por Henri Lefebvre, permiten abrir estas nuevas regiones deficitarias. El geógrafo David Harvey, continuador del trabajo de Henri Lefebvre, ha analizado cómo la urbanización ha desempeñado un papel crucial en la absorción de excedentes de capital, ya sea a través de la destrucción creativa como con la desposesión de masas urbanas de su “derecho a la ciudad”³⁷⁴. Sin embargo, David Harvey también ha señalado la crisis a la que ha llegado el reciclaje de excedentes mediante la urbanización, lo que puede ocasionar el colapso de este tipo de economía financiera³⁷⁵. Este factor sería el responsable en parte de lo que llevó a Yanis Varoufakis a escribir *El Minotauro Global*:

La caída del comunismo en 1991 supuso la conclusión de una tragedia de tintes clásicos, una inversión fatal (una *peripeteia*, como la había llamado Aristóteles) [...]. En contraste, el *crash* de 2008 emanaba el aire de una secuencia de acontecimientos preclásica, más mitológica y, por lo tanto, más cruda. Ésta es la razón por la que este libro adopta un título que alude a un período anterior a la invención de la tragedia.³⁷⁶

A diferencia de crisis previas, como la del pinchazo de la burbuja puntocom en 2001, la recesión en 1991, el Lunes negro, la debacle latinoamericana de los ochenta, el deslizamiento del Tercer Mundo en la atroz trampa de la deuda o incluso la devastadora depresión de principios de los ochenta en Gran Bretaña y partes de Estados Unidos, esta crisis no estaba limitada a una geografía específica, una determinada clase social o a sectores particulares. Todas las crisis anteriores a 2008 eran, en cierto modo, localizadas.³⁷⁷

La propia gestión empresarial y corporativa ha quedado en manos de las finanzas, convirtiendo la especulación y descentralizado de las grandes empresas en una “geometría

³⁷³ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.] p. 68

³⁷⁴ Harvey, D. (2012) *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana* (Juanmari Madariaga trad.) Madrid: Akal, 2013, p. 45

³⁷⁵ Harvey, D. (2012) [op. cit.], p. 45

³⁷⁶ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.], p. 43

³⁷⁷ Varoufakis, Y. (2011) [op.cit.], p. 20

variable” y “organización flexible” de conglomerados financieros³⁷⁸. Sería el caso de Walmart o Nasdaq, este último creado en 1971 y fusionado con el Mercado de Valores Estadounidense (American Stock Exchange) en 1998³⁷⁹. Las características de estos conglomerados descentralizados reflejarían la idea de Massimo Cacciari de que “todo organismo auténtico es laberíntico”, pero nos da una idea de cómo opera el poder y nos acerca a comprender la jerarquía de los sistemas en red, considerando las principales ciudades donde operan: las ciudades globales. Saskia Sassen ha definido la ciudad global como la arquitectura conceptual de la globalización del capital y este tipo de organización financiera descentralizada. Estas ciudades están ligadas a su dimensión contemporánea y no a su historia, es decir, han sido consideradas como tal por su poder específico en el presente. Este poder, como el financiero, se articula a través de redes dispersas. Según Saskia Sassen es precisamente esta dispersión de las actividades económicas lo que nutre el crecimiento e importancia de sus funciones: “Mientras más dispersas sean las operaciones de una empresa en diferentes países, más complejas y estratégicas serán sus funciones de gestión central”³⁸⁰. Las ciudades globales son además un “ámbito de información extremadamente intenso y denso”, motivo por el cual no han podido aún ser suplantadas por los espacios digitales y justifica que el sector servicios sea considerado esencial para la producción de estas ciudades. Ya Milton Friedman había considerado que el asentamiento de una red de ciudades era clave para el control del capital global³⁸¹. Esta red de ciudades, pese a establecer una jerarquía con respecto a otros territorios, se distribuyen por el planeta constituyendo diversas zonas de poder repartidas por el globo:

El surgimiento de los países de la costa del Pacífico como un bloque de poder capaz de competir con la Alianza del Atlántico Norte. La concentración del poder político y económico en una nueva jerarquía de ciudades globales que actúan como centros

³⁷⁸ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 289

³⁷⁹ Ver: Castells, M. (2001) [op.cit.]

³⁸⁰ Sassen, S. (1998) *Globalization and its discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*. Nueva York: New Press

³⁸¹ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 317. Ver también: Friedman, M. (1962) *Capitalism and Freedom* Chicago: University of Chicago Press

de mando en el control de las cambiantes operaciones financieras de la economía mundial.³⁸²

Algunas observaciones han querido ver en el surgimiento de este tipo de ciudades, la resurrección de la ciudad-estado, por las capacidades de estas de sortear las legislaciones locales y establecer formas de “autogobierno”. Leonie Sandercock afirma sobre la ciudad global o “cosmópolis” que sigue siendo una polis, aunque una polis fragmentada con un crecimiento descontrolado³⁸³. Como es evidente, las ciudades ya habían constituido la cuna de la acumulación capitalista, desde la red de ciudades coloniales a las ciudades mercantiles e industriales. Muchas de estas ciudades eran ciudades-puerto que participaban del flujo de movimientos de capitales: Sevilla, Génova, Venecia, Nueva York, Londres, Rotterdam, Yokohama, San Francisco, Valparaíso. Ya lo diría Eric Dardel: “El océano es el espacio geográfico por excelencia”³⁸⁴. Para Carl Schmitt “la historia universal es la historia de la lucha entre las potencias marítimas contra las terrestres y de las terrestres contra las marítimas”³⁸⁵. Ello explicaría que fueran los ingleses, vencedores últimos de esa lucha, los que terminaran por imponer mundialmente el liberalismo: “Mar libre y libre mercado se aunaban en un concepto de libertad, cuyo mantenedor y protector solamente podía ser Gran Bretaña”³⁸⁶. El proceso de acumulación capitalista sólo podría entenderse en el interior de una cultura *talásica*. En las civilizaciones sin barcos, diría Michel Foucault que los sueños se agotan³⁸⁷. La ciudad global contemporánea es también una ciudad-puerto que actúa como nodo de acumulación en el universo líquido del capitalismo. Tal y como muestra Allan Sekula en *The Forgotten Space*, esta afirmación iría más allá de su sentido figurado, puesto que el tráfico de mercancías marítimas sigue superando al terrestre o aéreo. De este modo, la consigna de Carl Schmitt: “Quien domina el mar, domina el comercio del mundo, y a quien domina el comercio del

³⁸² Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 282

³⁸³ Sandercock, L. (1998) *Towards Cosmopolis* Nueva York: Wiley-Academy

³⁸⁴ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 62

³⁸⁵ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 5

³⁸⁶ Schmitt, C. (1942) [op.cit.] p. 31

³⁸⁷ Foucault, M. (1967) “Des espaces autres”, *Cercle des études architecturales* [conferencia], publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5 (octubre de 1984)

mundo, pertenecen todas las riquezas del mundo y el mundo mismo”³⁸⁸, puede seguir siendo sostenida. El hecho de que cierta sociología se sumerja, insistente, en el medio líquido, debe ser tenido en cuenta como un síntoma de su tiempo³⁸⁹. También lo urbano ha sido asimilado dentro del universo líquido. El espacio liso de Gilles Deleuze y Félix Guattari es aquel espacio flexible, nómada y móvil donde, según el arquitecto Eyal Weizman, “la ciudad es tan navegable como el océano”³⁹⁰. Mirella Bandini ha visto en *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon una “similitud con el mar, con su espacio móvil y laberíntico”³⁹¹. El líquido amniótico del mar nos conectaría a la relación uterina que ya establecíamos al hablar del laberinto. Francesco Careri trabajaría con profundidad la ciudad líquida situacionista, insistiendo en el carácter líquido de los “archipiélagos urbanos” de la ciudad contemporánea y rescatando el origen marino del concepto de deriva:

Lo que me atrae de la metáfora marina de la deriva es el hecho de que el terreno donde se desarrolla es un mar incierto que cambia constantemente en función de las mutaciones de los vientos, de las corrientes, de nuestros estados de ánimo, de los encuentros que se producen.³⁹²

Al espacio líquido le corresponden las organizaciones –tanto oceánicas como cibernéticas– de los piratas. Hakim Bey nos cuenta en *Temporary Autonomous Zone* que los piratas del siglo XVIII ya habían creado una red de información que abarcaba todo el globo: “la red, primitiva y dedicada primordialmente a los negocios prohibidos, sin embargo, funcionaba admirablemente”³⁹³. El mismo Hakim Bey nos recordaría también el relato de una novela *cyberpunk* de Bruce Sterling, donde se proyectaba un futuro cercano en el que los sistemas

³⁸⁸ Citado por Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 28

³⁸⁹ Nos referimos por supuesto a los ensayos de Zygmunt Bauman: *Modernidad líquida* (FCE, 2009), *Vida líquida* (FCE, 2003), *Tiempos líquidos* (Tusquets, 2007), *Vigilancia líquida* (Paidós, 2012), *Miedo líquido* (Paidós, 2006), *La educación líquida* (Gedisa, 2007), *El mal líquido* (Polity Press, 2016), *Amor líquido* (FCE, 2003).

³⁹⁰ Weizman, E. (2007) *A través de los muros. Cómo el ejército de Israel se apropió de la Teoría Crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana* (Iván de los Ríos trad.) Madrid: Errata Naturae, 2012, p. 79

³⁹¹ Bandini, M. (1986) *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti* Roma: Officina Edizioni

³⁹² Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 164

³⁹³ Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 87

políticos habrían caído por la proliferación de cooperativas descentralizadas y “enclaves liberados” dedicados a la piratería de datos: “La economía de la información que sostenía esa diversidad era llamada ‘la red’, sus enclaves —y el título mismo del relato— se denominaban: Islas en la Red”³⁹⁴. De nuevo en *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze y Félix Guattari advertían un tipo de organización informal, antagónicas al espacio estriado del estado: “Las manadas, las bandas, son grupos tipo rizoma, por oposición al tipo arborescente que se concentra en órganos de poder”³⁹⁵. La máquina de guerra nómada, a diferencia del aparato del Estado, se desarrolla a través de familias o linajes³⁹⁶. Tanto Roberto Saviano, como Hans Magnus Enzensberger o Loretta Napoleoni han analizando profundamente el *modus operandi* de las actuales bandas mafiosas y organizaciones criminales en el mundo³⁹⁷. Todos ellos apuntarían a considerar este tipo de grupos como formas intrínsecas del propio capitalismo, compatibles con las democracias neoliberales actuales. Loretta Napoleoni define la actual *n’drangheta* calabresa como un grupo articulado desde la lógica de linaje o familia pero que, a diferencia de la antigua *Cosa Nostra* siciliana, no posee una configuración piramidal, sino que se gestiona a través de una especie de “enclaves tribales”, al modo de federaciones autónomas en su territorio³⁹⁸. Siguiendo una alegoría de Hanna Arendt, Loretta Napoleoni describe esta organización territorial como una especie de “enclaves en el desierto”. La *n’drangheta* se ha desarrollado en el contexto del capitalismo deslocalizado asumiendo su propia lógica y aprovechando la expansión de lo que Loretta Napoleoni ha denominado “la economía canalla”. Junto con La Tríada, los *mutras* y la Camorra, la *n’drangheta* controla parte de la economía mundial a través de la globalización del crimen³⁹⁹. Las formas tipo rizoma, opuestas al tipo

³⁹⁴ Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 88

³⁹⁵ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 365

³⁹⁶ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.372

³⁹⁷ Al respecto ver: Saviano, R. (2006) *Gomorra*. Milán: Mondadori; Enzensberger, H.M. (2009) *La balada de Al Capone: Mafía y capitalismo* (Lucas Sala trad.) Madrid: Errata Naturae, 2010; y Napoleoni, L (2008) *Economía canalla. La nueva realidad del capitalismo* (Lourdes Bassols y Antonio Francisco Rodríguez trad.) Madrid: Espasa, 2011

³⁹⁸ Napoleoni, L (2008) [op.cit.] p. 87

³⁹⁹ Napoleoni, L (2008) [op. cit.] p. 90

arborescente de los órganos del Estado, se corresponden de hecho a la estructura de tramas de corrupción de gobiernos tanto locales como transnacionales. Diversas infografías vinculan la relación entre corporaciones globales a través de consejeros comunes, como sería el diagrama de Vitali, Glattfelder y Battiston o las relaciones de poder en el mundo, visibles a través de las rizo esferas de Mark Lombardi. Así como la lógica de la modernidad estaba articulada desde la “exterioridad” o el “afuera” que representaba el mapa, la lógica del capitalismo deslocalizado se piensa como una geografía interna. Guy Debord habría definido la “sociedad del espectáculo” como aquella donde la propia mercancía se contempla a sí misma en el interior del mundo que esta ha creado⁴⁰⁰. La película *Matrix* sería un buen ejemplo de cómo salir de la rizo esfera de nuestro mundo, implica necesariamente convertirse en espectador de lo que sucede “dentro”. Sería ahora la ocasión de intentar pensar en la forma abstracta de esa nueva cartografía interior.

⁴⁰⁰ Debord, G. (1967) [op. cit.], p.60

2.3.6 Rizo esferas

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, Epílogo (*El Hacedor*), 1960

Como ya habíamos adelantado en *El rigor en la ciencia*, entre otros factores, la aparición de una Teoría de los Sistemas Complejos durante la segunda mitad del siglo XX, gracias a los estudios del Gregory Bateson y su aplicación en el campo de la Economía por parte de Friedrich Hayek, habían dejado desacreditada la mecánica newtoniana y el espacio cartesiano-euclidiano. Como parte de los sistemas complejos, tanto la Teoría del Caos de Edward Lorenz como la Teoría Fractal de Helge von Koch y Benoit Mandelbrot abrieron una nueva perspectiva topológica en la que el movimiento discontinuo, la simultaneidad, la geometría inversa y los patrones no lineales o auto-organizados han entrado a formar parte del análisis, representación o producción del espacio. Francesco Careri nos describiría los archipiélagos urbanos como estructuras propias de la geometría compleja y la teoría fractal⁴⁰¹. Estas ideas parecen haberse desarrollado en el colectivo Stalker gracias al astrofísico Francesco Sylos Labini, quien ha estudiado la geometría fractal de la distribución de las galaxias y las ha aplicado a las dinámicas urbanas⁴⁰². Edward Soja también describió Los Ángeles como una ciudad fractal conformada por un mosaico social que en cada una de sus partes posee “imágenes similares a sí misma como un todo”⁴⁰³. De hecho sería mediante una red interconectada de asentamientos, como Edward Soja definiría el sistema urbano⁴⁰⁴. Franco Farinelli afirma que el geógrafo Eduard Suess habría iniciado, ya a finales del siglo XIX, un giro desde el *Kosmos* de Alexandre Humboldt hacia la idea de caos, considerando que “ya no existen formaciones universales sino tan solo

⁴⁰¹ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 152

⁴⁰² Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 159

⁴⁰³ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 397

⁴⁰⁴ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 42

deformaciones”⁴⁰⁵. De hecho, según afirma, la propia atropogeografía de Friedrich Ratzel ya no consideraba una totalidad compuesta por partes ordenadas, sino recíprocamente antagonistas⁴⁰⁶. Henri Lefebvre, indicaría que la forma “que se revela mediante la abstracción de la moderna cartografía, se asemeja más a una tela de araña que a un dibujo”⁴⁰⁷. El propio Michel Foucault habría reconocido este cambio de paradigma espacial y cartográfico:

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje.⁴⁰⁸

El Desembarco de Normandía, al eliminar el llamado “frente de batalla”, sería un ejemplo de la temprana aplicación de esta imaginación espacial no lineal, dando un tipo de organización a lo que Carl von Clausewitz había denominado “fricción”, es decir, lo impredecible⁴⁰⁹. Una evolución de esta fuerza militar difusa, fragmentada y semiindependiente, ha sido aplicada a las más sofisticadas tácticas militares de los últimos tiempos. Como ha señalado el teórico de la arquitectura Eyal Weizman, “la guerra ya no versa sobre la destrucción del espacio, sino, más bien, sobre su organización”⁴¹⁰. Las nuevas micro-tácticas son utilizadas en las batallas por pequeñas unidades autónomas y dispersas a través de redes policéntricas, fuerza relacional, acciones simultáneas, solapamiento, desequilibrio y asimetría. La organización de este sistema complejo es posible gracias a los sistemas de comunicaciones de alta tecnología, que permiten tener todos los nodos conectados constantemente⁴¹¹. Pero además, la influencia fractal de Helge von Koch reside, según Eyal Weizman, en que “cada unidad refleja en su manera de

⁴⁰⁵ Farinelli, F. (1981) [op.cit.], pp. 135-136

⁴⁰⁶ Farinelli, F. (1981) [op.cit.], p. 136

⁴⁰⁷ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 172

⁴⁰⁸ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

⁴⁰⁹ Clausewitz, C. (1832) [op.cit.]

⁴¹⁰ Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 109

⁴¹¹ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 689

actuar tanto la lógica como la forma de la maniobra general”⁴¹². La principal técnica de desplazamiento militar que se ha desarrollado siguiendo esta lógica es la llamada *swarming* o “técnica de enjambre”. El general israelí Shimon Naveh habría dicho que este enjambre “no tiene forma, sino que se mueve como una nube”, puesto que es el propio desplazamiento el que produce el espacio⁴¹³. Parece ser que el *swarming* fue desarrollado por el ejército estadounidense tras la Guerra Fría, en el contexto del *Network Centric Warfare*, siendo utilizado para la Guerra del Golfo en 1991. Pero ha sido sobre todo en la ocupación de los territorios palestinos por parte del ejército de Israel, cuando ha alcanzado su nivel de desarrollo más sofisticado. Tal y como indicaría Eyal Weizman:

El concepto de enjambre es un momento fundamental en la pretensión del ejército de israelí de adoptar el lenguaje de la desterritorialización y transformar lo que ellos entienden como linealidad organizativa en no linealidad.⁴¹⁴

De hecho, parece ser que las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la desterritorialización, el espacio liso y el rizoma, han sido especialmente promocionadas en este contexto, utilizando dichos conceptos como instrumentos de organización. No en vano, los dos filósofos habrían contrapuesto el espacio liso del juego del *go*, al espacio estriado del ajedrez: “Lo propio del *go* –según declararían– es una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla”⁴¹⁵. Muy en la línea, el general Shimon Naveh habría afirmado:

Queremos confrontar el espacio estriado de la práctica militar tradicional, pasada de moda, con la suavidad y lisura que nos permite un desplazamiento por el espacio que atraviesa todo tipo de fronteras y barreras.⁴¹⁶

Todo ello ha permitido a las fuerzas militares reorganizar la sintaxis urbana, contando con la colaboración de expertos en conocimientos espaciales desde un punto de vista

⁴¹² Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 10

⁴¹³ Citado por Weizman, E. (2007) [op.cit.], pp. 10, 23

⁴¹⁴ Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 31

⁴¹⁵ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.],p361

⁴¹⁶ Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 57

transversal, como sería el caso de los arquitectos encargados de levantar a escala la ciudad-réplica *Baladia*, hasta la colaboración de diseñadores escénicos provenientes del teatro de Tel Aviv. Esta “red colaborativa” se materializaría por ejemplo en el ataque a la ciudad Nablus en Cisjordania, en el que el movimiento de los comandos se realizó creando caminos interiores a través de las viviendas palestinas, siendo imperceptibles desde los satélites. De este modo, el entramado urbano deviene en un “laberinto cambiante”, *abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones*: un laberinto liso⁴¹⁷.

El origen de Internet reflejaría lo propio de una “máquina de guerra”: un flujo de guerra *absoluta*, que lucha entre un polo ofensivo y un polo defensivo. Tanto hackers como compañías y departamentos de inteligencia, han aplicado la teoría de los sistemas complejos a procesamientos en paralelo, redes de conexión, virus e inteligencia artificial. Ello ha permitido desarrollar “grandes procesos automatizados capaces de administrar conjuntos específicos bajo medidas altamente informatizadas”⁴¹⁸. Este dispositivo esquizoide se desarrolló por una lado, a través de las investigaciones que la Advanced Research Projects Agency, fundada por el Departamento de Defensa de Estados Unidos en 1958, financiaba a tres universidades en California, creando en 1969 una red con fines militares denominada ARPANET. Pero una red informática descentralizada y autónoma, que permitía una interconexión entre cualquier tipo de usuario, fue creada por varios estudiantes de la Universidad de Duke en 1979 bajo el nombre USENET. Cuando el Pentágono derivó, en los años ochenta, la gestión de la red ARPANET a la Fundación Nacional para la Ciencia, USENET quedó absorbida por esta y se procedió a la completa privatización de Internet, hasta que en 1995 volviera a estar a disposición de los usuarios gracias al *WorldWideWeb*⁴¹⁹. Entonces, el entusiasmo llevó a imaginar la *Web* como una “contra-red” alternativa del sistema de intercambio de información, por su condición no

⁴¹⁷ Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 64

⁴¹⁸ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 66

⁴¹⁹ Castells, M. (2001) [op.cit.] p. 63

jerárquica, abierta y horizontal: “como si la Red [*Net*] fuese una red de pescador, y la *Web* una especie de tela de araña tejida por intersticios y rotos de la Red”⁴²⁰. Sin embargo, el propio Hakim Bey asumiría, quince años después de la primera edición de su *Temporary Autonomous Zone*, las consecuencias de tal entusiasmo:

Por una curiosa coincidencia, Internet empezó a emerger hacia finales de los ochenta, aproximadamente al mismo tiempo que el capital global. Por supuesto, la Red tenía una prehistoria en los ochenta y ya por aquel entonces se hicieron algunas predicciones utópicas. Yo mismo hice algunas. Se despertaron muchas expectativas en razón del aspecto “caótico” o sin fronteras de esta tecnología, de su nivelación igualitaria o de su estructura mucho-para-muchos. Aparentemente, la Red era algo no jerárquico, fuera de control –y, posiblemente, incluso un tipo de revolución en sí misma.

Actualmente, el capital global también aspira a una especie de ausencia de fronteras, de manera que el dinero pueda circular libremente por los mercados sin los bloqueos impuestos por los Estados. De hecho, el Estado se ve ahora re teorizado como una agencia de dinamización de flujos, “privatizando” muchas de sus funciones sociales y económicas de formación. El capital revela cada vez más su aspecto caótico, su organización en torno a extraños atractores y su complejidad. El capital es liberado para seguir su propio hado –que consiste en una especie de fatalidad, un totalitarismo del puro dinero. Resulta que así la jerarquía ya no significa lo que solía significar.⁴²¹

Gilles Deleuze y Félix Guattari concibieron las “máquinas de guerra” como fuerzas opuestas polimorfas y difusas, ramificadas por todo el mundo, “que gozan de una amplia autonomía” y que operan en función de que “la guerra existe contra el Estado”⁴²². Es cierto que los propios filósofos habrían advertido que el capitalismo circulaba gracias a estas máquinas de guerra, lo cual justificaban argumentando que “en los rizomas hay

⁴²⁰ En misma página: “[...] usaremos el término Web para referirnos a la estructura abierta, horizontal, alternativa del sistema de intercambio de información, a la red no jerárquica, y reservaremos el término contra-Red para referirnos a los usos clandestinos, ilegales y subversivos de la Web, incluyendo la actual piratería de datos y otras formas de sabotaje de la propia Red”. Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 106.

⁴²¹ Texto leído telefónicamente por Hakim Bey en unas jornadas sobre cibercultura celebradas en la Universidad de Alicante en noviembre de 1999, “Carta a Valencia” (Rosanna Mestre trad.) en Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 244

⁴²² Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp.365, 367

nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos”⁴²³. Pero el principal reproche que se les ha hecho al respecto es no haber previsto el desenlace del cambio de paradigma que se estaba produciendo, cuyo resultado ha sido que estas dos fuerzas opuestas ya no luchan contra el Estado, sino contra sí mismas⁴²⁴. Como ya hemos analizado, la disolución del Estado al servicio de la máquina de guerra capitalista, ha generado un escenario donde corporaciones y organizaciones informales, se disputan el poder y en muchos casos se complementan, con el fin de asegurar la desarticulación del espacio estriado: “Hay un bloque de devenir entre raíces jóvenes y ciertos microorganismos, y las materias orgánicas sintetizadas entre las hojas realizan la alianza (rizesfera)”⁴²⁵. Esta sería la condición esquizofrénica del rizoma y la razón por la que ya no cabe la posibilidad de una exterioridad.

La cartografía de un mundo interior es una cartografía de la subjetividad: “La subjetividad es siempre tomada en rizomas, en flujos, en máquinas, etc; está siempre altamente diferenciada, es procesual⁴²⁶. La subjetividad estaría así en la base de la industria capitalista⁴²⁷. La subjetividad del capitalismo está articulada por el deseo. El deseo capitalista, en tanto que economía del flujo, se mueve rizomáticamente, es cambiante, se desplaza. El descrédito del mapa moderno tendría entonces que ver también con el descrédito de la lógica de la representación visual por la lógica de la experiencia, de la performatividad. La cartografía resultante sería aquella trazada en tiempo real por el propio desplazamiento. Ello quedaría reflejado en la conocida consigna de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma”⁴²⁸. El rizoma pertenece al espacio liso al trazar justamente ese plan que ya no tiene más dimensiones que lo que recorre. Que la lógica no sea ya la de la

⁴²³ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.25

⁴²⁴ Gielen, P. (2014) “Noma(i)deología. La estetización de la existencia nómada”, en Arozamena, A. *El arte no es la política / la política no es el arte*. Madrid: Brumaria, p. 152

⁴²⁵ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.245

⁴²⁶ Guattari, F. y Rolnik, S. (2005) [op.cit.], p. 320

⁴²⁷ Guattari, F. y Rolnik, S. (2005) [op.cit.], p. 60

⁴²⁸ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp. 17-18

representación del mapa, no implica que el espacio liso no sea medible, tal y como advertía Henri Lefebvre: “El espacio abstracto es medible. No sólo se cuantifica en tanto que espacio geométrico, sino que como espacio social se subordina a las manipulaciones cuantitativas: estadísticas, programaciones y previsiones tienen ahí una eficacia operativa”⁴²⁹. Al respecto, Félix Guattari formularía una inquietante propuesta:

Para recomponer de este modo los Territorios existenciales, en el contexto de nuestras sociedades devastadas por los Flujos capitalísticos, el arquitecto debería ser capaz de detectar y explotar procesualmente el conjunto de los puntos de singularidades capitalísticas susceptibles de encarnarse tanto en las dimensiones sensibles del aparato arquitectónico como en las composiciones formales y las problemáticas institucionales más complejas. Con el fin de lograrlo, todos los métodos cartográficos serán lícitos desde el momento en que su *compromiso* [...] encontrará su propio régimen de autonominación ético-estética; el único criterio de verdad que se le impone entonces es un efecto de acabamiento existencial y de sobreabundancia de ser que nunca dejará de encontrar desde el momento en que tenga la dicha de encontrarse llevado por un proceso de acontecimiento, es decir, de enriquecimiento histórico y de re-singularización del deseo y sus valores.⁴³⁰

Han sido muchos los intentos de dar forma a esta cartografía del deseo. Los ensayos del Edward Tufte para dar una imagen a la rizofera de la información cuantitativa, se han materializado en múltiples infografías y gráficos, en los que prevalecen un cierto minimalismo de los datos y las cualidades estéticas⁴³¹. Ello ha establecido un modelo que ha sido seguido por otros estadistas y diseñadores, como sería el caso de Manuel Lima⁴³². Dicho modelo asumiría una tradición iniciada a partir de los diagramas de principios del siglo XIX de Charles Joseph Minard. Pero además, este ha abierto toda una ventana a artistas a la hora de imaginar formas de representación de nuestro mundo. El propio Didi-Huberman no dudaba en clasificar el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg como un

⁴²⁹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 385

⁴³⁰ Guattari, F. (1989) *Cartographies Schizoanalytiques* Paris: Galilée, p. 272

⁴³¹ Ver: Tufte, E. (2001) *Visual Explanations, Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire: Graphics Press y Tufte, E. (2001) *The Visual Display of Quantitative Information* Cheshire: Graphic Press

⁴³² Lima, M. (2013) *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information* Nueva York: Princeton Architectural Press

“rizoma de imágenes”⁴³³. Y de hecho, cabría preguntarse si no hubiera Aby Warburg imaginado ya esta idea, colocando en su primera tabla del *Atlas Mnemosyne* un mapa geográfico y un árbol genealógico junto con una serie de símbolos astrológicos⁴³⁴.

Lo cierto es que esta profusión de diagramas e infografías rizomáticas se han ido desarrollando paralelamente a la irrupción de lo que ha venido a llamarse el *Big Data*, tomando un concepto de la novela de Viktor Schönberger, *La revolución de los datos masivos*. Como hemos visto, la historia de la cartografía había supuesto siempre una batalla por la reunión de la información geográfica, alojando en *data centers* la condensación masiva de datos, como fue la Biblioteca de Alejandría y el Archivo de Indias en Sevilla. Sin embargo, nunca antes había sido posible acumular y procesar una cantidad de datos de tal envergadura. Como resultado del proceso de financiarización de la economía que ya hemos descrito, y el consecuente aumento de intercambio de flujos monetarios, se necesitaron desarrollar procedimientos tecnológicos más sofisticados para la recogida de datos. A partir del 11 de septiembre de 2001, con la justificación de identificar posibles terroristas, tuvo inicio una digitalización masiva de datos personales. Este *data mining* no ha consistido únicamente en rastrear identidades y localizaciones, sino también huellas dinámicas que permiten elaborar pautas de comportamiento y establecer cartografías precisas de situaciones en curso⁴³⁵. Las tecnologías de recolección de datos están asociadas fundamentalmente al negocio del comercio electrónico, las cuáles, según afirma Manuel Castells, ya vendían datos de usuarios web desde antes del año 2000⁴³⁶. La base de datos *Aristotle* fue creada para las elecciones del año 2000 en Estados Unidos, proporcionando un perfil político de unos quince millones de ciudadanos⁴³⁷. Hoy en día la empresa Acxiom es la mayor poseedora de datos a nivel mundial, siendo la proveedora de agencias privadas y públicas, como sería el caso del FBI. El geógrafo Sébastien Caquard ha asociado

⁴³³ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 73

⁴³⁴ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.] p. 19

⁴³⁵ Sadin, E. (2013) [op.cit.], pp 34, 66

⁴³⁶ Castells, M. (2001) [op.cit.]

⁴³⁷ Castells, M. (2001) [op.cit.]

el *data mining* con el concepto de Carl von Clausewitz de “conciencia del espacio de la batalla dominante”⁴³⁸. Sin embargo, el filósofo Byung-Chul Han ha afirmado que “lo que hace posible el control total no es el asilamiento espacial y comunicativo, sino el enlace en red y la hipercomunicación”⁴³⁹. La ingeniería y la antropología han introducido ajustes espacio-temporales en el procesamiento de datos a través del llamado “trading algorítmico”: capacidades adquiridas por ciertos sistemas, que a través de algoritmos anticipatorios, arquitectura autonomizada y alta frecuencia, pueden ejecutar órdenes por sí mismos⁴⁴⁰. De esta manera, los flujos de internet pueden operar mayoritariamente con robots electrónicos autónomos. Según ha observado Eric Sadin, este conocimiento artificial dinámico, es capaz de recoger, filtrar y distribuir para entidades o individuos el conjunto de flujos considerados “pertinentes”⁴⁴¹. La victoria de Deep Blue sobre Garry Kasparov en 1997, hacía realidad la ensoñación de Stanley Kubrick en *2001: A Space Odyssey* y daba comienzo a esta nueva etapa de “entendimiento” adquirido por los procesadores.

El eslogan principal de la compañía IBM reza “Por un planeta más inteligente”⁴⁴². La inteligencia cognitiva es sin duda el gran foco de interés de las grandes corporaciones mundiales. Ello enlazaría con la idea de una cartografía de la subjetividad que hemos propuesto. Arjun Appadurai estaría de acuerdo con que la imaginación se ha vuelto central para todas las formas de agencias, constituyendo en sí mismo un nuevo orden global⁴⁴³. De hecho, cabría preguntarse si esa llamada de Fredric Jameson a hacer mapas cognitivos, seguiría siendo pertinente en vista de que es justamente ese espacio el que ha ocupado la nueva geografía del poder. Franco Farinelli ha confirmado que “todas las ciencias

⁴³⁸ Citado por Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 295

⁴³⁹ Han, B-C. (2013) [op. cit.], p. 100

⁴⁴⁰ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 64

⁴⁴¹ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 23

⁴⁴² Citado por Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 72

⁴⁴³ Appadurai, A. (1996) [op. cit.]

cognitivas derivan de un saber geográfico”⁴⁴⁴, lo que nos lleva a pensar que el fenómeno del *Big Data* es, fundamentalmente, una ciencia geográfica. El mapamundi de Facebook presentado en 2010 por el becario Paul Butler, siguiendo paradójicamente una proyección estándar de Gerard Mercator, habría estado creado por 500 millones de relaciones sociales de esta red⁴⁴⁵. Al respecto, Mark Zuckerberg habría confirmado: “No es que Facebook sea una nueva comunidad [...] sino que está cartografiando todas las comunidades que ya existen en el mundo”⁴⁴⁶. Al igual que Facebook, Google habría que entenderla como una ciencia refinada de indexación, gracias a la cual, gigantescos procesos agregativos con vocación deductiva están concebidos para “reducir las contingencias y optimizarlas”⁴⁴⁷. El historiador de la cartografía Gerald Roe Crone afirmaría que el cartógrafo es algo más que un buen dibujante:

En la producción de series continuas de mapas en todas las escalas, el cartógrafo puede obtener en el futuro gran parte de su materia prima de los bancos de datos y de proyecciones automáticas, como en el pasado lejano el cartógrafo extraía su material de los relatos de viajeros. Pero cuanto más pequeña sea la escala del mapa terminado y más específico sea su propósito, más será solicitado el cartógrafo del futuro para que aplique su tradicional habilidad y experiencia en la interpretación y representación, lo mismo que en el registro, de toda la faz de la Tierra.⁴⁴⁸

En la película *M* de Fritz Lang (1931) aparece un mapa que combina rasgos modernos y digitales, anticipándose a la perspectiva oblicua a vista de pájaro que han popularizado las nuevas aplicaciones cartográficas y sistemas de navegación GPS. Los primeros sistemas de cartografías en movimiento fueron creados por la empresa Airshow Inc., siendo utilizados tanto en barcos y aviones militares, como en rutas comerciales. La empresa de navegación digital NAVSTAR comenzó a trabajar a partir de los años sesenta para el Departamento de Defensa de Estados Unidos, estableciendo un modelo para los sistemas desarrollados

⁴⁴⁴ Lladó, B. (2013) “Imágenes retrospectivas de un periplo personal: conversando con Franco Farinelli” en Lladó, B. (ed. trad.) [op.cit.], p. 66

⁴⁴⁵ Ver: Garfield, S. (2012) [op.cit.], pp. 17-23

⁴⁴⁶ Garfield, S. (2012) [op.cit.], p. 19

⁴⁴⁷ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 22

⁴⁴⁸ Crone, G.R. (1956) [op.cit.], p. 291

posteriormente por empresas privadas como el *Navicom* de Toyota, el dispositivo *TomTom* y *GoogleMaps*. Sin embargo, cuando 2005 fuera presentado el proyecto *GoogleEarth*, sólo los astrofísicos, ingenieros espaciales y otros expertos, habían podido ver la tierra de esa manera. El sistema, desarrollado en los noventa por Brian McClendon y la empresa Silicon Graphics a través del software Keyhole, combinaba imágenes del globo con imágenes del observatorio en Matterhorn. En el año 2003, la CNN empezó a utilizar su software para cubrir la Guerra de Iraq, un año antes de que fuera adquirido por Google. Tanto *GoogleEarth*, como su variante *GoogleMaps*, comenzaron a completar la información geográfica comprando datos a compañías como Tele Atlas y Navteq, así como organismos gubernamentales, hasta que en el año 2009 pudieron terminar de cubrir la información geográfica del planeta gracias a la adquisición masiva de imágenes de satélites. Junto a ello, ejércitos empleados por Google recogen copias cifradas de fragmentos de mundo: calles, carreteras, bosques, selvas, desiertos y cielos, así como el reciente *indoor mapping*, a través de un sofisticado dispositivo de captación de datos que habría sido llevado a la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos y otros organismos europeos por violación de la intimidad, sin ningún resultado condenatorio⁴⁴⁹. Además de ello, *GoogleMaps API* ha desarrollado herramientas para que los propios usuarios puedan utilizar el software de *GoogleMaps*, lo que podría considerarse una forma de “cartografía participativa”. No obstante, el poderío cartográfico de Google debe ser entendido en el interior del fenómeno *Big Data* y el *data mining* que hemos descrito. Dicho procesamiento de datos implicaría no sólo sus herramientas expresamente cartográficas, sino también sus buscadores, servicios mails y otros servicios, haciendo que la rizoefera interior de nuestro mundo sea el producto de nuestra huella cotidiana. Ese es el motivo por el que otras empresas como *TomTom*, *YahooMaps* o *BingMaps*, no hayan podido hacerle sombra. Solamente Apple y quizás Amazon, por su hegemonía en los dispositivos móviles o aéreos, podrían en estos momentos disputar dicho poder.

⁴⁴⁹ Garfield, S. (2012) [op.cit.], pp. 417-438

Todo ello ha llevado a abrir un debate sobre la necesidad de desarrollar otras vías cartográficas, que puedan contrarrestar el surgimiento de este nuevo imperio cartográfico. Sería el caso de la herramienta ética *OpenStreetMap*, un sistema *mash-up* de código abierto que fue presentado en 2004 con la intención de generar cartografías sin ánimo de lucro, al servicio de comunidades locales. Con ese mismo espíritu, desde el año 2008 la plataforma *Ushahidi* se ha convertido en la principal cartografía para la defensa de los derechos humanos y el activismo en situaciones de emergencia, siendo utilizada por la Organización de las Naciones Unidas para la guerra en Siria. Junto a ello, *WikiMapia*, *meipi.org* y otras herramientas desarrolladas por ONGs, activistas, organizaciones autogestionadas, asociaciones vecinales, ayuntamientos, trabajadores sociales y colectivos de artistas, representarían la fuerza opuesta de esta gran máquina de guerra. Sin embargo, el hecho de que la maquinaria del capitalismo deslocalizado utilice retóricas cercanas a la democracia y la participación ciudadana, la ideología de la libertad y la igualdad de oportunidades, nos sitúa en un lugar escéptico en el debate sobre el alcance político de estos proyectos, en el sentido de ser capaces de reconfigurar el imaginario geográfico y régimen simbólico imperante. En la base de la universalidad del actual planisferio rizomático estaría precisamente el dar la bienvenida a la subjetividad de todos los usuarios conectados, brindándote la oportunidad de acceder, de manera personalizada, a la visión, ya no del mundo, sino de tu propio mundo. Esta nueva modalidad de cartografía interior es lo que ha venido a llamarse el *me-mapping*: la capacidad de situar a cada individuo en el centro de todo en cada momento. Como indicaría Boris Groys, no estamos viviendo el fin de la metafísica, sino su democratización y proliferación: “Google mismo se presenta como una máquina metafísica que también es manipulada por una subjetividad metafísica y metalingüística”⁴⁵⁰. El carácter inmaterial del *Big Data* y la rizofera del capitalismo deslocalizado hacen, según Eric Sadin, inhibir de facto toda aprehensión humana sobre la visión del completo sistema. No por casualidad, Franco Farinelli ya afirmaba que la

⁴⁵⁰ Groys, B. (2014) [op. cit.], p. 202

imagen del laberinto es imposible. Ello abriría la puerta a reconsiderar la propia idea de lo sublime en la línea planteada por Fredric Jameson:

Lo que ha sido llamado lo “sublime” posmodernista no es más que el momento en que este contenido se ha hecho más explícito, se ha desplazado más hacia la superficie de la conciencia, como un nuevo tipo de espacio coherente en sí mismo, aún cuando todavía se observa un cierto ocultamiento o disfraz de figuración, en especial en las temáticas relativas a la tecnología sofisticada, en las que todavía se dramatiza y expresa el nuevo contenido espacial.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 66

2.3.7 *Terra Incognita*

Durante mucho tiempo –durante años, de hecho– he estado jugando con la idea de disponer gráficamente la esfera de la vida en un mapa. Al principio pensé en un mapa ordinario, pero ahora me inclinaría por un mapa general de los trabajadores del centro de una ciudad, si es que existe tal cosa. Sin duda no existe porque ignoramos cómo será el escenario de las guerras futuras.

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*, 1926

No podemos dar por finalizado el diagnóstico espacial de nuestra contemporaneidad sin tantear, aunque sea muy brevemente, recientes acontecimientos geográficos que han tenido lugar en los últimos años, algunos de los cuales nos encontraron en la propia redacción de este trabajo. Nuevas máquinas de guerra, distintas o derivadas de las ya analizadas, parecen tomar posición en el panorama geopolítico mundial, abriendo la puerta a una *Terra Incognita*. Aún no podemos saber si ello resultará en la producción de un nuevo espacio, pero es seguro que apuntan a un nuevo campo de batalla al que habrá que saber anticiparse. Ya habría dicho Hakim Bey que profetizar hoy es un asunto geográfico más que histórico⁴⁵².

El 27 de noviembre de 2017 nos enterábamos que el conductor de limusinas Mick Hughes se disponía a despegar en pocos días un cohete casero en el desierto de California para demostrar la planitud de la Tierra⁴⁵³. El experimento de Mick Hughes constituía solo la primera fase de un “programa espacial” para demostrar la supuesta conspiración de que la tierra es esférica. En principio, tal noticia precipitaba nuestra hipótesis sobre la completa asunción de un imaginario rizo esférico articulado por el mandato del capitalismo cognitivo. La teoría terraplanista que, contrariamente a la creencia popular, no había sido sostenida en Europa desde que los pitagóricos asumieran el globo como forma terrestre; empezó a difundirse entre un colectivo de individuos desde que en 1956 Samuel Shenton

⁴⁵² Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 54

⁴⁵³ “Un hombre se lanzará en un cohete casero para intentar demostrar que la Tierra es plana” en *El País*, 23 de noviembre de 2017. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2017/11/22/mundo_global/1511348042_449549.html

fundara *The Flat Earth Society*⁴⁵⁴. Esta asociación admite que la forma de la tierra es un esferoide oblato que coincide con la representación de una proyección azimutal equidistante centrada, como la utilizada en el emblema de la Organización de la Naciones Unidas. Un muro de hielo de cuarenta y cinco metro sostendría los océanos en el límite exterior del disco del mundo. Según se argumenta en la página de dicha asociación, todas estas hipótesis surgirían por la imposibilidad de reconocer la evidencia real de que la Tierra es un globo, confiando únicamente en la propia experiencia de sus miembros, lo que les lleva a despreciar cualquier argumento con pretensiones científicas, por considerarlo una estrategia de los gobiernos u otros agentes para obtener poder y dinero:

Nosotros afirmamos que la llamada “Ciencia” actual y los “científicos” consisten en la misma vieja banda de doctores brujos, magos, cuentistas [...] La “ciencia” consiste en un extraño potaje oculto de basura teórico-teológica... sin relación con el mundo real de los hechos, la tecnología y la invención, de altos edificios y veloces coches, aeroplanos y otras cosas [...] TODOS los inventores han estado en contra de la ciencia. Los hermanos Wright dijeron: "La teoría científica nos reprimió durante años. Cuando abandonamos toda ciencia, empezamos a experimentar y entonces inventamos el aeroplano."⁴⁵⁵

Fueron argumentos muy similares, en torno a la desconfianza de la clase política y los análisis estadísticos, lo que llevó, según el geógrafo David Harvey, a que parte de la sociedad americana apoyara la candidatura de Donald Trump como presidente el 10 de noviembre de 2017⁴⁵⁶. En efecto, como ya hemos apuntado en más de una ocasión, todo proyecto revolucionario implica una reconfiguración espacial. Sin embargo, ya sea en términos de reterritorialización política, como los que atañen a Donald Trump, ya sea en términos de reconfiguración geográfica, como los sostenidos por *The Flat Earth Society*; cabría preguntarse si acaso, estas ideas de disenso no pertenecen, de hecho, al propio

⁴⁵⁴ “No existe ninguna prueba de que, en general, la gente creyera durante la Edad Media en una Tierra plana”, Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p49

⁴⁵⁵ *The Flat Earth Society* [página web] Disponible en: <https://theflatearthsociety.org/home/>

⁴⁵⁶ Harvey, D. (2016) *Cultura y ciudad: el reto del turismo* [conferencia] 14 de noviembre de 2016 Barcelona: CCCB. Disponible en: <<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/cultura-y-ciudad-el-reto-del-turismo/225261>>

proyecto del capitalismo deslocalizado⁴⁵⁷. En esta línea, el sociólogo cultural Pascal Gielen ha editado un volumen de textos bajo el título *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, en el que argumenta que la pretendida horizontalidad contemporánea, representada en la capacidad para comunicarnos y compartir información en línea, así como el derrumbe de la esfera cultural institucional, consolida, paradójicamente, una única verticalidad: la del capital⁴⁵⁸. Existe una estrecha cercanía entre el concepto de “plano” y la “tabula rasa” del “fin de la historia” que quizás es lo que haga preguntarse a Pascal Gielen por la necesidad de una topografía histórica. A esta consideración se añadiría la observación de Guy Debord de que a la conciencia espectadora le corresponde “un universo plano”, similar a la pantalla del espectáculo⁴⁵⁹. También coincidiría aquí el diagnóstico de Peter Sloterdijk que ya hemos adelantado de que en el fondo, la época de la globalización del capital es la época del descrédito del globo: “La reducción se acomete en las dimensiones ya reducidas del espacio euclidiano, como sabíamos: se lo aplasta literalmente, confinándolo a la superficie, al simple plano”⁴⁶⁰. De hecho, Gilles Deleuze y Félix Guattari definirían el espacio liso en el que opera el rizoma como una “multiplicidad plana”: “todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un *plan de consistencia* de las multiplicidades, aunque ese *plan* sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él”⁴⁶¹; y posteriormente, Félix Guattari terminaría de confirmar nuestra sospecha: “El objetivo de la producción de subjetividad capitalística es

⁴⁵⁷ En este sentido, podemos considerar como una afortunada coincidencia, el hecho de que el primer *paper* de nuestra investigación, presentado en el fórum *QUAM 2011 WIKPOLIS. Cartografías y construcciones colectivas del espacio social*, apenas una semana después de defender el Trabajo Final de Máster que le dio origen; llevara por título “¿Por qué el mundo contemporáneo es plano?”. Esta primera sospecha, suscitada a partir del ensayo *The World is Flat*, del periodista Thomas Friedman, nos llevaba a pensar que la revolución tecnológica, los sistemas en red, la democratización de las herramientas cartográficas y la búsqueda de la integración de la diferencia a través de una cultura de la pluralidad, llevaban al derrumbamiento de las jerarquías de la modernidad, o en otras palabras, nos conducían al espacio liso. Ver: Friedman, T. (2005) *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-first Century* Nueva York: Farrar, Straus and Giroux

⁴⁵⁸ Gielen, P. (ed.) (2013) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* Amsterdam: Valiz

⁴⁵⁹ Debord, G. (1967) [op. cit.], p. 174

⁴⁶⁰ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 348

⁴⁶¹ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.14

reducir todo a tabula rasa”⁴⁶². Esa tabula rasa nos hablaría de un espacio conformado por el aplastamiento de historia, reducido a la inmanencia del presente. Recordaremos también la metáfora que utilizaba Franco Farinelli para describir el laberinto: el aplastamiento en un plano de la jerarquía de la pirámide.

La anécdota terraplanista nos lleva además a tantear a otro escenario. El descrédito de la ciencia, que como hemos visto, comenzó a darse de un modo evidente ya desde principios del siglo XX, daría como resultado una reformulación profunda en lo que hemos analizado como la Teoría de los Sistemas Complejos y el desarrollo de la nueva Ciencia Cognitiva. Sin embargo, los argumentos anti-científicos y la desconfianza en los modelos hegemónicos de conocimiento parecen haberse asentado con popularidad en la cultura de masas en los últimos años, generando un constante clima de sospecha ante la información y extendiendo una cultura de la conspiración. Fredric Jameson entendería que esta reacción se debe al intento frustrado de comprender el funcionamiento “laberíntico” del capitalismo actual:

[...] se debe entender la teoría de la conspiración [...] como un intento degradado – mediante la figuración de la tecnología avanzada – de representarse mentalmente la imposible totalidad del sistema internacional contemporáneo⁴⁶³.

La cultura de la red, en lugar de conectar globalmente a todos sus usuarios, ha tendido a generar pequeñas comunidades con subjetividades comunes. Una serie de estudios llevados a cabo hace años por sociólogos urbanos como Suzanne Keller, Barry Wellman y Claude Fischer, han demostraron que las redes sustituyen a los lugares como sostén para la sociabilidad tanto en las zonas periféricas como en las ciudades⁴⁶⁴. Estas pequeñas comunidades, articuladas desde la inmanencia en tanto que se piensan a sí mismas desde su propia interioridad, no tienen como fin la búsqueda de una objetividad científica universal, sino preservar su microcosmos. Es desde esta “posverdad” cómo, y muy a pesar

⁴⁶² Guattari, F. y Rolnik, S. (2005) [op.cit.], p. 73

⁴⁶³ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 50

⁴⁶⁴ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 543

de la crítica que le lanzaría Guy Debord, tiene lugar la “aldea global” de Marshall McLuhan⁴⁶⁵. Siguiendo de nuevo las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ello sería una consecuencia directa del proceso de desterritorialización que nos hemos referido, al que le corresponden territorializaciones compensatorias:

[...] la reterritorialización implica, forzosamente, un conjunto de artificios por los que un elemento, a su vez desterritorializado, sirve de nueva territorialidad al otro que también ha perdido la suya.⁴⁶⁶

Sería desde este punto que habría que entender el impulso reterritorializante de los últimos años, ya sea en la idea de Donald Trump de construir un muro en la frontera con México y la imposición de aranceles al comercio, como en el cierre de fronteras y nuevas formas de nacionalismo en Europa. Frente al paisaje ideológico del “centro radical”, vinculado a las identidades heterogéneas globales, calificadas por Homi Bhabha como “contranarrativas de la nación”, vuelven a surgir identificaciones normativas territoriales propias del espacio estriado⁴⁶⁷. En este sentido, han sido rememoradas las consecuencias fatales del nacionalismo de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, nuestra hipótesis nos lleva a pensar que esta tendencia es una consecuencia directa del espacio liso del capitalismo deslocalizado, a través de la cual, las reterritorializaciones compensatorias son capaces de paliar la sensación de pérdida en una geografía abstracta. Los nuevos discursos nacionalistas, centrados en aquello que Slavoj Žižek ha llamado “el robo del goce”⁴⁶⁸, harían valer como territorio perdido la carencia producida por deseo de la subjetividad capitalista:

[...] la pulsión capitalística siempre mezcló dos componentes fundamentales: uno de destrucción de los territorios sociales, de las identidades colectivas y de los sistemas de valor tradicionales, que califico de desterritorializante, el otro de recomposición,

⁴⁶⁵ Guy Debord declararía sobre Marshall McLuhan que era “el primer apologista del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido de su siglo”, Debord, G. (1988) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, citado Debord, G. (1967) [op. cit.], p. 47

⁴⁶⁶ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 180

⁴⁶⁷ Ver: Bhabha, H. (1994) [op. cit.]

