

Tesis Doctoral

# Cartografías Disidentes. Fenomenologías Urbanas, Mapas y Transgresión Artística



Presentada por **Miguel Ángel Benjumea**  
Dirigida por **Dra. Elena Edith Monleón Pradas**  
Valencia, diciembre de 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

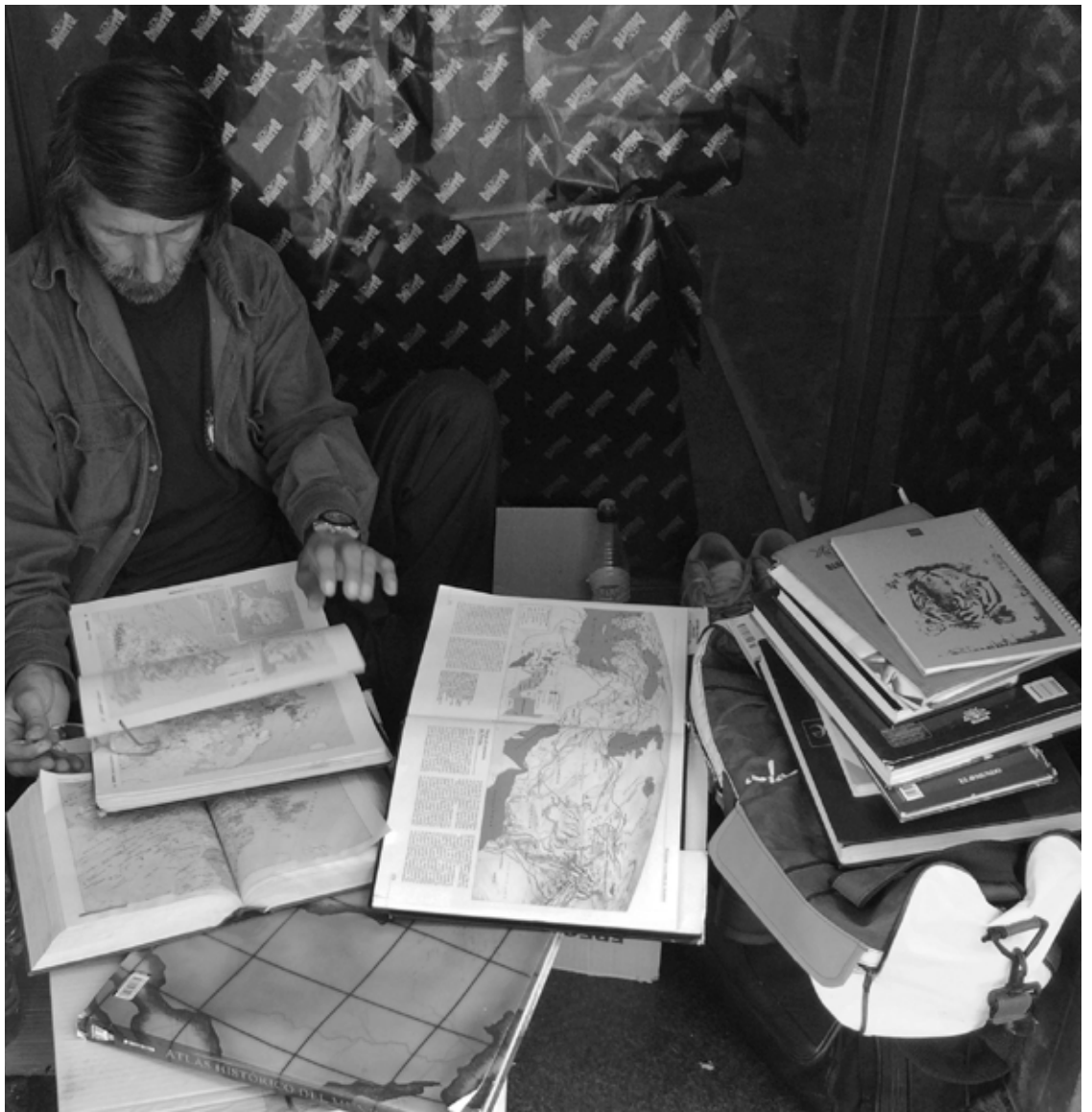


Foto: Carlos Copertone

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts Sant Carles

Departamento de Escultura  
Programa de doctorado: Artes Visuales e Intermedia

---

# CARTOGRAFÍAS DISIDENTES. FENOMENOLOGÍAS URBANAS, MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA

CARTOGRAFIES DISSIDENTS.  
FENOMENOLOGIES URBANES, MAPES  
I TRANSGRESSIÓ ARTÍSTICA

---

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

**Miguel Ángel Benjumea**

Dirigida por:

**Dra. Elena Edith Monleón Pradas**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



## **AGRADECIMIENTOS**

Esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda desinteresada de muchas personas, espacios e instituciones a las que le debo mi más sincero agradecimiento. De un modo u otro, toda Tesis Doctoral tiene una autoría colectiva y pese a que es imposible enumerar a todas aquellas personas, que directa o indirectamente intervienen en un proceso como este, no quiero dejar de nombrar algunas que han sido especialmente importantes.

En primer lugar quería agradecer a la directora de esta investigación Mau Monleón, por su compromiso, dedicación, consejos y cuestionamiento crítico a lo largo de este recorrido.

Una especial mención merecen Megan Arazi, curadora y coordinadora del departamento de exposiciones en The Gabarron Foundation, Marisol Argüelles, curadora del Museo Carillo Gil de México y al artista Daniel Béjar, quienes me recibieron con fiabilidad y escucharon mi torrente de palabras sabiendo encontrar los consejos precisos cuando mi proyecto aún era todavía muy joven. Gracias por compartir y establecer sinergias, y por la atención prestada durante mi estancia en Nueva York.

A los evaluadores externos, Carlos Romero, Elia Espinosa y Pavel Ferrer por sus observaciones, consejos y aportaciones a la tesis.

Debo así mismo, agradecer el afecto que me han ofrecido los amigos que se han mantenido a mi lado en todo este tiempo. A Juan Antonio Cerezuela, Ana Arregui, Rafael Zaragoza, Laura Catalá, Toni Pinel, Teresa Valdaliso y en especial a Juan Martorell, por su dedicación, revisiones y referencias.

A Carlos Copertone, por darme un marco de confianza y por sus impulsos para llevar a la práctica mis mapas físicos y mentales. Y por último, y más relevante, a mi familia. Daniel, Mar, Rosa, Arantzazu y en especial a mi padre, Joaquín Barrera, por su generosidad desmedida, siempre y en todo momento.



*Los mapas revelan al artista contemporáneo como explorador del mundo y de sí mismo. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede estar roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.*

Deleuze, G. y Guattari, F.

## **RESUMEN (Castellano)**

### **CARTOGRAFÍAS DISIDENTES.**

#### **FENOMENOLOGÍAS URBANAS, MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA**

A partir de un análisis centrado en los focos críticos, determinamos las direcciones y formalismos que el género cartográfico ha reivindicado en la figura del mapa, como dispositivo capaz de apuntalar propuestas disidentes a través del arte contemporáneo.

La cartografía en la práctica artística, permite desdejar la representación única del mundo y borrar las líneas fronterizas de los territorios, convirtiéndose, de esta manera, en una herramienta no neutral imprescindible para transformar la realidad.

En la presente investigación, la ciudad se torna escenario de tácticas, usos y prácticas, donde lo artístico abandona la idea del mapa eterno en favor de una cartografía versátil y dinámica, en la que el binomio social y político es indiscernible. Asimismo, se aborda la forma en que la cartografía es utilizada por los artistas y las artistas como dispositivo donde se debaten y discuten simbologías múltiples, para interpretar y traducir en formas visuales un discurso plural, eco de las demandas que las nuevas relaciones sociales interfieren sobre el territorio. Es en este escenario donde el artista asume nuevos roles, ligados a las figuras de mediador, detonador de acciones y facilitador de procesos, en una práctica que busca subvertir jerarquías, traspasar los límites impuestos y hacer visible una realidad hasta ahora suprimida o, al menos, que no había sido objeto de representación.

Por último, se analiza cómo la cartografía ha contribuido al surgimiento de una nueva agencia política del territorio, que sustenta, entre otras implicaciones, el soporte organizativo de un cuerpo social –el de los



colectivos y movimientos sociales– que carecían del instrumental necesario para subjetivarse en una esfera propia y que, mediante la cartografía, articulan un discurso plural desde el disenso, que promueve una transformación social contra el sistema de injusticias y recorte de libertades.

En un ir y venir de la calle al píxel, del espacio público a la red digital y viceversa, surgen una serie de prácticas espaciales y poéticas contestatarias que, mediante la cartografía, prefiguran las condiciones de acción colectiva y constituyen un seña de identidad en el discurso artístico contemporáneo.

## **RESUM (Valencià)**

### **CARTOGRAFIES DISSIDENTS.**

#### **FENOMENOLOGIES URBANES, MAPES I TRANSGRESSIÓ ARTÍSTICA**

A partir de l'anàlisi centrat en els focus crítics, determinem les direccions i formalismes que el gènere cartogràfic ha reivindicat en la figura del mapa, com dispositiu capaç d'apuntalar propostes dissidents a través de l'art contemporani. La cartografia a la pràctica artística permet desdriure la representació única del món i esborrar les línies frontereres dels territoris, convertint-se, d'aquesta manera, en una eina no neutral imprescindible per transformar la realitat.

A la present recerca, la ciutat esdevé escenari de tàctiques, usos i practiques, on l'artístic abandona la idea del mapa etern, a favor d'una cartografia versàtil i dinàmica, en la que el binomi social i polític són indiscernibles. Així mateix, s'aborda la forma en la que la cartografia és usada pels artistes, com dispositiu on es debaten i discuteixen simbologies múltiples, per interpretar i traduir en formes visuals un discurs plural, que demanden les noves relacions socials que interfereixen sobre el territori. És en aquest escenari, on l'artista assumeix nous rols lligats a les figures de mediador, detonador d'accions i facilitador de processos, en una pràctica que cerca subvertir jerarquies, trespasar els límits imposats i fer visible una realitat fins ara suprimida o, almenys, que no havia sigut objete de representació.

Per últim, s'analitza com la cartografia ha contribuït al sorgiment d'una nova agència política del territori, que sustenta, entre d'altres implicacions, el suport organitzatiu a un cos social –el dels col·lectius i moviments socials– que mancaven dels instruments necessaris per subjectivar-se en una esfera pròpia, i que mitjançant la cartografia articulen un discurs plural des del

dissens, que promou una transformació social envers el sistema d'injustícies i retallada de llibertats.

En una anada i tornada del carrer al píxel, de l'espai públic a la xarxa digital i viceversa, sorgeixen una sèrie de pràctiques espacials i poètiques contestatàries, que mitjançant la cartografia prefiguren les condicions de l'acció col·lectiva i constitueixen un senyal d'identitat en el discurs artístic actual.

## **SUMMARY (English)**

### **DISSIDENTS CARTOGRAPHIES.**

#### **URBAN PHENOMENOLOGY, MAPS AND ARTISTIC TRANSGRESSION**

From a focus on hot spots analysis, we determine directions and formalities that gender mapping claimed in map form, as a device capable of shoring dissidents proposals through contemporary art.

Mapping in artistic practice, allows contradict the only representation of the world and erase the boundary lines of the territories, becoming thus, in a non-neutral essential tool to transform reality.

In this research, the city scene of tactics, customs and practices where artistic abandon the idea of eternal map for a versatile and dynamic mapping, in which the social and political binomial is becomes indiscernible.

Also, how mapping is used by artists like device in which multiple symbologies contend, to interpret and translate into visual forms a plural discourse, echoing the demands that the new social relations interfere in the territory is covered. It is at this stage where the artist takes on new roles, linked to the figures of mediator, trigger actions and process facilitator, a practice that seeks to subvert hierarchies, beyond the limits imposed and make visible a reality so far removed or at least which had not been represented.

Finally, we analyze how the mapping has contributed to the emergence of a new political agency of the territory, which supports, among other implications, the organizational support of a social body –the collective and social movements– which lacked the necessary instruments to subjectivise in its own sphere and, by mapping, articulate a plural speech from the dissent,

which promotes social transformation against the system of injustice and reduction of freedoms.

In a coming and going from the street to the pixel, the public space to the digital network and vice versa, raises a number of spatial and poetic rebellious practices by mapping, foreshadow the conditions for collective action and are a hallmark in the current artistic discourse.



# ÍNDICE

## CARTOGRAFÍAS DISIDENTES. FENOMENOLOGÍAS URBANAS, MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	24
<b>PRIMERA PARTE:</b>	
<b>Arte, ciudad y disidencia. Dialécticas urbanas y (re)construcción del territorio</b>	
<b>1. La ciudad como marco teórico. Espacio urbano y controversia social</b> .....	48
1.1. La disidencia como práctica. Cuestionando un nuevo modelo de ciudad.....	48
1.2. La ciudad, escenario y hábitat.....	51
1.3. Espacio público, espacio de comunicación.....	59
1.4. Ciudad fragmentada y sociedad del vacío.....	61
<b>2. Antecedentes históricos y culturales. El desplazamiento por la ciudad como acto disidente</b> .....	63
2.1. El <i>flâneur</i> . De Baudelaire a Walter Benjamin .....	63
2.2. Sobre el deambular urbano y la lectura del territorio.....	67
2.3. La Internacional Situacionista.....	69
2.3.1. La deriva y la experimentación del medio urbano.....	72
2.3.2. Mapas y psicogeografía. Cartografía y emociones en el espacio público de la ciudad.....	73
2.4. La ciudad, tráfico de significados.....	76
2.4.1. Espacio y territorio. Henri Lefebvre.....	77

2.4.2. La imagen de la ciudad. Kevin Lynch.....	78
2.4.3. Etnografía, lugar de actuación y distancia crítica. Hal Foster.....	80
<b>3. Cartografía y límites. Confluencias y desacuerdos entre cuerpo y ciudad.....</b>	<b>82</b>
3.1. Espacio público y poéticas contestatarias.....	82
3.1.1. Mapa y resistencia en el contexto sudamericano.....	88
3.1.1.1. Elías Adasme .....	89
3.1.1.2. Artur Barrio .....	94
3.1.1.3. Paulo Bruscky.....	96
3.2. El viaje en la práctica artística. Desplazamientos y trayectorias.....	99
3.2.1. Sobre el andar y la política territorial. De Richard Long a Newton y Helen Mayer Harrison.....	101
3.2.2. Mapa y fotografía aérea. Dennis Oppenheim y Melanie Smith.....	107
3.2.3. Habitar / transitar. Arquitecturas y refugios del cuerpo social.....	110
3.2.3.1. Deconstrucción y memoria del lugar.....	112
3.3. Habitar la controversia.....	118
3.3.1. Usos y contradicciones en la ciudad. Santiago Cirugeda.....	120
3.3.2. Nuevas prácticas urbanísticas.....	122



## SEGUNDA PARTE:

### Mapa y políticas espaciales. Desafíos teóricos y obstáculos metodológicos en la práctica cartográfica

#### 4. ¿Cuándo vemos el mapa creemos ver el mundo?

<b>Antecedentes históricos</b> .....	134
4.1. El mapa y su representación en la historia. Principales hitos cronológicos.....	134
4.2. Representación espacial y modos de ver. El mapa en el discurso teórico.....	136
4.3. Proyección y escala. El mapa no es el territorio.....	144
<b>5. El mapa como representación en el arte contemporáneo</b> .....	148
5.1. Modelar y subvertir nuestra visión del mundo.....	148
5.1.1. Contrahegemonía espacial: <i>Nuestro norte es el sur</i> . Torres García, Fuller y McArthur.....	150
5.2. Debates expositivos. Orígenes: el arte de las diferencias.....	153
5.2.1. <i>Latin America: Another Cartography</i> .....	154
5.2.2. Del mapa como objeto (Robert Storr) al <i>mapping</i> como acción (Peter Fend).....	156
5.3. Estrategias discursivas en torno al mapa. Desde 2004 hasta nuestros días.....	160
5.3.1. <i>El Mapa: Cartografías críticas</i> .....	163
5.3.2. <i>Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento</i> .....	165
5.4. Nuevos mapas y lecturas fenomenológicas.....	166
5.4.1. Visiones del mapamundi. De Marcel Broodthaers a Rivane Neuenschwander.....	167
5.4.2. Disecciones y narrativas urbanas.....	176

5.4.3. Paisaje topográfico y accidente. Maya Lin y Françoise Vanneraud.....	183
5.5. Transgredir el mapa, revisar el mundo. La globalización.....	188
5.5.1. El mapa político. Alfredo Jaar, Satomi Matoba y J. J. Martín Andrés.....	190
5.5.2. La conspiración como arte. Los mapas mentales de Jeremy Deller y Mark Lombardi.....	195
5.5.3. Mapa, poder y retórica nacional.....	199
<b>6. Mujer e insurgencias urbanas. El cuerpo como lugar de discusión pública.....</b>	<b>204</b>
6.1. Cuerpo y territorio. La dimensión del género en el contexto social.....	204
6.2. Mujer, mapa y cuerpo político.....	207
6.2.1. Memoria y violencia. Suzanne Lacy y Lorena Wolffer.....	210
6.2.2. Ser mujer latina. Regina José Galindo.....	215
6.2.3. Contrageografías. Mau Monleón y Libia Posada.....	218
6.3. El cuerpo en disputa. Comportamientos y trampas.....	222
6.3.1. La realidad performada. Cristina Lucas e Itziar Okariz..	223
<b>7. La desmaterialización del mapa. Videocartografías y paisajes sonoros.....</b>	<b>228</b>
7.1. La videocartografía como dispositivo de investigación social.....	228
7.2. Vídeo, huella y registro.....	232
7.2.1. Fronteras desdibujadas. Juan Downey y Francis Alÿs...	234

7.2.2. La idea de nación en ensayos filmicos. David Lynch y Eric Baudelaire.....	239
7.3. Lugar de actuación y gestión ciudadana.....	244
7.3.1. <i>VideoCartografía de Medellín y Mapping de Commons</i> .....	245
7.4. Mapas y fonografías. Percepción, imagen y paisaje sonoro.....	249
7.4.1. Poéticas del sonido y geolocalización.....	253
7.4.2. La memoria del lugar. Carolina Caycedo y Dora García	257

### **TERCERA PARTE:**

#### **Geografías disidentes. La cartografía como herramienta en la transformación social**

<b>8. Nuevas geografías: Desterritorialización y desacuerdos.....</b>	<b>264</b>
8.1. Éxodo y artistas en diáspora.....	264
8.1.1. Mapas multiculturales. Yukinori Yanagi y Mona Hatoum.....	266
8.1.2. Confines y límites. Miguel Benjumea y Rosalía Banet.....	271
8.2. Habitar en el desplazamiento. Frontera y territorios indefinidos...	276
8.2.1. <i>Dibujando América</i> , Raimond Chaves y Gilda Mantilla	278
8.2.2. El estigma como marca. Santiago Sierra.....	280
<b>9. La cartografía como práctica de resistencia.....</b>	<b>285</b>
9.1. La cartografía disidente frente al déficit de realidad. Proyectos destacados.....	285
9.1.1. Entre dos esferas: de lo relacional y comunitario en política y arte.....	291
9.1.2. Marco actual: opresión y resistencia.....	296

9.2. Cartografía ciudadana y resistencias culturales.....	298
9.2.1. Dispositivo político / Dispositivo de control.....	301
9.2.2. Orientaciones metodológicas en la cartografía ciudadana.....	304
9.3. Fases en la creación y desarrollo de una cartografía participativa...	306
9.3.1. Objetivos, dimensiones, registro y dispositivos.....	309
<b>10. Cartografía digital, flujos de datos y ciberdisidencia.....</b>	<b>312</b>
10.1. De la ciudad física a la ciudad transmedia.....	312
10.1.1. Tecnología, interactividad y medios locativos.....	314
10.1.2. GPS y localización.....	315
10.1.3. Cultura de red y mapa digital colaborativo.....	318
10.1.3.1. Google Earth.....	322
10.1.3.2. Meipi.....	322
10.2. Cuestionando el orden hegemónico. Algunas experiencias tácticas.....	324
10.2.1. Cartografiaciudadana.net.....	327
10.2.2. Zexe.net, Antoni Abad.....	328
10.2.3. Cartografías y mapeos colectivos. Hackitectura.net.....	330
10.3. Prácticas artísticas basadas en la localización. ....	334
10.3.1. De Laura Kurga a Isa Campo e Isaki Lacuesta.....	335
10.3.2. Psicogeografías en la red. Christian Nold.....	339
10.3.3. Mobile Art. Desplazamiento y registro.....	342
10.3.3.1. <i>Campo minado</i> , Claudio Bueno.....	343
10.3.3.2. <i>The Urban Speaker</i> , Gómez de Llarena.....	344

10.3.3.3. <i>Punto de vista ciego</i> , Antoni Abad.....	346
10.3.3.4. Límites fronterizos. Heath Bunting y Ricardo Dominguez.....	348
<b>11. Cartografiar el territorio. Tensiones y contradicciones en la geopolítica actual</b> .....	350
11.1. De la calle al pixel. Políticas de la desobediencia.....	350
11.1.1. Movimientos sociales y políticas de las multitudes.....	353
11.2. El mapa político en el presente. Más allá del espacio geográfico	355
11.2.1. Era de protestas. El mapa como parte de un proceso colectivo en movimiento.....	357
11.2.2. <i>Hologramas por la libertad</i> . Cuestionando la tendencia represiva actual.....	362
11.3. El declive de los relatos sociales en los medios.....	365
11.3.1. Dispositivos mediáticos y desafíos.....	365
<b>CONCLUSIONES</b> .....	374
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	388
<b>LISTADO DE ILUSTRACIONES</b> .....	414



S. 34° 41'  
W 96° 91'

Ecuador

596 43



# CARTOGRAFÍAS DISIDENTES.

FENOMENOLOGÍAS  
URBANAS, MAPAS  
Y TRANSGRESIÓN  
ARTÍSTICA





## INTRODUCCIÓN

La discusión sobre qué es el mapa y cuál es su naturaleza es antigua y muy amplia. Los especialistas no ponen en duda que la denominación idea-mapa existe desde tiempos remotos y que, de hecho, los mapas han acompañado al hombre durante toda la historia.

El mapa es una producción visual (papel, vídeo, libro, imagen digital), que expresa la complejidad de nuestros territorios; capaz de descubrir realidades invisibles y que se convierte en un acto de comunicación, que nos ayuda a movernos en el mundo y a través de él.

La cartografía es la ciencia de hacer mapas. Es el proceso de investigación, diseño y producción. Cada elemento y sus cualidades hacen referencia a realidades cuantificables, objetivables o no. La cartografía es una disciplina con la que convivimos cotidianamente. En cualquiera de sus variantes y soportes, ya sean consultados con uno u otro fin, los mapas resultan familiares a los ciudadanos, que reconocen en ellos los más actuales símbolos de la cultura visual de nuestro tiempo. Por este motivo, es interesante analizar con perspectiva crítica los modos en que estos participan de nuestro pensamiento cultural y político, recurriendo para ello a una articulación desde diversas perspectivas teóricas.

Si repasamos la historia de los mapas y las herramientas tradicionales para crearlos, observamos que todos los enfoques coinciden en que el objetivo para cartografiar el mundo físico responde a una pregunta geográfica clave: ¿Dónde estoy? Seguir los pasos de la historia de la cartografía revela la dualidad que encarna el mapa: se pueden citar datos históricos, hechos y personajes o se pueden desatar trayectos imaginarios. Desde la antigua Alejandría hasta las expediciones medievales por tierras incógnitas, el hallazgo de América y las rutas comerciales, o bien, la expansión de

## INTRODUCCIÓN

imperios y los fraudes que quisieron cambiar el rostro de nuestro mapamundi, hacen que resulte evidente el peso del mapa en el rumbo de la historia.

En el discurso posmoderno, el mapa ya no es considerado un símbolo metageográfico que representa la imposición de una geometría externa sobre la geografía física. Sería más exacto decir que, contemplando el mapa desde múltiples perspectivas, el discurso actual en torno a la cartografía coincide en precisar que la lógica del territorio se opone a la lógica del mapa –tanto para criticarlo como para apropiárselo– recuperando el necesario impulso neutralizado por nuestra confusión espacial y social.

En esta investigación partiremos de la idea de cómo la cartografía entiende la cultura como el lugar donde se produce el símbolo y por donde circulan los sentidos. Desde esta perspectiva, atenderemos al modo en que las imágenes de los mapas contribuyen a la elaboración de las historias, componiendo un nuevo escenario de creación donde lo artístico abandona definitivamente al sujeto individual para convertirse en sujeto colectivo.

Como artistas, nuestro interés en estudios analíticos sobre la esfera pública es manifiesto. Venimos comprobando como, desde los años setenta, la práctica artística en el espacio urbano, fuera de galerías y museos, recoge la idea de que el arte va más allá de los circuitos tradicionales y de las instituciones culturales. Un arte que encuentra en la ciudad su herramienta de trabajo y que sirve de soporte para trascender en su idea, no solo como ámbito físicamente determinado, sino como lugar de actuación crítica, denunciando actitudes y situaciones de indefensión o discriminación que la sociedad capitalista contempla. La mirada del arte pone el énfasis en este emplazamiento –el del territorio urbano– como medio diario en el que se constituyen y tienen lugar los procesos sociales y políticos.

La posmodernidad, insuflada por un fuerte sentimiento democrático, es clave para impulsar la búsqueda de nuevos espacios y metodologías de actuación, por lo que el grueso de trabajo generado por estos postulados nos lleva a sumergirnos en propuestas cartográficas que abarcan todo tipo de orientaciones artísticas sobre el contexto, es decir, orientaciones que han evolucionado en múltiples discursos críticos bajo el influjo de estos últimos cuarenta años.

El título de esta Tesis Doctoral, casi como declaración de intenciones, es una toma de posición sobre la figura del mapa desde un punto de vista crítico. En esencia, nos interesa descubrir cómo los dispositivos cartográficos exploran los límites entre lo público y lo privado, lo personal y lo universal, lo global y lo local, examinando la calle como catalizador para el cambio en la cultura dominante. No olvidemos que los mapas son el arte de señalar con el dedo, de viajar, de desatar anécdotas, de trazar trayectos imaginarios, o de devolver la mirada con estupor al observar cómo se delimitan las fronteras físicas y sociales. Todos hemos tenido un mapa en las manos. Todos hemos necesitado uno impreso, en una aplicación en el móvil, en internet o pintarrajeado en una servilleta de papel. Los mapas nos ayudan a ubicarnos, a elegir caminos, a encontrar lugares. Tienen, en esencia, una poderosa mezcla de funcionalidad, fantasía y sugerencia.

### **Motivación personal. El arte de señalar con el dedo**

Muchos sentimos fascinación por los atlas; probablemente nos atraigan porque, con sus líneas, colores y nombres, reemplazamos los lugares reales que no hemos visitado aún, y que probablemente nunca lleguemos a hacerlo.

## INTRODUCCIÓN

Desde pequeño me he acostumbrado a viajar con el dedo índice, susurrando nombres de países y capitales extranjeras ante los mapas escolares que colgaban en las paredes del colegio, memorizando los nombres de ríos y montañas, observando las manchas de color recortadas como una silueta sobre el mar azul... Líneas de mapas que demuestran ser auténticas aristas de transformación que, con su fría estructura matemática, recortan meridianos y paralelos sin tener consideración alguna por la diferencia entre mar y tierra. Con el tiempo comprobé que los mapas resultan mucho más informativos cuando no segmentan la tierra en diferentes naciones, cuando superan e ignoran las fronteras creadas por los humanos. Pero más allá de recorrer y señalar con el índice un mapa, siempre me he cuestionado su metafórica representación del mundo, hipotéticamente objetiva y aparentemente sostenida en evidencias científicas. Esta investigación es como un atlas y, como todo atlas, es el resultado de un viaje de aventuras y descubrimientos.

Motivado por estos intereses, empecé a investigar propuestas artísticas e intervenciones urbanas en las que la figura del mapa era fundamental, no solo por su resultado formal y estético, sino porque funcionaba como estructura organizativa para el desarrollo del proyecto. Son notables las propuestas desarrolladas a lo largo de mis años de formación en Valencia y, posteriormente, en Reino Unido, donde gracias a una beca de intercambio académico pude seguir indagando en diferentes aspectos del viaje como el desplazamiento, la identidad y la microhistoria.

Junto con este proceso personal y artístico, no puedo dejar de señalar que las fases de este trabajo han sido notablemente enriquecidas gracias a la beca Bancaja-Blasco Ibañez, que disfruté después de mis cursos de formación de doctorado.

El origen de esta propuesta, por tanto, surge de los desplazamientos y cambios de residencia efectuados a lo largo de estos años, especialmente de mi paso por Nueva York, donde desempeñé una labor directa en competencias culturales para el departamento de exposiciones de Carriage House Center for the Arts, una fundación de arte sin ánimo de lucro que trabaja muy estrechamente con diversas organizaciones de América y Europa, en la interpretación de la cultura contemporánea.

Durante este tiempo tuve la posibilidad de entablar relación con muchos artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos y de tener acceso, asimismo, a importantes exposiciones, bibliografía y puntos de conexión con centros y laboratorios de cultura tecnológica. Destaca la aportación de los catálogos de exposiciones consultados en la biblioteca del Modern Museum of Art (MoMA); del valioso archivo de la organización Public Art Fund, dedicada al desarrollo de arte experimental en el espacio urbano; y, especialmente, la información obtenida en el centro de documentación del Museo del Barrio, primera institución cultural de Estados Unidos dedicada al arte latinoamericano. Mi estancia coincidió con la celebración de la VI Bienal de Arte Latinoamericano de Nueva York, extendida por toda la ciudad, que mostró el trabajo de setenta y cinco artistas en siete lugares diferentes, incluido el Museo del Barrio.

La bienal, titulada *The (S) Files 2011*, fue una llamada de atención sobre el efecto directo de la crisis económica y política en la producción artística y en las tensiones sociales, así como sobre las limitaciones económicas que han empujado a los artistas a emplear su entorno urbano como soporte creativo. Las múltiples actividades, encuentros y ponencias que se desarrollaron durante la bienal fueron clave para detectar y conocer en

profundidad a muchos artistas caribeños y latinoamericanos residentes en Estados Unidos, que trabajan desde su condición de inmigrantes.

En el recorrido detallado por la ciudad cabe destacar mis derivas por Harlem, Queens y, especialmente, Brooklyn, centro de operaciones y hábitat que ha contribuido a poner en práctica parte del material teórico recopilado; un espacio donde se gestaron e intercambiaron conversaciones acerca de lo cartográfico. Entre esos encuentros destacan las visitas al estudio de Daniel Bejar, artista participante en la bienal, con el que conversé en profundidad sobre las rupturas dentro de lo cotidiano y sobre cómo la cartografía, entendida como dispositivo, proporciona oportunidades para explorar historias no resueltas, que plantean críticas y preguntas que promueven el cambio social.

### **Aproximación al tema de estudio**

La decisión de limitar la investigación a la ciudad, y al espacio urbano en general, se tomó como resultado de las exploraciones oportunas sobre el tema, de las cuales se concluyó que los estudios cartográficos siempre partían, en origen, de la relación del individuo con su territorio.

A lo largo de la historia, y más concretamente a principios del siglo XX, los grandes teóricos, filósofos e historiadores han encontrado en la ciudad el escenario central para estructurar su discurso, aspecto del todo lógico ya que es en el espacio común donde se desarrolla la actividad humana.

Tomamos como marco teórico el análisis y la influencia de la percepción urbana, a partir de la mirada situacionista, para investigar los diferentes escenarios, medios y contextos que encuadran los estudios de la ciudad, y

cómo estos se apoyan en la figura del mapa para especular sobre diferentes fenomenologías urbanas. La investigación centra su discurso en el territorio urbano como espacio físico, que cuenta con características propias y concretas. Asimismo, pone de relieve la idea del conjunto de relaciones sociales que surgen a partir de la interacción y la red de relaciones entre los diferentes individuos que habitan la ciudad.

El motivo principal que impulsó esta Tesis Doctoral fue el deseo de estudiar las prácticas artísticas contemporáneas que operan en el espacio público de la ciudad, entendido éste como el escenario hacia el que el arte contemporáneo ha vuelto la mirada, en contraposición a la producción de obra de museo y mercado, como consecuencia del descrédito en la idea de la autonomía del arte.

Nuestra intención, a través de la valoración de la tendencia cartográfica, es demostrar que existe una incipiente práctica disidente, que se acentúa en las últimas décadas del siglo XX y que sigue vigente en el desarrollo de estrategias que mantienen el disenso frente a los discursos hegemónicos en el siglo XXI. Decidimos encaminar el estudio a este tipo de prácticas antagonistas, no solo conscientes de que era necesario acotar el campo de trabajo, por el carácter sinóptico requerido para la presente investigación, sino también por la relevancia de estas cartografías disidentes.

Tras un período de documentación, nos dimos cuenta de que un buen número de estas prácticas del disenso trabajaban en procesos de cartografiado. Estos trabajos se desarrollan a través de investigaciones críticas sobre los mecanismos políticos, sociales y culturales que gestionan la representación de los territorios, favoreciendo la visibilización de aquellos aspectos menospreciados de la esfera pública. Bajo la hipótesis de que es necesario crear nuevas herramientas analíticas, creemos que el arte

contemporáneo plantea un amplio compromiso en la búsqueda de tales mecanismos. Ejemplo de esto serían los procesos de cartografiado o, más concretamente, de re-cartografiado; los que redefinen la figura del mapa como representación múltiple de las realidades y subjetividades de los territorios y los individuos.

En la actualidad, la ciudad contemporánea no puede entenderse sin tecnología. La explosión de las tecnologías móviles y los nuevos dispositivos está cambiando radicalmente nuestra relación con el entorno urbano. En este contexto de urbanismo tecnológico, la cartografía digital opera directamente sobre las dinámicas de movimiento, posibilitando la convergencia de medios en las artes, a través de múltiples flujos de contenido. Desde esta perspectiva, nos centraremos en analizar propuestas cartográficas que elaboran un discurso plural, en una red global y digital, de participación ciudadana. En definitiva, daremos visibilidad a cómo, en torno a estrategias de mapeado, emergen una serie de poéticas de la localización que conducen hacia experiencias de muy diversa índole.

Recopilaremos y seleccionaremos aquellas prácticas que reivindican intensamente la convergencia entre el espacio de los flujos de datos y el espacio de las calles de la ciudad. Intentaremos demostrar, por tanto, que la cartografía ciudadana es resultado de un espacio comunitario, entendido como espacio de interacción, de identidad y de comunicación.

Nos centraremos en la actividad cartográfica que nace desde una geografía disidente. Ésta revela nuevos instrumentos para activar la intervención en el espacio público y se convierte en una herramienta de participación democrática en la resolución de conflictos, acortando la distancia entre el ciudadano y el contexto. Se trata de una estrategia que promueve un discurso como herramienta de conocimiento; como producto de realidades



particulares, o bien, como técnica de intervención crítica en el tejido del presente.

### **Hipótesis y objetivos de la investigación**

La hipótesis en la que nos basamos al desarrollar esta investigación intenta justificar la necesidad, por parte del arte contemporáneo, de recartografiar el mundo, demostrando el porqué de la contundente proliferación de estas prácticas artísticas, concretamente las cartografías disidentes, a través de un desarrollo teórico que esgrime las principales teorías y discursos críticos que lo apoyan, y que refuta ciertas posturas que defienden el argumento como una moda carente de solidez. Es precisamente el surgimiento de estas prácticas críticas, comprometidas y antagónicas, las que queremos demostrar y argumentar.

Es necesario añadir que no se ha definido un ámbito geográfico concreto, por lo que el estudio es de carácter global e internacional, circunscribiéndonos, eso sí, a la cultural occidental. Asimismo, hemos intentando poner especial relevancia en aquellas propuestas más locales –del territorio nacional– de las que ha sido mucho más beneficioso obtener información adicional, por tener la posibilidad de contactar directamente con los artistas y colectivos.

Los **objetivos principales** de la presente Tesis Doctoral son:

1– Demostrar el carácter colaborativo de las prácticas artísticas en el espacio urbano y la importancia de estas para involucrar e implicar a la ciudadanía, no solamente como espectadores, sino como productores activos en el desarrollo del proyecto.

## INTRODUCCIÓN

2– Analizar las principales propuestas artísticas ligadas a la historia del arte que, partiendo de comportamientos urbanos y diferencias étnicas, corporales y cognitivas, hacen uso de la figura del mapa como dispositivo crítico, para elaborar un discurso en conexión con problemáticas locales y globales en el contexto urbano.

3– Hallar los aspectos más significativos que demuestran cómo en la cartografía como práctica de resistencia, la cultura contemporánea plantea paliar el excedente de simulacro.

4– Evidenciar y analizar el carácter multidisciplinar de la cartografía disidente y su importancia a la hora de configurar nuevos espacios emergentes, que fluyen entre el espacio físico de la ciudad y el espacio en red.

Nos planteamos el hecho de que la cartografía, en estos espacios de confluencia, requiere de herramientas y dispositivos metodológicos que abran nuevas posibilidades y tejan nodos, proyectando nuevos caminos y posturas disidentes. Por este motivo, proponemos los siguientes **objetivos específicos** para demostrar y validar nuestra hipótesis:

1– Aportar una visión renovada acerca de la cartografía disidente, que se diferencia de otras prácticas, por su condición abierta a la continuidad, a la crítica y a la reformulación.

2– Analizar cómo la cartografía ciudadana, con los movimientos sociales y la figura del artista como mediador, se experimenta como instrumento pedagógico de visibilización, empoderamiento y acción colectiva.

3– Seleccionar y profundizar en aquellos acontecimientos más significativos de la cartografía, que sirven como punto de referencia y que otorgan a las

prácticas colectivas un compromiso con la transformación social y la recreación de nuevos territorios.

### **Metodología y fuentes bibliográficas**

¿Cómo interpretar los artículos y libros que abordan las principales cuestiones de nuestra investigación?

Nuestra metodología inicial se ha encaminado hacia el estudio y encuadre del marco teórico sobre la ciudad. La lectura de textos de los principales estudios en torno a las fenomenologías urbanas, se ha afrontado en todo momento teniendo presente el estudio táctico de la ciudad. Hemos analizado libros y ensayos que proponen un acercamiento a sus propuestas, desde una perspectiva crítica a la revisión de la ciudad.

Todo el material consultado despliega un campo de ricas posibilidades a las que sería difícil llegar siguiendo otras metodologías. Se entendió que la mejor manera para seleccionar obras y proyectos artísticos fuera la elaboración de un catálogo de cartografías, que ejemplificaran la magnitud y diversidad de los casos y que nos permitiera trazar los primeros esquemas e hipótesis. Este proceso nos reveló el gran volumen de prácticas encaminadas en esta línea, así como la gran diversidad de procesos metodológicos con los que se llevan a cabo. Por ello, se tuvo que delimitar el ámbito de la investigación, seleccionando aquellas propuestas que, dentro del parámetro de lo urbano, utilizan el mapa y la cartografía como práctica disidente, para revelar y evidenciar problemas locales y globales.

La selección de obras se divide básicamente en dos partes:

Por un lado, se seleccionarán aquellas propuestas que sirven como antecedente, para contextualizar nuestro objeto de estudio, para indagar en

las confluencias y desacuerdos entre cuerpo y ciudad: la deriva situacionista, la resistencia en el contexto sudamericano, el viaje en la práctica artística y, por último, los usos y contradicciones sobre el espacio público.