⁴⁶⁸ Ver: Žižek, S. (2016) *La permanencia en lo negativo* (Ana Bello trad.) Buenos Aires: Godot

incluso por medios artificiales, de marcos personológicos individuados, de esquemas de poder y de modelos de sumisión, si no formalmente similares a los que destruyó, al menos homotéticos desde un punto de vista funcional. Califico a este último de movimiento de reterritorialización.⁴⁶⁹

Del mismo modo, otro tipo de desplazamientos de carácter opuesto tendrían también la función de reterritorializaciones compensatorias en la máquina de guerra capitalista, como podría ser el caso del turismo. La búsqueda de nuevas experiencias y nuevos lugares para explorar maneras de eso que el geógrafo Francesc Muñoz ha llamado “ultralocalismo” de los “lugares especializados” ha llevado a reformular la idea de territorio local⁴⁷⁰. Si bien el concepto de lo *glocal* cuenta ya con una extensa bibliografía, sería el geógrafo Erik Swyngedouw, uno de los primeros en trasladar el término “glocalización” para dar cuenta de la globalización del capital junto con la producción de subjetividades locales o tradicionales⁴⁷¹. Roland Robertson ya había definido dicha combinación a partir de las estrategias de negocios japonesas, que fueron las primeras en implantar este modelo conocido como *dochakuka* (“el que vive en su propia tierra”) y mediante el cual, la visión global de la empresa se adapta a las condiciones locales⁴⁷². Sería sin embargo el sociólogo Ulrich Beck quien popularizaría la consigna “piensa globalmente, actúa localmente” que reflejaría el proceso de continua desterritorialización y reterritorialización de la sociedad transnacional⁴⁷³. La glocalización del turismo reflejaría el proceso de subjetivación del capitalismo, en tanto que es el turista quien, a través del deseo, construye la localidad del territorio.

Durante el proceso de investigación de esta tesis doctoral, en la selva colombiana de Tayrona, encontramos una turista mochilera francesa que llevaba en su espalda un tatuaje

⁴⁶⁹ Guattari, F. (1989) *Cartographies Schizoanalytiques*. Paris: Galilée, p. 54

⁴⁷⁰ Ver: Muñoz, F. (2008) *Urbanización* Barcelona: Gustavo Gili

⁴⁷¹ Swyngedouw, E. (2004) “Globalisation or ‘glocalisation’? Networks, territories and rescaling”, en *Cambridge Review of International Affairs*, vol.17, n.1 (abril de 2004)

⁴⁷² Ver: Robertson, R. (1992) *Globalization, Social Theory and Global Culture* Londres: Sage. Al respecto puede verse también: Guasch, A.M. (2016) [op. cit.], pp. 32-34

⁴⁷³ Beck, U. (1997) *¿Qué es la globalización? Falacias al globalismo, respuestas a la globalización* (Bernardo Moreno y Rosa Borrás trad.) Barcelona: Paidós, 1998

de un *mappamundi* bajo la inscripción “Le monde est à nous”. Dicha anécdota nos sirve para enlazar con la idea de la transformación del territorio global como propio, lo cual formaría parte, según el sociólogo Barry Wellman, del proceso de producción de las comunidades globales personalizadas centradas en el yo⁴⁷⁴. Es aquí cuando el concepto de “positividad” foucaultiana, equivalente al de “dispositivo”, tiene cabida. Jack Kerouac imaginaba en su novela *The Dharma Bums* de 1958, una gran revolución “post-consumista” que describía de la siguiente manera: “Tengo la visión de una gran revolución de mochilas, de miles y hasta millones de jóvenes norteamericanos con mochilas y subiendo a las montañas [...]”⁴⁷⁵. La actual forma de turismo *low cost* parece utilizar la retórica de cierta subcultura crítica para consolidar un fenómeno de masas y una modalidad de consenso planetario. El turista, consumidor por excelencia, sería el mejor ejemplo de la naturaleza esquizoide de la cultura global contemporánea.

En el globo de Lenox de 1505, el territorio asiático aparece señalado con una advertencia: *Hic sunt dracones*. El “rigor en la ciencia” hizo que esta imaginación fuera desapareciendo de la cartografía y ya en el siglo XXI, uno de los directores del principal dispositivo cartográfico planetario se posicionaría de la siguiente manera: “nuestro objetivo en Google siempre ha sido eliminar tantos dragones de los mapas como sea posible”⁴⁷⁶. Sin embargo, Yanis Varoufakis y otros economistas empiezan a sugerir que parece que sí que hay dragones. Una nueva forma de capitalismo, que aún no sabemos en qué derivará y como se acabará de formalizar, empieza a emerger en el panorama global. Parece que ello no ofrecerá una salida al laberinto, sino que será un modo de perpetuar nuestro deambular perdido. Ante este escenario, son muchos los análisis que apuntan a la imposibilidad de encontrar un margen, pues lo que durante la posmodernidad se consideró “desplazado del centro”, tal y como hemos desarrollado, forma parte hoy del mismo proyecto. En este sentido, Edward Soja coincidía en que “las referencias a un afuera tienden a

⁴⁷⁴ Citado por Castells, M. (2001) [op.cit.]

⁴⁷⁵ Kerouac, J. (1958) *The Dharma Bums* Nueva York: The Viking Press, citado por Gross, F. (2014) *El andar una filosofía* (Isabel González-Gallada trad.) Madrid: Taurus, p. 15

⁴⁷⁶ Citado por Garfield, S. (2012) [op.cit.], pp. 424-425

desvanecerse”⁴⁷⁷. El análisis que hemos desarrollado a través de este marco teórico, primero diagnosticando las “ruinas del mapa” moderno y posteriormente el “laberinto liso” del capitalismo deslocalizado, nos permite constatar que ya hemos salido del mapa, y que en la actualidad una práctica cultural emancipadora debería tener como imperativo salir de ese laberinto. Desde esta hipótesis, se proponen a continuación cinco aproximaciones interpretativas, a través de las cuales poder interpretar la complejidad de los comportamientos cartográficos del arte contemporáneo. Comportamientos cartográficos que desde la diversidad de metodologías y formatos, apuntan a otro tipo de espacios que no hemos mencionado. Gilles Deleuze y Félix Guattari dejarían sin desarrollar lo que consideraría una alternativa al espacio liso y estriado. Al final de *Mille Plateaux*, los filósofos indicarían que: “todavía habría que tener en cuenta otros espacios: el espacio agujereado”⁴⁷⁸. Esta tercera línea de fuga apenas la intuyen a partir de un plano de la película *La Huelga* de Serguéi Eisenstein, en el que los trabajadores comienzan a surgir de los agujeros de un campo minado, lo que les sugiere las posibilidades de ese otro espacio:

Perforar las montañas en lugar de escalarlas, excavar la tierra en lugar de estriarla, agujerear el espacio en lugar de dejarlo liso, convertir la tierra en un *gruyere*⁴⁷⁹.

Eric Sadin encontraría que el espacio liso del *Big Data* “buscaría sustituir con velocidad casi todo a un todo sin agujeros”, si bien, pese a la digitalización ininterrumpida, persisten “infinitud de agujeros que dan cuenta de dimensiones decisivas de nuestra experiencia”⁴⁸⁰. Diría Robert Smithson que “Passaic parece estar lleno de agujeros [...]. Estos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados”⁴⁸¹. El espacio agujerado, en tanto que “comunica de manera diferente con el espacio liso y estriado”, nos lleva a reconsiderar el

⁴⁷⁷ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 221

⁴⁷⁸ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 506

⁴⁷⁹ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 414

⁴⁸⁰ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 119

⁴⁸¹ Smithson, R. (1967) “The Monuments of Passaic”, en *Artforum*, n.4 (diciembre 1967), pp. 48-51

laberinto como un espacio con pliegues y agujeros, afines a las connotaciones uterinas que ya establecíamos en el mito clásico⁴⁸². Tomando un concepto que ya habría desarrollado Henri Lefebvre, era en *el pliegue* donde Gilles Deleuze situaba el mundo: “el mundo entero sólo existe en los pliegues” y además añadiría: “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas manera”⁴⁸³. También es en “los pliegues de la ciudad” donde Francesco Careri ha encontrado su inconsciente⁴⁸⁴. Una cartografía de pliegues nos daría como resultado una topografía. Franco Farinelli ha entendido *La poétique de l'espace* de Gastón Bachelard como un intento hermenéutico de topografiar el imaginario del espacio, mortificado por la “necesidad de la vida cotidiana, de la vida trivialmente horizontal”⁴⁸⁵. Es así como superar los *plateaux* del capitalismo deslocalizado se presenta como un ejercicio topográfico.

Frente a la ciencia del mapa y las rizoeferas cognitivas, hemos puesto el foco en comportamientos artísticos porosos, que reinstituyen a la cartografía significaciones políticas, temporales, geológicas, performativas, trágicas o cosmológicas, así como en qué es lo que resulta cuando tales *actitudes se convierten en formas*. Nuestro trabajo ha consistido en *desplegar* una hermenéutica de dichos comportamientos a través de una suerte de topografía estratificada en la que cada excavación desvela nuevos pliegues. Dicho viaje telúrico comienza con comportamientos cartográficos contingentes, pensados desde agenciamientos políticos encaminados a hacerse cargo de las problemáticas económicas y sociales, ya sea a través de la visualización del rizoma de las relaciones de poder o el diagnóstico del espacio del capital, ya sea para intervenir en dicho espacio. Por su parte, los comportamientos cartográficos sedimentados, dan cuenta de la crisis de la historia intentando reinsertar en el espacio, desde una lógica propiamente materialista o

⁴⁸² Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 506

⁴⁸³ Deleuze, G. (1988) *El pliegue* (José Vázquez y Umbelina Larraceleta trad.) Barcelona: Paidós pp. 11, 35. Ver también: Besse, J-M. (1998) "Dans les plis du monde. Paysage et philosophie selon Péguy", en *Les Carnets du paysage*, n.2, pp. 136-146

⁴⁸⁴ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 18

⁴⁸⁵ Citado por Farinelli, F. (1992) [op.cit.], p. 112. Ver también: Bachelard, G. (1957) [op. cit.]

palimpsestica, el tiempo y la memoria. La necesidad de una apropiación y aprehensión del espacio biopolítico de la subjetividad capitalista nos lleva a considerar los comportamientos cartográficos planteados desde la estricta corporeidad. La voluntad de salir del mapa y del laberinto tiene su materialización radical en los comportamientos cartográficos negativos, los cuales, a través de la realización trágica de las fuerzas de oposición, el oxímoron o la incomunicabilidad, expulsan de la cartografía su sentido pragmático. Por último, los comportamientos cartográficos cosmológicos apelarían a una línea de fuga absoluta mediante la cual sería quizás posible imaginar otra clase de órdenes. Se trata, en última instancia, de interpretar las aportaciones realizadas por el arte contemporáneo considerando sus capacidades para desplegar las posibilidades cartográficas y abrir nuestra imaginación geográfica:

[...] el mundo, no ya como un recorrido que hay que volver a hacer sin parar, no como una carretera sin fin, un desafío que siempre hay que acertar [o aceptar], no como el único pretexto de una acumulación despertante, ni como la ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, precepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Perec, G. (1974) [op. cit.], p. 120

3.

Comportamientos cartográficos del Arte Contemporáneo

3.1 CONTINGENTES

Il faut penser l'impossible pour saisir tout le champ du possible

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974

Existe un tipo de comportamiento cartográfico que ha tenido una especial atención en los últimos años y que merece ser interpretado como una forma específica de práctica estética. Dicha modalidad de estética, que podríamos calificar como “contingente”, por su voluntad de hacerse cargo de las problemáticas económicas y sociales derivadas del escenario que hemos descrito, tendrían como objetivo hacer visible el rizoma de las relaciones de poder, diagnosticar dicho espacio y, en su caso, intervenirlo para revertir dicho modelo. Estos comportamientos estarían mayoritariamente animados por un espíritu genuinamente político, entendiendo lo político en el sentido propuesto por Chantal Mouffe como “una dimensión inextirpable del antagonismo” a diferencia de la política, que remite a “las diferentes actividades encaminadas a organizar la coexistencia humana”⁴⁸⁷. Siguiendo a Slavoj Žižek, podríamos añadir otra matización: si la política es, como la definiría Otto von Bismarck, el arte de lo posible, lo político vendría a ser el arte de lo imposible⁴⁸⁸.

Tanto los trabajos de Henri Lefebvre como los del arquitecto Yona Friedman, habrían estado impregnados de esta idea de “utopías realizables”⁴⁸⁹. La utopía y la cartografía comparten de hecho una historia común si consideramos que el propio Tomas Moro encargó a un reconocido cartógrafo como era Abraham Ortelius que se hiciera cargo del mapa de *Utopía*. Muchas de las cartografías utópicas que existen son precisamente islas:

⁴⁸⁷ Ver: Mouffe, C. (2000) *La paradoja democrática* (Tomás Fernández Aúz & Beatriz Eguibar trads.) Barcelona: Gedisa, 2003. Sobre la idea de *lo político*, ver también: Schmitt, C. (1932) *El concepto de lo político* (Rafael Agapito trad.) Madrid: Alianza, 1998

⁴⁸⁸ Ver: Voltes, P. (2004) *Bismarck* Madrid: Palabra. Según Slavoj Žižek, las actuales formas de política actúan “[...] recurriendo a la conocida definición de la política como ‘arte de lo posible’: la verdadera política es exactamente lo contrario: es el arte de lo imposible”. Žižek, S. (2008) *En defensa de la intolerancia* (Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández trads.) Madrid: Sequitur, p. 33.

⁴⁸⁹ Ver: Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], Lefebvre, H. (1968) *Le droit à la ville* Paris: Éditions Anthropos y Friedman, Y. (1974) *Utopies réalisables* Paris: Editions de l'éclat

desde la leyenda de la Atlántida a la Antillia (que significa “contra-isla”) o San Borondón⁴⁹⁰. Utopía significaría, de hecho, “lo que no tiene lugar”: *ou-topos*.

Las consignas adoptadas por los situacionistas *Ne travaillez jamais* y *Plutot la vie*, reflejarían su interés por hacerse cargo de una utopía posible: un intento de gestionar las condiciones de existencia a través de la cotidianidad, el capital simbólico y la utilización de los excedentes de sobreproducción como forma de cambio social revolucionario. Esta utopía sería para los situacionistas un *théâtre d'opérations culturel*, una especie de “comportamiento decorativo dialéctico”⁴⁹¹. Ya en la revista *Potlatch* Guy Debord declaraba que “la nueva belleza será situacional”, pero añadía: “se sobreentiende que al hablar aquí de belleza no he tenido en cuenta la belleza plástica –la nueva belleza no puede ser más que una belleza ocasional [‘de situación’]– sino únicamente la exhibición particularmente conmovedora, en uno y otro caso, de una suma de posibilidades”⁴⁹².

La estética contingente de una situación sería un “momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”⁴⁹³. El modo a través del cual, tanto los situacionistas como Henri Lefebvre, intentaron llevar lo imposible al terreno de lo posible, recuperando un lenguaje común para la teoría y la práctica, sería reclamando un “urbanismo unitario”. La teoría unitaria pretendía paliar la creciente fragmentación urbana provocada por el espacio abstracto del capitalismo a través de la implicación conjunta entre artes y técnicas, lo que desarrollaría una dinámica que fuera también capaz

⁴⁹⁰ Sobre estas utopías geográficas puede consultarse: Manguel, A. & Guadalupi, G. *Guía de lugares imaginarios* Madrid: Alianza

⁴⁹¹ Debord, G. (1957) “Bulletin d'information de l'Internationale Situationniste”, en *Potlatch*, n.29 (5 noviembre 1957) Traducción de la doctoranda.

⁴⁹² Debord, G. (1955) [op. cit.] He utilizado aquí la traducción de AA.VV. (2007) *Bajo la Bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* [op. cit.], p. 693

⁴⁹³ [Definiciones] en *Internationale Situationniste*, n.1 (junio de 1958). Traducción de la doctoranda.

de reconocer la ideología de las formas, funciones y estructuras de la ciudad⁴⁹⁴. Desde estos postulados, Henri Lefebvre definiría como una “utopía experimental” propiamente urbana “la exploración de lo posible humano, con la ayuda de la imagen y lo imaginario, acompañada de una incesante crítica y una incesante referencia a la problemática dada en lo real”⁴⁹⁵. Las “prácticas situadas” y los trabajos en contextos sociales específicos, formarían parte de los comportamientos cartográficos a los que nos estamos refiriendo, como podría ser el caso los desarrollados por el colectivo Stalker, la cartografía de inmuebles realizada por Hans Haacke, los experimentos cartográficos del colectivo Rotor o las intervenciones urbanas de Francisca Benítez.

Sin embargo, existen otras propuestas más escépticas, que reflexionan sobre la propia improbabilidad de los espacios, sin el ánimo ni la esperanza de alcanzar un objetivo claro. Podríamos detectar cercanas a estas propuestas ciertos discursos que apelan al afuera del mapa, lo que en términos urbanos se traduciría en la búsqueda de otros tipos de experiencia de la ciudad en la periferia urbana. Sería el caso de los trabajos documentales realizados a partir de los años sesenta y setenta, como los del cineasta Michelangelo Antonioni o los fotógrafos David Plowden, Thomas Struth o Manolo Laguillo. Hakim Bey llamó a esta búsqueda “psicotopografía”: el arte de la prospección de zonas potencialmente autónomas y la idea de la “psicogeografía” situacionista, de hecho, no estaría alejada, si la entendemos como la capacidad psicológica de percibir los efectos del entorno urbano⁴⁹⁶. Sin embargo, el concepto de heterotopía de Michel Foucault estaría más en esta línea. Según su definición, una heterotopía, contrariamente al orden que representa una utopía, sería un desorden que hace despedazar otros órdenes posibles⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 178. Para la definición de “urbanismo unitario” en los situacionistas puede consultarse: Ivain, G. (1953) “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, en *Internationale Situationniste*, n.1 (junio de 1958)

⁴⁹⁵ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 125

⁴⁹⁶ Bey, H. (1985) [op. cit.], p. 97. Sobre la definición del concepto de “psicogeografía” puede consultarse: Debord, G. (1955) “Introduction a une critique de la géographie urbaine”, en *Les Lèvres nues*, n.6 (septiembre 1955)

⁴⁹⁷ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

Las heterotopías son por ello espacios inquietantes y ello se debe a que “socavan el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis [...]”⁴⁹⁸. Las cartografías de estos espacios de crisis, serían igualmente contingentes en tanto que visibilizan el espacio ilusorio de lo real, describen sus diferentes emplazamientos y muestran las relaciones por las cuales se puede definir⁴⁹⁹. George Didi-Huberman asignaba al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg la facultad de permitir “entrever”. Ello no implicaría “ver menos”, sino ver “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”⁵⁰⁰. Estos comportamientos serían así “una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles no dados aún. Su principio motor es el de la imaginación”⁵⁰¹. A diferencia de las utopías, las heterotopías no son localizables o al menos emplazables, sino compensatorias. Podrían considerarse territorializaciones compensatorias de este tipo los intentos de Mark Lombardi de visibilizar las relaciones de poder de la rizoefera mundial, así como la utilización metodológica de cartografías por parte de Hito Steyler a la hora de articular el entramado capitalista en la esfera del arte contemporáneo.

En su clasificación de espacios, Michel Foucault reconocería también una categoría de “heterotopías de desviación” que atribuye a casas de reposo, clínicas psiquiátricas y prisiones⁵⁰². El concepto de *détournement* o “desviación”, sin embargo fue definido por los situacionistas como la posibilidad creativa de distorsionar un elemento de la cultura capitalista con el fin de cambiar su uso o significado produciendo un efecto crítico⁵⁰³. Todos los objetos, sin importar su origen, puede ser objeto de nuevas composiciones: recortes de prensa, fotografía, cine, música e incluso mapas: “Entre los diversos medios de

⁴⁹⁸ Foucault, M. (1966) p. 21-36

⁴⁹⁹ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

⁵⁰⁰ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.] p. 37

⁵⁰¹ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 15

⁵⁰² Foucault, M. (1967) [op.cit.]

⁵⁰³ Debord, G. & Wolman, G.J. (1956) “Mode d’emploi du détournement”, en *Les lèvres nues*, n.8 (mayo 1956) pp.2-9

intervención más complicados, una cartografía renovada parece lo más adecuado para una explotación inmediata”⁵⁰⁴. Fue de este modo que Guy Debord había concebido su *Guide*, una desviación de un plano de París considerado la necesidad de una “renovada cartografía”⁵⁰⁵.

La desviación y la apropiación ha sido especialmente popularizada desde ciertos comportamientos cartográficos, considerando la posibilidad de la propia apropiación de espacio público, si bien Henri Lefebvre reconocería que no serían la misma metodología: “La apropiación no puede confundirse con una práctica muy cercana pero claramente distinta: la desviación”⁵⁰⁶. George Perec ahondaría en esta coyuntura al preguntarse “¿Qué es apropiarse de un sitio?”⁵⁰⁷. En términos generales, la solución a esta pregunta versaría sobre la dicotomía marxista entre valor de cambio y valor de uso. En este sentido, muchos de los comportamientos contingentes a los que nos referimos tenderían a establecer una separación entre los usuarios de la ciudad en contraposición a los consumidores de la ciudad. La apropiación de los medios de producción incluiría asimismo a las propias redes digitales. Según lo expuesto en el capítulo anterior, hoy serían pocos los que se atrevería a utilizar un discurso entusiasta sobre las redes que no considerara la privatización y comercialización de dicho espacio. Sin embargo, la batalla por la apropiación de la redes podría seguir siendo pertinente por las capacidad de visibilización que estas ofrecen y la necesidad de abrirlas a más contextos, considerando que aún se mantienen formas de exclusión⁵⁰⁸. Tanto el grupo de investigación dirigido por Eyal Weizman en el Goldsmiths College, como la oficina OEDC fundada por Peter Fend, el colectivo Hackitectura, o el proyecto Shrinking Cities, han desarrollado cartografías cognitivas para competir contra el encriptamiento de los datos y la información por parte de las grandes empresas o servicios de inteligencia, del mismo modo que visualizan los procesos de globalización.

⁵⁰⁴ Debord, G. (1955) [op. cit.]

⁵⁰⁵ Debord, G. (1955) [op. cit.]

⁵⁰⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 215

⁵⁰⁷ Perec, G. (1974) *Especies de espacios* (Jesús Camarero trad.) Barcelona: Montesinos, 2001, p. 48

⁵⁰⁸ Castells, M. (2001) [op.cit.], p. 29

La llamada de Fredric Jameson a realizar mapas cognitivos, podría versar a su vez sobre la posibilidad de ciertos comportamientos contingentes de permitir mostrarnos el lugar que ocupamos en el mundo que vivimos, o en otras palabras, de recuperar el “sentido de lugar”: “que pueda ser retenido en la memoria, y que el sujeto individual pueda trazar y volver a trazar en un mapa en los momentos de trayectorias alternativas”⁵⁰⁹. Cuando citaba el libro de Kevin Lynch *The Image of the City*, Fredric Jameson describía una ciudad donde las personas eran incapaces de representar el lugar que ocupaban. Estos comportamientos bien podrían corresponderse con las videoinstalaciones de Alfredo Jaar, Cristina Lucas y Antoni Muntadas, o los esquemas geográficos-conceptuales de Öyvind Fahlström, Thomas Hirschhorn o Efrén Álvarez.

Asimismo, estos comportamientos han estado abiertos en muchos casos a procesos de colaboración en la medida que, como sugeriría Brian Holmes, un mapa cognitivo no puede ser sino colectivo⁵¹⁰. Ello estaría ligado a la idea de agenciamiento, entendida como la capacidad de los sujetos para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, contrarrestando las lógicas de control que le son impuestas. Gilles Deleuze y Félix Guattari abordarían la cuestión del agenciamiento como un proceso de reterritorialización: “El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial”⁵¹¹. Pero como ya hemos visto, los agenciamientos y las reterritorializaciones compensatorias como parte de la máquina de guerra también son propias de la subjetividad capitalista. Los comportamientos contingentes estarían de este modo luchando contra la fuerza opuesta de esa máquina de guerra. Formarían parte de esta maquinaria los procesos desarrollados por los colectivos Bureau d’Estudes, ToroLab e Iconoclastas, entre otras muchas otras cartografías colaborativas.

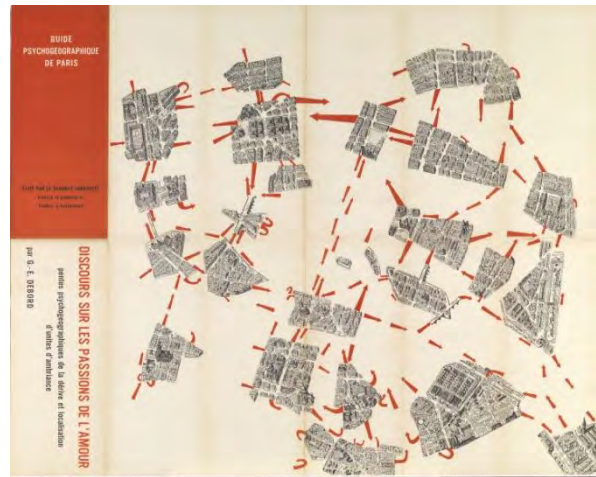
⁵⁰⁹ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 68

⁵¹⁰ Ver: Holmes, B. “Imaginary Maps, Global Solidarities”, en *Being Here. Mapping Contemporary*, Reader of Bucharest Biennale 3, vol. 1,

⁵¹¹ Deleuze, G. & Guattari, G. (1980) [op. cit.], p.513

3.1.1 *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, Guy Debord, 1957

La *Guide psychogéographique de Paris* está inspirada en un plan de París de 1734 y utiliza como base un mapa dibujado por Georges Peltier en 1951. Diversas flechas unen “unidades de ambientes” de una ciudad pensada como un gran teatro, generando otros modos de circulación, localización espacial y experimentación urbana. La guía partía de la hipótesis central de la existencia de plataformas psicogeográficas en la ciudad de París, tomando la teoría de la tectónica de placas, pues en la nueva cartografía “ya no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino transformar la arquitectura y el urbanismo”⁵¹². Su subtítulo *Discours sur les passions de l'amour*, estaría vinculado a publicaciones realizadas por Asger Jorn en el contexto del Movimiento por una Bauhaus Imaginista, en la que se buscaba una forma de estética que superara la plasticidad del arte y conectara con la intensidad apasionada de la teoría barroca. A su vez, este trabajo de Guy Debord retoma las propuestas surrealistas de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon y *Nadja* de André Breton, haciendo que el azar objetivo se articulase en la práctica de la deriva y la psicogeografía.



⁵¹² Debord, G. (1956) [op.cit.]

3.1.2 *New Babylon*, Constant Nieuwenhuys, 1959- 1974

Constant habría empezado a trabajar en su *New Babylon* pocos años después de la fundación de la *Internationale Situationniste*. Consistía en un proyecto arquitectónico para una sociedad futura. Al conocer en la localidad piamontesa de Alba un campamento de gitanos nómadas, Constant imaginó una ciudad móvil poscapitalista en la que diferentes étnicas convivirían en una arquitectura común. La vivienda sería remodelada constantemente, tendría múltiples pisos con suelos transparentes sostenidos en el aire por altas columnas de diseño variable. Los habitantes circularían a pie por interiores laberínticos que se reconstruían continuamente. El proyecto integraba una serie de prototipos para dicha ciudad utópica que incluía maquetas de arquitectura, dibujos, grabados, acuarelas, litografías, mapas topológicos, collages, fotomontajes, ensayos, conferencias y películas: “El levantamiento topográfico de *New Babylon* plantea una serie de problemas que no pueden ser resueltos a través de los medios habituales de la cartografía”⁵¹³.



⁵¹³ Ver: Nieuwenhuys, C. (1974) “*New Babylon*” en AA.VV. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* Barcelona: MACBA, 1997, p. 154

3.1.3 *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System*, Hans Haacke, 1971

Este trabajo muestra las propiedades y principales empresas inmobiliarias de la ciudad de Nueva York entre 1951 y 1971, entre las cuales la sociedad Shapolsky et al. El artista utiliza 142 fotografías, mapas y diagramas, para documentar el entramado propietario y el control del espacio urbano, poniendo el foco en zonas caracterizadas por la presencia de minorías étnicas con pocos recursos. A partir de registros públicos de la oficina del área metropolitana de Nueva York, el artista puso asimismo en evidencia el hecho de que muchas de estas empresas a menudo vendían y negociaban hipotecas entre ellas, beneficiándose de ventajas fiscales y contribuyendo a la ocultación de la propiedad de las viviendas. Una serie de fichas especifican los datos sobre la propiedad, la dirección, el tipo de edificio, la superficie del solar, la fecha de adquisición, el dueño o su valor catastral. Junto a ello, Hans Haacke realizó también diagramas que revelan hasta qué punto este sistema estaba formado por una red de vínculos familiares ocultos y corporaciones ficticias.⁵¹⁴



⁵¹⁴ Borja-Villel, M. (ed) (2007) *Objectes relacionals. Col·lecció MACBA 2002-2007* Barcelona: MACBA, p.81-82

3.1.4 *Column no. 1 (Wonder Bread)*, Öyvind Fahlström, 1972

Durante los años setenta, Öyvind Fahlström desarrollaría una serie de cartografías a través de las cuales lleva a cabo un análisis geopolítico tras la II Guerra Mundial. Estos trabajos demostrarían la dificultad para generar una imagen clara de las nuevas relaciones de poder. Los diversos elementos se encuentran entrelazados a través de composiciones que se asemejan al *horror vacui*. Más allá de cierta imaginería *pop* a la que ha sido vinculado su trabajo, la utilización de estas posibilidades estéticas habría que entenderlas como una forma de apropiación de los medios de comunicación y la cultura *underground*. Junto a ello, su interés por formatos como la música, el cine, el comic, la prensa o el propio activismo político, le llevaron a revisar los límites y significaciones conceptuales del arte. En *Column no. 1 (Wonder Bread)*, tanto la industria alimentaria como la de armas aparecen como dispositivos de ordenación de un mundo sumido en la cultura de masas. Diferentes porcentajes y otras serie datos transcurren entre múltiples planos yuxtapuestos que involucran personajes, ciudades, mapas, batallas y pactos corporativos.⁵¹⁵



⁵¹⁵ AA.VV (2001) *Öyvind Fahlström: otro espacio para la pintura* Barcelona: MACBA

3.1.5 *Ocean Earth Development Corporation (OEDC)*, Peter Fend, 1980-[en proceso]

La *Ocean Earth Development Corporation* sería fundada en 1980 con el objetivo investigar sobre fuentes de energía alternativas, utilizando imágenes satelitales para monitorear zonas con problemas ecológicos y geopolíticos globales. Desde sus inicios, el proyecto ha considerado el mundo como una red dinámica, donde los aspectos ecológicos y geopolíticos estaría directamente relacionados con el arte. En 1978, Peter Fend comenzó a mostrar cómo construir con estructuras prácticas y a partir de diseños elaborados por Josep Beuys, Gordon Matta-Clark o Cindy Schneemann. A raíz de estos trabajos comenzó a desarrollar un primer proyecto de lo que sería la OEDC, junto con Jenny Holzer y Michael Heizer. Partiendo de la teoría de Leon Alberti, según la cual, la arquitectura debería cumplir con los requisitos básicos para la vida, el proyecto de Peter Fend ha utilizado la cartografía como metodología para desarrollar una serie de infraestructuras que desvelan los mecanismos de poder global, al mismo tiempo que diagnostican problemáticas con el objetivo de encontrar posibles soluciones.⁵¹⁶



⁵¹⁶ Fend, P. (ed.) (1995) *Mapping. A response to MoMA* Nueva York: MFA; Scuderi, M. (ed.) (2017) *Change of the World* Pescara: FM

3.1.6 *A logo for America*, Alfredo Jaar, 1987

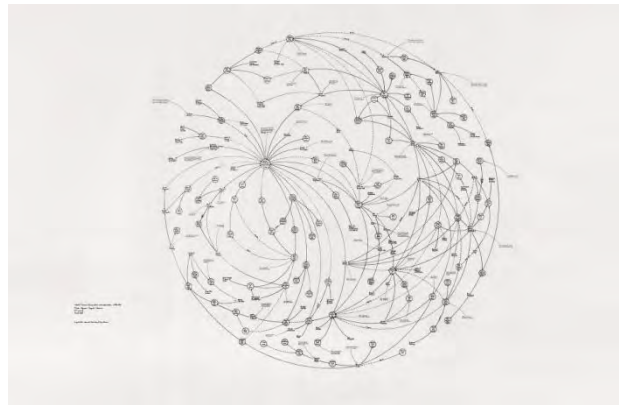
La intervención *A logo for America* consistió en una animación presentada en el espacio público del centro de la ciudad de Nueva York en 1987. Durante dos semanas, una secuencia de 42 segundos apareció junto con diversos anuncios de publicidad programados en el gran dispositivo electrónico ubicado en Times Square. El mensaje utilizaba la bandera y el mapa de los Estados Unidos junto con un texto que cuestionaba el discurso de dichos símbolos. El mensaje de fondo consistía asimismo en desafiar el etnocentrismo de Estados Unidos, reclamando la identidad de todo el continente americano como propio. La crítica de Alfredo Jaar coincidía además con las políticas neoliberales del gobierno de Ronald Reagan, así como con una crisis de SIDA a nivel global y el desengaño que había supuesto la guerra en Irán. *A logo for America* daría asimismo la vuelta a la consigna de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, convirtiendo la reflexión sobre la representación en una cuestión política, en una ciudad donde la multiculturalidad y la existencia de minorías étnicas de todo el mundo ya era una realidad.⁵¹⁷



⁵¹⁷ Didi-Huberman, G. (2008) *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* Santiago de Chile: Metales pesados

3.1.7 *World Finance Corporation*, Mark Lombardi, 1994-1999

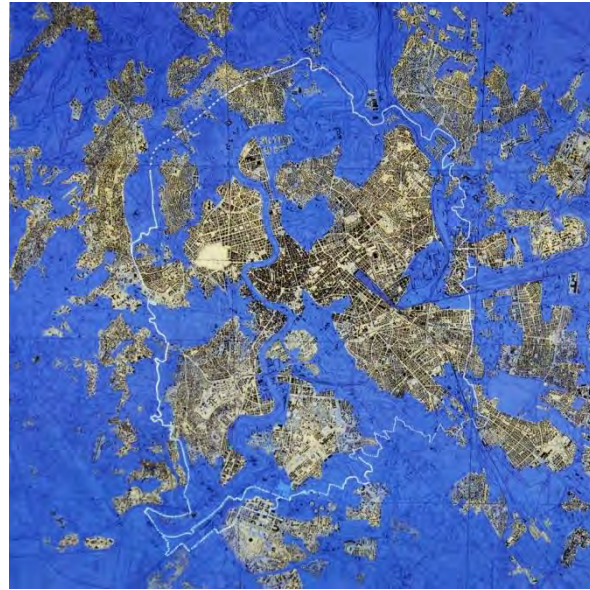
El trabajo de Mark Lombardi conforma más de 12.000 mapas con información de cuestiones geopolíticas y relaciones de poder globales existentes durante los años noventa. El investigador y artista llamaba a estos diagramas “estructuras narrativas”, a modo de visualización del *network* global de poder. Lorenza Pignatti lo relacionaría con el concepto de genealogía de Michel Foucault, en tanto que se compone de una serie de accidentes, oposiciones, fragmentos y dispersiones no unificadas, relacionadas asimismo con la idea de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari⁵¹⁸. El trabajo quedó interrumpido por su inesperada muerte en 2001, justo cuando su obra empezaba a ser conocida por el público gracias a la muestra *Greater New York*. Tras su fallecimiento algunos agentes del FBI contactaron con Whitney Museum of American Art con el objetivo de estudiar algunos de sus diagramas, entre los que se encontraban BCCI ICIC FAB 1996-2000, que versaba sobre las conexiones entre criminales internacionales, traficantes de armas, corruptos oficiales y agentes secretos apoyados por el servicio de la Bank of Credit and Commerce International.



⁵¹⁸ Pignatti, L. (ed.) (2011) *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositive cartografici* Milano: Postmedia

3.1.8 *Stalker attraverso i Territori Attuali*, Stalker, 1995

El primer trabajo del colectivo Stalker, desarrollado en 1995, consistió en una exploración de zonas intersticiales de la ciudad de Roma, formando un laboratorio de arte urbano, que tomaba el nombre de la película Tarkowsky. La exploración consistió en una deriva urbana de cuatro días y tres noches a pie para conectar dichas áreas dentro de un camino único de setenta kilómetros en círculo, a las que se denominaron "territorios actuales". La maniobra se presentaba como una intervención artística y política, que revelaba el papel de esta parte de las ciudades, en muchos casos conformada por autoconstrucciones y formas de urbanismo espontáneo e informal. La incapacidad de estos espacios para representarse a sí mismos permitía reflexionar sobre otros comportamientos cartográficos y formas de entender el territorio. Fruto de dicha experiencia, el colectivo quedaría fundado a partir de un manifiesto redactado en 1996, desarrollando múltiples talleres y exploraciones, siendo luego fusionado con el proyecto del Osservatorio Nomade.⁵¹⁹



⁵¹⁹ AA.VV. (1995) *Stalker Trough the Actual Territories* [manifiesto] Disponible en: <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>

3.1.9 *PobleNow*, Rotor, 2001-2009

Los trabajos realizados por el colectivo Rotor para el barrio de Poble Nou en Barcelona se desarrollaron desde el año 2001 hasta el 2009, a través de múltiples colaboraciones con asociaciones, agentes y vecinos de la zona. Esta red de colaboración se materializó en investigaciones que utilizaban procesos de cartografiado pensados para aportar una visión crítica del entramado urbano y social. A menudo fueron desarrollados también mecanismo creativos de exploración de la ciudad utilizando rutas alternativas a los itinerarios oficiales, como es el caso del mapa realizado en 2009 para el Festival WAP organizado por NIU y Escena Poble Nou, que fue llevado a cabo mediante una retícula en forma de cartón de bingo, que posibilitaba que estas rutas se crearan a partir de un sorteo. Los trabajos de Rotor en este contexto coincidían con una transformación radical de barrio a través del plan urbanístico denominado 22@, en el que la zona desindustrializada estaba siendo reconvertida en un nuevo centro de la ciudad destinado a las nuevas tecnologías, la industria cognitiva y la emprendeduría.⁵²⁰



⁵²⁰ Ramujkic, V. & Sadurní, L. (2007) *Tierra, Agua y Aire* Reggio Emilia: Rotor

3.1.10 *Shrinking Cities*, Philipp Oswalt (IP), 2002-2008

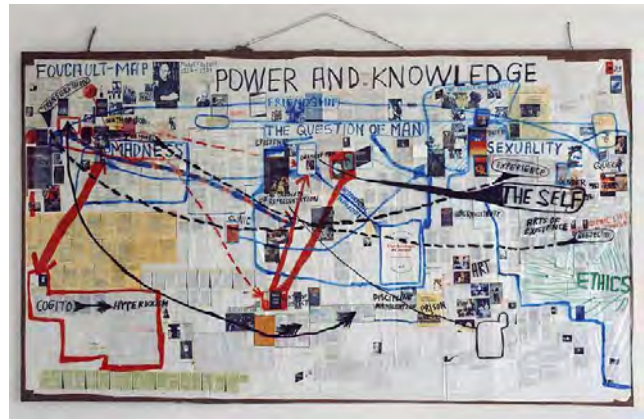
El proyecto *Shrinking Cities* pretendía dar cuenta de las transformaciones de las ciudades a nivel global, considerando la desigualdad de la densidad entre las distintas poblaciones globales. Esta desigualdad ha acrecentado los problemas de desempleo y ha acelerado los procesos de globalización, donde las condiciones de vida y el cambio cultural en regiones urbanas son cada vez más reducidas. El objetivo del proyecto consistía en sensibilizar a la opinión pública sobre este fenómeno global que se plantea como un desafío social completamente nuevo. Ello se materializó en plataformas de investigación transversales, entre ciencias sociales y nuevas tecnologías. Del mismo modo, se articuló una red internacional de colaboraciones y se llevaron a cabo diversas publicaciones. Entre estas, un atlas publicado en 2004 y actualizado en 2006 recoge parte de estas investigaciones y muestra, a través de mapas y diversos casos de estudio los motivos de la movilización de masas de poblaciones ocasionadas por la desindustrialización, los conflictos bélicos o las consecuencias del capitalismo deslocalizado⁵²¹.



⁵²¹ Oswalt, P. & Rieniets, T. (eds.) (2006) *Atlas of Shrinking Cities* Berlín: KW-Institute for Contemporary Art

3.1.11 *Foucault Map*, Thomas Hirschhorn, 2004

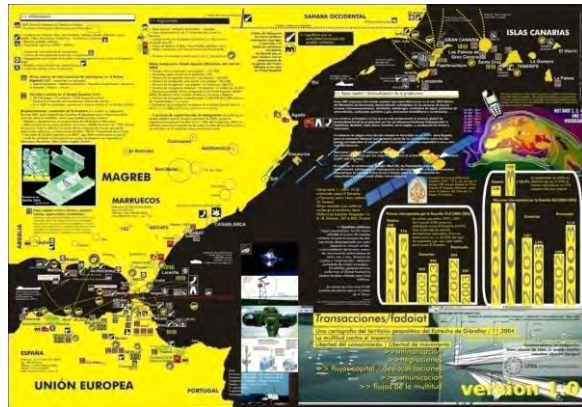
Desde 2003, Thomas Hirschhorn comenzó a desarrollar grandes collages sobre ideas conceptuales que denominaría “mapas”. Para ello ha utilizado imágenes de prensa junto con fragmentos de textos y sus propios comentarios, articulándolos de manera dinámica con distintos elementos, a menudo unidos mediante líneas de color o flechas, que indican una dirección, correspondencia o significado. Estos trabajos podrían ser considerados como un vasto archivo organizado en rizomas que organizan un caos mediante distintas estrategias de ordenación. Dichos trabajos, a menudo relacionados con ideas filosóficas, fueron el resultado de cuatro años de investigación e intercambios con diversos grupos. Estas cartografías tratarían de examinar la forma en que los mapas pueden también articularse de un modo precario, al margen del desarrollo de herramientas sofisticadas de procesamiento de datos y ordenación del territorio, y en qué medida estos son capaces de producir un “espacio otro”, vinculado con la idea de la heterotopía de Michel Foucault.⁵²²



⁵²² Hirschhorn, T. (2015) *Une volonté de faire* Paris: Éditions Macula

3.1.12 *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar*, Hackitectura, 2004

Han sido muy numerosos los trabajos cartográficos desarrollados por el colectivo Hackitectura desde la lógica de la apropiación de las redes digitales y el espacio público. Dichos proyectos han estado articulados con asociaciones, instituciones locales, y arquitectos. La *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar* abordaba las relaciones actuales de poder sobre la zona del Estrecho y sus consecuencias en las migraciones y movimiento de las poblaciones. Ya sea por las actuaciones de los grupos militares, como a través de la realidad política y social entre el norte de África, Canarias y Andalucía, la cartografía de estas zonas acusa un constante movimiento de personas. El proyecto fue presentado en dos cartografías: por un lado la *Cartografía del Estrecho*, en el que se muestra el flujo de capitales, personas migrantes e información centrándose en las estrategias de control, la economía, las fronteras y la militarización de la zona entre Madrid, Mauritania y las Canarias; y el *Mapa de acción Fadaiat*, que recoge las redes sociales *mig-pre-cog* y la trayectoria como proyecto político indymedia.⁵²³



⁵²³ *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar* [página web] Disponible en: <http://x.hackitectura.net/es/cartografia-del-estrecho/>

3.1.13 *La región de los pantalones transfronterizos*, ToroLab, 2004-2005

El colectivo ToroLab trabaja en procesos artísticos que incluyen extensas investigaciones sobre los territorios. Estas investigaciones son el punto de partida de proyectos que luego pueden materializarse en elementos muy diversos como nueva tecnología, ropa, mapas, sistemas de autoconstrucción, laboratorios experimentales y hasta puestos de comida. Mediante trabajos colaborativos, han podido trazar una cartografía compleja de Tijuana y de la vida “transfronteriza”. En *La región de los pantalones transfronterizos*, Torolab realizó un mapa del movimiento en la frontera entre Estados Unidos y México (Tijuana/San Diego) a través de dispositivos GPS colocados en la ropa de cinco personas que transitan constantemente entre ambos países. Los localizadores trazaron rutas transnacionales basadas en la comunicación económica, familiar y laboral de los participantes. Dentro de la cotidianidad de estos cinco habitantes, la cartografía resultante presentaba la apropiación geográfica del territorio y permitía abordar el territorio de un modo diferente a las divisiones de las fronteras geopolíticas establecidas.⁵²⁴



⁵²⁴ AA.VV. *Tijuana Sessions* Madrid: Comunidad de Madrid

3.1.14 *Gouvernement mondial*, Bureau d'études, 2005

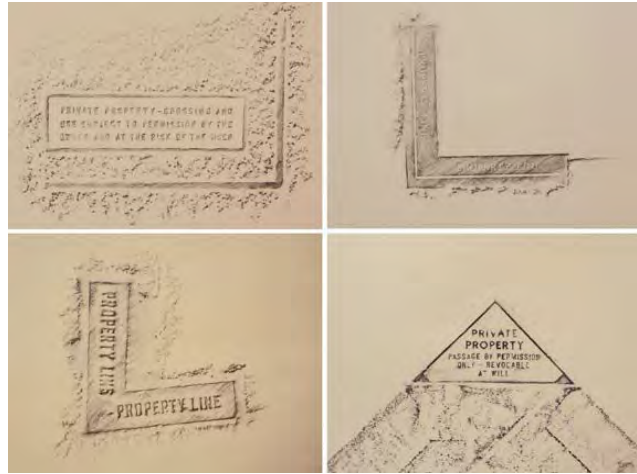
El colectivo Bureau d'études, formado por Léonore Bonacci y Xavier Fourt, ha producido numerosas cartografías de sistemas políticos, sociales y económicos derivados de la consolidación del capitalismo deslocalizado. Dichos análisis visuales surgen de investigaciones que a menudo se presentan en formato de infografías de gran escala tipo murales. *Gouvernement mondial* formaría parte de este tipo de infografías que visualiza las implicaciones y dependencias de ciertos conglomerados de empresas globales. Ello permite revelar las relaciones que normalmente permanecen invisibles, además de contextualizar los mecanismos de una maquinaria que aparentemente se muestran separados. De esta forma, sus trabajos operan como visualizaciones de los intereses y cooperaciones globales, re-simbolizando lo oculto. Junto con sus cartografías, han sido publicados diversos trabajos como un atlas destinado a una nueva ciudadanía emancipada que utiliza tanto información gráfica como datos que abordan problemáticas locales y globales.⁵²⁵



⁵²⁵ Léonore Bonaccini, L. & Fourt, X. (2014) *Atlas of agendas – mapping the power, mapping the commons* Eindhoven: Onomatopee

3.1.15 *Property Lines*, Francisca Benítez, 2008

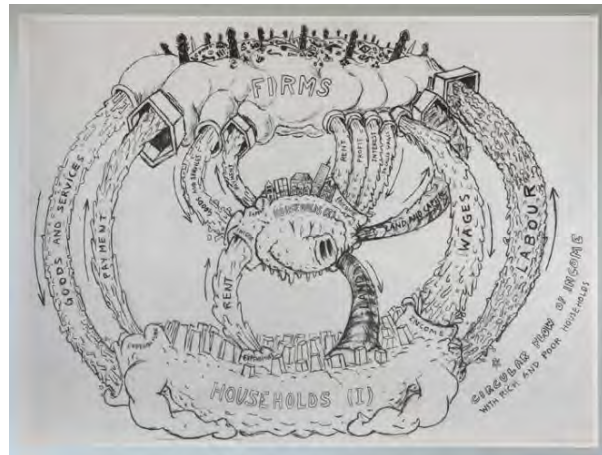
La intervención *Property Lines* tiene que ver con el interés de Francisca Benítez en torno al estudio del espacio público y la cuestión de la psicogeografía. Desde esta perspectiva aborda problemas jurisdicciones de fronteras, así como interacciones de la ciudad policéntrica, que redefinen constantemente. Ello le permite reflexionar sobre el modo en el que se configuran los límites entre el espacio público y privado. A través de una amplia gama de medios, la artista ha investigado la naturaleza de varias tipologías de arquitecturas efímeras que existen intermitentemente en el espacio público: algunas originadas por rituales religiosos, otras por actividades lúdicas, otras por una necesidad básica de supervivencia. *Property Lines* vendría a ser el registro gráfico de una normativa urbana que da origen al perfil de Manhattan, a través de la cual examina las vallas menos visibles que abundan en la ciudad. Benítez realizó una serie de frotados de marcas de líneas de propiedad, que son líneas grabadas en el suelo para delimitar los márgenes de un sitio cuando la fachada de un edificio no coincide con esa línea.⁵²⁶



⁵²⁶ Ritter, F. (2016) “Francisca Benítez: espacio público y psicogeografía”, en AA.VV. *Poemas concretos. Francisca Benítez* Santiago de Chile: Die Ecke