Por otro lado, nos centraremos en situar terminológicamente el objeto de estudio en sí: el mapa crítico y la práctica cartográfica disidente –a partir de una obra concreta– la contrahegemonía espacial que proyecta en 1945 el artista uruguayo Joaquín Torres García. A partir de aquí, se revisan las propuestas más relevantes en torno a la figura del mapa como dispositivo político.

Desde un punto de vista teórico, nos hemos guiado por lecturas sobre la experiencia de la ciudad, de Baudelaire; la figura del *flâneur*, de Walter Benjamin; así como Roland Barthes, Henri Lefebvre, Guy Debord, Kevin Lynch y Hal Foster, pues partimos de la necesidad de contextualizar históricamente la importancia del fenómeno urbano y la producción del espacio público.

En referencia a atributos asociados con los conceptos «sociedad en red» y «habitar tecnológico», cabe hacer mención especial a los autores José Luis Brea, Manuel Castell, Henry Jenkins y Scolari entre otros, que nos han permitido cumplir con el objetivo que nos proponemos de demostrar la importancia de configurar nuevos espacios emergentes, que fluyen entre el espacio físico de la ciudad y el espacio en red.

También hemos revisado y estudiado, en la obra de Foucault, Derrida y Harley, la relación que se establece entre poder y conocimiento, lo que evidencia que la instrumentalidad de los mapas se constituye como un rasgo específico para el control y la vigilancia de la sociedad. Para adentrarnos en cómo se ha tratado la figura del mapa y su representación espacial, hemos

analizado las teorías de críticos y geógrafos de la talla de Smail, Christian Jacob, Peter Barber y Ralph Ehrenberg.

Efectivamente, son muchos los campos a partir de los cuales cabe enfrentarse al ejercicio cartográfico. Hasta nuestros días, la producción de mapas ha sido objeto de estudio de muchas disciplinas ya consolidadas, desde varias perspectivas intelectuales.

Desde la actividad artística y sus conexiones con la cultura visual, Svetlana Alpers, David Woodward o P. D. A. Harvey, entre otros, han aportado importantes y novedosas contribuciones. Sus trabajos dan algunas pistas de las relaciones que mantuvo la historia del arte con la actividad cartográfica.

Por otro lado, los vínculos aparentes de la representación espacial con el pensamiento político han sido discutidos por infinidad de autores, como Birkholz, Gautier Dalche, Shirley o Black. En dicha representación, los mapas han sido utilizados también como forma de integración de valores culturales. Por ejemplo, Ward Kaiser y Denis Wood sostienen la tesis de que «vemos» a través de los mapas y «reconocemos» el rotundo poder de las imágenes para modelar nuestra visión del mundo.

Al analizar la cartografía como práctica de resistencia, con la que la cultura contemporánea plantea paliar el excedente de simulacro, hemos revisado las teorías de Jean Baudrillard, Jean Félix Guattari, Brian Holmes, Javier Marroquí, David Arlandis y Jesús Carrillo. Por último, es preciso dejar constancia de que hemos tomado prestada la noción de «arte relacional», acuñada por el crítico y teórico Nicolas Bourriaud, con el fin de profundizar en las prácticas ciudadanas y colaborativas.

Muchas son las exposiciones comisariadas en torno al fenómeno urbano, que hemos tenido presentes para realizar una aproximación lo más ajustada

posible a las múltiples definiciones que la constatan desde una perspectiva crítica. Podemos destacar, entre las exposiciones más notables, para articular nuestro objeto de estudio, las tres siguientes:

– *Cartografías disidentes*, Madrid (2008).

Comisariada por José Miguel García Cortés. Se trata de un proyecto que propone mostrar las otras caras de las grandes urbes españolas y latinoamericanas, apostando por incidir en una praxis híbrida, multifacética y plural, que se oponga a todo intento de estandarización, normatividad o universalidad de las geografías urbanas específicas y de las relaciones socioculturales que en ellas se entablan.

Como podemos comprobar, nuestro título de Tesis Doctoral se inspira en este referente, en la medida que quiere potenciar los territorios plurales que conforman la cotidianidad y configuran la micropolítica del poder. Asimismo, es necesario señalar que en el caso del proyecto de García Cortés, el ámbito de estudio se centra en el trabajo de siete artistas y dos colectivos, que han trazado mediante una serie de vídeos, sus propios mapas de diferentes ciudades. Por el contrario, en el caso de nuestra investigación: *Cartografías disidentes. Fenomenologías urbanas, mapas y transgresión artística*, el estudio que se realiza abarca en profundidad la práctica disidente, como motor de las propuestas artísticas, que se llevan efectuando desde el último tercio del siglo XX en contra de los discursos hegemónicos, y su evolución hacia la cartografía ciudadana, como herramienta que promueve la transformación social. Por tanto, nos encontramos ante un estudio que abarca en profundidad una amplia selección de aquellas propuestas más significativas en torno a estrategias de mapeado.

– *Habitar, redibujar el entramado urbano*, Gijón (2010).

Comisariada por José Luis de Vicente. La muestra establece un recorrido por nuevos escenarios urbanos emergentes, un catálogo de propuestas e imágenes de cómo se desarrolla un nuevo repertorio de herramientas, soluciones y lenguajes para negociar la vida en el día a día de esta nueva condición urbana.

– *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*, Madrid (2012).

Muestra comisariada por Helena Tatay, en la que se presentan las cartografías elaboradas por artistas de los siglos XX y XXI, que interrogan y cuestionan los sistemas de representación. Cartografías de espacios físicos y mentales que generan nuevos significantes y reflexiones sobre los distintos tipos de espacios (heterotopías, utopías, diagnósticos virtuales, etc.).

De manera paralela, a nivel metodológico, se redactó un cuestionario breve en el que se tuvieron en cuenta los interrogantes clave, principalmente aquellos asociados a la práctica cartográfica digital. Esta información fue enviada vía correo electrónico a una muestra seleccionada de investigadores y críticos, por su conocimiento del tema y sus publicaciones académicas. Se recibieron respuestas de Mara Balestrini, profesora de nuevos medios e integrante del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Lorea Iglesias, de la Facultad Autónoma de Barcelona, comisaria e investigadora del uso del móvil en las prácticas artísticas; Efraín Flogia, profesor de Arte Digital y Visualización de la Información en la Universitat de Vic (Barcelona), y Carlos Scolari, renombrado investigador y profesor en el ámbito de la comunicación digital y la semiótica. También respondieron personas, colectivos y movimientos sociales que forman parte del Archivo

## INTRODUCCIÓN

15M, que conserva, clasifica y digitaliza parte de la documentación y producción que los diferentes movimientos activistas produjeron durante la acampada celebrada en la Puerta del Sol de Madrid en mayo de 2011.

En definitiva, se ha utilizado la entrevista como metodología cuantitativa de manera puntual, con el fin de obtener información muy específica en torno a algunos de los capítulos de esta Tesis Doctoral.

La información recibida y las impresiones intercambiadas fueron fundamentales para acceder a otros puntos de vista y trazar los principales hallazgos teóricos en relación con la praxis, en el ámbito de la cooperación digital ciudadana. Esta inmersión nos permitió adentrarnos en diferentes proyectos con una perspectiva más crítica del tema.

El proceso globalizador de la red –impulsado por la gran capacidad de difusión de los medios sociales de comunicación, tales como Facebook, Twitter y blogs– ha favorecido positivamente la construcción de esta investigación. Haciendo un seguimiento en Twitter bajo las palabras clave #cartografía, #activismociudadano y #mapeado, se hicieron visibles un sinfín de autores y prácticas que ofrecen nuevas perspectivas y soportes. Esta red sirvió para construir un diálogo en el que se formulaban preguntas que eran contestadas de acuerdo con los límites de la herramienta: 140 caracteres. También se siguió a tres grupos de Facebook: «Transmedia Spain», «Post Media Art» y «Caminar como práctica anarquista», plataformas abiertas a todos los creadores, productores y personas interesadas en el paisaje de convergencia crítica de los nuevos medios, que nos permitieron el acceso a ensayos y publicaciones recientes sobre estas temáticas.

Por último, cabe resaltar un aspecto importante, que queda reflejado a lo largo del trabajo de investigación con respecto a la nomenclatura, en el que



hablamos de «práctica artística» y no «obra de arte». Entendemos que, de esta manera, se pone el acento en la naturaleza investigadora de los trabajos, favoreciendo la inclusión de los fenómenos procesuales, participativos y transversales con los que se llevan a término.

### **Estructura del trabajo**

Esta investigación se articula en torno a las tendencias cartográficas en el arte contemporáneo, por lo general, asociadas a la representación del territorio y del paisaje urbano; tendencias que ponen de relieve una particular agudeza en el examen e indagación de las circunstancias topográficas, de la historia política y de los significados vinculados al lugar cartografiado. Se trata, pues, de una investigación que parte del acto cartográfico –con sus respectivas especificidades metodológicas y sus derivaciones contemporáneas de la sociedad en red– para proponernos la observación de cómo nos enfrentamos de forma crítica a nuestras referencias espaciales y territoriales, a lugares y fenomenologías preponderantes del mundo actual; y de cómo articulamos nuestra disidencia respecto a los mapas normativos.

¿Qué significa cartografiar el territorio? ¿Hasta qué punto lo cartográfico, con sus posibilidades y sus limitaciones, tiene el privilegio de abrir la apariencia del lugar a sus ciudadanos y sugerir significados latentes para su cuestionamiento?

Estas preguntas sustentan el eje central de esta investigación. Nos interesa reflexionar sobre ello e insistir en una predisposición que se va demostrando crucial: la capacidad de la cartografía disidente para articular un lenguaje y para organizar, incluso, las dinámicas invisibles de la realidad.

## INTRODUCCIÓN

Aunque en un principio pueda parecer que los y las artistas seleccionados/as difieren en sus motivaciones estéticas e ideológicas, todos y todas comparten el interés por representar en sus cartografías lugares específicos, que se articulan en torno a una actitud crítica y reflexiva: entre el enfoque documental y la proyección utópica; entre la descripción territorial y la alusión a sus resonancias políticas, sociales e históricas.

En el fondo, se trata de reconocer que las cartografías de los lugares no solo proporcionan una conciencia del espacio visible, sino que también están arraigadas en depósitos de memoria, que nos conectan con acontecimientos históricos o con temas significativos de la actualidad.

Las obras y proyectos aquí analizados tratan, en general, de afirmarse, en algunos casos, como representaciones paradigmáticas en un ámbito global y genérico, mientras que, en otros, aparecen vinculados a episodios de la ciudadanía local. Ante tal variedad, los trabajos que expondremos a continuación abarcan un espectro cartográfico amplio, que clasificaremos por ámbito de estudio y discurso crítico de género.

Debemos aclarar, no obstante, que este trabajo no tiene un afán revisionista con respecto a determinadas prácticas urbanas del pasado y su relación con el mapa. Bien al contrario, procuramos enfatizar las prácticas y actitudes que dirigen una mirada crítica y disidente hacia lugares de este tiempo, estimulando así la conciencia reflexiva acerca de una actualidad, que exige necesariamente otro enfoque epistemológico y, por consiguiente, la reformulación del territorio y de las expectativas de la ciudadanía, por la equiparación entre territorio y habitabilidad.

Atendiendo a las consideraciones previas descritas, la Tesis Doctoral se divide en tres partes:

## **PRIMERA PARTE: Arte, ciudad y disidencia. Dialécticas urbanas y (re)construcción del territorio**

Se introduce a partir de aspectos generales como la ciudad, el espacio urbano, la deriva situacionista y la confluencia de discursos en torno a la habitabilidad. Nos remontaremos a la figura del *flâneur*, el personaje urbano creado por Walter Benjamin –que ya citó previamente Baudelaire– para indagar sobre el caminar como desplazamiento espacial y apropiación perceptual del territorio, y discutir sobre las confluencias y desacuerdos entre el binomio cuerpo-ciudad.

A través de diferentes lenguajes artísticos, veremos cómo muchos proyectos expositivos investigan en los diferentes usos temporales que se solapan sobre el territorio urbano, y abordan la ciudad como un proceso dinámico de flujos. Indagaremos en las prácticas artísticas de Elías Adasme, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Richard Long, Dennis Oppenheim, Melanie Smith, Santiago Cirugeda, etc.

## **SEGUNDA PARTE: Mapa y políticas espaciales. Desafíos teóricos y obstáculos metodológicos en la práctica cartográfica**

En esta parte, abordaremos las diversas reformulaciones que, a lo largo de la historia, se han hecho en torno a la figura del mapa: modos de ver; representación espacial; proyección y escala.

A partir de la nueva concepción cartográfica en el arte contemporáneo, nos centraremos en una selección visual de obras que, desde diferentes perspectivas y criterios metodológicos –factores espaciales, variables en sus discursos, lugares significativos, acontecimientos paralelos (políticos, sociales, tecnológicos y culturales), interacciones y posibilidades en los

contextos de su producción– intentan transmitir la intensidad y la complejidad del artista ante la figura del mapa y el territorio.

Veremos cómo las cartografías desarrolladas por el arte contemporáneo permiten, por tanto, desmentir la representación única del mundo, borrando las líneas fronterizas de los territorios. Estos procesos hacen posible aunar realidad e imaginación y favorecen la creación de nuevos modelos de organización pública, que contrarrestan la decepción causada por el fracaso de las instituciones en su gestión de la democracia.

Artistas que cuestionan la figura del mapa y su representación espacial como Torres García, Fuller y McArthur, Marcel Broodthaers, Rivane Neuenschwander, Maya Linn, Alfredo Jarr, Jeremy Deller y Mark Lombardi, Mateo Maté, Claire Fontaine, Suzanne Lacy y Lorena Wolffer, Juan Downey, Francis Alÿs, etc.

### **TERCERA PARTE: Geografías disidentes. La cartografía como herramienta en la transformación social**

Trataremos en profundidad la cartografía disidente, tema principal de esta Tesis Doctoral. Ahondaremos, asimismo, en la práctica que rompe con la idea del mapa eterno, en favor de una cartografía versátil y dinámica; un sistema de trabajo y una representación visual que, siguiendo la lógica de diferentes proyectos analizados (físicos y digitales), se desarrollan en la mayoría de los casos mediante procesos participativos.


Además, reflexionaremos sobre la capacidad de la cartografía como práctica emancipadora –capaz de devolver la autonomía de los individuos–, para que estos puedan ejercer su derecho a la libertad. En este sentido, veremos cómo los procesos cartográficos que el arte contemporáneo viene mostrando en los

últimos años, tienen como objetivo principal el empoderamiento de la ciudadanía, para lo que utilizan fórmulas antagonistas y disidentes; fórmulas que se desarrollan mediante procesos de cartografiado, y que se posicionan críticamente frente a todo modelo establecido.

Los desacuerdos y límites en la producción artística de Yukinori Yanagi y Mona Hatoum, Raimond Chaves y Gilda Mantilla, Santiago Sierra, etc. Además, analizaremos las cartografías del territorio en Christian Nold, Claudio Bueno y Antoni Abad, además de diferentes colectivos y plataformas ciudadanas que trabajan en red.

En definitiva, en infinidad de trabajos por parte de artistas y colectivos, la cartografía se convierte en una herramienta no neutral, imprescindible para transformar la realidad. Un dispositivo político que busca ampliar, mediante su visualización y puesta en escena, los márgenes del derecho a la representación.





**PRIMERA PARTE:**  
**Arte, ciudad y disidencia.**  
**Dialécticas urbanas y**  
**(re)construcción del territorio**





## **1. La ciudad como marco teórico. Espacio urbano y controversia social**

### **1.1. La disidencia como práctica. Cuestionando un nuevo modelo de ciudad**

*La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad, es una especie de lector que según sus desplazamientos aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos<sup>1</sup>.*

Roland Barthes

En 1968, el cuestionamiento a los marcos normativos dominantes permitió una «estética disidente» que replanteó el sentido en el que los proyectos totalitarios se encargaron de instaurar los mecanismos sociales de regulación. La palabra, convertida en lugar simbólico, mostró el espacio creado por una disidencia que se valió de un sentido distinto de la protesta, fracturando la estética neutral que hasta ahora estaba presente en la sociedad contemporánea.

Tomando como referencia lo acontecido, la intención de estos nuevos agentes en la concepción de un diferente modelo de ciudad, que llega a nuestros días, es encontrar una nueva lógica disidente, fuera de los marcos regulativos y morales que adquiere lo político en el orden del proyecto moderno, reducido a recurso instrumental y de racionalización del orden público. En esta investigación, ubicamos lo público como la simple representación y actuación sensible de lo común, que busca un nuevo sentido de activismo, colocando a la práctica artística como dispositivo para

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 264.

visualizar la transgresión en las diferentes fenomenologías urbanas. Un arte disidente que se ubica en la escenificación de estrategias de debate, acuerdos y disputas, buscando restituir visibilidad a todos aquellos que han sido «expulsados» de la conectividad global.

La disidencia se entiende como la expresión formal de un desacuerdo parcial o total, respecto de otros criterios individuales o colectivos. En ocasiones, tiene una connotación autoexcluyente con el orden establecido en la sociedad o en alguno de sus ámbitos. Así, en sociología, la disidencia equivaldría a la autoexclusión de la pertenencia a un grupo, tales como una comunidad o una institución de la cual se es o se fue miembro, voluntaria o involuntariamente. No obstante, la disidencia también puede ser dirigida hacia un solo pensamiento, acto o actividad concreta, e incluso creencias.

La disidencia caracteriza a una acción o a un estado. Por tanto, puede ser manifestada por los actos, pero también puede ser igualmente un modo de vida o de pensamiento. Es una actitud no necesariamente dirigida contra algo, pero sí implica un desacuerdo o una distancia tomada con un poder o una autoridad política. No entra forzosamente en conflicto directo, sino que se aleja, busca otras vías o espacios de legitimidad.

Esta nueva práctica artística se reproduce como un activismo autoreflexivo que cuestiona las estrategias del activismo tradicional, que se fundamentaba en la adquisición de enclaves propios contra los convencionalismos institucionales. Como iremos desgranando, los diversos movimientos en Europa y América Latina vienen, desde 1968, caracterizándose por la toma de la palabra. En este sentido, la presencia de una práctica disidente ya se observa en estos artistas con la reconfiguración de los límites urbanos, y se extiende en la actualidad con el mismo énfasis en reconstruir un espacio libre y de reconocimiento, que no se diluya en una expresión simple de

rebeldía. Ante un escenario contemporáneo, cada vez más caracterizado por la crisis de un proyecto moderno, tomar la palabra y el arte ante el silencio de una mayoría constituye una necesaria práctica contra los abusivos mecanismos de regulación propicios para reproducir el proyecto dominante.

La ciudad necesita indagar y refundar nuevos valores de reconocimiento para replantear otros marcos y discursos frente a la negación de la diferencia en favor de la universalidad. Es por ello clave en esta investigación dar visibilidad a cómo los artistas cuestionan la ciudad y sus hábitos, y encuentran en las cartografías disidentes un dispositivo para el reconocimiento de la diferencia. Disidencia que resurge en actuales y múltiples manifestaciones de actores, pertenecientes a movimientos artísticos, ciudadanos, mujeres o grupos contestatarios lésbico-gays, que favorecen lógicas distintas de empoderamiento, y que se separan de los marcos regulatorios propios del proyecto hegemónico.

Desde nuestro objeto de estudio, nos centraremos en la práctica artística que sitúa la disidencia como vertiente crítica en las intervenciones y manifestaciones de propuestas, en las que los artistas y colectivos han explorado, interpelado y re-procesado las complejas y fluctuantes cartografías que dan cuenta de las demarcaciones y los disensos, a través de los cuales se visibiliza y reproduce el poder en el espacio urbano de la ciudad.

## 1.2. La ciudad, escenario y hábitat

*En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado<sup>2</sup>.*

Kevin Lynch

Son numerosas las definiciones que se han formulado sobre la ciudad a lo largo de la historia. Unos autores han destacado el elemento material y arquitectónico, mientras que otros han atendido a las relaciones sociales o a visiones utópico-filosóficas del fenómeno urbano. Con carácter general, los diferentes estudios y ensayos han venido distinguiendo las ciudades según dos criterios: las épocas en las que se han consolidado (criterio histórico) y el tipo de cultura en que estas se han desarrollado (criterio antropológico).

La ciudad y el espacio urbano son, en general, el marco actual donde se desarrollan los diferentes flujos de información y comunicación, así como el escenario y paradigma para intercambiar relaciones sociales. Desde una interpretación semiótica del habitante, se permite concebir la ciudad como un conjunto de interrelaciones e interacciones entre sujetos y objetos.

Vivir en la ciudad significa para el individuo ser el escenario, el lugar hacia el cual se dirigen todos los mensajes espaciales, pero al mismo tiempo también se trata de la relación y reacción de los ciudadanos ante esos mensajes, implicándose de forma activa en una serie de mecanismos que, por un lado, son muy permisivos en cuanto a la libertad de acción y, por otro, la restringen. La ciudad es un escenario orgánico, modificado

---

<sup>2</sup> LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.19.

continuamente por los ciudadanos, y es en la calle donde esta modificación pierde el contorno de verdad generalizada que se impone irrefutablemente.

El ciudadano tiene la conciencia de recorrer un trayecto que no le es indiferente, que vale por sí mismo más allá del punto final que quiere alcanzar. Parece que, por y en la calle, la ciudad pierde sustancia, al tiempo que se vuelve viva y expresiva. También parece que los acontecimientos no pueden adquirir su auténtico peso de urbanidad y sociabilidad más que en ella. Las calles de una ciudad construyen una red donde se sitúa la palabra, la comunicación y la manifestación de su libertad. Es en la calle donde la palabra se naturaliza sin perder sus cualidades humanas.

La psicología, la sociología o el urbanismo, llegan a un mismo punto en común: que el espacio se ha vuelto subjetivo, que no existe más que a través de la percepción que el individuo tiene de él. Más que el espacio propio y concreto de la realidad física, son otros los espacios posibles, intermediarios e imaginarios, los que dotados de otra realidad sirven como espacio mental para discutir la noción de ciudad.

La geografía humana, a la hora de estudiar el fenómeno, pone de relieve aspectos como la organización social, los índices de población, el tipo de cultura o la especialización funcional. Por su parte, la sociología, sin desdeñar estos elementos, centra el estudio de la ciudad en el tipo de relaciones sociales que se desarrollan dentro del entorno urbano, los estilos de vida que tienen lugar en él, y, en definitiva, en las causas que dan lugar a las transformaciones o cambios sociales que se producen.

Desde la óptica de la psicología y de la antropología, se atiende fundamentalmente a las conductas, a las prácticas sociales y a las influencias del ambiente urbano en la vida psicológica de las personas.

Pero es en el arte donde se genera no solo una reflexión y discurso en torno a la condición estética de la ciudad, sino que sus teorías esgrimen un discurso en torno al ciudadano y su relación con el hábitat. Y es que no hay binomio ciudad-arte si no es desde el punto de vista ciudadano.

Por sí mismas, las formas de la ciudad conllevan un ritmo y una percepción a través del arte. Desde que el ritmo urbano comenzó a dictar el compás del hombre moderno, las ciudades ocuparon un lugar central entre las problemáticas promotoras de la producción estética. El desarrollo de las vanguardias artísticas, a comienzos del siglo pasado, estuvieron relacionadas íntimamente con el surgimiento y desenvolvimiento de las metrópolis europeas. Las obras de los jóvenes artistas del momento recogen esa influencia en referencias indirectas a su ritmo, organización y velocidad; así como en alusiones explícitas a la vida ciudadana, su cultura, sus placeres y sus controversias sociales.

Pero las ciudades ejercieron también otras atracciones sobre estos autores, ya que constituían el escenario privilegiado de la confrontación política, en la que muchos de ellos se encontraban involucrados. Fue, asimismo, en el núcleo urbano donde resonaba con potencia la disidencia, práctica de inspiración de gran parte de la estética vanguardista.

Si bien las utopías sobre el hombre nuevo y su destino comunitario se desplomaron tras la Segunda Guerra Mundial, el arte posterior a la década de los cincuenta no dejó de ser profundamente urbano.

Según Rosalyn Deutsche<sup>3</sup>, la historia ha recogido este vínculo entre el arte y la ciudad, estableciendo principalmente cuatro tipos de relaciones básicas:

---

<sup>3</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. «Alternative Space» en WALLIS, Brian. *If You Lived Here*. Seattle: Dia Art Foudation / Bay Press, 1991.

- La ciudad como tema del arte.
- El arte público o arte para la ciudad.
- La ciudad como obra artística.
- Y la ciudad como influencia sobre la experiencia perceptual o emocional de los artistas, que se refleja posteriormente en la obra.

Dentro de la ciudad contemporánea, se produce un cambio de la lógica interna de la organización de los espacios. Una vez terminada la fase de expansión, la ciudad se desarrolla a través de la transformación de lo existente. De este modo se hace la distinción entre dos dimensiones urbanas; por un lado, nos encontramos con el centro urbano, presentado como el motor de la ciudad y, por otra parte, está la ciudad residual, aquella que no tiene la capacidad de producir una imagen diferente de sí misma. Se trata de la periferia, del territorio de los marginados, la no ciudad o la ciudad de los no lugares.

Como se viene sosteniendo, el espacio narrado de la metrópolis posmoderna está en continua transformación. Es resultado de la ficción literaria, cinematográfica, de la influencia de los *mass media* o de la globalización.

La ciudad es, por tanto, continuo objeto de interpretación por los artistas, que hacen que el límite entre la ciudad real y sus imágenes resulte difícil de situar. Y, por lo tanto, que las imágenes que produce la ciudad vivida de la ciudad deseada se superpongan hasta la fusión<sup>4</sup>.

En este sentido, el arte se sumerge en las realidades urbanas para convertir sus calles, sus mensajes, sus vidas y su pensamiento en un escenario que

---

<sup>4</sup> TUDORAS, Laura Eugenia. [en línea], en: «Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad» en *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol.13. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/.../16987> [consultado el 28/04/2014].

continuamente es disputado y puesto en cuestión. Su discurso sirve de modelo para que sus ciudadanos construyan la realidad social. Podemos concluir argumentando que la representación artística, con sus verdades y negaciones estéticas, condiciona las conductas, los modelos y las acciones e intervenciones que se llevan a cabo dentro de ella, para habitarla o construirla de un modo u otro.

Las ciudades son respuestas culturales del hombre / mujer a su tiempo. Son espacios geográficos donde se desarrollan las funciones de residencia, gobierno, transformación e intercambio. Espacios múltiples con un grado de equipamiento que asegure las condiciones de la vida urbana, ocupados por una población cuya densidad y heterogeneidad permiten los contactos sociales.

Cuando las diversas partes de una ciudad carecen de interrelación visible, esa falta de coherencia puede contribuir a darnos una sensación de dispersión, de andar extraviados dentro de un ambiente con el que resulta imposible establecer ninguna clase de diálogo. Por este motivo, muchas de las más importantes funciones y actividades de una ciudad permanecen ocultas a nuestra vista.

Su historia y su marco natural aparecen velados y borrosos. Las imágenes individuales y colectivas del espacio urbano representan un papel importante en las actividades mediante las cuales la ciudad se forma, cambia y evoluciona. De hecho, conectan al ciudadano con la ciudad, proveyendo símbolos y asociaciones fuertes con el lugar, lo que facilita la comunicación entre la gente que participa de un entorno común.

Potencialmente, la ciudad es en sí misma el símbolo poderoso de una sociedad compleja. Se considera simbólico un espacio sobre el cual un individuo o grupo ha depositado una determinada carga de significaciones,



emociones o afectos, como consecuencia de su bagaje cultural e ideológico, de su pasado ambiental y de las relaciones que en ese espacio mantiene con los otros individuos o grupos sociales.

Un símbolo tiene que ser reconocido por la gente como representativo de un lugar particular. Pero el significado y valor de este símbolo va más allá del reconocimiento de la identidad del lugar: actúa como detonante para ayudarnos a recordar las características de ese territorio, el conjunto específico de información que le da una identidad única.

La relación entre artista y metrópolis propicia relaciones que generan y potencian diferentes situaciones vivenciales que sirven, a su vez, para posibilitar una concepción de la ciudad y del arte entendida más como un sistema de comunicación o experimentación que como un objeto pasivo de contemplación.

El espacio urbano constituye la distribución espacial de la ciudad, pero no es tan solo un desarrollo formal de esta; además de su planificación política, urbanística y arquitectónica, el espacio urbano es sobre todo un espacio vivenciado por la variedad e identidad de todos los grupos que constituyen la sociedad actual. La profunda transformación que ha tenido lugar en este siglo en el entorno occidental ha ocasionado que se destaque el espacio urbano como territorio dedicado a la movilidad, al contacto social y al disfrute del medio. La razón de ello se encuentra en las propias necesidades de la sociedad: más que un espacio construido, la sociedad precisa construirse a sí misma; un espacio en el que convivir y crecer<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ, Blanca. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos: 1965-1995*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Centre de Recerca Polis, 2004, p. 4.

En el espacio urbano se localiza la asociación libre e informal entre personas de cualquier tipo, que establecen cualquier relación social: gente que pasa, intercambio de opiniones o propósitos políticos (como las manifestaciones). Hablar del espacio urbano es hablar de la calle, de lo cotidiano y del lugar de la realidad.

Cada día más, la ciudad es un espacio donde se dirime la historia de sus habitantes y donde el artista produce sus aceleraciones, contradicciones y vértigos. Por ello, resulta necesario descifrar el sentido social de un espacio, considerar su capacidad de acoger, suscitar y simbolizar relaciones, su capacidad de ser un lugar<sup>6</sup>.

La ciudad es, por consiguiente, el lugar de lo social, donde se conjugan y eventualmente se enfrentan las historias, las clases sociales y los individuos<sup>7</sup>. Cada vez más, la ciudad necesita de espacios con sentido; de espacios donde pueda leerse algo acerca de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre unas y otras, y de la historia que comparten<sup>8</sup>.

Por tanto, el espacio urbano tiene una memoria que dialoga con la nuestra, que la provoca y la despierta. En la ciudad cada individuo tiene su propia historia, al hilo de sus itinerarios, de sus paseos o trayectos. En la medida en que el individuo cultiva esa memoria, esa relación y esa historia, tanto colectiva como individual, se construye a sí misma. La lectura de los lugares

---

<sup>6</sup> John Beardsley cita la influencia del texto del poeta inglés del siglo XVIII Alexander Pope sobre el sentido del lugar en BEARDSLEY, John. *Earthworks & Beyond. Contemporary art in the landscape*. New York: Abbeville Press, 1989, p. 20.

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ, Blanca. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos: 1965-1995*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Centre de Recerca Polis, 2004, p. 35.

<sup>8</sup> Definición de lugar del antropólogo Marc Augé en AUGÉ, Marc. «No lugares, imaginario y ficción» en *Experimento*, nº 26, 1999, p. 54.

urbanos de la ciudad se caracteriza por la diversidad; cada grupo social posee su propia concepción del espacio urbano; en función del sexo, de la edad, del estatus o de la clase social, se tiene una imagen distinta de este y surge un reconocimiento con símbolos dispares<sup>9</sup>.

Un mismo espacio puede ser objeto de una amplia variedad de miradas, pero hoy más que nunca el espacio urbano también está constituido por los no lugares, por espacios en los que no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Espacios de ausencia de lo humano.

La distinción fundamental entre un lugar y un no lugar consiste en que un lugar tiene suficiente entidad como para no quedar nunca «completamente borrado», mientras que en un no lugar esto no llega nunca a «cumplirse totalmente». Esta distinción entre conceptos tiene que ver con la oposición lugar-espacio.

Se ha definido al lugar como el conjunto de elementos coexistentes en orden y espacio, como animación móvil a través del desplazamiento. También como lo geométrico, en tanto que el espacio se define como lo antropológico, como la manifestación de la relación de un ser con el medio en el que está situado. Comparando esta distinción con el acto locutorio, llegaríamos a la conclusión de que el lugar correspondería a la palabra, mientras que el espacio es el acto performativo. Entendemos así que el espacio es definido como práctica de lugares y no como práctica del lugar. Esta percepción del desplazamiento es uno de los elementos más importantes a la hora de definir el territorio, con la posible sustitución de un lugar por su negación y viceversa.

---

<sup>9</sup> DIENER, M. «Culture, Ideology and the Sign of the City» en *Culture, Ideology & The Sign of the City*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 208.

Los no lugares simplemente se transitan, por consiguiente, están relacionados con las unidades de tiempo. El viajero ya no percibe su entorno, «el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro del sí»<sup>10</sup>.

### **1.3. Espacio público, espacio de comunicación**

Se dice que en el espacio urbano se construyen los conceptos históricos del cuerpo público, que es el lugar de los emplazamientos culturales, de la realidad subjetiva y objetiva, y que está reservado para los símbolos comunes de identidad. Resaltar el aspecto social del espacio urbano exige hablar de espacio público y de espacios privados.

Así, el espacio público es propiedad común: todos aquellos que integran la sociedad tienen el mismo derecho a utilizarlo; por ello es mantenido por las instituciones sociales.

Por el contrario, el espacio privado es particular y, por tanto, de uso restringido. La aplicación de estas pautas generales al momento actual presenta serias dificultades cuando nos encontramos ante un conglomerado de espacios abiertos y cerrados, reales y virtuales, inmensos y diminutos, que se estratifican y escalonan, que se jerarquizan y especializan y que, además, no siempre poseen una clara línea divisoria. La realidad del espacio público es tan compleja que una delimitación y una definición precisa resultan prácticamente imposibles. Pero la indeterminación del concepto no se concentra tanto en el espacio como en su especificidad pública.

---

<sup>10</sup> AUGÉ, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1993, p.108.

A esta indeterminación también contribuyen las cualidades interactivas de las artes. Hoy más que nunca, con las prácticas artísticas generadas a través de la red, las intenciones del artista y la composición del público está totalmente desmaterializada.

Actualmente, el espacio público no acaba en el umbral de la puerta, donde comienza lo íntimo. Lo público, como concepto, está en decadencia. Si lo público hoy accede a los espacios domésticos, lo privado controla y vigila los nuevos espacios públicos, influyendo en la conducta de los grandes grupos de personas.

Lo público, como afirma Patricia C. Philips, es una construcción psicológica, es una construcción inventada y reconstruida en cada generación, que ya no puede delimitarse físicamente<sup>11</sup>.

Las tecnologías de la información y la comunicación han provocado que las experiencias más comunes de vida pública ocurran a puerta cerrada, pero no olvidemos que el espacio público es un espacio organizado para la circulación de los cuerpos.

El espacio construido por el ser humano, con la ciudad como principal paradigma, es ante todo un espacio para ser ocupado, para servir y ser usado, para llenar y vaciar con la presencia real o simbólica, para interactuar con otras personas en un entorno y para interactuar con el entorno en tanto que personas.

---

<sup>11</sup> Patricia C. Philips afirma incluso que «lo privado» ha llegado a ser el nuevo espacio público en DIGGS, Peggy. «Private Acts & Public Art» en FELSHIN, Nina. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, p. 285.

#### **1.4. Ciudad fragmentada y sociedad del vacío**

La alta densidad de los centros urbanos ha degenerado en una ciudad fragmentada, de manera que los diferentes elementos que configuran el espacio urbano luchan por no ser olvidados. Estamos viviendo la «ciudad collage», que en un sentido nos ofrece la riqueza de la multiplicidad y la heterogeneidad pero, en otro, asfixia al ciudadano por una efervescencia de imágenes y mensajes que este no es capaz de digerir.

Hoy en día, la mayor parte de la humanidad vive en ciudades. La ciudad lo es todo. Es la forma que, por antonomasia, se está imponiendo en la actualidad a través de metrópolis superpobladas. Las ciudades se agrupan como zonas heterogéneas, que van desde los centros urbanos de alta densidad a los intersticios rurales o zonas residenciales.

El nuevo concepto de ciudad que hoy habitamos apenas mantiene alguna integridad funcional o política. No es extraño, pues, que se hable de posciudad, regiones mega-metropolitanas sin nombre, sin instituciones o sin mecanismos de participación ciudadana, como indica Manuel Castell<sup>12</sup>.

El cuadro predominante del espacio actual es el de ciudades fragmentadas, caracterizadas por fenómenos de exclusión social, segregación socioespacial, violencia, fragmentación política y conflicto cultural. Estos cambios no son parte del desarrollo de las ciudades, son el resultado de un nuevo mundo globalizado, en especial, el mundo de las ciudades conectadas en la red de nudos o áreas metropolitanas globales. La compleja organización de estos espacios se acompaña con la complejidad de las formas de vida que se desarrollan en ellas.

---

<sup>12</sup> BORJA, J. y CASTELLS, M. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, 1997, p.115.

Las ciudad no ha tenido políticas claras en aquellos espacios que pueden fragmentarla, se ha dejado que se conviertan en una serie de no lugares, donde el territorio se percibe como inseguro y deteriorado. Estos no lugares son vacíos, vacíos urbanos; espacios que no obedecen ni son el resultado natural de algún sistema lógico. Son espacios sin definición que carecen de sentido de pertenencia dentro del territorio, convirtiéndose así en espacios con condiciones agresivas o radicales, que las personas tienden a evadir.

Estos vacíos deben evaluarse como espacios ligados al lugar, a su historia y, más aún, a su contexto. Por tanto, el vacío se ha convertido en una separación de los elementos que fragmentan la ciudad. Es tal la necesidad de espacio dentro de la ciudad, que los pocos solares vacíos se convierten en objetos deseados, ya sea por los especuladores, por las inmobiliarias o por las personas sin un lugar donde alojarse.

Bajo esta perspectiva, el vacío urbano es visto como un elemento negativo para la ciudad, ya que se presenta como elemento que contribuye a la densificación o como elemento de deterioro e inseguridad. Los vacíos urbanos son espacios vivos que esperan a ser utilizados con elementos e intervenciones que se conviertan en un acontecimiento artístico, cultural, histórico o lúdico, que los dinamicen y que les asignen significados propios a cada lugar.

## 2. Antecedentes históricos y culturales. El desplazamiento por la ciudad como acto disidente

### 2.1. El *flâneur*. De Baudelaire a Walter Benjamin

Uno de los intereses de Walter Benjamin fue el estudio del desarrollo del capitalismo en sus consecuencias culturales. Justamente en su ensayo *París, capital del mundo del siglo XIX*, el autor dará cuenta de la confluencia de varios elementos que habrían conducido a una experiencia cultural en estrecha relación con el capitalismo industrial y que, particularmente en París, tendría su expresión más transparente durante el siglo XIX.

Benjamin cifrará en el surgimiento de varios dispositivos –tecnológicos, económicos y arquitectónicos– las marcas revolucionarias de este momento de la historia europea. Asimismo, el poeta Charles Baudelaire, fascinado por esta nueva experiencia de la ciudad, escribió los *Spleen*<sup>13</sup>, un nuevo tipo de prosa. Estos breves relatos publicados en la prensa parisina tendrán como protagonista a la figura del *flâneur*, el personaje que deambula para descubrir la nueva ciudad de las calles.

La ciudad es cómplice de quienes se le arriman, de aquellos que indagan entre sus calles extrayendo significados, dejándose maravillarse con la múltiple realidad de una cotidianidad que espera ser descifrada y recorrida por el *flâneur*, paradigma literario que transfigura el *tophos*<sup>14</sup> de la ciudad racional-cartesiana en el *mythos*<sup>15</sup> de la experiencia urbana moderna.

---

<sup>13</sup> Colección de cincuenta pequeños poemas escritos en prosa poética por Charles Baudelaire. El libro fue publicado póstumamente, en 1869, como parte del IV tomo de sus Obras Completas.

<sup>14</sup> Transcripción en caracteres latinos de la palabra griega que significa ‘tierra’, ‘espacio’ o ‘lugar’.

<sup>15</sup> Transcripción en caracteres latinos de la palabra griega que significa ‘cuento’ o ‘relato’.



El *flâneur* mira y describe. Es un personaje urbano, sus sentidos privilegian la visión. Para el *flâneur*, la ciudad es uniforme apenas en la apariencia: bajo ella se esconde todo un mundo, realidad subterránea frente a la cotidianidad del hombre ordinario.

Benjamin distingue entre el *flâneur* y el «hombre de la multitud», título este de un texto de Poe, traducido por Baudelaire, cuyo tema es el hombre masa, el anónimo, el de las grandes ciudades.

Si para Baudelaire, el *flâneur* se mezclaba con la multitud, para Benjamin, el *flâneur* se distingue por su rechazo a formar parte de esa multitud: es el habitante que se niega a perder su individualidad.

Benjamin relaciona el *flâneur* con el capitalismo; lo define como «un observador del mercado, un explorador del capitalismo»<sup>16</sup>. También señala su función: «Reconstruir topográficamente la ciudad, diez, cien veces, a través de los pasajes y de las puertas, de los cementerios y de los burdeles, de las estaciones de tren [...], como antiguamente podríamos hacerlo a través de las iglesias y de los mercados. Los rostros más secretos de la ciudad se sitúan en su parte más recóndita»<sup>17</sup>.

La actividad *flâneur* incluye la idea del distanciamiento, es decir, que para comprender lo que se ve es necesario tomar distancia. A diferencia del viajero, cuyo extrañamiento se produce por el propio traslado, el *flâneur* viaja sin trasladarse, debe extrañarse sin salir de su lugar, por eso para él la

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. *La Obra de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 431.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 266, p.130.

ciudad es la morada y el paisaje, lugar que se habita y que se observa. Debe suspender el sentido común para observar, es el etnógrafo urbano<sup>18</sup>.

El *flâneur* entiende las formas de recorrido de la urbe como un texto que hay que interpretar, como un espacio de lectura y de investigación simbólica. Con él, el espacio urbano queda trascendido a noción de ciudad semiótica: la ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo. Esta es la base de la dimensión fisiológica de la urbe que Walter Benjamin introduce en su obra *Los Pasajes*, en la que explica: «A través de los nombres de las calles, la ciudad es un cosmos lingüístico»; concepto sobre el que después Roland Barthes teorizaría en su fundamental ensayo *Semiología y Urbanismo*:

*Cuando voy por la calle –o por la vida– y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma actividad, que es la de cierta lectura: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos<sup>19</sup>.*

Con el *flâneur*, entendido hasta ahora como motivo literario que nos guía por un texto semiótico, las ciudades vuelven a hacerse visibles, permitiendo ser contempladas por los ojos de aquellos que quieran mirarlas.

La literatura sobre el *flâneur*, originada en el siglo XIX a raíz de la publicación de los estudios descriptivos y psicológicos conocidos como fisiologías y fenomenologías, y consolidada en el siglo XX como un esquema funcional de toda narración sobre la ciudad (el recorrido a pie de

---

<sup>18</sup> ORTIZ, Renato. *Modernidad y Espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma, 2000, pp. 115-116.

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 223.

un espacio urbano), tipologiza la figura del *flâneur* como el recurso técnico que demuestra la naturaleza infinitamente metafórica y alegórica del discurso sobre la ciudad.

El paseante moderno observa, describe y participa de lo cotidiano que la calle le ofrece en su práctica más recurrente.

Walter Benjamin subrayaba cómo las relaciones de producción determinaban las relaciones sociales, y por lo tanto cómo todo arte crítico debía tratar de cambiar las condiciones de producción en las que él mismo se inscribe<sup>20</sup>.

La producción artística, a su vez, puede permitir justamente una reevaluación de las nociones de verdad presentes en las historias oficiales, a través de una deconstrucción de sus retóricas desde adentro, usualmente sirviéndose de sus métodos, sus relatos o sus imágenes, recomponiéndolos como ficción<sup>21</sup>.

Benjamin entiende el habitar de la ciudad moderna como un hecho impersonal: «Es difícil dejar huellas en el transitar mecánico y repetitivo, entre la masa anónima de la metrópolis moderna, improbable guardar la memoria de un recorrer apresurado que hurta a la mirada todo objeto de contemplación»<sup>22</sup>.

Por ello, para abordar esta nueva forma de habitar la ciudad, Benjamin propone la desorientación, el ejercicio de perderse, estableciendo nuevas

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Taurus Editorial, 1975, p. 115.

<sup>21</sup> WHILES, Virginia. «A Curious Relationship» [en línea]. Disponible en: <http://www.anthropologymatters.com/journal/2000-06/virginia.htm> [consultado el 27/03/2011].

<sup>22</sup> MARTÍNEZ, Paloma. «Transitar la ciudad» [en línea]. Disponible en: <http://www.revistateina.com/teina/web/Teina4/dossieelviaje.htm> [consultado el 29/03/2011].

formas de reencuentro ante lo desconocido. Es así la forma que Benjamin encuentra para deambular con libertad. A principios de los años treinta, Benjamin escribe:

*Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos, reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte<sup>23</sup>.*

Benjamin se nos presenta como alguien que abarca su vida como si fuera un espacio en el que se puede trazar un mapa. Él fue un gran viajero, cuyo pensamiento se centró en la ciudad como eje de la experiencia del hombre contemporáneo. Benjamin se convirtió así en un espía de lugares insólitos, comunes y diminutos de las grandes ciudades europeas. Para ello, se movió en todo momento con los ojos de un extranjero, solo así, deambulando sin una finalidad definida, podrá el ciudadano, según sus teorías, despegarse de la opaca y sorda realidad urbana.

## **2.2. Sobre el deambular urbano y la lectura del territorio**

Andar no solo es un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptual y territorial. Bajo esta perspectiva, las relaciones entre el espacio y el habitante adquieren una importancia vital para el ser humano.

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1990, p. 15.

Consideramos andar, pasear, recorrer, errar, la práctica más idónea para llevar a cabo esta lectura semiológica del territorio.

Fue en mayo de 1924 cuando Louis Aragon, Andre Breton, Max Maise y Roger Viltrac realizaron la primera deambulación surrealista o recorrido sin destino, con el único objetivo de «ver». Seleccionaron al azar, sobre un mapa, la ciudad de Blois<sup>24</sup> (centro de Francia) y se desplazaron allí en tren desde París.

A diferencia de las primitivas deambulaciones dadaistas, los surrealistas caminaban campo a través, por bosques y espacios abiertos, como si hubiese una intención de retorno a lo primitivo, a la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente, a los límites del tiempo real.

Al deambular entre un espacio real y un espacio psicológico, invocando en cada paso la pérdida de control, la experiencia resultaba ser una exploración del propio individuo.

París se convirtió en la ciudad predilecta para las deambulaciones urbanas. Pero Breton y su grupo no realizaban su escritura espacial por las típicas zonas turísticas, sino en las afueras, en las zonas marginales (no lugares)<sup>25</sup>, donde el desarrollo urbano se escapaba de la intervención burguesa; barrios como Les Halles o la zona norte de París. Los surrealistas rechazaban el París histórico y tradicional, los únicos referentes que aceptaban eran los que

---

<sup>24</sup> Blois es la capital del departamento de Loir y Cher, situada en las orillas del río Loira, entre las ciudades de Orleans y Tours.

<sup>25</sup> El antropólogo francés Marc Augé acuñó el concepto «no lugar» para referirse a los lugares de tránsito que no tienen suficiente entidad para ser considerados «lugares». Los no lugares son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de enclaves anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad y origen.

remitían a actuaciones revolucionarias. Esta sería la primera alusión al intento de formalizar la percepción disidente del espacio urbano.

### 2.3. La Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista se formó en 1957 en el pueblo italiano Cosio d'Arroscia, durante una conferencia, a partir de la unión de diversos artistas de vanguardia, que provenían de la Internacional Letrista<sup>26</sup> y el Movimiento por una Bauhaus Imaginista<sup>27</sup>.

Se configuró como un movimiento que pretendía ante todo una revolución social; arrancó como un movimiento radical artístico y terminó en París como un grupo revolucionario político.

El proyecto situacionista partía de una crítica social y de una crítica del arte, que no solo se limitaba a revelar su carácter mercantil y fetichista sino que trató de convertir los instrumentos de producción artística en medios de transformación tanto de situaciones como de la vida cotidiana, como eje de la revolución social moderna.

La Internacional Situacionista aglutinaba a escritores, artistas, arquitectos y provocadores, reunidos bajo el liderazgo de Guy Debord<sup>28</sup>, cuyo ensayo *La*

---

<sup>26</sup> La Internacional Letrista (IL) fue la primera escisión del movimiento letrista de Isidore Isou. La IL se formó después del boicot del Movimiento Letrista a Charlie Chaplin (alborotaron una rueda de prensa con motivo de la película *Limelight*, que se celebraba en el Hotel Ritz de París, en octubre de 1952).

<sup>27</sup> El Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista era una pequeña tendencia artística de vanguardia europea que surgió de la ruptura de COBRA. Fue iniciado por el contacto entre Asger Jorn, exmiembro de COBRA, y Enrico Baj y Sergio Dangelo, del movimiento artístico Nuclear.

<sup>28</sup> Escritor, pensador estratégico y cineasta francés nacido en París en 1931.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

*sociedad del espectáculo* se encuentra en el corazón teórico del movimiento, junto a películas, publicaciones, carteles, grafitis y demás objetos creados por quienes orbitaron dentro del grupo a lo largo de sus casi dos décadas de actividad.

El apogeo de la influencia de la Internacional Situacionista lo encontramos en la legendaria rebelión estudiantil y obrera del París de Mayo de 1968<sup>29</sup>.



Fundadores de la Internacional Situacionista en Cosio d'Arroscia, Italia. De izquierda a derecha: Guiseppe Pinot, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo. Abril, 1957

---

<sup>29</sup> Se conoce como Mayo Francés o Mayo del 68 la cadena de protestas que se llevaron a cabo en Francia y, especialmente, en París durante los meses de mayo y junio de 1968. Las protestas fueron iniciadas por grupos estudiantiles de izquierdas, contrarios a la sociedad de consumo, a los que posteriormente se unieron grupos de obreros industriales y, finalmente y de forma menos entusiasta, los sindicatos y el Partido Comunista Francés.

El mensaje central de los situacionistas es que el hombre actual no es un actor sino un mero espectador. En su rol pasivo, acepta el sistema social y, en la práctica, reproduce la cultura que lo agobia. Se caracteriza por el trabajo rutinario, el desperdicio del tiempo libre, la manipulación de los medios, el arte excluyente y burocrático, la cultura estereotipada, los ritos empobrecedores, el conformismo y el aburrimiento.

En contraste, los valores de los situacionistas son la interacción social, el diálogo y la renovación del comportamiento. Para ellos, el gran juego reside en el ejercicio amplio y libre de la capacidad de diseñar, ejecutar y compartir situaciones intensas. Niegan el valor de los bienes materiales y culturales de la sociedad actual, y luchan por generar toda una serie de cadenas de eventos que se retroalimentan recíprocamente.

En esta lógica, crear situaciones se convierte en el arte por excelencia, un arte que llevará a recrear todas las manifestaciones artísticas conocidas por medio de la creación colectiva. La materia no es el óleo, el barro, el papel o la tela, sino la vida diaria (costumbres y roles), los espacios urbanos y el conocimiento. Se trata de situaciones realmente vividas para transformar la vida cotidiana.

El programa teórico de la Internacional Situacionista proponía tres alternativas de cara a la práctica:

- La construcción de situaciones: «Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos»<sup>30</sup>.
- La deriva: «Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso interrumpido a través de

---

<sup>30</sup> VV. AA. *Internacional Situacionista*. Madrid: Literatura Gris, 2001. Nº 1, p. 14.



ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia»<sup>31</sup>.

– La tergiversación o desvío: «Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. [...] En un sentido más primitivo, el desvío en el inferior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas»<sup>32</sup>.

### 2.3.1. La deriva y la experimentación del medio urbano

El término deriva aparece por vez primera en el ensayo *Formulario para un nuevo urbanismo*, escrito en 1953 por Gilles Ivain, quien defendería una ciudad cambiante, constantemente modificada por sus habitantes y en la que «la principal actividad de los habitantes sería una deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa»<sup>33</sup>.

Se trataba, por tanto, de un rastreo de diferentes unidades de ambiente en la ciudad, del deambular metódico en busca de focos de irradiación de emociones para su localización y descripción.

La deriva comenzó como un gran juego, en el sentido en el que «el artista juega cuando, al filo de su obra, propone una modulación inédita y deseable

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 15.

<sup>32</sup> Íd.

<sup>33</sup> GILLES, Ivain «Formulario para un nuevo urbanismo» en *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Vol 1. Madrid: Literatura Gris, 1999, p.198.

del curso del tiempo y del despliegue del espacio. Un juego de este tipo, que consistía en la experimentación del medio urbano al capricho de un deambular que vendría a colorear o sellar la cualidad particular de lugares atravesados y de brebajes degustados poco a poco, tanto como en el desarrollo de los objetivos»<sup>34</sup>.

### **2.3.2. Mapas y psicogeografía. Cartografía y emociones en el espacio público de la ciudad**

*Un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él*<sup>35</sup>.

Chombart de Lauwe

La deriva fue el establecimiento de una actividad esencialmente artística, con una clara aplicación social: la psicogeografía. Debord la definió como «la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente de relación dinámica con experimentos en el comportamiento».

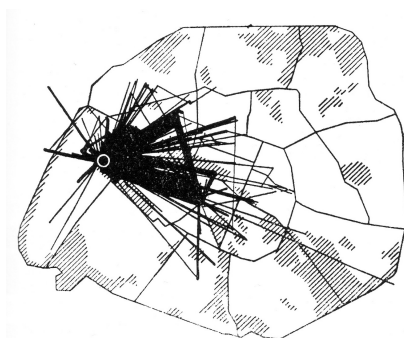
Una de sus principales manifestaciones tendría lugar en la realización de una cartografía cuyo último fin sería el de «transformar la arquitectura y el

---

<sup>34</sup> BLANCHARD, Daniel. «Debord, dans le bruit de la cataracte du temps» en *Revolutionary Romanticism. A drunken boat anthology*. San Francisco: City Lights Book, 1999.

<sup>35</sup> CHOMBART DE LAWE, Paul Henry. «Paris et l'agglomération parisiense» en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*. París: Éditions Ouvrières, 1965, p.31.

urbanismo»<sup>36</sup>. En el artículo *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955), Debord hizo referencia por vez primera a la creación de cartografías de emociones, es decir, mapas que captaran las emociones suscitadas por los distintos ambientes urbanos<sup>37</sup>.



Trazado de los trayectos realizados en un año por una estudiante parisina del distrito XVI.  
Chombart de Lauwe en *París y la aglomeración parisina*, 1952.

Concretamente, citó otro plano que apareció en el ensayo escrito por un sociólogo parisino, Henry Chombart de Lauwe, en *Paris et l'agglomération parisienne* (1952)<sup>38</sup>.

En este mapa se describen los itinerarios diarios de una estudiante durante un año, 1950. Sus movimientos dibujan la figura de un triángulo en cuyos

---

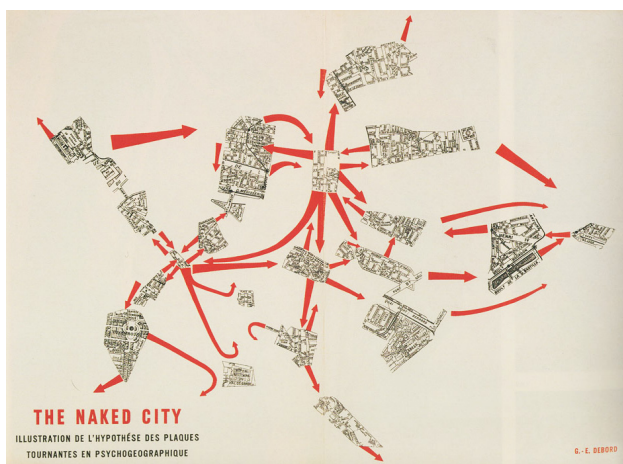
<sup>36</sup> DEBORD, Guy. «Teoría de la deriva», en *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Vol 1. Madrid: Literatura Gris, 1999, p. 57.

<sup>37</sup> DEBORD, Guy. «Introduction a une critique de la géographie urbaine» en *Les livres nues*, nº 6 (septiembre, 1955), p. 11-15. Traducido al inglés como «Introduction to a critique of urban geography» en *Situacionist International Antology*. California: Berkeley, California, 1981, pp. 5-8.

<sup>38</sup> Este plano aparece como ilustración en CHOMBART DE LAUWE, Paul Henry. «Paris et l'agglomération parisienne» en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*. París: Éditions Ouvrières, 1965, p. 50.

vértices estaban su casa, la casa de su profesora de piano y la Escuela de Ciencias Políticas. Advierte Debord que la psicogeografía sería capaz de mostrar «la estrechez del París real en la que vive cada individuo»<sup>39</sup>.

Fue unos años después, en 1957, cuando Guy Debord prepara los primeros mapas psicogeográficos: *Guide Pshycogeographique de Paris: Discours sur les passions de l'amour* y *The Naked City*.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957

En estos planos, la unidad de París desaparece; surge en su lugar una ciudad fragmentada en unidades ambientales. Ambos mapas estaban compuestos de un conjunto de islas urbanas, recortadas de un plano comercial de París, dispuestas sobre un fondo blanco y vinculadas por flechas rojas de distintos grosores, que indicaban las direcciones de las posibles derivas y su intensidad emocional.

---

<sup>39</sup> DEBORD, Guy. *Teoría de la deriva*. Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999, p. 54.

La deriva permitía el estudio psicogeográfico de una ciudad y, a la vez, «un modo lúdico de reapropiación del territorio. La ciudad era un juego que podía utilizarse a placer, un espacio en el cual vivir colectivamente y en el cual experimentar comportamientos alternativos; un espacio en el que era posible perder el tiempo útil con el fin de transformarlo en tiempo lúdico constructivo»<sup>40</sup>.

De este modo, la psicogeografía se definía como el estudio de los efectos que un determinado ambiente geográfico tiene sobre los sentimientos y el comportamiento del individuo. Se estableció un reconocimiento de las unidades ambientales existentes en una ciudad, así como de los ejes principales de tránsito.

El mapa psicogeográfico se concibe allí donde las distancias y los lugares no están medidos basándose en medidas físicas estables, sino en cuanto a la experiencia vivida del lugar. La recién inaugurada ciencia se sitúa, por parte de los situacionistas, en este objeto de estudio como un predecesor de lo que entendemos en la actualidad como estrategia de mapeado, ya que ambas estudian la acción y el comportamiento del individuo sobre el territorio. En referencia al territorio, la psicogeografía documenta, reúne datos y dirige su campo de acción a una práctica etnográfica.

#### **2.4. La ciudad, tráfico de significados**

El análisis de la cultura en las grandes ciudades requiere reconocer la naturaleza de los objetos, procesos y sujetos estudiados; en definitiva, la

---

<sup>40</sup> CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 114.

cultura debe definir el ámbito y alcance de nuestras preguntas y el sentido que tiene obtener ciertas respuestas.

Hay que reconocer que la ciudad, más que un agregado de procesos particulares amplificados, es una dimensión no solo cuantitativa de la vida social y cultural en general, sino que representa el escenario donde se desarrollan nuevos entramados significativos, por medio de los cuales es posible construir la experiencia urbana y social.

El estudio de la cultura, entendida como tráfico de significados, nos ha permitido ir construyendo un mapa de relaciones intersubjetivas, cuyo sentido es la comprensión del mismo orden social en el que vivimos. De este modo, el estudio de lo tradicional y lo moderno, de lo público y lo privado, de lo individual y lo colectivo, del centro y la periferia, y de las mutuas interrelaciones de todos estos niveles de análisis, no tiene sentido en sí mismo, sino en la medida en que sirva para que nuestra sociedad construya un orden de convivencia, de comprensión y tolerancia interna.

#### **2.4.1. Espacio y territorio. Henri Lefebvre**

La idea de producción del espacio se suele atribuir al geógrafo y filósofo Henri Lefebvre, cuyo libro de 1974 *La producción del espacio* presentó el término a un gran número de personas. Las ideas que animan el trabajo de Lefebvre tienen un materialismo histórico. La producción del espacio tiene profundas implicaciones; en pocas palabras, la condición humana se caracteriza por un bucle de retroalimentación entre la actividad y nuestro entorno material. Desde este punto de vista, el espacio no es un mero contenedor de las actividades humanas que tienen lugar en el interior, sino

que es activamente producido a través de la actividad y la acción. Los seres humanos producen espacios; y estos a su vez, establecen restricciones de gran alcance sobre la actividad posterior. Así mismo, el territorio es una porción de espacio perteneciente a una nación, región o provincia. Según Rafestin, el producto que resulta a partir del espacio por las redes, circuitos y flujos proyectados por los grupos sociales.

El territorio se apoya en el espacio, pero no son términos equivalentes. El territorio es generado a partir del espacio y es el resultado de la acción de los distintos agentes, desde el Estado al individuo, pasando por todas las organizaciones pequeñas o grandes. Según Lefebvre el espacio es la prisión original y el territorio es la prisión que el hombre se proporciona. El término territorio hace también referencia a la noción de límite; esta noción explica la relación que mantiene un grupo con una porción del espacio, y la acción que este grupo genera inmediatamente como delimitación<sup>41</sup>.

#### **2.4.2. La imagen de la ciudad, Kevin Lynch**

La percepción ambiental está asociada con un proceso de doble vía donde las personas afectan al ambiente y viceversa. Este proceso implica recoger, organizar y darle sentido a la información que captamos del ambiente. La percepción es algo más que sentir el ambiente urbano y tiene que ver con un proceso más complejo de comprensión del estímulo.

Volviendo la mirada a EE. UU., los planteamientos de Lefebvre encuentran un respaldo en las teorías del urbanista americano Kevin Lynch, que

---

<sup>41</sup> AA. VV. *Diccionario de Geografía*. Madrid: Anaya, 1986, pp. 368-69.

abordaba un tema semejante en *La imagen de la ciudad*, título de su ensayo más conocido, en el que construía al individuo a partir de su relación con el espacio.

Lynch concluía que los ciudadanos empleaban, para configurar en última instancia una visualización imaginaria de su espacio urbano, distintos elementos de la ciudad que tenían cierta relevancia y que les ayudaban a concebirla de una forma unitaria.

Nunca se refirió explícitamente ni a la actividad de la Internacional Situacionista, ni tampoco a los estudios sociológicos de Henri Lefebvre, con los que tiene muchas semejanzas y puntos en común. No tenemos constancia de que se conocieran personalmente, sin embargo, Lynch coincidió en destacar la simultaneidad de acciones en la ciudad y, por lo tanto, también la confluencia de diferentes experiencias espaciotemporales de sus ciudadanos, dos aspectos que el urbanista tuvo en cuenta a la hora de estudiar la planificación urbana y proponer un método de análisis de la ciudad en consonancia con el tiempo y el ritmo de los ciudadanos.

Kevin Lynch llegó a identificar tres atributos que debía contener la imagen ambiental para que esta funcionara: identidad, estructura y significado.

– La identidad. Según el autor, existe cuando se la distingue de su objeto, cuando se percibe su individualidad. No hay imagen del entorno allí donde no es legible la identidad de este. Es lo que integra al individuo en la ciudad, a través de una unión fundamental y primitiva de pertenencia recíproca.

– La estructura, como la capacidad del medio u objeto para ponerse en relación espacial con los otros objetos y con el sujeto.

– El significado, que surge de la relación práctica y emotiva del medio (o el objeto) con el observador.



La ciudad está representada por su expresividad, constituyendo una globalidad unitaria con la cual el individuo puede identificarse. Lynch separó el significado de la forma, explorando la imaginabilidad en términos de cualidades físicas, relacionadas con la identidad y la estructura.

Esta ausencia de la dimensión afectiva en su metodología ha sido una de las principales críticas que se le hace a su trabajo, como las de Knox y Pinch, que concluyeron que los significados sociales y afectivos, asociados o evocados por los elementos del ambiente urbano, eran al menos tan importantes, y con frecuencia más, que los aspectos físicos y estructurales de la imaginaria de la gente<sup>42</sup>.

### **2.4.3. Etnografía, lugar de actuación y distancia crítica. Hal Foster**

Hal Foster determina, en los modelos antropológicos, las relaciones de campos culturales diversos. Un giro de la cultura contemporánea en el cual Foster basa su análisis de las consideraciones de Walter Benjamin sobre la autoridad artística y la política cultural, argumentadas en el ensayo benjaminiano *El autor como productor*<sup>43</sup>.

La lectura de este artículo por Foster configura la experiencia de un lugar imposible, donde el artista, para Benjamin, debe situarse al lado del proletariado, pero no como un benefactor, sino como un ente transformador que trate de superar el arte y la cultura burguesas y su aparato productor.

---

<sup>42</sup> KNOX, Paul y PINCH, Steve. *Urban Social Geography: An Introduction*. Nueva York: Harlow Prentice Hall, 2000, p. 302.

<sup>43</sup> El ensayo al que hace referencia Hal Foster fue escrito por Walter Benjamin en 1934. Foster realiza la revisión y análisis de dicho ensayo en condiciones contemporáneas.

Esta situación se ha evidenciado en la actualidad en la formulación de un nuevo giro teórico que se encuentra inmerso en la condición posmoderna que manifiesta el gusto por lo otro, por la diversidad de las culturas.

Hal Foster en su texto *El artista como etnógrafo* plantea que el artista considera la cultura como un texto para interpretar, y que de la mano de los estudios culturales se sirve de las herramientas del arte para incursionar en terrenos ajenos (en el terreno del otro) e indagar acerca de las posibles relaciones entre la cultura y las prácticas artísticas. Estos estudios nacen de la necesidad de reconfigurarse, más que como productos estéticos, como intervenciones sociales desde ámbitos culturales que provean posiciones distintas desde las cuales actuar.

El giro etnográfico en el arte contemporáneo es impulsado cuando la institución deja de describirse únicamente en términos espaciales como el museo, el estudio o la galería; cuando el observador ya no puede ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos, ya que es un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por las diferencias. Hal Foster advierte que una «sobreidentificación reductora» con el otro no es deseable, que se necesita la «reflexividad» para protegerse contra peligros de «demasiada poca distancia» o la «autoalteración», y propone guardar distancia crítica a la sobreidentificación con el otro<sup>44</sup>. Este modo de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan, no solo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla.

---

<sup>44</sup> FOSTER, Hal. «El artista como etnógrafo» en capítulo 6. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

Si antes el artista se definía ante todo como un productor de representaciones, ahora está más abocado a la reinscripción de las representaciones establecidas. Si antes su práctica se definía en función de un sujeto entendido en términos de relaciones económicas, hoy ese sujeto debe entenderse en términos de identidad cultural. Su universo formal no es ahora el de las formas artísticas, sino el de las imágenes culturales. Y la práctica, por tanto, se configura como una lectura atenta y reflexiva de signos sociales, una revisión analítica de la cultura entendida como texto.

Foster, en este sentido, ubica su discurso y el giro etnográfico dentro de los posicionamientos que han afectado al arte en las décadas de los años ochenta y noventa. Tiempos en los cuales los artistas se enfrentan a las posiciones relativistas de los discursos posmodernos, en los que se complejizan y se problematizan las posiciones del arte y del artista, de su identidad y la de su comunidad, la estética frente al compromiso político.

El papel del artista, por tanto, ingresa en el terreno expandido de la cultura, aquel que fue tradicionalmente el ámbito de la antropología. En definitiva, su tarea se aproxima a la del etnógrafo: recoger datos del entramado social, registrar y analizar su material y proponer sentidos y lecturas del territorio intervenido.

### **3. Cartografía y límites. Confluencias y desacuerdos entre cuerpo y ciudad**

#### **3.1. Espacio público y poéticas contestatarias**

Es la calle, como paradigma del espacio público por excelencia, la que deviene un lugar completamente abierto a la interacción. Pocos mecanismos

de orden espacial contribuyen a regular una interacción tan abierta, espontánea e imprevista como lo es la calle. Sin embargo, ya se ha comentado cómo lo privado o lo público pueden definirse de muchas maneras, en función del contexto interpretativo que se escoja.

En buena medida, esta distinción también viene modulada por la posibilidad de establecer mecanismos físicos que acoten el espacio, que lo regulen explícitamente, y he aquí otro de los instrumentos básicos para regular la privacidad: la demarcación de límites espaciales de actividad y control, o lo que es lo mismo, la conducta territorial.

Ciertamente, la complejidad social de nuestras ciudades conduce a que numerosos grupos con diversas motivaciones y necesidades espaciales deban coexistir, convivir y compartir el espacio urbano.

Es precisamente esta diversidad la que hace de este espacio un entorno altamente dinámico, vivo y plurifuncional. Pero también, a menudo, lo convierte en un lugar donde el conflicto de intereses y actividades se rebela bajo manifestaciones más o menos latentes, donde las diversas interpretaciones del entorno, las manifestaciones territoriales y los diversos significados ambientales entran en competencia.

El espacio público es radicalmente un espacio para todos, pero el significado espacial es radicalmente idiosincrásico de las personas y grupos que se relacionan con él. Obviamente, no todas las personas y grupos interpretan de igual forma el espacio urbano.

La excesiva estandarización del diseño urbano imperante en nuestras ciudades trata, en una línea diametralmente opuesta, de fijar usos y estéticas tanto en relación al espacio público como privado: los mismos tipos de plazas, los mismos bancos, las mismas viviendas... Sin embargo, esta

normativización, más funcionalista que vivencial, olvida algo esencial: que el derecho a la ciudad no es tan solo el derecho a usarla, sino también el derecho a interpretarla, a identificarnos con ella, a apropiarnos (aunque sea simbólicamente) de sus espacios de manera fluida, espontánea y creativa.

Paradójicamente, ahí se encuentra no el conflicto sino la recuperación del espacio urbano como espacio vivo, el carácter lúdico de la calle que proclamaba Henri Lefebvre: «Multiplicidad de usos, multiplicidad de grupos, multiplicidad de significados».

La ciudad se ordena y se construye de tal manera que los ciudadanos circulen por ella de forma organizada. Así mismo, el que transita asume sin mayor reflexión cual será el recorrido de su tránsito. Si entendemos la biopolítica como la entrada de la vida en la historia, y con esto queremos decir que el poder toma la vida como objeto de su ejercicio, entonces, de lo que estamos hablando es de los cuerpos, de cómo se puede mantener el control de los cuerpos, de cómo poder hacer circular la vida de una forma organizada, coordinada, de cómo poder constituir la ciudad como un organismo.

Las calles se encuentran llenas de carteles y señales que nos indican qué es lo que debemos o no hacer. La ciudad se transforma en una zona por donde la vida debe circular, como un gran cuerpo social, donde ya no importa cada sujeto por separado, donde el control no se ejerce sobre cada uno de nosotros, sino sobre el individuo colectivo.

Todos los dispositivos que forman parte de la ciudad se instalan en lo cotidiano, pero es preciso señalar que perdemos de vista que el constituirnos como cuerpo es indisociable de las normas regulatorias que lo gobiernan, y esas normas se producen en el mismo momento en que hay un cuerpo que

transita la ciudad y que introyecta en sí una serie de dispositivos que lo insertan en el espacio público.

El cuerpo se vuelve parte del espacio público, se transforma en espacio público, se constituye en un objeto más de la escena, donde actúa y se desenvuelve. Por tanto, nuestros actos producen efectos, producen nuestra realidad y condicionan nuestros patrones sociales marcados por polaridades ya conocidas como la de inclusión-exclusión.

Por supuesto, aquellas señales que ya forman parte de nuestro paisaje (y que pasan desapercibidas ante nuestros ojos) son un dispositivo de poder social y político, son las que permiten y facilitan el control y el orden, las que determinan cómo, por qué y por dónde deben avanzar nuestros cuerpos que, lógicamente, se rigen por estas señales que, como matiza Judith Butler, «siempre han estado y cada vez estarán más»<sup>45</sup>.

Así, estos actos naturalizados, que pocas veces pueden ser cuestionados, se transforman en actos performativos y por lo tanto, cumplen su objetivo final de control, pero además logran que sean los mismos miembros de la sociedad los que hagan suyo este supuesto poder, pues son ellos mismos los que ejercen el poder que se encuentra a su alcance para delimitar aún más los espacios y quiénes forman parte de ellos

Sin duda, la década de los sesenta inaugura un período de gran vitalidad en el campo de la escultura, en el que se suceden nuevas formulaciones y reflexiones teóricas, de modo que el género experimenta una intensa

---

<sup>45</sup> GIL, Eva Patricia. «¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler» [en línea]. Madrid: Athenea Digital, nº 2: 30-41 (otoño 2002). Disponible en: <http://www.hartza.com/butler3.pdf> [consultado el 23/2/2014].

evolución, hasta disolver sus propios límites y convertirse en el arte más activo de finales de siglo.

El arte público, que muchos prefirieron llamar arte social, por considerar que el término público se refería solo a la localización física y no al hecho de que el arte se interrelacione con el espacio social, propició las ideas de especificidad, expansión y participación, que llevaron a la misma expansión del concepto de lo local, a relacionar la obra con el contexto y con la audiencia.

Este tipo de arte conduce al diálogo entre el lenguaje de la obra y el lenguaje propio del espacio donde se ubica; a pluralizar, a estar atento a lo contingente, a los modos de representación y, también, a dinamizar y multiplicar espacios de creación y de producción, al tiempo que a colaborar en una concepción del arte como medio de comunicación social, no estrictamente de contemplación.

En definitiva, el arte insertado en la ciudad ha obligado a los artistas a preguntarse por el propio papel del arte en la comunidad de la que forma parte, colaborando una vez más a una nueva interrelación de lo privado con lo público.

La nueva categoría de arte público se reconoce en un tipo específico de arte, cuyo destino es el conjunto de ciudadanos (no especialistas) y cuya ubicación es el espacio público abierto.

A diferencia de las obras que se encuentran al aire libre (y que no pertenecen a esta categoría), el arte público debe conferir al contexto un significado social, comunicativo y funcional<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 165.

Como consecuencia de nuestra era posindustrial, la urbanización y diseño de las ciudades se han expandido, creando megaestructuras inhumanas y generando nuevos problemas a escala mundial, que inciden directamente en la vida del ciudadano.

Desde las vertientes críticas de la performance o las intervenciones y manifestaciones del activismo artístico, el arte ha explorado, interpelado y reprocesado las complejas y fluctuantes cartografías que dan cuenta de las demarcaciones, cruces y desbordes a través de los cuales se construye y reproduce la discursividad del poder en el espacio público.

Desde fines de los sesenta, la alternativa del cuerpo y de la ciudad como espacios de producción creativa implica, además del descalce de los límites formales, una reconceptualización transformadora de la práctica artística, en una coyuntura donde se intensifican los entrecruzamientos entre arte y política; y donde la crítica del arte se conjuga con los deseos de reactivación de una esfera pública, replegada en el forzado adormecimiento impuesto por los gobiernos autoritarios.

Las diversas estrategias de subversión artística que se despliegan en el espacio público interpretan la ciudad como un escenario de confrontación entre el discurso del autoritarismo y el contradiscurso de la insubordinación y la disidencia.

En medio de un proceso de reacomodamiento ideológico, muchos artistas evidencian la urgencia de «repolitizar el arte, es decir, de afilar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario»<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 22.



En este sentido, las intervenciones y acciones urbanas intentan contraponer una poética contestataria e insumisa a la estructura hegemónica de la ciudad.

La ciudad se transforma en un territorio vigilado, donde los tráficos de la cotidianidad se vacían de sentidos y donde toda latencia y malestar se acalla y reprime, replegándose hacia zonas de silencio y de invisibilidad.

### **3.1.1. Mapa y resistencia en el contexto sudamericano**

En el contexto sudamericano, las prácticas artísticas que con mayor intensidad se han vinculado a la disputa simbólica de territorios de significación en la esfera pública, se inscriben históricamente en el repertorio de estrategias orientadas al desmontaje y subversión de los discursos represivos de los gobiernos dictatoriales, que a partir de la década de los sesenta se instalaron en casi todos los países de la región. En las propuestas de Elías Adasme, Artur Barrio y Paulo Bruscky, recuperadas y visibilizadas a través de registros y documentos, se redescubre parte de la amplísima cartografía que configuran las prácticas artísticas que se desenvuelven en el espacio público y en el contexto sudamericano, a partir de finales de los años sesenta, y más intensamente a lo largo de los setenta.

Se trata de verdaderas estrategias subversivas, más o menos explícitas o herméticas, en las que se transgreden las fronteras de los campos separados de la estética y la política para recrear la función del arte, lo que deriva en formas de intervención que exceden lo estrictamente artístico, y que adquieren mayor vitalidad como prácticas culturales disidentes o contrahegemónicas.

### 3.1.1.1. Elías Adasme

En Chile, en el contexto del régimen militar de Augusto Pinochet, encontramos quizá las acciones e intervenciones más disidentes que se proyectan en el espacio público sudamericano. Estas obras, representadas paradigmáticamente por las propuestas del Colectivo Acciones de Arte (CADA)<sup>48</sup>, dentro de un núcleo de producciones que conforman lo que se ha denominado la «Escena de Avanzada»<sup>49</sup>, significaron un quiebre profundo en la historia del arte chileno.

Propuestas que cuestionan al mismo tiempo el orden político y la rigidez de los formatos artísticos convencionales, y que tratan de erradicar la tradicional distancia entre el artista y el espectador.

Cuando era un joven estudiante de arte, Elías Adasme cuestionaba la disciplina autoritaria que recaía sobre la cultura y sobre todas las esferas de la vida social. Esta es la coyuntura en la que define tempranamente su opción por un arte urgente y contestatario, un arte que pueda incidir, de manera dinámica y eficaz, sobre la realidad, no solo para cuestionarla sino también para intentar su transformación.

Entre diciembre de 1979 y diciembre de 1980, el artista realiza una serie de acciones en el espacio público, que se vinculan al campo de insurgencias críticas que pretenden resistir la actitud represiva de la dictadura, a través de prácticas artísticas marginales y clandestinas.

---

<sup>48</sup> Colectivo formado en Santiago de Chile en 1979 e integrado por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita.

<sup>49</sup> Se denomina así a una corriente conceptual chilena caracterizada por manifestarse en contra de la institucionalidad impuesta por el gobierno de la época.

Se trata de acciones en las que Adasme asume la ciudad como escenario de guerrilla, y donde su cuerpo se convierte en el soporte de un discurso de resistencia. De sus intervenciones, como afirma Nelly Richard, puede decirse que son «obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales permanecen inconclusos, garantizando así la no finitud del mensaje artístico, para que el espectador intervenga en la obra y complete su pluralidad de significaciones heterogéneas y diseminadas»<sup>50</sup>.