3.1.16 *Económicos*, Efrén Álvarez, 2011

Los dibujos de Efrén Álvarez utilizan tanto la caricatura como el diagrama para actuar de un modo revulsivo y desmitificador contra la cultura de la globalización. Dichos diagramas muestran las relaciones de poder, el flujo de relaciones a nivel global y un proceso de putrefacción ineludible que afecta a los sujetos implicados. *Económicos* hace referencia a una multitud de personajes cuya identidad ha quedado definida exclusivamente por relaciones de intercambio comercial. Este colectivo parece representar así el arquetipo del *homo economicus* que fundamentara en el siglo XIX John Stuart Mill pero, lejos del entusiasmo teórico de las primeras revoluciones industriales, queda actualizado desde la perspectiva de la crisis sistémica del capitalismo global. En este sentido, los conceptos marxistas de plusvalía, fuerza de trabajo y modos de producción se tornan, respectivamente, materia fecal, hidras multicefálicas e itinerarios productivos cerrados sobre sí mismos.⁵²⁷



⁵²⁷ Álvarez, E. (2010) *Decoraciones para la casa* Barcelona: Galería Angels; AA.VV. (2011) *Económicos* Barcelona: Caleidoscopio estudio; MNCARS [página web] Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/efren-alvarez-economicos>

3.1.17 *Duty Free Art*, Hito Steyerl, 2015

El trabajo de Hito Steyerl aborda el impacto causado por la proliferación de imágenes y el uso de Internet y las tecnologías digitales en nuestra vida cotidiana, lo que le sirven de punto de partida para desarrollar –no solo a través de su obra en vídeo sino también en sus escritos y ensayos– un trabajo crítico sobre el control, la vigilancia y la militarización, la migración, la globalización cultural, el feminismo o la imagen política, cuestiones a las que considera capaces de crear realidades. En *Duty Free Art*, la artista realiza una videoconferencia y utiliza una compleja videoinstalación en la que muestra el entramado del sistema global del arte. A través de diversas imágenes que combinan una estética de los medios de comunicación de masas, junto con un acabado informal, Hito Steyerl utiliza tácticas cercanas a la desviación. Esta videoinstalación incluye una proyección sobre una plataforma que simula la vista de un dron sobre la geografía de diversos territorios. Estos territorios vendrían a corresponderse con lo que ha sido llamado “ciudades globales” y en las cuáles, los negocios de armas y otros asuntos implican también a los grandes coleccionistas de arte.⁵²⁸



⁵²⁸ AA.VV. (2015) *Hito Steyerl. Duty.-Free Art* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS

3.1.18 *El rayo que no cesa*, Cristina Lucas, 2015

El rayo que no cesa es una vídeo-investigación-instalación de cinco horas y media de duración que construye un relato histórico de los ataques aéreos que han provocado víctimas civiles desde 1912 hasta nuestros días. Se compone de tres películas cronológicas y a su vez de tres proyecciones. La primera de las cuales expone datos concretos de los conflictos bélicos mundiales. Otra de las proyecciones muestra cartografías de diversos ataques a poblaciones civiles. En la tercera de las proyecciones se presentan diversas imágenes que documentan cómo la tecnología cambia a gran velocidad: las armas cambian pero las guerras no cesan. Este trabajo combinaría de esta forma tres registros distintos, poniendo en juego las relaciones dialécticas entre datos, geografía e imágenes. Del mismo modo, el trabajo conectaría con otros proyectos donde la artista también utiliza la cartografía. Sería el caso de *Pantone*, un proyecto de 2007 en el que a través de una video-digitalización mostraba la transformación de los territorios políticos del mundo desde el año 500 a.C.⁵²⁹



⁵²⁹ Gras, M. (2017) “El arte de la guerra. Cristina Lucas”, en *M-Arte y Cultura Visual*, n. 27 Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2017/10/25/el-arte-de-la-guerra-cristina-lucas/>

3.1.19 (Pequeño) *Atlas de Santa Fe*, Iconoclasistas, 2016-2017

El colectivo Iconoclasistas ha desarrollado métodos y procesos de trabajo que han denominado “mapeados colaborativos” y que se realizan con la colaboración de diferentes grupos como instituciones públicas, centros de artes o asociaciones de ciudadanos. Como resultado de tales procesos ha editado el *Manual de mapeo colectivo*, en el que se recogen las diferentes fases y metodologías utilizadas. El *Atlas de Santa Fe* se desarrollaría siguiendo este modelo, estructurado en tres fases de trabajo: desarrollo conceptual del espacio; sesiones de mapeo para señalar espacio sociales y culturales, así como diversos conflictos y propuestas para ampliar el derecho a la ciudad; y posteriormente una sistematización y diseño de la publicación y resto de materiales. El resultado se tradujo en un mapa gigante de la ciudad de Santa Fe junto a otros materiales que documentaban el proceso. Las sesiones de mapeo, que unieron a casi 250 participantes procedentes de áreas y experiencias muy diversas, recogieron las distintas inquietudes de todos los participantes.⁵³⁰



⁵³⁰ Ares, P. & Risler, J. (2013) *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* Buenos Aires: Tinta limón

3.1.20 *Guadiana*, Antoni Muntadas, 2017

Antoni Muntadas ha desarrollado en sus múltiples proyectos transdisciplinarios lógicas cercanas a la cartografía. Centrado en la crítica a los medios de comunicación, el artista ha situado la función extensiva del arte en la interacción con las ciencias sociales, los medios de masas y las nuevas tecnologías de la información para desvelar los mecanismos lingüísticos del poder. En los años setenta crea el término *media landscape* para denominar este nuevo paisaje mediático que es, desde entonces, el objeto principal de su investigación. El *media landscape* estaría presente también en su proyecto *Guadiana*, en tanto giro de su mirada hacia el paisaje. El autor traza un recorrido que refiere un territorio inestable, cargado de interrogantes que convergen en torno a tres ideas: perder(se), desaparecer, ir(se). Estas ideas han sido entendidas como estrategias de desplazamiento que incluirían el fluir de lo mítico en la realidad del río, una realidad no alejada de la concepción de laberinto que simboliza los cambios en nuestro que nos afectan en nuestro recorrido vital.⁵³¹



⁵³¹ Ramírez Blanco, J. (2017) “Viaje, mito y logos. Las estrategias del desplazamiento de Muntadas”, en AA.VV. *Muntadas. Estratexias do desprazamento* Santiago de Compostela: CGAC

3.2. SEDIMENTADOS

De ese modo, si me hubiese dejado suficiente tiempo para cumplir mi obra, no dejaría en principio de describir a los hombres, aunque debiera hacerlos parecerse a seres monstruosos, como si ocuparan un lugar tan considerable, al lado del lugar tan restringido que les está reservado en el espacio, un lugar al contrario prolongado sin medida puesto que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, a épocas, vividas por ellos como tan distantes, entre las que tantos días han venido a ubicarse en el tiempo.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, 1927

La topografía a base de pliegues que nos proponemos tendría su versión precisa en lo que hemos llamado comportamientos cartográficos sedimentados. Estos serían comportamientos que desvelarían la falsa dicotomía entre *cronos-topos*, intentando reinsertar en el espacio, desde una lógica propiamente materialista o palimpséstica, el tiempo y la memoria. Existe de hecho una tipología propia dentro del ámbito de la cartografía denominada “bloques diagramas”, en la que la dimensión horizontal de la geografía física se une con la dimensión vertical de la geología, un ámbito desarrollado especialmente por Alexander von Humboldt. Pero lo que aquí nos disponemos a hacer es una hermenéutica de dicha estratología geográfica, tomando en consideración el trabajo de Gaston Bachelard, en el que los elementos matéricos de lo sólido llevan a una reconsideración del tiempo y la historia, estimulados por la ensoñación de los sótanos, el inframundo y otros espacios subterráneos:

La obra –inmensa– de Bachelard, las descripciones de los fenomenólogos nos han enseñado que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio que está cargado de cualidades, un espacio que tal vez esté también visitado por fantasmas; el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones guardan en sí mismos cualidades que son como intrínsecas; es un espacio liviano, etéreo, transparente, o bien un espacio oscuro, rocalloso, obstruido: es un espacio de arriba, es un espacio de las cimas, o es por el contrario un espacio de abajo, un espacio del barro, es un espacio que puede estar corriendo como el agua viva, es un espacio que puede estar fijo, detenido como la piedra o como el cristal.⁵³²

Rescatando el trabajo del naturista Geoffroy Saint-Hilaire, Gilles Deleuze y Félix Guattari declararían que “los estratos son topológicos”⁵³³. El geógrafo Eric Dardel indicaría que el espacio geográfico no es únicamente una superficie, sino que implica “una profundidad,

⁵³² Foucault, M. (1967) [op.cit.]. Ver también: Bachelard, G. (1957) [op. cit.]

⁵³³ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.54

un espesor, una solidez”. Esta imaginación telúrica se iniciaría con la geografía propia de la experiencia primitiva, sin embargo la “geografía profética” es aquella en la tiene lugar, además de la conciencia telúrica, una temporalización de la Tierra y el espacio, una suerte de historicidad del futuro: “un lugar de una historia, una espera”⁵³⁴. Como fundador del materialismo histórico, valdría la pena recordar que en la *Philosophie de la nature* de Hegel “el granito es la sustancia fundamental”⁵³⁵.

Pero como ya hemos diagnosticado, el escenario de nuestra contemporaneidad es el de una crisis de la Historia. La memoria larga corresponde, según Gilles Deleuze y Félix Guattari a la lógica arborescente. Nuestra memoria contemporánea es, contrariamente, una memoria a corto plazo, una memoria rizomática. La nomadología es, según sostenían, “justo lo contrario que una historia”, por eso “los nómadas no tienen historia, sólo tienen una geografía”⁵³⁶. En una entrevista, el filósofo Giorgio Agamben reconocería que hoy en día, la única manera de pensar algo como una biografía es la cartografía⁵³⁷. Para Immanuel Kant, la Geografía sería de hecho una especie de historia de la yuxtaposición, una observación similar a la que encontraría George Didi-Huberman en las imágenes dialécticas de Aby Warburg y en los atlas históricos del siglo XVIII, los cuales intentaron temporalizar las cartografías y “visualizar la historia”⁵³⁸. Michel Foucault habría criticado el modo en el que muchos académicos han comprendido el espacio de manera opuesta al tiempo⁵³⁹. Lo cierto es que en sus orígenes, la cartografía no estaba restringida únicamente al espacio, de lo que daría cuenta el modo en que en la Antigüedad eran expresadas las distancias mediante unidades de tiempo: tantas horas de camino o tantas jornadas por el río⁵⁴⁰. Italo Calvino abordaría esta cuestión del siguiente modo:

⁵³⁴ Dardel, E. (1952) [op.cit.], pp. 71, 133-139

⁵³⁵ Citado por Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 72

⁵³⁶ Deleuze, F. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp. 27, 295, 396

⁵³⁷ Entrevista de Roberto Andreotti y Federico De Melis a Giorgio Agamben, publicada en *Alias*, vol. 3, n. 19, mayo 2000, pp. 2-5

⁵³⁸ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], pp. 135-136

⁵³⁹ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 37

⁵⁴⁰ Crone, G.R. (1956) [op.cit.]

La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el *memorandum* de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido [...]. La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado [...] y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se va encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el mapa cronológico [...]. En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea.⁵⁴¹

En su conferencia *Über das historische Element in der geographischen Wissenschaft* (“Sobre el componente histórico en la ciencia geográfica”), Carl Ritter comentaría precisamente esta “unidad natural” de lo histórico y lo geográfico en la Antigüedad clásica. En esta línea, el historiador Karl Schlögel rescataría la consigna del geógrafo Friedrich Ratzel “En el espacio leemos el tiempo”, considerándola como “el lema más preciso que quepa pensar para las incursiones e intentos de descifrar e interpretar la historia del mundo”⁵⁴². Karl Schlögel tendría en cuenta además, la analogía que establecería el historiador Hermann Aubin entre el concepto de sedimentación geológica y la investigación en la historia de la cultura, en tanto que en ambos casos resultan cartografías estratificadas de capas yuxtapuestas: “Como el geólogo sabe transformar esa mezcla de nuevo en imagen intelectual de sucesión y así aclarar la historia de la Tierra, así el historiador leerá el discurrir histórico a partir de la imagen de una situación: ambos modos de pensar son paralelos”⁵⁴³. Ello lleva a Karl Schlögel a formular un proyecto sobre el que reivindica que “el lugar siempre se acreditó como el más adecuado escenario y marco de referencia para hacerse presente una época en toda su complejidad”, lo que trasladaría a la metáfora de la sedimentación:

Los paisajes culturales son como formaciones geológicas. Cada generación deja tras de sí en estrato propio, unas más, otras menos. Cultura es sedimento. En estrato sigue al otro, un aluvión al otro. Bajo nuestros pies yacen ruinas, sedimentos,

⁵⁴¹ Calvino, I. (1984) “Il viandante nella mappa”, en *Collezione di sabbia* Milán: Garzanti. Hemos utilizado la traducción “El viandante y el mapa” (Aurora Bernárdez trad.) en *Colección de arena* Madrid: Siruela, 2001

⁵⁴² Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 14

⁵⁴³ Citado por Schlögel, K. (2003) [op. cit.], p. 283

escombros. Podemos hacer un corte, podernos ver, palpar como en un *canyon* los estratos de diferentes coloraciones. Como puede contemplarse la edad de la Tierra pueden contemplarse también las épocas. Corte geológico o excavación arqueológica son los métodos preferidos. Así se llega a hallazgos, a reliquias, así se mide la magnitud de los estratos culturales, y así nos hacemos una imagen de la riqueza de nuestra cultura. Se trata de entrada de un procedimiento arqueológico. Ya sea investigar caminos, formas de casas, tipos de aldeas, relaciones jurídicas o difusión de cultos y estilos constructivos, se trata siempre de “estratos de formaciones territoriales” [...]. Lo que ahí resulta es una cartografía de estratos culturales [...].⁵⁴⁴

No obstante su posicionamiento a favor del “nómada sin historia”, en *Mille Plateaux* quizás podríamos encontrar una posible línea de fuga. Gilles Deleuze y Félix Guattari indicarían que en un estrato geológico, la primera articulación es la “sedimentación”, mientras que la segunda articulación es el “plegamiento”⁵⁴⁵. Volviendo a retomar *Le Pli* de Gilles Deleuze, el pliegue no sólo contendría el acontecimiento, sino también el propio tiempo⁵⁴⁶. En el laberinto de pliegues del Barroco convergía “una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades”⁵⁴⁷. Según Gilles Deleuze, Gottfried Leibniz encontraría en este repliegue de tiempos la posibilidad, no sólo de leer el pasado, sino de “leer el futuro en el pasado”⁵⁴⁸. Tras su experiencia en una ciudad-desierto que había devenido “ruinas antes de ser construidas”, Robert Smithson escribiría un texto en el que hablaría de un nuevo tipo de monumento que ya no hace recordar el pasado, sino olvidar el futuro: “pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo”⁵⁴⁹. Ello le llevará a encaminar sus prácticas espaciales intentando recuperar el tiempo desde una lógica “pre y post-histórica”, buscando lugares donde “los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos”⁵⁵⁰. Este sería el caso de su *Spiral Jetty*, donde se hace cargo de “la necesidad de un mapa que

⁵⁴⁴ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 283

⁵⁴⁵ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.48-49

⁵⁴⁶ “Los acontecimientos a su vez son especies de relaciones, son relaciones con la existencia y con el tiempo”, Deleuze, G. (1988) [op. cit.], p. 72

⁵⁴⁷ Deleuze, G. (1988) [op. cit.], p. 84

⁵⁴⁸ Deleuze, G. (1988) [op. cit.], p. 97

⁵⁴⁹ Simthson, R. (1967) [op.cit.]

⁵⁵⁰ Simthson, R. (1967) [op.cit.]

mostrara el mundo prehistórico como una extensión del mundo en el que yo vivía”⁵⁵¹. El mismo Robert Smithson, quien admiraría los mapas geológicos de Donald Judd, definiría en 1968 después de su experiencia en Passaic, su idea de la sedimentación con un artículo. La sedimentación sería como las cristalizaciones del pensamiento y las ideas que “se segmentan en depósitos arenosos de la razón”. El ejercicio de ordenar este caos se correspondería con un proceso estético denominado “geología abstracta” que incluiría un tipo de proyectos terrenos en los que se desintegran las “regiones específicas del arte”. Dentro de esta desintegración, la utilización de la cartografía por parte de Robert Smithson y sus colegas del *Land Art* comenzó a hacerse habitual como forma de demostrar la experiencia ilimitada de la Tierra a través de una revisión limitada de los mapas. Los comportamientos cartográficos de estos artistas implicaban sin embargo todo el proceso dialéctico: estableciendo una distancia ontológica entre la intervención en la tierra, y su posterior exhibición. En esta línea le siguieron artistas como Dennis Oppenheim o Robert Kinmont.

Por otro lado, el propio Robert Smithson trabajaría también con la idea de la sedimentación, en tanto que fragmentación de la materia que nos hace ser conscientes de la composición de la Tierra. Desarrolló en este sentido conceptos como el de “pulverizaciones”, cercano a la idea de la alquimia, que se contrapondría al procesamiento de dichos materiales. El tiempo y la historia materializado en los componentes del proceso de construcción sería un tema recurrente en el trabajo de Lara Almarcegui, quien ha reconocido sentirse heredera del trabajo de Robert Smithson. De un modo cercano, pero desde la perspectiva de la historia de la hegemonía cultural, Yto Barrada ha utilizado también elementos estratificados y materiales como fósiles en sus instalaciones.

Henri Lefebvre se habría preguntado, desde una perspectiva propiamente urbana, si esta cartografía sedimentada: “¿Será efecto de la metaforización? Sí, pero a la vez incluye un

⁵⁵¹ Smithson, R. (1969) “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, en *Artforum*, vol.7 n. 1 (septiembre 1969)

efecto de metonimización porque los espacios superpuestos constituyen un conjunto”⁵⁵². Ello tendría que ver con el hecho de que los espacios urbanos, pensados como un palimpsesto, están estratificados por sedimentos de espacios, ritmos y oposiciones⁵⁵³. Esto sería algo que también Edward Soja advertiría: “la ciudad contemporánea posee muchos estratos. Forma aquello que podríamos denominar un palimpsesto, un paisaje amalgamado conformado por diversas formas edificadas que, con el paso del tiempo, se superponen unas sobre otras”⁵⁵⁴. Del mismo modo, Henri Lefebvre reconocería que donde hay producción del espacio, hay consecuencia histórica⁵⁵⁵. Un rasgo fundamental de la ideología sería borrar las huellas de actividad productora, por lo que un comportamiento sedimentado desde el arte contemporáneo, podría consistir en intentar volver a mostrar el vínculo entre el espacio y el tiempo: “Los anillos concéntricos en el troco de un árbol revelan su edad [...] eso conlleva relaciones entre los lugares y sus tiempos. [...] A partir de los espacios de representación, el arte trata de mantener o restituir la unidad perdida”⁵⁵⁶. La *New Topographic* habría apuntado en 1975 en este sentido. Junto a ello, trabajos como los de George Maciunas, Mario Giacometti, Alan Sonfist, Gordon Matta-Clark, Mona Hatoum, Francis Alÿs, Xavier Arenós y Doris Salcedo, apuntarían quizás también a esta dirección. También existía un interés de Guy Debord sobre lo temporal a la hora de reflexionar sobre la idea de espacio, lo que habitualmente ha sido ignorado en sus posteriores revisitaciones. Según afirmaba, sólo rescatando cierta historia es posible una verdadera revolución:

La historia, que amenaza a este mundo crepuscular, es asimismo la fuerza que puede someter el espacio al tiempo de la vida. La revolución proletaria es la crítica de la geografía humana a través de la cual los individuos y las comunidades han de

⁵⁵² Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 212

⁵⁵³ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 255

⁵⁵⁴ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 177

⁵⁵⁵ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 105

⁵⁵⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 222-223

construir los emplazamientos y acontecimientos correspondientes a la apropiación, no ya únicamente de su trabajo, sino de su historia toda.⁵⁵⁷

Pero de hecho, al preguntarnos por comportamientos cartográficos que aborden el tiempo, quizás estaríamos preguntándonos también por prácticas artísticas dirigidas al tiempo. Estas serían sin duda la música y el cine. El “ritornelo” sería precisamente esa melodía que evoca la memoria de los lugares del pasado, por eso es territorializante⁵⁵⁸. Así los trabajos del George Maciunas y el movimiento Fluxus junto con las cartografías de Josep Mestres Quadreny llevarían la cartografía a las interpretaciones sonoras y musicales. Una simbiosis entre estas cartografías musicales y lo que Gilles Deleuze llamó “la imagen-tiempo” del cine, fueron las “sinfonías de ciudades”, desde *El hombre cámara* de Dziga Vértov, o la sinfonía berlinesa de Walter Ruttmann, hasta *À propos de Nice* de Jean Vigo. Más allá de lo que en el ámbito de la geografía se ha denominado cartografía animada, el geógrafo Norman J.W. Thrower habría señalado que “se puede decir que todas las técnicas principales de hacer películas tiene un equivalente cartográfico [...] este tipo de cartografía puede reunir, de una manera más efectiva, el elemento temporal de la historia con la visión espacial de la geografía”⁵⁵⁹. Un video que mostraba mapas y otros recursos cartográficos de una duración de más de cien horas fue producido por el cineasta Robert Abel con su compañía Synapse Corporation en Los Angeles y junto con IBM para el Quinto Centenario Colombino, de cuyo evento dicho autor fue asesor⁵⁶⁰. La cartografía en el cine ha aportado ejemplos más ligados a ciertos comportamientos sedimentarios tal y como hemos desarrollado. Estos serían los trabajos de cineastas como Jonas Mekas o

⁵⁵⁷ Debord, G. (1967) [op. cit.], p. 150

⁵⁵⁸ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.299

⁵⁵⁹ Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], pp. 230-231

⁵⁶⁰ Citado por Thrower, N.J.W. (1999) [op.cit.], p. 131

Chantal Akerman⁵⁶¹. Precisamente un proyecto sobre cartografía y video fue dirigido en 2008 por José Miguel García Cortés bajo el título de *Cartografías disidentes*⁵⁶².

⁵⁶¹ Gámir Orueta, A. “La cartografía en el cine. Mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales”, en *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.14, 2010

⁵⁶² García Cortés, J.M. (ed.) (2008) *Cartografías disidentes* [catálogo y seminario] Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX)

3.2.1 *Atlas of Russian History / A fluxus Atlas*, George Maciunas, 1953-1973

Si bien el *Atlas of Russian History* de George Maciunas se adelanta veinte años al atlas que se editaría en el contexto del Fluxus. En este primer trabajo encontramos ya algunas de las características que luego definirían el movimiento que él mismo fundaría. El *Flux Atlas* no obligaba al lector a realizar una lectura lineal, mientras que en el *Atlas of Russian History* existen instrucciones precisas de cómo hacerlo. Sin embargo, en ambos trabajos encontramos la voluntad de espacializar la historia y de historiar el espacio, algo estrechamente alineado con otras obras del *fluxus* como la serie de Mieko Shiomi *Spatial Poems*. La asociación gráfica de la etiqueta con una tradición cartográfica premoderna indica que los atlas se basan en la experiencia real y no en principios científicos racionales. Ambos trabajos pueden asimismo relacionarse con el *Atlas Eclipticalis* de John Cage (1961), una performance musical en la que el compositor usaba procedimientos al azar en relación a la posición de las estrellas, de ese modo, la polifonía resultante podía ser interpretada como una constelación.⁵⁶³



⁵⁶³ AA.VV. (2013) *Fluxus: Russian Atlases. A Selection from the Jonas Mekas Visual Arts Center* [catálogo de exposición] Vilnius: Jonas Mekas Visual Arts Center; Clark, P. (2007) "Atlas Eclipticalis", en *Gramophone* (septiembre de 2007)

3.2.2 *Storie della terra*, Mario Giacomelli, 1960-1970

En los paisajes de Mario Giacomelli existe una búsqueda formal que desborda las formas habituales con las que la fotografía ha representado el territorio. El fotógrafo solicitaba a los campesinos dejar una suerte de trazos sobre la tierra a través de sus tractores, modificando así el territorio. Estos signos sobre la tierra dan cuenta de una memoria del territorio y la huella del trabajo de las generaciones pasadas. Del mismo modo, ya sea a través de un marcada búsqueda del claroscuro, tiende a forzar la realidad alcanzando una evidente cercanía con la abstracción. Esta serie supone un homenaje a la huella del cuerpo sobre el paisaje, casi a modo de cartografía temporal, en la que los distintos modos de obrar la tierra quedan grabados como líneas de tiempo. El medio de la fotografía sería precisamente un procedimiento a caballo entre el espacio y sus características físicas como la luz, junto con el factor del tiempo. En sus trabajo dejaría de un modo evidente su interés por le trabajo con el contexto específico como sería la región italiana de *Le Marche*.⁵⁶⁴



⁵⁶⁴ Crawford, A. (1985) *Mario Giacomelli* Paris: Centre National de la Photographie; AA.VV. (1984) *Construire les paysages de la photographie: 21 auteurs & plasticiens contemporains* Metz: Metz pour la photographie

3.2.3 *Time Landscape*, Alan Sonfist, 1965-[en proceso]

Este *work in progress* de más de cincuenta años de duración puede ser considerado una forma de intervención sobre el territorio donde la cuestión del tiempo es protagonista. Dicha intervención consiste en replantar una serie de árboles y plantas en una parcela rectangular situada en la ciudad de Nueva York, posteriormente trasladadas a un parque de la ciudad. Dichos árboles y plantas tendrían un origen precolonial, cuyo replante tendría el objetivo de describir las tres etapas de desarrollo de un bosque: desde el pasto a los retoños y el crecimiento del árbol, así como preservar en la tierra un momento de la historia. En las numerosas especies de este *miniforest* se encuentran robles, sasafrás, *sweetgum*, tulipanes, arbustos, enredaderas y violetas. La intervención de la tierra se encuentra así ligada a la recuperación de una memoria vegetal y una evocación del pasado que quedaría visible gracias al crecimiento del bosque. Este comportamiento cartográfico ha sido entendido por Alastair Bonnett como un intento de salir del mapa de la ciudad y abrir una puerta a la historia natural del territorio⁵⁶⁵.



⁵⁶⁵ Sonfist, A. (1978) *Natural Phenomena as Public Monuments* Nueva York: Neuberger Museum

3.2.4 *I Went, On Kawara, 1968-1979*

En la serie *I Went, On Kawara* trazaría durante un año todos sus movimientos con un bolígrafo rojo sobre una fotocopia de un mapa local. El artista creó al menos un mapa por día desde el 1 de junio de 1968 hasta el 17 de septiembre de 1969. En el caso de abandonar el área representada por el mapa, usaba flechas y notas para describir dónde había ido y su ruta de regreso. *On Kawara* marcaría también el lugar donde comenzaba el día con un punto rojo. En los días en que no abandonaba su casa, el mapa solo presenta esa única marca. En el caso de que el artista saliera después de la medianoche, el mapa del día siguiente comenzaba en esa ubicación. Logró así doce anuarios que hablan tanto de su recorrido espacial, como de su historia personal durante ese año. Cada volumen contiene un número diferente de páginas, según la frecuencia de los viajes durante ese tiempo. Los doce volúmenes suman 4740 páginas. Cada publicación permite a los lectores ver la totalidad del documento haciéndolos más sensibles a la dimensión temporal del trabajo, como si desenrollan una línea de tiempo que de otro modo habría quedado comprimida.⁵⁶⁶



⁵⁶⁶ Watkins, J. (2002) *On Kawara* Londres: Phaidon Press

3.2.5 *A Tour of the Monuments of Passaic*, Robert Smithson, 1967

Robert Smithson relataría en el artículo publicado en diciembre de 1967 en *Artforum* su visita a la ciudad abandonada de Passaic, en Nueva Jersey. Esa misma mañana había comprado la novela de Brian W. Aldiss titulada *Earthworks*. Robert Smithson relataría que aquel territorio parecía ser de hecho un espacio de representación: una fotografía o una mapa 1:1, lo que desvelaba que la producción del espacio era previo a su materialización. Ello le llevó a pensar que las arquitecturas abandonadas, las cuales habían devenido ruinas antes de ser levantadas, permitían reconstruir un futuro perdido. La experiencia fue mostrada en la Virginia Dwan Gallery, incluyendo un mapa en negativo, junto con 24 fotografías que muestran los monumentos de Passaic. Asimismo, utilizaría aquí su juego dialéctico entre el *site* y el *non-site*, incluyendo en la hoja de sala una invitación al público a tomar el coche y visitar las ruinas para descubrir “una tierra que se ha olvidado el tiempo”.⁵⁶⁷



⁵⁶⁷ Smithson, R. (1967) [op. cit.]; Flam, J. (ed.) (1996) *Robert Smithson: the collected writings* Los Angeles: University of California Press; Reynolds, A. (2003) *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere* Cambridge: MIT Press; Smithson, R. (1965-1973) *Robert Smithson: selección de escritos* Ciudad de México: Alias, 2009

3.2.6 *Self Service*, Josep M. Mestres Quadreny, 1973

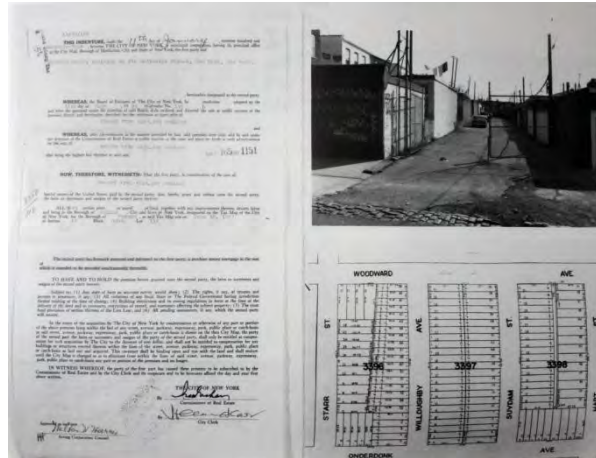
La pieza de música experimental *Self-service* fue pensada para ser construída a través de su interpretación. La partitura consiste en cuatro planos para cuatro grupos de instrumentos, incluyendo flautas y percusión. Para componer la partitura, el músico utilizó diversos planos de la ciudad de Barcelona, imaginando que en lugar de coches circulaban notas musicales de un modo totalmente aleatorio. Estos planos se corresponden a la zona del Eixample, incluyendo la calle Urgell, donde se encuentra de manera simbólica la Escuela Industrial a modo como eje principal. La interpretación comenzaría en uno de los parkings dibujados en el plano y continúa hasta una de las plazas cuyo número interior indica el tiempo de pausa. Posteriormente, los intérpretes pueden seguir por la calle que deseen siguiendo el *tempo* marcado por los números. La pieza tiene una duración indefinida hasta que sus intérpretes se cansen. De este modo, al entramado urbano se le yuxtaponen capas temporales en forma de música que hablan de las capas sedimentadas en la ciudad contemporánea.⁵⁶⁸



⁵⁶⁸ AA.VV. (2010) Josep M. Mestres Quadreny: de cop de poma a trànsit boreal: música, art, ciència i pensament Barcelona: Arts Santa Mònica

3.2.7 *Realty Position-Fake Estates*, Gordon Matta-Clark, 1973-1974

Realty Position-Fake Estates utiliza mapas, certificados y fotocollages para mostrar los terrenos de Queens considerados inútiles para el desarrollo inmobiliario. Estos espacios “sin uso”, a veces incluso más estrechos que los hombros de una persona, fueron subastados públicamente por la ciudad de Nueva York a un precio que oscila entre 25 y 75 dólares cada uno. Quince lotes de estos terrenos serían comprados por el artista, la mayoría pequeñas áreas residuales, a menudo inaccesibles. La colección de propiedades insostenibles de Matta Clark incluía una trama triangular, una pequeña franja de tierra entre dos casas, y una acera. Su trabajo consistió en mapear, medir, fotografiar, catalogar y analizar sus quince propiedades. Al documentar las irracionalidades de una ciudad, básicamente cuestionó el significado y el valor de la propiedad de la tierra, usando estas anomalías en el mapa para revelar sus contradicciones. Al mismo tiempo, sus cartografías revelaron la existencia y memoria de estos espacios. Jaime Davidovich documentó a Matta-Clark mientras visitaba uno de los sitios en Queens.⁵⁶⁹



⁵⁶⁹ Amelunxen, H.(ed.) (2012) *Gordon Matta-Clark: moment to moment: space* Berlín: Akademie der Künste

3.2.8 *Trying to understand where I grew up*, Robert Kinmont, 1975

Robert Kinmont creció en el valle de Owens, a cinco millas de Bishop, una pequeña ciudad de 3.000 personas en la región de la Sierra Oriental de California. *Trying to understand where I grew up* es un proyecto de tres fotografías desgastadas y meticulosamente alineadas y pegadas con cinta adhesiva para formar una vista panorámica de un paisaje. La escena muestra el valle de Owens, y representa una vista de dos extremos: la inmensidad de mundo natural y la extensión de lo humano. Los bordes deshilachados y rasgados indican que el artista ha regresado a esta serie de imágenes una y otra vez, tratando de dar sentido a esta memoria del territorio. El trabajo actuaría como una brújula para navegar por el tiempo, pero al mismo tiempo como intento de localización. Junto a ello puede encontrarse otros documentos y cartografías que inciden en el interés del artista en las cuestiones del territorio y el tiempo. Robert Kinmont desarrollaría un trabajo cercano a los artistas del *Land Art* durante los años sesenta y setenta, posteriormente abandonado hasta 2015, cuando estos y otros trabajos han vuelto a revisitarse.⁵⁷⁰



⁵⁷⁰ AA.VV. (2009) *Robert Kinmont* [catálogo de exposición] New York: Alexander and Bonin

3.2.9 *Timeline Year*, Dennis Oppenheim, 1978

Timeline Year consiste en dos largas líneas de 4.827 kilómetros trazadas sobre el terreno entre Canadá y Estados Unidos que señalan la división entre dos diversas *time zone*. Esta pieza supuso una continuación del proyecto *Annual Rings* (1968), en el que Dennis Oppenheim había presentado un tipo de cartografía temporal sobre la zona de la ribera del St. John, que se corresponde con el límite entre los Estados Unidos y Canadá. El cambio del paisaje y paso del tiempo es relatado por el artista a través de los límites geopolíticos, las zonas horarias, el crecimiento de los árboles y la descomposición entrópica. Al yuxtaponer los límites nacionales y temporales creados por el hombre, Denis Oppenheim se abrió a cuestionar los valores relativos a los sistemas de ordenamiento asumidos. A la imagen de la intervención le acompañan una serie de materiales de documentación entre los que se incluyen una fotografía y diversas imágenes cartográficas. Su contemporáneo y colega Robert Smithson también había tratado de incorporar la dimensión temporal a la práctica del espacio en *Spiral Jetty*⁵⁷¹.



⁵⁷¹ Abildgaard, D. (1996) *Dennis Oppenheim: land art 1968-78* [catálogo de exposición] Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum

3.2.10 *Present Tense*, Mona Hatoum, 1996

Present Tense es una instalación compuesta por 2200 prismas cuadrados de jabón *Nablus*, que Mona Hatoum ha perforado con pequeños puntos rojos. Estos puntos reproducen el contorno de Medio Oriente, delineando el mapa elaborado en el Acuerdo de Paz de Oslo de 1993 por las autoridades palestinas e israelíes para demarcar la tierra que debía ser devuelta a Palestina. Este jabón es de hecho un producto tradicional palestino cuya industria se ha desarrollado en la ciudad de Nablus desde el siglo X hasta nuestros días. Salpicando esta capa de jabones cremosos y semitransparentes, en la cartografía de Mona Hatoum resalta el estado efímero del reciente mapeo territorial y, al mismo tiempo, refleja la historia persistente y duradera del pueblo palestino. El título del trabajo refuerza tanto la sensación de territorios en constante cambio como las tensiones que surgen de las diferentes agendas políticas en la región. El título de la pieza *Present Tense* remitiría precisamente a esta condición de temporalidad que a su vez tiene que ver con la tensión territorial y la construcción de la Historia.⁵⁷²



⁵⁷² AA.VV. (2012) *Projecció / Mona Hatoum* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Joan Miró

3.2.11 *Materiales de construcción y Guías de descampados*, Lara Almárcegui, 1999-[en proceso]

En sus trabajos, Lara Almarcegui cuestiona el urbanismo a través del estudio de lugares que se escapan a la definición de ciudad y de arquitectura, ya sean descampados o edificios abandonados que no siguen un diseño definido. Lugares en situación de cambio que enseñan la inestabilidad de la ciudad, como edificios antes y durante su demolición. Los proyectos para presentar estos espacios se desarrollan a través de acciones físicas sobre cómo involucrarse con el lugar, cavar en un descampado para ver qué hay debajo, restaurar un mercado que van a demoler, arreglar una cabaña o calcular los materiales de construcción de toda una ciudad. Estos proyectos se han ido radicalizando al ganar medios para lograrlo. De este modo, se han realizado tanto guías de descampados como instalaciones en las que la artista realiza una labor de estudio y separación de cada uno de los elementos. En muchos casos estos trabajos contribuyen a preservar la memoria de las arquitecturas y permiten asegurar la permanencia de descampados.⁵⁷³



⁵⁷³ Zaya, O. (ed.) (2013) *Lara Almárcegui* [catálogo de exposición] Madrid: Acción Cultural Española

3.2.12 *Le carte du monde*, Huang Yong Ping, 2000

Le carte du monde sería un cartografía temporal presentada con una gran tira, a modo de piel de manzana a gran escala, sobre la que se encuentran más de 400 agujas de cobre. Cada una de estas agujas están etiquetadas con todos los desastres naturales previstos para el año 2046 siguiendo a LI Yu, autor chino del libro *The Century To Come*, publicado en 1993. Estos desastres incluyen terremotos, sequías, guerras y conflictos. El trabajo de Huang Yong Ping está enfocado a las problemáticas derivadas de la globalización, los encuentros culturales, el neocolonialismo, los conflictos religiosos, las transformaciones geopolíticas, y los fundamentalismos ideológicos. Su reflexión filosófico-estética, a veces nihilista, enfatiza el papel crucial del escepticismo, con el cual el artista cuestiona la idea de hegemonía racionalista y antropocéntrica. Del mismo modo esta cartografía visualiza hasta qué punto la posibilidad de un tiempo futuro estaría íntimamente ligado a las consecuencias de todo aquello que se desarrolla sobre nuestro espacio. Junto con su instalación, el artista ha publicado una *Travel Guide for 2000-2046*, en la que profundiza sobre estas cuestiones.⁵⁷⁴



⁵⁷⁴ Raspail, T. (2013) *Huang Yong Ping* [catálogo de exposición] Lyon: Musée d'art contemporain

3.2.13 *iNN memoriam*, Rogelio López Cuenca, 2002

Rogelio López Cuenca ha desarrollado numerosas cartografías sobre ciudades como Roma, México, Valencia o Málaga. *iNN Memoriam* sería un trabajo de investigación desarrollado sobre la memoria en la ciudad de Lima. Los acontecimientos resaltados en el mapa están asociados a un pasado que no ha sido resuelto y que ha quedado en el inconsciente de la sociedad peruana. El proyecto se centra en la identificación y mapeo de espacios y lugares de la ciudad marcados en los últimos 30 años por la violenta confluencia de contradicciones que se han dado y que se continúan dando en tales espacios. Sea desde la política, el mercado y su racionalidad económica, la represión cultural, racial o sexual y la eliminación de los espacios considerados por el poder como “ingobernables”. Algunos de ellos han generado una marca imborrable en la psique colectiva y otros por el contrario se encuentran ocultos o negados. Son esos lugares otros los que la cartografía pone en relevancia, marcados como lugares a redescubrir y planteando la utilización de las estrategias del turismo convencional para señalarlos.⁵⁷⁵



⁵⁷⁵ AA.VV (2015) Radical geographics: Rogelio López Cuenca [catálogo de exposición] Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern

3.2.14 *The Green Line*, Francis Alÿs, 2004

The Green Line es una continuación de la acción realizada por el artista en el verano de 1995 en la ciudad de São Paulo, marcando una línea a su paso con un bote de pintura. En junio de 2004, ese mismo gesto fue repetido siguiendo la línea paralela de lo que fuera la *Green Line* que atravesaba el municipio de Jerusalén. Se usó para ello 58 litros de pintura verde para caminar los 24 km. Poco después, se presentó la documentación filmada de la caminata, en la que intervienen diferentes personas espontáneas que se unen a la acción. Dicha línea había sido dibujada a lápiz en un mapa por Moshe Dayan al final de la guerra entre Israel y Jordania en 1948, y este siguió siendo el límite hasta la Guerra de los Seis Días en 1967, después de lo cual Israel ocupó los territorios habitados por palestinos al este de la línea. La acción de Francis Alÿs levantó el recuerdo de dicha línea verde en un momento en que un muro estaba en construcción al este del *Green Line*. El artista propondría así una reflexión sobre cuál podría ser el papel de los actos poéticos en situaciones políticas violentas y en cómo la producción del espacio tiene también implicaciones históricas.⁵⁷⁶



⁵⁷⁶ Medina, C. (2007) *Francis Alÿs* New York: Phaidon Press

3.2.15 *Blue Lake Pass and Water Line*, Maya Lin, 2006

En *Blue Lake Pass and Water Line*, Maya Lin condensa gran parte de su trabajo de la última década explorando ríos y océanos. Dicho trabajo de exploración se desarrolla a través del mapeo, como una forma de traducir la medida de un lugar a una escala que podemos ver y comprender. La instalación *Water Line* sigue el paisaje submarino alrededor de la Isla Bouvet, una remota masa de tierra subantártica. Con los datos proporcionados por los científicos del Instituto Oceanográfico Woods Hole, Maya Lin y sus colaboradores han desarrollado una representación topográfica del lecho marino que se ha traducido en una estructura arquitectónica fabricada con tubos de aluminio. Por su parte, *Blue Lake Pass* topografía un área específica del sudoeste de Colorado donde la artista pasó su infancia. En esta cartografía utilizó una cuadrícula, donde los picos irregulares y accidentados contrastan con la red uniforme, recordando a los espectadores el contraste entre el desorden del mundo natural y los intentos humanos de sistematizarlo, temporalizarlo y ordenarlo a través del mapeo.⁵⁷⁷



⁵⁷⁷ Lin, M (2016) *Between art and architecture*
Madrid: Ivorypress

3.2.16 *Spectral Aerosion*, La Société Réaliste, 2011

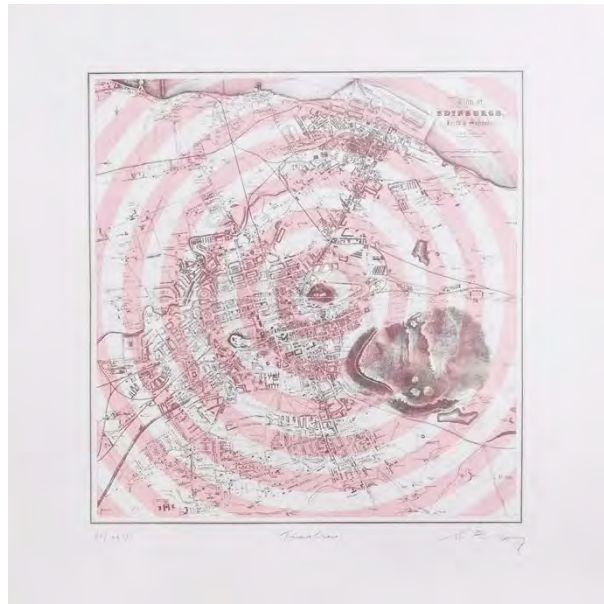
El colectivo la Société Réaliste, fundado por Ferenc Grof y Jean-Baptiste Naudy, trabaja con el objetivo de apropiarse y distorsionar las herramientas de comunicación de las estructuras de poder, ya sea a través de mapas como emblemas, signos o arquitecturas. Los artistas crean confrontaciones simbólicas y visuales para examinar críticamente tales estructuras. Operan a través de comparaciones, extrapolaciones e interpretaciones estadísticas, arrojando luz sobre las evoluciones y tendencias históricas y produciendo herramientas para leer el mundo contemporáneo. *Spectral Aerosion* sería el tercero de una serie de objetos cartográficos, iniciados en 2009. Para este trabajo los artistas imaginaron un mapa de Europa a base de estratos, haciendo que la cartografía mostrara de manera simultánea las fronteras políticas que existían a finales de cada siglo entre el año 0 y el año 2000, lo que produce un enredo entre cada una de estas líneas. Además de ello, en esta cartografía se han ubicado las 250 áreas metropolitanas más importantes de la península europea, siéndoles atribuidas un color específico a cada una de ellas.⁵⁷⁸



⁵⁷⁸ Mezzadra, S. & Neilson, B. (2013) “Fabrica Mundi: Dessiner des frontières et produire le monde”, en Quirós, K. & Imhoff, A. (eds.) (2014) [op. cit.]

3.2.17 *Timeline*, Susan Philipsz, 2012

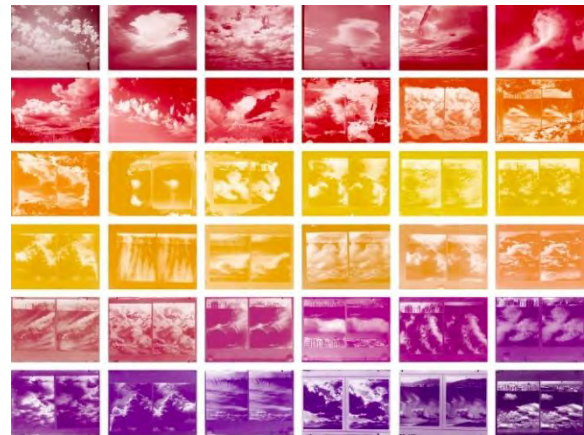
La instalación de Susan Philipsz está inspirada en el tradicional *One O'Clock Gun* que tiene lugar a la una de la tarde cada día en la ciudad de Edimburgo. Este evento consiste en lanzar una bola de cañón señalando la mitad de la jornada. El *Time Gun* se estableció en 1861 como aviso de la hora a los barcos en el puerto de Leith y el Firth of Forth, a 3 km de distancia. Debido a que el sonido viaja con relativa lentitud, se produjo un mapa en 1861 para mostrar el momento real en el que el sonido del arma se escucharía en varios lugares de Edimburgo. Susan Philipsz partiría de esta cartografía para realizar una grabación del sonido instalando dispositivos en toda la ciudad que hacen registros en secuencia diariamente comenzando en el Nelson's Monument en Calton Hill, antes de que empiece a sonar con un efecto dominó en los otros lugares: Old Calton Cemetery, North Bridge, Waverley Bridge, The Mound y Princes Street Gardens⁵⁷⁹. La artista demuestra así la posibilidad efectiva de cartografiar el sonido e interpretarlo, a modo de partitura desde la práctica del arte sonoro.



⁵⁷⁹ AA.VV. (2010) *Turner Prize 10* Londres: Tate Publishing

3.2.18 *Estratos (1936-39)*, Xavier Arenós, 2014

Esta serie de treinta y seis fotografías toma el nombre de un tipo de nubes (*stratus*) que se caracterizan por sus capas horizontales y por tener una base densa y uniforme. A partir de esta premisa, se han seleccionado varias fotografías de nubes de los años 1936 y 1939, encontradas en un archivo meteorológico, con la idea de trazar varias franjas de colores análogos a los de la bandera de la Segunda República. Una de las lecturas de esta propuesta se fija en la importancia que tenían las nubes durante la Guerra Civil, ya que un cielo con mucha nubosidad impedía la visibilidad de los aviones fascistas; y otra, en la idea de paisaje, ya que los colores que constituyen la bandera republicana se asemejan a los de un amanecer pero también a los de un ocaso. El trabajo de Xavier Arenós explora la idea de utopía desde la historiografía, la política o la arquitectura. En este proyecto, incorpora una mirada cartográfica que sin embargo no se encuentra desligada a la reflexión sobre la memoria y la historia.⁵⁸⁰



⁵⁸⁰ AA.VV. (2017) *La Presencia y la ausencia: Xavier Arenós* Valencia: Institut Valencià d'Art Modern; Arenós, X. "Estratos" [página web] Disponible en: <https://www.xavierarenos.com/es/portfolio-items/estratos-1936-39-2014/>

3.2.19 *Faux Guide*, Yto Barrada, 2015

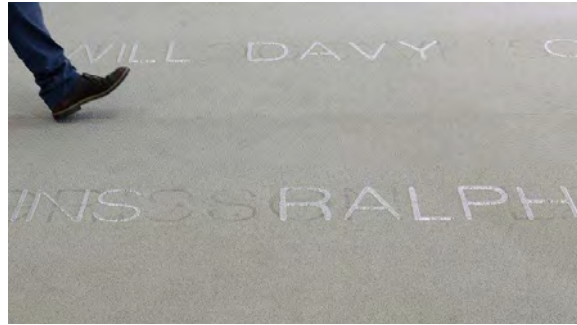
El proyecto *Faux Guide* está dirigido a la exploración de la paleontología, la museología y la historia natural de Marruecos, incluyendo una guía de fósiles para falsificadores y extranjeros. La región árida entre las montañas del Atlas y el desierto del Sahara, antiguo suelo oceánico, se ha convertido en un paraíso para los descubrimientos fósiles y la explotación. Ello ha dado origen a una industria de cazadores de fósiles que usan todo tipo de herramientas para encontrar especímenes antiguos, impulsando también a comerciantes, mayoristas, casas de subastas, y paleontólogos amateurs. La película *Faux départ* es un ensayo cinematográfico sobre la fabricación de fósiles falsos, así como reflexiones sobre el tiempo geológico y la historia del planeta. Subrayando el papel de la geología, el diseño de la instalación adopta la estructura geológica del tiempo junto con diversas secciones con materiales documentales. *Faux Guide* evidencia a su vez la relación entre el fósil como una huella física y la producción de conocimiento desde el punto de vista paleontológico, geológico e histórico.⁵⁸¹



⁵⁸¹ Barrada, Y. (2015) *A Guide to Fossils for Forgers and Foreigners* Londres: Buchhandlung Walther König

3.2.20 *Palimpsesto*, Doris Salcedo, 2017

Doris Salcedo utiliza diversos modos de intervención en el espacio desarrollando un trabajo complejo en torno a la violencia política y el sufrimiento de aquellos que han quedado excluidos de unas condiciones de vida digna. Sus instalaciones producen espacios, cual cartografías a escala 1:1, donde reconstruye la historia incompleta y fragmentada de dichas comunidades en exclusión. *Palimpsesto* es un proyecto de largo recorrido que trata sobre la idea de violencia en el espacio público. En su instalación *site-specific* en el Pabellón de Cristal en Madrid surgían gotas de agua del suelo que lentamente se unen hasta formar los nombres de hombres y mujeres que se han ahogado al intentar llegar a Europa en busca de una vida mejor. La artista utiliza de este modo el propio espacio para visibilizar nuestra historia reciente y la memoria de dichos refugiados, apelando a que ese espacio que construimos es también un espacio cruzado por múltiples capas. Del mismo modo, este trabajo también ha sido presentado en otras ciudades ajustándose a problemáticas de cada contexto con la intención de hacer que el territorio hable.⁵⁸²



⁵⁸² Liaño, S. y Sánchez, S. (2017) *Doris Salcedo. Palimpsesto* [dossier de exposición] Madrid: MNCARS

3.3. CORPORALES

Antes de la inteligencia analítica, que separa el intelecto, mucho antes que el conocimiento formal, hubo una inteligencia del cuerpo.