En la serie *A Chile*, Adasme utiliza su propio cuerpo y el mapa de su país para referirse simbólicamente al cuerpo geográfico, sociopolítico y cultural, violentado por la represión y violación de derechos humanos del régimen autoritario de Pinochet.

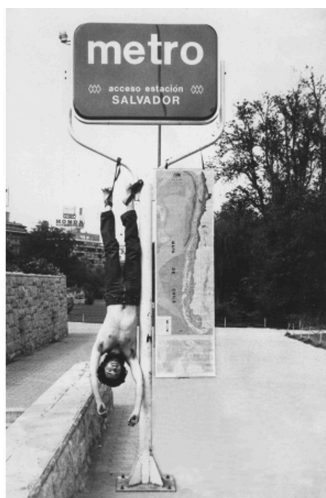
En la primera secuencia de la serie, *Intervención corporal de un espacio privado*, el artista aparece colgado cabeza abajo y con el torso desnudo en el interior de su propio cuarto. A su lado, el mapa de Chile también cuelga completamente extendido, duplicando desde la fría representación cartográfica la sufrida silueta del hombre colgado. La escena simboliza, de un modo crudo y directo, el ultraje de la vida privada, tanto en el nivel de los cuerpos como de la conciencia, a la vez que inscribe esa idea de control dentro de los límites de una territorialidad traumatizada por la violencia represiva de la dictadura.

En la segunda acción de la serie, *Intervención corporal de un espacio público*, la represión pública del régimen se metaforiza en los lugares de tránsito colectivo, donde el artista replica la escenificación realizada anteriormente en el espacio privado. Otra vez está semidesnudo, colgando

---

<sup>50</sup> RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 17.

cabeza abajo junto a un mapa de Chile, pero ahora ambos permanecen atados del aviso de acceso a la estación de metro «Salvador».



Elías Adasme, *Intervención corporal de un espacio público* (izquierda) e *Intervención corporal de un espacio privado* (derecha), de la serie *A Chile*, 1979-1980

Cuerpo y mapa se confunden en una misma silueta alargada e indefensa, que se ofrece a la mirada pública, como un dispositivo de visibilización de la violencia y la tortura que el orden dictatorial pretende encubrir. El nombre de la estación de metro donde se sitúa la acción remite, por un lado, a la imagen de un Cristo sufriente y, por otro, evoca la figura de Salvador Allende<sup>51</sup>, el presidente asesinado durante el bombardeo del Palacio de la Moneda.

---

<sup>51</sup> El gobierno de Salvador Allende, apoyado por la Unidad Popular (un conglomerado de partidos de izquierdas), destacó por el intento de establecer un camino no revolucionario hacia un Estado socialista, usando medios legales. Fue conocido popularmente como «la vía chilena al socialismo». Su gobierno terminó abruptamente por un golpe de Estado, el 11 de

En una tercera secuencia, *Intervención corporal de una geografía íntima*, Adasme transfigura su cuerpo en un territorio que se autoimpone a la fragilidad de la desnudez, para aludir a la tortura, las ejecuciones y las desapariciones. Esta vez el artista está completamente desnudo y de espaldas, y el mapa de Chile se proyecta sobre su propia piel. El cuerpo es asumido como soporte sacrificial, donde el trauma histórico es llamado a encarnarse sobre la misma piel, como un acto de geografía del padecimiento.

La serie se cierra con *Intervención corporal por una esperanza*, donde el artista aparece de pie y de frente, junto a un mapa donde el nombre del país ha sido tachado. La palabra Chile, sustraída de la representación cartográfica, ahora está inscrita en el pecho del artista, como si se tratara de la invocación a un país que deja de ser un mero nombre en un mapa, un simple trazado, para volver a estar de pie, para surgir, aun desde el sufrimiento, hacia un futuro esperanzador.

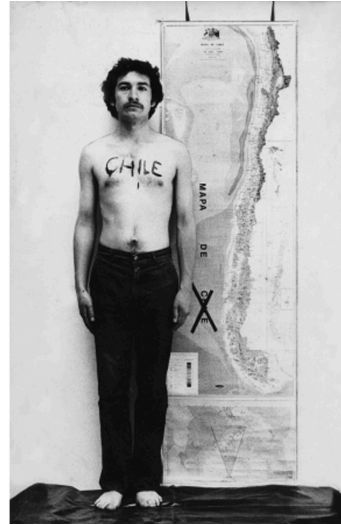
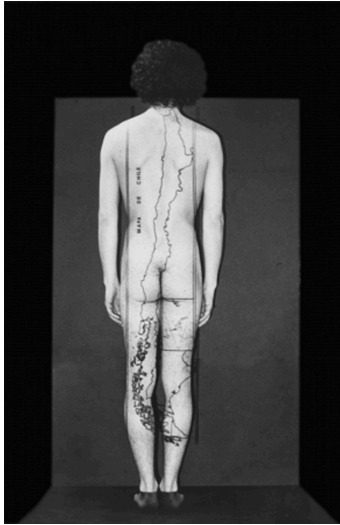
Con posterioridad a la realización completa de esta serie, Adasme decidió confeccionar un montaje con sus cuatro foto-performances y pegarlo en distintos sitios de la ciudad de Santiago.

Como si practicara un microestudio sociológico, el artista se ocupó de medir el tiempo que el montaje permanecía exhibido, antes de que la policía o los simpatizantes del régimen lo destruyeran. Con esta intervención gráfica, Adasme no solo propone la inserción pública y la visibilización de la opresión militar, sino que elabora una radiografía de las reacciones de quienes pueblan el espacio urbano.

---

septiembre de 1973 (tres años antes del fin de su mandato constitucional), en el que participaron las tres ramas de las Fuerzas Armadas y el Cuerpo de Carabineros. Tras el fin de su gobierno, sobrevino una dictadura militar, encabezada por el general Augusto Pinochet, que duraría diecisiete años.

TESIS DOCTORAL  
CARTOGRAFÍAS DISIDENTES. FENOMENOLOGÍAS URBANAS,  
MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA



Elías Adasme, *Intervención corporal de una geografía íntima* (izquierda) e *Intervención corporal de una esperanza* (derecha), de la serie *A Chile*, 1979-1980

En octubre de 1980, Elías Adasme concreta otra inquietante acción urbana, *El arte debe ser ineludible*, en el Paseo Ahumada de Santiago. Utilizando elementos propios de una campaña publicitaria, el artista se identifica con una camiseta con el lema que da título a la acción y reparte entre el público volantes que muestran la figura de un hombre desnudo, con el mapa de Chile impreso en su espalda y la frase eslogan anteriormente mencionada.

La arriesgada intervención termina con la lectura a viva voz de un texto que interpela a los transeúntes, y donde se manifiesta la toma de posición del artista frente a la política de censura y represión y, sobre todo, ante el profundo estado de dislocación de las referencias sociales y culturales que, hasta el golpe de 1973, habían brindado cohesión al sujeto colectivo. La acción, que se prolonga alrededor de treinta minutos, termina abruptamente cuando el artista es arrestado por la policía.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

Con esta acción, Adasme se vale de elementos extra-artísticos, y los convierte en dispositivos capaces de apuntalar propuestas críticas a través del arte. No solo se apropia de la calle mediante su gesto artístico, sino que subvierte sus códigos y sus comportamientos normativizados, a través de su performance publicitaria, en la que invita a la recuperación de la utopía y a la modificación de la realidad.



Elías Adasme, *El arte debe ser ineludible*, 1980

### 3.1.1.2. Artur Barrio

La obra de Artur Barrio denota una preocupación ante el sistema artístico, en el que se inserta el propio artista, cuestionándolo y subvirtiéndolo encarecidamente.

Barrio escribió, en 1969, un manifiesto que llamó *Estética del Tercer Mundo*, un texto que propone la utilización de materiales perecederos y baratos, con la intención de subvertir las categorías estéticas más tradicionales, y cuestionar el uso de materiales exclusivos en el arte contemporáneo.

La obra de Barrio cobra existencia a partir de materiales viscerales y degradados, así como con el uso de sustancias relacionadas con el cuerpo y las secreciones humanas, con la finalidad de provocar la reflexión en el espectador que se enfrenta ante la realidad de la pobreza del denominado Tercer Mundo.

Con estas ideas, es posible definir y situar su trabajo bajo la denominación de arte trasgresor<sup>52</sup>, ya que busca romper tabúes, subvertir jerarquías, traspasar los límites impuestos al arte y hacer visible una realidad suprimida. Con la utilización de desperdicios (navajas de afeitar, algodones, toallas sanitarias usadas, restos de comida, secreciones humanas, huesos, cabellos, cables, cuchillos, etc.), Barrio toca temas como la pobreza, la violencia y el terrorismo urbano, para llegar a su versión de la estética del Tercer Mundo. En su manifiesto de 1969, Barrio afirma su opción por los materiales baratos y precarios, afirmando su condición de artista tercermundista, ya que se ve imposibilitado de acceder a los caros productos industrializados.

La poética de Artur Barrio no ha dejado de elaborarse con materiales efímeros y perturbadores, elementos desechados e ignorados por el arte tradicional, que en sus manos se convierten en ineludibles herramientas de una radicalidad reflexiva imperecedera.

---

<sup>52</sup> RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, pp. 17-19.



PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

Por ejemplo, en su pieza *Un cuchillo lanzado desde un punto cualquiera de Portugal sobre un punto no cualquiera de Europa*, nos muestra un mapa «herido», un mapa de Europa de los que pueden comprarse en cualquier librería con un cuchillo clavado en un punto de la superficie correspondiente a Alemania. Lo que se evidencia, entre el dramatismo del cuchillo clavado en el mapa y el humor del título, es la diferencia entre la realidad y su representación. La realidad –cualquier punto de Portugal–, móvil, indefinida y equivalente y, en el otro lado, el mapa fijo y determinado.



Artur Barrio, *Un cuchillo lanzado desde un punto cualquiera de Portugal sobre un punto no cualquiera de Europa*, 1981

### 3.1.1.3. Paulo Bruscky

En los años setenta, bajo el régimen militar que gobernaba Brasil (y que obligaba al arte a volverse acrítico y puramente funcional al sistema), la

propuesta conceptualista y experimental de Paulo Bruscky resultaba incómoda y subversiva.

Bruscky no solo busca desde un principio mantenerse independiente del mercado, a través de un arte efímero y polémico, sino que asume un posicionamiento crítico, que desentona e inquieta en un contexto dominado por una producción artística ensimismada en su propio discurso.

Aunque no pueda afirmarse que Bruscky haya hecho un arte claramente político, sí es innegable que toda su obra posee una vocación provocadora y desestabilizante orientada a estremecer las monolíticas estructuras sociales, políticas, económicas y artísticas de su tiempo.

Un núcleo muy importante en la obra de Bruscky lo constituyen sus intervenciones urbanas y performances iniciadas en 1970.

Dos de estas acciones resultan paradigmáticas dentro de su repertorio de insurgencias creativas, ya que revelan claramente los procedimientos por los cuales este artista transformaba la ciudad en un auténtico territorio poético y político.

En la primera de ellas, *Arte/Pare*, de 1973, Bruscky propone la inauguración del Puente de Boa Vista, construido 340 años antes. Para ello, cierra el puente con una cinta, provocando que los peatones y automóviles se detengan ante la insólita situación.

La estrategia de interrupción del tránsito define una ruptura simbólica con la disciplina urbana, al tiempo que clausura la vía prevista para la circulación e invita a inaugurar un nuevo flujo de significados. La cinta simbólica, que bloquea el paso hacia el puente, funciona como un dispositivo que enfrenta a las personas a una disyuntiva, y termina evidenciando la fuerza y el arraigo.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

Las estrategias y procedimientos de esta etapa configuran una matriz histórica dentro del arte de acción en Sudamérica, una plataforma productiva donde la creciente politización de las prácticas va a relacionarse directamente con su papel de denuncia y resistencia frente a los mecanismos de terror del autoritarismo.

Las insurgencias urbanas de Elías Adasme, Artur Barrio y Paulo Bruscky reivindican la dimensión política de la ciudad como territorio de conflicto, donde tienen lugar los tráficos y las negociaciones entre la sociedad y el Estado, y donde contienden los discursos simbólicos y las representaciones, que interpretan y traducen las formas en que el espacio público es habitado, experimentado y apropiado por comunidades e individuos.



Paulo Bruscky, *Arte/Pare*, 1973

La inserción de las estrategias subversivas de estos artistas en el ámbito urbano llega a recubrirse de un sentido político esencial, como forma de mediación del disenso y como posibilidad de desborde de los límites.

Las insurgencias de estos artistas funcionan como zonas efímeras de libertad y de ruptura, como microterritorios de desobediencia y creatividad que

habilitan utopías y deseos, sobre la supuesta cartografía inamovible de la ciudad.

### 3.2. El viaje en la práctica artística. Desplazamientos y trayectorias

*A partir del espacio andado, el territorio es leído, memorizado, mapeado en su devenir<sup>53</sup>.*

Francesco Careri

Muchos son los artistas a los que les ha gustado utilizar la idea del viaje y del desplazamiento en sus obras, principalmente como experiencia personal y vital del traslado en sí mismo.

Walter Benjamin, como señala Enrique Vila-Matas, se imaginaba metafóricamente, su propio mapa de viaje así:

*Este mapa lo imaginaba gris y portátil, y llegó a diseñar un sistema de señales coloreadas que marcaban claramente las casas de sus amigos dandys, los cafés y las librerías donde se reunieron, los hoteles de una noche, la luz submarina de las bibliotecas europeas, los caminos a diferentes escuelas y las tumbas que vieron llenar. «Perderse en una ciudad –escribió Walter Benjamin– como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje...». Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis*

---

<sup>53</sup> CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 30.

*cuadernos fueron los primeros rastros. No, no los primeros, pues hubo uno que ha perdurado: el camino a este laberinto*<sup>54</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XX, concretamente a partir de 1960, los desplazamientos y las trayectorias se convierten en una práctica presente en muchas de las metodologías de actuación artística. El registro del andar, de los desplazamientos y trayectorias, encontró en los principales componentes del denominado Land Art (Tony Smith, Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton y Robert Morris) un lenguaje de su práctica artística.

La acción de caminar ha tenido mucha difusión en el panorama artístico contemporáneo entre otros artistas menos conocidos, como son Christian Philip Mülle, Carbon Defense League, Empire Working Group, Departament of Space and Land Reclamation, State of Sabotaje o Surveillance Camera Players.

En Nueva York, destaca la obra performance de la artista Adrian Piper (1948), que aparecía en sus calles de alguna manera llamativa y casi siempre agresiva<sup>55</sup>; y en Londres, la de Richard Wentworth (1947), cuyo trabajo se desarrolla también en el registro del ambiente cotidiano, a través de *ready-mades*.

*Richard Wentworth documentó obsesivamente durante veinticinco años el hecho de «viajar» constantemente a lo largo de la zona de Caledonian. Tomado en su totalidad, su enorme colección de imágenes representa un archivo de la vida diaria*

---

<sup>54</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 110.

<sup>55</sup> AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. Guipúzcoa: Ed. Nerea, 2000, p. 49.

*que documenta los procesos de los cambios constantes, el decaimiento y la apropiación que han caracterizado la economía de esta calle*<sup>56</sup>.

Los desplazamientos urbanos, y los registros de trayectorias, nos llevan a encuadrar estas prácticas en un neosituacionismo, donde el caminar se convierte en una herramienta fundamental en la configuración de las denominadas cartografías del territorio.

### **3.2.1. Sobre el andar y la política territorial. De Richard Long a Newton y Helen Mayer Harrison**

El mapa, el viaje y el paisaje están unidos entre sí, no se conciben el uno sin el otro. Para Richard Long, el arte consiste en la propia experiencia de andar. Como él mismo define —«en el suelo, una línea dibujada, de hierba hallada, representa la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto»<sup>57</sup>—, no hay objeto artístico sino experiencia artística.

La deriva supuso una práctica que contribuyó a definir un nuevo camino en el arte contemporáneo. Una nueva vía de expresión, donde el objeto se ha transmutado ya no es un fin, sino el resultado simbólico de un proceso estético experimental.

Long resuelve sus desplazamientos con mapas, vestigios de la memoria preconcebida, dibujados en líneas, flechas, círculos y rituales en forma

---

<sup>56</sup> KERR, Joe. «Mapping with latitude», en VV. AA. *Off limits. 40 Artangel Projects*. Londres: Ed. Merrell, 2002, p. 10 [Traducción propia].

<sup>57</sup> CARERI, Franceso. *Walkscapes. El andar como práctica artística estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 p.146.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

simbólica. «En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea»<sup>58</sup>.

Richard Long responde al perfil de cartógrafo de la realidad desde su caminar. Las fotografías de sus intervenciones indican que sus estrategias representacionales reflejan las de los mapas.



Richard Long, *A line made by walking*. Inglaterra, 1967

En su acción *A line made by walking*, asistimos a una imagen cuya perspectiva está sesgada por la línea del trayecto. La línea cuya anchura no disminuye de forma apreciable con la distancia presenta el paisaje como

---

<sup>58</sup> CALVINO, Italo. *El viandante en el mapa*. Madrid: Siruela, 1998, p. 89.

diagrama, caminó hacia adelante y hacia atrás a lo largo de una línea recta sobre la hierba de la campiña inglesa, dejando una pista que luego fotografió en blanco y negro.

La obra, considerada un hito en el arte contemporáneo, se encuentra en la delgada línea entre la performance (acción) y la escultura (objeto). En su obra no existe la idea de provocar cambios en el paisaje; simplemente deja su huella, una señal que contribuye a manifestar el orden del mundo. En sus largas caminatas, Long mide el paisaje con sus pisadas, toma conciencia de lo que le rodea y se reconoce a sí mismo.

Richard Long diferencia en sus obras dos tipos de enfoques, los exteriores y los interiores:

*Las obras exteriores e interiores son complementarias, aunque yo tendría que decir que la naturaleza, el paisaje, el senderismo están en el centro de mi trabajo e informan a los trabajos de interior. Pero el mundo del arte se recibe generalmente «dentro» y tengo el deseo de presentar el trabajo real en el tiempo y en el espacio público, en lugar de fotografías, mapas y textos, que son definidas por obras «de segunda mano». Una escultura alimenta los sentidos en un lugar, mientras que un trabajo de fotografía o un texto alimentan la imaginación desde otro lugar. Para mí, estas diferentes formas de mi trabajo representan la libertad y la riqueza; no es posible decir «todo» de una manera<sup>59</sup>.*

---

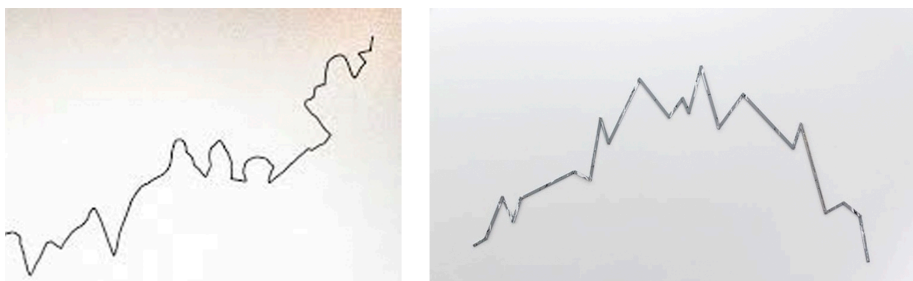
<sup>59</sup> TATE MUSEUM. «Richard Long: Heaven and Earth, room guide: room 2» [en línea]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/explore-exhibition/richard-long-2> [consultado el 03/05/2012].



La cartografía de Long puede ser considerada de forma similar como el itinerario de un discurso. Un discurso destinado a redefinir la posición del objeto.

El artista incluye fotografías del sitio como parte del mapa, por lo que su abstracción deliberada permite interpretaciones múltiples.

En la misma dirección trabaja Hamish Fulton, quien, a diferencia de Long, es capaz de hacer travesías de mayor dificultad, no solo por la magnitud de los escollos topográficos que ha de sortear, sino por la dilatación en el tiempo de sus habituales trayectos de largo recorrido.



Hamish Fulton, *Mountain Skyline*, 1975

Su trabajo *Mountain Skyline*, tal y como se plantea desde Richard Long, acaba convirtiendo la cartografía en una suerte de anotación, de cuaderno de notas, de bitácora de esa experiencia en el territorio, en este caso construyéndolos relieves tipográficos de este *skyline*.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> FULTON, Hamish. «Mountain Skyline (from Fourteen Works)» [en línea]. Disponible en: [http://www.barbarakrakowgallery.com/stuff/contentmgr/files/0/18eefa502156e101175e759a82cc3ab3/img\\_two/fulto\\_n\\_mountainskyline19476\\_800\\_.jpg](http://www.barbarakrakowgallery.com/stuff/contentmgr/files/0/18eefa502156e101175e759a82cc3ab3/img_two/fulto_n_mountainskyline19476_800_.jpg) [consultado el 03/07/2012].

El artista conceptual japonés On Kawara centra su obra en el discurrir del tiempo como acto estricto de disciplina, que documenta su vida día a día. El artista fue más allá en el estudio de sus principios al insistir en sus trabajos en cuestiones de alcance filosófico y en los constantes intentos de medición humana del tiempo –tan presente en lo cotidiano aunque intangible–, a través de fechas y horas, de números que dan forma a lo inabarcable y que pueden visualizarse en sus diferentes proyectos.

Sus pinturas, telegramas y cartas postales (testigos materiales del paso de los años) trataron de hacer conscientes a los espectadores de su leve y humilde lugar en la historia así como de representar la compleja experiencia que para las personas supone el transcurso del tiempo.

Entre 1968 y 1979, realizó una serie de obras sobre sus desplazamientos a diferentes ciudades. En su trabajo *I went*, Kawara trazó sobre un mapa su ruta exacta durante un viaje entre varias ciudades. El número de mapas que usaba dependía del número de días que pasaba en cada lugar hasta que partía a otro. Otras series en esta misma línea fueron *I read* y *I met*.

El uso de mapas en sus obras evidencia una especie de autodocumentación con carácter de cuaderno de viaje, donde genera conexiones espaciales en vez de texto verbal. El arte de On Kawara va más allá de lo conceptual: aborda la idea de tiempo valiéndose de las unidades de medida creadas por el hombre (días, años, siglos...), pero hace de su propia existencia en el mundo la prueba evidente del transcurrir del tiempo. Entre el documento, el registro y la evidencia, On Kawara delata y señala cómo nuestra experiencia histórica está a veces rebasada y otras simplemente reducida a la ineludible marcha del tiempo.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO



On Kawara, *I Went*. Doce volúmenes desde 1968 a 1979 (4740 pp.en total)

En cambio, para los artistas Newton y Helen Mayer Harrison, el uso de los mapas no solo se configura como objeto estético-artístico para registrar el paso del tiempo, sino como una herramienta para desarrollar las políticas del uso territorial. Un ejemplo es su pieza *Lagoon Cycle*, en la que usaron unos paneles gigantes con mapas y otros materiales –incluido textos–, para mostrar problemas relacionados con el desarrollo de una cultura del agua para los cultivos en Sri Lanka.

En este caso, la función de los mapas es la de centrar el foco de atención en lugares específicos donde fallan las políticas ecológicas o mostrar alternativas futuras que podríamos llamar utopías.

Todo su trabajo está profundamente relacionado con la historia del lugar, a través de mapas y fotografías a las que acompañan narraciones poéticas o diálogos. Como el propio autor, Newton Harrison, remarca, «somos narradores. Nuestro arte tiene que ver con el compromiso directo»<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> ALA PLÁSTICA. «Newton y Helen Mayer Harrison» [en línea]. Disponible en: <http://www.alaplastica.org.ar/harrison.htm> [consultado el 30/02/2011].



Newton y Helen Mayer Harrison, *The Lagoon Cycle*, 1974-1984

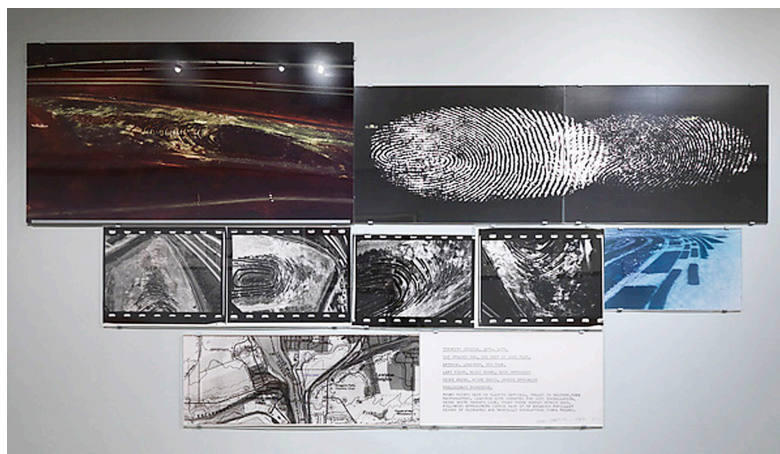
### 3.2.2. Mapa y fotografía aérea. Dennis Oppenheim y Melanie Smith

Dennis Oppenheim, en el año 1970, plantea una obra titulada *Identity Stretch*, en la que se sirve de la imagen de sus huellas digitales (y de las de su hijo), estampadas sobre un papel cuadriculado, para someterlas a un procedimiento de extensión.

El papel hace las funciones de un plano a escala, lo cual le permite trasladar las huellas de identidad personal al territorio y marcar el suelo con grandes ampliaciones de las mismas, como si el territorio fuera una enorme hoja de papel. Finalmente, las huellas se estamparon con una máquina de asfaltar carreteras sobre un terreno agrícola. El fotomontaje es muy representativo de la forma en la que Oppenheim se sirve de su cuerpo y de la naturaleza como sujeto y como medio en su arte.

La relación del mapa con la fotografía aérea será el punto de partida para analizar el cambio direccional de la mirada del hombre sobre el territorio. Gracias a este tipo de fotografía se introducen cambios relevantes en las relaciones artísticas posteriores; y, por extensión, se fundamentan filosofías que marcan las directrices de algunas corrientes.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO



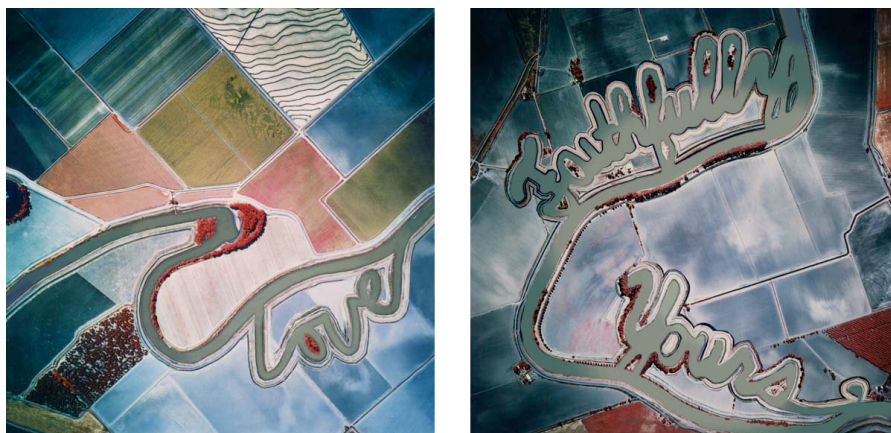
Dennis Oppenheim, *Identity Stretch*, 1970-1975

La fotografía aérea supone un análisis de la superficie terrestre, mediante el empleo de máquinas fotográficas instaladas a bordo de diversos medios aéreos, que encuentra aplicaciones en diferentes campos del conocimiento, como recabar información sobre la naturaleza de los terrenos o, por ejemplo en el campo militar, obtener información sobre objetivos estratégicos.

La fotografía aérea augura un cambio de percepción de escalas. El espectador toma conciencia así del tamaño de la intervención y se establece un proceso de miniaturización del paisaje.

Como ya ocurriera con las fotografías de Nadar y de Wallace Black, que tanto han influido en el cambio de dirección de la mirada del espectador hacia su entorno, Dennis Oppenheim devuelve su mirada «mapa-territorio» a través de la fotografía aérea. Oppenheim consideraba la idea de «lugar», lejos de la mistificación romántica o de la mera megalomanía espacial, como algo definido socialmente. En sus piezas, el artista examina la interpretación vanguardista del entorno medioambiental.

El proyecto titulado *Salutations to the Sky* incluye una serie de fotografías aéreas ficticias, presentadas como propuestas para redireccionar el flujo del Río Sacramento en California. Oppenheim establece una comunicación literal entre cielo y tierra: el espectador puede leer palabras tales como «Always», «Love», «Adiós» y «Faithfully Yours», formadas por el río mientras se curva a través de coloridos caminos de tierra<sup>62</sup>.



Dennis Oppenheim, *Love* y *Faithfully Yours*, 2006

En este deseo de concepción aérea, la artista residente en México Melanie Smith reflexiona acerca de los símbolos de la ciudad y nos presenta imágenes aéreas en escala de grises, un entramado urbano diferente al fotografiado por Nadar, pero inmerso en miradas equivalentes y en la misma dirección. En sus fotografías, la urbe se transfigura en miniatura, la ampliación del campo de visión del hombre disminuye la escala de los

---

<sup>62</sup> ARAZI, Megan. *Salutations to the Sky, Dennis Oppenheim* [catálogo de exposición]. The Gabarron Foundation-Carriage House Center for the Arts, Nueva York, 2012.

elementos observados, que se convierten en pequeñas conquistas del espectador.

Con la ciudad de México como protagonista casi exclusiva de su obra, Smith revela las tensiones sociales y económicas traduciéndolas a formas, colores y a la infinitud de una retícula urbana tan real como imposible de asumir si no es a través de esta vista aérea. Una cuadrícula que parece perfecta en su disposición y distribución geométrica pero que no es sino la traducción espacial de los desequilibrios sociales y vitales que dominan una de las mayores urbes del mundo contemporáneo y que lo representan como en realidad es.



Melanie Smith, *Spyral City*, 2002

### 3.2.3. Habitar / transitar. Arquitecturas y refugios del cuerpo social

La vertiente crítica del arte público actual en Estados Unidos y Europa, a la que pertenecen artistas como Krzysztof Wodiczko, Dennis Adams, Dan Graham, Aldredo Jaar, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Dara Birnbaum,

Marta Rosler, etc., plantea una definición radical en términos políticos de lo que supone este nuevo arte.

Estos artistas proponen una transformación crítica de la cultura desde dentro, a través de una acción afirmativa en la vida cotidiana y sus instituciones (educación, diseño, entorno, espectáculo y medios de comunicación), con el fin de elevar la conciencia de la experiencia urbana y dar paso a nuevos espacios de sociabilidad, en confrontación con el modelo de «espacio público establecido»<sup>63</sup>.

Las piezas e instalaciones de estos artistas en muchas ocasiones están próximas a la arquitectura, y sus imágenes se adaptan a una estructura formal que, a menudo, hace referencia a la habitabilidad y refugio en la ciudad.

Los artistas manifiestan un deseo de trabajar en torno a los espacios de habitabilidad en las ciudades, trazando una cartografía sobre la dicotomía entre interior y exterior en la que se hace extensible la idea de público y privado, de inclusión y exclusión social, con la intención de acentuar este binomio y ponerlo al borde de su quiebre. En paralelo, otros artistas han elegido el tema del refugio para construir sus obras. Estas, más que esculturas, se convierten en lugares en los que se recurre a la idea de recinto cerrado para extraer un significado simbólico, en términos tradicionales, de cómo la arquitectura suele asociarse con estructuras edificadas para cumplir una función determinada.

En esencia, abstrayendo sus nociones más elementales, estamos hablando de la creación o delimitación de espacios cuando se toman elementos físicos y

---

<sup>63</sup> MONLEÓN, Mau. «Escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad» en *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 135-136.



se sitúan en ambientes desocupados, vacíos, organizándolos para llevar a cabo una acción confinadora y divisoria, con el objetivo de contener así un espacio dentro de ellos.

### **3.2.3.1. Deconstrucción y memoria del lugar**

Existen otras maneras de construir, una de ellas a través de la deconstrucción. El trabajo de Gordon Matta-Clark, arquitecto titulado que nunca ejerció su profesión a la manera «tradicional», se mueve dentro de esta acción deconstructivista.

«Nadie podía construir edificios tan bien como Gordon los deconstruía»<sup>64</sup>, comentaban algunos de sus contemporáneos.

Este «anarquitecto», como el mismo se denominaba, conoció y tuvo contacto con filósofos deconstructivistas como Guy Debord, lo que dotó de gran fuerza a su discurso creativo.

Influenciado por la crisis económica del 68, dedicó una parte importante de su muy diverso arsenal de creaciones artísticas a la crítica abierta al régimen capitalista, expresado en una de sus formas más comunes, la propiedad privada, y en particular a su materialización en construcciones arquitectónicas.

Esta «hermenéutica marxista» –término del propio Matta-Clark–, trataba, pues, de intervenir construcciones existentes a través de cortes, sustracciones o demoliciones parciales, dando así una nueva cara a la estructura que sirve

---

<sup>64</sup> CASTLE, Ted. «Gordon Matta-Clark» en *Flash Art International*, junio-julio, 1979, pp. 90-91.

para contener un espacio. Matta-Clark no solía ver su trabajo como un acto destructivo, prefería pensarlo como la liberación de nuevos espacios. Sus cortes cónicos y oblicuos sobre las estructuras son sin duda espectaculares y brutalmente estéticos, pero el efecto más dramático se refleja en las cualidades abstractas del espacio y se percibe a través de elementos intangibles como la luz, el sentido de apertura o la alteración de la escala.



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975

Por la naturaleza misma del acto creativo, la mayoría de sus intervenciones eran expresiones efímeras realizadas sobre construcciones destinadas a ser demolidas, incluso antes de ser intervenidas. Es por ello que la planeación previa y el registro mismo de la intervención deconstructivista se volvían tan relevantes como su realización.

Cada corte realizado sobre los edificios era cuidadosamente pensado, diseñado, dibujado una y otra vez en planos y alzados, como en cualquier otra obra arquitectónica. Esta es la razón por la que un legado significativo de planos, dibujos, fotografías, fotomontajes, collages y diecinueve cortometrajes fungen como testimonio de la seriedad del trabajo realizado.

No estamos hablando de cortes al azar, sino de sustracciones geométricas complejas llevadas a cabo por el propio artista en volúmenes de tamaño considerable, como en *Conical Intersect*, realizado en el marco de la Bienal de París de 1975<sup>65</sup>, donde dos grandes conos intersectados son restados de la volumetría de inmuebles de Les Halles, programados para ser demolidos por la construcción del futuro Centro Pompidou<sup>66</sup>.

La actitud disidente y crítica de su trabajo no fue bien recibida por muchos de sus contemporáneos, sin embargo, con el paso de los años, su obra ha demostrado tener un fundamento conceptual sólido y una resonancia poderosa, que se presenta como una posible contrapostura ante las tendencias urbanas mundiales, en las que la proliferación de ciudades suele explotar y extenderse de un día a otro, afectando veloz y profundamente a los sustentos urbanos y naturales del entorno.

---

<sup>65</sup> La Bienal de París (Biennale de Paris) es un evento de arte internacional fundado en 1959 por André Malraux, entonces responsable del Ministerio de Cultura de Francia. Su objetivo, identificar y activar las prácticas artísticas que cuestionan los valores establecidos del arte. En la edición del año 1975, participaron junto a Gordon Matta-Clark, Eventstructure Research Group, Antoni Muntadas, Marina Abramovic, John M. Armleder, Christian Boltanski, Luciano Castelli, Valie Export, Terry Fox, Rebecca Horn, Urs Lüthi, Krzysztof Wodiczko, Noël Dolla y el colectivo COUM Transmissions (Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti).

<sup>66</sup> El Centro Pompidou es el nombre empleado para designar al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París (Francia), diseñado por los entonces jóvenes arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. El edificio, concluido en 1977, fue inaugurado el 31 de enero de ese mismo año.

Siguiendo en la misma línea de artistas que trabajan con el vacío, dentro del estudio de habitabilidad en fenomenologías urbanas, nos encontramos con el caso paradigmático de la obra de Rachel Whiteread. Sus vaciados sistemáticos de espacios y objetos cotidianos (bañeras, colchones, habitaciones, etc.) hablan de la inevitable obsolescencia del entorno de la vida, que al solidificarse en resina, escayola u hormigón expulsa a esta de sí y la hace aparecer como una ruina. Esta reflexión sobre el carácter ruinoso y obsoleto del espacio de la vida es un rasgo distintivo que se aprecia particularmente en su famosa pieza *House*, de 1993. La obra consiste en el vaciado de hormigón de un módulo completo de viviendas de clase obrera del este de Londres, que aparece aislado en medio de un descampado, como un recuerdo de un modo de vida que está siendo sistemáticamente borrado del paisaje y de la memoria por la progresiva gentrificación del casco urbano. En sus paredes aparecen, sin embargo, las huellas dejadas por la vida de los individuos que encontraron cobijo en su interior, que tuvieron allí su hogar, crecieron y envejecieron.

Como vemos, la escultura evidencia el propósito de Whiteread de subversión de los objetos y escenificación del drama de la cotidianidad, al tiempo que cuestiona continuamente el acto de habitar en la ciudad. El resultado es que todos los elementos han perdido su función de uso. Tanto el vaciado como la demolición implican la idea de ausencia, como ilustra su serie de fotografías *Demolished* (1996), sobre el derrumbe de edificios de viviendas. Esto constituye el fundamento de su trabajo: hacer visible lo que el poder de los objetos, la arquitectura o la especulación urbana devoran: los espacios del habitar.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO



Rachel Whiteread, *House*, 1993

La unión entre arte y vida puede formalizarse mediante contenidos y formas muy diversas. El arte público se relaciona con el arte y, de un modo muy especial, se relaciona con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva. Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones.

Como se ha venido sosteniendo en el discurso de estos artistas, la posibilidad de que el espacio de lo público llegue al hogar también permite que lo privado se haga público. Las historias, experiencias y memoria domésticas dejan, por tanto, de ser privadas.

La concepción de ciudad como centro de intercambio, la concepción de la calle como lugar de tránsito, el recorte de libertad que están sufriendo los

ciudadanos por no tener un espacio adaptado a sus necesidades es el discurso en el que indaga Miguel Benjumea en su acción *¿Habitas o transitas?*

La intervención-performance realizada en Valencia en el año 2007 ahondaba en la idea de reconstrucción del espacio cotidiano. Sobre las caras de un viejo edificio, que testimonia la memoria y vestigio de un tiempo pasado, se construyó un hábitat constituido por una mesa, sillas y un perchero. Organizado geométricamente simulando un habitáculo, con puertas y ventanas, y un acceso para salir o entrar a la «casa», este espacio sirvió como escenario y escaparate de participación para construir un diálogo sobre la ciudad, la calle, la habitabilidad y el transitar diario por nuestro tejido social.



Miguel Benjumea, *¿Habitas o transitas?*, 2007

La intervención generaba un discurso subversivo ante la ciudadanía, como táctica para pensar en nuevos modelos, pensar sobre la calle y sobre la vivienda y conducir colectivamente a nuevas propuestas y actuaciones<sup>67</sup>.

En definitiva, asistimos a prácticas artísticas que ponen en evidencia y desacuerdo el discurso de la habitabilidad para trabajar en un cambio de percepción de las necesidades, con el objetivo prioritario de construir un espacio a la medida de todos y conducir inexorablemente a fórmulas distintas de las que actualmente se están manejando, planteando de este modo otras formas de actuar, tanto en la construcción del espacio público como del privado.