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974

La historia del cuerpo en la fase final de la cultura de Occidente es la de sus rebeliones.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1950

La necesidad de una apropiación y aprehensión del espacio biopolítico de la subjetividad capitalista, nos lleva a considerar los comportamientos cartográficos planteados desde la estricta corporeidad. Pero antes de aproximarnos a estos comportamientos cabría comenzar preguntándonos “¿qué es un cuerpo?”. Henri Lefebvre se formularía esta misma pregunta para determinar que sin duda es una forma de espacio⁵⁸³. Pero el cuerpo puede plantearse desde la perspectiva de Platón, Santo Tomás o Descartes, puede ser tanto carnal como abstracto, un cuerpo social o una máquina. En este sentido, un cuerpo puede ser un cuerpo geométrico, pero además un cuerpo que percibe el espacio, y en ese proceso de percepción además lo produce. El cuerpo sería el punto de origen y de destino⁵⁸⁴. Para Carl Schmitt un cuerpo sería “un ser que pisa la tierra”⁵⁸⁵. Cuerpos son también los cuerpos y devenires animales, a través de los cuales se construye el territorio o tiene lugar un proceso de territorialización. Desde los pájaros que nos portan una rama de árbol para avisarnos de que pronto encontraremos la tierra, o los “pájaros-artista” que “lo son en primer lugar por sus cantos territoriales”, hasta la avispa y la orquídea que “hacen mapa”⁵⁸⁶. Fueron las ballenas las que según Carl Schmitt hicieron emancipar a los holandeses del litoral y los hígados de carnero los primeros dispositivos que hicieron que sumerios, babilónicos, griegos y etruscos imaginaran la cartografía de las estrellas⁵⁸⁷. El *haruspex* (adivinator de hígado) podría de hecho ser considerado el primer cartógrafo, en tanto que, a través de escrutar las entrañas, podía presagiar los obstáculos, el correcto camino o

⁵⁸³ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 241

⁵⁸⁴ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 240

⁵⁸⁵ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 3

⁵⁸⁶ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.323

⁵⁸⁷ Schmitt, C. (1942) [op.cit.], p. 11

el emplazamiento para la fundación de una ciudad⁵⁸⁸. Las cartografías con formas corporales, ya sean humanas como animales, tienen una larga tradición. Sería el caso de *Leo Belgicus*, surgido a principios del siglo XVI, o el Águila americana publicada en 1833 en el *Rudiments of National Knowledge, Presented to the Youth of United States, and to Enquiring Foreigners* o el *Serio-Comic War Map for the Year 1877*, donde Rusia es representada como un pulpo que extiende sus tentáculos a Persia, Turquía y Polonia⁵⁸⁹. Más allá de las alegorías de los distintos cuerpos para simbolizar el poder o ambición de los estados, Henri Lefebvre recordaría que en las primeras representaciones del espacio, los cuerpos de los distintos signos del zodiaco invadían las cartografías del espacio cósmico⁵⁹⁰.

Sin embargo, nos parece especialmente pertinente la observación de Henri Lefebvre sobre que el conjunto de espacio social procede fundamentalmente del cuerpo y de lo que este cuerpo es capaz de percibir: no sólo ver el espacio, también escucharlo, tocarlo, ser tocado, penetrado, amenazado⁵⁹¹. Esta idea estaría ligada a la idea de “geograficidad” de Eric Dardel, entendida como la “condición terrestre” o la capacidad de relacionarse con la Tierra, lo que hace que la geografía, hermenéutica de la existencia en tanto que seres geográficos, comience en el momento en el que se establece esa relación y lo que hace también que la geografía libere al sujeto del espacio infinito del geómetra⁵⁹²:

Hablamos de “vía fácil”, ruda, directa o “tortuosa”, de “vía de placer” o “de sacrificio”, de “etapas” de la vida, de “perderse” y de “equivocaciones”, de “desvíos” y de “límites” a superar; a veces nos “desviamos” y debemos situarnos “en el buen camino”; existen “malas pendientes” y ascensos “morales”. En una palabra, sentimos “distanciamientos” de ciertas personas; las sentimos “cercanas” o “lejanas”, incluso “inaccesibles”. Todas estas expresiones parecen responder a una espacialización en la

⁵⁸⁸ Vitruvio: “Nuestros antepasados cuando erigían una ciudad o un establecimiento militar, sacrificaban algunos de los animales que pastaban sobre el terreno y examinaban sus hígados [...]” Citado por Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 51

⁵⁸⁹ Garfield, S. (2012) [op.cit.], pp. 182-183

⁵⁹⁰ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 104

⁵⁹¹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 231, 244

⁵⁹² Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 81

que el cuerpo desborda el espacio, lo que Minkowski llama “el espacio primitivo”, en el que se mueven nuestros pensamientos, nuestros deseos, nuestra voluntad.⁵⁹³

Edward Soja sugiere también que la espacialidad o la creación de geografías comienza con el cuerpo: “con la construcción y performance del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial implicada en una relación compleja con su entorno” y es por eso que “el espacio del cuerpo humano es quizás el lugar más crítico para observar la producción y reproducción del poder”⁵⁹⁴. Peter Sloterdijk iniciaría su proyecto *Esferas* declarando que “la experiencia del espacio siempre es la experiencia primaria del existir”⁵⁹⁵. El espacio puede asimismo medirse en pasos, pies, en codos, pulgas, pues, palmos, cabezas u otros fragmentos de cuerpo⁵⁹⁶. Para George Perec “vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse”⁵⁹⁷, y en su *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz reflexionaría sobre “el sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio”⁵⁹⁸. Este sentido de geograficidad lo encontramos en los trabajos de artistas como William Kentridge o Perejaume, donde es el cuerpo el que construye el espacio, ya sea a nivel físico como simbólico.

Habría, según Henri Lefebvre, tres maneras de producir espacio a partir del cuerpo: el gesto, el indicio y la marca. El “gesto” sería el paso previo al “comportamiento”, como los procesos de territorialización animales que ya hemos comentado o los primeros indicios de territorialización primigenia. En cuanto a la marca o huella, podríamos considerar aquí la perspectiva antropológica del arquitecto Francesco Careri en *El caminar como práctica estética*⁵⁹⁹. La estética del paseo ha sido profusamente abordada en los últimos años, ya sea tomando referencias históricas como *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau desde un punto de vista romántico, o bien *El arte del caminar* de Henry David

⁵⁹³ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 69

⁵⁹⁴ Soja, E. W. (2000) [op.cit.], p. 34, 502

⁵⁹⁵ Sloterdijk, P. (1998) [op.cit.], p. 2

⁵⁹⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 239

⁵⁹⁷ Perec, G. (1974) [op. cit.], p. 25

⁵⁹⁸ Paz, O. (1950) [op. cit.], p. 226

⁵⁹⁹ Careri, G. (2002) [op. cit.]

Thoreau desde un cierto anarcoliberalismo, o también desde el carácter propiamente moderno del *flâneur* de Charles Baudelaire, Walter Benjamin o Franz Hessel, y las excursiones surrealistas y dadaístas, así como las derivas psicogeográficas de la *Internationale Situationniste*. Aunque desde objetivos estéticos y políticos diversos, todos ellos apuntaban a la posibilidad de utilizar nuestro propio desplazamiento como forma de extrañamiento y apropiación del espacio de la ciudad, de nuestros cuerpos o de nuestra mente. La “Théorie de la dérive” se presentaba como una “técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados” que se oponía a las nociones clásicas de viaje y paseo⁶⁰⁰.

Desde entonces, artistas como Richard Long, John Cage, Walter de Maria, On Kawara, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Yoko Ono, Vito Acconci, Sophie Calle, Paul Auster, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Christo y Jeanne-Claude, Dani Karavan, Daniel Buren, Hamish Fulton, Francis Alÿs, Raimond Chavez y Gilda Mantilla, entre muchísimos otros, han desarrollado proyectos donde la práctica del caminar es protagonista. Más allá de los argumentos que se han vertido en los últimos años contra “la cultura nómada”⁶⁰¹, Francesco Careri nos ofrece un análisis estableciendo una diferencia entre el nomadismo, originado por el desplazamiento de la transhumancia y el errabundeo, propio de los humanos

⁶⁰⁰ Ver : Debord, G. (1956) [op. cit.]

⁶⁰¹ Ya analizábamos en el bloque anterior que la lógica del propio capitalismo es “nómada”. Ello tiene que ver también con lo que Pascal Gielen denomina una “estetización de la vida nómada” por parte de individuos de una clase social elevada, que nada tiene que ver con los movimientos nómadas colectivos de clases empobrecidas, Gielen, P. (2013) [op.cit.] pp. 139-155 / así como la tendencia nómada que Eric Sadin, E. (2013) [op.cit.] ha encontrado en la aparición de modas como el *skateboard* y del *surf*, deportes practicados por sujetos “afirmados en tanto individualidades que se deslizan en total libertad sobre superficies devenidas *lisas*” Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 51 / Del mismo modo Francesco Careri, F. (2002) [op.cit.] reconocía en la prólogo de la última edición de *Walkscapes*: “Tras haber escrito el libro, la palabra ‘nomadismo’ ha adquirido para mí muchos otros significados. He empezado a entender que en muchas ocasiones el nomadismo es sufrido en propia carne, no por elección propia o por tradición cultural, por quienes han tenido que hacer una renuncia y viven en el *apartheid* de los campamentos nómadas, por quienes siguen intentando habitar el mundo con toda libertad pero todavía encuentran infinitas barreras en sus desplazamientos.” Careri, F. (2002) [op.cit.], p.166

recolectores⁶⁰². A este último correspondía el espacio en blanco aún por cartografiar, mientras que en el espacio del nómada aparecían en los primeros ensayos cartográficos que bien podían suponer esas marcas o huellas en el territorio y que llevaría al nacimiento de la arquitectura del paisaje y la propia producción del territorio⁶⁰³. Pero un segundo proyecto llevaría a Francesco Careri a considerar también la posibilidad del “caminar para detenerse”⁶⁰⁴. A este nuevo arte de errar le seguirían los encuentros y la construcción de un espacio social: “Me gustaría hablar ya no del andar para perderse, sino del hablar para tropezarse con el otro, de la decisión de detenerse para construir un espacio de encuentro con lo diverso”⁶⁰⁵.

La biopolítica y la necropolítica han puesto precisamente el cuerpo en el objetivo primero del control, el orden y la dominación⁶⁰⁶. Existe toda una tradición de cartografías en esta línea, ligadas tanto a la anatomía como a la psicología, la inmoralidad, las enfermedades y la curación. Sería el caso del atlas de enfermedades que quiso elaborar en 1780 Leonhard Ludwing Finke a partir de una lista de países a evitar, el mapa de la gripe de Robert Petty en 1844, o el mapa del cólera del doctor John Snow de 1845, abriendo un nuevo campo de investigación: la geografía médica⁶⁰⁷. Dichos trabajos cartográficos estuvieron especialmente vinculados a la cartografía estadística o morfológica desarrollada durante el siglo XIX en el seno de la cual se realizaron cartografías como el mapa del cretinismo de Ernest Heinrich Michaelis en 1843, un mapa de la distribución del delito de André Michel Guerry y Andrien Balbi, o el mapa de la pobreza en Londres de Charles Booth que incluía una suerte de categorías (clase baja o violentos, pobres descuidados, pobres, mezclados, bien situados, clase media acomodada, adinerados). En la misma línea se desarrolló la frenología gracias al doctor Franz Joseph Gall y los hermanos Fowler,

⁶⁰² Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 38

⁶⁰³ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 24

⁶⁰⁴ Careri, F. (2002) [op.cit.], Careri, F. (2016) *Pasear, detenerse* Barcelona: Gustavo Gili

⁶⁰⁵ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 167

⁶⁰⁶ Mbembe, A. (2006) *Necropolítica* (Elisabeth Falomir Archambault trad.) Santa Cruz de Tenerife: Melusina

⁶⁰⁷ Al respecto puede verse: Thrower, N.J.W. (1999) [op. cit.]

sirviendo de argumento para elaborar perfiles criminales, defender la pureza racial o diagnosticar conductas no normativas. El mapa del Proyecto Conectoma Humano o las últimas neurocartografías cognitivas podrían situarse en esta tradición. Pero si bien Michel Foucault señaló a la religión, las prisiones, la familia, la escuela y la medicina como los principales dispositivos de control bipolar; como ya hemos visto, el desarrollo de la ciencia cognitiva, el laberinto urbano, las redes digitales y la inteligencia artificial son los responsables actuales del control de nuestros cuerpos y su fragmentación: “Dominado por potencias abrumadoras, incluidas las tecnologías brutales y la extrema visualización, el cuerpo se fragmenta, se desprende de sí: se despropia”⁶⁰⁸. La cultura posmoderna se habría definido también como una cultura del “desmembramiento del cuerpo”⁶⁰⁹. Incluso los flujos electrónicos y digitales son capaces hoy de “organizar en diferido el encuentro localizado de entre los cuerpos”⁶¹⁰. Ya Walter Benjamin habría reflexionado sobre el surgimiento de una nueva experiencia urbana que trasciende los antiguos hábitos de percepción corporal, y Fredric Jameson ha constatado que “la nueva estética ha llegado a sentir como incompatible la representación del espacio con la del cuerpo humano”⁶¹¹. El *Atlas* de Michel Serres es una guía para reencontrarnos con nuestros cuerpos en medio de una nueva geografía globalizada⁶¹². Las llamadas *embodied cartographies* son un modo de paliar dicho déficit en los análisis del territorio, utilizando el propio cuerpo como forma de agenciamiento⁶¹³. Este podría ser el caso del trabajo de artistas conemporáneos como Antoni Abad, quién desarrolló toda una serie de experimentos cartográficos corporales antes de comenzar el trabajo de las cartografías digitales, así como La Pocha Nostra, Libia Posada o Adriana Varejo.

⁶⁰⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 214. Ver también: Foucault, M. (1961) *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* París: Pantheon Books

⁶⁰⁹ Hassan, I. (1971) *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982

⁶¹⁰ Sadin, E. (2013) [op.cit.], p. 139

⁶¹¹ Jameson, F. (1991) [op.cit.], p. 59

⁶¹² Serres, M. (1994) *Atlas* París: Julliard

⁶¹³ Sobre el concepto de “embodied cartographies” puede consultarse Dodge, M. Kitchin, R. & Perkins, C. (2009) [op. cit.], p. 21

Jacques Lacan ha desarrollado una topología psicoanalítica, algo que Henri Lefebvre había señalado como posibilidad epistémica⁶¹⁴. También Gilles Deleuze y Félix Guattari reflexionarían sobre esta posibilidad⁶¹⁵. Al cuerpo con órganos, en tanto que cuerpo sujeto a la normatividad, sólo le queda la posibilidad de arrancarse a sí mismo de su propio organismo: “hacerse un cuerpo sin órganos. La “rostridad” sería el primero de los espacios a emancipar, dado que es fundamentalmente sobre el rostro donde recae la desterritorialización capitalista: el rostro es el primer plano de la cámara, “el rostro es un mapa”⁶¹⁶. *Fin de Copenhague* de Asger Jorn mostraría esta nueva realidad. Una reapropiación del cuerpo ligada a la reapropiación del espacio sería un proyecto revolucionario encaminado, según Henri Lefebvre, a superar la idea de deseo del consumo, considerando que “el espacio del placer, que sería el auténtico espacio apropiado, no existe aún”⁶¹⁷.

La restitución del cuerpo, en primer lugar, significa la restitución del espacio sensorial-sensual, de la palabra, de la voz, del olor y de lo auditivo. Esto es, de lo no-visual. Y de lo sexual, pero no en el sentido del sexo como tal, aisladamente, sino de la energía sexuada, orientada hacia un cierto dispendio de acuerdo con ritmos determinados.⁶¹⁸

Las performances y coreografías experimentales desarrolladas desde los años sesenta y setenta como las de Vito Aconcci, Valie Export, Analívia Cordeiro, Simone Forti o Trisha Brown, utilizarían el propio cuerpo para su inscripción en el espacio a través de una suerte de somatografía o escritura corporal. La performatividad del cuerpo ligada a la idea de geograficidad de Eric Dardel que ya hemos comentado, habría sido desarrollada por Judith Butler en *El género en disputa* como una forma de visualizar los signos de la

⁶¹⁴ Lacan, J. (1961-1962) “L’identification”, en *Seminario 9* (Ricardo Rodríguez Ponte trad.) Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires; Lefebvre, H. (1974) [op. cit.] p. 154

⁶¹⁵ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp. 155-196

⁶¹⁶ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], pp. 176, 194

⁶¹⁷ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 215

⁶¹⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 395

construcción cultural del género y otros modelos normativos⁶¹⁹. En *Mapping Desire Geographies*, David Bell diagnosticaría la alienación de los cuerpos sometidos a la normatividad y exploraría la apropiación de los cuerpos desde lugares de resistencia⁶²⁰. Paul Preciado se ha preguntado por la posibilidad de prácticas cartográficas *queer* que den cuenta de un *flâneur* preverso, un lesbianismo topofóbico o la multicartografía de las trabajadoras sexuales⁶²¹. En esta línea diversos comportamientos cartográficos han incidido de un modo específico en cuestiones de género, orientación sexual o la normatividad del cuerpo en el espacio dominante. Este aspecto ha sido especialmente trabajado por la teórica Carmen Navarrete, quien dedicó un trabajo de investigación a recontextualizar la crítica feminista del arte contemporáneo en el interior de las prácticas cartográficas y espaciales⁶²². En esta perspectiva podemos situar los fotomontajes urbanos de Anita Steckel, las “geografías del morbo” de Pepe Miralles o los juguetes *post-porno* del colectivo O.R.G.I.A, donde el espacio de las ciudades estaría dominado por los imaginarios y usos del cuerpo.

⁶¹⁹ Butler, J. (1990) *El género en disputa* Paidós, Barcelona, 2007. Ver también: Foucault, M. (1976-1984) *Histoire de la sexualité* vols. I-III París: Gallimard

⁶²⁰ Bell, D. (1995) *Mapping Desire Geographies* Nueva York: Routledge

⁶²¹ Preciado, B. (2014) “Cartographies queer: le flâneur pervers, la lesbienne topophobique et la travailleuse sexuelle multicartographique, ou comment faire une cartographie ‘ren@arde’ avec Annie Sprinkle”, en Quirós, K. & Imhoff, A. (eds.) [op. cit.], pp. 99-110

⁶²² Navarrete, C. (2017) *Género y espacio. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales* [tesis doctoral] Valencia: Universidad Politècnica de Valencia

3.3.1 *Fin de Copenhague*, Asger Jorn, 1957

Fin de Copenhague se imprimió en 24 horas a modo de experimento artístico como exaltación de los medios de expresión popular, utilizando la técnica del *detournement*. Dicho experimento resultó en 32 collages que fueron transferidos a placas litográficas. Asger Jorn vertió sobre cada una de las placas la tinta que puede apreciarse en cada lámina. La publicación da cuenta de un nuevo concepto de sociedad ligado al espectáculo y el nihilismo del consumo. En las páginas de la publicación aparecen todavía mapas, pero los auténticos protagonistas son los cuerpos alienados de personajes de todo tipo sacados de medios de comunicación. Desde sus poses y sus gestos, hasta la moda, denotan la alienación de los cuerpos por parte de la esfera de consumo. Estos personajes rebosan felicidad y erotismo en un momento donde el capitalismo comenzaba a utilizar la imagen de la felicidad y conceso como estrategia definitiva de la biopolítica. Las manchas de tinta y los diversos cuerpos definen ciudades y junto a laberintos de citas de la cultura de masas: *carpe diem*, “nuestra vida transformada”, “nueva industria revolucionaria”.⁶²³



⁶²³ Jorn, A. (1957) *Fin de Copenhague*
Copenhague: MIBI

3.3.2 *A line made by walking*, Richard Long, 1967

La entrevista publicada en 1966 en *Artforum* en la que Tony Smith relataba un viaje por una autopista en construcción con estudiantes de la Cooper Union, ha sido considerada el inicio del *Land Art*⁶²⁴. Este texto influenciaría tanto a Robert Smithson como a Richard Long y Carl Andre. Sin embargo, todos ellos tomarían experiencias cercanas pero distintas. El trabajo artístico de Richard Long no consistiría en generar objetos, sino en la propia práctica del andar. *A line made by walking* de Richard Long ha sido comparado por Rudi Fuchs con el cuadrado negro de Kazimir Malevich: “una interrupción fundamental en la historia del arte”⁶²⁵. Pese a la ausencia del cuerpo en la imagen, la intervención sobre el espacio implica una presencia prolongada, que ha convertido su huella en práctica estética. Asimismo, Richard Long utiliza en sus trabajos su propio cuerpo para medir el espacio y el tiempo, al andar registra los cambios de la dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos, de aquello que hemos llamado el espacio percibido.



⁶²⁴ Samuel, J. & Wagstaff, Jr., "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, n.4 (diciembre 1966)

⁶²⁵ Fuchs, R. (ed.) (2017) *Earth Sky: Richard Long at Houghton Hall* Colonia: Buchhandlung Walther König

3.3.3 *Stretch*, Vito Acconci, 1969

Vito Acconci desarrolló una carrera compleja que lo llevó de la poesía a la performance, del video a la arquitectura. En las actuaciones subversivas y corporales de Vito Acconci, el artista fue conocido por morderse, quemarse el vello corporal y masturbarse. Para *Broad Jump '71*, el artista organizó una competición de salto para hombres en la que las mujeres fueron los premios, ofreciendo comentarios sobre la propiedad masculina sobre las mujeres. Para *Tonight We Escape from New York* (1977), instaló una escalera de cuerda en el Museo Whitney, junto a la cual cuatro altavoces reproducían fragmentos de un diálogo racista que parecía subir y bajar a lo largo de la escalera. El interés de Acconci por el cuerpo humano y su relación con el espacio evolucionó posteriormente hacia el diseño arquitectónico, paisajístico y de mobiliario. *Stretch* sería un ejemplo de estos trabajos donde la cuestión del cuerpo estaría unida a la experiencia del espacio, suponiendo una cartografía de movimientos que a la vez de proponer una serie de gestos, incorporaba la consideración del paisaje.⁶²⁶



⁶²⁶ Basta, S. & Ricciardi, G. (eds.) (2006) *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973* Nueva York: Charta

3.3.4 *Body Configurations*, Valie Export, 1972-76

Body Configurations fueron una serie de obras en las que Valie Export, usó su cuerpo como un dispositivo de medición y señalización. En cada una de estas acciones, la artista rodeó la curva de un bordillo o se adaptó al ángulo de una esquina. Estas acciones fueron diseñadas para desafiar la cultura conformista de su Austria natal en el período de posguerra, que asumía el ordenamiento territorial y el diseño del espacio urbano sin plantear la posibilidad de otra lógica posible. Junto a ello, desde una perspectiva propiamente feminista, buscaba poner en cuestionamiento la articulación del espacio desde un punto de vista patriarcal. En la mayoría de las imágenes de *Body Configurations*, se acentúan las líneas negras o rojas añadidas sobre la impresión. La conformidad fallida con las estructuras arquitectónicas, las líneas geométricas aplicadas a las fotografías y la gimnasia incómoda de la figura, enfatizan la tensión entre la artista y las fuerzas ideológicas y sociales que dan forma a la realidad urbana, registrando los efectos psicológicos de los ambientes contruidos y naturales.⁶²⁷



⁶²⁷ Bourgeois, C. (ed.) (2003) *Valie Export* [catálogo de exposición] Montreal: Éditions de l'oeil

3.3.5 *The Skyline*, Anita Steckel, 1974

Anita Steckel fue pionera en el uso de la fotografía en montajes, fotocollages y técnicas de apropiación, además de explorar temas sobre el racismo, el sexismo y la cuestión de género. Sus autorretratos como una mujer gigante que cuelga del Empire State Building remiten a la serie *The Skyline* en la que a través de un horizonte urbano fálico, la artista propone un nuevo paisaje reivindicativo y personalizado. Este trabajo reflexiona sobre feminismo, urbanismo, sexismo, racismo e historia. En relación a la crítica de género, retrató la desigualdad de género en una sociedad corporativa dominada por hombres, especialmente representados en el entramado empresarial presente en Manhattan. Frente a este paisaje fálico, el cuerpo de la mujer aparece entre los rascacielos apropiándose de dicho espacio y acomodándolo a los usos de este. La escala de estos cuerpos remitiría asimismo a la idea de lucha de poder entre géneros, a la vez que dirige el imaginario cinematográfico de la película *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) hacia una teoría feminista.⁶²⁸



⁶²⁸ Despentes, V. (2006) *Teoría King Kong* (Beatriz Preciado trad.) Barcelona: UHF

3.3.6 *M3x3*, Analívia Cordeiro, 1974

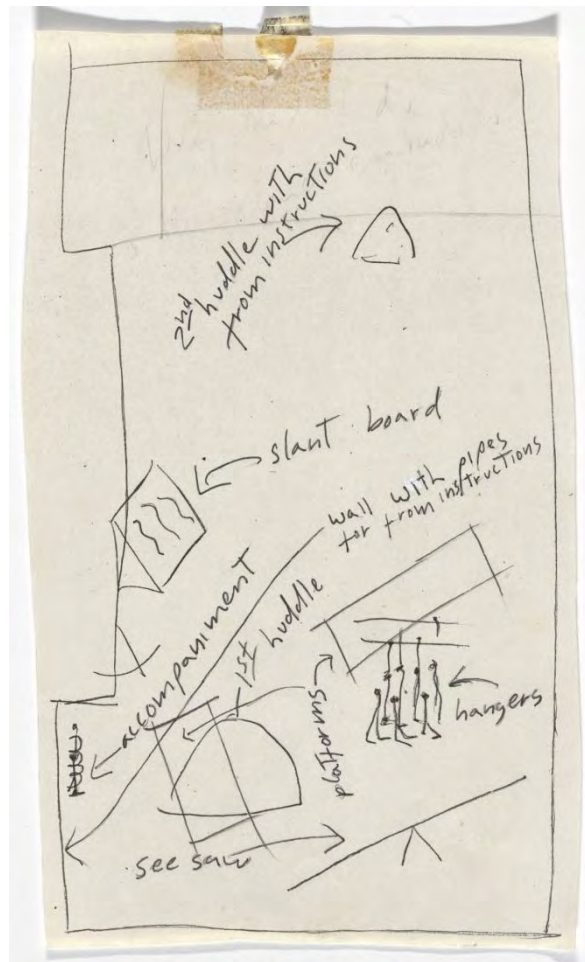
El video *M3x3* de Analívia Cordeiro supone la primera pieza de videoarte en Brasil así como la primera pieza de videodanza en el mismo país. Es de este modo considerada una obra de referencia, que abriría una nueva línea en la historia del video, la danza y el arte hecho por mujeres. *M3x3* replantearía el lenguaje de la danza a partir de una especial “notación”, articulado luego por medio de un programa de computación pionero. En la acción coreográfica participaría diversas bailarinas que interpretan el movimiento simulado de la computación de una máquina y que acaban por confundir sus cuerpos con un espacio artificial. Dicho espacio ha sido cartografiado a partir de una cuadrícula que divide el campo de actuación y organiza el movimiento. El sonido de la grabación reproduciría también la sensación de un efecto maquínico. Analívia Cordeiro ha desarrollado una línea de exploración partir de lo estética de lo neo-concreto y ha establecido un diálogo tanto con los primeros desarrollos de la programación tecnológico-artística, como con las mutaciones de la danza moderna y del performance.⁶²⁹



⁶²⁹ AA.VV. (2017) *Colección BEEP de arte contemporáneo* [dossier de exposición] Madrid: Colección BEEP

3.3.7 *Animations*, Simone Forti, 1986

Desarrolladas a mediados de la década de 1980, las *Animations* de Simone Forti abarcan la traducción de imágenes y noticias de la prensa a una serie de movimientos improvisados. La investigación durante meses de este tipo de materiales, le llevaría a producir una serie de escritos, cartografías y dibujos que se traducirían en performances de improvisación colaborativas. En la School of Visual Arts, Simone Forti comenzaría por aquellos años a enseñar danza, desarrollado un nuevo tipo de rendimiento llamada *LogoMotion*, una práctica de la danza de improvisación que implicaba tanto el movimiento como la palabra. La primera presentación pública de *Logomotion* tuvo lugar en el SVA en mayo de 1986 y fue considerada como la primera actuación de las *Animations*. Simone Forti ha coreografiado *LogoMotion* tanto como actuación de grupo como en solitario. Con *New Animations* (2012), Simone Forti ha realizado una revisión del trabajo de los años ochenta incorporando problemáticas contemporáneas que incluyen la política, el cambio climático y los problemas sociales.⁶³⁰



⁶³⁰ Forti, S. (1998) *Handbook in motion* New York: New York University Press

3.3.8 *East South West North*, Hamish Fulton, 1989

Hamish Fulton ha sido considerado como uno de los principales *land artists* británicos. Comenzó a andar por el mundo a principios de los años setenta. Al igual que Richard Long, sus caminatas forman parte de su propio concepto artístico. Ha recorrido múltiples lugares, compaginando dichas caminatas con la producción de imágenes fotográficas, cuadernos de viaje, talleres y exposiciones. Su trabajo combina así descripciones, fotografías e ilustraciones. Hamish Fulton se ha referido a sus paseos como “objetos invisibles” y ha enfatizado los aspectos políticos de su trabajo. *East South West North* reproduce las condiciones básicas de geograficidad del cuerpo, en tanto que al hallarse en medio de estas coordenadas, el cuerpo es consciente de su capacidad de movimiento y de su percepción con el espacio. Este trabajo, realizado a partir de una de sus caminatas, consiste en un recorrido de siete días hacia cada una de estas orientaciones, a través del cual se fueron tomando muestras de la experiencia a través de materiales documentales. La materialización final se presenta mediante cuatro fotografías de cada uno de estos puntos.⁶³¹



⁶³¹ AA.VV. (1999) *Hamish Fulton* Milán: Fondazione Antonio Ratti

3.3.9 *Felix in Exile*, William Kentridge, 1994

William Kentridge hace películas de animación a partir de dibujos a gran escala en carboncillo y pastel. Cada dibujo, que contiene una sola escena, se altera sucesivamente borrando y redibujando y fotografiando en película de 16 o 35 mm en cada etapa de su evolución. Los restos de las etapas sucesivas permanecen en el papel y proporcionan una metáfora de la estratificación de la memoria, que representa uno de los temas principales de William Kentridge. *Félix in Exile* fue la quinta película de William Kentridge, realizada a partir de cuarenta dibujos. En la misma presenta el personaje de Nandi, una mujer africana que observa la tierra con instrumentos de topógrafo y registra una realidad de violencia y masacre en la historia reciente de Sudáfrica. Félix Teitelbaum, sería el alter ego filantrópico del capitalista sudafricano blanco, quien aparece semidesnudo y solo en una habitación de hotel extranjera, mirando los dibujos de Nandi que cubren su maleta y las paredes de su habitación. Dichos dibujos podrían leerse como un intento de construir una memoria sobre la historia brutal colonial de Sudáfrica.⁶³²



⁶³² AA.VV. (2017) *William Kentridge. Basta y sobre* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS

3.3.10 *Últimos deseos*, Antoni Abad, 1995

Últimos deseos sería una videoinstalación a partir de una secuencia videográfica editada en bucle, que se proyecta sobre un plano cenital. Muestra a un funámbulo haciendo equilibrios sobre una cuerda que recorre tambaleante, avanzando y retrocediendo, una y otra vez, como si dudara en seguir. El video representaría una suerte de labor sísifca casi atlanteana, simbolizado el conocimiento y la infinita paciencia. Eugeni Bonet lo ha visto asimismo como una biografía corporal que representa un momento de adversidad y carencia “pues nuestro funámbulo no es el héroe perfecto, sino un saltimbanqui que avanza titubeante, sin avanzar realmente: sabedor del peligro, del riesgo, recorre suspendido en el aire –y en el suspense de la obsesiva, hipnotizadora imagen en la elevada bóveda–, una línea recta que en realidad es un círculo”⁶³³. Antoni Abad iniciaría con este numerosos trabajos donde trabajaría la cuestión de la corporalidad y la cartografía. Como evolución de todos ellos, ha desarrollado la plataforma “megafone.net” con la que empezó a trabajar con cartografías colaborativas realizadas a partir de nuevas tecnologías.



⁶³³ Bonet, E. (ed.) (2018) *Medida x medida. 1992'2015* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundación Suñol

3.3.11 *Performing the border*, Ursula Biemann, 1998

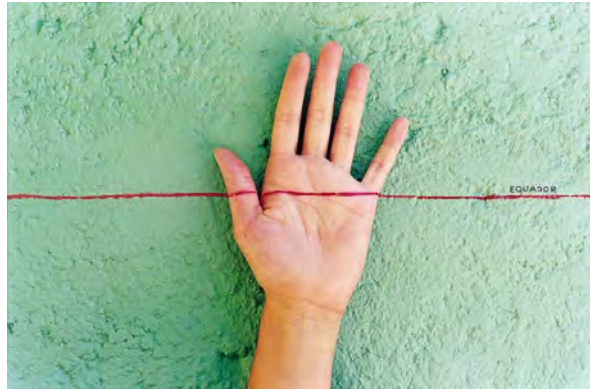
Performing the Border es un trabajo de documentalismo y ensayo en vídeo que aborda la teoría posmoderna sobre el espacio, en tanto que cuestiona la idea de frontera como construcción artificial. La territorialidad compleja de la frontera genera tipos de subjetividad y cruces identitarios, como sería el caso de las mujeres que viven en la frontera entre México y EEUU trabajando como maquiladoras en la industria mexicana. El video ensayo localizado en Ciudad Juárez muestra asimismo cómo las corporaciones multinacionales de Estados Unidos ensamblan equipos electrónicos y digitales justo al otro lado de El Paso, en Texas, dando cuenta de la creciente feminización de la economía global. A su vez, el trabajo estaría vinculado a la idea de performatividad del género desarrollada por Judith Butler, poniendo sobre la mesa la importancia del género en el ordenamiento de los territorios y en la división del trabajo, entendidas como divisiones de violencia laboral y sexual. Aquí, como en otros de sus trabajos, la práctica documental y el videoensayo se presentan como una posibilidad cartográfica.⁶³⁴



⁶³⁴ Biemann, U. & Lundström, J-E. (eds.) (2008) Ursula Biemann: mission reports: artistic practice in the field: video works, 1998-2008 Umeå: Umeå Universit

3.3.12 *Contingente*, Adriana Varejão, 1998-2000

El trabajo de la artista brasileña Adriana Varejão examina temas como la antropología y el mestizaje en la sociedad brasileña contemporánea. Sus trabajos abarcan la pintura, la escultura, obras en papel, instalación y fotografía. En su serie *Ruina tirita* (2000-2004), Adriana Varejão rompe una serie de baldosas de cerámicas exponiendo violentamente un interior de carne, dando una lectura a las formas modernas de colonización en la sociedad brasileña contemporánea. El trabajo *Contingente* mostraría asimismo las señales de la colonización del cuerpo. La línea del ecuador, apenas señalada por una mínima leyenda, queda marcada como un estigma o señal sobre la palma de una mano, del mismo modo que ha quedado grabada la colonización a través de la tradición cultural o el lenguaje. El contraste entre el verde del muro y la línea roja impuesta por el mapa ahonda en el drama de ese capítulo de la historia, que fue también un capítulo de la historia biopolítica de la dominación de los cuerpos. De este modo, el cuerpo del colonizado se muestra también como el cuerpo cartografiado por el colonizador.⁶³⁵



⁶³⁵ Speranza, G. (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* Barcelona: Anagrama

3.3.13 *It's a Draw*, Trisha Brown, 2002

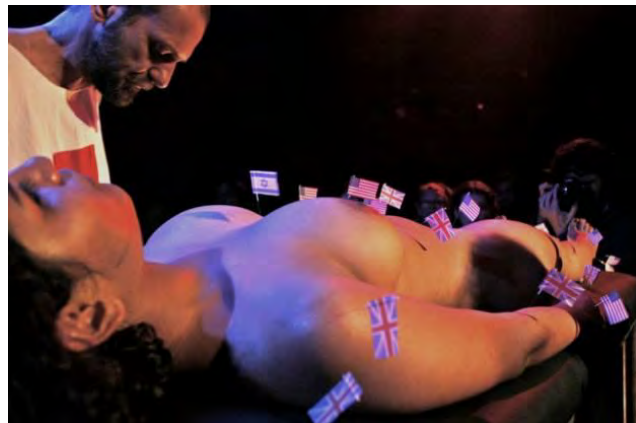
La interpretación *It's a Draw* recuerda a los trabajos anteriores de Shiraga Kazuo quien, de un modo similar, utilizaba sus pies para pintar grandes murales en el suelo. Al titular su serie *It's a Draw*, Trisha Brown evocaría también la inutilidad del trabajo de acción inicial de Shiraga Kazuo, haciendo un juego de palabras sobre el estado de agotamiento que marca la conclusión de estas piezas tras el imponente vacío del papel. En 1970, la artista había fundado la Trisha Brown Dance Company, que aún explora las intersecciones de danza, performance y arte. Trisha Brown reconocería desde pronto las conexiones entre sus dibujos y sus coreografías, haciendo que sus movimientos se tradujeran en una serie de dibujos abstractos a través de carbón y pastel sostenido por manos y pies. Lo que se desarrolló inicialmente en el marco de la invención coreográfica, usando diagramas para documentar ideas, finalmente se terminó transformado en un proceso central en su trabajo. De esta forma, el resultado de sus coreografías queda reflejado en una suerte de “somatografías” o cartografías corporales. Sus interpretaciones han sido a menudo organizadas junto con exposiciones de sus dibujos.⁶³⁶



⁶³⁶ AA.VV. (2002) *Trisha Brown: dance and art in dialogue* Londres: MIT Press

3.3.14 *Mapa-corpo*, La Pocha Nostra, 2002-2005

Mapa-corpo es un ritual poético interactivo que explora la neocolonización/descolonización a través de la acupuntura y de la puesta en acto de la "corpolítica" post-9/11. La Pocha Nostra denuncia a través del lenguaje ritual de sus acciones la cultura global, la xenofobia, la violencia del crimen organizado, la economía en caída libre, y cómo estos factores impactan en el cuerpo humano y en nuestras nociones de identidad y nacionalidad. Como en la mayoría de sus performances, Guillermo Gómez-Peña invita al público a participar en las imágenes creadas por La Pocha Nostra para encarnar "los sueños y pesadillas de nuestros tiempos". A partir de la participación del público se genera una nueva iconografía que origina una "maravillosa y atropellada, pero eficiente forma de democracia radical". La Pocha Nostra es una organización artística transdisciplinar que conforma una red de apoyo para artistas de ámbitos, generaciones y origen étnico diverso. Su empeño es borrar los límites entre arte y política, práctica artística y teoría, y artista y espectador.⁶³⁷



⁶³⁷ Britto, O. (ed.) (2012) *Homo frontierizus: 1492-2020* [catálogo de exposición] Las Palmas de Gran Canaria: CAAM

3.3.15 *Geografías del morbo*, Pepe Miralles, 2004

Si el espacio público ha sido y sigue siendo heterosexual en todas sus expresiones, dimensiones y dispositivos, la subcultura gay ha tenido que homosexualizar enclaves robados a la heteronormatividad, transformándolos en un territorio temporalmente propio, en un espacio de disidencia solamente percibido y usado por un grupo de iniciados. En *Geografías del morbo*, Pepe Miralles realiza una cartografía de los espacios de cruising que se escapan al control de estos mecanismos perversos. Pocos conocen el trayecto y menos dónde se encuentra el lugar. La práctica del cruising no solo es intrínseca a las ciudades sino que abarca tanto las áreas periurbanas como el ámbito rural. Una clasificación de las tipologías de lugares en los que los homosexuales acuerdan otro/uso, podría ser tan extensa como fluctuante. La mayoría de estos espacios se estructuran por medio de una combinación de los elementos existentes en el lugar, y los usos que la comunidad les otorga. No existe una ordenación similar en todos los espacios, si bien dentro de una tipología de lugar puede darse una distribución parecida.⁶³⁸



⁶³⁸ Espacio, R. (ed.) (2015) *Encara ací /Still here* [catálogo de exposición] Valencia: Centre de Cultura Contemporània

3.3.16 *Els horitzons i les cintures*, Perejaume, 2007

Uno de los pilares del trabajo de Perejaume es su conexión con el territorio. El artista ha puesto en valor otras formas de representación visual y mental del territorio, como la cartografía y la toponimia. Entendiendo como una misma realidad las dinámicas naturales y las dinámicas humanas: no hay paisaje sin presencia de lo humano; no podemos ignorar todas las vías, señales, desmontes y usos que lo marcan. Su argumento es el del “baile” orográfico, y su metáfora principal la de la “falda” montañosa interpretada como falda del danzante. La falda de vuelo con líneas paralelas hace referencia a las curvas de nivel en la cartografía. La cartografía tradicional parte de una plasmación del terreno desde un punto de vista cenital, metáfora utilizada en diversas imágenes donde varias faldas se han dejado caer sobre un tablero cuadrulado. La cuadrícula es asimismo uno de los elementos gráficos básicos de la cartografía, las marcas de los dobleces de las faldas funcionan como líneas de latitud y longitud para la rápida deriva de las “cordilleras” que el aire dibuja en la tela.⁶³⁹



⁶³⁹ AA.VV. (2007) *Perejaume: los horizontes y las cinturas* [catálogo de exposición] Madrid: Soledad Lorenzo

3.3.17 *Distrito Regenta*, Gabriel Hernández, 2008

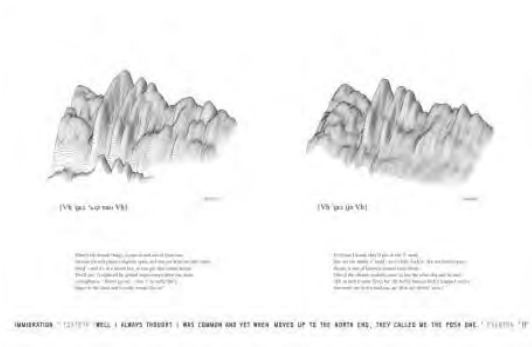
El trabajo del coreógrafo y artista Gabriel Hernández está atravesado por la lógica cartográfica. Eso le ha llevado a participar en proyectos con el colectivo Stalker y otros colectivos, incorporando dichas experiencias a la danza y al mismo tiempo abriendo nuevas líneas de trabajo disciplinalmente difusas. En *Distrito Regenta* rastrea el movimiento de cinco personas de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria a lo largo de un día. La acción comienza en sus domicilios respectivos y finaliza al regresar en la noche. Estas personas tienen diversas formas de relacionarse con la ciudad a partir de sus correspondientes trabajos: desde una dependienta de una tienda de moda, un peluquero, un camarero, un kioskero y una trabajadora dependiente de un estudio de fotografía. Cada cinco minutos una fotografía registra dichos movimientos, que se suman a una filmación cada media hora. Los datos quedan luego incluidos en una cartografía que da cuenta de la vida en el barrio y la ciudad de estas personas. El trabajo final resultaría en un complejo mosaico de todos estos recorridos, en el que los cuerpos en la ciudad son los protagonistas.⁶⁴⁰



⁶⁴⁰ Britto, O. (2008) *Distrito Regenta* Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Arte La Regenta

3.3.18 *Topography of a voice*, Imogen Stidworthy, 2008

Topography of a voice es un trabajo de investigación en el que la artista ha registrado todas las variantes posibles de acento al pronunciar una palabra en inglés. Esto resulta en una visualización del sonido que reproduce, sin ser audible, las variantes de una topografía. Los diagramas de cascada, decibelios de trazado, longitud de onda y duración, difieren según haya sido pronunciada la palabra por hablantes nativos, personas migrantes, actrices o un logopeda. Imogen Stidworthy explora de este modo la relación entre acento, voz, geografía e identidad. *Topography of a voice* podría considerarse como un viaje por un sentido del oído que se ha acostumbrado al zumbido de la vida de la ciudad. Esta topográfica permite asimismo abrir la conciencia sobre el nivel de sensibilidad de nuestra audición, capaz de detectar la mínima variación topográfica de una voz. El trabajo sería así un estudio de los espacios psicológicos y fisiológicos que ocupan las voces, particularmente cuando no son entendidas como meros vehículos de información, sino como una categoría dinámica, con todo un abanico de texturas.⁶⁴¹



⁶⁴¹ AA.VV. (2011) *En el primer círculo. Un proyecto de Imogen Stidworthy* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Antoni Tapies

3.3.19 *Signos cardinales*, Libia Posada, 2008

La serie fotográfica *Signos cardinales*, aborda el tema del desplazamiento forzado en Colombia. Es una serie compuesta por doce fotografías, acompañadas de una ficha donde aparecen registradas mujeres anónimas provenientes de zonas rurales. Este registro es el resultado de un proceso que se inicia con la escucha de los testimonios de cada una de las mujeres fotografiadas. A partir de estos relatos la artista genera una relación entre historia y cartografía, produciendo una puesta en escena del cuerpo mismo como territorio. Antes de la realización de las fotografías la artista descalzó, lavó y limpió los pies de las mujeres, en un acto de resignificación de esta parte del cuerpo, como vehículo de paso por los territorios de los que habían huido o de los que habían sido despojadas violentamente. La piel se convierte de este modo en la superficie para inscribir el paso de estas mujeres por sus distintas geografías del dolor. El trabajo de la artista contribuye a agenciar procesos de reconocimiento hacia los sujetos que han sido silenciados por la guerra.⁶⁴²



⁶⁴² Caro Villanueva, M.C. (2015) *Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014* [trabajo final de máster] Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

3.3.20 *Follarse la ciudad*, O.R.G.I.A., 2009-[en proceso]

O.R.G.I.A. es un colectivo formado por Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans desde el año 2001. Plantea su investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, el sexo y la sexualidad desde un posicionamiento feminista y queer, inquietudes artísticas y políticas. En *Follarse la ciudad*, parten desde una aproximación crítica de género y *post-porno* a la problemática de la ciudad entendida desde la lógica del falo y la urbanización patriarcal. Ello les permite ironizar con el skyline de la ciudad de Barcelona imaginándola como un tablero de juguetes sexuales, disponibles para su uso y disfrute, proponiendo la apropiación del espacio público por parte de las mujeres. La feminización de la ciudad de Barcelona, comenzaría así con un empoderamiento que pasa por convertir la Torre Agbar en un objeto sexual masturbatorio, abriendo la imaginación urbana hacia otra clase de deseos no capitalistas, donde la crítica, lo lúdico y lo irónico entran plenamente en juego.⁶⁴³



⁶⁴³ O.R.G.I.A (2017) "Dildo o Disfrutador", en Lucas Platero, R.; Rosón, M. y Ortega, E. (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas* Barcelona: Edicions Bellaterra pp. 152-160

3.4. NEGATIVOS

La dislocación del mundo, ese es el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, ni tampoco que pudiera haber uno: no conoceríamos mundo que no sea desorden. Susurren lo que susurren a nuestro oído las universidades acerca de la armonía griega, el mundo de Esquilo se hallaba repleto de luchas y de terror, así como el de Shakespeare y Homero, de Dante y Cervantes, de Voltaire y Goethe. Por pacífico que parezca lo que nos cuentan de él, habla de guerras, y siempre que el arte ha hecho la paz con el mundo, lo ha hecho con el mundo en guerra.

Bertold Brecht, *L'art du comédien*, 1940

Tal y como hemos diagnosticado, la imposibilidad de reconocer una batalla dialéctica entre un exterior y un interior en la imaginación geográfica del capitalismo deslocalizado, implica la permanencia en un rizoma pensado desde la ideología de la interioridad y la positividad. La voluntad de salir del espacio de consenso que supone el laberinto liso, tendría su materialización radical en los comportamientos cartográficos negativos, los cuales, a través de la activación de las fuerzas de oposición, el oxímoron o la incomunicabilidad, rehabilitan del sentido de tragedia y expulsan de la cartografía su sentido pragmático. En este sentido, podríamos decir que dichos comportamientos estarían cercanos al legado de cierta modernidad pesimista, considerando que, tal y como analizamos en el capítulo “Del rigor en la ciencia”, sería en el interior de dicha modernidad donde se encontraban las semillas de su propia destrucción. Una breve deriva por dicho legado podría darnos las claves para detectar algún principio dialéctico y *dislocador* de nuestra contemporaneidad.

Si rescatamos el proyecto crítico iniciado por Immanuel Kant, descubrimos que este tipo de aproximación analítica cuestionaba el optimismo de la Filosofía Lógica y demostraba que un saber crítico es necesariamente un saber negativo⁶⁴⁴. Michel Foucault habría atribuido a Immanuel Kant el mérito de haber sido el primero en proponer una filosofía de la subjetividad, considerando que un análisis crítico sólo puede ser elaborado desde la condición de sujeto. La subjetividad capitalista desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, contrariamente, estaría formulada desde un universo positivo de corte neospinozista que vendría a oponerse a esa responsabilidad radical del sujeto kantiano.

⁶⁴⁴ Al respecto ver: Kant, I. (2005) *Crítica de la razón pura* (Pedro Ribas trad.) Madrid: Taurus

Siguiendo a Friedrich Hegel, en la introducción a su *Fenomenología del espíritu* aludiría a una fuerza capaz de poner en marcha el retorno constante de la negatividad⁶⁴⁵. Esa “fuerza mágica” estaría ligada a la voluntad del sujeto de permanecer en lo negativo con el fin de reconocerlo, tener acceso al conocimiento dialéctico y poner en marcha el motor de la historia:

El espíritu sólo gana su verdad en tanto que se encuentre a sí mismo en el absoluto desgarramiento. Él no es ese poder como lo positivo que aparta los ojos de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso, y liquidado eso, nos alejamos de ello y pasamos a cualquier otra cosa; sino que sólo es este poder en tanto que le mira a la cara a lo negativo, se demora en ello. Este demorarse es la fuerza mágica que toma lo negativo en el ser. Tal fuerza es lo mismo que más arriba se ha llamado sujeto [...].⁶⁴⁶

La permanencia en lo negativo se correspondería con el mito fundacional de la Geografía simbolizada en la figura del Atlas. Como ya hemos comentado, el castigo de Atlas le llevó a acceder al conocimiento del mundo y a fundar la astrología, la geografía y la filosofía. George Didi-Huberman comentaría que la interpretación del barítono Dietrich Fischer-Dieskau del *lied* que Franz Schubert compuso sobre el mito, evocaba “el trabajo de lo negativo” por el triunfo de la automortificación, que sería lo que el propio Dietrich Fischer-Dieskau reconocía como “el triunfo de lo negativo”⁶⁴⁷. Del mismo modo, el “saber por el sufrir” que Esquilo llamó *pathei mathos*, tendría su versión geográfica a través de *Las Euménides*, donde surge la necesidad de dar un lugar al culto a las innumerables Erinias a la hora de producir el espacio de la ciudad democrática⁶⁴⁸. Así como Walter Benjamin había definido la Historia como “historia de los sufrimientos del mundo”, Aby Warburg

⁶⁴⁵ Ver: Hegel, G.W.F. (2010) *Fenomenología del espíritu*. Antonio Gómez Ramos (trad.) Madrid: Adaba-UAM.

⁶⁴⁶ Ver: Hegel, G.W.F. (2010) [op. cit.], Al respecto ver también: Žižek, S. (2016) *La permanencia en lo negativo*. (Ana Bello trad.) Buenos Aires: Godot

⁶⁴⁷ *Der Atlas* / D. Fischer-Dieskau, 1971, p. 372, Citado por Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.] p. 75

⁶⁴⁸ “¡Entrad en vuestra morada, grandes y venerables Hijas de la Noche, entre un respetuoso cortejo! ¡Invoquémoslas a todas! ¡En los retiros subterráneos seréis colmadas de honores y sacrificios!” Esquilo (458 a. C.) *La Orestíada* (Vicente López Soto trad.) Barcelona: Juventud, 2007

describió la cultura como una “tragedia de la polaridad inmanente”⁶⁴⁹. En el *Nacimiento de la Tragedia*, Friedrich Nietzsche se preguntaba por el comportamiento trágico al apelar a la necesidad de su redespertar artístico y el de la consideración trágica del mundo⁶⁵⁰. El comportamiento trágico sería, según afirmaba, ese esfuerzo por encontrar una explicación del mundo a la vez figurativa y mítica, albergando la dualidad helénica entre lo apolíneo y lo dionisiaco. El mito, en tanto que imagen compendiada del mundo, se nos presentaría como indescifrable, así como el arte trágico, contrariamente a cierta visión optimista, se situaría en el umbral de lo comunicable, y por lo tanto, opuesta a la facultad “contingente” del espíritu de la ciencia:

[...] entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, aparecida por primera vez en la persona de Sócrates, en la posibilidad de sondear la naturaleza y en la universal virtud curativa del ser.⁶⁵¹

En su aplicación de la dialéctica hegeliana, el materialismo dialéctico ha sido acusado en muchas ocasiones de su desinterés por el análisis subjetivista y estético, así como su incapacidad de desvelar un sentido paradójico de la realidad tras la idea de la síntesis marxista. En este sentido, y dada la imposibilidad de aportar una explicación a la barbarie desde la interpretación de Friedrich Hegel realizada por Karl Marx, Theodor Adorno argumentaría en su *Dialéctica Negativa* que, de hecho, el pensamiento dialéctico no culminaría en la síntesis de los opuestos, sino que hace visible toda la dureza de la realidad a través de sus contradicciones⁶⁵². Tratando asimismo de resolver la difícil coyuntura del estatus del arte desde la perspectiva marxista, Theodor Adorno llevaría a cabo un intento de teorizar una estética dialectico-materialista, partiendo de la idea de que sólo a través de la negatividad podría darse hoy alguna clase de arte trágico⁶⁵³. La fuerza de la negatividad

⁶⁴⁹ Citado por Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 179

⁶⁵⁰ Ver: Nietzsche, F. (1872) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Andrés Sánchez Pascual trad.) Madrid: Alianza, 1996

⁶⁵¹ Nietzsche, F. (1996) [op. cit], p. 149

⁶⁵² Ver: Adorno, T. (1966) *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad* (Alfredo Brotons Muñoz trad.) Madrid: Akal, 2005

⁶⁵³ Ver: Adorno, T. (1970) *Teoría estética*. Jorge Navarro Pérez (trad.) Madrid: Akal, 1996

en el arte, vendría a medir el abismo entre lo que hemos llamado “contingencia” y aquello que Friedrich Nietzsche consideraba “incomunicable”. Dado que la cultura dominante reprime tal distancia enmascarando la ideología y produciendo discursos comunicables, la única posibilidad que Theodor Adorno encuentra en el arte de la negatividad es la autonomía. En tanto que medio para decir lo indecible, el arte quedaría de esta manera al margen del proceso de positividad de dicha cultura dominante.

Siguiendo esta línea, en un empeño en reactivar la escuela de la negatividad iniciada por Friedrich Hegel, y con el objetivo de tantear su posible aplicación en nuestra cultura actual, el filósofo Slavoj Žižek identificaría tres modalidades de negatividad⁶⁵⁴. Por un lado lo que denomina una “oposición real”, es decir, diversas fuerzas opuestas con la misma potencia que se cancelan entre sí. En segundo lugar, reconoce la existencia de un *nihil negativum*, que es lo que caracterizaría al objeto que se contradice a sí mismo, vaciado de su noción. Por último, la tercera modalidad de negatividad se correspondería con la *antinomia*, que vendría a representar la circunstancia en la cual no son los objetos los que están desprovistos de sus nociones, sino que son las nociones mismas las que están desprovistas de los objetos.

Quizás sea la primera de las propuestas de Slavoj Žižek la que nos resulte más cercana a la idea de tragedia que ha sido expuesta, representada en la salvaje contradicción de lo apolíneo y lo dionisiaco. Tal vez Michel Foucault tenía en mente esta modalidad de estética negativa cuando reconocía que tanto a través de François de Sade como Francisco Goya “el mundo occidental ha obtenido la posibilidad de superar en la violencia su razón, y de reencontrar la experiencia trágica más allá de las promesas de la dialéctica”⁶⁵⁵. Además de su evidente desarrollo en el teatro, desde las tragedias clásicas al más reciente *In-yer-face Theatre*, así como en la propia historia del cine –quizás por la capacidad del arte de la ficción de situarse en el umbral de lo comunicable; también algunos comportamientos

⁶⁵⁴ Žižek, S. (2016) [op. cit]

⁶⁵⁵ Foucault, M. (1961) [op. cit.]

cartográficos contemporáneos pueden ser interpretados desde esta lógica. Como nos sugiere George Didi-Huberman, Bertolt Brecht compondría varios atlas de imágenes sobre las tragedias de la historia contemporánea, en los que enlazaría con la idea de la dislocación del mundo que compartíamos en el epígrafe que daba comienzo este capítulo⁶⁵⁶. En una línea muy parecida, el músico y artista del Fluxus George Brecht llevaría a cabo a finales de los sesenta un proyecto sobre las traslado de masas continentales por el mundo, que resultarían en un mapa de 1970 titulado *Untitled (Blackboard Map of Europe)* en el que a través de la ironía da cuenta de la posibilidad de las dislocaciones territoriales. En este sentido Karl Schlögel habría afirmado “Todos los mapas lo son del desvanecimiento”⁶⁵⁷. Es cierto que una cartografía de estas características habría aparecido publicada en la revista *Varietés* en 1929 con el título *El mapa del mundo en la época de los surrealistas*, la cual ha sido interpretada como el anuncio de la futura trasgresión del mapa y la aparición de una geografía combativa por parte del arte contemporáneo⁶⁵⁸. De un modo más reciente, el proyecto *Solve* de Miquel García, muestra la paradoja en el juego de dislocaciones: ser capaces de hacer visible la dureza de la realidad a través de sus propias contradicciones.

Por su parte, una lectura literal del *nihil negativum* propuesto por Slavoj Žižek, entendido como objeto que se contradice a sí mismo, nos llevaría fácilmente a la autonomía de arte descrita por Adorno. Más allá de la utilización de la autonomía estética por parte de los artistas del expresionismo abstracto y la de sus ideólogos Ad Reinhardt y Clement Greenberg, la idea de autonomía tendría su equivalente geográfico en el mapa en blanco de Lewis Carroll, un mapa que Franco Farinelli ha descrito como “el mejor de los mapas posibles, a pesar de ser inservible”⁶⁵⁹. No sería casualidad que el propio Robert Smithson encontrara en este mapa similitudes con la pintura blanca de la artista minimalista Jo

⁶⁵⁶ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 120

⁶⁵⁷ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 307

⁶⁵⁸ Ver: de Diego, E. (2008) [op. cit.]

⁶⁵⁹ Farinelli, F. (2002) [op.cit.], p. 189

Baer⁶⁶⁰. En *The Hunting of the Snark*, Lewis Carroll presentaba este mapa que no señalaba nada –el antagonismo del mapa que incluiría en *Sylvie and Bruno*, donde el mapa lo contiene todo:

Había comprado un gran mapa del mar,
sin un solo vestigio de tierra.
Y toda la tripulación estaba feliz al ver que era
un mapa que todos entendían.
“¿Para qué sirven el Polo Norte y el ecuador,
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?”
Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba:
“¡No son más que signos convencionales!”
“Otros mapas tienen formas, con sus ideas y cabos,
pero nosotros debemos agradecer a nuestro excelente capitán”
(así hablaba la tripulación) “que nos haya comprado el mejor...
¡Un perfecto y absoluto mapa en blanco!”⁶⁶¹

El mapa en blanco de Lewis Carroll ha sido vinculado a la página en blanco de Stéphane Mallarmé. También George Perec, quien había escrito una mini pieza teatral en tres actos para interpretar ese mapa en blanco, hablaría de la producción del espacio que se inicia a partir de la página de blanco de “623’7 cm²”: “Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanco. Describir el espacio: nombrar, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra sólo se separaba del mar por la cinta de texto [...]”⁶⁶². La página en blanco era para John Cage “un comienzo”, contrariamente a “el comienzo” obligatorio, y seguramente estaría en su mente al pensar su pieza 4’33”. En este sentido, siguiendo a Brian Harley, habría que distinguir los vacíos y los blancos intencionados en los mapas⁶⁶³. En el *Heart of Darkness*, Joseph Conrad se

⁶⁶⁰ Holt, N. (1979) *The Writing of Robert Smithson*. New York: New York University Press

⁶⁶¹ Carroll, L. (1876) *La caza del snark* (Xavier Laborda trad.) [edición bilingüe] Barcelona: Mascarón, 1982

⁶⁶² Perec, G. (1974) [op. cit.] p. 33

⁶⁶³ Harley, J. B. (1989) “Cartography, ethics and social theory”, en *Cartographica* 27, n. 2, pp. 1-23

lamentaba porque ya no le era posible encontrar los espacios en blancos de los mapas que en su infancia abrían su imaginación⁶⁶⁴.

Sin embargo, Henri Lefebvre habría encontrado problemática del nihilismo de la página en blanco, entendiendo que esa misma página en blanco es la que simbolizaría el plan urbanístico de Georges-Eugène Haussmann. Y no casualmente sería sobre páginas en blanco como sería firmado el Tratado Constituyente de la EU. Precisamente Eyal Weizman recogería que el propio proyecto del general israelí Naveh consistiría en llevar a la práctica sobre el territorio palestino “la potencia nihilista de la teoría”, y posiblemente la metáfora de este mapa en blanco se corresponda tristemente con el estado actual de la ciudad de Alepo⁶⁶⁵. Pero además de ello, Henri Lefebvre encontraría problemática la aplicación de una negatividad de este tipo en el espacio, considerando que, su tendencia a un tipo determinando de abstracción, mantiene la lógica del consenso:

¿Puede formularse la lógica simbólica sin apelar a un antes y un después, a una izquierda y una derecha, a simetrías y asimetrías? De acuerdo a Lewis Carroll, la respuesta es ‘no’. [...] La peor y más peligrosa de las metáforas es la que compara el espacio mental a un folio en blanco sobre el cual lo psíquico y lo sociológico vendrían después a escribir (inscribir) sus variaciones y variables.⁶⁶⁶

El espacio abstracto opera de un modo altamente complejo. Como el diálogo, este espacio implica un acuerdo tácito, un pacto de no-agresión, un *cuasi* contrato de no-violencia. Impone reciprocidad, un uso compartido. [...] Un espacio de este tipo supone la existencia de una ‘economía espacial’ solidaria de la economía verbal aunque distinta a ella [...], esto genera un *consensus* y una convención [...]. Este *consensus* se opone a la lucha de clases, como a otras formas de violencia, un rechazo formal y categórico.⁶⁶⁷

De este modo, la consigna de corte hegeliana “¡Cambiar la vida!”, si bien habría sido formulada como una utopía negativa en la producción del espacio soviético, tras su fracaso habría sido asumida por el dominio capitalista y aplicada en su versión positiva a la hora

⁶⁶⁴ Conrand, J. (1899) *Heart of Darkness* Londres: Blackwood's Magazine

⁶⁶⁵ Weizman, E. (2007) [op.cit.], p. 98

⁶⁶⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit], p. 334

⁶⁶⁷ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 114-115

de proyectar un nuevo espacio⁶⁶⁸. Es por ese motivo, que sería en la abstracción del signo y no en la abstracción autónoma del mapa en blanco, donde Henri Lefebvre encontraría la fuerza que hace posible la permanencia hegeliana en lo negativo y la destrucción del espacio de consenso:

[...] el examen del signo descubre una realidad terrible. Rígido, glacial, de una abstracción terrorífica, el signo presagia la muerte –letra, palabra, imagen o sonido. Buena parte de su importancia radica en la ligazón íntima entre la palabra y la muerte, entre la conciencia humana y los actos mortales: destrozarse, matar, suicidarse. Desde esta perspectiva, todo signo es mal signo, amenaza, arma. Y eso puede explicar su carácter críptico: oculto en lo más profundo de las grutas, propiedad de los brujas (Lascaux vendría a ser eso según G. Bataille). Signos y figuras de lo invisible amenazan el mundo visible. [...] El poder del signo se prolonga por la potencia del saber sobre la naturaleza y por el poder sobre los seres humanos. Esta capacidad de acción contiene la ‘terrible potencia de la negatividad’ según Hegel. [...] Indicio vano y sin embargo activo, el signo tiene el poder de la destrucción en la medida en que tiene esa capacidad de abstracción y, en consecuencia, de la construcción de otro mundo (diferente de la naturaleza original). [...] la espacialidad se definiría también por una pulsión tanática inherente a la vida –que sólo prolifera entrando en conflicto consigo, autodestruyéndole.⁶⁶⁹

En esta línea, y desde una interpretación más compleja de la idea del *nihil negativum*, los comportamientos cartográficos negativos podrían ser aquellos que se vacían por su imposibilidad de comunicar la realidad, ya sea por inimaginable, como sería el caso del *Cuadrado Negro* de Kazimir Malévich⁶⁷⁰, profecía de la destrucción; ya sea por inconmensurable, como los trabajos de Isidoro Valcárcel Medina, Carl Michael von Hausswolff o Kris Martin. Pero objetos que se contradicen a sí mismos, son también los *ready-made* de Marcel Duchamp y los experimentos poético-escultóricos de Marcel Broodthaers, Luciano Fabro, Claire Fontaine, Artur Barrio u Horacio Zabala. Este tipo de estética, podría corresponderse incluso, con formas de autocensura y deconstrucción formal, de las que hemos sido testigos con múltiples ejemplos, como sería el caso del *Map to Not Indicate* de Art & Language o las instrucciones cartográficas de Yoko Ono. Más allá

⁶⁶⁸ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 117

⁶⁶⁹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 187

⁶⁷⁰ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 183

del estricto blanco del mapa de Lewis Carroll, lo que nos interesa es su capacidad para anular el sentido práctico de la cartografía. Sería así también como Yves Klein pensaría su esfera azul, realizada el mismo año que inauguraba esta etapa. Como podría leerse en el prólogo del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein escrito por Elizabeth Anscombe: “tampoco el globo terráqueo completamente azul de Klein es un mapa; es en realidad un anti-mapa, una negación de la *creación* y del *creador* que supuestamente está en el *yo* del artista”⁶⁷¹. Este sería también el caso del *Mapa d’Europa* de Pere Noguera, la *Carta atopica* Luca Vitone o los *Parallèles et méridiens* de Estefania Peñafiel Loiza.

Por último, la *antinomia* como categoría estética, sería quizás la más complicada de las tres modalidades propuestas por Slavoj Žižek a la hora de pensar en su posible aplicación como hermenéutica de los comportamientos cartográficos. Si es la noción misma la que está desprovista del objeto artístico, la incomunicabilidad sería absoluta. Sin embargo no son pocos los intentos de la historia del arte a la hora de tratar la categoría de lo sublime. La voluntad del arte por representar lo irrepresentable y abordar aquello que nos supera centró las preocupaciones románticas del siglo XVIII, en un momento donde la naturaleza continuaba constituyendo la antítesis negativa de la condición humana. Una cultura global movida por el exceso de positividad, la gestión de la naturaleza y la voluntad de hacer mapas donde todo tiene su lugar, justificaría nuestro escepticismo hacia la posibilidad de reconocer gestos artísticos encaminados a desvelar algún tipo de sublimidad. Tal vez los *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto, o el *Double Negative* de Michael Heizer, a 80 kilómetros al noreste de Las Vegas, testigo, en sus 457 metros, de un vacío que nos desborda, apuntara a reconsiderar esta posibilidad. Según Rosalind Krauss, la escultura a partir de los cincuenta se experimentaba como una negatividad de la arquitectura y del paisaje: “Si la historia de las relaciones entre la arquitectura y la escultura es compleja y presupone, como afirma Hegel, una especie de división de las funciones, parece como si algunos de los artistas de *land art* se hubiesen propuesto volver a

⁶⁷¹ Anscombe, G.E.M. (1959) “An Introduction to Wittgenstein’s *Tractatus*”, en Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus* London: Hutchinson

los orígenes mismos de dicha historia”⁶⁷². Por su parte, Francesco Careri nos recuerda que en su *Estética*, Friedrich Hegel afirma que los orígenes de la escultura y de la arquitectura “debieron tener un carácter inmediato y simple, y no la relatividad resultante de la división de las funciones. Por tanto, nuestro esfuerzo debe centrarse en la búsqueda de un punto situado más acá de dicha división”⁶⁷³. Y sería esa “necesidad primitiva del arte” a la que apela Friedrich Hegel lo que Rosalind Krauss llama “construcción de lugares”, es decir la “transformación simbólica del territorio”⁶⁷⁴. En nuestra búsqueda de un espacio agujerado, no sería casualidad que el *Musée de la négativité*, fundado en 1990 por Emmanuel Hocquard y Michael Palmer, fuera el resultado de haber descubierto un inmenso agujero junto a la autopista del norte en Francia⁶⁷⁵.

⁶⁷² Citado por Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 108

⁶⁷³ Citado por Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 108

⁶⁷⁴ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 110

⁶⁷⁵ Citado por Gilles A. Tiberghien en Careri, F. (2002) [op.cit.], p.9

3.4.1 *Globe Terrestre Bleu*, Yves Klein, 1957

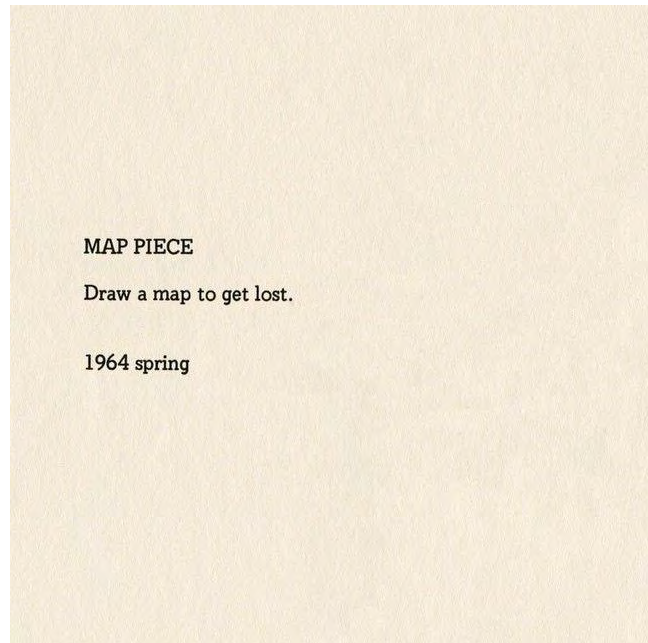
En 1957, Yves Klein anunciaría con este trabajo que toda la tierra era azul. Partiendo de esta consigna crea un globo azul IKM. Sólo cuatro años más tarde el astronauta Yuri Gagarin declararía sobre su experiencia en el espacio: “El globo [de la Tierra] es profundo y azul profundo”. El color puro simbolizaría la pérdida de un punto de referencia, una suerte de cubierta mágica que transforma la imaginación terrestre. El artista también ha modificado la representación habitual de estos dispositivos levantando el globo fuera de su base y eje, para que fuera más fácil de contemplar. La Tierra sería de hecho un tema recurrente en la obra de Yves Klein, apareciendo en múltiples variantes y formas. Sería el caso de la serie titulada *Planetary reliefs*. Yves Klein había comenzado su etapa azul ese mismo año, utilizando como evento de inicio la inauguración en una galería de Milán donde había tenido lugar un lanzamiento simbólico de globos azules. Ese acontecimiento marcará el giro de su estética y será el precedente del trabajo que desarrollaría ese mismo año, utilizando el azul IKM en toda una serie de objetos que incluían *Globe Terrestre Bleu*.⁶⁷⁶



⁶⁷⁶ Anscombe, G.E.M. (1959) [op. cit.]

3.4.2 *Map piece*, Yoko Ono, 1964

Vinculada al movimiento Fluxus, la artista Yoko Ono ha utilizado a menudo juegos de paradojas y contradicciones buscando lecturas que inciten a la autorreflexión y la exploración personal. *Map piece* sería un ejemplo de cómo articular una experiencia geográfica a través del lenguaje, invalidando el pragmatismo de la cartografía. Este poema proporciona al lector un conjunto de instrucciones específicas. Con el mismo la artista busca activar la imaginación de los lectores e impulsar otro tipo de imaginación. Yoko Ono realizó dos versiones de este mapa con instrucciones entre 1962 y 1964. En uno de ellos apelaría a la búsqueda de un sentimiento de pérdida, pidiendo al lector que creara un mapa para perderse. En el siguiente mapa con instrucciones, invitaría al usuario a hacer un mapa participativo con más personas, que estuviera vinculado con la vida cotidiana de cada uno de ellos. En ambos casos, el comportamiento cartográfico reside en la metodología que la artista define a través de sus instrucciones, con la intención de modificar los protocolos de producción del espacio.⁶⁷⁷



⁶⁷⁷ Obrist, H-U. *Yoko Ono* Köln: Walther König, 2009

3.4.3 *Map to Not Indicate*, Art & Language, 1967

El colectivo Art & Language ha desarrollado toda una serie de relaciones entre las prácticas de archivo y la cartografía, así como otras formas de cuestionamiento del procesamiento de datos y su representación. *Map to Not Indicate* es una serie de tres impresiones creadas por el colectivo que juegan, desde un modo irónico, con las convenciones de marcar los límites geográficos del mundo. Junto con el título de la obra se incluía todo un listado que enumera todas las áreas geográficas que los artistas han eliminado del mapa. Solo los territorios de Iowa y Kentucky están delineados y etiquetados. Sin embargo, estos territorios aparecen flotando como islas, lo que les hace perder relevancia geográfica y son metafóricamente abandonados a la deriva de sus convenciones cartográficas. Este mapa pone de relieve la imposibilidad de la representación cartográfica estándar. Este no sería el único de toda una serie de experimentaciones cartográficas en las que los artistas ensayarían con sistemas de proyección cercanos a Mercator, así como a los cartogramas de Michael Kidron y Ronald Segal de 1981. En todos ellos existe una analogía con sus trabajos *index*, en tanto que documento-fragmento.⁶⁷⁸



⁶⁷⁸ Guerra, C. (ed.) (2014)

3.4.4 *Double Negative*, Michael Heizer, 1970

Robert Smithson había puesto en marcha la dialéctica *site* y *non-site*, haciendo que los *sites* adquirían un significado en negativo tras ser descontextualizados en las galerías. Partiendo de esta doble posibilidad, Michael Heizer llevó a cabo la intervención de gran escala *Double Negative*. El proyecto se asemejaría a una gran trinchera que puede ser vista como un gran pliegue en la Tierra desde satélite. La intervención generó 240.000 toneladas de roca, principalmente riolita y arenisca. Este gran movimiento de tierra cuestionaba la clasificación tradicional de escultura ("arte") y los objetos naturales ("no arte"), animando a reflexionar sobre los límites y las relaciones entre la tierra y el arte. Dado que los resultados de la práctica artística han sido considerados en sí mismos un espacio negativo –que al cruzar el espacio vacío supondrían un espacio doblemente negativo, el trabajo sugiere una reflexión sobre el comportamiento cartográfico del arte, teniendo en cuenta que el trabajo de Michael Heizer no ha consistido en añadir nada, sino en quitarlo, lo que resulta en una *geo-grafía* sobre el terreno.⁶⁷⁹



⁶⁷⁹ Krauss, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, n. 8 (primavera 1979)

3.4.5 *Untitled (Blackboard map of Europe)*, George Brecht, 1970

Untitled (Blackboard map of Europe) fue resultado de un proyecto surgido en el marco de una compañía fundada por el artista con el nombre de *Brecht & MacDiarmid*. El proyecto consistiría en proponer una serie de investigaciones sobre la viabilidad de mover masas de tierra sobre la superficie del planeta. Como proyecto piloto, George Brecht sugirió trasladar la Isla de Wight hacia el oeste hasta Portland Bill. Al mismo tiempo, se propuso que la capa de hielo del Ártico se intercambiara con la Antártida y se presentó el proyecto de mover Inglaterra más cerca del ecuador. Esta intuición fue reforzada por estudios científicos recientes que demostraban que Inglaterra estaba inclinándose sobre el nivel del mar a un ritmo creciente, lo que haría que en 1500 años acabara sumergiéndose. En noviembre de 1969, la Scratch Orchestra de Cornelius Cardew interpretó el viaje de la Isla de Wight hacia el oeste hasta la bahía de Tokio. Otros movimientos imaginarios incluían a Cuba moviéndose junto a Miami e Islandia moviéndose al lado de España.⁶⁸⁰



⁶⁸⁰ Kellein, T. (ed.) (2004) *George Brecht: works from 1959-1973* London: Gagosian Gallery

3.4.6 *Italia d'oro*, Luciano Fabro, 1971

En su serie de piezas sobre la cartografía de Italia, Luciano Fabro da cuenta de un país que se encuentra siempre en un convulso movimiento histórico y social. Pese a ser considerado uno de los artistas clave del *art povera*, los materiales de lujo son imprescindibles en la concepción de estas piezas, con el objetivo de ironizar y presentar la contradicción esquizofrénica del propio territorio. Colgada de una soga, el artista reabre uno de sus capítulos más oscuros de Italia, convirtiendo la cartografía en una metáfora del cuerpo del dictador, violentamente ajusticiado. En tanto objeto que se contradice a sí mismo, su referencia geográfica opera como un comportamiento negativo. Pero al mismo tiempo, la península itálica también abre la Historia y las posibilidades de concebir una suerte de geografía dialéctica. Junto a ello, Luciano Fabro ha desarrollado también otro tipo de instalaciones como sería el caso de *Nord, Sud, Est, Ovest giocano a Mikado* (1989-1994), en la que alude a las posibilidades de una dislocación geográfica dentro de la propia sala de exposiciones.⁶⁸¹



⁶⁸¹ AA.VV. (2015) *Luciano Fabro* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS; Grenier, C. (ed.) (1996) *Luciano Fabro* [catálogo de exposición] Paris: Centre Georges Pompidou

3.4.7 *Atlas*, Marcel Broodthaers, 1975

Ya en el juego *La Coquette du Monde*, Marcel Broodthaers ironizaría sobre la extrañeza de la representación cartográfica. Este interés se traduciría también en su serie de *mappamundis* y cajas. En su *Atlas*, una lámina impresa muestra todas las imágenes de las páginas que configuran un libro en miniatura. Al libro se le ha negado su función de lectura, puesto que las páginas no están guillotizadas. De este modo la lámina con los treinta y dos países actúa como un recordatorio de esa función cancelada. Aunque los atlas comunes proponen una representación esquemática del mundo supuestamente aséptica, ejercen de constructores de significado. Para denunciar la absoluta arbitrariedad de los signos, Marcel Broodthaers invalida las convenciones habituales generadoras de significado como la escala, y suprime todo accidente geográfico como ríos o montañas, mostrándolos aislados individualmente. De este modo, los países son presentados con formas abstractas que recuerdan manchas de tinta, evocando el trabajo de Stéphane Mallarmé, uno de sus autores preferidos.⁶⁸²



⁶⁸² David, C. (ed.) (1992) *Marcel Broodthaers* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS; AA.VV. (2016) *Marcel Broodthaers: una retrospectiva* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS

3.4.8 *A Knife Thrown from Anywhere in Portugal to Nowhere in Europe*, Artur Barrio, 1975

Las intervenciones en el espacio público y la búsqueda de un lugar de expresión al margen de las instituciones artísticas, ha constituido en Artur Barrio un signo de resistencia en su vida cotidiana. En esas acciones el cuerpo del artista y la experiencia con los objetos que le rodean se encuentran en el centro de su reflexión poético-crítica. En *A Knife Thrown from Anywhere in Portugal to Nowhere in Europe* traduciría esta crítica a la objetualidad del mapa. El lanzamiento de un cuchillo remitiría al gesto de negación del dicho objeto cartográfico, una intervención violenta que simboliza la violencia en la constitución de la pretendida objetividad y universalidad del mapa. El sabotaje a la institucionalidad del mapa podría ser entendido como una forma de anti-cartografía. Pero además, el artista establece un juego dialéctico entre un afuera y un adentro del mapa, un lugar que no puede ser señalado y otro localizado, abriendo una reflexión sobre la posibilidad de un negativo de la geografía.⁶⁸³



⁶⁸³ AA. VV (2002) *Artur Barrio: o sonho do arqueólogo* [catálogo de exposición] Niterói: MAC Museu de Arte Contemporânea de Niterói

3.4.9 *Mapa d'Europa*, Pere Noguera, 1979

Pere Noguera ha trabajado cercano a la cartografía partiendo de un objeto básico y universal como son los mapas escolares. El hecho de aplicar una capa de barro a la superficie del mapa, como si se tratara de pintura, enlaza con una técnica inventada por el propio artista que denomina la *enfangada*. Si bien en otras obras recubre de barro grandes superficies, paredes u objetos, en este caso sólo consiste en una parte de la superficie de un mapa, ya sea marina o terrestre mostrando, una vez seca, las grietas del barro que han sustituido las fronteras políticas. De este modo, Pere Noguera ha recubierto de barro distintas geografías planetarias. En 1979 lleva a cabo una serie de dos mapas de España y dos de Europa. *Enfangar* o recubrir de barro un territorio supone una forma de borrar las categorías administrativas y políticas derivadas del orden humano: los mapas de la península Ibérica y Europa se convierten así en nuevas representaciones territoriales. Pere Noguera deja al descubierto la división en provincias cubriendo con terracota la zona marítima que rodea la península.⁶⁸⁴



⁶⁸⁴ AA.VV. (2011) *Pere Noguera. Històries d'arxiu* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Antoni Tàpies

3.4.10 *Seascapes*, Hiroshi Sugimoto, 1980-2003

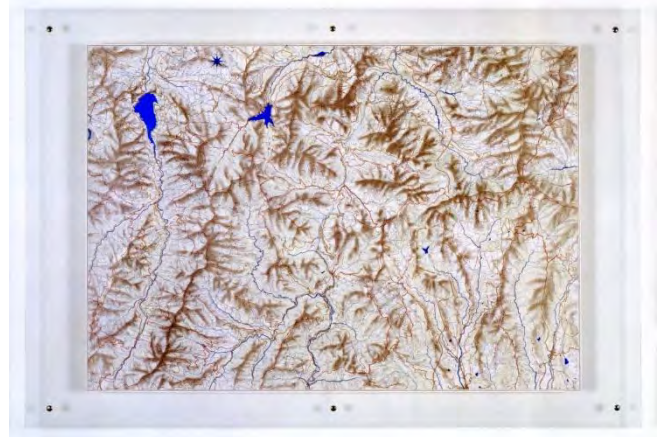
Seascapes es una serie que reúne diversas fotografías de paisajes horizontes marinos tomadas en diversos lugares del mundo. Algunos paisajes fueron fotografiados de día, otros de noche, algunos son brumosos, con el horizonte apenas perceptible, mientras que otros presentan una nítida claridad que permite ver la forma de las olas. Pese al efecto romántico y casi místico de las obras, sus títulos son objetivos y documentales, en consonancia con los vínculos del artista en el arte conceptual. Con estas imágenes Hiroshi Sugimoto quiso captar escenas que un humano primitivo hubiese podido reconocer y reflexionar acerca de lo que nosotros compartimos hoy con aquellas visiones, entendiendo la cámara fotográfica como aparato dotado de una particular capacidad: la de representar el sentido del tiempo. Esta búsqueda sitúa temporalmente al espectador en el plano de lo eterno, anulando la capacidad localizadora de una cartografía. En su cercanía a la abstracción, *Seascapes* sitúa entre la tradición de la fotografía de naturaleza, mientras se aproxima a la idea de lo sublime contemporáneo.⁶⁸⁵



⁶⁸⁵ Larratt-Smith, P. (2016) *Hiroshi Sugimoto: black box* [catálogo de exposición] Madrid: Fundación Mapfre

3.4.11 *Carta atopica*, Luca Vitone, 1988-1992

La *Carta atopica* de Luca Vitone, aparece sin ningún tipo de toponimia. Este mapa mudo nace de una consideración con el grado de conocimiento que tenemos del lugar en el que vivimos y nuestra capacidad de reconocerlo en tanto que geografía física más allá de las administraciones políticas que lo describen a través de redes. El mapa en escala 1:25.000 representa un territorio real imposible de identificar a causa de la falta de nombres, pensado por tanto para perder la orientación y no reconocer los lugares. Este trabajo contradice la presentación habitual de las ciudades y regiones y al mismo tiempo apela a la memoria y la imaginación, es decir, a las cualidades necesarias para experimentar e inventar el entorno humano cotidiano. De esta forma, pese a recoger el contorno físico de la geografía, su mapa estaría directamente relacionado con las cartografías surgidas como influencia del mapa en blanco de Lewis Carroll. El artista asume la posibilidad de reinventar el espacio, pero al mismo tiempo la extrañeza e imposibilidad de representar el mundo, según ha sido entendido desde la ciencia.⁶⁸⁶



⁶⁸⁶ AA.VV. (2012) Luca Vitone [catálogo de exposición] Milán: Fondazione Brodbeck

3.4.12 *Hacha*, Horacio Zabala, 1972-1998

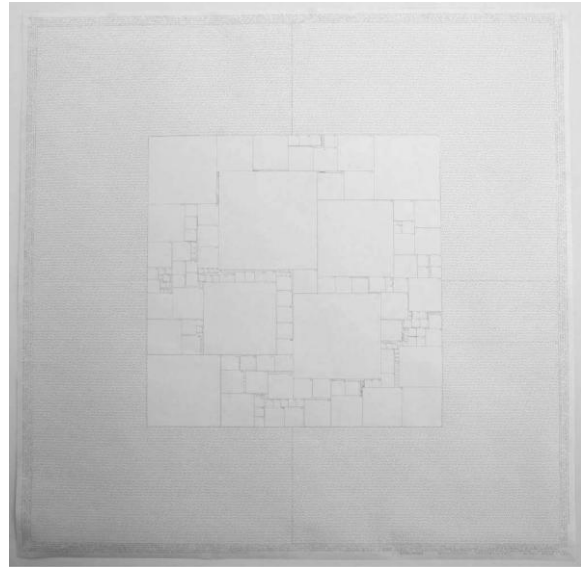
Dos años antes de 1968, Horacio Zabala había comenzado sus *Anteproyectos de Arquitectura Carcelaria Latinoamericana para Artistas*, previendo el espacio reservado al artista en esta sociedad. Desde sus primeras obras, Horacio Zabala explora un conceptualismo estrechamente ligado a la realidad social. En *Hacha* el artista pone de manifiesto la violencia que se ejerció sobre el territorio latinoamericano especialmente durante los años setenta, con el fin de mantener un escenario de desestabilidad política frente al triunfo de ciertos proyectos revolucionarios. Las referencias a la violencia explícita en sus primeras obras, como *Hacha*, dan paso a las representaciones de una violencia implícita en las series de mapas y libros censurados, reprimidos o revisados. Entre estos se encuentra una serie de mapas quemados donde de nuevo la intervención violenta sobre el objeto cartográfico responden a la violencia que se ejerce sobre el propio territorio. Posteriormente a estas piezas, el artista realizaría un desplazamiento hacia la utilización de materiales de medios de comunicación masiva.⁶⁸⁷



⁶⁸⁷ AA.VV. (2010) *Horacio Zabala: anteproyectos & hipótesis* [catálogo de exposición] Buenos Aires: Carla Rey Arte Contemporáneo

3.4.13 *Otro mundo*, Isidoro Valcárcel Medina, 2001

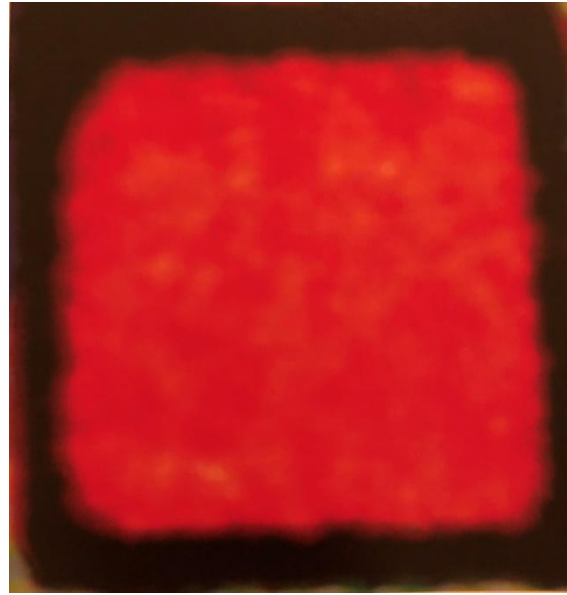
Isidoro Valcárcel Medina realizaría una serie de trabajos donde describiría velozmente como la cuadratura del círculo que realizaría en numerosas de sus obras, no es sino una revisión restringida de la primera incursión en estos asuntos. Esta primera incursión sería *Otro mundo*, donde nuestro globo se cuadrícula, no como un modo de escapar de la contemporaneidad, sino como forma de entender nuestro presente. Dicha distorsión geométrica se manifiesta en un par de dianas ortodoxas en las que pocas cosas son reglamentarias: su centro está ocupado por la puntuación más baja, mientras que la más alta va relegada a los bordes. El juego que el artista pone sobre la mesa es el de colocarnos en la pregunta de si la forma resultante puede ser una imagen del mundo. Isidoro Valcárcel Medina intentaría desautorizar así el "todo vale", pero al mismo tiempo le da pie a la razón de que sabemos que "todo puede valer". Asimismo, defiende que quien convive con el arte conoce el truco según el cual lo importante viene a ser, no la obra, sino "lo que fermenta sin cesar", en viejas palabras de Rilke.⁶⁸⁸



⁶⁸⁸ Valcárcel Medina, I. (2004) *Glosas en la contemporaneidad* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha

3.4.14 *Two Squared Maps for the Polydimensional Century*, Carl Michael von Hausswolff, 2001

Este mapa podría ser una versión del *Cuadrado Rojo* de Kasimir Malevich de 1915. Se trataría de un mapa del mundo en su sentido físico. La superficie enrojecida representa de este modo un “anti-mundo”. Todas las áreas de lo urbano se entienden como hiperdesarrolladas o bien hiperculturalizadas, explosionando todas juntas en una imagen que hace imposible su representación. El marco negro representaría el límite para el evitar que la explosión involucre a otros mundos. Por su parte, el mapa en blanco, podría ser una versión de los trabajos de Robert Rauschenberg sobre sus pinturas blancas, pero al mismo tiempo nos remitirían al mapa en blanco de Lewis Carroll. Esta segunda imagen sería también así otro tipo de “anti-mapa”, donde todas las áreas del mundo serían mentales. Esta capacidad mental de imaginar todas las formas de vida, oscilaría entre el regresar o acelerar, entre el pasado y el futuro. Ambos cuadrados nos remitirían en cualquier caso a un momento primigenio de explosión cósmica del universo.⁶⁸⁹



⁶⁸⁹ Obrist, H-O. (2010) *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies* Londres: Thames & Hudson

3.4.15 *Globus Terraqüi*, Kris Martin, 2006

El globo terráqueo de Kris Martin se sumaría a esta corriente de mapas y cartografías que no representan nada. En este caso, el artista en lugar de la metáfora del mapa en blanco, utilizaría el material de la pizarra como posibilidad de partir de cero a la hora de imaginar o producir un territorio. El material de la pizarra remitiría asimismo a la cuestión de la producción de saber, en tanto que estaría íntimamente ligada a la producción de espacio y de territorio. Una prueba de ello serían los vínculos que podríamos establecer entre la teoría del saber de Michel Foucault y sus metáforas espaciales para desvelar las lógicas poder. Por otra parte, el trabajo de Kris Martin se situaría también en una larga tradición de globos terráneos que incluirían el globo de Crates, la famosa *Erdapfel* de Martin Behaim, los globos producidos por Vincenzo Coronelli, e incluso toda una tradición de esferas que se desarrollaron tanto en territorio chino desde los primeros siglos de nuestra era, como la escuela de globos que fundarían los persas y de la cual también se beneficiaría la cultura árabe.⁶⁹⁰



⁶⁹⁰ AA.VV. (2012) *Kris Martin: Every day of the week* [catálogo de exposición] Bonn: Kunstmuseum

3.4.16 *Ce n'est pas le monde!* John Krygier & Denis Wood, 2006

Estableciendo un paralelismo con la obra de René Magritte, y partiendo de una estética de apropiación y desviación propia del situacionismo, los geógrafos John Krygier y Denis Wood realizarían un cómic en el que se redefinirían las nociones de mapa y cartografía. Al mismo tiempo *Ce n'est pas le monde!* cuestiona la idea de cómo un solo mapa podría representarse de diferentes maneras sin influir en la información central, dando para ello diversas interpretaciones diferentes, en clave ontológica, sobre qué son los mapas. El cómic fue editado así con el objetivo de avanzar en el argumento de que los mapas se pueden entender semióticamente como colecciones de proposiciones lingüísticas, tal y como habría desarrollado ya Ludwig Wittgenstein. Esta perspectiva había sido ampliamente tratada por Brian Harley a través de la idea de la deconstrucción de los mapas, y también desarrolla en términos más académicos por parte de los propios John Krygier y Denis Wood. Sin embargo, el cómic *Ce n'est pas le monde!* llevaría al lenguaje no académico tal discusión, utilizando para ello el imaginario *pop* y diversos usos de la estética de la cultura de masas.⁶⁹¹



⁶⁹¹ Dodge, M. Kitchin, R. & Perkins, C. (2009) [op. cit.], pp. 189-219

3.4.17 *Pangea's Diaries*, Rivane Neuenschwander, 2008

Pangea's Diaries consiste en un video y una serie de fotografías, que muestran el movimiento de las masas terrestres, la distribución y la colisión de las placas tectónicas del continente Pangea hace millones de años, cuando el ser humano no dominaba aún el planeta. Este continente antiguo da nombre a la pieza, que puede interpretarse como un comportamiento cartográfico nihilista, evidenciando el mercantilismo y la cultura de consumo. Mostrar la Tierra como un plato con restos de alimentos cuidadosamente manipulados sobre el mismo, abre el debate sobre la importancia histórica real de la presencia humana sobre la Tierra, considerando que dicha presencia presupone sólo una mínima parte del total de la existencia del planeta. De este modo *Pangea's Diaries* parece contraponer esta imagen de comida desperdiciada con una visión premoderna de la cartografía en la que la imaginación del mundo a menudo se correspondía con un tipo de representación denominada T/O o forma de disco, si bien en la representación utilizada por el artista es apreciable la influencia de los sistemas de proyección modernos.⁶⁹²



⁶⁹² Fabricius, J. (2010) *Rivane Neuenschwander At a Certain Distance* [catálogo de exposición] Malmö : Malmö Konsthall

3.4.18 *France (burnt/unburnt)*, Claire Fontaine, 2011

La instalación del trabajo *France (burnt/unburnt)* se realiza sin quemar el objeto cartográfico. Dicha cartografía estaría compuesta por una multitud de cerillas de madera que conforman un reconocible contorno de la geografía francesa. Como parte del proyecto, la artista realiza la acción simbólica de prender fuego a Francia como símbolo del proyecto moderno que durante siglos dominó en Europa. Asimismo, este trabajo también reflexiona sobre el clima de politización del territorio francés y sus excolonias en la actualidad, presentada como una gran tela en llamas, ennegrecida junto con la pared y el techo. La metáfora de la Francia arruinada en cenizas tendría que ver con un país devastado por diversas guerras pasadas y su implicación en las distintas guerras actuales en países africanos y Oriente Próximo. Claire Fontaine nos muestra así a Francia y sus fracasos, junto con la crisis en la que se encuentra en nuestros días la soberanía de un estado. Los restos de humo que la acción deja en la sala, formarían parte también de la sensación de un futuro cada vez más difícil de distinguir.⁶⁹³



⁶⁹³ Fontaine, C. (ed) (2011) *Statements 02*
Gasteiz: Montehermoso

3.4.19 *Parallèles et méridiens*, Estefanía Peñafiel Loaiza, 2012

Desde la relectura de un minimalismo conceptual, Estefanía Peñafiel Loaiza despliega una línea imaginaria identificable con la presencia del meridiano. El espejismo en las paredes o en los muros se ofrece como una suerte de carencia de reflejo. No se trata de encontrar lo invisible o lo oculto, sino de poder constatar que algo hubo ahí, que ha quedado retenido en un ejercicio de borrado constante, donde no sabemos bien si lo que permanece ajeno a la visibilidad es una acción de higiene mental. Una línea de sombra que acompaña en esa idea de desaparición que nos constituye, como una suerte de escritura paradójica y contradictoria. En este sentido, su obra puede ser definida como escritura, cuando esa poética intuida puede ser barrida por los hechos que pretende describir. En ese desmontaje, Estefanía Peñafiel Loaiza muestra que las letras, las lecturas, las acciones que lleva a cabo como una manera de encontrar lo indecible, son formas de encontrar una negatividad que se dirige a la manera en la que entendemos nuestras geografías. Ese instante decisivo donde las figuras se borran, muestra el carácter fantasmagórico de la realidad⁶⁹⁴.



⁶⁹⁴ Quirós, K. & Imhoff, A. (eds.) (2014) [op. cit.]