Miguel Benjumea, *¿Habitas o transitas?*, 2007

### 3.3. Habitar la controversia

En los últimos años, el crecimiento de las ciudades ha supuesto un enorme consumo de amplios territorios periféricos, con el fin de implantar allí las

---

<sup>67</sup> BENJUMEA, Miguel [en línea]. Disponible en: <http://www.miguelbenjumea.com> [consultado el 23/04/2014].

nuevas áreas productivas y sus infraestructuras. Las periferias se han ido formando a partir de las líneas determinadas por el desplazamiento y por los fragmentos edificados.

Todas estas transformaciones conllevan la aparición de una «ciudad fragmentada», compuesta por espacios dejados a cuenta o dejados a raíz de un proceso de urbanización extensivo.

Hoy las ciudades se enfrentan a su propia extensión, al estallido y a la fragmentación urbana. El creciente uso del automóvil, la proliferación de centros comerciales periféricos o el crecimiento de zonas empresariales y, como contraparte, el crecimiento y aparición de nuevas áreas de favelas o chabolas, parecen conducirnos de manera inexorable a un modelo urbano que podríamos calificar como «ciudad fragmentada».

Sin embargo, comprobamos la tendencia a intervenir en los territorios contemporáneos con el fin de reorganizarlos. Esta necesidad de transformación progresiva de la ciudad contemporánea se hace posible gracias a las oportunidades de suelo y a la aparición de una demanda de innovación espacial, propiciada por la evolución de los modos de vida.

Si la creciente autonomía de los individuos, la movilidad profesional o la velocidad de los medios de transporte potencian la formación de ciudades de grandes distancias, también es cierto que, a cambio, asistimos a una gran demanda de vida social de barrio, que debe ser reelaborada desde nuevas bases.



### 3.3.1. Usos y contradicciones en la ciudad. Santiago Cirugeda

Como venimos sosteniendo, la metrópolis de finales del siglo XX está dominada por la idea de fragmento, en contraposición a la figura de la continuidad que primó hasta el siglo XIX y que construía la imagen de un espacio urbano regular, depurado de cualquier carácter contingente.

La ciudad del fragmento lleva a nuestros días una concepción más topológica del espacio y de la especificidad de sus lugares. El modelo actual representa o deja ver el resquebrajamiento social: una metrópolis del siglo XXI marcada por la segmentación.

Desde los últimos años, la fragmentación se ha convertido en un concepto recurrente en los discursos urbanos. Más allá de las diferentes acepciones que el término pueda tener y los usos que de él puedan hacerse, es evidente que existen manifestaciones artísticas físicoespaciales que han motivado la persistencia del debate acerca del carácter fragmentado de las metrópolis contemporáneas.

Las nociones de «ciudad archipiélago» (Gorelik, 2011), «ciudad partida», «cuarteada», «urbanismo astillado» o «metropolaridades» (términos acuñados por Marcuse y Van Kempen, Marcuse, Graham y Marvin, y Soja, respectivamente), por citar solo unas pocas, apuntan en una misma dirección: el reconocimiento de nuevas formas de separación o la exacerbación de formas divisorias preexistentes, que en el período contemporáneo parecieran cobrar un creciente protagonismo.

¿Cómo puede un proyecto artístico contribuir a atenuar las desigualdades sociales o económicas de sus ciudadanos?

Santiago Cirugeda, en su portal de internet, *Recetas Urbanas*, reproduce propuestas de intervención, entre lo lúdico, lo práctico y lo subversivo.

Desde una perspectiva disidente, proponiendo acciones creativas y desestabilizadoras, este arquitecto sevillano reclama el papel del ciudadano en el desarrollo de la ciudad así como la libertad para modificar el propio entorno<sup>68</sup>.

Con sus *Recetas Urbanas*, pretende ofrecer herramientas como el uso temporal de solares, articulado desde los grupos de vecinos, la arquitectura vertical compartida en edificios de propiedad horizontal o la ampliación de viviendas con andamios.



Santiago Cirugeda, *Recetas Urbanas* (portal web), 1996-actualidad.

La presentación de estos proyectos, desarrollados por Cirugeda y sus colaboradores, va acompañada de reflexiones sobre participación ciudadana

---

<sup>68</sup> CIRUGEDA, Santiago [en línea]. Disponible en: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php> [consultado el 31/09/2013].

y gestión del entorno, además de las instrucciones y los minuciosos consejos legales necesarios para quien quiera repetir la experiencia.

Cirugeda, desde el ámbito de la fenomenología urbana, aborda temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, las estrategias de ocupación e intervención urbana, la incorporación de prótesis a edificios construidos o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos. Él mismo se define como «alegal», alguien que intenta aprovechar los vacíos legales en beneficio de la comunidad. Algunos ejemplos de sus innovadoras soluciones son, por ejemplo, usar contenedores de recogida de escombros –que se pueden obtener con un permiso temporal– para colocar árboles o columpios en zonas urbanas degradadas, o bien emplear andamios –con el mismo tipo de permiso– para ampliar viviendas.

Todas estas experiencias han llevado a Cirugeda a ser un «experto legal», como lo demuestra el hecho de que no haya perdido ninguno de los numerosos juicios en los que han acabado muchos de sus proyectos.

### **3.2.2. Nuevas prácticas urbanísticas**

Los diferentes estudios y ensayos urbanos, que por parte de los artistas se están produciendo, muestran la evidencia e interés por comprender algunos aspectos que pueden contribuir a explicar la estructura y morfología de las ciudades y las causas que originan la disociación de sus elementos, como así lo atestiguan las diversas dimensiones en que se manifiesta lo que venimos denominando como «ciudad fragmentada».

En la primavera de 2008, el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona)<sup>69</sup> organizaba *Post-it city, Ciudades ocasionales*, una exposición que planteaba una revisión de la práctica urbanística.

La mayor parte de las prácticas reunidas para la exposición demuestran que diversas capas de usuarios, que van de los habitantes tradicionales a los trabajadores de paso o a los sin techo, comparten y reinventan continuamente el entorno urbano.

El proyecto expositivo investiga los diferentes usos temporales que se solapan sobre el territorio urbano, priorizando las perspectivas ofrecidas desde la arquitectura, el urbanismo y las artes visuales.

*Ciudades ocasionales* intenta explorar el citado fenómeno en sus múltiples y posibles variantes, con el fin de documentarlo y reflexionar sobre el mismo: un polígono industrial que se convierte en un circuito ilegal los fines de semana, el uso de la ciudad «en construcción» para la aventura de los exploradores, determinadas variantes del fenómeno okupa, la utilización de algunos *terrains vagues*<sup>70</sup> para encuentros ocasionales –un campamento nómada, una fiesta *rave*–, la conversión de la diurna ciudad universitaria en una zona de transacción sexual durante la noche, etc.

---

<sup>69</sup> El Centro de Cultura Contemporánea, también conocido por sus siglas, CCCB, es uno de los centros culturales expositivos más visitados de la ciudad de Barcelona. Situado en el Raval, tiene como temática principal la ciudad y la cultura urbana. El CCCB, que se inauguró el 25 de febrero de 1994, nació como una institución multidisciplinar dedicada al estudio de las ciudades y a todo lo que de ellas se deriva.

<sup>70</sup> Expresión francesa que significa ‘terrenos baldíos’. El término *terrain vague* forma parte de una propuesta de análisis urbano alternativo a los modelos de origen estructuralista, modelos que han demostrado su ineficacia en su confrontación con los hechos urbanos contemporáneos. Se focaliza en las áreas abandonadas, en los espacios y edificios obsoletos e inproductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

Se trata de un proyecto, que en el conjunto de parámetros que pone en juego, nos conduce a una serie de temas de especial interés para la cultura contemporánea: la necesidad de crear espacios disponibles, la versatilidad de la idea de reciclaje, la emergencia de nuevas subjetividades... Se podría afirmar que, de forma interactiva y modificándose en cada espacio donde se mostraba, la propia exposición se concibió siguiendo el modelo de las realidades urbanas que representaba<sup>71</sup>.



*Post-it city. Ciudades ocasionales, a su paso itinerante por Madrid.*  
CentroCentro, Palacio Cibeles, 2010

Son numerosos los proyectos de investigación que recurren a diversas herramientas para hacer un seguimiento y cartografiar la evolución del espacio urbano, a la luz de esos nuevos usos y de otros más tradicionales.

---

<sup>71</sup> *POST-IT CITY* [en línea], CCCB-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Disponible en: [http://www.cccb.org/es/exposicio\\_post\\_it\\_city\\_ciudades\\_ocasionales-16445](http://www.cccb.org/es/exposicio_post_it_city_ciudades_ocasionales-16445) [consultado el 09/10/2011].

A medio camino entre la geografía y la antropología, este nuevo conjunto de enfoques e instrumentos tiende a redefinir la forma en la que podemos contemplar la planificación del espacio y el territorio.

Nos debatimos ante cuestiones como la incorporación de nuevos cambios en los hábitos y usos del espacio público. Este se convierte en un elemento integral de la forma de usarlo y, en consecuencia, de cartografiarlo. Entretanto, el ejercicio de la arquitectura también ha evolucionado. Un enfoque de la concepción del espacio que, una vez más, culmina en ese modelo de la modernidad que, de alguna forma, postulaba la necesidad de que los individuos cumplieran con la visión utópica de las ciudades.

Un año más tarde, en 2009, y bajo la premisa del estudio de una nueva concepción del espacio, de los usos y nuevos escenarios emergentes nace *Habitar, redibujar el entramado urbano*, un proyecto comisariado por Jose Luis de Vicente y producido por LABoral Centro de Arte y Creación Industrial<sup>72</sup>.

Tal y como justifica Rosina Gómez-Baeza, directora de LABoral, en el catálogo de la muestra, se prevé que en 2050 más del setenta por ciento de la humanidad viva en ciudades. El crecimiento es imparable, y los avances tecnológicos representan ya un papel destacado en la transformación de su arquitectura y de sus tejidos urbanos.

«Las infraestructuras físicas empiezan a verse complementadas, gobernadas e, incluso, sustituidas por los sistemas de información», exponen los organizadores. La ciudad se convierte así en un «ente mutante», según De Vicente, que ve cómo se modifican las cualidades de su entramado urbano.

---

<sup>72</sup> LABoral Centro de Arte y Creación Industrial se inauguró en Gijón, el 30 de marzo de 2007, como espacio interdisciplinar para favorecer el intercambio artístico y fomentar la relación entre sociedad, arte, ciencia, tecnología y las industrias creativas.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

Sus habitantes se transforman en «seres nómadas» que deben intervenir en la ciudad y redefinir su experiencia con el espacio público, pero también con sus parcelas más íntimas.



*Habitar, redibujar el entramado urbano* (Interior del proyecto expositivo).

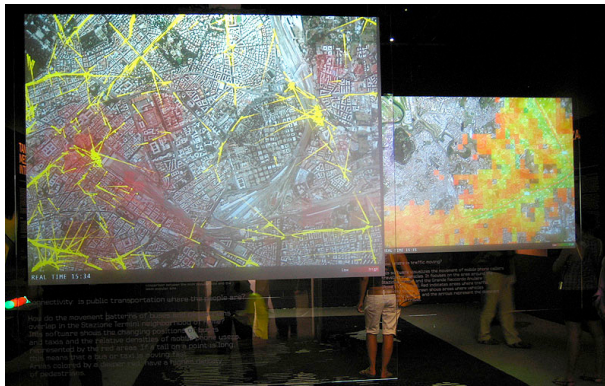
LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2010

De Vicente nos brinda la perspectiva de toda una serie de prácticas que funden la cartografía y la visualización de datos con nuevas exploraciones en el ámbito de la concepción y la representación de nuestra forma de habitar el espacio, ya sea público o privado, y de cómo nuestra relación con este se ha visto modificada por la presencia cada vez mayor en nuestras vidas de la comunicación en red.

*Habitar, redibujar el entramado urbano* construye un escenario que es abordado mediante diecisiete proyectos desarrollados por artistas, estudios de diseño y de arquitectura, centros de investigación y medialabs, que nos ayudan a entender la ciudad como un conjunto de procesos dinámicos y flujos humanos.

Muchas de las propuestas artísticas presentes en la exposición permiten visualizar el tráfico en las ciudades, a partir de las señales emitidas por

sistemas de geolocalización. En nuestro objeto de estudio vamos a destacar las intervenciones sociales propuestas; por ejemplo, la del artista Julian Bleecker, quien con su aparato para captar otros puntos de vista potencia una arquitectura de flujo social.



SENSEable City Lab, *Real time Rome*, 2006

Posiblemente, los diversos experimentos contenidos en *Habitar* ponen de relieve el límite de la utopía moderna. Paradigmas que determinen un entorno más fluido y adaptable, que tengan en cuenta las nuevas necesidades y preocupaciones de las heterogéneas ciudadanía del presente, que compartan un espacio común.

Las nuevas fenomenologías urbanas nacen de la necesidad de habitar la controversia, a partir de una comunidad abierta a la ciudadanía. Una construcción de ciudad como infraestructura de procesos artísticos y culturales, basados en la recuperación de la vida cotidiana y de la regulación del sentido común.

Un ejemplo de las dialécticas urbanas que se establecen entre espacio y ciudadanía lo encontramos en Madrid con *El Campo de Cebada*, una plaza



PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

gestionada mediante la participación activa de sus vecinos, en un intento por hacer urbanismo con herramientas diferentes al planeamiento, y donde se facilita que los ciudadanos pueda implicarse de forma activa.

Es un espacio crítico en permanente cambio, que se construye a través de diferentes medios digitales y físicos, invitando explícitamente a intervenir en la toma de decisiones al mayor número de agentes posibles.



*El Campo de Cebada, 2009*

Una plaza con instrucciones de montaje, con licencias Creative Commons, que la hacen totalmente replicable. Un espacio útil para plantear posibles nuevos procesos en distintas partes de la ciudad a través de una comunicación explícita y transparente de lo que sucede y de cómo sucede. Un espacio de interlocución de la ciudadanía con la administración, que facilita la construcción participativa de la ciudad, a través de redes en

contextos internos y externos, que sirven como amplificadores de opiniones ciudadanas para capacitar su escucha.

En conclusión, las múltiples dialécticas que se suceden en las fenomenologías urbanas nos llevan a considerar la ciudad como un cuerpo complejo que va mucho más allá de los límites geográficos, urbanísticos o demográficos, ya que en el espacio urbano se proyectan múltiples formas de vida y maneras de actuar o de expresarse, que superan los límites encorsetados que se le quieren imponer. Hay que entender que la ciudad se construye sobre un conjunto de significados, un cúmulo de experiencias que no existen por sí mismas, sino que son producto de las prácticas que llevan a cabo las diferentes personas en un tiempo y en un espacio (urbano) determinado<sup>73</sup>.

Un repaso por la historia nos da detalle de cómo la cultura arquitectónica tradicional ha mantenido reprimidas las diferencias y ha conservado el espacio esterilizado como una economía técnica bajo el control del mito de la arquitectura proyectista. Precisamente, las prácticas artísticas que hemos seleccionado en esta primera parte de la investigación son aquellas en las que sus artistas han cuestionado, desde la disidencia, la necesidad de reinterpretar y reestructurar el espacio urbano.

Actualmente, en las ciudades occidentales contemporáneas, es profundamente hegemónica una visión que deja a gran parte de la población fuera de los beneficios que el espacio urbano pudiera representar. Muchos de los habitantes de las grandes ciudades no son verdaderamente ciudadanos de pleno derecho pues sus necesidades sociales, económicas, políticas o

---

<sup>73</sup> CORTÉS, José Miguel. *Cartografías disidentes*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, 2008.

PRIMERA PARTE  
ARTE, CIUDAD Y DISIDENCIA. DIALÉCTICAS URBANAS  
Y (RE)CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO

vivenciales no están atendidas; sus prácticas son anuladas, sus espacios negados, sus proyectos ninguneados y sus identidades amordazadas.

En este escenario, es donde se sitúan el debate y la confrontación ideológica y cultural; ahí es donde se posicionan las aportaciones que desde el mundo del arte y de la cultura pretenden dar a conocer visiones y fenomenologías distintas a las mayoritarias, planteamientos disidentes y proyectos mutantes que desean cambiar la configuración de nuestras ciudades con el fin de hacerlas más sociables e inclusivas.



**SEGUNDA PARTE:**

**Mapa y políticas espaciales.  
Desafíos teóricos y  
obstáculos metodológicos  
en la práctica cartográfica**



## **4. ¿Cuándo vemos el mapa creemos ver el mundo? Antecedentes históricos**

### **4.1. El mapa y su representación en la historia. Principales hitos cronológicos**

A lo largo de la historia y en las diferentes sociedades, los mapas han tenido una gran variedad de soportes sobre los que «imprimir» las imágenes: piedras, vidrio, papiros e, incluso, el propio cuerpo (en algunas culturas se tatuaban los mapas sobre la piel).

Para entender cómo los mapas se aproximan en gran medida a lo que entendemos hoy como cartografía, es necesario remontarse a Hiparco de Rodas (190-120 a. C), quien inventa el astrolabio<sup>74</sup>, y con él determina, por vez primera, la longitud y la proyección cónica.

Eratóstenes, alrededor del año 220 a. C., había colocado las coordenadas con los paralelos y los meridianos hasta alcanzar la isla de Sri Lanka.

En la antigüedad, el mapa evoluciona de ser una forma plana a convertirse en una esfera muy precisa, estudiada por Pitágoras y Aristóteles. Pero es Ptolomeo quien realiza uno de los primeros mapas con precisión, en el que su estructura está distribuida por redes equidistantes entre sí, y donde también cambia la teoría del sistema planetario por el sistema geocéntrico. Solo se tarda cien años en olvidar a Ptolomeo.

---

<sup>74</sup> El astrolabio es un antiguo instrumento que permite determinar la posición de las estrellas. La palabra astrolabio procede etimológicamente del griego *στρολάβιον*, que puede traducirse como 'buscador de estrellas'. El astrolabio era usado por los navegantes, astrónomos y científicos, en general, para localizar los astros y observar su movimiento, para determinar la hora local a partir de la latitud o viceversa. También sirve para medir distancias por triangulación.

Con unos intereses totalmente diferentes, surge en Roma la Tabla de Peutinger<sup>75</sup>, un itinerario que mostraba la red de carreteras del Imperio Romano. Es en la Edad Media cuando aparecen los primeros mapas *Orbis Terraum*<sup>76</sup>, también denominados «mapa de T en O»<sup>77</sup> –un tipo de mapamundi caracterizado por su alta carga teológica– y, posteriormente, en el siglo XIII, los mapas portulanos<sup>78</sup>, mapas de navegación marítima que describen los puertos de entrada y salida desde el Mar Mediterráneo hasta el Mar Negro.

En 1296, los italianos emplean en sus viajes marítimos el libro *Il compasso de navigare*<sup>79</sup>, una herramienta muy utilizada para orientarse sin puntos de referencia.

En 1492, Cristóbal Colón viaja por primera vez hacia el oeste, hacia América; en ese mismo año, Martin Behaim realiza en Nuremberg, basado en el mapa de Ptolomeo, el primer globo terráqueo, conocido como *La Perspectiva Universal*<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Se puede contemplar una de las copias en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena. El mapa original (solo han sobrevivido copias) fue realizado a partir del siglo IV.

<sup>76</sup> El primero en realizar estos mapamundis fue Isidoro de Sevilla, quien en sus etimologías indica cómo deben realizarse. La O representa el mundo de forma circular, la forma geométrica perfecta, rodeado por el océano.

<sup>77</sup> Un ejemplo son los mapamundis de los beatos –de los que el más famoso es el del Beato de Liébana–, que tienen su origen en los Comentarios al Apocalipsis de San Juan, del siglo VIII, y contienen numerosas ilustraciones acompañando al texto.

<sup>78</sup> Las cartas o mapas portulanos fueron posibles gracias al uso de la brújula. Aparecen en el siglo XIII y continúan elaborándose durante varias centurias, incluso muy avanzada la Edad Moderna.

<sup>79</sup> Traducido al español como *El compás de navegar*.

<sup>80</sup> El primer mapa que representó las tierras emergidas del Nuevo Mundo fue el realizado por Martin Waldseemüller en 1507, adaptando a la esfera su *Universalis Cosmographia*. Otro globo terráqueo renacentista, el *Globo Hunt-Lenox* (1507), incluye la frase convertida en tópico «aquí hay dragones». También es preciso señalar cómo, en el observatorio de



Es en el siglo XVIII cuando se comienzan a usar nuevos instrumentos, como el octante y el sextante<sup>81</sup>: el mapa pasa a ser científico.

#### **4.2. Representación espacial y modos de ver. El mapa en el discurso teórico**

*La historia social de los mapas, al contrario de lo que ocurre con la literatura y la música, parece contar con pocas modalidades de expresión genuinamente populares, alternativas o subversivas. Los mapas son fundamentalmente un lenguaje de poder y no de protesta<sup>82</sup>.*

Harley y Woodward

La discusión sobre qué es el mapa y cuál es su naturaleza es muy extensa. Los especialistas no ponen en duda que la denominación idea-mapa existe desde tiempos muy remotos y, aunque sus orígenes resultan inciertos, gran

---

Estambul, Taqi al-Din construyó, alrededor de 1570, un globo terráqueo de aspecto muy moderno.

<sup>81</sup> El octante es un instrumento de reflexión inventado por el inglés John Hadley en 1731 para observar la altura de los astros sobre el horizonte del mar. El arco del octante consta de cuarenta y cinco grados o una octava parte del círculo, de donde proviene su denominación. El sextante es un instrumento que permite medir ángulos entre dos objetos tales como dos puntos de una costa o un astro, generalmente en el sol y el horizonte. Conociendo la elevación del sol y la hora del día, se puede determinar la latitud a la que se encuentra el observador. Esta determinación se efectúa con bastante precisión mediante cálculos matemáticos sencillos a partir de las lecturas obtenidas con el sextante.

<sup>82</sup> HARLEY, John Brian y WOODWARD, David. *The History of Cartography*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, vol. I, p. 3.

parte de los historiadores de la cartografía sospechan que algunas ideas cartográficas aparecieron antes incluso que el lenguaje escrito.

Para hablar de las imágenes que hoy consideraríamos mapas, pero que han sido producidas cuando no existían entornos institucionales que las invistieran como tales, Smail ya esgrime dos rasgos distintivos de la imagen cartográfica: el léxico (los topónimos) y la gramática (el marco que da sentido al léxico).

Christian Jacob, por su parte, sostiene que un mapa se define menos por sus trazos formales, que por las condiciones particulares de su producción, por su estatus de artefacto y de mediación en un proceso de comunicación social en el que las imágenes cartográficas son animadas. Esto permitiría abandonar el significado, o ciertas cualidades del significante, como criterio determinante para la delimitación del corpus estrictamente cartográfico, dentro de un universo mucho más amplio de imágenes. Ahora bien, desde el punto de vista ilustrativo, los mapas han llamado la atención de decenas de curiosos que han acudido con gran interés a recopilaciones, como las que recientemente han publicado, entre otros, Peter Barber<sup>83</sup> y Ralph Ehrenberg<sup>84</sup>.

Efectivamente, son muchos los campos desde los que cabe enfrentarse al ejercicio cartográfico. Hasta nuestros días, la producción de mapas ha sido objeto de estudio de muchas disciplinas ya consolidadas, desde varias perspectivas intelectuales. La representación cartográfica ha sido analizada por la historia social desde mediados del siglo XX gracias a los trabajos

---

<sup>83</sup> BARBER, Peter. *The Map Book*. New York: Walker & Company, 2005.

<sup>84</sup> EHRENBURG, Ralph. *Mapping the World: An Illustrated History of Cartography*. Washington D. C.: National Geographic, 2005.

realizados por Lloyd A. Brown<sup>85</sup>, G. R. Crone<sup>86</sup> y por el mítico historiador Leo Bagrow y su ya clásica *History of Cartography* (1951), posteriormente continuada por autores como Norman J. W. Thrower<sup>87</sup> o David Buisseret<sup>88</sup>.

Asimismo, el mundo de los mapas también ha sido estudiado, igualmente desde la sociología histórica, gracias a las contribuciones de Jerry Brotton<sup>89</sup>.

Desde la actividad artística y sus conexiones con la cultura visual, importantes y novedosas contribuciones han sido aportadas por, entre otros, Svetlana Alpers<sup>90</sup>, David Woodward<sup>91</sup> o P. D. A. Harvey<sup>92</sup>, cuyos trabajos dan algunas pistas de las relaciones que mantuvo la historia del arte con la actividad cartográfica. Los vínculos aparentes de la representación espacial con el pensamiento político han sido discutidos por infinidad de autores como Birkholz<sup>93</sup>, Gautier Dalche<sup>94</sup>, Shirley<sup>95</sup>, Black<sup>96</sup> y muchos otros, en los

---

<sup>85</sup> BROWN, Lloyd A. *The Story of Maps*. Londres: Cresset Press, 1951.

<sup>86</sup> CRONE, G. R. *Maps and their Makers: An Introduction to the History of Cartography*. Londres: Hutchinsons University Library, 1953.

<sup>87</sup> THROWER, Norman. *Maps and Man: An Examination of Cartography in Relation to Culture and Civilization*. Chicago: University Press, 1996.

<sup>88</sup> BUISSERET, David. *Monarchs, Ministers and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*. Chicago: University Press, 1992.

<sup>89</sup> BROTTON, Jerry. *Trading Territories: Mapping the Early Modern World*. Londres: Reaktion Books, 2004.

<sup>90</sup> ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

<sup>91</sup> WOODWARD, David. *Art and Cartography: Six Historical Essays*. Chicago and Londres: The University of Chicago Press, 1987.

<sup>92</sup> HARVEY, P. D. A. *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures, and Surveys*. Londres: Thames and Hudson, 1980.

<sup>93</sup> BIRKHOLZ, Daniel. *The King's Two Maps: Cartography and Culture in Thirteenth Century*. Londres: Routledge, 2004.

<sup>94</sup> GAUTIER, Patrik. *Géographie et Culture. La représentation de l'espace du VIe au XIIe siècle*. Paris: Ashgate, 1997.

<sup>95</sup> SHIRLEY, Rodney. *The Mapping of the World: Early Printed World Maps 1472-1700*. Londres: The Holland Press Cartographica, 1983.

que los mapas han sido utilizados como forma de integración de valores culturales.

A lo largo de la historia, hemos comprobado cómo ha existido una relación importante entre la cartografía y su vertiente pictórica, por la que el artista contribuía a producir una relevante transformación en la manera de ver el mundo. No resultaba extraño ver, por tanto, cómo los artistas más célebres contemplaban el mundo en términos cartográficos.

Ya en el ocaso de la Edad Media, el uso imaginativo de la vista tomó una nueva perspectiva: donde los pintores levantaban mapas y los cartógrafos pintaban cuadros. No en balde a los cartógrafos se les llamó durante mucho tiempo «pintores de mapas», en una época dominada por las relaciones de poder, mecenazgo y credibilidad en el desarrollo de la ciencia; en una etapa histórica donde la cultura aristocrática y principesca representaría un rol casi imprescindible a la hora de contribuir a la legitimación cognitiva de las nuevas prácticas científicas<sup>97</sup>.

A poco que se conozca la filosofía de la cartografía de John Brian Harley, se puede reconocer hasta dónde ha llegado su herencia en muchos de los autores que venimos reseñando, especialmente en David Buisseret.

Buisseret desplaza el foco nodal de la especificidad cartográfica hacia la capacidad de representar relaciones espaciales:

*Lo que en realidad hace que un mapa sea un mapa es su cualidad de representar una situación local; tal vez deberíamos*

---

<sup>96</sup> BLACK, Jeremy. *Maps and Politics*. Londres: Reaktion Books, 2000.

<sup>97</sup> Véase, por ejemplo, la notable biografía de Gerardus Mercator publicada por Nicholas Crane en CRANE, Nicholas. *Mercator: The Man who mapped the Planet*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2002.

*llamarlo «imagen de situación» o incluso «sustituto situacional». La función principal de esa imagen es transmitir información situacional, distinguiéndola así, por ejemplo, de una pintura paisajística, que aunque transmitiendo esa información incidental busca principalmente un efecto estético. En términos cognitivos, el mapa tiene que basarse en la percepción que el cerebro tiene del espacio más que de la sucesión»<sup>98</sup>.*

Siguiendo una línea argumentativa muy similar, George Toliás finalmente destaca el elemento que parece clave: la representación analógica. En efecto, «un mapa es una forma especializada de lenguaje visual y una herramienta para el pensamiento analógico. Tal como ha remarcado Harley, un mapa sirve, entre otras cosas, como una herramienta mnemotécnica<sup>99</sup>, es decir, un banco de memoria para datos relativos al espacio»<sup>100</sup>.

A poco que se conozca la filosofía de la cartografía de John Brian Harley se puede reconocer hasta donde ha llegado su herencia en muchos de los autores que venimos reseñando, especialmente en David Buisseret.

Es en *La nueva naturaleza de los mapas* donde se desarrollan las líneas básicas de la epistemología cartográfica de Harley.

---

<sup>98</sup> BUISSERET, David. *La revolución cartográfica en Europa*. Barcelona: Paidós, 2004, p.16.

<sup>99</sup> La mnemotecnica es una técnica de memorización basada en la asociación mental de la información a memorizar con datos, ya sean parte de nuestra memoria o de nuestra práctica cotidiana. Esta técnica aprovecha la capacidad natural que tiene nuestro cerebro para recordar imágenes y para prestarle más atención a los sucesos poco comunes o extraordinarios.

<sup>100</sup> TOLIÁS, George. «Maps in Renaissance Libraries and Collections» en *The History of the Cartography. Cartography in the European Renaissance*, vol. III. Chicago: University Chicago Press, 2007, pp. 639.

Siguiendo a Erwin Panofsky, Harley estudió las representaciones cartográficas como emblemas iconográficos donde el especialista es capaz de encontrar motivos artísticos individuales, la identidad del lugar representado y la dimensión hermenéutica o la connotación ideológica<sup>101</sup>.

Donde el resto de historiadores de la cartografía veía paralelos y meridianos, Harley vió representaciones metafóricas entre los límites de la ciencia y la historia del arte. Según él, como apuntaba Wise, «el mapa como texto cultural resulta más fructífero que el mapa como espejo de la naturaleza»<sup>102</sup>.

La obra de Harley apoya las tesis de Foucault en dos sentidos. Por un lado, la relación entre el poder y el conocimiento que hace que la instrumentalidad de los mapas se constituya como un rasgo específico para el control y vigilancia de la sociedad. En términos políticos, el mundo de Harley es un mundo donde no cabe prescindir de los mapas.

Por otro lado, apoyándose en la noción de *episteme*<sup>103</sup> del filósofo francés, Harley defiende su tesis de la intencionalidad del silencio y el «secreto en los mapas», en tanto que símbolo de impacto social y político para la conciencia de los individuos, y que, como él mismo determina, constituye el «aire de los tiempos». La forma en que Harley abordó la historia de la cartografía estaba estrechamente unida a la filosofía foucaultiana de las relaciones entre saber y poder. Para Harley, los mapas son documentos poderosos que contribuyen a las formas de control político de un sitio sobre otro, y que favorecen, en la mayoría de los casos, a las élites sociales.

---

<sup>101</sup> HARLEY, John Brian. *The New Nature of Maps*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 47-48.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 152-159.

<sup>103</sup> Término griego cuya raíz significa 'saber' o 'conocimiento', pero que se suele traducir por 'ciencia'. Con él, los filósofos griegos se referían al verdadero conocimiento, por contraposición al conocimiento aparente, a la creencia razonable.

Los mapas (en cualquiera de sus variantes) son una de las imágenes más familiares que utilizamos los ciudadanos con fines diversos. También son símbolos de la cultura visual de nuestro tiempo. Pese a ello, hay pocos trabajos que reflexionen con sistematicidad sobre los modos en los que los mapas participan de nuestro pensamiento visual.

El libro de Ward Kaiser y Denis Wood sostiene la tesis de que vemos a través de los mapas y de que reconocemos el rotundo poder de las imágenes para modelar nuestra visión del mundo<sup>104</sup>. Los autores ensayan uno de los pocos intentos de instar a los lectores a adoptar una mirada menos ingenua y más inquisitiva sobre los mapas que usamos en la vida cotidiana.

Diversas revisiones de la tradición geográfica coinciden en recuperar la relación entre visualidad y conocimiento geográfico, fundamentalmente a partir del análisis de los ensayos que se hicieron para desarrollar lenguajes visuales que expresaran gráficamente las concepciones y experiencias espaciales. Otros autores como Driver, Godlewska o Ryan proponen en sus teorías un distanciamiento explícito respecto de los enfoques tradicionales (que relegaban el estudio de las imágenes) y, al mismo tiempo, cierto distanciamiento respecto de la moda de sobredimensionar lo visual.

Uno de los aportes más perdurables, recuperando de nuevo a Harley, ha sido proponer una filosofía de la historia de la cartografía, cuyo objeto de estudio está en la idea de «deconstruir el mapa»<sup>105</sup> y analizar la articulación

---

<sup>104</sup> KAISER, Ward y WOOD, Denis. *Seeing Through Maps: Many Ways to See the World*. Chicago: ODT, Inc., 2006.

<sup>105</sup> Una antología de la propuesta teórica de Harley se encuentra sistematizada en la obra póstuma *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía* (2001). Matthew Edney narra los orígenes y el desarrollo de las teorías cartográficas de Harley en el número monográfico de *Cartographica. The International Journal for Geographic Information and Geovisualization* (n° 54, 2005).

que se establece entre conocimiento, mapa y poder. Una articulación que, por cierto, parece haber atravesado la producción cartográfica en las sociedades de todos los tiempos.

Recurriendo a una articulación de diversas perspectivas teóricas, la sociología del conocimiento foucaultiana propone abordar la teoría de que «las relaciones dialécticas entre imagen y poder no pueden ser encontradas con los procedimientos empleados para recuperar el conocimiento topográfico concreto de los mapas»<sup>106</sup>. De Foucault recupera la idea de formación discursiva para pensar la cartografía y para indagar sobre las reglas del discurso que la constituyen en diferentes coyunturas históricas<sup>107</sup>.

De Derrida rescata el enfoque deconstructivista para demostrar que, incluso en el nivel supuestamente literal, el mapa es intensamente metafórico y simbólico<sup>108</sup>.

Debido al profundo impacto que ha generado la filosofía deconstructivista de los mapas propuesta por Harley, la denuncia contra el supuesto desinterés que los geógrafos han prestado a la relación entre representación visual e implicaciones ideológicas suele eximir explícitamente a los estudios sobre la representación cartográfica<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> HARLEY, John Brian. *The New Nature of Maps*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 83.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 189-90.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp.199-200.

<sup>109</sup> KAISER, Ward y WOOD, Denis. *Seeing Through Maps: Many Ways to See the World*. Chicago: ODT, Inc., 2006.



### 4.3. Proyección y escala. El mapa no es el territorio

*Si el mapa se opone al calco, es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye<sup>110</sup>.*

Deleuze y Guattari

Los mapas nacieron con una intención clara, la de avanzar en el conocimiento del mundo. Pero este conocimiento siempre se ha planteado como una forma de dominación. En este sentido, dar nombre a las cosas y hacer mapas del territorio siempre se ha reconocido como una acción militar, y es que controlar y dominar el mundo mediante un mapa ha sido una estrategia para el desarrollo político de un país. Al hacer mapas, se adquiere cierta sensación de control. Quizás por ello –como forma cultural que se hereda a través de los siglos–, aún hoy, cuando se lee sobre cartografía, a menudo se encuentra la expresión «el poder de los mapas».

Los mapas siempre fueron mestizos, siempre han llevado implícita una mezcla de ciencia e ideología, fantasía y realidad, deseo y poder, certeza y especulación. Cada representación del mundo ha tenido sus funcionalidades y sus limitaciones, sus preferencias y sus rechazos, sus exactitudes y sus falacias<sup>111</sup>. Junto con los cartógrafos, los geógrafos se han ocupado del funcionamiento impredecible de la cultura y la sociedad. Los principales

---

<sup>110</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil pesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994, p. 18.

<sup>111</sup> LÓPEZ-GALIACH, Emilio. «Mapas de las nuevas geografías» [en línea]. Disponible en: <http://www.fronterad.es/?q=mapas-galiacho> [consultado el 02/01/2012].

fundamentos teóricos en la ciencia que estudia el campo geográfico provienen de dos ideas relacionadas: el materialismo y la producción del espacio.

Sin embargo, podemos defender que los mapas son representaciones que describen relaciones. Habitual y tradicionalmente, relaciones dentro del mismo territorio o relaciones de un territorio con otros.

Los mapas son sistemas visuales creados a lo largo de la historia con fines utilitarios. El mapa del mundo, con el que se ha educado a la mayor parte de la población, hasta hace muy poco era la proyección que en 1569 hizo Gerardus Mercator <sup>112</sup>. Este mapa tenía una intención muy clara: confeccionar una herramienta útil en la navegación, por lo que para ello transfirió la forma esférica del planeta a la plana del mapa.



Gerardus Mercator, *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio*, 1569

---

<sup>112</sup> Gerardus Mercator fue un geógrafo, matemático y cartógrafo flamenco, famoso por idear la llamada «Proyección de Mercator», un sistema de proyección cartográfica en el que se respetan las formas de los continentes pero no los tamaños. Fue uno de los primeros en utilizar el término ‘atlas’ para designar una colección de mapas.

Sus cálculos consiguieron que el meridiano central del mapa, la zona coincidente con las rutas entre Europa y América, quedara representado de forma que permitía trazar las conexiones con gran facilidad y exactitud, convirtiendo esta proyección en un instrumento perfecto para todo el proceso colonizador europeo de América. Este gran éxito trajo consigo una enorme difusión del mapa y extendió su uso a otros ámbitos, lo que lo convertiría en la imagen por excelencia del mundo durante cuatro siglos.

Como se viene sosteniendo en capítulos anteriores, para entender el mapa hay que tener un gran abanico de referentes que evidencien todas sus variantes, políticas, sociales y territoriales.

*La deconstrucción nos insta a leer entre las líneas del mapa, en los márgenes del texto, y a través de sus tropos, para descubrir los silencios y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen. Comenzamos a saber que los hechos cartográficos son solo hechos dentro de cierta perspectiva cultural. Empezamos a comprender que los mapas, al igual que el arte, lejos de ser una «ventana abierta al mundo» no son más que «una forma humana particular» [...] de ver el mundo<sup>113</sup>.*

Si investigamos el mapa desde un punto de vista científico, nos interesan sus características geográficas, topográficas y orográficas. Pero desde el punto de vista artístico, los autores han demostrado no solo un interés por el análisis formal, estético y conceptual, sino que sus teorías defienden un discurso relacional con el territorio de actuación.

---

<sup>113</sup> BLOCKER, H. G. *Philosophy and Art*. Nueva York: Charles Scribner Sons, 1979, p. 43.

*La escala y el territorio, los dos temas que estamos tratando aquí, se encuentran relacionados en un documento gráfico muy particular: el mapa. El mapa representa el conocimiento intelectual, la convención lingüística, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física, al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar conocimiento con experiencia... El mapa, en estas obras, no es solo una representación del terreno, sino un acta que da fe de que la obra de arte se ha realizado*<sup>114</sup>.