3.4.20 *Solve*, Miquel García, 2017

En 1760 el cartógrafo John Spilsbury inventó de forma casual el primer rompecabezas. Un día se le ocurrió pegar uno de sus mapas en una tablilla de madera y cortarlo siguiendo la línea de las fronteras. Al moverlo se le cayeron varias piezas y al rehacerlo, se dio cuenta de lo laborioso que era encajar de nuevo los fragmentos del mapa. El video *Solve* sitúa su punto de partida en el accidentado origen del puzle, tomando la representación del mundo para desplazarla, distorsionar su significado y producir un nuevo sentido sobre las múltiples líneas que traza la geografía. *Solve* pone en el punto de mira el planeta para desmontar su representación gráfica. El mapamundi entendido como un juego difícil de resolver, propone una aproximación hacia las cuestiones identitarias y territoriales que configuran el mundo actualmente. Diversos fragmentos de discursos críticos actúan como contrapunto a la noción del cambio del mundo interpelando al público y visibilizando las contradicciones en la educación y la distribución de la riqueza en el mundo.⁶⁹⁵



⁶⁹⁵ García, M. (2017) “Solve”, en [página web]
Disponible en:
<http://www.miquelgarcia.net/Solve>

3.5. COSMOLÓGICOS

El mundo no está en el espacio; por el contrario, es el espacio el que está en el mundo.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927

Por último, los comportamientos cartográficos cosmológicos apelarían a una línea de fuga absoluta, relacionada con la “fuga cósmica” que Gilles Deleuze y Félix Guattari atribuían a Paul Klee por su voluntad de “despegar de la tierra”⁶⁹⁶. Mediante esta fuga cósmica sería quizás posible imaginar otra clase de órdenes. No en vano la desterritorialización por excelencia es la de las fuerzas cósmicas⁶⁹⁷. A diferencia de otros comportamientos, estas cartografías tienden a abordar una concepción integral del mundo, al menos el mundo de quienes lo imaginan, puesto que no puede concebirse la separación o ruptura entre el mundo exterior y el interior. El geógrafo Norman J.W. Thrower definiría la cosmología como “El estudio del origen y estructura del universo, entre el que hay que incluir los elementos, las leyes, el espacio y el tiempo”⁶⁹⁸. En este sentido, estos comportamientos podrían ser considerados como ordenaciones subjetivas del todo. El concepto de cosmología tendría que ver precisamente con un intento de ordenar el caos, aprehender y descifrar el universo. Derivaría el concepto griego *kosmos* (orden) y *logía* (estudio), estando ligado al concepto de cosmogonía que añade la idea de *gegona* (nacer), dado que corresponde a un tipo de narración mítica sobre el origen del universo, en el que los elementos son agrupados a partir de un desorden o caos primigenio. La palabra *mundus* que ya utilizaríamos en el bloque anterior para definir el centro simbólico en la fundación de ciudades, parece derivar de un término etrusco que a su vez vendría de la palabra griega *kosmos*, utilizada por primera vez por los pitagóricos. Según Joseph Rykwert, se ha descuidado el origen cosmológico de las especulaciones de Hipódamo⁶⁹⁹. Siguiendo a Eric Dardel, el vínculo entre las palabras *cosmos* y *mundus*, demostrarían que la experiencia sagrada es inseparable de una aprehensión estética, considerando que para los griegos, *kosmos* designaba un orden inseparable de la belleza, del mismo modo que *mundus*

⁶⁹⁶ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980)[op. cit.], 342

⁶⁹⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980)[op. cit.], p.518

⁶⁹⁸ Thrower, N.J.W. (2002) [op.cit.], p. 246

⁶⁹⁹ Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 95

comporta limpieza y claridad, opuesto a *immundus*, y derivado en *mundare* (purificar), *mundatio* (purificación), *munditia* (limpieza)⁷⁰⁰. Para Platón el espacio cósmico estaba representado en la ciudad, era una imagen del *kosmos*. Pero Martin Heidegger entendería en este sentido que el mundo no sería una mera agrupación de casas, sino que incluiría su potencia para imaginarse: “Un mundo hace mundo”⁷⁰¹. Precisamente, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* apelaría a un tipo de comportamiento estético capaz de producir ese mundo: “La obra mantiene abierto lo abierto del mundo”⁷⁰². En el arte contemporáneo, tanto Erick Beltrán como Abraham Cruzvillegas han ensayado en los últimos años múltiples posibilidades de llevar a cabo otro tipo ordenamientos de nuestro mundo.

Como ha señalado el Karl Schlögel, estaría por ver si los antiguos inventaron la cartografía por la necesidad de orientarse o por la metafísica de un orden mítico espiritual en la vida del cosmos. Lo cierto es que parece ser que existía una voluntad primigenia de conocer y dar sentido al universo. Ello ha tenido su gesto simbólico en arquitecturas y monumentos pensados para conectar la tierra con el cielo, metáfora de la montaña sagrada. Sobre este aspecto, Francesco Careri ha comentado que el gesto de modificar los significados del espacio en el recorrido “se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él”⁷⁰³. Como ha señalado Octavio Paz: “Apenas si es necesario recordar que para los antiguos el mundo era una montaña y que lo mismo en Sumeria y Egipto que en Mesoamérica, la representación geométrica y simbólica de la montaña cósmica fue la pirámide”, y añade:

La geografía de México tiende a la forma piramidal como si existiese una relación secreta pero evidente entre el espacio natural y la geometría simbólica y entre ésta y lo que he llamado nuestra historia invisible. Arquetipo arcaico del mundo, metáfora

⁷⁰⁰ Dardel, E. (1952) [op.cit.], pp. 126-127

⁷⁰¹ Heidegger, M. (1950) "Der Ursprung des Kunstwerkes", en *Holzwege* Francfort: Klostermann. Hemos utilizado la traducción “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque* (Helena Cortés y Arturo Leyte trad.) Madrid: Alianza, 1996

⁷⁰² Heidegger, M. (1950) [op. cit.]

⁷⁰³ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 15

geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina en un espacio magnético: la plataforma-santuario. Es el eje del universo, el sitio en que se cruzan los cuatro puntos cardinales, el centro del cuadrilátero: el fin y el principio del movimiento⁷⁰⁴.

El antropólogo Claude Lévi-Strauss ya habría afirmado que “todo desciframiento del mundo es otro mito”⁷⁰⁵, si bien para Eric Dardel es precisamente la búsqueda de una explicación y una fundamentación histórica-temporal, lo que hace cambiar el mito de la cosmogonía o teogonía, en una historia del mundo⁷⁰⁶. El geógrafo Yi-Fu Tuan ha analizado la construcción simbólica del imaginario geográfico partiendo de la experiencia en el entorno, que es eso que Eric Dardel ha llamado “geograficidad”⁷⁰⁷. Por su parte, Jean-Marc Besse indicaría a propósito de Eric Dardel, que la geografía restituye al conocimiento científico su significación cosmológica⁷⁰⁸:

Habitar la Tierra, recorrerla, plantar y construir es tratarla como a un poder al que se debe honrar: cada uno de esos actos es una celebración, un reconocimiento del vínculo sagrado que une a los seres de la Tierra, de las aguas o del aire. En un sentido completamente etimológico, la Tierra debe ser “contemplada”. Resulta imposible distinguir aquí lo que llamaríamos la esfera propiamente geográfica del mundo y su esfera cosmográfica.⁷⁰⁹

Dar imagen a una cosmología, sería el significado literal de *Imago Mundi*. El famoso códice de Pierre d’Ailly, que fue estudiado por Cristóbal Colón, tendría de hecho una cosmología como texto principal. Si bien fue en la primera edición florentina de Claudio Ptolomeo donde encontramos el término *Cosmographia* (1482) para designar la descripción y cartografiado del universo, la primera publicación que utilizó el concepto de cosmología sería la *Cosmologia generalis* de Christian Wolff de 1731. La obra cumbre de Alexander von Humboldt, publicada en 1845, llevaría el título de *Kosmos*. Como sugiere Franco Farinelli, en este trabajo es visible cómo el concepto tendería a confundir el

⁷⁰⁴ Lévi-Strauss, C. (1978) *Mito y significado* (Héctor Arruabarrena trad.) Madrid: Alianza, 2012

⁷⁰⁵ Paz, O. (1950) [op. cit.], p. 328

⁷⁰⁶ Ver: Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 140

⁷⁰⁷ Tuan, Y-F. (1974) *Topofilia* (Flor Durán de Zapata trad.) Santa Cruz de Tenerife: Melusina

⁷⁰⁸ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 33

⁷⁰⁹ Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 118

orden natural con el orden social⁷¹⁰. Precisamente sería a través de sus constelaciones como Walter Benjamin trataría de dar un orden a su visión de la historia, y George Didi-Huberman entendía de hecho que la ambición de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* sería la de “remontar un mundo desmoronado” a través de la renovación de su cosmografía intelectual⁷¹¹. El propio Aby Warburg resumía su proyecto del *Atlas Mnemosyne* como la aplicación de una conciencia de distancia que “dibuja aquel movimiento cíclico entre una cosmología de la imagen y una cosmología del signo”⁷¹², lo que le sitúa cercano a la idea nietzschiana de lo apolíneo y lo dionisiaco que hemos comentado en el capítulo anterior. Para Friedrich Nietzsche de hecho, el espacio sólo puede ser cósmico, y la manera de explicar de dónde procede ese infinito sería una “labor inmensa de los artistas”⁷¹³. La labor de los comportamientos cosmológicos desarrollados por el arte contemporáneo, en su voluntad radical por salir del mapa y del laberinto, se encaminarían a hacer que el lugar se haga improbable⁷¹⁴.

En *Des espaces autres*, Michel Foucault habría considerado el espacio contemporáneo que hemos diagnosticado y que habría sido interpretado por Gastón Bachelard en *La poétique de l'espace*, pero: “Sin embargo, estos análisis, aunque fundamentales para la reflexión contemporánea, conciernen sobre todo al espacio del adentro. Es del espacio del afuera que quisiera hablar ahora”⁷¹⁵. Los espacios del afuera a los que se refería Michel Foucault, tendrían que ver con lo que estamos intentado abordar como cosmologías. Dentro de las heterotopías de segundo tipo, el filósofo incluía las alfombras persas como representación del jardín sagrado en el que se reunían las cuatro partes del mundo, ordenadas por la fuente que simbolizada el ombligo del microcosmos o diagrama universal⁷¹⁶. La alfombra permitiría transportar ese espacio de perfección simbólica. Los jardines serían ya desde la

⁷¹⁰ Farinelli, F. (1992) [op. cit.], p. 110

⁷¹¹ Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 165

⁷¹² Citado por Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], p. 179

⁷¹³ Citado por Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 228

⁷¹⁴ Perce, G. (1974) *Especies de espacios* (Jesús Camarero trad.) Barcelona: Montesinos, 2001, p. 88

⁷¹⁵ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

⁷¹⁶ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante, representados en el *mandala*, el *templum*, el *Hung fan*, el *candomble* o como ya hemos visto, el laberinto mítico⁷¹⁷. En la historia de la cartografía encontraríamos, de hecho, numerosísimos ejemplos de cómo las diversas concepciones sobre el origen de universo se fusionan con la imaginación geográfica. El gesto arqueológico de desplegar una suerte de cartografías ancestrales o “cartografías otras”, estaría ligado a la tesis que plantea Salvatore Settis en *Il futuro del classico* de mirar el pasado como una forma de otredad, con el objetivo de renovar nuestro futuro⁷¹⁸. El *Códice de Mendoza*, del que apenas dimos unas pinceladas con anterioridad, sería uno de estos ejemplos de cosmología cartográfica en el que se representa la fundación de Tenochtitlán⁷¹⁹. Podría ser el caso también del *Hígado de Piacenza*, que como ya hemos adelantado en nuestro capítulo sobre los comportamientos corporales, pertenecería a las prácticas de adivinación con hígados. Este ejemplar se correspondería con un modelo de universo a través de dieciséis regiones celestes, pero en el que aparece además un vocabulario que mezcla tanto la geografía como la adivinación: el “Camino”, la “Presencia”, la “Magna Puerta”, el “Río”, el “Impedimento”⁷²⁰. Existen diferentes mapas egipcios recogidos en Dar el Bersha, que fueron utilizados en los ataúdes como pasaportes para el otro mundo. Tal y como se indica en *El libro de las dos vías* (Dinas. XI), cada vía representa el camino que el difunto debía realizar durante el viaje: uno para el día, el otro para la noche⁷²¹. Por otro lado según una tradición de Neocaledonia, los difuntos viven en pueblos submarinos⁷²². Asimismo existen asimismo comunidades africanas en las que se ha descubierto que mantienen un censo imposible de la población, debido al hecho de que los difuntos siguen siendo considerados por la administración. Un comportamiento cartográfico pensado desde fuera de cualquier concepción estandarizada de la geografía sería las “vías de los cánticos” o *walkabouts* que

⁷¹⁷ Foucault, M. (1967) [op.cit.]

⁷¹⁸ Settis, S. (2004) *Il futuro del classico* Torino: Einaudi

⁷¹⁹ Thrower, N.J.W. (2002) [op.cit.] p. 17

⁷²⁰ Todo ello en Rykwert, J. (1976) [op.cit.], p. 49 y Didi-Huberman, G. (2011) [op.cit.], pp. 23-36

⁷²¹ Thrower, N.J.W. (2002) [op.cit.], pp. 21-22

⁷²² Citado por Dardel, E. (1952) [op.cit.], p. 117

desarrollan las comunidades aborígenes australianas desde hace alrededor de 4000 años, y a través de las cuales han cartografiado todo el continente⁷²³. Estas rutas no estarían “trazadas” en cartografías ni mapas, sino en la memoria oral, suponiendo una forma de “ritornelo” ancestral. Ya indicaría Gilles Deleuze y Félix Guattari que “el propio Cosmos es un ritornelo”⁷²⁴. La literatura de Marcel Proust estaría atravesada por una concepción geográfica cosmológica: “[...] interponía yo entre uno y otro [lugar] algo más que sus distancias kilométricas: las distancias existentes entre las dos partes de mi cerebro [...]”⁷²⁵. Henri Lefebvre recogería una conversación con un filósofo oriental, en la que se menciona cómo antes de la llegada de los americanos a Japón, los cruces tenían nombres pero no las calles que se cruzaban, haciendo añicos cualquier concepción “razonable” del espacio⁷²⁶. Desde estas lógicas alternativas, los territorios son producidos no sólo por una imaginación terrestre, sino también por una geografía mental o “mapas mentales” que desbordan los límites de la geografía física. Es en esta línea que Dante Alighieri concibe el espacio de su *Commedia*. Al llegar al noveno cielo se da cuenta de que no dispone de ninguna referencia espacial para orientarse y de que podría encontrarse en cualquier lugar, es entonces cuando Beatriz le asegura que el lugar en el que se encuentra está en la “mente divina”⁷²⁷:

Tan excelsa y tan viva es esta esfera,
e igual, es cada parte, que no entiendo
en cuál Beatriz el sitio me escogiera.⁷²⁸

Dante Alighieri concentraría en su *Commedia* el género de la literatura de viajes y la cosmología, haciéndose cargo tanto de la filosofía, la geografía, la política, la literatura y la teología clásica, como la de su época. Esa así que entre los numerosos personajes

⁷²³ Careri, F. (2002) [op.cit.], p. 32

⁷²⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.350

⁷²⁵ Proust, M. (1913) [op.cit.], p. 181

⁷²⁶ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], pp. 202-203

⁷²⁷ Patapievíci, H.R. (2007) *Los ojos de Beatriz*, Madrid: Siruela, p. 109. Alighieri, D. (1342) [op.cit.], Paraíso, XXVII, 100-102, 109-111

⁷²⁸ Alighieri, D. (1342) [op.cit.], Paraíso, XXVII, 100-102, 109-111

encontramos a Homero, Ovidio, Euclides y Ptolomeo. Las fuentes y las ideas aristotélicas parece haberlas absorbido gracias a sus contactos con el círculo de la Universidad de Bolonia. Como indicaría el propio poeta en su epístola a Can Grande: “Para comprender el significado del título hay que recordar que la palabra *comedia* procede de *cosmos*, villa y *oda*, canto, por lo que comedia equivale a “canto de villa”⁷²⁹. La *Commedia* fue por lo tanto para Dante Alighieri una teoría del cosmos: una forma de ordenamiento de la ciudad ideal, utilizando para ello una estructura geográfica basada en la numerología⁷³⁰. También Santo Tomás establecería una estructura cosmológica similar partiendo de una esfera común⁷³¹, y la mayoría de las cartografías medievales estarían atravesadas por este componente: desde el *Liber Chronicarum*, el *Orbis Terrarum*, el *Parergon*, el mapa de Hereford, el del beato de Liébana, e incluso el *Tapiz de la creación* de Girona.

Precisamente la *Commedia* de Dante Alighieri sería una de las fuentes del molinero Menocchio, cuya historia reconstruye el historiador Carlo Ginzburg⁷³². El acceso a ciertos textos escritos en vulgar toscano permitió a Menocchio conocer la tradición cultural clásica y construirse una cosmología alternativa a su época, lo que le hizo autodenominarse “filósofo, astrólogo y profeta”. Una de estas fuentes sería una carta dirigida a Lorenzo di Pietro de Medici titulada *Mundus novus*, bajo el nombre de Amerigo Vespucci, en la que Menocchio quiso entender no sólo la aparición de un nuevo continente, sino de una nueva sociedad por imaginar⁷³³. La tesis de Menocchio, la cual le costaría varios juicios inquisitoriales y acabaría finalmente con su vida, sería la de que el mundo habría sido generado por una masa informe similar a la del queso y los gusanos:

⁷²⁹ Citado por Francisco Montes de Oca en Alighieri, D. (1342) [op.cit.], p. XLIX,

⁷³⁰ Alighieri, D. (1342) [op.cit.], p. 211

⁷³¹ Lefebvre, H. (1974) [op. cit.], p. 104

⁷³² Ginzburg, C. (1976) *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Francisco Mari trad.) Barcelona: Atajos, p. 88

⁷³³ Ginzburg, C. (1976) [op.cit.] p. 91

Yo he dicho que por lo que yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos.⁷³⁴

Dicha tesis parece haber sido asumida por Menocchio en 1598 gracias a un maestro pintor de Porcia⁷³⁵, quien posiblemente estaría influenciado por el *Il Milione* de Marco Polo o el *Itineraria* de John Mandeville. Sin embargo existen también muchas similitudes con la descripción del origen del cosmos hecha por Ovidio: “La natura antes de ser tierra y el mar y el cielo que cubre todo, tenía una envoltura que la circundaba, la cual los filósofos llamaron Caos, materia espesa e indigesta: y no era más que un peso informe e inerte”⁷³⁶. Asimismo, en el canto X del Purgatorio, la *Commedia* incluía esta increíble coincidencia: “¿No observáis que somos gusanos nacidos para formar la angelical mariposa, que dirige su vuelo sin impedimento hacia la justicia de Dios?”⁷³⁷. Más allá de la cercanía con la teoría actual del “agujero de gusano” o “puente de Einstein-Rosen”, nos interesa especialmente la cosmovisión de Menocchio por aquella idea que ya adelantábamos de Gilles Deleuze y Félix Guattari de ese espacio agujerado y la llamada a “convertir la tierra en un *gruyere*”⁷³⁸.

La dificultad epistemológica con la que nos topamos a la hora de intentar contemplar una serie de comportamientos que tienen la voluntad de salir radicalmente de cualquier planteamiento cartográfico que hayamos descrito anteriormente, sería una coyuntura parecida de hecho a la de Carlo Ginzburg al tratar de inscribir una historia subalterna dentro de la historiografía⁷³⁹. Tanto los comportamientos cartográficos primitivos como los medievales, así como otras formas de imaginación geográfica precapitalista o precolonial, se han encontrado habitualmente con la indiferencia de geógrafos e historiadores de la cartografía. El reconocido lingüista Malcom Letts declararía, por ejemplo, que el mapa

⁷³⁴ Citado en Ginzburg, C. (1976) [op.cit.] p. 21

⁷³⁵ Ginzburg, C. (1976) [op.cit.] p. 35

⁷³⁶ Citado en Ginzburg, C. (1976) [op.cit.] p. 64

⁷³⁷ Alighieri, D. (1342) [op.cit.], p. 141

⁷³⁸ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p. 414

⁷³⁹ Ginzburg, C. (1976) [op.cit.] p. 70

Ebstorf, más que un ejercicio de cartografía sería un libro de pintura⁷⁴⁰. Precisamente la médium y artista Josefa Tolrá, realizaría una cosmología muy similar a la de este mapa, en la que una esfera terrestre inscribe un modelo teológico antropomórfico. No se debería dejar de lado el hecho de que muchos de estos comportamientos que hemos detectado tengan que ver, o bien con concepciones ancestrales como las que hemos descrito o bien con cosmovisiones de colectivos cercanos a lo que ha sido considerado la enajenación, el desequilibrio, las visiones paranormales o el “universo femenino”. Sobre el hecho de que las concepciones primitivas hayan sido habitualmente vinculadas a aquello que Jean Dubuffet denominó *art brut*, Gilles Deleuze y Félix Guattari lo entendían por la capacidad de ese tipo de subjetividades de liberarse de las materias de expresión y la maquinaria de producción de la subjetividad hegemónica⁷⁴¹. Es así que hemos considerado las cosmologías ancestrales de la artista contemporánea australiana Dorothy Napangardi, junto con las cosmovisiones de John Baldessari, Nancy Graves, Peter Greenaway, Lothar Baumgarten, José Bedia, Grayson Perry y Karey Kessler. Todos ellos tendrían como antecedente las investigaciones esotéricas de artistas como Hilma af Klint y Emma Kunz.

Los llamados “mapas mentales” han sido especialmente considerados en los últimos años, teniendo en cuenta, por ejemplo, que el propio proyecto *Mille Plateaux* surge desde la fascinación por los experimentos cartográficos llevados a cabo por el investigador Fernand Deligny. Comportamientos cartográficos de este tipo son los desarrollados por artistas contemporáneos como Stanley Brouwn, Anna María Maiolino o Susan Hiller. Los cuales, a su vez podrían ponerse en relación con la geografía proustiana, en la que la memoria se mezcla con la ensoñación. Es así que *Guermantes*, lugar nunca alcanzado, representaba para aquel niño una “geografía abstracta”, el “ideal de paisaje”. Esta geografía mental es igualmente visible cuando el mismo Marcel Proust se estremece por el solo pensamiento de Balbec, sugiriendo que “Las cosas que me inspiraban curiosidad y avidez eran las que

⁷⁴⁰ Descubierta en la abadía benedictina en Ebstorf, en la Baja Sajona en 1832, se cree que fue realizado por un grupo de monjas en 1234. Crone. G.R. (1956) [op.cit.], p. 28

⁷⁴¹ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) [op. cit.], p.323

consideraba yo como más verdaderas que mi propio ser [...]”⁷⁴², en incluso: “Hasta si se mira desde un simple punto de vista realista, ocupan más espacio en nuestra vida las tierras que a cada momento deseamos que aquella en que realmente vivimos”⁷⁴³. Las cosmologías personales y los lugares ideales han estado desarrollados fundamentalmente por la literatura, tanto por Tomas Moro, como Robert Louis Stevenson o J. R. R. Tolkien. En el arte del siglo XX, fue también un trabajo desarrollado por Aby Warburg en su *Esquema para una geografía personal* de 1928, pero también por los paisajes mentales de Yves Tanguy y Roberto Matta, o aquel mapa imaginario de Robert Smithson. Dentro de los comportamientos cartográficos cosmológicos que hemos analizado, encontramos cercanos a esta idea la “autogeografía” de Saul Steinberg, las rememoraciones cartográficas de Zarina Hashimi, y el relato alternativo de la historia o “ucronía” de Joyce Kozloff. Pero junto a estos, mapas de Eros, como el *Rayuela* de Julio Cortázar, o el proyecto *Los astronautas en la cosmopista* que realizó junto con su compañera Carol Dunlop, serían quizás el equivalente contemporáneo de la *Carte de Tendre* de Madeleine de Scudéry, que confirma la sospecha de Karl Schlögel de que “algo tendrá que ver con el asunto, con eros, placer y deseo, que la laberíntica topográfica del Eros con todas sus *locations* haya llegado a ser la rama más desarrollada en las topografías mentales”⁷⁴⁴. Será porque el espacio del Eros es, precisamente, un espacio agujerado.

⁷⁴² Proust, M. (1913) [op.cit.], p. 496

⁷⁴³ Proust, M. (1913) [op.cit.], p. 504

⁷⁴⁴ Schlögel, K. (2003) [op.cit.], p. 242

3.5.1 *Adán y Eva*, Josefa Tolrà, 1957

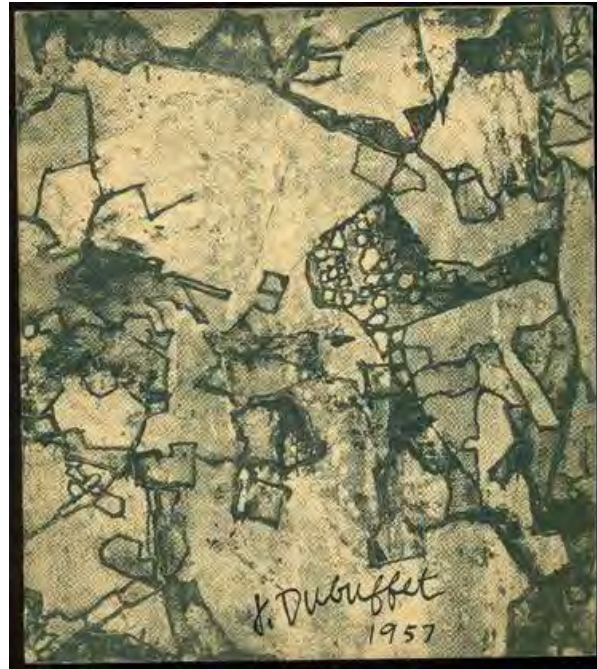
Según la visión esotérica del Paraíso terrenal tomada de la tradición platónica, este habría estado situado en un espacio espiritual. De ese modo, las formas pertenecerían a una esfera etérea, y según advierte Daniel Bonet, la expulsión del Paraíso habría supuesto un descenso a la materialidad y una caída a la temporalidad⁷⁴⁵. La representación de este desencanto, que ocupa un lugar fundamental en la iconografía de la historia del arte, podría ser analizada como un intento de contraponer estos dos espacios o geografías. El trabajo de la médium y artista Josefa Tolrà ha sido recientemente resignificado por la historiadora Pilar Bonet, considerando parámetros como la trascendencia psíquica, la alquimia y el esoterismo. En los numerosos bordados y dibujos de la médium y artista que han sido reunidos, la referencia a la geografía es una constante: desde una representación del mundo antropomórfica, hasta las cartografías astrales y visiones místicas de un lugar fuera de este mundo.



⁷⁴⁵ Bonet, D. (2014) “El Jardín Secreto. Indagaciones simbólicas en la obra de Josefa Tolrà”, en Bonet, P. (ed.) *Josefa Tolrà. Médium i artista* [catálogo de exposición] Mataró: ACM; Ver también el resto del catálogo: Bonet, P. (ed.) (2014) [op. cit.], y *Josefa Tolrà* [página web] Disponible en: josefatolra.org

3.5.2 *Texturologie*, Jean Dubuffet, 1957

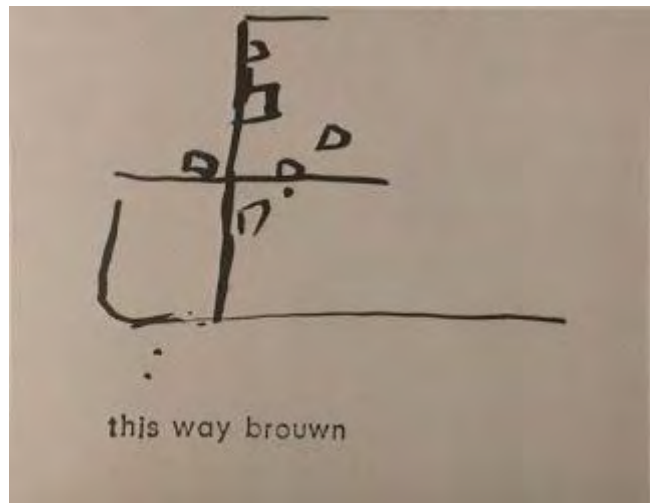
La serie *Texturología* está dedicada a las cualidades matéricas de la tierra, lo que nos traslada a una concepción primigenia de la geografía. Las diversas manchas y texturas parecen evocar todo tipo de formas indeterminadas de figuras humanas inscritas en la tierra e incluso galaxias y nebulosas. La técnica artística queda así desplazada por la primacía de lo espontáneo, lo pulsional o automático. Este trabajo estaría ligado a aquello que el propio artista había definido hacia 1945 como *art brut*. La serie, iniciada en 1957, abre una nueva etapa para el artista, que decide abandonar la figuración y centrarse los aspectos texturológicos y matereológicos de la pintura. Para Jean Dubuffet, uno de los máximos intereses del proceso creativo era lograr una materia desconocida e inédita a la hora de crear sus paisajes cosmológicos. Tanto el tipo de trabajos que defendió, como los que llevó a la práctica, se abrían a formas inusuales y geografías imaginarias, que estaban al margen de las preocupaciones intelectuales de su momento.⁷⁴⁶



⁷⁴⁶ AA.VV. (1991) Jean Dubuffet. El anarquitecto del suelo (1957-1960) Vitoria: Sala Amarica; AA.VV. (2015) *Jean Dubuffet: Pintures i dibuixos* Barcelona: Galeria Marc Domènech

3.5.3 *This Way Brouwn*, Stanley Brouwn, 1964

Durante el 25 y 26 de febrero de 1961, Stanley Brouwn pidió a transeúntes de la ciudad de Ámsterdam escogidos al azar que dibujaran en una hoja el camino que deben seguir para llegar al otro punto de la ciudad. La gente hablaba mientras dibujaba sus croquis, y a veces hablaba más de lo que dibujaba. En los croquis realizados por los voluntarios encontramos de ese modo esquemas subjetivos casi automáticos, desprendidos del volumen de la información geográfica. Desde 1960 la obra de Stanley Brouwn se había concentrado en el cuestionamiento de la representación cartográfica, usando a menudo sus propias unidades subjetivas de medida (el pie, el codo y el paso), contraponiéndolas al sistema métrico adoptado universalmente. Con dichas unidades de medida representaba personas, edificios, espacios, paredes, suelos y otro tipo de espacios. Todos sus trabajos eran clasificados por fichas, con texto o cifras y archivados en ficheros o en carpetas. De este modo almacenó números ensayos de lo que podría ser entendido como una suerte de “mapas mentales”.⁷⁴⁷



⁷⁴⁷ Bellman, D. (1989) *From concept to context: Robert Barry, Stanley Brown, Daniel Buren, Lawrence Weiner* [catálogo de exposición] Toronto: Art Gallery of York University

3.5.4 *Autogeografía*, Saul Steinberg, 1966

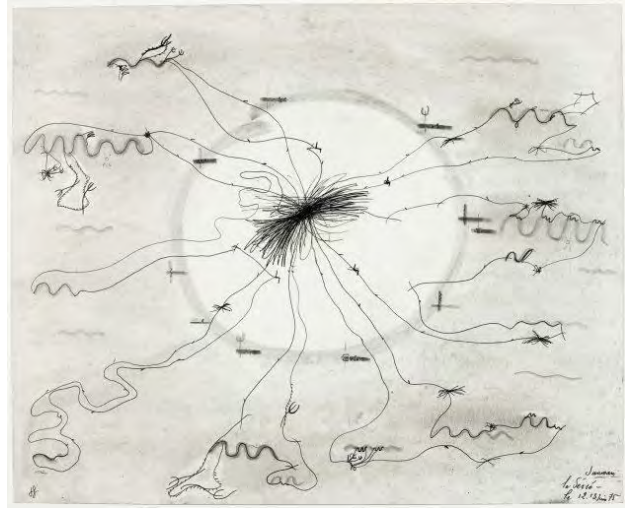
Saul Steinberg fue un conocido caricaturista e ilustrador, que se definía a sí mismo como un “escritor que dibuja”. En el trabajo de Saul Steinberg encontramos de un modo constante tanto el humor y como la crítica, que utiliza con la intención de socavar las bases de las convenciones sociales. Además de sus ilustraciones realizó collages, murales, relieves y fotografía, donde coincidió con su amiga Inge Morath. Junto a todo ello, realizaría una geografía personal pensada como una suerte de “autogeografía”, estableciendo una analogía con el género de la biografía. Recuperando la idea de Giorgio Agamben, sobre que en nuestra contemporaneidad lo más cercano a la posibilidad de una biografía sería una cartografía, el ilustrador despliega todo una serie de lugares que han formado parte de un modo importante a lo largo del río de la vida. Junto a estos, una mínima naturaleza terminan de dar forma a una geografía mental, que más allá de dicha rivera, se inscribe en un horizonte vacío dominado por un cielo inmeso, un esquema que sería habitual en sus ilustraciones, en tanto que parece inconmesurable⁷⁴⁸



⁷⁴⁸ AA.VV. (1989) Saul Steinberg: una col·lecció, 1953-1979 [catálogo de exposición] Barcelona: Galeria Maeght

3.5.5 *Cartes et lignes d'erre*, Fernand Deligny, 1968-1977

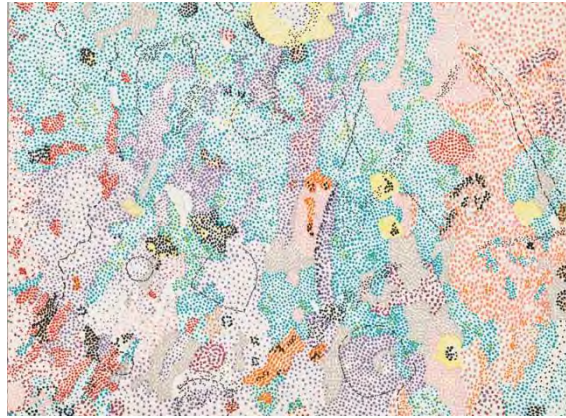
El investigador y educador Fernand Deligny se opuso radicalmente a la educación clásica de los niños. Antes de la Segunda Guerra Mundial, fue profesor en el hospital psiquiátrico de Armentières, al norte de Francia. Después de la guerra fundó en París La Grande Cordée, una asociación “de cuidado libre”, destinado a los delincuentes adolescentes y psicóticos, que estaba sostenido por una red de asociaciones de educación popular y por el partido comunista. A partir de 1967, creó una red autónoma que se hacía cargo de niños autistas en la región de Cévennes. A raíz de esta experiencia, Fernand Deligny publicó varios ensayos sobre la “ausencia del lenguaje” que veía como una forma de resistencia a la “domesticación simbólica”. Estos ensayos, además de describir el trabajo con los niños, incluían numerosos mapas realizados por estos. Dichos mapas reflejaban los itinerarios diarios y las geografías personales trazadas en la colonia, abriendo la puerta a reconsiderar el imaginario espacial. Estos mapas fascinarían a Gilles Deleuze y Félix Guattari, haciendo que su proyecto *Mille Plateaux* partiera de estos.⁷⁴⁹



⁷⁴⁹ Deligny, F. (1945-1987) *Permitir, trazar, ver* (Sandra Álvarez de Toledo trad.) Barcelona: MACBA, 2009

3.5.6 *Fra Mauro Region of the Moon*, Nancy Graves, 1972

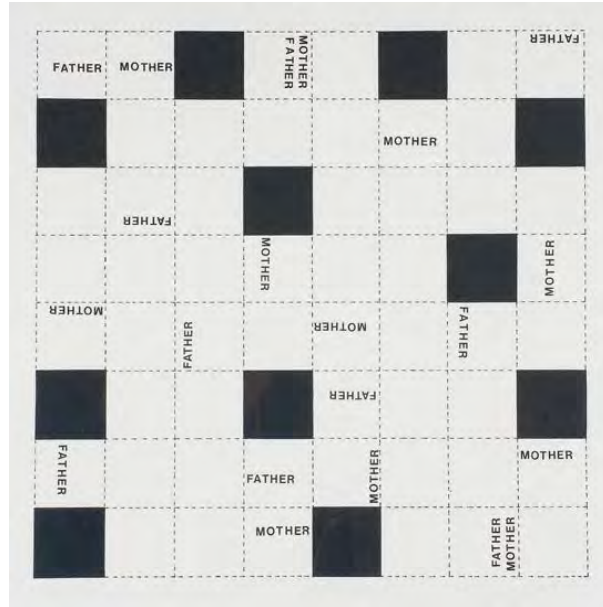
Fra Mauro Region of the Moon es un mapa de la luna, un diagrama de un paisaje, y un artefacto del deseo de explorar mundos más allá del nuestro. Nancy Graves investigó para este trabajo datos de la selenografía y fotografía lunar tanto del USGS, como de la NASA. El programa lunar *Orbiter* desarrolló la más sofisticada tecnología fotográfica para explorar posibles lugares de aterrizaje de los Apollo, compilando detallados mapas. Durante los sesenta y setenta, la superficie de la Luna había sido vista como un nuevo territorio lleno de posibilidades, pero a medida que el programa espacial disminuyó, estas imágenes fueron relegadas a nuestra memoria e imaginación. Las pinturas que Nancy Graves realizaría a finales de los años setenta, a partir de los mapas *Orbiter* a los que había accedido, se abrieron a un nuevo lenguaje abstracto en el que la artista utilizaba una técnica puntillista y colorida. En su interrogación por los sistemas de percepción y representación, Nancy Graves se preguntaba también por posibilidad de inventar un nuevo lenguaje cartográfico a los espacios que no eran terrestres.⁷⁵⁰



⁷⁵⁰ AA.VV. (2005) Nancy Graves: a retrospective [catálogo de exposición] New York: Ameringer Yohe Fine Art

3.5.7 *Mother/Father (Mapas Mentais)*, Anna Maria Maiolino, 1971-1999

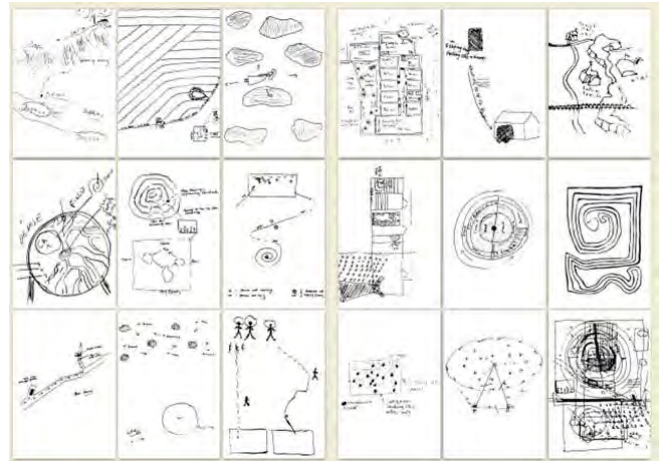
Anna Maria Maiolino hace dibujos, libros de artista, escultura y video, inspirándose en su experiencia como migrante en un Brasil políticamente inestable. La artista, involucrada en el movimiento de la Nueva Figuración de la década de 1960 en Brasil, comenzó a interesarse por cuestiones espaciales a partir de los años setenta, fundamentalmente desde cierto Minimalismo y el Conceptualismo, creando instalaciones que fomentaban la interacción entre el espectador y el objeto. En su serie de “mapas mentales” la artista presenta espacios abstractos articulados geoméricamente. Los temas a los que recurre tienen que ver con esquemas psicoanalíticos, juegos de oposición e historias personales. Dichas cosmologías establecen relaciones entre el aquí y el allá, la territorialidad y lo extraterritorial, entendiendo la extraterritorialidad como aquello visto desde fuera del paisaje terrestre. Del mismo modo, en estos trabajos la artista indaga sobre la totalidad, el infinito, la repetición y la serialidad.⁷⁵¹



⁷⁵¹ Tatay, H. (ed.) (2010) *Anna Maria Maiolino* Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Ver también: Tatay, H. (2011) “Fragmentos de una conversación entre Anna María Maiolino y Helena Tatay” en *Anna María Maiolino* [dossier de exposición] Santiago: CGAC

3.5.8 *Dreamers' Map, Night of 22/23 August, Susan Hiller, 1974*

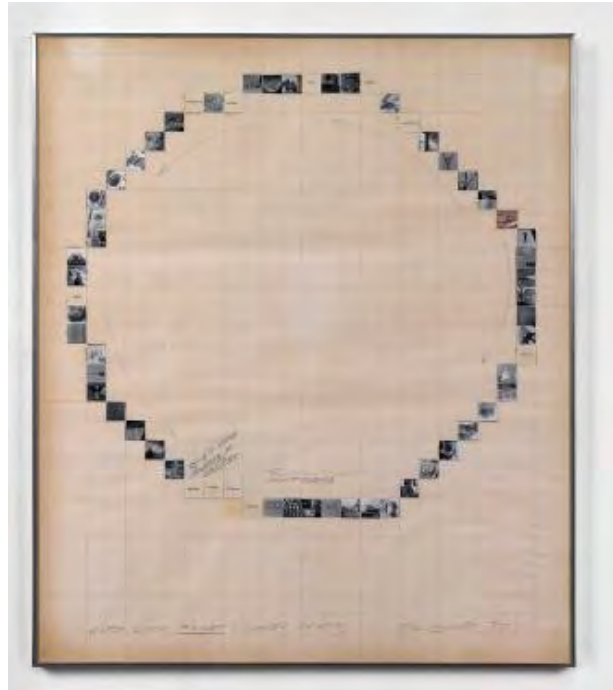
Individual Dreamers' Maps and Composite Map, Night of 22/23 August 1974, es una recopilación de sueños de diez personas tras haber dormido al raso. La artista concibió este *dream mapping* como un evento artístico experimental, pensado ya fuera desde el punto de vista social, cultural o científico. Las personas que participaron de esta cartografía colectiva de los sueños fueron acogidas durante tres noches dentro de lo que la artista denominó “anillos mágicos”. Esta serie de anillos o espacios circulares se extendían a lo largo de un prado inglés caracterizado por la abundancia de círculos formados naturalmente por hongos, una característica del paisaje que ha producido una serie considerable de mitos populares británicos. Esta insólita localización se convirtió en el escenario para las experiencias de los sueños de todos los voluntarios, experiencias que fueron discutidas y mapeadas cada mañana. Todos los mapas fueron luego reunidos en un mapa colectivo de cada noche, en el cual se encontraron un número considerable de características comunes.⁷⁵²



⁷⁵² Gallagher, A. (ed.) (2011) *Susan Hiller* [catálogo de exposición] London: Tate

3.5.9 *World Chain: Faucet (Ilene's Story)*, John Baldessari, 1975

Los trabajos de John Baldessari a menudo incorporan imágenes encontradas para articular complejas semánticas, capas yuxtapuestas o esquemas conceptuales. En *World Chain: Faucet (Ilene's Story)* realiza precisamente un juego con el lenguaje y el significado de cincuenta imágenes que muestran distintas anécdotas de la vida cotidiana. La voluntad de ordenar la totalidad de este microcosmos le lleva a crear una gran partitura en forma de círculo donde parece que tanto el tiempo como el espacio conviven en un movimiento cíclico. Dicho esquema, que recuerda tanto a un tablero de juego como a una cosmogonía del siglo XIII, permite incorporar una lectura a la diversidad de escenas, al mismo tiempo que les otorga una trascendencia que supera cualquier visión ordinaria de la realidad. Desde años antes, el artista había estado ensayando formas cartográficas ordenadas en forma de círculo, como en *Trying to Roll a Hoop in a Perfect Circle* (1972-1973) o *A Movie: Directional Piece Where People Are Walking* (1972-1973) donde el montaje de imágenes remite continuamente a una dirección a la que estamos invitados a seguir.⁷⁵³



⁷⁵³ Morgan, J. & Jones, L. (2009) *Pure Beauty. John Baldessari* Barcelona: MACBA

3.5.10 *The Reincarnation of an Ornithologist*, Peter Greenaway, 1978

The Reincarnation of an Ornithologist es una pieza de video que examina más de 92 imágenes de medios mixtos, en su mayoría pinturas realizadas por el mismo Peter Greenaway. La película parece estar relacionada con la migración de un alma siguiendo los caminos migratorios de las aves. El movimiento subjetivo de la cámara se centra en recorrer cada una de estas imágenes siguiendo el itinerario de las aves, según el relato del narrador. Este describe minuciosamente el viaje usando las imágenes como si fueran mapas o algún tipo de cartografías. Durante el camino, aparece la desconcertante intriga de averiguar quién es ese narrador, el cual ha sido relacionado con su mentor, Tulse Luper, quien habría estado interesado en la zoología. Este trabajo de Peter Greenaway demuestra las posibilidades cartográficas del medio del video, pero al mismo tiempo abre la puerta a reconsiderar las propias imágenes del arte como cartografías en sí mismas, que pueden ser recorridas y paseadas, cual superficie geográfica.⁷⁵⁴



⁷⁵⁴ Arriola, M. (ed.) (1997) *Peter Greenaway: cine y pintura: ubicuidades y artificios* Ciudad de México: Museo Rufino Tamayo. Video disponible en: http://www.ubu.com/film/greenaway_walk.html

3.5.11 *Los autonautas de la cosmopista*, Julio Cortázar y Carol Dunlop, 1983

Los autonautas de la cosmopista parte de un proyecto realizado en 1982 en el que Julio Cortázar y Carol Dunlop se propusieron realizar un trayecto desde París a Marsella, atravesando la autopista con una auto-caravana. Este trayecto fue realizado durante un mes, teniendo como norma parar cada día y dormir en cada uno de los autoservicios que existían en dicha autopista. Durante el viaje, ambos escritores se turnaron para dejar constancia de sus aventuras en el “diario de abordo”. Este diario recogía los datos de cada una de las localizaciones, que luego Stéphane Hébert se encargó de transformar en cartografías. Los datos geográficos que aportan no sólo tienen que ver con la geografía real de cada uno de esos autoservicios, sino que parten sobre todo de la imaginación de ambos escritores, apareciendo a menudo mundos fantásticos con cementerios de brujas, el Capitán Cook o espacios reservados a Eros. Ellos mismos se verían como “cosmonautas de la autopista”, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre.⁷⁵⁵



⁷⁵⁵ Cortázar, J. & Dunlop, C. (1983) *Los autonautas de la cosmopista* Buenos Aires: Muchnik

3.5.12 “Venezuela” *Map of indigenous Societies*, Lothar Baumgarten, 1985

A fines de la década de 1970, Baumgarten vivió durante 18 meses con nativos en los bosques de Venezuela y Brasil. Durante ese tiempo realizó más de 500 dibujos, además de fotografías y películas con los Yanomami. Experimentó de esta manera nociones de territorialidad ligadas a la cuestión de la ritualidad, la repetición, la cultura oral y el sonido. El artista absorbió durante ese tiempo nombres y topónimos que seguían otra clase de ordenamientos geográficos y parámetros lingüísticos, distintos a los occidentales. Estos topónimos habían sido compuestos fonéticamente compuestos, a través de una tradición de melodías que actuaban como mecanismos de mapeado de los territorios asociados a la cuenca topográfica de la Guayana, así como otras zonas en Venezuela y Brasil. Dichas melodías habían ya desaparecido de la memoria del grupo, pero los nombres de las mismas habían quedado en los mapas nativos. Lothar Baumgarten recogería estos nombres y topónimos para ensayar diversas modalidades de cartografías, instalaciones y objetos, bajo la lógica cosmológica.⁷⁵⁶



⁷⁵⁶ Marí, B. (ed.) (2008) LB. Auto-focus Retina Barcelona: MACBA

3.5.13 *Womens Dreaming*, Dorothy Napangardi, 1998

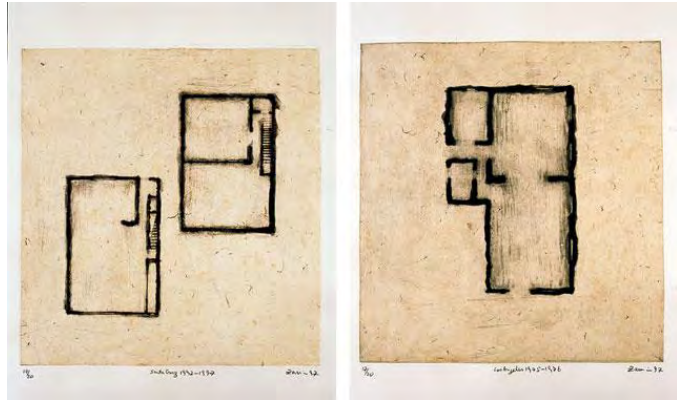
El trabajo de la artista Dorothy Napangardi de origen aborigen australiano, reflejaría la concepción cosmológica descrita por Bruce Chatwin en *Walksabout*. Esta forma de ordenamiento del mundo, habría estado transmitida oralmente desde milenios entre generaciones. La geografía sería así entendida como un conjunto de líneas o caminos, donde los accidentes físicos se entrelazan con historias míticas llamadas “sueños”. Pese a no tener una condición propiamente visual, la artista Dorothy Napangardi ha tratado de dar forma a esto sueños mediante pinturas puntillistas, a través de las cuales podría identificarse los diversos caminos y geografías de la tierra mítica. Estos trabajos han sido considerados dentro del Movimiento de Arte Contemporáneo Indígena Australiano, que desde el año 1971 se ha dedicado a dar forma plástica a esta tradición, pero utilizando recursos contemporáneos. Dicho movimiento ha sido impulsado por el propio gobierno australiano, siendo muy bien recibido en la esfera cultural internacional.⁷⁵⁷



⁷⁵⁷ Chatwin, B. (1977) [op. cit.]; AA.VV. (2014) *An Appetite for painting: Samtidsmaleri 2000-2014* [catálogo de exposición] Oslo: Nasjonalmuseet for kunst

3.5.14 *Home is a Foreign Place*, Zarina Hashmi, 1999

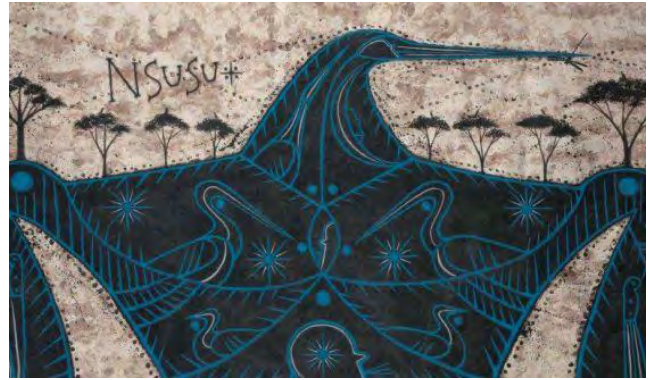
En *Home Is a Foreign Place*, Zarina Hashmi reflexiona sobre su hogar de infancia, en concreto sobre la habitación de la casa donde nació y creció, y a la que ya no pudo volver desde los veinte años. El proyecto consta de 36 impresiones en madera, cada una de las cuales presenta un diseño geométrico y monocromático de diversas versiones de este espacio. A la hora de diseñar los planos de estas arquitecturas simbólicas, la artista escribió una lista de palabras que consideraba significativas en su memoria personal, como "eje", "distancia", "camino" y "pared". Dicha lista sería enviada a un calígrafo en Pakistán, quien las transcribió en *nastaliq*, una escritura tradicional utilizada en manuscritos en idioma *urdu*. De vuelta en su estudio de Nueva York, Zarina Hashmi desarrolló lo que ella describió como imágenes y mapas mentales. Estas cosmologías sirven como un vocabulario visual que expresa sus sentimientos de hogar, memoria y pérdida, entendiendo que la idea de hogar no tenía que ver necesariamente con una geografía permanente.⁷⁵⁸



⁷⁵⁸ AA.VV. (2011) *Zarina Hashmi: recent work* [catálogo de exposición] Nueva Delhi: Gallery Space