Los mapas también se nos revelan como documentos de exploración en sí mismos. Se resuelven entonces como un espacio de indagaciones que concluyen en aspectos y análisis complejos. La cartografía posee en los mapas su método espacial de representación de la realidad geográfica e incluye, desde el estudio multilateral de la esencia de estos, los procesos de su elaboración y confección, hasta los de su producción masiva y su uso en problemas aplicados<sup>115</sup>.

La cartografía utiliza otras ciencias que la apoyan en su cometido, pero tiene una serie de características principales que la definen:

- Funcionan como representaciones reducidas y generalizadas, lo que implica que el mapa es una representación parcial de lo que muestra.
- El mapa posee un carácter interpretativo que «modela la distribución, estado y vínculos de los diferentes fenómenos naturales y sociales,

---

<sup>114</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990, p.196.

<sup>115</sup> VV. AA. *Principios básicos de Cartografía y Cartografía automatizada*. Toluca, México: Ed. UAEM, 2003, p. 13.

seleccionados y caracterizados de acuerdo con la asignación de cada mapa concreto»<sup>116</sup>.

– Y por último, el mapa es considerado un medio de comunicación visual activo en tanto que favorece la «interpretación de la distribución y el comportamiento espacial de los fenómenos geográficos y ambientales»<sup>117</sup>.

Si la ciudad es un espacio donde los poderes socioeconómicos ejercen su mayor control e influencia, un lugar donde las ideologías dominantes son abiertamente reforzadas y resistidas, es comprensible que, desde este escenario, numerosos artistas hayan explorado, mediante el uso de mapas, diversos modos con los que resolver, advertir y sensibilizar sobre diferentes problemáticas.

## **5. El mapa como representación en el arte contemporáneo**

### **5. 1. Modelar y subvertir nuestra visión del mundo**

*Los mapas revelan al artista contemporáneo como explorador del mundo y de sí mismo. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede estar roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared,*

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 15.

*concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación*<sup>118</sup>.

Deleuze y Guattari

Representar la tierra en un plano y proyectar un objeto tridimensional en dos dimensiones supusieron formidables transformaciones. Con este proceso adquirimos la idea de espacio que ha dado forma al pensamiento europeo. Como señala el geógrafo Franco Farinelli, desde los inicios del conocimiento europeo no existe otra forma de conocer las cosas que no sea a través de su imagen. Difícilmente podemos ir más allá de su apariencia, de su representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la certeza de que los mapas no solo representan la realidad sino que la crean, desató una corriente crítica en la disciplina. Desde esta perspectiva, la geografía experimental aborda aquellas prácticas que tienen en la producción del espacio una actitud autoreflexiva.

Las prácticas reconocen que la producción cultural y la producción del espacio no puede ser separadas, y que la producción cultural e intelectual son una práctica en sí misma espacial. La geografía experimental no solo significa ver la producción del espacio como una condición, sino verla como parte integrante de la propia práctica. Este lado oculto de los mapas, que se escapa a la comprensión y que surge inesperadamente tras su creación, sin duda contribuye a que sea tremendamente difícil llegar a una definición exacta de qué son los mapas.

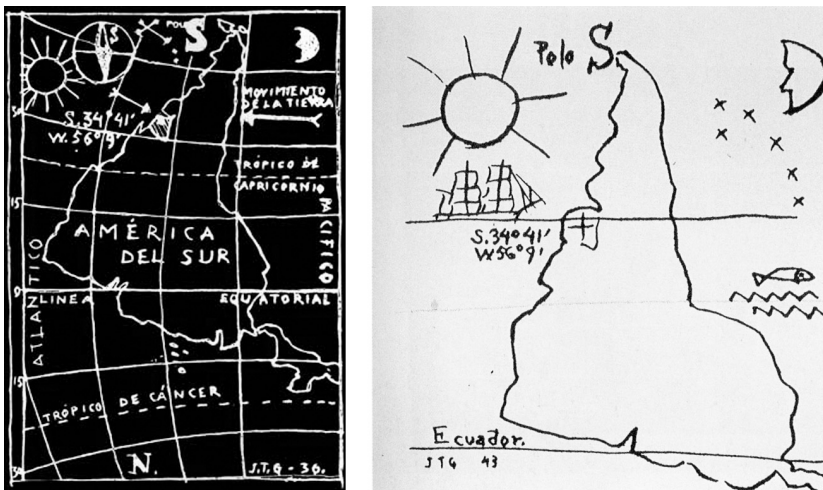
---

<sup>118</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 15.

### 5.1.1. Contrahegemonía espacial: *Nuestro norte es el sur*. Torres García, Fuller y McArthur

Como se viene sosteniendo, la visión disidente de la cartografía contemporánea se intensifica a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero antes hay que mencionar dos ejemplos paradigmáticos, que casualmente vieron la luz el mismo año, 1943.

El primero de ellos, una obra del constructivista uruguayo Joaquín Torres García, que lleva por título *Mapa invertido de Sudamérica*. En este mapa, Torres García dibujó el sur del continente americano, desde Costa Rica a Chile, vuelto al revés, estableciendo que lo que era el sur fuera el norte y variando, de esta forma, la posición del ecuador.



Joaquín Torres García, *Mapa invertido*, 1943

Con esta pieza, estaba obviamente denunciando la posición que ocupan norte y sur en el orden mundial, tanto a nivel políticoeconómico como sociocultural.



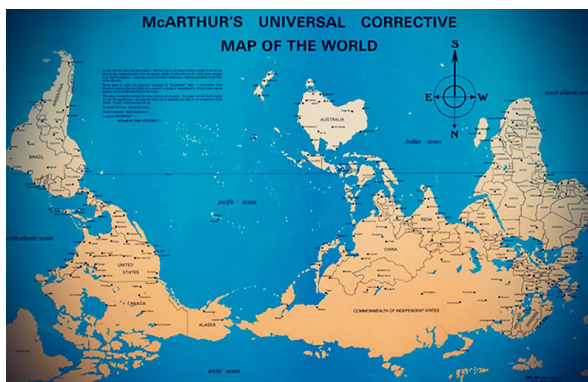


SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

Este poliedro puede descomponerse y presentarse totalmente plano, como cualquier otro mapamundi, aunque nunca llega a tener una forma rectangular como los demás. El proyecto de Fuller sobrepasaba la intención de realizar una proyección perfecta y es acompañado por toda una serie de propuestas de «justicia global» entre todas las zonas del planeta.

La historia de la cartografía está necesariamente llena de convenciones gráficas, como la de situar el norte en la parte superior de los mapas, lo que nos ha conducido a una manera única de visualizar el mundo.

Precisamente contra esta hegemonía espacial, ya cuestionada por Torres García, Stuart McArthur, harto de vivir en la «pequeña esquina inferior derecha», publicó en 1979 un planisferio donde Australia aparecía arriba y centrada. Desde un punto de vista gráfico no era algo nuevo, ya que muchos mapas medievales estaban dibujados con el este o el sur arriba. Pero conceptualmente, los mapas invertidos suponen en su simplicidad una propuesta contundente, poética y provocadora, que nos invita a percibir el mundo de otra manera.



Stuart McArthur, *Mapa del Mundo*, 1979

## **5.2. Debates expositivos. Orígenes: el arte de las diferencias**

La década de los noventa relativizó las posturas de la corrección política y de la inclusión de las diferencias, hasta tal punto que el arte comienza a accionar lugares discursivos que surgen desde la misma interioridad o de los márgenes de la disidencia. De ahí que se realice un nuevo giro dentro de los proyectos expositivos, que presentarán la expansión del eje horizontal del «arte de las diferencias», dentro de un eje vertical que combina pasados y presentes.

En este sentido, donde las periferias, por ejemplo, inician estudios conjuntos sobre la diversidad de las representaciones, bajo las teorías multiculturales, posmodernas y poscoloniales, enunciadas en la contemporaneidad desde sus propios territorios. De esta manera arranca un nuevo ciclo expositivo, que surge desde discursos más críticos y desde las posibles formas de inclusión a las que siempre han estado expuestos.

La aparición de la periferia en la escena del circuito internacional del arte contemporáneo puede mirarse, por lo tanto, desde dos perspectivas diferentes: como una corroboración estética del multiculturalismo (en tanto que programa de representación política y reconocimiento de la diferencia), o bien como la posibilidad de una toma de conciencia respecto al rol que pretende jugar Occidente en el proceso de gestión de la globalización de lo diferente y respecto al hecho, también, de que las políticas de representación que dieron forma a las identidades marginales del tercer mundo, lejos de agotarse, se han actualizado bajo el amparo de la inclusión del Otro.

Prácticas que se esfuerzan por generar nuevos enunciados, definir otros escenarios, avanzar en el conocimiento del mundo contemporáneo – forzando al mismo tiempo cierta ruptura con él– produciendo nuevas formas de representarlo y posibilidades de acción para la transformación de lo

existente. Proyectos expositivos que contribuyen a la formación de archipiélagos entre islas de producción y creatividad colectiva, que buscan situarse más allá de la regulación estatal y mercantil.

### **5.2.1. *Latin America: Another Cartography***

El proyecto *Latin America: Another Cartography*<sup>119</sup> consolida un discurso realizado dentro de la multiplicidad del arte latinoamericano contemporáneo y de su realidad actual. Las obras representadas en esta exposición se encuentran insertas en un discurso expositivo que basa sus criterios en una diversidad de trabajos que manifiestan una pluralidad de caminos expresivos unidos a una formación territorial.

La exposición es formulada como ruptura para apartarse de los estereotipos. Ivo Mesquita, el comisario principal de la muestra, se refiere a la concepción de esta exposición como «la forma de desterritorializar los conceptos que las audiencias norteamericanas poseen sobre Latinoamérica»<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> La exposición *Latin America: Another Cartography* inicia su andadura como proyecto en el año de 1991, un esfuerzo que se verá cristalizado en el año de 1993. Organizada inicialmente por la Winnipeg Art Gallery de Canadá, esta exposición tuvo carácter itinerante y fue mostrada en la Biblioteca Luis Arango de Bogotá, Colombia; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela; National Gallery de Canadá; The Bronx Museum of Art de Nueva York, y la Sala de la Fundación «la Caixa» de Madrid. Finalizó su recorrido en 1995. La curaduría de dicha muestra corrió a cargo del brasileño Ivo Mesquita, acompañado del también brasileño Paulo Herkenhoff y del mexicano Justo Pastor Medallo. La muestra incluía obras de una diversidad de artistas del continente latinoamericano.

<sup>120</sup> Ivo Mesquita citado por HERKENHOFF, Paulo y SMITH, Geri. en «Latin American Art. Global», *ARTnews*, octubre, 1991, p. 90.

Los conceptos construidos sobre el arte latinoamericano han de ser desarmados para poder formular nuevas narrativas sobre este espacio de significación. Herkenhoff y Smith manifiestan su preocupación por las formulaciones estereotipadas que se están reacomodando en la nueva regionalización del mundo de arte y sus concepciones geográficas. De ahí que

Este conjunto de proyectos cartográficos es una de las primeras exposiciones realizadas por curadores provenientes de América Latina, y en ella se demuestran la pérdida de las fronteras en los territorios expositivos, a partir de la creación de mapas imaginarios que rompen con las formaciones geopolíticas para construir un territorio diferente, en el que se requiere «un ser con historia e identidad, guiado por los sentidos a través de los territorios que recorre y que descubre»<sup>121</sup> en las obras de los artistas expuestos.

La concepción de esta movilidad en *Another Cartography* se produce a partir de colocar el discurso dentro del centro que ha creado el sentido de lo multicultural. En el catálogo de la muestra se pueden leer las siguientes palabras de Mesquita:

*Analizamos el constante desplazamiento y la condición de eterno extranjero, con raíces no en la nacionalidad, sino en aquellos territorios bajo el dominio del deseo, de la sensibilidad y del conocimiento. De ahí que Cartografías ubique la pluralidad de las artes latinoamericanas no atadas a las conceptualizaciones provenientes de las síntesis geográficas, o de las diferencias puras, pues en ella se establece la verticalidad de un eje de acción que manifiesta la*

---

tomen como ejemplo la exposición *Latin America: Another Cartography* como un intento de desplazamiento ante la variedad de las propuestas que se muestran.

<sup>121</sup> MESQUITA, Ivo. «Cartographies, una introducción» en *Cartografías* [catálogo de exposición]. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993, p. 18.

Las cartografías son concebidas por Mesquita para su proyecto como territorios en constante transformación, en los cuales se requiere del visitante la actitud de un viajero: un ser con historia e identidad, guiado por los sentidos a través de los territorios que recorre y descubre. La exposición propone a cada visitante transformarse en cartógrafo e inventar su propio territorio, ya que, por definición, pretende hacer explícita una actitud ante la vida: ser viajero significa buscar una existencia casi permanente en el tiempo presente, en constante desplazamiento y en condición de eterno extranjero.

*movilidad permanente de los artistas latinoamericanos, dentro de las nuevas condiciones creadas por una multiculturalidad que potenció estas expresiones dentro de los estudios de las minorías*<sup>122</sup>.

*Another Cartography* representa el discurso crítico de la periferia. De ahí que se formen nuevos campos de trabajo en cuanto al arte latinoamericano, que a su vez se encuentran inmersos dentro de las relaciones multiculturales de una región en expansión tardocapitalista, y en la cual intervienen una multiplicidad de factores que han de ser estudiadas.

### **5.2.2. Del mapa como objeto (Robert Storr) al *mapping* como acción (Peter Fend)**

Robert Storr comisarió *Mapping*, según muchos autores la primera exposición que aborda la figura del mapa en el terreno artístico<sup>123</sup>, inaugurada en 1994 en el MoMA<sup>124</sup>, en la ciudad de Nueva York.

Para el proyecto, Storr seleccionó veintisiete obras, la mayoría de las cuales reflejaban los diferentes tratamientos que los artistas, desde una perspectiva visual, habían registrado en el campo cartográfico. Su intención fue realizar

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 21.

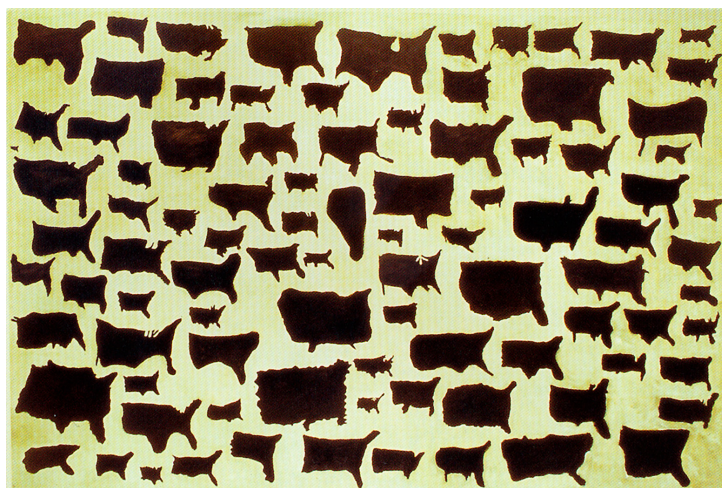
<sup>123</sup> Pese a la idea que mantienen muchos críticos sobre el valor de esta exposición como la primera muestra dedicada a la figura del mapa, corroboramos el valor que un año antes, en 1993 tiene el proyecto expositivo de Ivo Mesquita, que aborda la temática del mapa, territorio y frontera desde una óptica crítica y no como un mero soporte para la producción artística.

Véase el capítulo 5.2.1., «*Latin America: Another Cartography*».

<sup>124</sup> El Museo de Arte Moderno, llamado también MoMA (siglas en inglés de Museum of Modern Art), es un museo de arte situado en Manhattan, que abrió sus puertas al público en 1929.

una exposición antológica de la «extendida fascinación que los artistas contemporáneos han sentido por los mapas»<sup>125</sup>.

La amplitud cronológica de *Mapping* es considerable, teniendo en cuenta el pequeño formato de la exposición. Empieza con una obra de 1950 de Ellsworth Kelly Fields, *On a Map*, y cierra con una pieza realizada por el artista Kim Dingle, titulada *United Shapes of America III*.



Kim Dingle, *United Shapes of America III*, 1991

Para la pieza, Dingle pidió a adolescentes de Las Vegas que dibujaran un mapa de Estados Unidos sin ninguna referencia más allá de solicitar a los chicos un dibujo de acuerdo a su imagen mental. El resultado es una completa colección de dibujos dispares. En realidad, lo que artista está planteando con este trabajo es el valor de lo verosímil, por abierto y plural que pueda ser, frente a la imagen fija que propone la lógica tradicional de la

---

<sup>125</sup> ERGUSON, Bruce. *The accidental curator. Interview with Museum of Modern Art*. New York: Art Forum, 1994.

representación. Todos estos mapas de Estados Unidos son verosímiles, en la medida en que proceden del imaginario que cada uno de los estudiantes tiene del perfil geográfico del país.

En la obra, no hay ninguna representación de Estados Unidos que sea correcta desde la pedagogía de la representación. Una pedagogía activa y lúdica, que produce conocimiento superando la mera reproducción.

En la muestra también incluía a artistas como Alighiero e Boetti, Marcel Broodthaers, Waltercio Caldas, Guy Debord, Jan Dibbets, Öyvind Fahlström, Jasper Johns, Yves Klein, Guillermo Kuitca, Sol LeWitt, Richard Long, Claes Oldenburg, Raymond Pettibon o Adrian Piper, entre otros. Todos ellos, a partir de sus piezas, generan estrategias discursivas sobre las múltiples cuestiones que orbitan alrededor de la figura del mapa en el arte contemporáneo.

Solo unos meses mas tarde, clausurada la exposición del MoMA, el 21 de enero de 1995 se inaugura *Mapping. A response to MoMA* en la American Fine Arts, también en la ciudad de Nueva York.

Iniciativa del artista Peter Fend, realizaba una revisión crítica de la forma de abordar el proyecto expositivo de Robert Storr. Cuestionando el proyecto de Storr, el mismo Fend explicaba, en el texto introductorio del catálogo, que «termina siendo una exposición sobre pinturas, esculturas o dibujos que incluyen mapas. [...] Esto no tiene nada que ver con la acción de mapear. Los mapas, después de todo, pueden ser tratados como objetos y pueden ser convertidos en material para la producción de pinturas, dibujos o esculturas. Pero la tarea de una muestra llamada *Mapping* es ocuparse de una acción, de

trazar o proyectar sobre un espacio o campo, dentro del cual puedan tener lugar intervenciones directas (o al menos acciones performadas)»<sup>126</sup>.

Fend partía de dos consideraciones esenciales; la primera, que el *mapping* es una acción, en contraposición al mapa, que es un efecto, un resultado, un objeto. Y la segunda, que la acción de mapear conlleva necesariamente un trabajo de campo, estudio y registro sobre el propio territorio.

El artista y comisario de la muestra defiende que la acción de *mapping* está más cercana al urbanismo, la arquitectura y la performance que a la pintura o la escultura, que raramente, según él, conllevan una acción posterior sobre la realidad física del terreno. Según este criterio, las cincuenta y seis piezas que formaron parte de su muestra captan el trabajo de artistas y colectivos que de forma directa intervienen en las especificidades de un territorio.

El recorrido por la muestra de Fend se divide en cinco bloques:

1. Artistas conceptuales que trabajan con el mapa como registro y proceso de su trabajo. Vitto Acconci, Carl Andre, Christo, Matta-Clack, Oppenheim o James Turrel<sup>127</sup>.
2. Teoría, documentación e investigación que avala el corpus metodológico de lo que se entiende por *mapping*, en contraposición al concepto manejado por Storr. Tesis defendidas por artistas y teóricos de la talla de Judith Barry, Dion, Faust o Weiman.
3. El mapa como respuesta a las contradicciones del mundo. Con piezas de Balk, Morellet, Moroni, Vitone, etc.

---

<sup>126</sup> FEND, Peter. *Mapping. A response to MoMA*. New York: Publications Inc. MoMA, 1995, p. 11.

<sup>127</sup> Véase el capítulo 3.2., «El viaje en la práctica artística. Desplazamientos y trayectorias».



4. El mapa político. La cartografía como designación del territorio. Con obras de teóricos y artistas como Robbins, Rosenberg, Bubles, o Beach Party.

5. Mapas y nuevas tecnologías, con piezas del MIT, Ocean Earth, Opie o Peter Weibel, entre otros.

Desde que Fend estableciera una respuesta crítica a lo que entendemos hoy como estrategias y sistemas de mapeado han surgido durante estos últimos años en diferentes centros de arte, proyectos expositivos que exploran y analizan el papel de los mapas en la producción de arte contemporáneo.

### **5.3 Estrategias discursivas en torno al mapa. Desde 2004 hasta nuestros días**

Existe una serie de trabajos publicados desde 2004, que si bien, no todos exploran en profundidad las facetas del proceso de creación de la cartografía desde una visión crítica, desvelan la gran proliferación de estas y la necesidad de iniciar trabajos de recopilación de las mismas.

Como venimos sosteniendo, las vinculaciones entre arte, cartografía y espacio público supondrán una reacción a los procesos de homogenización y privatización del espacio urbano, haciendo proliferar los trabajos que investiguen el uso de mapas como metodología para el estudio y la intervención urbana.

La aparición de proyectos expositivos, sobre la subjetividad en la práctica cartográfica, tiene que ver con un intento de recuperar la identidad del ciudadano, y la puesta en duda de los protocolos de representación de la política tradicional.

En esta línea, se organizó en 2004 la exposición *Uncharted Territory: Subjective Mapping by Artist and Cartographies*, en la Julie Saul Gallery de New York.

En 2006 se organiza la muestra *Carte Blanche*, en la galería Le Commisariat, donde David Arlandis y Javier Marroquí realizan una selección de trabajos; donde el artista se haya involucrado en la tarea de mapear lo urbano. Un año después, en Amsterdam se inaugura *Mapping the city*, que continua con esa idea de performatividad del mapeado y el interés por la ciudad.<sup>128</sup>

Otras aportaciones en este sentido, han sido *Personal Geographies: Contemporary Artist Make Maps* en el Hunter College o *Mapping the Self*, del Museum of Contemporary Art of Chicago en 2007.

Por su parte, Lize Mogel y Alexis Bhagat en 2008, con *An Atlas of a Radical Cartography*,<sup>129</sup> trabajaron conjuntamente en la recopilación de mapas realizados por artistas, entre ellos la propia Lize Mogel, donde expone cartografías que ponen el acento, al carácter crítico de estas.

Ese mismo año, con motivo de la publicación de este libro; los artistas Brooke Singer, John Emerson y Lize Mogel, participaron en el foro *Conflux 2008: notes from the panel Cartography of Protest and Social Changes*, dirigido por Christina Ray y organizado por el Global Education Centre, que incluyó una exposición del trabajo.

---

<sup>128</sup> PADRÓN, Diana. «El impulso cartográfico. Un estado de la cuestión»[en línea]. Disponible en: [http://issuu.com/dipadrondispositivodeautorrepresent/docs/el\\_impulso\\_cartogr\\_fico\\_un\\_estado](http://issuu.com/dipadrondispositivodeautorrepresent/docs/el_impulso_cartogr_fico_un_estado) [consultado el 09/06/2014].

<sup>129</sup> BHAGAT A. y MOGEL Lize. *An Atlas of a Radical Cartography*., Los Ángeles: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2008.

El caso de la exposición *Experimental geography: radical approaches to landscape, cartography and urbanism*<sup>130</sup>, comisariada por Trevor Paglen y Jeffrey Kastner en 2009, parte también de la idea de concentrar toda una serie de procesos críticos, abriendo la cartografía a otras posibilidades como es la intervención urbana y del paisaje.

Más recientemente, en 2010 se funda *The Hand Drawn Map Association*, a través de la cual, Kris Kharzkinsky ha conseguido reunir en un volumen titulado *From here to there. A Curious Collection from The Hand Drawn Map Association*<sup>131</sup>, todo una amalgama de mapas subjetivos realizado por un heterogéneo grupo de personas entre los cuales se encuentran algunos artistas.<sup>132</sup>

Si bien nuestra intención es la de tratar el discurso expositivo desde una visión panorámica en el acento crítico de las propuestas, cabe resaltar que España en los últimos años, ha sido especialmente prolífica a la hora de acoger este tipo de práctica. Eso sí, cabe decir que ha llegado especialmente tarde, y que ha sido gracias a la influencia de trabajos que se estaban realizando ya desde hacia años en el centro y sur de América.

Otra contribución notoria para nuestro estudio, fue la investigación desarrollada por Didi-Huberman en cuanto a los sistemas de representación visuales, en 2010 para el Museo Nacional Reina Sofía con el título de *Atlas*.

---

<sup>130</sup> KASTNER, T. *Experimental geography: radical approaches to landscape, cartography and urbanis*. New York: Melville House, 2009.

<sup>131</sup> KHARZKINSKY, Kris. *From here to there. A Curious Collection from The Hand Drawn Map Association*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

<sup>132</sup> PADRÓN, Diana. «El impulso cartográfico. Un estado de la cuestión» [en línea]. Disponible en:[http://issuu.com/dipadrondispositivodeautorrepresent/docs/el\\_impulso\\_cartogr\\_fico\\_un\\_estado](http://issuu.com/dipadrondispositivodeautorrepresent/docs/el_impulso_cartogr_fico_un_estado) [consultado el 09/06/2014].

Su estudio ha sido fundamental por la profundidad de sus teorías en cuanto que la cartografía, el atlas y el montaje, comparten un proceso común como es el archivo, a través del cual, pueden establecerse relaciones dialécticas como ya desarrollaremos más adelante. Además, todos ellos comparten un principio común que es la investigación, un fenómeno que ha traspasado el ámbito de la ciencia para llegar hasta el arte contemporáneo.

### **5.3.1. *El Mapa: Cartografías críticas***

Es preciso hacer mención especial, de la exposición celebrada en 2010, que bajo el título *El Mapa: Cartografías críticas*, y comisariada por Jan-Erik Lundström<sup>133</sup> y Mariángela Méndez, reunía a más de treinta artistas provenientes de diversas latitudes.

La exhibición plantea de nuevo la exploración y manifestación de las diversas prácticas de mapeo en el arte y la cultura contemporánea, al tiempo que vincula la obra de diferentes artistas con cartógrafos y otros creadores de mapas, desde disciplinas como la geografía, la política, la sociología o la lingüística.

En otras palabras, la exposición traspasa diferentes ámbitos disciplinarios al abordar el concepto de mapa como herramienta de conocimiento para la vida y como intervención crítica que construye y modifica el presente.

De esta manera, presenta una variedad de temas y problemáticas que van desde las consideraciones metacartográficas sobre la historia de los

---

<sup>133</sup> Jan-Erik Lundström es director del BildMuseet, Museo de Arte Contemporáneo y de la Cultura Visual, de la Universidad de Umea, en Suecia.

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

mapamundi, hasta los sofisticados y complejos mapeos de los fenómenos políticos, sociales y económicos del presente.



*El Mapa: Cartografías críticas* (vista de la exposición), 2010

Entre las piezas expuestas, cabe destacar *Mapa de carne*, de Karlo-Andrei Ibarra, una representación del continente americano bajo el aspecto de un pedazo de carne cruda, en referencia al carácter putrefacto de los acontecimientos poscoloniales.



Karlo-Andrei Ibarra, *Mapa de carne*, 2010

La producción del artista puertorriqueño Karlo-Andrei Ibarra está fuertemente enlazada con el contexto geopolítico en el que vive. Utilizando gran variedad de medios y navegando entre referentes del arte conceptual y la cultura de masas, el artista aborda temáticas relacionadas con las fronteras sociales, políticas, culturales y geográficas. A través de procesos personales de investigación, su obra establece relaciones entre la identidad individual y nacional, de modo que extiende su atención hacia la comunidad global

Junto con las piezas de Ibarra, los trabajos que integran dicha muestra resultan de especial interés porque exploran temáticas relevantes en el mundo de hoy; en ellos se plasman interrogantes relacionados con los ámbitos sociopolíticos, el comercio de armas o la pobreza mundial. Desde la violencia etnicoreligiosa en el trabajo de Phillippe Rekacewicz, a las zonas inhóspitas y la pobreza en Colombia, con las obras de Libia Posada.

En los últimos años, la expansión de proyectos expositivos en torno a la cartografía consolidan el creciente interés por el tema del mapa en el arte contemporáneo.

### **5.3.2. Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento**

La exposición más reciente hasta la fecha, *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*<sup>134</sup>, presenta una selección de trabajos realizados por artistas de los siglos XX y XXI, que interrogan y cuestionan los sistemas de representación.

---

<sup>134</sup> Exposición celebrada en CaixaForum Madrid, del 21 de noviembre de 2012 al 24 de febrero de 2013.

La muestra es reflejo de cómo los artistas han subvertido el lenguaje cartográfico. Desde la transformación de la cartografía en construcción de experiencias, llevada a cabo por los situacionistas, hasta las cartografías corporales de artistas como Yves Klein y Ana Mendieta.

En esta línea, Helena Tatay, comisaria de la exposición, incluye y debate sobre los mapas mentales, de Lewis Carroll a Erik Beltran, para concluir con aquellas prácticas contestatarias con el poder, como ocurre en los trabajos de Marcel Broodthaers, Allighiero Boetti, Thomas Hirschhorn o Francis Alÿs.

A partir de aquí, han continuado apareciendo nuevas exposiciones que abordan el tema del mapa, como la organizada por el Centro Cívico Can Felipa, titulada *Ciencia, Territorio y Narrativas Subjetivas* o *La Bandera en la cima*, en el Centro Galego de Arte Contemporáneo.

#### **5.4. Nuevos mapas y lecturas fenomenológicas**

Desde los primitivos mapas alterados de los surrealistas, donde registraban sus trayectos desorientados, hasta las representaciones de la psicogeografía situacionista, que asociaban la práctica del mapeado a una lectura fenomenológica de la ciudad, surgen una serie de creadores como Marcel Broodthaer, Alfredo Jaar, Gonzalo Puch o el colectivo Claire Fontaine, que estudian el uso combativo de los mapas contra los discursos impuestos.

Precisamente en su ensayo *Contra el mapa*<sup>135</sup>, Estrella de Diego ofrece una serie de pistas que nos ayuda a comprender la fascinación que sienten los artistas por las posibilidades expresivas de los mapas, y analiza cómo

---

<sup>135</sup> DE DIEGO, Estrella. *Contra el Mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

entendemos la evolución de las cartografías codificadas hacia lo que hoy podríamos denominar «geografías combativas o disidentes»<sup>136</sup>.

A partir de esta nueva concepción cartográfica en el arte contemporáneo, nos centraremos en una selección visual de piezas y obras en las que, desde diferentes perspectivas y criterios metodológicos (factores espaciales, variables en sus discursos, lugares significativos, acontecimientos paralelos –políticos, sociales, tecnológicos y culturales– o interacciones y posibilidades en los contextos de su producción), se intenta transmitir la intensidad y la complejidad del artista ante la figura del mapa y el territorio.

Las cartografías desarrolladas por el arte contemporáneo permiten desmentir la representación única del mundo borrando las líneas fronterizas de los territorios. Estos procesos brindan la posibilidad de producir realidad e imaginación, favoreciendo así la creación de nuevos modelos de organización pública que contrarresten la decepción causada por el fracaso de las instituciones en su gestión de la democracia.

#### **5.4.1. Visiones del mapamundi. De Marcel Broodthaers a Rivane Neuenschwander**

Los temas, los soportes y los materiales empleados, unidos a una común actitud crítica contra lo institucional, evidencian la voluntad de los creadores de llevar hasta los límites el acto estético en la era del capitalismo avanzado.

---

<sup>136</sup> Analizaremos estas prácticas en profundidad en la tercera parte, «Geografías disidentes. La cartografía como herramienta en la transformación social».



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

Es en ese escenario donde aparece Marcel Broodthaers, quien comenzó como escritor y crítico de arte. Su producción artística examina los límites del arte y de la experiencia del público. Objetos, poemas, proyectos e instalaciones constituyen los dispositivos y soportes de unas piezas saturadas de referencias, citas y alusiones a la cultura literaria y visual contemporánea.

El trabajo de Broodthaers se organiza principalmente alrededor de tres temas. El primero, el lenguaje en cuanto instrumento visual. El segundo, el objeto en tanto que mercancía, lo que cuestiona la cosificación de la obra de arte. Y por último, la revisión crítica de la institución museo. Entre sus contemporáneos, es uno de los que de manera más insistente y rotunda cuestiona la figura social del artista y el papel comercial de la obra de arte.



Marcel Broodthaers, *Atlas*, 1975

En nuestro campo de estudio, es de especial interés estudiar, dentro de la exposición *Atlas Mapping*, del OK Centre for Contemporary Art, una pieza de Marcel Broodthaers, de 1975: un atlas de miniatura ajustado al tamaño de una sencilla caja de cerillas. Para esta obra, todos los países fueron reducidos

al mismo tamaño, logrando de esta forma que Ecuador, Libia, Irán o Estados Unidos tuvieran la misma presencia.

No podemos dejar de mencionar que durante esta etapa es común la inclusión de mapas antiguos en muchas de las obras de los artistas contemporáneos. Este soporte se usa con la intención de combinar varios conceptos. «Se pretende fusionar la cosa y su marca. El mapa y el territorio. El espectador y el espectáculo (Happening). El paisaje y el cuadro (Land Art). El objeto que está ahí y el objeto de arte»<sup>137</sup>.

En esta corriente de apropiación de mapas antiguos, el artista alemán Lothar Baumgarten, hijo de antropólogo, es uno de los primeros artistas que, desde finales de los años sesenta, introduce la presencia y ausencia de las culturas minoritarias en la representación de la cultural occidental.

Interesado en la noción del otro y su trayectoria en la historia, sus trabajos cartográficos, que incluyen objetos, imágenes y palabra escrita, invitan a reflexionar sobre los cambios que se producen en el paisaje con el paso del tiempo. Baumgarten se introdujo en la etnografía a través de la lectura de Lévi-Strauss, uno de cuyos principios metodológicos es la oposición entre naturaleza y cultura, tema hacia el que se orientó el trabajo de este artista y que ya se refleja en sus primeras obras, de carácter efímero, fotografiadas y agrupadas en *Culture-Nature, Manipulated Reality* (1968-1972).

Sus obras abarcan desde actos históricos hasta piezas que cuestionan la función de los mapas y su condición política de sustituto de terrenos físicos y reales. Sus proyectos desafían los principios que informan del pensamiento, la percepción política y la representación de la diferencia

---

<sup>137</sup> DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994, p. 61.

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

cultural, como podemos advertir en su temprana obra *Mapa con aviones*, de 1968.



Lothar Baumgarten, *Mapa con aviones*, 1968

Recordemos también a un artista prolífico que trató de alejarse de cualquier forma de ensimismamiento autoral, Alighiero Boetti, el cual fue explorando a lo largo de su carrera diferentes modos y grados de actividad colaborativa. Su producción puede enmarcarse dentro de lo que se denomina «estética relacional»<sup>138</sup>, en la que desempeñan un papel clave nociones como multiplicidad, dualidad o desdoblamiento.

Fue en 1969 cuando realizó *Territorios ocupados*, un bordado en punto de cruz que muestra la topografía de Israel y del Monte Sinaí durante la Guerra de los Seis Días de 1967.

---

<sup>138</sup> Analizaremos en profundidad este concepto en el capítulo 10.1.1., «Entre dos esferas: de lo relacional y comunitario en política y arte».

TESIS DOCTORAL  
CARTOGRAFÍAS DISIDENTES. FENOMENOLOGÍAS URBANAS,  
MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA



Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1994

Este bordado es la primera incursión en una serie de trabajos en los que Boetti utiliza mapas que perfilan zonas de conflicto. Quizás su trabajo más icónico sea la serie *Mappa*, elaborada entre 1971 y 1994 y producida a mano en colaboración con artesanos de Afganistán y Pakistán, países con los que Boetti mantuvo una estrecha relación y a los cuales viajaba regularmente.

La visión del mundo que nos ofrece el artista sevillano Gonzalo Puch compagina la reconstrucción escenográfica y desdramatizada de acontecimientos probables, aunque extraños, con la detención e instantaneidad como fórmulas de nitidez visual y conceptual. En su particular representación terrestre, se enfrenta con una estructura maligna e imposible de enderezar, un inquietante globo terráqueo fracturado y en pedazos. Situado encima de la mirada del protagonista, a quien finge aplastar desde su ligereza, no permite la visión desde fuera.

Roto y abrumador, sin lógica posible en sus reconstrucciones, el globo terrestre de Puch propone la asunción de escalas inverosímiles y realidades irreconciliables.

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA



Gonzalo Puch, s/t, 2000

Los mapas tipográficos, que reducen el mundo a un plano, ofrecen un espacio donde el estado territorial moderno y sus políticas colonizadoras trazan líneas rectas: unas, para dibujar fronteras abstractas, y otras –líneas de tren y carreteras–, para atravesarlo e incrementar la velocidad del intercambio de mercancías.

El universo cartográfico que nos presenta la diseñadora y artista Paula Scher se centra en las fronteras del mundo. A medio camino entre el Pop Art y la cartografía fantástica, dibuja sus mapas repletos de nombres y datos. Su padre fue uno de los más destacados representantes de la cartografía moderna; en sus años de investigador, a cargo del gobierno estadounidense, sus estudios sobre la corrección de las distorsiones de los mapas contribuyeron sustancialmente a gestar las bases del sistema.

Siguiendo esta misma línea, encontramos a Stephen Walter, artista londinense residente en Berlín que explora la cartografía y el paisajismo, jugando con el espacio y los detalles, de lo macro a lo micro.



Stephen Walter, *The Island*, 2008

Sus mapas unen nociones antiguas de romanticismo con la fascinación por las complejidades y contradicciones del mundo actual. De esta forma, Walter lee contextos, los interpreta y los plasma en sus dibujos. Sus mapas son máquinas contextuales que nacen de lo específico de un sitio y, a la vez, ofrecen nuevas lecturas e interpretaciones del mismo.

La obra de Guillermo Kuitca está trufada de mapas de lugares que nunca ha visitado. Como indica el propio autor en referencia a sus trabajos, al investigar lugares lejanos se disuelven las fronteras entre el espacio físico y el espacio psicológico. Los mapas de Kuitca no son una herramienta para encontrar un lugar sino más bien lo contrario: son el fiel reflejo de la

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

compleja realidad de nuestras vidas. Si las cartografías son elemento clave en la obra de Kuitca, no lo son menos las referencias a lo doméstico. El artista ha pintado muchos de estos mapas sobre colchones y otras piezas de mobiliario. Así subraya la idea de que las imágenes que se encuentran en el imaginario individual están tan cerca de la memoria cultural colectiva como del espacio topográfico mental<sup>139</sup>.



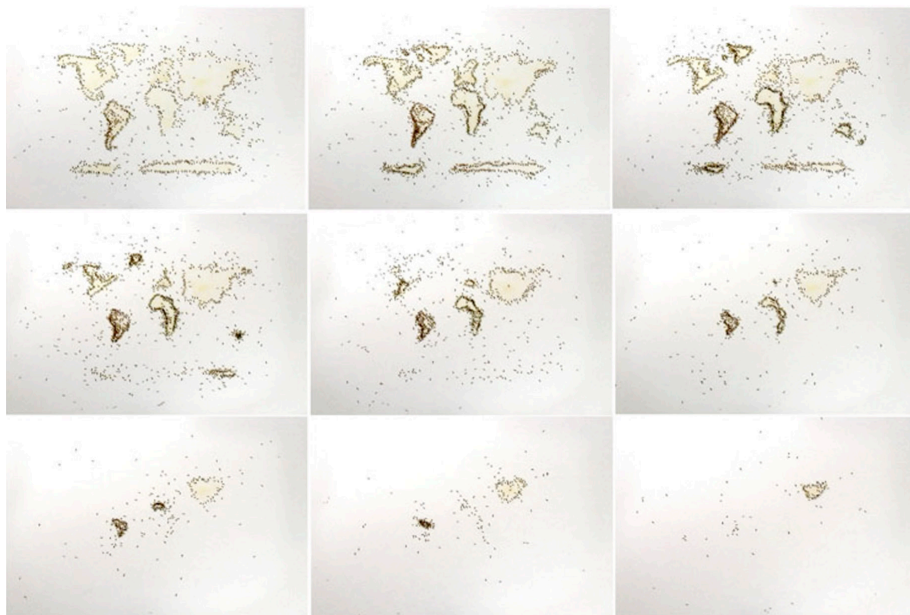
Guillermo Kuitca, s/t, 1999

A Rivane Neuenschwander, por su parte, le interesa la forma en que los seres humanos y demás criaturas interactúan entre sí y con sus entornos. En su vídeo *Contingente* (2008), realiza con miel un mapamundi que es devorado por hormigas. Durante más de diez minutos, los continentes se van encogiendo hasta desaparecer, lo que invita a reflexionar sobre cómo los seres humanos están consumiendo los limitados recursos naturales del planeta. Neuenschwander ha afirmado que siempre se ha interesado por la

---

<sup>139</sup> *EL CULTURAL*. «Guillermo Kuitca» [en línea]. Disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/19489/Guillermo\\_Kuitca](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/19489/Guillermo_Kuitca) [consultado el 09/06/2011].

cualidad simbólica de las hormigas: «Han estado presentes en casi todos los continentes durante miles de años, mucho antes que nosotros»<sup>140</sup>.



Rivane Neuenschwander, *Contingente*, 2008

El mapa que aparece en el vídeo también sirve como un poderoso símbolo: está proyectado al mismo tamaño que tienen los mapas que hay en las aulas, pero este nos enseña cómo interactuamos con el medio ambiente.

Neuenschwander reconoce que tituló su vídeo *Contingente* porque la palabra tiene múltiples significados; además, de porque ‘contingente’ suena parecida y se escribe casi igual que ‘continente’. «Me interesa crear cierta confusión, una nueva lectura del mundo, un retardo en su significado».

---

<sup>140</sup> Rivane Neuenschwander, citada en *El intervalo luminoso* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2011, pág. 161.



#### 5.4.2. Disecciones y narrativas urbanas

*El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación<sup>141</sup>.*

Deleuze y Guattari

Como venimos comprobando, acercarse a la ciudad como objeto de estudio y de análisis ha sido una parte fundamental en todos aquellos artistas que en su trabajo han identificado y abordado problemáticas relativas a la fenomenología urbana.

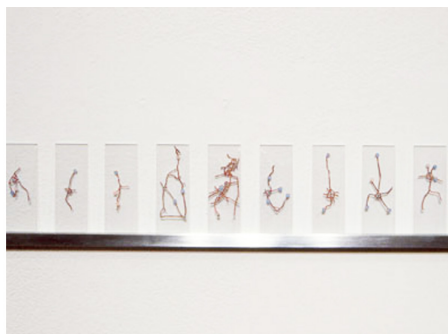
Partiendo de enfoques intersubjetivos, en las escalas local o global y niveles interpersonales o colectivos, existe una serie de trabajos artísticos que recurren a las nociones del imaginario como estrategia analítica y de construcción de representaciones de la ciudad.

En el riguroso trabajo de la estadounidense Nina Katchadourian, *Map Dissection I* y *Map Dissection II* (1991-1997), la artista, obsesionada por el orden, interviene directamente sobre un mapa de rutas de carreteras de Estados Unidos. Recortando con precisión y paciencia, deja únicamente las

---

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil pesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-textos, 2002, p. 18.

rutas para después montalas entre dos vidrios suspendidos. Un trabajo cartográfico de disección minuciosa y de meticulosa apariencia.



Nina Katchadourian. *Map Dissection I* y *Map Dissection II*, 1991-1997

Por su parte, Shannon Rankin retoma la figura del mapa para abordar una sensación de fragilidad. Tal y como ella misma señala, «la naturaleza efímera de los mapas habla de la fragilidad y del estado transitorio de nuestra vida y entorno»<sup>142</sup>.

En sus trabajos, los mapas y las ciudades se convierten en puntos de acupuntura y los ríos en terminaciones nerviosas, lo que dota a sus obras de un carácter inminentemente orgánico, reconvirtiendo mapas oficiales para su disección y la reutilización en creaciones muy diferentes que abarcan desde la fotografía, el dibujo, la instalación y los formatos audiovisuales.

---

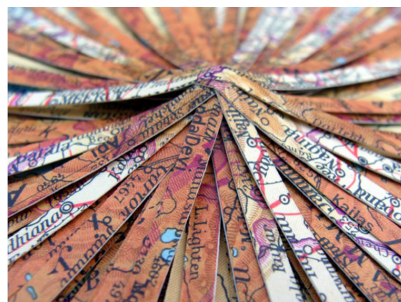
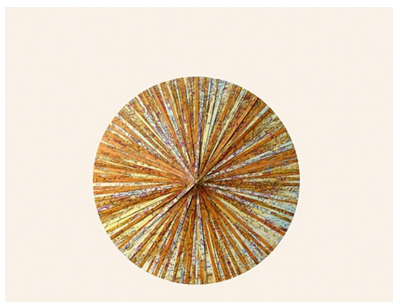
<sup>142</sup> RANKIN, Shannon. [Traducción del original]: «The ephemeral nature of maps speaks to the fragility and transitory state of our lives and surroundings» [en línea]. Disponible en: <http://artistshannonrankin.com/> [consultado el 03/08/2011].

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA



Shannon Rankin, *Colony*, 2010

Frente a los sistemas de orientación GPS<sup>143</sup> que usamos en la actualidad, Rankin recurre a los ya obsoletos mapas de carreteras para intervenir directamente sobre ellos, creando así instalaciones, dibujos y collages que utilizan el lenguaje de los mapas para explorar las conexiones entre los procesos geológicos y biológicos, entre los patrones en la naturaleza, la geometría y la anatomía.



Shannon Rankin, *Peak*, 2009

---

<sup>143</sup> GPS (Global Positioning System): Sistema de Posicionamiento Global.

Estas nuevas geografías exploran las nociones de lugar, la percepción y la experiencia, sugiriendo la posibilidad de un paisaje más amplio, que invitaría a examinar relaciones, nodos y nuevas redes de conexión<sup>144</sup>.

Los mapas de papel de Matthew Picton presentan un enfoque de superposición de capas que permite apreciar la evolución de la ciudad contemporánea como un organismo que encarna los estados previos de su proceso histórico.

En su trabajo, Picton aborda los periodos clave en los que la división deja paso al cambio, como ha ocurrido en Varsovia, Berlín, Bagdad o Israel.

Una serie de esculturas de papel, que representan la ciudad alemana de Dresde antes y después de los incendios devastadores de la Segunda Guerra Mundial, evidencia los traumas históricos de las urbes, ignorados en la gran mayoría de las representaciones cartográficas.



Matthew Picton, *Dresde / Dresde quemada, 1945-2010*

---

<sup>144</sup> RANKIN, Shannon [en línea]. Disponible en: <http://artistshannonrankin.com/home.html> [consultado el 09/09/2011].

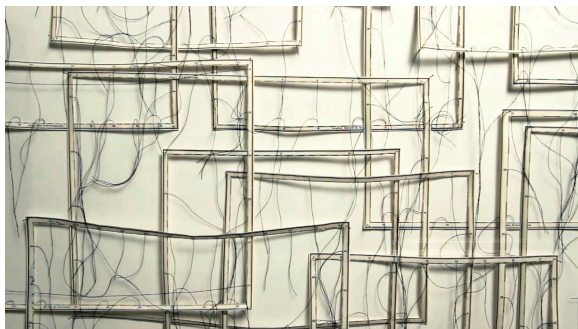
SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

La presencia física de la representación cartográfica caracteriza muchos de los trabajos del artista argentino Jorge Macchi, que construye sus obras a partir de objetos cotidianos a los cuales asigna nuevas visiones del mundo.

Las obras de Macchi pueden ser leídas como un conjunto de relatos, aparentemente diversos, que conservan entre sí una serie de vínculos o articulaciones comunes. Según el artista, lo que permanece en todas las propuestas son los mecanismos creativos que utiliza: el azar, la descontextualización, los desplazamientos de sentido, el acento puesto en lo marginal y en el residuo.

Entre sus obras podemos mencionar *Seascape* y *Blue Planet*, en las que, seccionando las varias partes de un planisferio, recompone nuevos mundos de océanos y mares, con total ausencia del territorio.

Otro de los recursos del artista es tomar textos extraídos de la trama urbana, de manera que la ciudad se transforma en relato. Macchi sirve los textos en pequeñas grageas. Palabras o frases sueltas que forman parte de textos publicitarios y que, aisladas de sus contextos originales, funcionan como una suerte de voluntad expresiva, de poema oculto entre las paredes de los edificios, de mensajes perdidos hasta que alguien los rescata.



Jorge Macchi, *Atlas*, 2007

La obra *Atlas*, definida por él mismo como una «pesadilla cartográfica», está formada por un conjunto de marcos de mapas antiguos, vaciados, que producen múltiples intersecciones y cruces. Los mapas están atravesados de un modo aleatorio por hilos que se anudan, mezclan y confunden. La «pesadilla» surge en el momento en que esos hilos (verticales y horizontales) evocan paralelos y meridianos completamente embrollados.

Longitudes y latitudes, y la representación de coordenadas de tiempos y espacios. Una representación de mundos posibles –contiguos y superpuestos– que derivan en funcionamientos caóticos.

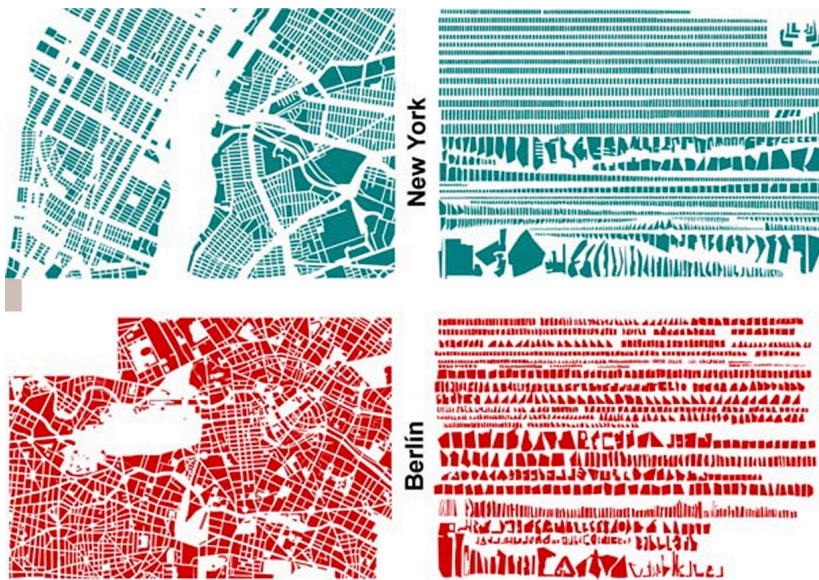
Por su parte, la artista francesa Armelle Caron se acerca a las narrativas urbanas a partir de un juego de representación y de la función simbólica del mismo. No pretende reflejar en sus piezas un mundo ordenado, ya que la parte de organización hace alusión a la globalidad. No obstante, sugiere caos, ya que los contornos son desiguales y aleatorios en los diferentes países.

En una de sus obras más conocidas, *Las filas de las ciudades*, Armelle Caron desarrolla un enfoque original y mínimo en su proceso de trabajo, que consiste en segmentar el espacio urbano y recortar en pequeñas unidades, de acuerdo con los planes y morfologías de los barrios y los grupos residenciales, las líneas que conforman las redes de comunicación.

El resultado, solemne, hace evidente en sus propuestas la reestructuración y la imaginación del azar en el espacio urbano. La estructura formal de sus piezas consiste en un engranaje complicado, con diversas islas y países que se construyen linealmente y que nos recuerda en forma y similitud de discurso al artista Kim Dingle.

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

Caron nos acerca a la representación del mundo de forma ordenada, lineal y clasificada por orden visual, lo que provoca un cambio en el significado del mapa, que hace que nuestra percepción sea diferente. Con ello genera una conexión más visible con el espacio.



Armelle Caron, *Las filas de las ciudades*, 2010

En conclusión, este conjunto de artistas que viene especulando sobre el mapa y su condición urbana encuentran en este soporte una vía para reconstruir la memoria fragmentada de la ciudadanía. No solo desean mostrar narrativas colectivas, sino que a través de sus obras buscan construir una metanarrativa que ensamble una historia de todas las historias.

### **5.4.3. Paisaje topográfico y accidente. Maya Lin y Françoise Vanneraud**

La actualidad de los temas relacionados con el medio ambiente, junto con el impacto social y político, no ha dejado indiferente a los artistas desde mediados del siglo XX.

El papel del arte y la cartografía en la formación de nuevas relaciones con la naturaleza ha sido discutido por muchos artistas; en ocasiones, muchos de ellos han sido los primeros en llamar la atención sobre el desequilibrio ecológico, mostrando una sensibilidad mayor por estos temas que la de otros colectivos implicados. Recordemos, por ejemplo, obras y acciones como las de Joseph Beuys, de gran alcance político, que sustenta la importancia de esta relación.

La visión de que el arte funciona como instrumento regulador de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, unido a nuestra visión transformadora del mundo, nos deja entrever cómo la naturaleza y el medio han servido como referente ante el cual el artista se posiciona desde una perspectiva, en muchas ocasiones, disidente.

En este sentido cabe destacar, por su relación con el mapa y el territorio natural, a la arquitecta y artista Maya Lin, que construye paisajes esenciales y esculturas geográficas, en las que representa la fragilidad del planeta.

Lin extrae su inspiración de la naturaleza y de la cartografía, pero también de la arquitectura del paisaje y del Land Art.

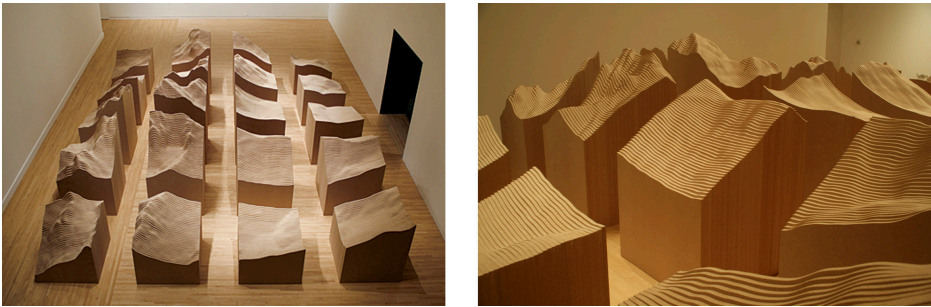
Su trabajo abarca desde las instalaciones *site-specific* y las esculturas en pequeño y mediano formato a los trabajos arquitectónicos y los monumentos conmemorativos. A través de estos medios, busca la manera de evidenciar cómo los sistemas, tanto naturales como culturales, operan en el mundo, teniendo presente que no se trata de ámbitos separados sino de un mismo



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

espacio. La artista aborda el paisaje desde una óptica medioambiental y plantea una reflexión sobre las consecuencias negativas de la huella del ser humano sobre la Tierra.

Como señala el escritor William Fox, «Maya Lin siempre ha tenido una profunda habilidad para arrastrarnos a la geomorfología a través del placer sensorial». En sus composiciones, la artista forma grandes topografías con decenas de miles de piezas de madera; moldea los cursos de los ríos utilizando plata reciclada, y esculpe con mármol el modo en que desaparece el agua de los lagos.



Maya Lin, *Systematic Landscapes*, 2006

*Cuando trabajo con el entorno, interviniéndolo con mis propias manos, sí me traslado, pero hay veces que no visito el lugar. Hablo de obras muy cartográficas, muy científicas (como la mayoría de las que participan en Rivers and Mountains). Muchas veces necesito ayuda de los cartógrafos. Estamos un mes transformando los datos y, cuando recibo la información,*

*tardo otros dos meses en interpretarla: hago modelos, maquetas... solo para encontrar la forma perfecta*<sup>145</sup>.

En su pieza *Pin River Tagus Watershed* (*La cuenca prendida del río Tajo*), de 2014, perteneciente a su serie *The Pin River* (*El río prendido*), Lin utiliza cientos de miles de alfileres para crear formas en el espacio. Estas obras, grandes pero delicadas, representan el agua en su diversidad de estados: ríos y lagos, pero también tormentas y huracanes. Los alfileres se ensamblan para crear representaciones complejas de la hidrografía y de sus fronteras permeables, lo que nos permite imaginar los cambios de agua y suelo, y sus condiciones locales y globales.<sup>146</sup>



Maya Lin, *Pin River Tagus Watershed* (detalle), 2014

---

<sup>145</sup> LIN, Maya. Extracto de entrevista en *ROOM* [en línea]. Disponible en: <https://www.room-digital.com/rivers-mountains-ivorypress-madrid-entrevista-maya-lin/> [consultado el 15/04/2015].

<sup>146</sup> LIN, Maya. *Rivers and mountains*. London: Ivory Press, 2014, p.132.

*En Pin River Tagus Watershed, primero estudiamos el lugar y sus relieves acuáticos, y luego elegimos los más importantes por su ecología o historia. En el caso de esta muestra, elegimos los tres principales ríos españoles, para quedarnos finalmente con el Tajo. Una vez tomada la decisión, cojo el mapa o las vistas aéreas y empiezo a dibujar. Hago tres, cinco, diez dibujos y luego trabajo en una visión general. El dibujo de esa visión general lo colocamos en el suelo de mi estudio, y es ahí cuando ponemos los alfileres. La fidelidad del recorrido del río varía al colocarlos: quedan imperfectos al traducirlos del mapa y esa imperfección es interesante.*

*Mi trabajo es dibujo y espacio. Juego con las sombras, con la tensión del dibujo en dos dimensiones y con la realidad en tres dimensiones. Me interesa dibujar como si fuera un proceso escultórico<sup>147</sup>.*

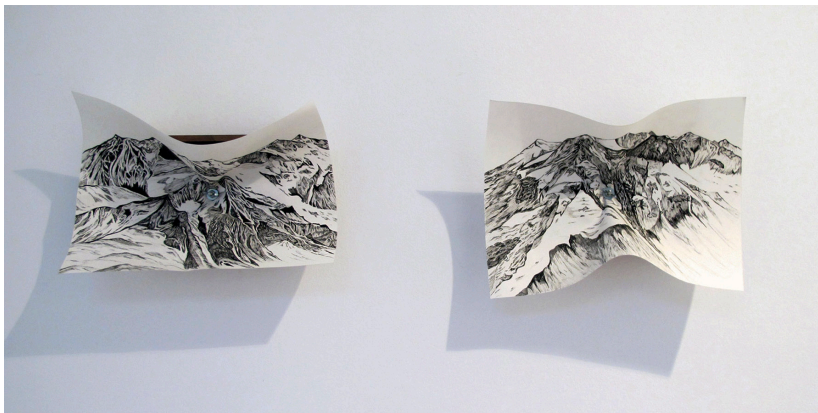
Por otro lado, es importante fijarse en la obra de Françoise Vanneraud, quien profundiza en aspectos como el tránsito, la travesía, el itinerario y la construcción del paisaje, según la experimentación y relación con él, introduciendo, por tanto, un importante matiz fenomenológico-perceptivo.

Asuntos prefigurados y tangenciales al viaje o los movimientos migratorios, que en algunas de sus obras poseen una cierta tensión, quizás un conflicto en toda regla, entre la representación bidimensional y abstracta del paisaje y la concepción de este como territorio, como espacio.

---

<sup>147</sup> LIN, Maya. Extracto de entrevista en *ROOM* [en línea]. Disponible en: <https://www.room-digital.com/rivers-mountains-ivorypress-madrid-entrevista-maya-lin/> [consultado el 15/04/2015].

Esto ocurre en obras como *The world is a sculpture*, en la que nos presenta un dibujo montañoso, producido y montado a través de la acción de un tornillo y la necesaria fuerza empleada para fijarlo al centro del soporte. Un resultado plástico que incide en la idea del metafórico movimiento de las placas tectónicas haciendo que el papel, y por tanto la representación bidimensional e ilusionista del paisaje montañoso, adquiera volumen y pase a ser un objeto tridimensional.

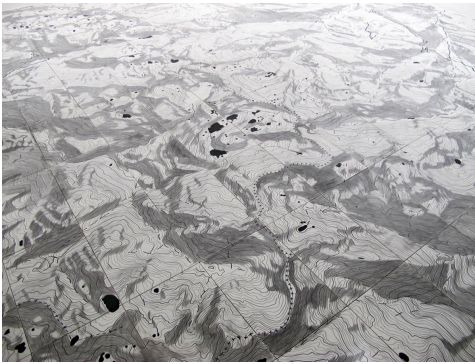


Françoise Vanneraud, *The world is a sculpture*, 2014

En una de sus piezas más actuales, *Travesía*, un suelo de azulejos, intervenido mediante dibujos de curvas de nivel, dibuja la topografía de una zona montañosa de Jaca (España). Vanneraud nos introduce literalmente en el paisaje o, para ser más exactos, en el territorio, en la representación gráfica y abstracta del mismo. Una representación que es bidimensional y que, tras habitar y transitar, deviene un paisaje distinto –nuestra experimentación conlleva que la travesía de azulejos acabe por romperse–, lo que crea una nueva topografía muy distinta a la previa.

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

A través de esta obra, la artista se pregunta cómo el paisaje puede quedar connotado por nuestra presencia y convertirse en un escenario histórico, que condensa episodios o acontecimientos y en el cual el ser humano es el principal agente de cambio. Escenarios como este suponen en la obra de Françoise Vanneraud un destino, un final para el camino o el desplazamiento, circunstancias que condicionan la vida del ser humano y que son el *leit motiv* de su quehacer artístico.



Françoise Vanneraud, *Travesía*, 2014

### 5.5. Transgredir el mapa, revisar el mundo. La globalización

Lejos de ser meramente descriptivos, los mapas imponen su estructura sobre el mundo y lo describen en términos de poder. Lo reducen a un solo plano y ofrecen un espacio donde el estado territorial moderno y sus políticas colonizadoras trazan líneas rectas: una de ellas, por ejemplo, para dibujar fronteras abstractas.

A través de la crítica del discurso geográfico, algunos artistas cuestionan el orden político y social existente, mientras que otros se enfrentan a la gran

cantidad de datos sobre flujos de capital, relaciones de poder y acontecimientos políticos e históricos.

El arte reflexiona, de múltiples maneras, acerca de la globalización. Término escurridizo sobre el que no existe una teoría unitaria, puede entenderse como el conjunto de procesos de homogeneización y, al mismo tiempo, de fraccionamiento articulado del mundo, que vuelve a desarrollar diferencias sin que hayan llegado a suprimirse las desigualdades.

Existen, por tanto, discrepancias en relación a la definición del término globalización. Algunos autores tienen una visión más económica del fenómeno, mientras que otros lo dotan de dimensión política, cultural y social. Estas diferencias y matices del término están estrechamente vinculados con la datación que se hace del origen del fenómeno.

En síntesis, aquellos autores con una visión meramente económica, sitúan su comienzo alrededor del siglo XVI, al iniciarse la expansión capitalista y la modernidad occidental. Otros fechan su nacimiento a mediados del siglo XX con los cambios tecnológicos que modificaron los mercados, a los que dotaron de competencias de carácter mundial. Una dinámica que se acentuó con la desaparición de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría.

Esta última visión, con sus repercusiones en la sociedad actual, influye directamente en nuestro trabajo multicultural. El desarrollo tecnológico permitió la creación de una infraestructura que mantiene conectados a los grandes mercados y, de igual manera, a las personas de diferentes lugares del planeta.

La proliferación de situaciones de insostenibilidad en los márgenes del mundo, unida a la proyección mediática de la desigualdad, ha llevado a los

artistas a subvertir el lenguaje cartográfico; a usar el mapa como dispositivo de realidades contra la hegemonía y el poder.

### **5.5.1. El mapa político. Alfredo Jaar, Satomi Satoba y J. J. Martín Andrés**

El chileno Alfredo Jaar se vale del lenguaje publicitario para expresarse críticamente. Su trabajo es una constante interrogación sobre la significación de la imagen, a la que utiliza como un dispositivo ideológico y mental de reflexión.

Consciente del creciente consumo de imágenes por parte de la población, y de la pasividad y la indiferencia con que son percibidas, Jaar opta por introducir el texto en sus instalaciones. Dentro del carácter sociopolítico que caracteriza su obra, hay que hacer especial hincapié en su participación de forma activa en el movimiento, iniciado a finales de los ochenta, que reivindica simbólicamente el nombre de América para todo el continente, y que cuestiona sobre todo la injusticia entre norte y sur. En 1987, creó una obra que colocó en Times Square, Nueva York. Se trataba una pizarra electrónica, soporte para redefinir la palabra América, de ahí el nombre de su proyecto: *Un logotipo para América*.

En la pizarra iban apareciendo una serie de textos e imágenes que intentaban demostrar por qué dicho término no es exclusivo de los Estados Unidos. El mensaje era directo: aparecía el mapa de EE. UU. con la frase «Esta no es América» sobreimpresa y concluía con la palabra «América» junto con el mapa de todo el continente americano.



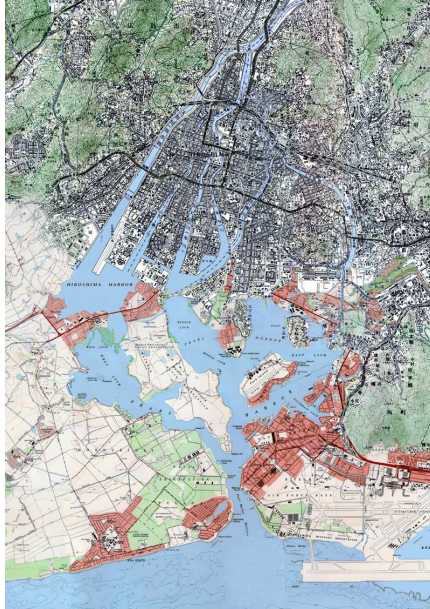
Alfredo Jaar, *This is not America*, 1987

Con esa misma idea de subversión del lenguaje cartográfico, la japonesa residente en Hiroshima Satomi Matoba recoge mapas y los manipula digitalmente para generar otros bien distintos. Se trata de representaciones del espacio que devienen, tras su intervención, cargadas de sentido histórico y filosófico.

En su obra *Pearl Harbor-Hiroshima*, perteneciente a su proyecto, *Isla de Utopía*, podemos encontrar alterada la geografía. En el norte, la ciudad de Hiroshima, y en el sur, Pearl Harbor; es decir, frente a frente, el principio y el fin del enfrentamiento entre Estados Unidos y Japón, modernidad y tradición durante la Segunda Guerra Mundial.



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA



Satomi Matoba. *Pearl Harbor-Hiroshima*, 1998

Los desarrollos económicos y tecnológicos que se han producido en la era de la globalización nos llevan a un nivel de intensidad sin precedentes entre la economía internacional y los estados nacionales, así como entre la producción social y la propiedad privada. Es por esto que la articulación de la globalización, entendida como la integración de regiones y culturas diversas, ha pasado a ser un asunto clave.

La globalización es el «nuevo desorden mundial»<sup>148</sup>. Recordemos que la expresión «nuevo orden mundial» se ha usado para referirse a un nuevo período de la historia, evidenciando de este modo que hay pruebas de cambios dramáticos en las ideologías políticas y en el equilibrio de poderes. Esta dictadura global de mercado, cargada de antagonismos y

---

<sup>148</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*. Roma: Editori Laterza, 2001, p. 67.

contradicciones, ha engendrado paradójicamente el resurgimiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas.

La interrelación acelerada entre las sociedades y las desigualdades manifestadas ha creado las condiciones objetivas necesarias para que determinadas fuerzas antagónicas, desde el punto de vista económico y cultural, entren en conflicto. Mediante la revisión cartográfica, los artistas cuestionan y ponen en entredicho la construcción de este nuevo «desorden» mundial, señalando lo que la globalización debería ser y lo que realmente es.

El artista español residente en México Juan José Martín Andrés produce una serie de mapas políticos que representan un nuevo orden con respecto a fronteras y territorios. Al igual que en el trabajo de Satomi Matoba, Martín Andrés altera nuevamente la geografía política, ahondando en los intereses económicos de los gobiernos poderosos.



J. J. Martín Andrés, *Nuevo orden mundial EE. UU. / África*, 2005

Una propuesta que parte de la ironía para abrir la discusión a una serie de cuestiones en torno al concepto de nación, Estado y república; en este caso, trasladando los estados de EE. UU. al continente africano, y viceversa.

La pieza intenta que el espectador se sorprenda en el momento de enfrentarse a un mapa donde los países del sur ocupan territorios del norte, generando así una serie de interrogantes como ¿qué pasaría si se pudiera tergiversar la geografía de los Estados Unidos?, ¿hasta qué punto se alteraría su economía, su política, su sociedad y su cultura?

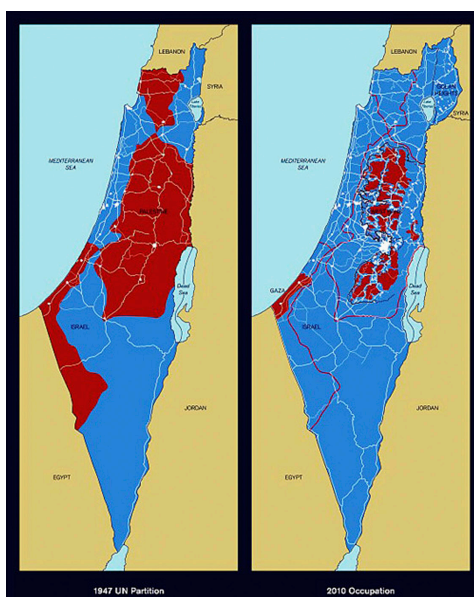
En esta misma línea, otra de sus piezas parte de un homenaje a las palabras que Joaquín Torres García pronunció en el taller *La Escuela del Sur*, que hemos analizado en páginas anteriores.

Desde otra perspectiva, Richard Hamilton, uno de los pioneros del Pop Art, fallecido en el 2011, contrapone dos mapas de Israel y Palestina, con el objeto de ver cómo ha variado el territorio. El primero es de 1947; el segundo, de 2010. En el primer mapa se dibujan Israel y Palestina según el reparto de territorios que hizo la ONU en 1947, cuando la región, que había formado parte del imperio otomano, estaba aún bajo mandato británico.

El segundo es el mapa de Israel y de lo que quedaba de los territorios ocupados en 2010, año en el que el artista ejecutó su obra. Entretanto, se habían sucedido las guerras árabe-israelíes de 1948, 1967 y 1973, de consecuencias fatales, todas ellas, para los palestinos.

El contraste entre uno y otro no puede ser más elocuente. En ambos mapas los territorios palestinos están marcados en rojo y los de Israel, en azul. Basta visualizarlos de forma correlativa para entender la rabia de los palestinos.

En definitiva, los mapas políticos de Richard Hamilton nos ofrecen una secuencia a través del tiempo y de los acontecimientos que actualiza la información y el dibujo de Gaza y Cisjordania. Como se puede apreciar, de 1947 a 2010, el territorio palestino se ha ido insularizando.



Richard Hamilton, *Maps of Palestine*, 1947-2010

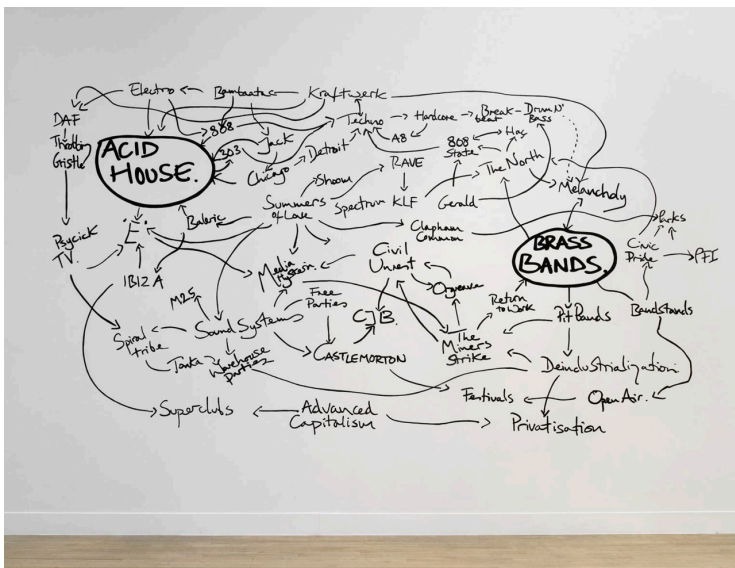
### 5.5.2. La conspiración como arte. Los mapas mentales de Jeremy Deller y Mark Lombardi

En el ámbito artístico no son pocos quienes han utilizado los mapas mentales como metodología de trabajo o de representación, como una manera de entender el mundo, para crear relatos tan personales como idiosincrásicos o

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

para descubrir retorcidos complots o conspiraciones. Jeremy Deller y Mark Lombardi son dos de los artistas que trabajan en estas coordenadas.

La historia reciente de Reino Unido, aquella que tiene que ver con los procesos de industrialización y desindustrialización, interesan especialmente al artista británico, ganador del premio Turner en 2004, Jeremy Deller, quien viene desarrollando su obra como un proceso de investigación sobre la sociedad y sus comportamientos en torno a determinados acontecimientos de índole política, social o cultural. Pero su trabajo no solo está ligado a la historia y la memoria, también lo está a la cultura popular, en particular la cultura pop británica.



Jeremy Deller, *The History of the World*, 1997

La música es una de sus principales fuentes de inspiración y resulta prácticamente imprescindible como acompañamiento del imaginario visual

de su discurso. Así, en *The History of the World (La historia del mundo)* realiza un mapeo entre el *acid house* y las *brass band* para, en realidad, desarrollar toda una alegoría sobre las interminables relaciones entre baja y alta cultura, y la manera en la que la cultura de masas se relaciona con las clases medias.

Se trata de un diagrama dibujado sobre la pared, que pone en relación las conexiones entre la escena musical y el contexto social y político en Gran Bretaña. El mapa mental de Deller establece una red de influencias y relaciones que el artista vincula con hechos como la desindustrialización o la huelga de la minería. A través de este mapa, Deller subraya el componente de disidencia en relación al orden social y político del momento que ambos elementos comparten.

Por su parte, el artista conceptual Mark Lombardi, en trabajos cuyo corpus se asienta en diagramas, documenta fraudes y turbias relaciones de carácter financiero y político que evidencian abusos de poder.

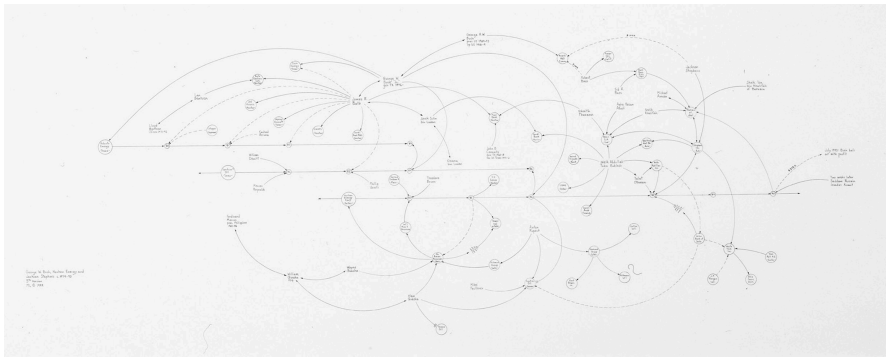
Su proceso de trabajo consistía en recopilar información que iba archivando en miles de tarjetas que le servían como base para sus dibujos y diagramas de relaciones. Lombardi denominaba sus dibujos *Narrative Structures*.

Fue encontrado muerto en su casa en 2000. Aparentemente, se trataba de un suicidio. Ahora cobra fuerza la teoría de que pudo ser asesinado por la conspiración que denunció en sus famosos pictogramas.

Círculos, flechas, guiones, puntos, textos, arcos, llaves que parten de nombres como Bill Clinton, Ronald Reagan, George Bush, Osama Bin Laden, Sadam Hussein, y que se enlazan con escándalos como Irán-Contra, la venta de armas a Irak, las finanzas del Vaticano, en definitiva, negocios inconfesables y tentáculos del poder y del dinero. La más famosa obra de

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

Lombardi es un epigrama que reúne, a través del empresario vinculado a la CIA James R. Bath y de inversiones saudíes en EE. UU., a los Bush y los Bin Laden en 1997. Con el padre, Sheik Salim, y con el hijo, Osama, el hombre al que el propio presidente de EE. UU. condena como la persona que financió el 11-S.



Mark Lombardi, *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90, 1999*

El título de la obra es *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90*. Estas vinculaciones fueron posteriormente recogidas por Michael Moore en su película *Fahrenheit 9/11*.

Sus pictogramas, reconocidos como redes mundiales, son una denuncia universal de las redes de corrupción. Dibujos a gran tamaño que exponen verdaderas estructuras narrativas, que él mismo calificó como «líneas y apuntes que tratan de inspirar y redactar un cuento sobre un evento reciente, como la caída de un gran banco internacional o una firma de inversiones. Una de mis metas es investigar las fuerzas de interacción política, social y económica en los negocios contemporáneos».

### 5.5.3. Mapa, poder y retórica nacional.

La eficacia del dispositivo cartográfico para simbolizar la nación no se debe solamente a una lógica repetitiva de la reproducción de imágenes, ni recae exclusivamente en las estrategias de divulgación de la figura del mapa. Desde la perspectiva artística, se inscribe en un marco especulativo en la que la figura territorial del Estado no se traduce al equivalente de la nación en sí misma. Así, en la obra de Mateo Maté se trata de devolvemos al lugar de estos nuevos espacios en los que lo privado, lo público y lo íntimo se mezclan y se funden. Su trabajo nos cuenta la historia de cómo el espíritu de un lugar se congela en una retórica nacional. Pero Mateo Maté también se atreve a vivir en el dorso de esta verdad, ahondando en la reinención de los símbolos patrios al convertirse en objetos de nuestra cotidianidad, de nuestro uso.



Mateo Maté, *Viajo para conocer mi geografía*, 2001-2010

*Viajo para conocer mi geografía*, el proyecto que Maté desarrolla entre los años 2001 y 2010, nos muestra cómo el segundo centro del hogar, la cama,



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

puede convertirse en un tratado sobre la hospitalidad para un mundo en el que lo más próximo y cercano se ha vuelto extraño, amenazante, remoto y foráneo. Una serie de fotografías digitales de sábanas que parecen estudios topográficos.