3.5.15 *Nsusu*, José Bedia, 2010

En la cosmología de José Bedia, los difuntos viven de alguna manera entre los vivos. Junto a ello, semidioses, seres híbridos y ancestrales aparecen en un trabajo que ha asimilado tradiciones de la santería afrocubana, de los indios siux y cheroquis, de los mexicanos de Palo Monte, de los lunda chokwe de Zambia o de los chamanes amazónicos. El artista se ha sumergido en esas culturas mediante estancias prolongadas, conviviendo con estas comunidades antes de llevar a cabo grandes murales o lienzos con figuras impregnadas de simbolismo. Su acercamiento podría ser entendido como antropológico, pero desprendido del rigor científico de esa disciplina, con el fin de crear un vínculo personal con dichas comunidades. Asimismo, su trabajo parte de la premisa de no considerar la categoría de lo “sobrenatural” como algo separado de lo natural. El proyecto *Nsusu* surgiría, de esta manera, a partir de planteamientos mitológicos, que sin embargo no cuenta con imágenes o representaciones adquiridas de otras culturas, sino que interpretadas a través de la experiencia mística.⁷⁵⁹



⁷⁵⁹ Hernández, O. (ed.) (2011) *José Bedia: escritos (1987-2010)* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM

3.5.16 *Map of truths and beliefs*, Grayson Perry, 2011

Grayson Perry ha desarrollado diversos trabajos a modo de grandes cosmovisiones pensadas como constelaciones donde giran multitudes de elementos que determinan la manera que tenemos de entender nuestro mundo. En muchos casos dichos trabajos podrían llegar a parecer retablos barrocos jugando con la idea de que lo prosaico se encuentra sumergido en lo espiritual. *Map of truths and beliefs* se encuentra de esta manera atravesado por una estética tanto política como religiosa. Utilizando figuras alegóricas, el artista retrata el consumismo agresivo de la vida contemporánea, la tradición, el deseo, la erótica y la normativa social. Su trabajo estaría pensando como una forma nueva de articular el régimen de creencia que en la actualidad, en lugar de estar basado en los dogmas religiosos, lo hace a través de la ideología de mercado. *Map of truths and beliefs* podría ser considerado desde este punto de vista como una gran cosmología de la ideología. Una ideología que asimismo asume elementos que rompen con el régimen general y que plantean alternativas a los comportamientos establecidos.⁷⁶⁰



⁷⁶⁰ AA.VV. (2016) *Grayson Perry: hold your beliefs lightly* Aarhus: Aros Aarhus Kunstmuseum

3.5.17 *Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado Mille Plateaux*, Abraham Cruzvillegas, 2013

El trabajo de Abraham Cruzvillegas se centra en procesos artesanales y manuales inspirados en técnicas de manipulación y reciclaje de materiales cotidianos. Unas dinámicas de recolección y de apropiación objetual que derivan directamente de los procedimientos de autoconstrucción arquitectónica empleados por su familia. En *Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado Mille Plateaux* (fig. 2º) el artista parte de una serie de piezas en las que explora indirectamente la noción de autorretrato. Mediante objetos personales de uso diario (sobres, cartas, recibos, servilletas...) cubiertos de pintura acrílica, el artista niega su carga informativa resignificándolos como parte de una cosmología. Esta forma de autorretrato u ordenación de un mundo personal, ha continuado siendo explorada por el artista en otros trabajos, como el más reciente *Autorretrato ciego recogiendo mis tripas de la arena mientras escucho campanas que me hacen recordar mis fondos de ahorro para el retiro* (2016) (fig. 1º).⁷⁶¹



⁷⁶¹ AA.VV. (2015) *The Logic of Disorder: The Art and Writing of Abraham Cruzvillegas* Cambridge: Harvard University Press. Ver también: AV.VV. (2009) *Autoconstrucción: The Book* Los Angeles: CarlArts Theater

3.5.18 *Atlas Eidolon*, Erick Beltrán, 2014

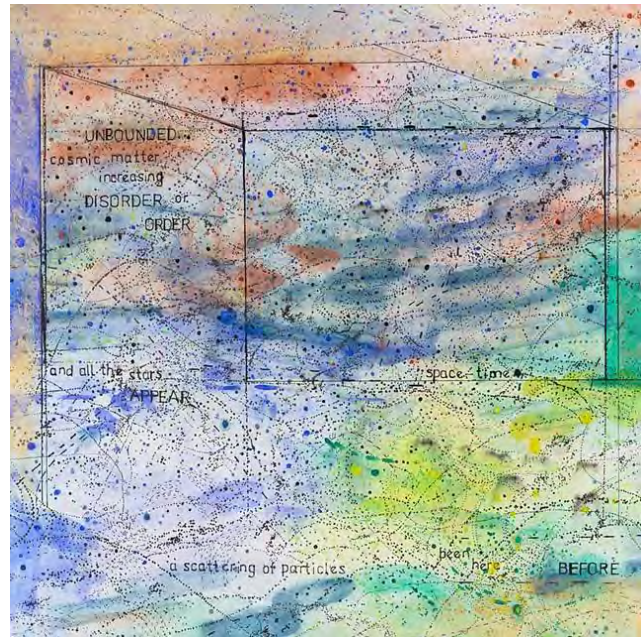
El proyecto *Atlas Eidolon* de Erick Beltrán, fue un proyecto concebido para el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México. El artista toma como punto de partida algunos sistemas medievales y renacentistas vinculados a la memoria, así como la teoría de la imagen del *Atlas Mnemosyne* Aby Warburg. Estos sistemas le llevan a plantear toda una cosmología sobre el conocimiento a través de un sistema de discos giratorios. El artefacto resultante puede ser considerado un modelo escultórico que permite combinar distintas imágenes pertenecientes al imaginario mexicano, generando efectos visuales repetitivos e incluso hipnóticos, permitiendo poner en marcha la dinámica de nuestra memoria colectiva. Este trabajo enlazaría con el interés del artista en los sistemas de ordenamiento del pensamiento y los datos, ya sea a través de complejos archivos, cartografías, *timelines*, esferas, paneles, performances, textos, publicaciones u otro tipo de formatos. En todos ellos el artista replantea las nociones de tiempo y espacio, historia y cartografía, explorando otros órdenes posibles.⁷⁶²



⁷⁶² Beltrán, E. (2012) *The world explained: a microhistorical encyclopaedia* Amsterdam: Roma Publications

3.5.19 *Invisible Structures*, Karey Kessler, 2016

Muchas de las pinturas de Karey Kessler incluyen reminiscencias a andamios y rascacielos como estructuras que simbolizan la consolidación del capitalismo. Sin embargo, dichas estructuras quedan disueltas en otro tipo de estructuras invisibles que sostienen el universo. Ello se materializa en toda una red de puntos de colores sobre superficies difusas que remiten a un espacio abstracto. Estas estructuras invisibles, se encuentran según la artista en el interior de nuestro mundo a través de los imaginarios, subjetividades singulares, sueños o creencias. La artista da forma a estos imaginarios a través de cosmovisiones que exploran estos paisajes interiores, en los que tiempo y espacio estarían unidos. La técnica puntillista utilizada, nos remitiría asimismo a otros trabajos que también hemos considerado como comportamientos cartográficos cosmológicos, desde Josefa Tolrà, hasta Nancy Graves y Dorothy Napangardi. Junto a ello, Karey Kessler ha desarrollado también diversas cartografías emocionales y mapas mentales.⁷⁶³



⁷⁶³ Harzinski, H. (ed.) *From Here to There. A Curious Collection from the Hand Drawn Map Association*. Nueva York: Princeton Architectural Press, pp. 150-151

3.5.20 *Girlhood*, Joyce Kozloff, 2017

Las cartas arcaicas de Joyce Kozloff ofrecen un diálogo entre la maravilla infantil rescatada de sus dibujos de la escuela primaria y el conocimiento geográfico de los adultos: mapas, tablas, adornos decorativos, información organizada en gráficos y viñetas que amplían los mundos representados. En *Girlhood*, la artista pretende reflexionar sobre la visión ingenua y estereotipada que ofrecen ciertas imágenes de la escuela primaria en las que se presentan falsos escenarios e imaginarios patriarcales. La artista concibió así un grupo de "pinturas satelitales", en las que redibujó y recontextualizó dichas imágenes infantiles, intentando crear nuevos escenarios siguiendo la estructura de mapas antiguos. A estos mapas incorporó además otras imágenes infantiles sobre el universo femenino, incluyendo una serie de muñecas de los años cincuenta. El trabajo podría leerse como una nueva cosmología o una forma de "ucronía", en la que las mujeres tienen un lugar destacado en la temporalización y espacialización del mundo.⁷⁶⁴



⁷⁶⁴ Hills, P. (ed.) (2017) *Joyce Kozloff: girlhood* [catálogo de exposición] Nueva York: DC Moore Gallery. Ver también: Kardon, J. & Schaap, E. (1979) *The Decorative Impulse* Philadelphia: Institute of Contemporary Art

4.

Etcétera (a modo de conclusión)

De las múltiples actividades de formación que fueron realizadas paralelamente a esta investigación, posiblemente hayan sido los seminarios con el filósofo Giorgio Agamben los que más han contribuido a situar un posicionamiento crítico de nuestra contemporaneidad. En el último de los cuáles, Giorgio Agamben cerraba la sesión diciendo “Para abandonar, que no para concluir...”. Esto tendría que ver con la defensa de un tipo de pensamiento no conclusivo, en el que en lugar de buscar una clausura del conocimiento, nuestras contribuciones deben necesariamente abrirlo, terminando con nuevas preguntas que permitan proyectar nuevas líneas de investigación y reflexión. Esta sería también nuestra voluntad aquí y es por eso que la mejor manera de invitar a que nuevas miradas puedan sumarse a lo que hemos tratado de analizar, es precisamente mediante un *etcétera*. Etcétera es todo aquello que no hemos podido contar en estas páginas, todo lo que se nos escapa. Etcétera es también una de las categorías de la enciclopedia de Jorge Luis Borges del *Emporio Celestial de los conocimientos benévolos*, a través de la cual ponía sobre la mesa la arbitrariedad en los sistemas de clasificación con pretensiones absolutas y objetivas. Con ello queremos subrayar también nuestro posicionamiento frente a las metáforas espaciales o las categorías interpretativa que hemos propuesto, a las que lejos de considerar absolutas, han supuesto simplemente una vía que nos ha permitido llevar a cabo una cierta labor hermenéutica.

Pese a ello, el carácter académico de este documento nos obliga a intentar esbozar al menos una serie de ideas, que pueden considerarse puntos de partida a la hora de formular nuevas preguntas. La primera de ellas tiene que ver con que el despliegue de acontecimientos históricos y culturales que tienen lugar en 1957, así como sus implicaciones espaciales y geográficas, nos permite afirmar que es en este año cuando se comienza a fraguar una reconfiguración del imaginario cartográfico. Del mismo modo, el estudio comparativo realizado entre la historia de la cartografía, los discursos críticos sobre la modernidad y la irrupción del capitalismo deslocalizado, nos lleva a confirmar que el cambio de paradigma que tuvo lugar durante la posmodernidad, tendría que ver con la consolidación de una nueva forma de hegemonía económica y cultural, que implicaba la

reconfiguración del concepto de espacio y por consiguiente, de la propia idea de cartografía. Ello ratifica la idoneidad de la práctica cartográfica del arte contemporáneo como modelo para comprender dicho cambio de paradigma. Pero al mismo tiempo, señala la necesidad de establecer una distancia crítica con respecto a dicha producción cultural contemporánea a la hora de detectar prácticas cartográficas antagonistas. Asimismo, el volumen cuantioso de prácticas artísticas que ha podido reunirse durante la investigación frente al cual, los cien casos de estudio analizados representan apenas una pequeña selección, permite confirmar la posibilidad de contemplar la cartografía dentro del ámbito de la Teoría y la Historia del Arte, así como las Ciencias Sociales. Ello legitima la existencia de proyectos y líneas de investigación enfocados desde esta perspectiva y la aparición de nuevos campos de estudios transversales que tengan como objeto analizar la práctica cartográfica. Pero además, el desarrollo genealógico de dichos casos nos ha permitido valorar dichas prácticas artísticas desde una perspectiva teórica y generar a su vez diversas interpretaciones estéticas. Dichas categorías estéticas, en lugar de encerrar la práctica cartográfica mediante la sistematización de un único modelo, despliegan las posibilidades de la cartografía hacia otro tipo de comportamientos. La voluntad de analizar prácticas culturales producidas desde diferentes registros, formatos, medios y procedimientos, multiplica estas posibilidades y nos habilita para detectar otras imaginaciones geográficas posibles. Es desde esta clase de hermenéutica como nos ha sido posible revisar el legado de la posmodernidad, reevaluar el estatus político del arte, en tanto que capacidad de intervenir en el régimen simbólico y considerar la posibilidad de otra clase de espacios y sus correspondientes cartografías.

La práctica artística puede ser considerada como un viaje a lo desconocido por su capacidad de plantear lugares que no están dentro del mapa. Para abandonar queremos quedarnos con ese afuera del mapa, pero también con esa geografía que Eric Dardel describía como oxígeno del espíritu, conocimiento que nos permite, en el sentido foucaultiano, saber qué lugar ocupamos en el mundo. Abandonamos, sólo por ahora, lo que ha sido un maravilloso viaje del que indudablemente nos llevamos muchos más

tesoros que aquellos con los que hemos podido contribuir, acumulando sobre nuestra espalda una preciosa esfera atlántica de recuerdos, conocimientos y nuevas preguntas. Como en la novela de Robert Louis Stevenson, el verdadero tesoro lo hemos encontrado en el capital de la experiencia –*la fiesta del pensamiento*.

Las puertas del año se abren,
como las del lenguaje,
hacia lo desconocido.
Anoche me dijiste:
mañana
habrá que trazar unos signos,
dibujar un paisaje, tejer una trama
sobre la doble página
del papel y del día.
Mañana habrá que inventar,
de nuevo,
la realidad de este mundo.

Octavio Paz, *Primero de enero*, 1975

Etcétera...

5.

Resumen

En la *Guide Psychogéographique* que Guy Debord publicaría en 1957, el razonamiento planimétrico de la cartografía moderna aparece desplazado por la introducción de nuevos conceptos como dinamismo, performatividad y fugacidad, lo que apunta a la posibilidad de concebir la cartografía bajo una nueva lógica. Frente a los modelos de representación del espacio derivados del sistema euclidiano y sistematizados durante la modernidad, desde la segunda mitad del siglo XX han ido apareciendo comportamientos cartográficos en el arte involucrados en procesos de reinterpretación del espacio y el territorio, así como en la reconfiguración del imaginario geográfico occidental. Dichos comportamientos han coincidido con la efervescencia de ciertas teorías, que en oposición al conocimiento objetivo del pensamiento moderno, han formulado una crítica al lenguaje, la ciencia y los sistemas de conocimiento totalizantes. Si bien es cierto que en los últimos años las relaciones entre la cartografía y el arte contemporáneo han sido objeto de estudio desde numerosos ámbitos, ya sea fuera como dentro de la academia, no existen investigaciones pormenorizadas que contemplen y analicen conjuntamente estos dos fenómenos. Este hecho evidenció la necesidad de iniciar una investigación en la que además de reunir las prácticas cartográficas de los artistas contemporáneos, analizara en qué medida estos trabajos se inscriben en el pensamiento contemporáneo. Tal y como hemos podido comprobar durante esta investigación, esta tendencia se ha ido incrementando con el asentamiento del tardocapitalismo, lo que hemos querido denominar la era del capitalismo deslocalizado. Esta periodización nos permite resolver tanto la cuestión de la contextualización geográfica como su ubicación cronológica, si bien subrayando la complejidad y paradoja que subyace en el concepto de espacio y territorio de la actualidad, a la vez que reconocemos la voluntad de llevar a cabo un análisis de nuestro objeto de estudio desde una perspectiva política.

La tesis doctoral *El impulso cartográfico*, parte de un primer estudio introductorio realizado como trabajo final del máster Estudis Avançats en Història de l'Art, llevado a cabo en esta misma universidad. Dicho trabajo, titulado *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época*

Global. Catálogo de mapas críticos, habría tenido como intención establecer un primer acercamiento al fenómeno del interés del arte contemporáneo por la cartografía, ya entonces desde una perspectiva decididamente transversal y política. La estructura propuesta, al plantear unos capítulos dedicados al marco teórico, junto con un catálogo de prácticas cartográficas en el arte contemporáneo, tenía que ver con el objetivo primero de dicho trabajo de demostrar, a través de una reunión de dichos casos, que el arte y la cartografía podían ser considerados como un objeto de estudio dentro de la Teoría y la Historia del arte, así como las Ciencias Sociales.

Como entonces, el primer objetivo de esta investigación ha consistido en reunir un volumen cuantioso de prácticas cartográficas desarrolladas por el arte, en este caso en el marco cronológico de 1957 y 2017, con el fin de poder analizar pormenorizadamente este tipo de producción cultural. Esta reunión, si bien se incluye en el tercer bloque de este documento, nos ocupó la primera parte de nuestra investigación, siendo a partir de ello cuando pudimos formular nuestras primeras hipótesis. La hipótesis principal de la que partía esta investigación era, precisamente, la posibilidad de contemplar la práctica cartográfica como objeto de análisis dentro del ámbito de la Teoría y la Historia del Arte, dada la cantidad de manifestaciones artísticas en este sentido aparecidas en los últimos años, así como la riqueza en cuanto a literatura artística y debate teórico que se ha generado en torno a estas. Este interés nos llevaba a su vez a sospechar que desde la posmodernidad, la producción cultural enfocada mayoritariamente a las políticas de reconocimiento, ha jugado un papel importante a la hora de desacreditar el legado de la modernidad y establecer un giro o cambio de paradigma. Ello se traduciría, en términos cartográficos, en el descrédito del mapa moderno y la apertura a una nueva forma de cartografía polifónica. De este modo, las prácticas cartográficas desarrolladas a partir de este período serían un modelo idóneo para comprender dicho cambio de paradigma y podrían ser consideradas como un eficaz instrumento político por su capacidad a la hora de intervenir en el régimen simbólico. Sin embargo, la consolidación de un nuevo sistema de poder mundial durante el periodo de la posmodernidad, articulado desde la lógica de la

deslocalización frente a la territorialización del estado moderno, nos llevó a suponer que dicho capitalismo deslocalizado también ha tenido un papel importante en el descrédito del mapa moderno, en tanto que ha reclamado una nueva forma de imaginación geográfica. La coincidencia entre la irrupción de las primeras prácticas cartográficas críticas, diversos ensayos enfocados a la cuestión espacial, y una serie de acontecimientos históricos, nos llevó a creer que 1957 quizás sería un punto de inflexión en ese cambio de paradigma. Finalmente, la última de las hipótesis con la que iniciamos la investigación, tendría que ver con la posibilidad de interpretar las prácticas cartográficas del arte desde otros parámetros políticos y estéticos, que nos permitieran revisar críticamente el legado de la posmodernidad, desvelar cómo opera el dispositivo cartográfico actual y considerar otra clase de comportamientos cartográficos.

Frente a la ciencia del mapa y las rizoeferas cognitivas, hemos puesto el foco en comportamientos artísticos porosos, que reinstituyen a la cartografía significaciones políticas, temporales, geológicas, performativas, trágicas o cosmológicas, así como en qué es lo que resulta cuando tales *actitudes se convierten en formas*. Nuestro trabajo ha consistido en *desplegar* una hermenéutica de dichos comportamientos a través de una suerte de topografía estratificada, en la que cada excavación desvela nuevos pliegues. Dicho viaje telúrico comienza con comportamientos cartográficos contingentes, pensados desde agenciamientos políticos encaminados a hacerse cargo de las problemáticas económicas y sociales, ya sea a través de la visualización del rizoma de las relaciones de poder o el diagnóstico del espacio del capital, ya sea para intervenir en dicho espacio. Por su parte, los comportamientos cartográficos sedimentados, dan cuenta de la crisis de la historia, intentando reinsertar en el espacio, desde una lógica propiamente materialista o palimpsestica, el tiempo y la memoria. La necesidad de una apropiación y aprehensión del espacio biopolítico de la subjetividad capitalista, nos lleva a considerar los comportamientos cartográficos planteados desde la estricta corporeidad. La voluntad de salir del mapa y del laberinto, tienen su materialización radical en los comportamientos cartográficos negativos, los cuales, a través de la realización trágica de las fuerzas de

oposición, el oxímoron o la incomunicabilidad, expulsan de la cartografía su sentido pragmático. Por último, los comportamientos cartográficos cosmológicos, apelarían a una línea de fuga absoluta, mediante la cual sería quizás posible imaginar otra clase de órdenes.

A partir de este trabajo, hemos podido esbozar una serie de ideas que nos permiten abrir nuevas líneas de investigación. La primera de ellas tiene que ver con que el despliegue de acontecimientos históricos y culturales que tienen lugar en 1957, así como sus implicaciones espaciales y geográficas, nos permite afirmar que es en este año cuando se comienza a fraguar una reconfiguración del imaginario cartográfico. Del mismo modo, el estudio comparativo realizado entre la historia de la cartografía, los discursos críticos sobre la modernidad y la irrupción del capitalismo deslocalizado, nos lleva a confirmar que el cambio de paradigma que tuvo lugar durante la posmodernidad, tendría que ver con la consolidación de una nueva forma de hegemonía económica y cultural, que implicaba la reconfiguración del concepto de espacio y por consiguiente, de la propia idea de cartografía. Ello ratifica la idoneidad de la práctica cartográfica del arte contemporáneo como modelo para comprender dicho cambio de paradigma. Pero al mismo tiempo, señala la necesidad de establecer una distancia crítica con respecto a dicha producción cultural contemporánea a la hora de detectar prácticas cartográficas antagonistas. Asimismo, el volumen cuantioso de prácticas artísticas que ha podido reunirse durante la investigación frente al cual, los cien casos de estudio analizados representan apenas una pequeña selección, permite confirmar la posibilidad de contemplar la cartografía dentro del ámbito de la Teoría y la Historia del Arte, así como las Ciencias Sociales. Ello legitima la existencia de proyectos y líneas de investigación enfocados desde esta perspectiva y la aparición de nuevos campos de estudios transversales que tengan como objeto analizar la práctica cartográfica. Pero además, el desarrollo genealógico de dichos casos, nos ha permitido valorar dichas prácticas artísticas desde una perspectiva teórica y generar a su vez diversas interpretaciones estéticas. Dichas categorías estéticas, en lugar de encerrar la práctica cartográfica mediante la sistematización de un único modelo, despliegan las posibilidades de la cartografía hacia otro tipo de comportamientos. La voluntad de

analizar prácticas culturales producidas desde diferentes registros, formatos, medios y procedimientos, multiplica estas posibilidades y nos habilita para detectar otras imaginaciones geográficas posibles. Es desde esta clase de hermenéutica como nos ha sido posible revisar el legado de la posmodernidad, reevaluar el estatus político del arte, en tanto que capacidad de intervenir en el régimen simbólico y considerar la posibilidad de otra clase de espacios y sus correspondientes cartografías.

6.

Anexos

6.1.REFERENCIAS

AA.VV (1573) *Ordenanzas de descubrimiento y poblamiento (instrucciones dadas a fundadores desde 1513: descubrir, poblar y pacificar)*, Disponible en : <http://www.gabrielbernat.es/espana/leyes/odp/odp.html>

AA.VV (2001) *Öyvind Fahlström: otro espacio para la pintura* Barcelona: MACBA

AA.VV (2002) *Artur Barrio: o sonho do arqueólogo* [catálogo de exposición] Niterói: MAC Museu de Arte Contemporânea de Niterói

AA.VV (2015) *Radical geographics: Rogelio López Cuenca* [catálogo de exposición] Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern

AA.VV. (1984) *Construire les paysages de la photographie: 21 auteurs & plasticiens contemporains* Metz: Metz pour la photographie

AA.VV. (1989) *Saul Steinberg: una col·lecció, 1953-1979* [catálogo de exposición] Barcelona: Galeria Maeght

AA.VV. (1991) *Jean Dubuffet. El arquitecto del suelo (1957-1960)* Vitoria: Sala America

AA.VV. (1992) *The Power of the City/The City of Power* Nueva York: Whitney Museum of American Art

AA.VV. (1993) *Robert Smithson. El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, [catálogo de exposición] Valencia: IVAM

AA.VV. (1998) *Land and Environmental Art* Nueva York: Phaidon Press, 2011

AA.VV. (1999) *Hamish Fulton* Milán: Fondazione Antonio Ratti

AA.VV. (2002) *Trisha Brown: dance and art in dialogue* Londres: MIT Press

AA.VV. (2005) *Nancy Graves: a retrospective* [catálogo de exposición] New York: Ameringer Yohe Fine Art

AA.VV. (2006) *Map Art* [fascículo completo], en *Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society* (invierno 2006)

AA.VV. (2006) *Urbanismo situacionista* Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 2006

AA.VV. (2007) *Bajo la Bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* [catálogo de exposición] Museu d'Art Contemporani de Barcelona

- AA.VV. (2007) *Perejaume: los horizontes y las cinturas* [catálogo de exposición] Madrid: Soledad Lorenzo
- AA.VV. (2008) *An Atlas of a Radical Cartography* Alex Bhagat & Mogel Lize (eds.) Journal of Aesthetics & Protest Press, Los Ángeles, 2008
- AA.VV. (2009) *Autoconstrucción: The Book* Los Angeles: CarlArts Theater
- AA.VV. (2009) *Robert Kinmont* [catálogo de exposición] New York: Alexander and Bonin
- AA.VV. (2010) *Horacio Zabala: anteproyectos & hipótesis* [catálogo de exposición] Buenos Aires: Carla Rey Arte Contemporáneo
- AA.VV. (2010) *Josep M. Mestres Quadreny: de cop de poma a trànsit boreal: música, art, ciència i pensament* [catálogo de exposición] Barcelona: Arts Santa Mònica
- AA.VV. (2010) *Turner Prize 10* Londres: Tate Publishing
- AA.VV. (2011) *En el primer círculo. Un proyecto de Imogen Stidworthy* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Antoni Tàpies
- AA.VV. (2011) *Land and Environmental Art*. Phaidon Press, New York, (1998) 2011.
- AA.VV. (2011) *Pere Noguera. Històries d'arxiu* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Antoni Tàpies
- AA.VV. (2011) *Zarina Hashmi: recent work* [catálogo de exposición] Nueva Delhi: Gallery Espace
- AA.VV. (2012) *Kris Martin: Every day of the weak* [catálogo de exposición] Bonn: Kunstmuseum
- AA.VV. (2012) *Luca Vitone* [catálogo de exposición] Milán: Fondazione Brodbeck
- AA.VV. (2012) *Projecció / Mona Hatoum* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Joan Miró
- AA.VV. (2013) *Fluxus: Russian Atlases. A Selection from the Jonas Mekas Visual Arts Center* [catálogo de exposición] Vilnius: Jonas Mekas Visual Arts Center
- AA.VV. (2014) *An Appetite for painting: Samtidsmaleri 2000-2014* [catálogo de exposición] Oslo: Nasjonalmuseet for kunst
- AA.VV. (2014) *Antoni Abad, Megafone.net/2004-2014* Barcelona: MACBA

- AA.VV. (2015) *Hito Steyerl. Duty.-Free Art* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- AA.VV. (2015) *Jean Dubuffet: Pintures i dibuixos* Barcelona: Galeria Marc Domènech
- AA.VV. (2015) *Luciano Fabro* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS; Grenier, C. (ed.) (1996) *Luciano Fabro* [catálogo de exposición] Paris: Centre Georges Pompidou
- AA.VV. (2015) *The Logic of Disorder: The Art and Writing of Abraham Cruzvillegas* Cambridge: Harvard University Press
- AA.VV. (2016) *Grayson Perry: hold your beliefs lightly* Aarhus: Aros Aarhus Kunstmuseum
- AA.VV. (2016) *Marcel Broodthaers: una retrospectiva* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- AA.VV. (2017) *Colección BEEP de arte contemporáneo* [dossier de exposición] Madrid: Colección BEEP
- AA.VV. (2017) *William Kentridge. Basta y sobra* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- AA.VV. (Alicia Chillida ed.) (2018) *Muntadas. Estratexias do desprazamento* [catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC
- AA.VV. "Die Welt als Labyrinth" en *Internationale Situationniste*, n.4 (junio 1960)
Disponible en: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html>
- Abildgaard, D. (1996) *Dennis Oppenheim: land art 1968-78* [catálogo de exposición] Sorø: Vestsjaellands Kunstmuseum
- Abraham, C. (2010) *Borges y la ciencia ficción* Granada: AJEC, Granada
- Adorno, T. (1966) *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad* (Alfredo Brotons Muñoz trad.) Madrid: Akal, 2005
- Adorno, T. (1970) *Teoría estética*. Jorge Navarro Pérez (trad.) Madrid: Akal, 1996
- Agamben, G. (2005) *Profanazioni* Roma: Nottetempo
- Agamben, G. (2006) *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo
- Agamben, G. (2014) *For a theory of destituent power* Instituto Nicos Poulantzas, Atenas, 16 noviembre [paper] Disponible en: <http://www.chronosmag.eu/index.php/g-agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html>

- Agamben, G. (2014) *L'uso dei corpi* Vicenza: Neri Pozza
- Agamben, G. (1996) *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri
- Álvarez, E. (2010) *Decoraciones para la casa* Barcelona: Galería Angels
- Amelunxen, H. (ed.) (2012) *Gordon Matta-Clark: moment to moment: space* [catálogo de exposición] Berlín: Akademie der Künste
- Andreotti, L. & Costa, X. (eds) (1997) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* Barcelona: MACBA
- Andreotti, L. & Costa, X. (eds.) (1997) *Situacionistas: arte, política, urbanismo* [catálogo de exposición] Barcelona: MACBA
- Andreotti, R. & de Melis, F. (2000) “Entrevista a Giorgio Agamben”, *Alias*, vol. 3, n. 19, mayo 2000, pp. 2-5
- Appadurai, A. (1990) “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en *Theory, Culture & Society: SAGE Journals*, vol.7, pp. 295-310
- Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* Minnesota: University of Minnesota Press
- Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Françoise Mallier trad.) Murcia: CENDEAC
- Ares, P. & Risler, J. (2013) *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* Buenos Aires: Tinta limón
- Arriola, M. (ed.) (1997) *Peter Greenaway: cine y pintura: ubicuidades y artificios* Ciudad de México: Museo Rufino Tamayo
- Attali, J. (2007) *Diccionario del siglo XXI* Paidós: Barcelona
- Augé, M. (1992) *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Margarita Mizraji trad.) Barcelona: Gedisa
- Augé, M. (1992) *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* París : Le Seuil
- Bachelard, G. (1957) *La Poétique de l'espace* Paris: Presses Universitaires de France
- Bachelard, G. (1963) “Labyrinthe”, en *Situationist Times*, n. 4, pp. 155-156

- Bandini, M. (1986) *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti* Roma: Officina Edizioni
- Bann, S. (1994) "The Map as the Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel", en *Imago Mundi*, n.46, pp.9-18
- Baravalle, M. (ed.) (2009) *Guattari oltre Guattari. L'arte della sovversione* Roma: Manifestolibri
- Barrada, Y. (2015) *A Guide to Fossils for Forgers and Foreignes* Londres: Buchhandlung Walther König
- Barthes, R. (1957) *Mythologies* Paris: Seuil
- Basta, S. & Ricciardi, G. (eds.) (2006) *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973* Nueva York: Charta
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro* (Pedro Rovira trad.) Barcelona: Kairós, 1978
- Beck, U. (1997) *¿Qué es la globalización? Falacias al globalismo, respuestas a la globalización* (Bernardo Moreno y Rosa Borrás trad.) Barcelona: Paidós, 1998
- Bell, D. (1995) *Mapping Desire Geographies* Nueva York: Routledge
- Bellman, D. (1989) *From concept to context: Robert Barry, Stanley Brown, Daniel Buren, Lawrence Weiner* [catálogo de exposición] Toronto: Art Gallery of York University
- Beltrán, E. (2012) *The world explained: a microhistorical encyclopaedia* Amsterdam: Roma Publications
- Benjamin, W. (1921) *Para una crítica de la violencia (y otros ensayos)* (Roberto Blatt trad.) Madrid: Taurus, 1998
- Benjamin, W. (1982) *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero trad.) Madrid: Akal, 2005
- Bernat, L. Tiana, B. & Serracant, M. (2013) *Urbanoporosi. Sabadell i els silencis urbans* Sabadell: Group Advance
- Berréby, G. (1985), *Documents relatif à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Allia, París, 1985
- Besse, J-M. (1998) "Dans les plis du monde. Paysage et philosophie selon Péguy", en *Les Carnets du paysage*, n.2, pp. 136-146

- Bey, H. (1985) *TAZ. Zona temporalmente autónoma* (Valentina Maio trad.) Madrid: Enclave de libros, 2014
- Bhabha, H. (1994) *El lugar de la cultura* (César Aira trad.) Buenos Aires: Manantial, 2002
- Biemann, U. & Holmes, B. (2006) *The Magreb Connection. Movements of Life Across North Africa* Barcelona: Actar
- Biemann, U. & Lundström, J-E. (eds.) (2008) *Ursula Biemann: mission reports: artistic practice in the field: video works, 1998-2008* Umeá: Umeá Universit
- Biemann, U. (2003) *Geografie und die Politik der Mobilität* Viena : Generali Foundation
- Bishop, A. (1990) *The Secret Weapon of Cultural Imperialism, Race and Class* Cambridge: Cambridge University Press
- Blanco, P; Carrillo, J; Claramonte, J. & Expósito, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Blasco, J. (2017) *Archivar* Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge
- Bochner. M. (1966) "Art in Process-Structures". *Artforum* (septiembre 1966)
- Bonet, E. (ed.) (2018) *Medida x medida. 1992'2015* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundación Suñol
- Bonet, P. (ed.) (2014) *Josefa Tolrà. Mèdiu i artista* [catálogo de exposición] Mataró: ACM
- Borges, J.L. (1952) *Otras Inquisiciones* Buenos Aires: Sur
- Borges, J.L. (1960) *El Hacedor* Barcelona: Mondadori, 2012
- Borges, J.L. (1984) *Atlas* Boston: Dutton
- Borja-Villel, M. (ed) (2007) *Objectes relacionals. Col·lecció MACBA 2002-2007* Barcelona: MACBA
- Bourgeois, C. (ed.) (2003) *Valie Export* [catálogo de exposición] Montreal: Éditions de l'oeil
- Bravo, L. (2010) "Katharine Harmon. The map as art: Contemporary artists explore cartography", *Exit Book*, n.12

- Brihuega, J. & Llorente, A. (2008) *En el ojo del huracán* Córdoba: Universidad de Córdoba
- Britto, O. (ed.) (2008) *Distrito Regenta* Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Arte La Regenta
- Britto, O. (ed.) (2012) *Homo fronterizus: 1492-2020* [catálogo de exposición] Las Palmas de Gran Canaria: CAAM
- Bürger. C y Bürger P. (1992) *The institutions of art*. Loren Kruger (trad.) Londres: University of Nebraska Press.
- Butler, J. (1990) *El género en disputa* Paidós, Barcelona, 2007
- Calvino, I. (1984) “Il viandante nella mappa”, en *Collezione di sabbia* Milán: Garzanti
- Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* Ciudad de México: Grijalbo
- Canclini, N. (1999) *La Globalización Imaginada* Ciudad de México: Paidós
- Careri, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética* Barcelona: Gustavo Gili
- Caro Villanueva, M.C. (2015) *Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014* [trabajo final de máster] Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Carroll, L. (1876) *La caza del snark* (Xavier Laborda trad.) [edición bilingüe] Barcelona: Mascarón, 1982
- Cartografía ciudadana. Un responsorio crítico* [página web] LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, disponible en: <<http://cartografiaciudadana.net/>>/
- Castells, M. (2001) *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, economía y sociedad*, Barcelona: Plaza y Janés
- Cauvin, C. “Cognitive and cartographic representations: towards a comprehensive approach”. *Cybergeo. European Journal of Geography*, n.206, 2002. Disponible en <<http://cybergeo.revues.org/194>>
- Chatwin, B. (1987) *The Songlines*, Nueva York: Viking
- Chatwin, B. (1977) *En la Patagonia* (Eduardo Goligorsky trad.) Barcelona: Península, 2014

- Chombart de Lauwe, P-H. (1956) *Vie quotidienne des familles ouvrières* Paris: Centre National De La Recherche Scientifique
- Clark, P. (2007) “Atlas Eclipticalis”, en *Gramophone* (septiembre de 2007)
- Clausewitz, C. (1832) *De la guerra* (Carlos Fortea Gil trad.) Madrid: Books4pocket, 2015
- Conrand, J. (1899) *Heart of Darkness* Londres: Blackwood's Magazine
- Corboz, A. (1985) “Il territorio come palinsesto”, *Casabella*, n. 516
- Cortázar, J. & Dunlop, C. (1983) *Los autonautas de la cosmopista* Buenos Aires: Muchnik
- Crawford, A. (1985) *Mario Giacomelli* Paris: Centre National de la Photographie
- Crevier, D. (1993) *Inteligencia artificial*. Madrid: Acento, 1996
- Crone, G. R. (1956) *Maps and their Makers* Londres: Hutchinson's University Library
- Dardel, E. (1952) *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. (María Beneyto trad.) Madrid: Biblioteca Nueva, 2013
- David, C. (ed.) (1992) *Marcel Broodthaers* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- de Certeau, M. de (1990) *La invención de lo cotidiano I-II*. (Alejandro Pescador trad.) Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000
- de Diego, E. (2008) *Contra el mapa* Madrid: Siruela
- Debord, G. (1955) “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres nues*, n. 6 (septiembre de 1955); vuelto a publicar en *Internationale Situationniste*, n. 2 (1958)
- Debord, G. (1957) “Bulletin d’information de l’Internationale Situationniste”, en *Potlatch*, n.29 (5 noviembre 1957)
- Debord, G. (1957) “Bulletin d’information de l’Internationale Situationniste”, en *Potlatch*, n.29 (5 noviembre 1957)
- Debord, G. (1967), *La Sociedad del espectáculo* (José Luis Pardo trad.) Valencia: Pretextos, 2012
- Debord, G. (1956) “La Théorie de la dérive”, *Les Lèvres nues*, n. 8, pp. 6-13.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux* París: Minuit

- Deleuze, G. (1988) *El pliegue* (José Vázquez y Umbelina Larraceleta trad.) Barcelona: Paidós
- Delgado, M. (2011) *El espacio público como ideología* Madrid: Catarata
- Deligny, F. (1945-1987) *Permitir, trazar, ver* (Sandra Álvarez de Toledo trad.) Barcelona: MACBA, 2009
- Derrida, J. (1995) *Mal d'archive*. París: Galilée
- Despentes, V. (2006) *Teoría King Kong* (Beatriz Preciado trad.) Barcelona: UHF
- Díaz Angel, S. (2009) “Aportes de Brian Harley a la nueva historia de la cartografía y escenario actual del campo en Colombia, América Latina y el mundo”, en *Historia Crítica*, n 39
- Didi-Huberman, G. (2008) *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* Santiago de Chile: Metales pesados
- Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- Dodge, M, Kitchin, R y Perkins, C. (2011) *Rethinking maps*, Routledge, New York, 2011
- Dodge, M. Kitchin, R. & Perkins, C. (2009) *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory* Nueva York: Routledge
- Dressler, I. & Christ, H.D. (2007) *On Difference #3 Raumpolitiken / Politics of Space* Stuttgart: Württembergischer Kunstverein
- Enzensberger, H.M. (2009) *La balada de Al Capone: Mafia y capitalismo* (Lucas Sala trad.) Madrid: Errata Naturae, 2010
- Espacio, R. (ed.) (2015) *Encara aquí /Still here* [catálogo de exposición] Valencia: Centre de Cultura Contemporània
- Esquilo (458 a. C.) *La Orestíada* (Vicente López Soto trad.) Barcelona: Juventud, 2007
- Fabricius, J. (2010) *Rivane Neuenschwander At a Certain Distance* [catálogo de exposición] Malmö: Malmö Konsthall
- Farinelli F. (1992) “Salomè”, en Farinelli, F. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Florencia: La Nuova Italia, pp. 3-14

Farinelli, F. (1981) "Storia del concetto geográfico di paesaggio" en Esposito, S. (ed.) *Paesaggio: Immagine e realtà*. Milán: Electra, pp. 151-158

Farinelli, F. (1999) "La globalizzazione" en *I viaggi di Erodoto*, n. 40 (diciembre 1999 / enero 2000)

Farinelli, F. (2009) *La crisi della ragione cartografica* Turín: Einaudi

Farinelli, F. (2011) "Why America is called America" en Daniels, S., DeLyser, D. & Entrikin, J. N. *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities* Londres: Routledge, pp. 3-11

Farinelli, F. "Friedrich Ratzel and the Nature of (Political) Geography", en *Political Geography*, n. 19 (2000), pp. 934-955

Fend, P. (ed.) (1995) *Mapping: A response to MoMA* [catálogo de exposición] Nueva York: Museum of Fine Arts

Fillon, J. (1955) "Description raisonnée de Paris (Itineraire pour une nouvelle agence de voyages)", en *Les Lèvres nues*, n. 7 (diciembre de 1955)

Flam, J. (ed.) (1996) *Robert Smithson: the collected writings* Los Angeles: University of California Press

Fontaine, C. (ed) (2011) *Statements 02* Gasteiz: Montehermoso

Forti, S. (1998) *Handbook in motion* New York: New York University Press

Foster, H. (2004) "An Archival Impulse", en *October*, n. 110 (otoño 2004), pp. 3-22

Foucault, M. (1961) *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* París: Pantheon Books

Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas* (Elsa Cecilia Frost trad.) Madrid: Siglo XXI, 1997

Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison* París: Gallimard

Foucault, M. "Des espaces autres" Conferencia en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, octubre de 1984

Foucault. M. (1976) "Entretien avec Michel Foucault", *Hérodote*, n. 1, 1976

- Franke, A. (2005) *B-Zone. Becoming Europe and Beyond* Berlín: KW Institute for Contemporary Art
- Freire, P. (1980) *Pedagogía del oprimido* (Jorge Mellado trad.) Madrid: Siglo XXI
- Friedman, M. (1962) *Capitalism and Freedom* Chicago: University of Chicago Press
- Friedman, T. (2005) *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-first Century* Nueva York: Farrar, Straus and Giroux
- Friedman, Y. (1974) *Utopies réalisables* París: Editions de l'éclat
- Friedrich, H. (1817), *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* (Ramón Valls Plana trad.) Madrid: Alianza, 1997
- Fuchs, R. (ed.) (2017) *Earth Sky: Richard Long at Houghton Hall* Colonia: Buchhandlung Walther König
- Gallagher, A. (ed.) (2011) *Susan Hiller* [catálogo de exposición] London: Tate
- Gámir Orueta, A. (2010) “La cartografía en el cine. Mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales”, en *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, n.14, 2010
- García Cortés, J.M. (ed.) (2008) *Cartografías disidentes* [catálogo y seminario] Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX)
- Garfield, S. (2012) *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto* (Belén Urrutia trad.) Madrid: Taurus, 2013
- Gielen, P. (2014) Noma(i)deología. La estetización de la existencia nómada, en Arozamena, A. (ed.) *El arte no es la política / la política no es el arte*. Madrid: Brumaria
- Gielen, P. (ed.) (2013) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz
- Ginzburg, C. (1976) *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Francisco Marí trad.) Barcelona: Atajos
- Góngora, L. (1613) *Soledades* Madrid: Cátedra, 1979
- Gosgrove, D. (ed.) (1999) *Mappings* Londres: Reaktion

Gras, M. (2017) “El arte de la guerra. Cristina Lucas” , en *M-Arte y Cultura Visual*, n. 27 Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2017/10/25/el-arte-de-la-guerra-cristina-lucas/>

Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. (Paola Cortés Rocca trad.). Buenos Aires: La Caja Negra

Guasch, A.M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza

Guasch, A.M. (2011) *Arte y archivo. 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades* Madrid: Akal

Guasch, A.M. (2016) *El arte en la era de lo global. 1989-2015* Madrid: Alianza

Guattari, F. (1989) *Cartographies Schizoanalytiques* Paris: Galilée

Guerra, G. (ed.) (2015) *Art & Language. Uncompleted* [catálogo de exposición] Barcelona: MACBA

Habermas, J. (1962) *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981

Haché, A. (2008) “Dés-orientations et mémoires: Cartographies géopoétiques”, en AA.VV. *Poétique(s) du numérique*. Gosselin, S. y Cormerais, F. (eds.) París: L’Entretemps,

Han, B-C. (2009) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Paula Kuffer trad.) Barcelona: Herder, 2015

Han, B-C. (2013) *En el enjambre*. (Raúl Gabás trad.) Barcelona: Herder

Harley, J. B. (1990) “Cartography, ethics and social theory”. *Cartographica* 27, n. 2, pp. 1-23.

Harmon, K.A. (2004) *You are here: personal geographies and other maps of imagination*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004.

Harvey, D. (2001) *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* Nueva York: Routledge

Harvey, D. (2012) *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana* (Juanmari Madariaga trad.) Madrid: Akal, 2013

Harzinski, H. (ed.) (2011) *From Here to There. A Curious Colletion from the Hand Drawn Map Association* Nueva York: Princeton Architectural Press

- Hassan, I. (1971) *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982
- Hegel, G.W.F. (2010) *Fenomenología del espíritu* (Antonio Gómez Ramos trad.) Madrid: Adaba-UAM.
- Heidegger, M. (1950) “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque* (Helena Cortés y Arturo Leyte trad.) Madrid: Alianza, 1996
- Heidegger, M. (1951) *Construir, Habitar, Pensar* (Jesús Adrián Escudero y Arturo Leyte trad.) Barcelona: LaOficina, 2015
- Heizer, M. (1969) “The Art of Michael Heizer ”. *Artforum*, diciembre 1969
- Hernández, O. (ed.) (2011) *José Bedia: escritos (1987-2010)* Las Palmas de Gran Canaria: CAAM
- Hills, P. (ed.) (2017) *Joyce Kozloff: girlhood* [catálogo de exposición] Nueva York: DC Moore Gallery
- Hirschhorn, T. (2015) *Une volonté de faire* Paris: Éditions Macula
- Hobsbawm, E. (1962-1987) *La era de la revolución. La era del capital. La era del imperio* (Felipe Ximénez de Sandoval, Ángel García Auxà, Carlo A. Caranci y Juan Faci Lacasta trads.) Barcelona: Crítica, 2014
- Hogger, R. (1957) *The uses of literacy* Londres: Penguin
- Höller, C. (ed.) (2013) *L'Internationale. Post-War Avant Gardes. Between 1957 and 1986* [catálogo de exposición] Zurich: JRP|Ringier
- Holmes, B. (2009) *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* París: Van Abbemuseum Public Research
- Holmes, B. (2008) “Future Map”, en *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization* Disponible en: <<http://brianholmes.wordpress.com/>>
- Holmes, B. (2008) “Guattari’s schizoanalytic cartographies or, the pathic core at the heart of cybernetics”, en *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization* Disponible en: <<http://brianholmes.wordpress.com/>>
- Holmes, B. (2008) “Manifiesto afectista”, *Des-bordes* (Javier Toscano trad.) Disponible en <http://des-bordes.net/des-bordes/brian_holmes.php>

- Holt, N. (1979) *The Writing of Robert Smithson* Nueva York: New York University Press
- Huizinga, J. (1938) *Homo ludens* (Eugenio Imaz Echeverría trad.) Madrid: Alianza, 2012
- Husserl, E. (1936) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (Julia J. Iribarne trad.) Buenos Aires: Prometeo, 2008
- Huysmans, J-K. (1882) *A vau l'eau* Bruselas: Kistmaeckers. Utilizamos la traducción *A la deriva* (Juan Días de Atauri trad.), Madrid: A. Machado Libros, 2010
- Ibáñez, R. (2010) *El sueño del mapa perfecto: cartografías y matemáticas* Barcelona: Rba
- Jackson, J.B. (1994) *A sense of Place, a Sense of Time* Londres: New Haven
- Jacobs, J. (1969) *La economía de las ciudades* (José Alvarez y Angela Pérez trad.) Barcelona: Península, 1975
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Durham: Duke University Press
- Jorn, A. (1957) *Fin de Copenhague* Copenhague: MIBI
- Kant, I. (1781) *Crítica de la razón pura* (Pedro Ribas trad.) Madrid: Taurus, 2005
- Kaplan, R.D. (2009) *The Revenge of Geography* Nueva York: Radom House
- Kardon, J. & Schaap, E. (1979) *The Decorative Impulse* Philadelphia: Institute of Contemporary Art
- Kellein, T. (ed.) (2004) *George Brecht: works from 1959-1973* London: Gagosian Gallery
- Kerouac, J. (1957) *On the Road* Nueva York: Viking Press
- Kerouac, J. (1958) *The Dharma Bums* Nueva York: The Viking Press
- Korzybski, A. (1933) *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Nueva York: Institute of General Semantics
- Kozloff, M. (1967) "Jasper Johns: The 'Colors', The 'Maps', The 'Devices'", *Artforum*, (noviembre 1967)
- Kraak, M.J. & Ormeling, F. (2011) *Cartography: visualization of spatial data* Nueva York: Guilford Press
- Krauss, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field". *Octobre*, n. 8, primavera 1979

- Kwon, M. (2002) *One place after another: Site-specific Art and Locational Identity* Cambridge: The MIT Press
- La Cecla, F. (1988) *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Bari: Laterza
- Lacan, J. (1961-1962) "L'identification", en *Seminario 9* (Ricardo Rodríguez Ponte trad.) Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires
- Lacy, S. (ed.) (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* Seattle: Bay Press
- Larratt-Smith, P. (2016) *Hiroshi Sugimoto: black box* [catálogo de exposición] Madrid: Fundación Mapfre
- Latour, B. (1987) *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* *Ciencia en acción* Cambridge: Harvard University Press
- Lefebvre, H. (1967) "Quartier et vie de quartier", en *Cahiers de l'IAURP*, París
- Lefebvre, H. (1968) *Le droit à la ville* Paris: Éditions Anthropos
- Lefebvre, H. (1974) *La producción del espacio* (Emilio Martínez trad.) Madrid: Capitán Swing, 2013
- Léonore Bonaccini, L. & Fourt, X. (2014) *Atlas of agendas – mapping the power, mapping the commons* Eindhoven: Onomatopee
- León-Portilla, M. (1991) "Los archivos de Moctezuma", en *Mapas y cartógrafos*, número especial de *El Correo de la Unesco* (junio 1991)
- Levi, A. & Schachter, A. (2006) *Stanze ribelli. Immaginato lo spazio hacker*. Giovanni Betti (trad.), EdilStampa, Roma, 2006.
- Lévi-Strauss, C. (1978) *Mito y significado* (Héctor Arruabarrena trad.) Madrid: Alianza, 2012
- Liaño, S. y Sánchez, S. (2017) *Doris Salcedo. Palimpsesto* [dossier de exposición] Madrid: MNCARS
- Lima, M. (2013) *Visual Complexity. Mapping Patterns of Informations*. Nueva York: Princeton Architectural Press
- Lin, M (2016) *Between art and architecture* Madrid: Ivorypress
- Lippard, L. (1979) *I see / You mean* Los Angeles: Chrysalis Books

- Lippard, L. (1997) *The Lure of the Local. The Sense of Place in a Multicentered Society* Nueva York: New Press
- Lippard, L. (2009) “Hagámoslo nosotros mismos”, Capdevila, E. (ed.) *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- Lladó, B. (ed. / trad.) (2013) *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto* Barcelona: Icaria
- Lynch, K. (1960) *The Image of the City* Boston: The MIT Press
- Macchi, G. (ed.) (1980) *Cartes et figures de la Terre* [catálogo de exposición] París: Centre Pompidou
- Malcon, N. (2001) *Wittgenstein: A Memoir* Oxford: Oxford University Press
- Manguel, A. & Guadalupi, G. (2000) *Guía de los lugares imaginarios* Madrid: Alianza
- Map Art* [fascículo completo], en *Cartographic Perspectives: Journal of the North American Cartographic Information Society*, invierno 2006
- Maquiavelo, N. (1513) *El Príncipe* (Ángeles Cardona trad.). Barcelona: Orbis, 1982
- Marí, B. (ed.) (2008) *LB. Auto-focus Retina* Barcelona: MACBA
- Marroquí, D. & Arladis, J. (ed. / trad.) (2008) *Mapping* [catálogo de exposición] Valencia: Museu d'història de València
- Martínez Baracs, R. (2006) *La perdida Relación de la Nueva España y su conquista de Juan Cano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Maschler, T. (ed.) (1957) *Declaration* Londres: MacGibbon & Kee
- Mbembe, A. (2006) *Necropolítica* (Elisabeth Falomir Archambault trad.) Santa Cruz de Tenerife: Melusina
- McDonough, T. (ed.) (1997) *Guy Debord and the Situationist International. Text and documents* Cambridge: MIT/October, p. xv
- McDonough, T. F. (ed.) (1997) *Guy Debord and the Internationale situationniste: A Special Issue* [fascículo completo], en *October*, n.79 (invierno de 1997)
- Medina, C. (2007) *Francis Aljls* New York: Phaidon Press

- Miessen, M. (ed.) (2006) *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practice*
- Mignolo, W & Escobar, A. (2010) *Globalization and the Decolonial Option*, London & New York: Routledge
- Mignolo, W. (2000) *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* Nueva York: Princeton University Press
- Mignolo, W. (2010) *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo
- Monmonier, M. (2004) *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection*. University of Chicago Press
- Morgan, J. & Jones, L. (2009) *Pure Beauty. John Baldessari* Barcelona: MACBA
- Morris, R. (1966) "Notes on Sculpture", en *Artforum*, febrero 1966
- Mouffe, C. (2000) *La paradoja democrática* (Tomás Fernández Aúz & Beatriz Eguibar trads.) Barcelona: Gedisa, 2003
- Mouffe, C. (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Jordi Palou & Carlos Manzano (trad.) Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Contratextos
- Mumford, L. (1961) *La ciudad en la historia*, (E.L. Revel trad.), Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966, p. 7
- Muñoz, F. (2008) *Urbanización* Barcelona: Gustavo Gili
- Napoleoni, L (2008) *Economía canalla. La nueva realidad del capitalismo* (Lourdes Bassols y Antonio Francisco Rodríguez trad.) Madrid: Espasa, 2011
- Navarrete, C. (2017) *Género y espacio. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales* [tesis doctoral] Valencia: Universidad Politècnica de Valencia
- Negri, A. & Hardt, M. (2000) *Imperio* (Eduardo Sadier trad.) Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2001
- Nietzsche, F. (1872) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Andrés Sánchez Pascual trad.) Madrid: Alianza, 1996

- Nieuwenhuys, C. (1974) "New Babylon" en AA.VV. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* Barcelona: MACBA, 1997
- O.R.G.I.A (2017) "Dildo o Disfrutador", en Lucas Platero, R.; Rosón, M. y Ortega, E. (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas* Barcelona: Edicions Bellaterra pp. 152-160
- O'Rourke, K. (2013) *Walking and mapping. Artist as cartographers* Cambridge: MIT
- Obrist, H-O. (2010) *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies* Londres: Thames & Hudson
- Obrist, H-U. (2009) *Yoko Ono* [catálogo de exposición] Köln: Walther König
- Olalquiaga, C. (1992) *Megalopolis: Contemporary cultural sensibilities* Minneapolis: University of Minnesota Press
- Olsson, G. (1998) "Towards a Critique of Cartographic Reason", en *Ethics, Place and Environment*, vol. 1, n. 2, pp. 145-155
- Olsson, G. (2007) *Abysmal. A Critique of Cartographic Reason* Chicago: University of Chicago Press
- Oswalt, P. & Rieniets, T. (eds.) (2006) *Atlas of Shrinking Cities* Berlín: KW-Institute for Contemporary Art
- Ottmann, K. (2010) *Yves Klein: obras y escritos* Barcelona: Polígrafa
- Owens, C. (1979) "Earthwords", en *October*, n. 10, otoño 1979
- Owens, C. (1980) "The Allegorical Impulse" en *October*, primavera 1980, pp.67-86
- Patapievici, H.R. (2007) *Los ojos de Beatriz*, Madrid: Siruela
- Paz, O. (1950) *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: FCE, 1999
- Perec, G. (1974) *Especies de espacios* (Jesús Camarero trad.) Barcelona: Montesinos, 2001
- Pérez de Lama, J. (2009) "Arte como máquina (ecosífica). Guattari en la WikiPlaza". *Zehar*, n. 66, pp. 125-132
- Pickles, R. & Cooke, T. (eds) (2015) *Maps. Exploring the World* Nueva York: Phaidon
- Pietromarchi, B. (2005) *The [un]common place: Art, public space and urban aesthetics in europe* Barcelona: Actar

- Pignatti, L. (ed.) (2011) *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositive cartografici* Milano: Posmediabooks
- Plutarco, M. (1821) *Vidas paralelas* (Carlos Alcalde Martín y Marta González González trads.) Madrid: Gredos, 2011
- Polo, M. (1300) *Il Milione*. Milano: Adelphi, 1975
- Proust, M. (1913) *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann* (Pedro Salinas trad.) Madrid: Alianza, 2012
- Quijano, A. (2010) “Coloniality and Modernity/Rationality”, en Mignolo, W. & Escobar, A. (2010) *Globalization and the Decolonial Option*, London & New York: Routledge
- Quirós, K. & Imhoff, I. (eds) (2014) *Géo-Ethétique* París: Éditions B42
- Ramujkic, V. & Sadurní, L. (2007) *Tierra, Agua y Aire* Reggio Emilia: Rotor
- Raspail, T. (2013) *Huang Yong Ping* [catálogo de exposición] Lyon: Musée d'art contemporain
- Rekacewicz, P. “La cartographie, entre science, art et manipulation”. *Le Monde Diplomatique*, febrero 2006. Disponible en <http://www.monde-diplomatique.fr/cartes/manipulation>.
- Reynolds, A. (2003) *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere* Cambridge: MIT Press
- Ritter, F. (2016) “Francisca Benítez: espacio público y psicogeografía”, en AA.VV. *Poemas concretos. Francisca Benítez* Santiago de Chile: Die Ecke
- Robertson, R. (1992) *Globalization, Social Theory and Global Culture* Londres: Sage
- Robinson, J. (ed.) (2010) *Nuevos realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* [catálogo de exposición] Madrid: MNCARS
- Rogoff, I. (2001) *Terra infirma – Geography's Visual Culture* Nueva York: Routledge
- Röhl, T. & Herbrilk, R. “Mapping the imaginary—Maps in fantasy role-playing games”. *Forum: Qualitative Social Research. Open Journal Systems*. Disponible en <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1162/2567>

- Rosenberg, D. & Grafton, A. (2010) *Cartographies of Times* Nueva York: Princeton Architectural Press
- Rykwert, J. (1976) *The Idea of a Town* Londres: Faber & Faber
- Sadin, E. (2013) *La humanidad aumentada* (Javier Blanco y Cecilia Paccazochi trad.) Buenos Aires: La Caja Negra, 2017
- Samuel, J. & Wagstaff, Jr., "Talking with Tony Smith" (1966), en *Artforum*, n.4 (diciembre 1966)
- Sandercock, L. (1998) *Towards Cosmopolis* Nueva York: Wiley-Academy
- Sandercock, L. (1998) *Towards Cosmopolis* Nueva York: Wiley-Academy
- Sandoval, L. (2011) *AROUND IS IMPOSSIBLE. An exploration of the unexpected in the cartographical systems of Google* Madrid: La Casa Encendida
- Sandoval, L. *Archivos y Cartografías*. Disponible en: < <http://ieii.blogspot.com.es/> >
- Sassen, S. (1998) *Globalization and its discontents. Essays on the New Mobility of People and Money* Nueva York: New Press
- Sassen, S. (2006) *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages* Nueva York: Princeton University Press
- Saviano, R. (2006) *Gomorra* Milán: Mondadori
- Schlögel, K. (2003) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica* (José Luis Arántegui trad.), Madrid: Siruela, 2007
- Schmitt, C (1950) *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del ius publicum europeum* Ciudad de México: FCE, 2001
- Schmitt, C. (1932) *El concepto de lo político* (Rafael Agapito trad.) Madrid: Alianza, 1998
- Schmitt, C. (1942) *Tierra y mar. Una reflexión sobre la historia universal* (Rafael Fernández Quintanilla trad.) Madrid: Trotta
- Schneider, F. (1999) "Hacking the border", *The Next Five Minutes 5: Tactical Media Event*, Amsterdam y Rotterdam: Kein Mensh ist Illegal.
- Serres, M. (1994) *Atlas* París: Julliard

- Settis, S. (2004) *Il futuro del classico* Torino: Einaudi
- Sguiglia, N y Toret, J. (2006) “Cartografía y máquina de guerra. Desafíos y experiencias en torno a la investigación militante en el sur de europa”, en *Brumaria*, n. 7, noviembre del 2006
- Smithson, R. (1967) “The Monuments of Passaic”. *Artforum*, diciembre 1967, p. 48
- Sloterdijk, P. (1998) *Esferas I* (Isidoro Reguera trad.) Madrid: Siruela, 2003
- Sloterdijk, P. (2008) *En el mismo barco* (Manuel Fontán del Junco trad.) Madrid: Siruela
- Smith, N. (1996) *The New Urban Frontier. Gentrificación and The Revanchist City*, Londres: Routledge
- Smith, R. (ed.) (1981) *Four Artists and the Map: Image, Process, Data, Place* [catálogo de exposición] Lawrence: Spencer Museum of Art
- Smithson, R. (1965-1973) *Robert Smithson: selección de escritos* Ciudad de México: Alias, 2009
- Smithson, R. (1969) “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, en *Artforum*, vol.7, n. 1 (septiembre 1969), pp.44-50
- Soja, E. W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined* Oxford: Blackwell
- Soja, E. W. (2000) *Potsmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (Verónica Hendel y Mónica Cifuentes trad.) Madrid: Traficantes de sueños, 2008
- Solà-Morales, I. (1995) “Terrain Vague” *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 212, 1996
- Sonfist, A. (1978) *Natural Phenomena as Public Monuments* Nueva York: Neuberger Museum
- Sousa Santos, B. (2009) *Epistemologías del sur (perspectivas)* (Antonio Aguilló trad.), Madrid: Akal, 2014
- Speranza, G. (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* Barcelona: Anagrama
- Storr, R. (ed.) (1994) *Mapping* [catálogo de exposición] Nueva York: Museum of Modern Art

- Swyngedouw, E. (2004) "Globalisation or 'glocalisation'? Networks, territories and rescaling", en *Cambridge Review of International Affairs*, vol.17, n.1 (abril de 2004)
- Tatay, H. (ed.) (2010) *Anna Maria Maiolino* [catálogo de exposición] Barcelona: Fundació Antoni Tàpies
- Thomson, N. (ed.) (2009) *Experimental geography: radical approaches to landscape, cartography and urbanis* Nueva York: Melville House, Nueva York
- Thrower, N.J.W. (1999) *Mapas y civilización. Historia de la cartografía en su contexto cultural y social* (Francesc Nadal trad.) Barcelona: Serbal, 2002
- Toscano, A. y Kinkle, J. (2015) *Cartographies of the Absolute* Alresford: Zero Books
- Tuan, Y-F. (1974) *Topofilia* (Flor Durán de Zapata trad.) Santa Cruz de Tenerife: Melusina
- Tufte, E. (2001) *Visual Explanations, Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, CT: Graphics Press
- Tufte, E.R. (2001) *The visual display of quantitative information* Cheshire: Graphic Press
- Turchi, P. (2004) *Map of the Imagination: The Writer as Cartographer* San Antonio: Trinity University Press
- Vajay, S. Donoso, P. & Costa, F. (2014) *Of Bridges & Borders*, vol. II, Buenos Aires: JRP
- Valcárcel Medina, I. (2004) *Glosas en la contemporaneidad* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- Varoufakis, Y. (2011) *El Minotauro Global. Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía mundial* (Carlos Valdés y Celia Recarey trads.), Madrid: Capitán Swing
- Verge, P. (ed.) (2003) *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age* [catálogo de exposición] Minneapolis: Walker Art Center
- Vidal-Lablache, P. (1894) *Atlas général* Paris: Colin, 2016
- Voltes, P. (2004) *Bismarck*. Madrid: Palabra
- Ward, B. & Arias, S. (eds.) (2009) *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* Nueva York: Routledge
- Watkins, J. (2002) *On Kawara* Londres: Phaidon Press

Weizman, E. (2007) *A través de los muros. Cómo el ejército de Israel se apropió de la Teoría Crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana* (Iván de los Ríos trad.) Madrid: Errata Naturae, 2012

Wittgenstein, L. (1921) *Tractatus logico-philosophicus* London: Hutchinson, 1959

Wood, D. (1994) “Memory, Love, Distortion, Power: What is a Map?” *Orion* 13, n. 2, primavera 1994

Zaya, O. (ed.) (2013) *Lara Almarcegui* [catálogo de exposición] Madrid: Acción Cultural Española

Žižek, S. (2008) *En defensa de la intolerancia* (Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández trads.) Madrid: Sequitur

Žižek, S. (2016) *La permanencia en lo negativo*. (Ana Bello trad.) Buenos Aires: Godot

Žižek, S. (ed.) (1994) *Mapping Ideology* Nueva York: Verso

6.2. EL IMPULSO CARTOGRÁFICO EN LA COLECCIÓN MACBA

**EL IMPULSO CARTOGRÁFICO EN LA COLECCIÓN
MACBA INFORME DE EJECUCIÓN**

OCTUBRE 2013 – ENERO DE 2014

...

Diana Padrón Alonso

..

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

CONVOCATORIA DE AYUDAS A LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA

.

MUSEU D'ART CONEMPORANI DE BARCELONA

PROGRAMA DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN

El Impulso Cartográfico en la Colección MACBA. Informe de ejecución.

Octubre 2013 – Enero 2014

Diana Padrón Alonso

Proyecto inscrito en la Segunda Fase del proceso de investigación de la tesis doctoral *El Impulso Cartográfico. Prácticas Cartográficas en el Arte Contemporáneo como instrumento para una Crítica de la Representación*; dirigida por el Dr. Martí Peran. Grupo de Investigación Art Globalization Interculturality, Universitat de Barcelona



ART
GLOBALIZATION
INTERCULTURALITY



Colabora:

Convocatoria de ayudas a la promoción artística, Centro Atlántico de Arte Moderno

Programa de apoyo a la investigación, Museu d'Art Contemporani de Barcelona



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Índice de contenidos

1. Agradecimientos
2. Propuesta de investigación
 - 3.1. INTRODUCCIÓN
 - 3.2. MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO
3. Memoria de ejecución
 - 3.1. DATOS DE LA INVESTIGACIÓN
 - 3.2. CONSECUCIÓN DE LOS OBJETIVOS Y METODOLOGÍA PROPUESTOS
 - 3.3. CRONOGRAMA DE TRABAJO
 - 3.4. CONSULTAS REALIZADAS
 - 3.5. VALORACIÓN CRÍTICA
 - 3.6. CONTINUIDAD, VISIBILIDAD Y TRANSFERENCIA
4. Otras actividades desarrolladas durante la estancia

1. Agradecimientos

El proceso de investigación que se detalla en el presente documento no hubiera sido posible sin la implicación y el interés depositado por parte de diferentes personas y agentes colaboradores. Por esos motivos, quiero dedicar este primer apartado como agradecimiento a todos ellos. En primer lugar, quisiera agradecer a los curadores e investigadores Pilar Cruz y Carles Guerra por creer en el interés de mi investigación y advertirme la existencia del Programa de Apoyo a la Investigación ofrecido por el Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Agradezco también al apoyo recibido por parte del Centro Atlántico de Arte Moderno, por considerar mi petición, lo cual que me ha permitido desarrollar esta investigación de una manera idónea. Mis agradecimientos van dirigidos especialmente al equipo de dirección, por convocar las Ayudas a la Promoción Artística, y a Alicia Ojeda, con la que he podido estar en contacto para tramitar la dicha ayuda. Espero que este primer contacto pueda abrir nuevos caminos de colaboración.

Debo dar las gracias a todo el equipo de seguimiento con el que he podido contar en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, especialmente a Ariadna Pons por el interés en la propuesta y por tramitar muy amablemente mi solicitud en los tiempos que lo requería; a todo el equipo de Archivo del Centro de Documentación, en especial a Lola Carrasco por responder a mis demandas, a Eric Jiménez por facilitarme las imágenes que necesitaba y a la responsable de este departamento, Maite Muñoz por su labor de seguimiento; a la conservadora de exposiciones Teresa Grandas por el interés depositado en la presente investigación; al equipo de Colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, especialmente a Alicia Escobio, por atenderme tan maravillosamente en las reservas del museo y la jefa de este departamento, Antonia M. Perelló que me permitió tener acceso a las piezas de la Colección. Quería dar las gracias especialmente a todo el equipo del departamento de Biblioteca y su responsable Marta Vega, del Centro de Documentación MACBA, con los que he compartido espacio cada día y han atendido pacientemente todas mis consultas. Me gustaría continuar trabajando conjuntamente con todos ellos.

También he de agradecer enormemente el interés de la catedrática Anna María Guasch en la investigación, permitiéndome presentar algunos de los resultados de la misma en las actividades desarrolladas en el marco del grupo de investigación Art Globalization Interculturality de la Universitat de Barcelona. Asimismo, le agradezco que haya confiado en mí para coordinar el Seminario de posgrado *On Mediation. Teoría y prácticas curatoriales en el Arte Global* de la Universitat de Barcelona, gracias al cual continuaré mi estancia en la ciudad de Barcelona. Mi más profundo agradecimiento va dedicado a Martí Peran, por creer en la investigación y ofrecer toda su disposición para que pueda llevarse a cabo de la mejor manera posible.

2. Propuesta de investigación

2.1. INTRODUCCIÓN

Como parte del diseño metodológico planeado para el proyecto de Tesis Doctoral *El Impulso Cartográfico. Prácticas cartográficas en el arte contemporáneo como instrumento para una Crítica de la Representación en la Época Global. Desde 1957 hasta la actualidad*, en los próximos meses se ha programado realizar un catálogo de prácticas artísticas contemporáneas que se hayan visto inmersas en procesos de cartografiado desde 1957 hasta la actualidad, para lo cual se trabajará con los archivos y las colecciones de centros de arte internacionales. En este sentido, se considera que estudiar los fondos documentales y la Colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona podría suponer una etapa fundamental en el desarrollo de esta investigación en curso. Además se contempla la posibilidad de continuar con otro periodo de investigación en el Centro Atlántico de Arte Moderno.

La Colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona constituye no sólo un completo conjunto de obras de arte de considerable interés internacional, sino que además, en los últimos años ha ido enriqueciéndose con la incorporación de importantes y numerosos fondos documentales que permiten una acercamiento idóneo a la práctica artística contemporánea, tal y como se persigue en esta investigación. Asimismo, de acuerdo con las políticas desarrolladas actualmente por esta institución, este trabajo permitiría generar nuevas lecturas de la Colección, regidas no sólo por el criterio cronológico, sino introduciendo nuevos paradigmas dialécticos como las relaciones entre la teoría, la política, el arte y la cartografía. Habría que considerar también, el interés que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona ha prestado durante los últimos años en relación al cambio de paradigma artístico generado durante la Posmodernidad, siendo múltiples las propuestas desarrolladas por este centro, bien en el formato expositivo, bien a través de otras actividades como seminarios y talleres, o mediante la adquisición de fondos documentales; lo que permitirá encontrar abundante material documental en esta línea que favorezca la investigación.

Trabajar conjuntamente con el Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, permitiría además generar nuevas redes de trabajo y conocimiento entre diferentes contextos nacionales, así como entre la esfera académica y la artística, espacios habitualmente distanciados que reclaman una urgente reconciliación.

Por los motivos señalados, se propone realizar una residencia de investigación de doce de semanas (octubre – diciembre 2013), en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, para el estudio de los fondos documentales y la Colección del MACBA en relación a la práctica cartográfica en el arte contemporáneo desde 1957 hasta la actualidad. Asimismo, este proyecto pretende identificar posibles líneas futuras para el enriquecimiento de los fondos documentales y colecciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Centro Atlántico de Arte Moderno.

2.2. MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO

Frente a la imposición de los modos de representación del espacio derivados del sistema euclidiano, desde la segunda mitad del siglo XX, han ido apareciendo formas de arte antagónicas involucradas en procesos de reinterpretación del territorio y el espacio a través de la práctica

cartográfica. Este impulso cartográfico, se inscribe dentro de los debates sobre la reformulación del concepto del arte iniciados en los años sesenta a partir del trabajo de los artistas posminimalistas, así como en relación ciertas teorías que en oposición al conocimiento objetivo del pensamiento moderno, formulan una Crítica de la Representación en el lenguaje, la ciencia y las artes.

El primer objetivo de la investigación es reunir un volumen cuantioso de prácticas cartográficas entre 1957 y la actualidad, con el que poder elaborar un catálogo categorizado de las mismas y permitir así su estudio pormenorizado. La intención de este estudio es también examinar y valorar, desde una perspectiva teórica, la evolución de este tipo de prácticas artísticas ya sea en el ámbito de la producción artística, como en el del pensamiento contemporáneo. Otro de los objetivos, es el de analizar la viabilidad del estudio de este tipo de prácticas cartográficas enfatizando su dimensión antagónica. De esta manera, se podrá asimismo evaluar los roles políticos que sustenta el propio arte. Por último, se tomará como objetivo general de esta investigación, contemplar la posibilidad de enmarcar las prácticas artísticas dedicadas a la investigación dentro del ámbito de las Ciencias Sociales, posicionándonos frente al debate del arte como conocimiento disciplinado.

Para la residencia de investigación propuesta, se ha programado un plan de ejecución de doce semanas, de las cuales, el 80% (10 semanas) supondría el proceso de catalogación de las piezas y los documentos, para lo cual se realizará un listado pormenorizado y posteriormente un catálogo de fichas, donde aparecerá las referencias técnicas de la pieza o documento, un texto descriptivo y dos imágenes. Asimismo, se realizará un trabajo de documentación en torno a un marco teórico específico que permita situar las prácticas artísticas en su contexto histórico, teórico, político y artístico. El restante 20% de la residencia (2 semanas) se destinará a la divulgación de los resultados de la investigación, mediante la redacción de una memoria de la ejecución del proyecto. Este diseño metodológico puede redefinirse para adaptarse a los métodos utilizados por el equipo del Centro de Estudios y Documentación MACBA.

3. Memoria de ejecución

3.1. DATOS DE LA INVESTIGACIÓN

Título: *El Impulso Cartográfico en la Colección MACBA.*

Investigador: Diana Padrón Alonso

Actividad realizada: Residencia de investigación en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Fecha de ejecución:

- proceso de investigación: 1 de octubre – 23 de diciembre de 2013
- proceso de conclusión (redacción del informe de ejecución): enero 2014

Lugar de ejecución:

- Centro de Documentación, Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- Salas de reservas de la Colección, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Equipo de seguimiento:

- Dr. Martí Peran Rafart, dirección de la investigación, Universitat de Barcelona, martiperan@gmail.com
- Ariadna Pons, administrativa del Centro de Estudios y Documentación, apons@macba.cat
- Marta Vega, responsable de Biblioteca, MACBA, mvega@macba.cat
- Maite Muñoz, responsable de Archivo, MACBA, mmunoz@macba.cat
- Antonia María Perelló, jefa de la Colección, MACBA, amperello@macba.cat
- Teresa Grandas, conservadora de exposiciones, MACBA, exposicions@macba.cat

3.2. CONSECUCIÓN DE LOS OBJETIVOS Y LA METODOLOGÍA PROPUESTOS

El objetivo principal del proyecto de investigación propuesto consistía en elaborar un catálogo categorizado que permitiera estudiar de una manera pormenorizada un volumen de prácticas cartográficas pertenecientes a la Colección MACBA, desde 1957 hasta la actualidad.

Con el fin de poder generar estas categorías, las primeras semanas se dedicaron a construir una genealogía de estas prácticas cartográficas, en primer lugar realizando una introducción al marco cronológico mediante un estudio exhaustivo del año de inicio (1957); y en segundo lugar advirtiendo aquellos artistas que han constituido un referente en los proyectos de cartografía actuales e identificando diferentes líneas estéticas que pudieran definir cada una de las categorías con las que se organizarían el catálogo de cartografías⁷⁶⁵.

En la Primera Fase del proyecto de tesis doctoral *El Impulso Cartográfico. Prácticas Cartográficas en el Arte Contemporáneo como instrumento para un Crítica de la Representación. Desde 1957 hasta la actualidad*, se planteó la posibilidad de que estos artistas podían ser:

- Guy Debord
- Robert Smithson
- Marcel Broodthaers
- Lothar Baumgarten
- Jorge Luis Borges

La investigación desarrollada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ha permitido confirmar esta posibilidad, pues teniendo en cuenta las líneas de la Colección MACBA (adquisiciones de piezas y fuentes documentales, así como exposiciones organizadas), el centro cuenta con gran cantidad de recursos para investigar estos casos de estudio, a excepción de Jorge Luis Borges⁷⁶⁶. De esta manera, han podido constituirse cinco categorías cartográficas que se corresponden a las líneas estéticas marcadas por los artistas señalados. Estas categorías son las siguientes:

- Cartografías de la contingencia
- Cartografías de la sedimentación
- Cartografías de la negación
- Cartografías de la desposesión
- Cartografías indisciplinadas

Partiendo de este ejercicio taxonómico, se ha procedido a construir el catálogo de prácticas cartográficas, mediante una búsqueda de proyectos artísticos pertenecientes a la colección MACBA que se ajustan a los marcos estéticos propuestos. Para la elaboración de este catálogo se

⁷⁶⁵ Con línea estética no me refiero únicamente al ámbito plástico, sino más concretamente a cuestiones de índole político y epistemológico.

⁷⁶⁶ En este caso, al no tratarse de un artista visual, el estudio ha consistido en consultar una bibliografía disponible en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. No obstante se han encontrado referencias al autor en ciertas publicaciones consultadas en el Centro de Documentación MACBA.

han realizado fichas de cada uno de estos proyectos donde se incluyen las referencias técnicas de la pieza o documento, un texto descriptivo y las imágenes facilitadas por el Centro de Documentación MACBA⁷⁶⁷.

Según lo expuesto, el proceso de investigación se ha articulado en estas dos fases correspondientes a la Genealogía y Catálogo de Prácticas Cartográficas en la Colección MACBA. A continuación se detalla el esquema de estas dos fases de trabajo:

1.1. EL IMPULSO CARTOGRÁFICO EN LA COLECCIÓN MACBA		
1.1. Genealogía		1.2. Catálogo
Introducción 1957	1.1.1. Guy Debord →	1.2.1. Cartografías de la contingencia
	1.1.2. Robert Smithson →	1.2.2. Cartografías de la sedimentación
	1.1.3. Marcel Broodthaers →	1.2.3. Cartografías de la negación
	1.1.4. Lothar Baumgarten →	1.2.4. Cartografías de la desposesión
	1.1.5. Jorge Luis Borges →	1.2.5. Cartografías indisciplinadas

Toda la documentación recogida durante el periodo de investigación, ha sido almacenada en la base de datos Mendeley, así como en otros sistemas de archivo electrónicos y esquemas manuscritos de cada una de las consultas.

⁷⁶⁷ En los anexos del presente documento se incluyen dos modelos de estas fichas.

3.3. CRONOGRAMA DE TRABAJO

Para la residencia de investigación propuesta, se había programado un plan de ejecución de doce semanas, de las cuales, el 80% (10 semanas) suponía el proceso de investigación y el restante 20% (2 semanas), el proceso de conclusión y divulgación de los resultados. No obstante, dado la cantidad de recursos encontrados, y la incorporación de la construcción de una genealogía que permitiera articular las categorías estéticas con las cuales afrontar el catálogo de cartografías, el proceso de investigación ha supuesto finalmente el 100% de las semanas de trabajo solicitadas en el centro (12 semanas), ampliándose el período de ejecución del proyecto en un 25% (3 semanas) para desarrollar un informe de ejecución que será entregado antes del 31 de enero.

De esta manera, la construcción de la genealogía ha ocupado el 65% del total del proceso de investigación (8 semanas) y la catalogación de las piezas el 35% de la misma (4 semanas). Estos períodos han sido cubiertos desde el 1 de octubre hasta el 23 de diciembre de 2013. El 25% extra destinado a las conclusiones y divulgación de los resultados de la investigación mediante la redacción de un informe de ejecución, ha ocupado las tres primeras semanas del mes de enero de 2014.

			octubre	noviembre	diciembre	enero
PROCESO DE INVESTIGACIÓN	Genealogía	Búsqueda MACBA	■			
		1957		■		
		G. Debord		■		
		R. Smithson		■		
		M. Broodthaers		■		
		L. Baumgarten		■		
	Catálogo	Búsqueda MACBA			■	
		C. contingencia			■	
		C. sedimentación			■	
		C. negación			■	
		C. desposesión			■	
	C. indisciplinada			■		
PROCESO DE CONCLUSIÓN						■

3.4. CONSULTAS REALIZADAS

EL IMPULSO CARTOGRÁFICO.

Petición de consultas en la Biblioteca MACBA

A continuación se incluye un listado completo de las consultas realizadas en la Biblioteca del Centro de Documentación MACBA, ordenadas según los ejes de interés.

1957

- *Bajo la Bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1956-1956.* Manuel Borja Villed / Serge Guilbaut (eds), 2007
- *Chance – Imagery. L'imagerie du hasard.* George Brecht (1957: 2002)
- *E57 (1957-1962)*, Jose Lebrero Stals / Luisa López Moreno (eds), 2007
- *Heinz Mack. Colour Light Rhythm Paintings and Sculptures 1957-2011*, 2012
- *IV Bienal do Museu de arte moderna. 1957 Sao Paulo*, Javier Manzanos (ed), 2007
- *Jean Dubuffet. El arquitecto del suelo (1957-1960)*, Sophie Webel / Louis Deledicq / Michel Bepoix (eds), 1991
- *L'Internationale. Post-war Avant Gardes. Between 1957 and 1986.* Christian Höller (ed.), 2012
- *Nuevos realismos: 1957 – 1962*, Julia Robinson (ed.), 2010

Guy Debord-Situacionismo

- *Correspondance. The foundation of the situationist International. (June 1957 – august 1960)*, McKenzie Wark (ed.), 2009
- *Document relatifs a la fundation de l'Internationale Situationniste. 1948-1957*, Gérard Berreby (ed), 1985
- *Guy Debord and the Situationist International. Text and documents*, Tom McDonough (ed.), 2002

- *Situacionistas: arte, política, urbanismo*; Libero Andreotti & Xavier Costa (eds.), 1996
- *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Libero Andreotti & Xavier Costa (eds.), 1996
- *Un art delle guerre*, Biblioteque National Paris & Gallimard, 2013

Robert Smithson

- *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art* / by Philip Ursprung ; translated by Fiona Elliott, Berkeley : University of California Press, cop. 2013
- *Naturalezas : una travesía por el arte contemporáneo, Barcelona* : MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000
- *On Location. Siting Robert Smithson and his contemporaries*, Simon Dell (ed.), cata. Expo, Sainsbury Centre of Visual Art, University of East Anglia, Norwich, 2008.
- *Robert Smithson* / organized by Eugenie Tsai with Cornelia Butler, University of California Press, 2004
- *Robert Smithson : el paisaje entrópico : una retrospectiva 1960-1973* : IVAM, Centre Julio González : 22 abril - 13 junio 1993 / Valencia : IVAM : Generalitat Valenciana, 1993
- *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere* / Ann Reynolds, Cambridge, Mass: MIT Press, cop. 2003
- *Robert Smithson: photo works*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Albuquerque : University of New Mexico, 1993
- *Robert Smithson: retrospective: works 1955-1973*, Oslo: The National Museum of Contemporary Art, 1999
- *Robert Smithson: sculpture* / Robert Hobbs ; with contributions by Lawrence Alloway, John Coplans, Lucy R. Lippard, London : Cornell University Press, 1981
- *Robert Smithson: selección de escritos*, Ciudad de México : Alias, 2009
- *Robert Smithson: slideworks* / edited by Guglielmo Bargellesi – Severi, Carlo Frua, 1997
- *Robert Smithson: the collected writings* / edited by Jack Flam, Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, cop. 1996
- *Robert Smithson Tony Tasset : site nonsite, Chicago* : Museum of Contemporary Art, cop. 1995

- *Robert Smithson, a retrospective view* / Robert Hobbs, Duisburg : Wilhelm Lehbruck Museum der Stadt Duisburg, 1983

- *Shapiro, G. Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel.* University of California Press, Berkeley, 1995

Marcel Broodthaers

- [*Broodthaers*](#), Galeries nationales du Jeu de Paume, Paris, 1992

- Broodthaers, M. [*Marcel Broodthaers*](#) , 1924-1976, Thames et Hudson, London, 2013

- *Broodthaers: writings, interviews, photographs* , The MIT Press, Cambridge, 1988

- [*Le Groupe surréaliste révolutionnaire, Dotremont et Broodthaers*](#), Bruxelles, 2006

- *Marcel Broodthaers: oeuvre, graphique, essais*, Centre Genevois de Gravure Contemporaine, 1991

- [*Marcel Broodthaers: oeuvres 1963-1975*](#), Isy Brachot, Bruselas, 1990

- [*Marcel Broodthaers: the complete prints and editions*](#), South Bank Centre, London, 1992

- [*Marcel Broodthaers par lui-même*](#), Gent: Ludion : Flammarion, 1998

- [*Marcel Broodthaers*](#), Milton Keynes Gallery, 2008

- *Marcel Broodthaers, Catalogue des éditions, l'oeuvre graphique et les livres*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1996

- [*Marcel Broodthaers, collected writings*](#) 1924-1976, Polígrafa, Barcelona, 2012

- *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofía, 24 de marzo - 8 de junio 1992

- [*Marcel Broodthaers*](#), Walker Art Center, Minneapolis, 1989

- *Marcel Broodthaers: l'espace de l'écriture: 1924-1976*

Bologna : MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 26 gennaio - 6 maggio 2012

- *Marcel Broodthaers: projections*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1994

- *Marcel Broodthaers: texte et photos* Bruxelles, Fondation Broodthaers; Köln, 2003

- Schultz, D. [*Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*](#), Peter Lang, Oxford, 2007

Lothar Baumgarten

- [Lothar Baumgarten : Abend der Zeit - Señores naturales : Yanomami](#), Museum Folkwang, 2011
- Lothar Baumgarten, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 07.02. - 15.06.2008
- [Lothar Baumgarten: \[America invention\]](#), Solomon R. Guggenheim Museum, 1993
- [LB : autofocus retina](#), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008

EL IMPULSO CARTOGRÁFICO.

Petición de consultas en el Archivo MACBA

A continuación se incluye un listado completo de las consultas realizadas en el Archivo del Centro de Documentación MACBA, ordenadas según los ejes de interés.

Guy Debord

- *Situationist Times*, n1-6 (marzo 1962-octubre 1964)
- *Internationale Situationniste*, n.1-12 (junio 1958 – septiembre 1969)
- *Situationisteme: Galerie Alliance*, 1972
- *Apello agli amici artisti italiani: sulle tracce di Courbet!: istruzioni strategiche riguardanti l'assalto alla biennale di Venezia*, 1968
- *Fin de Copenhague / Asger Jorn; conseiller technique pour le détournement* G.-E. Debord, Editions Allia, Paris, 1985

Robert Smithson

- *Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner : July, August, September 1969* : [catalog of the exhibition / Seth Siegelau], Siegelau, Seth, 1969

Marcel Broodthaers

- *Marcel Broodthaers* / [editor in chief, Wilfried Dickhoff], 1994

- *Phantomas*, Marcel Broodthaers, 1966

Lothar Baumgarten

- *Lothar Baumgarten* : [see other side : Imago Mundi, 07.02.-15.06.2008, Museu d'Art Contemporani de Barcelona] / [texto Kaira Marie Caban?as, Cabañas, Kaira Marie — Baumgarten, Lothar — Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008

- *Theatrum Botanicum pour M.C.B. : le monde comme cristal, le jardin comme me?taphore de l'univers = the world in a crystal, the garden as a metaphor of the universe* / Lothar Baumgarten, Paris : Foundation Cartier pour l'art contemporain, [1995]

- *Carbon* / by Lothar Baumgarten, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1991

Cartografías de la negación

- ART & LANGUAGE, *Notes towards various mapping*, 1967

EL IMPULSO CARTOGRÁFICO.

Petición de consultas en la Colección MACBA.

A continuación se incluye un listado completo de la petición de consultas a las Reservas de la Colección MACBA (en algunos casos no ha sido posible el acceso), ordenadas según los ejes de interés.

Cartografías de la contingencia

- DEBORD, GUY, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, 1957 [Consulta en salas de reserva de la Colección]
- FAHLSTRÖM, ÖYVIND, *Study for World Model (Garden)*, 1973 [Consulta en salas de reserva de la Colección]
- HAACKE, HANS, *Shapolsky et al., sociedad inmobiliaria de Manhattan, un sistema social en tiempo real, 1 de mayo de 1971* [Consulta en sala de exposición]
- BROUWN, STANLEY *1 step 1:10 1m*, 1976 [No disponible para consulta]
- QUADERNY, MESTRES, *Self-service*, 1973 [Consulta en salas de reserva de la Colección]

Cartografías de la sedimentación

- SMITHSON, ROBERT, *Spiral Jetty*, 1970 [Consulta de la copia en Archivo]

Cartografías de la negación

- BROODTAHERS, MARCEL *Atlas*, 1975 [Consulta en salas de reserva de la Colección]
- BROODTAHERS, MARCEL, *Carte politique du monde*, 1970 [Consulta en salas de reserva de la Colección]
- CHAMBAUD, ETIENNE, *Atlas*, 2010 [Consulta en salas de reserva de la Colección]
- CHAMBAUD, ETIENNE, *Atlas*, 2010 [Consulta en salas de reserva de la Colección]

Cartografías de la desposesión

- BAUMGARTEN, LOTHAR, *Salto (Pipa Cornuta)*, Baumgarten, 1977 [No disponible para consulta]
- ABAD, ANTONI *Últimos deseos*, 1995 [Consulta de la copia en Archivo]
- ABALLI, IGNASI, *Desaparicions II*, 2005 [No disponible para consulta]

3.5. VALORACIÓN CRÍTICA

Como bien vaticinaría Michel Foucault⁷⁶⁸, en los últimos quince años, la práctica artística contemporánea, la teoría del arte, así como la esfera curatorial y museística; han experimentado un progresivo interés por el ámbito de la geografía y la cartografía. En este momento de pulsión cartográfica, se hace necesario profundizar sobre la ubicación cultural y política de estas propuestas, para poder generar nuevos discursos que nos ayuden a profetizar posibles líneas futuras de experimentación.

En este sentido, la presente investigación ha tomado como perspectiva crítica evitar una búsqueda acumulativa de todas las prácticas artísticas vinculadas a lo cartográfico, sino al contrario, mediante la búsqueda de aquellos proyectos artísticos planteados, si bien no de una manera explícita, desde una contra-epistemología de la propia práctica cartográfica; lo que en palabras de Giorgio Agamben, llamaríamos una ‘profanación del dispositivo’⁷⁶⁹.

Este ejercicio de posicionamiento, ha sido posible gracias a la construcción de una suerte de categorías estéticas, que han permitido discernir entre todos los posibles casos de estudio. Como indicaría Zygmunt Bauman, la investigación en la actualidad, ya no consiste en la capacidad de acumular el conocimiento, sino al contrario, en la capacidad para aplicar una metodología con la que poder interpretar el conocimiento al que hoy todos tenemos acceso⁷⁷⁰.

A partir de este proceso de investigación, será posible desarrollar en los próximos meses un marco teórico con la intención de examinar y valorar la evolución de la cartografía, ya sea en el ámbito de la producción artística, como en el del pensamiento contemporáneo; así como llevar a cabo un análisis de la viabilidad del estudio de este tipo de prácticas cartográficas enfatizando su dimensión antagónica y una evaluación de los roles políticos que sustenta el propio arte.

El trabajo desarrollado en el Centro de Estudios y Documentación del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, ha supuesto una experiencia enriquecedora, no sólo por la oportunidad de acceder a una gran cantidad de recursos vinculados al objeto de estudio; sino además, por la posibilidad de evaluar junto a un equipo transdisciplinar, las diferentes modalidades de gestionar el conocimiento a través de la curaduría, el archivo, la práctica taxonómica y la cartografía.

⁷⁶⁸ En una entrevista realizada para la revista *Hérodote* en 1976, Foucault argumenta que fue precisamente el estudio de la geografía lo que le llevó a entender las relaciones entre el poder y el saber, y defendía el uso de metáforas espaciales dentro de las Ciencias Sociales y el Arte para visibilizar estas relaciones. Foucault, M. “Entretien avec Michel Foucault”. *Hérodote*, n. 1, 1976.

⁷⁶⁹ Ver Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Edgardo Dobry (trad.), Anagrama, Barcelona, 2005.

⁷⁷⁰ Zygmunt Bauman: *Sobre la educación*, Paidós, Barcelona, 2013.

La colaboración del Centro Atlántico de Arte Moderno, ha sido importante no únicamente en términos de financiación, sino también como un acercamiento entre ambas instituciones para un aprendizaje recíproco sobre los programas de apoyo a la investigación, las diversas metodologías de trabajo, así como futuras líneas de enriquecimiento de ambas colecciones.

3.6. CONTINUIDAD, VISIBILIDAD Y TRANSFERENCIA

Se ha considerado importante dedicar uno de los apartados de este informe de ejecución a las posibles vías de *continuidad, visibilidad y transferencia* de los resultados de la investigación desarrollada en el Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona con la colaboración del Centro Atlántico de Arte Moderno.

En primer lugar, como parte del proyecto de tesis doctoral *El Impulso Cartográfico. Prácticas Cartográficas en el Arte Contemporáneo como instrumento para una Crítica de la Representación*; el trabajo desarrollado supondrá un eje fundamental que articule la segunda fase del proyecto, destinada a la elaboración de un catálogo de prácticas cartográficas. Esta tesis doctoral se ha planificado para ser presentada ante un tribunal académico en el primer semestre de 2015 y se prevé la posibilidad de ser publicada. No obstante, según los acuerdos establecidos con el director de la investigación, existe la posibilidad de publicar parcialmente el contenido de la tesis antes de su completa finalización, según sus fases de ejecución, en formato de artículo académico o de divulgación.

Con el fin de visibilizar y transferir a un público amplio la investigación desarrollada, ha sido utilizada la herramienta “Recorridos”, que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona tiene a la disposición de sus usuarios en su sitio web [macba.cat](http://www.macba.cat), habilitando un recorrido virtual titulado “El Impulso Cartográfico en la Colección MACBA”, al que puede accederse a través del siguiente enlace: <http://www.macba.cat/es/67280-el-impulso-cartografico-en-la-coleccion-macba>

Como parte de las previsiones de *continuidad, visibilidad y transferencia* de los resultados de la investigación, a continuación se describen brevemente dos propuestas que podrían convertirse en proyectos curatoriales a presentar por alguna o ambas de las instituciones colaboradoras:

1957

1957, supondría un proyecto a realizar a corto plazo donde serían presentados escritos y publicaciones, fotografías, objetos de la época y piezas artísticas como valor de documento que remitan a esta cronología. Con motivo de la presente investigación, se realizó un estudio pormenorizado de los acontecimientos, publicaciones y presentación de proyectos artísticos durante ese año. De esta manera, se ha podido constatar la importancia de la fecha, no únicamente por lo que respecta a la práctica cartográfica, con la aparición de los primeros mapas de Guy Debord, la creación del grupo International Situationisme, la puesta en órbita del primer

satélite espacial y la publicación de una fuente fundamental como es la *Poétique de l'Espace* de Gaston Bachelard; sino porque además coincide con una serie de hechos que lo convierten en un momento de tránsito fundamental para entender el cambio de paradigma en la producción artística y el pensamiento contemporáneo: el comienzo de la Guerra Fría, la firma del Tratado de Roma, el nacimiento de los Nuevos Realismos, y la constitución de grupos como El Paso y el Equipo 57, entre otros. La documentación y piezas pertenecientes a las colecciones MACBA y CAAM, podrían constituir una importante aportación en este sentido.

El Impulso Cartográfico

En comparación con otros contextos europeos y americanos; en España, las aportaciones curatoriales en relación a las cuestiones geográficas y cartográficas que inundan el panorama internacional han sido bien escasas. En los casos en los que se han dedicado exposiciones, estas sólo han contribuido a poner sobre la mesa la vigencia e interés del tema, sin llevar a cabo una categorización y un desarrollo teórico pormenorizado; y sin generar un debate equiparable al suscitado en otros ámbitos, como cuando Peter Fend llevó a cabo su *Mapping: A response to MoMA* en 1995 en Nueva York. Por estos motivos, y dada la naturaleza de la presente investigación, sería de gran interés poder llevar a cabo a largo plazo un proyecto curatorial en estos términos.

En cualquier caso, todas las publicaciones que de alguna manera contuvieran la investigación desarrollada durante estos tres meses gracias al Programa de Apoyo a la Investigación del Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani y el Centro Atlántico de Arte Moderno, así como parte de ella, reflejarán la colaboración de estas instituciones.

4. Otras actividades desarrolladas durante la estancia

Gracias a la estancia de investigación realizada en la ciudad de Barcelona, he podido asistir a otras actividades vinculadas directamente con la presente investigación, así como formar parte de diferentes proyectos relacionados. En los casos en los que se me ha invitado a realizar una comunicación sobre cuestiones desarrolladas durante la residencia de investigación en Centro de Estudios y Documentación MACBA, se ha reflejado el logo de dicho centro, así como del CAAM.

- Conferencia *Ce n'est pas le monde. Del mapamundi al pliege*. Máster Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 28 octubre 2013
Invitación a dar una conferencia docente en el marco de la asignatura de máster “Arte, Multiculturalidad y Globalización” que dirige la catedrática Anna María Guasch. Durante la conferencia se analizaron diferentes proyectos artísticos que a través de la práctica cartográfica proponen descender del satélite para trabajar en contextos sociales específicos.
- Asistencia al I Simposio Internacional *Topografías de lo Invisible. Estrategias críticas entre arte y geografía*, Universidad de Barcelona, 28- 29 noviembre 2013

El programa de doctorado “Estudios Avanzados en Producción Artística” organizó I Simposio internacional dedicado a las interacciones que se dan entre el arte y la geografía a partir de las radicales transformaciones que la economía capitalista ejerce sobre el territorio en la actualidad. Entre los diferentes invitados de reconocimiento internacional, puede conocer y entrevistar a la artista Lara Almarcegui.

- Asistente al IV curso *El comisariado y la gestión de exposiciones*, Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA), Cercle Artístic Sant Lluc, Barcelona, 25 – 2 diciembre 2013

Tuve la oportunidad de asistir al IV curso organizado por la ACCA, sobre el trabajo comisarial, donde los comisarios Bartolomeo Marí, Ramón Parramón, Pilar Bonet e Isabel Salgado presentaron diferentes líneas de trabajo con las colecciones y prácticas artísticas contemporáneas.

- Conferencia *El Impulso Cartográfico. Encuentros entre el archivo y la cartografía para una epistemología común*. III Seminario *Documenting Global Art*, Art Globalization Interculturality (AGI), Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) & Centro de

Estudios y Documentación MACBA, Universitat de Barcelona, 16 de diciembre de 2013

Esta actividad continua, tiene lugar cada año como un trabajo red que implica a diferentes agentes e instituciones del ámbito de la documentación del arte. En esta edición fui invitada a presentar una comunicación sobre el trabajo desarrollado en el Centro de Documentación MACBA y sus vinculaciones con la práctica de archivo. La actividad incluyó un workshop en el Centro de Estudios y Documentación MACBA.

- Coordinadora del seminario *On Mediation. Teoría y prácticas curatoriales en el Arte Global*, Art Globalization Interculturality (AGI), Universitat de Barcelona, noviembre 2013 – junio 2014

Aprovechando mi estancia en Barcelona, se me ofreció la oportunidad de coordinar el primer seminario de posgrado organizado por el grupo de investigación Art Globalization Interculturality dedicado a la práctica curatorial. El objetivo del seminario es ofrecer un marco de reflexión sobre esta perspectiva profesional cada vez más demandada, gracias a la invitación de diferentes comisarios de reconocida experiencia internacional, así como llevar a cabo tres proyectos curatoriales con la colaboración de diferentes instituciones de la ciudad: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Fundació Antoni Tapies, Fundació Guasch Conrany, iDENSITAT y Cercle Artistic Sant Lluç.

<http://artglobalizationinterculturality.com/es/actividades/seminarios/on-mediation/programa/>