Por otro lado, la serie *Nacionalismo doméstico* (2004-2010) está formada por emblemas patrióticos, figuras heráldicas, mapas de asaltos, diferentes objetos de uso doméstico con la forma de países, mesas con los contornos de España o Italia, cocinas ibéricas, etc. Todos los objetos mencionados, y otros más, sugieren la total superposición entre el espacio doméstico y el discurso patriótico y nacionalista.

Los diferentes espacios del hogar parecen luchar entre sí y cuidar de sus fronteras con el mismo recelo que lo hacen las naciones. Mateo Maté, en este proyecto, invita a cuestionarse diferentes interrogantes como ¿qué pasa cuando se lleva un símbolo al espacio doméstico y es usado en las tareas más cotidianas como cocinar, sentarse o dormir?, ¿cómo cambia el sentido de la palabra patria cuando, literalmente, convivimos con ella, cuando cocemos nuestros alimentos en ella o nos sentamos sobre una silueta de su mapa?



Mateo Maté, *Nacionalismo Doméstico*, 2004-2010

Siguiendo este debate argumental en *¿Qué hace que un Estado sea un Estado?*, Miguel Benjumea, a partir de banderas, profundiza en la idea de nación, exponiendo una serie de paradojas sobre cómo se construye un Estado. Esta pieza cuestiona la multiplicidad de recursos que regulan el aprendizaje visual en la ciudadanía, como todas aquellas banderas oficiales presentes en las ciudades y espacios públicos, y que sin duda, sedimentan las bases del logotipo territorial, así como unifican el inventario de datos que refuerzan ese aprendizaje.



Miguel Benjumea, *¿Qué hace que un Estado sea un Estado?*, 2013

Finalmente, e indagando en el discurso del mapa como aparato estatal que define el territorio y forma a la ciudadanía, el colectivo de artistas franceses Claire Fontaine, fundado en París en 2004, lleva durante años apostando en sus producciones por un sistema colectivo donde no existe una cabeza visible. En este sentido, tratan de producir relaciones horizontales, manipulando lo ya existente, social y artísticamente, y dotándolo de contenidos provocadores y radicales.

Su trabajo no tiende hacia la propuesta de soluciones, sino que pretende abrir los ojos de una sociedad aburguesada por una opulencia que la ha mantenido cegada por el estado de bienestar. Comprometidos hasta el punto de ser salpicados en algún escándalo político, Claire Fontaine propone, a través de su obra, una reflexión sobre la sociedad en la que vivimos y la crisis de valores sociales, políticos y humanos en la que estamos inmersos; en consecuencia, pone de manifiesto el inmenso poder que recae en las altas esferas políticas y económicas, y cómo estas dejan al resto de la sociedad en un estado de indefensión absoluta.

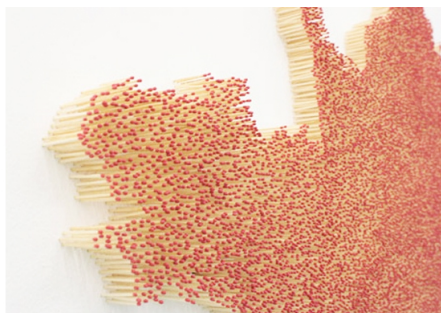
El colectivo evidencia en sus últimos trabajos la actitud esquivada del poder, al que acusa sin buscar ni proponer soluciones, ni establecer, desde su punto de vista, acciones para la reestructuración del sistema. Centran su práctica artística en el cuestionamiento abierto sobre la impotencia política y la crisis de singularidad que parece caracterizar el arte contemporáneo.

En una de sus piezas más polémicas, hacen uso del mapa de Francia para desarrollar una acción performativa titulada *L'œuvre France (burnt / unburnt)*. El trabajo en cuestión representa un mapa cubierto por miles de cerillas, dispuestas de forma ordenada y listas para ser encendidas. Utilizando esta técnica, intentan reflejar y hacerse eco de la fragilidad política del país ya que, como ellos mismos indican con respecto a esta pieza, «cualquier persona puede prenderle fuego»<sup>149</sup>. La inseguridad y la inestabilidad vivida a lo largo de esta crisis mundial quedan representadas en esta cartografía elaborada a base de cerillas.

---

<sup>149</sup> CLAIRE FONTAINE [en línea]. Disponible en: <http://www.clairefontaine.ws/> [consultado el 23/01/2011].

TESIS DOCTORAL  
CARTOGRAFÍAS DISIDENTES. FENOMENOLOGÍAS URBANAS,  
MAPAS Y TRANSGRESIÓN ARTÍSTICA



Claire Fontaine, *France (burnt / unburnt)*, 2011

A medio camino entre la geografía y la antropología, este nuevo conjunto de enfoques y estrategias discursivas, que emplean los artistas analizados en este capítulo, pone de manifiesto la importancia de trazar una línea artística de carácter transgresor, que busca romper tabúes, subvertir jerarquías, traspasar los límites impuestos al arte y hacer visible una realidad hasta ahora suprimida en la figura del mapa.

## **6. Mujer e insurgencias urbanas. El cuerpo como lugar de discusión pública**

### **6.1. Cuerpo y territorio. La dimensión del género en el contexto social**

La experiencia proveniente de una visión del urbanismo desde el punto de vista del género, es una de las vías que puede contribuir a dotar de contenido específico a la noción de calidad de vida, a trasladar el concepto de sostenibilidad desde el ámbito del lenguaje político al ámbito de la instrumentación técnica del propio urbanismo.

El género es una categoría sociológica que se refiere al conjunto de atributos socioculturales construidos históricamente, que son asignados a las mujeres a partir de su sexo. Es un concepto que permite poner de manifiesto las relaciones desiguales entre mujeres y hombres, entendidos no como seres biológicos, sino como sujetos sociales. La dimensión de género aplicada a las ciudades suscita un nuevo debate, que abre otras opciones en materia de ordenación y gestión de las mismas. Está claro, como es lógico, que los estudios cartográficos de género no tratan de inventar un nuevo modelo de ciudad ideal, sino de analizar y reflexionar sobre el estado de la cuestión, con el fin de cambiar aquellos aspectos del desarrollo actual causantes de múltiples disfunciones para la construcción de una sociedad moderna, igualitaria y democrática, y consecuentemente modificar, en atención a las necesidades, aquello que sea necesario en el espacio público. Como ha señalado Carlos Hernández Pezzi, «el espacio no es un recipiente neutro, la ciudad tampoco. La construcción del espacio ha sido tarea de hombres hasta hace bien poco y lo será mayoritariamente durante muchos años»<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. «La perspectiva de género en el trabajo local y el desarrollo sostenible» [conferencia]. Córdoba, 18/05/2001.

No vivimos en una sociedad en que la pertenencia a un género determinado, femenino o masculino, sea irrelevante. Los estudios de género parten de la constatación de la desigualdad sexual para formular un crucial interrogante a la realidad. Por supuesto, también hemos de tener en cuenta cómo afectan las líneas centrales de estas investigaciones a todas aquellas prácticas que usan estrategias de mapeado. Es cierto que en la actualidad las mujeres han derribado muchos obstáculos legales y han accedido a elevadas cuotas de igualdad formal, pero sin embargo la situación comparativa entre los sexos continúa sin experimentar cambios revolucionarios.

Muy al contrario, a pesar de los evidentes cambios en los roles femeninos y en las relaciones entre los sexos, los hombres no han asumido nuevos roles ni identidades de una forma realmente significativa<sup>151</sup>.

Las artistas feministas han defendido un arte deliberadamente incisivo en el contexto social. Desde posiciones individuales y colectivas, han transformado las fronteras del espacio público y privado, de lo individual y lo social. Sus prácticas artísticas, de fuerte carácter político, han pretendido trascender la acción simbólica con una acción efectiva, donde poder disolver las barreras entre arte y vida, donde enlazarse con un territorio.

Como apuntaría Lucy Lippard, tan solo renovando las relaciones con los otros y sabiendo de los otros, podremos producir espacio público y, por tanto, político<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> DE MIGUEL, Ana. «Los géneros de la red: los ciberfeminismo» [en línea]. Disponible en: <http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/pdf/ciberfeminismo-demiguel-boix.pdf> [consultado el 11/002/2012].

<sup>152</sup> LIPPARD, Lucy. «Looking around: Where we are, Where we Could be» en *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

Como venimos contemplando en cuestiones de género, la figura mujer artista / mujer activista sigue revolucionando la noción de arte y denunciando las condiciones de precariedad. Suzanne Lacy, en *Debated territory: toward a critical language for public art*<sup>153</sup>, nos insta a concebir la práctica artística no desde su carácter objetual, sino ahondando en su especificidad territorial, estudiando la comunidad en la que se inserta. Esta necesaria salida del estricto terreno artístico caracteriza a lo que se ha llamado «Nuevo género de Arte Público», tal y como lo nombrara Lacy ya en el año 1994.

En este nuevo género, la obra debe ser de libre acceso y debe preocuparse, desafiar, implicar y tener en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada. Este nuevo paradigma redefine lo específico del lugar como el espacio de lo cultural, como un lugar social. Un espacio de narraciones colectivas e incluso globales, que pueden quedar desveladas en las narrativas personales e individuales.

Lacy sugerirá un compromiso intensivo con los colectivos y agentes, con la gente del lugar; un compromiso que debe implicar una comunicación y una interacción directa en un periodo extendido de tiempo, para lograr un modelo de arte público socialmente responsable.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 171-185.

## **6.2. Mujer, mapa y cuerpo político**

Dentro de las propuestas artísticas feministas, es frecuente la reapropiación del cuerpo, tantas veces cosificado en el arte, para explorar de un modo disidente y empoderado los universos posibles de la corporeidad. El cuerpo, ámbito privado, se torna político y sirve así de plataforma para denunciar los corsés que lo regulan, las imposiciones y violencias que lo atraviesan, las posibilidades que lo multiplican.

La crisis de identidad que ha supuesto la polémica del sujeto político del feminismo, con los consiguientes desplazamientos de la mujer, ha estallado en esta década, multiplicándose en microdiscursos posidentitarios, además de anticapitalistas, no exentos de controversias al entenderse el género como mecanismo de poder o sistema de opresión que afecta a otros. Estos primeros momentos de toma de conciencia, de visibilización y, al tiempo, de elaboración de un planteamiento sobre la necesidad de contar la experiencia de las mujeres desde otro punto de vista, no podrían explicarse sin tener en cuenta la relevancia de los colectivos de artistas mujeres.

A partir de las críticas feministas a la noción tradicional del arte, se puede entender la importancia de concebir otras propuestas creativas en las que la colaboración y el activismo estuvieran presentes en la misma concepción del proyecto. Proyectos que les permitían incidir en reivindicar la igualdad y una posición no testimonial dentro del espacio artístico y en rechazar su situación discriminada dentro de la sociedad, dando forma a una visión positiva de la identidad femenina.

«Lo personal es político» se convirtió en lema del feminismo de los años sesenta y setenta. Todos aquellos temas que afectan en lo privado a las mujeres –sexo, familia, género, violencia, maltrato, libertades y derechos– fueron asuntos de debate social y público.



A lo largo de estas últimas décadas, las mujeres artistas han visualizado, desde diferentes ópticas y posiciones, la necesidad de transformar los lugares institucionalizados del sometimiento y la humillación. Será también en estos años cuando con creciente intensidad se reivindique el término «micropolítica».

Al disminuir la importancia de lo macro, se defiende una política a pequeña escala o anti-institucional, que propone nuevos caminos para cumplir el programa emancipatorio, más allá de las estructuras sociales tradicionales. Gilles Deleuze desarrolló una primera aproximación al término, vinculándolo al papel que los grupos minoritarios podían representar, y oponiéndose a las grandes instituciones del Estado. Deleuze lo planteaba como un camino libertario de la no-violencia. «Lo que nosotros denominamos de diversas maneras –micropolítica, diagramatismo, rizomática, cartografía– no tiene otro objeto que el estudio de estas líneas, en los grupos o en los individuos»<sup>154</sup>. Una forma de política, basada en lo subjetivo, lo íntimo, la sexualidad, lo cotidiano, lo oculto y lo silenciado. Una política de acción que adquiere un compromiso aún mayor con la subjetividad.

Para Félix Guattari, en el libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, «la micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el

---

<sup>154</sup> DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Editorial Pretextos, 1977 p. 142.

capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante»<sup>155</sup>.

De esta forma, «la revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política»<sup>156</sup>. El camino fue iniciándose a partir de la década de los setenta, cuando muchos temas que no eran objeto de interés para las prácticas artísticas se comenzaron a considerar centrales: desde cuestiones vinculadas con la experiencia y la autobiografía, hasta temas estrechamente relacionados con la intimidad, la subjetividad y la construcción social de estereotipos de clase, sexo, género y raza.

Esta revolución feminista se considera clave para el proceso de recodificación de lo político, del desplazamiento y su reescritura a través de las representaciones simbólicas y las prácticas artísticas.

El cuerpo es, sin duda, el eje determinante que encaminará este estudio. El interés de este trabajo es mirar el cuerpo en el arte contemporáneo, particularmente en el performance, donde las mujeres han trazado una cartografía con un enfoque diferente al que se ha venido usando hasta ahora.

En este contexto la respuesta al tema de la violencia sobre la mujer, por parte de las prácticas artísticas y críticas, ocupa una posición privilegiada en el discurso de las relaciones mujer-cuerpo.

---

<sup>155</sup> GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006, p. 202.

<sup>156</sup> BLANCO, Paloma. «Explorando el terreno» en VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 42.

### 6.2.1. Memoria y violencia. Suzanne Lacy y Lorena Wolffer

Los trabajos de Suzanne Lacy se centran en el ámbito político y en la esfera pública, y cuestionan el papel del arte en los cambios sociales.

Ya desde sus inicios en Los Ángeles en los años setenta, prefiguró muchos temas presentes en los debates actuales sobre las prácticas relacionales y de base comunitaria en el arte, buscando siempre cierto compromiso en su público y un rol activo del artista en la creación de las políticas públicas. Lacy trabaja con comunidades para desarrollar estrategias sociales en la ciudad, a través del arte y la acción cívica.

Sus proyectos se han vinculado, en concreto, con comunidades de mujeres; la artista ha trabajado directamente con supervivientes de violencia de género, involucrándolas en sus trabajos. Uno de los temas por el que más se ha preocupado es la gran cantidad de violaciones que ocurren en la ciudad de Los Ángeles, donde trabaja y reside.



Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977

En 1977, desarrolla la acción *Three Weeks in May (Tres semanas de mayo)* y, más recientemente, en el año 2012, *Three Weeks in January (Tres semanas de enero)*. En ambas recopila información sobre las violaciones que ocurren en la ciudad durante esas tres semanas y realiza actividades paralelas de discusión sobre prevención. La desarrollada en Los Ángeles fue la primera de una serie de actuaciones a gran escala contra la violencia de género. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz desplegaron ante el Ayuntamiento, un conjunto de mapas en los que se señalaban los lugares donde se habían producido violaciones. Cada uno de los puntos era marcando con el término *rape* (violación). Para llevar a cabo ambas acciones, durante tres semanas sacaron estadísticas y colaboraron con grupos y organizaciones antiviolencia, con la intención de fomentar un debate público. El mapa es usado en las acciones de Lacy, como un dispositivo para geolocalizar y dar visibilidad sobre el terreno a las violaciones producidas en la ciudad de Los Ángeles.

Constatación de que la violencia continúa actuando hoy en día, nos encontramos con *El esqueleto Tatuado* (2009-2010), uno de los trabajos más recientes de Suzanne Lacy. Un proyecto concebido como un conjunto de actividades e intervenciones, para el que se constituyó una plataforma con distintos agentes de sectores públicos y privados dedicados a actuar contra la violencia de género en España; entre los que colaboraron, encontramos artistas jóvenes, activistas y mujeres maltratadas.

La preocupación principal de Lacy, en este ambicioso trabajo, volvía a ser la narración de la violencia por parte de los medios y de las instituciones políticas. Un discurso oficial que se queda en los datos estadísticos y la descripción de los acontecimientos pero que obvia las historias personales – la palabra y la experiencia– de las mujeres que sufren dicha violencia.

Con este trabajo, Lacy se propone analizar cómo se ha contado la violencia de género en España: por qué se inscribe en el discurso político e informativo siempre con el número de víctimas mortales y, en cambio, no se explican las historias de las muchas mujeres silenciadas que día tras día soportan situaciones de maltrato.

Es necesario tener en cuenta cómo estas actuaciones en el ámbito del arte público generan, además de nuevas relaciones, capacidades para que la cada comunidad desarrolle sus propias iniciativas, con el objetivo de que estas no tengan que ser inducidas desde lo externo a la comunidad, sino que sean los propios habitantes del barrio quienes promuevan iniciativas.

Por otro lado, la obra de la artista y activista Lorena Wolffer nos muestra los cuerpos de otras muchas mujeres: colonizados, agredidos, explotados y asesinados por el patriarcado.

En el marco del Festival *Miradas de Mujeres*<sup>157</sup>, la artista mexicana presentó una performance sobre el feminicidio<sup>158</sup> en Ciudad Juárez. De modo sutil, sin mostrar la violencia, Wolffer aborda el feminicidio desde una aproximación cartográfica a las mujeres asesinadas. Con sus performances cuestiona a los asesinos, tanto a los que han quedado impunes como a los Estados cómplices, que dan voz a los hechos con pasiva neutralidad; y también al público, sociedad conocedora de la tragedia de esta masacre contra las mujeres, pero que asiste tan solo como observador.

---

<sup>157</sup> Según aparece en su web (<http://festivalmiradasdemujeres.com/>), el propósito principal del festival, celebrado en Madrid, es potenciar y dar visibilidad al papel fundamental que tiene la mujer dentro de todos los ámbitos profesionales de las artes visuales, desde la creación al comisariado, la crítica, la investigación y la gestión.

<sup>158</sup> ‘Feminicidio’ o ‘femicidio’ son neologismos creados a partir de la traducción del vocablo inglés *femicide*, y se refiere al homicidio evitable de mujeres por razones de género.

*Utilizo mi cuerpo como un mapa simbólico que documenta y narra la violencia en cincuenta de los casos, tomados de reportes encontrados en internet. Sobre una plancha de morgue, la pieza se centra en reproducir en mi propio cuerpo – con un plumón quirúrgico– cada uno de los golpes, cortadas y balazos que estas mujeres sufrieron. Así, mi cuerpo se transforma en un vehículo de representación de la violencia hacia la mujer en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada<sup>159</sup>.*

La imagen central de la performance *Mientras dormíamos: el caso Juárez (2001-2004)* es clara. La artista, sentada sobre una camilla hospitalaria, se presenta semidesnuda. Muestra un cuerpo expuesto, con signos de forcejeo y violación, que nos remite a los cuerpos asesinados y vejados que esperan la autopsia. Una voz masculina, monótona y neutral, va describiendo el estado de los cuerpos asesinados (color de la ropa, signos de violencia, edad, nombre de la persona asesinada, lugar donde fue hallado el cadáver...). Son narraciones basadas en informes forenses de casos reales de los feminicidios de Ciudad Juárez.

Mientras se oye la voz en *off*, la artista va marcando con rotulador sobre su piel los golpes, los cortes y las mutilaciones que cada una de estas mujeres asesinadas sufrió. Su cuerpo comienza a transformarse en un mapa de vejaciones. La performance termina en completa oscuridad, metáfora del feminicidio, que borra, apaga y aniquila los cuerpos y vidas de las mujeres.

---

<sup>159</sup> ZÚÑIGA, Araceli. «Lorena Wolfffer: mi cuerpo como (un) territorio de resistencia» [en línea]. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/609> [consultado el 13/04/2014].

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA



Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos: el caso Juárez, 2001-2010*

Con esta obra, Wolffer hace una crítica hacia la manera en la que es vista la figura femenina, principalmente en los casos de agresión sexual, como una mezcla de objeto de deseo y frustración, que manifiesta formas violentas de relacionarse. Su cuerpo queda convertido en un texto polifónico y en una metonimia particularizante, ya que representa la parte por el todo, es decir, una mujer violentada representa la violencia de la que fueron víctimas varias mujeres y, por ende, es la voz de todas aquellas que han sufrido violencia.

La artista expresa de manera abierta que su producción está encaminada a lograr una toma de conciencia por parte de los espectadores sobre tan grave problemática social. La metodología que utiliza combina la investigación con la acción.

En la actualidad, Lorena Wolffer desarrolla proyectos colaborativos en casas refugio, donde imparte talleres de técnicas de performance para mujeres, que después realizan sus propias piezas a partir de sus experiencias violentas. Así mismo, la artista retoma algunos de esos testimonios, que expone en sus

propias obras. Esta labor le permite contribuir a la rehabilitación, psicológica y en todos los sentidos, de las mujeres agredidas.

### **6.2.2. Ser mujer latina. Regina José Galindo**

El proceso artístico de Regina José Galindo oscila entre el acto de protesta y el arte acción, pero resulta mucho más adecuado entenderla como artista de lo corpóreo, ya que su cuerpo es el elemento fundamental con el que trabaja; es texto, símbolo, táctica, medio y disidencia.

Desde sus primeros trabajos abordó temas como el canon de belleza occidental, el machismo, la violencia contra la mujer y la crítica al Estado y a sus formas de represión. La artista no solo reflexiona en torno a los acontecimientos que le parecen importantes, sino que los pone en escena a través de su cuerpo, el cuerpo de la protesta, que usa para incidir políticamente en la sinergia del mundo. Con su obra, sale de los museos y galerías y se instala en la calle, al lado del transeúnte cotidiano, para ejercer *de facto* una presión en lo político.

Las condiciones de producción de su arte están permeadas por un contexto caracterizado por distintas dictaduras militares que han ido desencadenando sucesos violentos. Un ejemplo de esto es uno de los momentos más crueles en Guatemala, la dictadura del general Miguel Ydígoras Fuentes<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Fue un político y militar guatemalteco. Estuvo en el exilio tras el derrocamiento de Federico Ponce. Tras el triunfo del Movimiento de Liberación Nacional en 1954, fundó el Partido Redención y fue presidente de Guatemala del 2 de marzo de 1958 al 31 de marzo de 1963, cuando fue derrocado por un nuevo golpe de Estado.



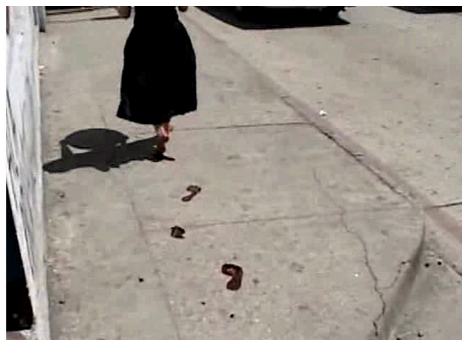
A partir de 1957, grupos armados norteamericanos se instalaron de forma permanente en el país, lo que provocó como reacción el surgimiento de grupos guerrilleros como la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y la Organización de Pueblos en Armas (Orpa). Esta situación condujo a una sangrienta guerra entre fracciones, que arrojó muertes, violaciones y ultrajes a la población civil, principalmente mujeres y niños de comunidades rurales. En el contexto de este suceso, la artista Regina José Galindo llevó a cabo la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003).

En esta pieza, la artista muestra su pensamiento crítico y remite a la memoria histórica de su nación, pero sobre todo evidencia una clara evolución en las metáforas que construye. Regina José Galindo comenta:

*Yo hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina, mujer guatemalteca, me marcó y me hizo lo que soy ahora. Todos somos resultado de nuestra historia y nuestro contexto, del espacio y el ambiente en donde nos desarrollamos. Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de violencia en general y de género, fuera de todo límite. Durante el conflicto armado, el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida. Diariamente son asesinadas mujeres de las formas más brutales. Generalmente los cuerpos de los hombres aparecen degollados, con un tiro de gracia, apuñalados o asfixiados, pero los de las mujeres presentan*

*evidencias de haber sido violadas y torturadas previamente al asesinato*<sup>161</sup>.

*¿Quién puede borrar las huellas?* es una performance que se realiza de día en un espacio abierto en el centro histórico de la ciudad de Guatemala. La artista se encuentra vestida con falda y blusa negra. Descalza, sosteniendo una palangana blanca, llena de sangre humana, comienza a andar. Durante el camino va sumergiendo los pies en la palangana y dejando sus huellas en el asfalto; al término de su acción, la artista sale de escena y deja la palangana, aún con sangre, frente a la entrada del Palacio Nacional. Regina José Galindo hace su recorrido entre dos puntos estratégicos para la protesta social, ya que ambos lugares representan el poder del Estado: de la Corte de Constitucionalidad, donde reside el poder legislativo, base de la justicia del país, al Palacio Nacional, sede de la presidencia del Gobierno.



Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003

---

<sup>161</sup> NEIRA, Eli. «El peso del dolor, entrevista a Regina José Galindo» [en línea]. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/917> [consultado el 28/02/2015].

Con este sencillo gesto, Galindo protagoniza una bella metáfora sobre la violencia y la falta de memoria política que sufre Guatemala. Un país donde la violencia ha sido principalmente ejercida por parte del sistema político, como medio para coartar la libertad de expresión y para inmovilizar a la sociedad, mediante la extensión del miedo ante una coyuntura determinada.

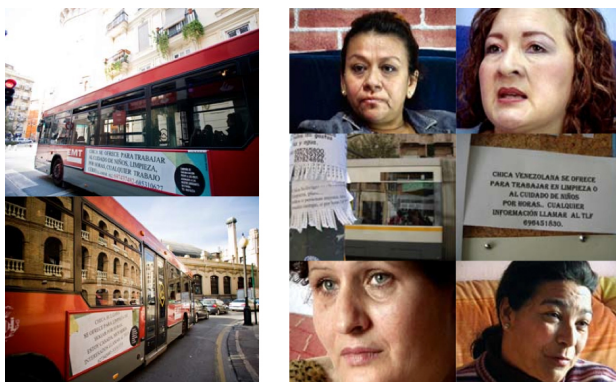
La preocupación de la artista está sustentada por una plena disidencia. Si bien toma en cuenta la condición de violencia actual de la sociedad guatemalteca, su proceso se fundamenta en el tratamiento formal de la representación de los actos violentos del periodo de posguerra.

### **6.2.3. Contrageografías. Mau Monleón y Libia Posada**

El arte contemporáneo se ha convertido en una práctica micropolítica, en la que las cuestiones de identidad y subjetividad –las contradicciones de lo cotidiano– se manifiestan como esenciales en el discurso de lo simbólico. Ciertamente, la violencia continúa, pero su visibilización y la política que se ejerce desde las prácticas de producción simbólica colaboran a un proceso progresivo, aunque lento, de puesta en cuestión.

La economía globalizada también ejerce otras formas de violencia, como la opresión. Una economía llena de conexiones, mapas y geografías interculturales, que se crean a raíz de los trabajos más informales. Ejemplo rotundo de ello lo encontramos en el caso de las mujeres inmigrantes que trabajan en el servicio doméstico. La mayoría de las extranjeras, que han llegado solas, son mujeres líderes, en el sentido de que su situación les otorga poder desde el punto de vista de sus países de origen. Sumado a ello, las mujeres migrantes, desde la invisibilidad, se han convertido en un nuevo

sostén social para los españoles que no tienen medios para conciliar trabajo y familia o atender a los ancianos.



Mau Monleón, *Contrageografías humanas*, 2008<sup>162</sup>

En esta dirección, el proyecto de la artista valenciana Mau Monleón para la exposición comisariada por Arlandis y Marroquí, *Mapping Valencia*, concibe los mapas como cartas para orientarse.

*Contrageografías humanas* es una propuesta que surge de la reorientación de la ciudad a partir de las nuevas economías informales, de la movilidad entre fronteras y de las transformaciones urbanas que todo ello conlleva.

Tomando como base una primera cartografía de Valencia, Mau Monleón localiza y expone gráficamente los mensajes y lugares de conexión entre oferta y demanda del trabajo más informal para el servicio doméstico. Según palabras de la artista:

---

<sup>162</sup> Carteles publicitarios de la campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. Autobús de la línea 7 de la EMT de Valencia, febrero-mayo de 2008.

*La idea se basa en transformar todo en una especie de campaña de sensibilización [...] que no quedara en una simple documentación. La idea es que sea un proyecto en proceso a través de esa campaña. Que la gente pueda llamar. Mi idea era no quedarme en documentación sino provocar, generar algo más, que la iniciativa pueda tener un desenlace, un proceso<sup>163</sup>.*

En las prácticas artísticas que hacen uso de la cartografía desde el punto de vista del género, encontramos un modelo de arte que, además de operar con un lenguaje subvertivo hacia la crítica institucional, explota las potencialidades de construcción simbólica del arte y del rito, con el objetivo de construir espacios de representación social, en los que la audiencia no figure de un modo pasivo, sino como parte integrante, productora y conservadora de la memoria colectiva.

A veces creemos que el método antropológico tiene que ver solamente con la descripción de una situación o con el levantamiento etnográfico de un comportamiento, cuando en realidad el método busca prestar atención a ciertas formas de pensamiento y a su modo de operar.

*Signos cardinales*, de la artista Libia Posada, es un intento por hacer memoria del viaje, del recorrido. Es usar ese sentido que alguna vez nos llevó a trazar los mapas de la colonización y las conquistas, para hacer ver las marcas oficiales del triste periplo nacional. «Cuando se viaja es usual que el viajero determine previamente una ruta a seguir, donde señala tanto el punto de partida, como los lugares de paso y el punto de llegada. Viajar por la fuerza implica, sin embargo, inaugurar caminos o describir rutas urgentes,

---

<sup>163</sup> MONLEÓN, Mau [en línea]. Disponible en: <http://mujeresquecuidan.blogspot.com.es/2010/03/mujeres-que-cuidan.html> [consultado el 23/09/2013].

difíciles de localizar, reconocer, comprender y ver, no solamente en la memoria de los que huyen, sino en esa representación del territorio, denominada mapa»<sup>164</sup>.

En la obra de Posada, pintar rutas en piernas de mujer –justo en esa parte del cuerpo, que ha padecido y ha sido testigo mudo del camino– tiene de alguna forma otra intención: volver al territorio del que las mujeres no podrían ser despojadas.



Libia Posada, *Signos cardinales*, 2007-presente

«La identidad está en gran medida dada por el territorio donde se ha crecido y vivido; despojar a estas mujeres de su territorio significó cambiarlas de identidad; pintarles mapas sobre su piel es, de alguna forma, retomar esa identidad anterior y decirles: tu cuerpo es tu más preciado territorio»<sup>165</sup>. Cada mapa está acompañado de una secuencia de convenciones que identifican no solo los lugares, sino cómo fueron recorridos. Así, la línea punteada habla de caminos a pie y las cruces testifican esas áreas que las

---

<sup>164</sup> GALLÓN, Angélica «Mi cuerpo es mi territorio» [en línea]. Disponible en: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-241530-mi-cuerpo-mi-territorio> [consultado el 23/08/2011].

<sup>165</sup> *Ibíd.*

mujeres reconocieron como «zonas de probable masacre». Con trazos, relieves y ríos, Libia Posada construye los mapas del desarraigo.

### **6.3. El cuerpo en disputa. Comportamientos y trampas**

En las dos últimas décadas, el cuerpo ha tomado un carácter omnipresente. Los artistas han entrado en terrenos nunca conocidos, o al menos poco explorados: el terreno del yo, la intimidad y los deseos, la miseria y la soledad, el terror y la muerte, la violencia y el sexo, las identidades, las minorías, la religión.

Las feministas cartografían esa otra realidad que el poder hetero-patriarcal no quiere ver, de modo que se convierten en un arma arrojada y disidente contra las narrativas impuestas y sus trampas implícitas y heredadas. Esta manera de enfrentarse al campo de la creación a través del cuerpo es una muestra más de la gran variedad de lenguajes implícitos que, como señala Arthur Danto, responden a la época de mayor libertad que ha vivido el mundo del arte<sup>166</sup>.

En un mundo irreversiblemente globalizado, se delinean cartografías culturales mixtas de toda índole, junto con una compleja creación de nuevos territorios existenciales que se hacen y deshacen. Los territorios del cuerpo, justamente, se centran en estas coordenadas en las que los artistas nos aportan sus lenguajes, su conocimiento, su historia, su cultura, su religión o sus creencias. Por tanto, podemos diferenciar entre el cuerpo del mito, de la

---

<sup>166</sup> DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 136.

historia, de la religión, del placer, del dolor, de la tortura, del racismo o de la no identidad.

### **6.3.1. La realidad performada. Cristina Lucas e Itziar Okariz**

Desde el punto de vista de nuestro objeto de estudio –la cartografía– es destacable, por lo que tiene de ampliación del campo del género en la producción artística, el trabajo de dos artistas feministas de nuestro país: Cristina Lucas e Itziar Okariz, quienes revelan un fuerte discurso de signo antropológico.

Cristina Lucas realiza su obra a partir del performance y del vídeo o la fotografía, para entrever y juzgar los dispositivos de poder que permanecen activos. Nos parece interesante cómo, con cierta ironía, trabaja la perspectiva de género y el juego con lo común, para desarmar la exclusión sexista y ponerla en evidencia. En palabras de la propia artista, entrevistada por Ferran Barenblit<sup>167</sup>:

*Lo importante de la cartografía es que siempre es falsa, una representación que te ayuda a comprender algo que era desconocido y que, por lo tanto, destapa cosas. Una vez destapada, la cosa ya queda a la vista para siempre. Las primeras cartografías son extremadamente imprecisas, pero servían para navegar por los interminables océanos. Yo uso el mismo concepto. Desde hace unos pocos años me he embarcado en hacer mapamundis que estoy construyendo sin*

---

<sup>167</sup> Es director del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (CA2M)



*basarme en informaciones institucionales u oficiales, como son los mapas tradicionales. En su lugar, estoy preguntando a personas que conozco o busco de cada uno de los países del mundo. La información que cartografía abarca varios aspectos sociales como son el género, la economía, las relaciones amistosas (aliados) y las relaciones enfrentadas (enemigos), todo ello desde el punto de vista del lenguaje*<sup>168</sup>.

Su primer mapamundi fue *Pantone* (2007); después decidió embarcarse en otro tipo de mapas, basados en criterios personales y sobre aspectos sociales, como la economía –*Europa Económica Popular* (2010)–, pero es en *Mundo Masculino. Mundo Femenino*, donde Cristina Lucas crea un mapa sexual del mundo en forma de escultura móvil.

Dos esferas de un metro de diámetro cada una, girando a una revolución por minuto, a modo de dos mundos gemelos que reinterpretan el mapa a partir de las denominaciones que la gente da a los órganos sexuales en cada país.

Aunque las esferas parecen a primera vista iguales, en cuanto las observamos más detenidamente descubrimos diferencias no solo en las palabras con que se denominan los territorios, sino en los territorios mismos, en el área que ocupan.

---

<sup>168</sup> VV. AA. *Light Years, Cristina Lucas* [catálogo de exposición]. Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo, 2009, p. 75-76.



Cristina Lucas, *Mundo Masculino. Mundo Femenino*, 2010

El criterio que ha seguido la artista a la hora de averiguar esta «cartografía sexual» del mundo ha sido de carácter popular, lingüístico y de género, componiendo así un mapa que se aleja de las estructuras oficiales. Los territorios cambian su nombre para adoptar el de los órganos sexuales. Cada país pasa a llamarse como denomina a estos órganos, pero esta no es la única modificación, también varía su tamaño.

En otro sentido, el trabajo de Itziar Okariz abarca la práctica performativa, el vídeo, la fotografía y la instalación. Sus intereses se centran en la construcción de la identidad y la subversión de las estructuras de representación existentes, así como de las relaciones cuerpo / espacio, ya sean públicas o privadas.

La inmediatez de sus acciones entabla un diálogo constante con los lugares donde estas se llevan a cabo. La repetición de las acciones en diferentes sitios y en distintos momentos también constituye un elemento esencial de su trabajo, ya que crea matices y diferencias con un solo elemento básico.

Okariz desarrolla acciones que, explicadas por ella misma, «consisten en transgredir las normas de comportamiento y tránsito normativizadas». Desde hace tiempo, la artista experimenta con la destrucción del concepto tradicional de ciudad y manifiesta un acuciante interés por la relación entre el individuo y la sociedad, siempre desde una perspectiva feminista.

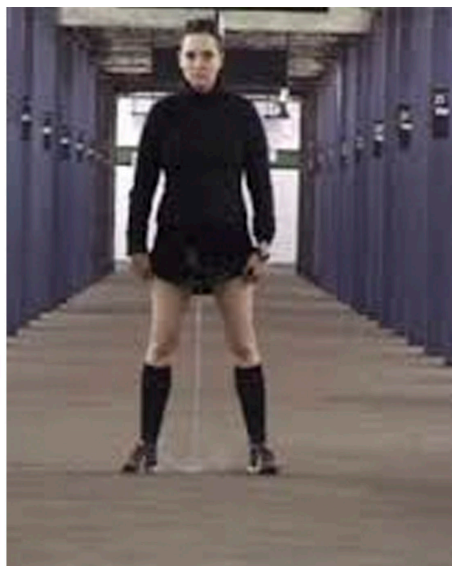
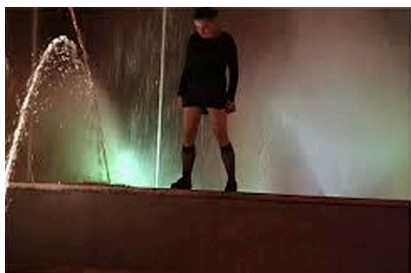
El discurso conceptual de Okariz hunde sus raíces en los movimientos artísticos de base feminista de los años setenta y en los conceptos arquitectónicos de la Internacional Situacionista. La artista explora los juegos de la identidad y sus lógicas constructivas, así como las interconexiones entre lo simbólico, lo orgánico, lo artificial y lo tecnológico.

En los últimos años su trabajo se ha centrado en la investigación en torno a la definición de la performance y sus límites. Okariz encuentra en esta dos espacios diferenciados: teatro y acción, lo cual le ofrece la oportunidad de investigar en las posibilidades de comunicación de gestos y signos presentes en nuestra realidad cotidiana.

Si el teatro se establece en un marco de representación convencional, que introduce la narración literaria, la acción rompe con los límites de ese marco; es por ello que lo que caracteriza a la performance es la negación del espacio de representación. Esta paradoja ofrece a la artista la posibilidad de analizar los signos de nuestra realidad cotidiana y la manera en que nos desenvolvemos entre ellos. La artista ha adoptado en su trabajo el concepto de performatividad definido desde la «teoría *queer*» y el pensamiento de Judith Butler, en el que el concepto de repetición va ligado necesariamente al de identidad.

Su obra más transgresora es, sin duda, la serie de acciones que Okariz ha venido desarrollando, desde el año 2000, bajo el título genérico *Mear en espacios públicos o privados*. Un *work in progress* que reúne distintas

videoacciones, todas ellas de un minuto de duración, en las que Okariz sitúa la acción de orinar en espacios tanto públicos como privados: una habitación de hotel (Soho Grand Hotel, Nueva York, 2001), un coche (River Street, Brooklyn, Nueva York, 2001) o un puente (Puente de Brooklyn, Nueva York, 2002).



Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados*, 2000-2002

Con este vídeo, la creadora desafía la discriminación sexual que la arquitectura impone a la mujer desde principios del siglo XIX, el hecho que la mujer se vea obligada a orinar sentada en cabinas independientes y protegida de la mirada pública, y el hombre de pie de manera colectiva, como un rito masculino que genera vínculos sociales al reconocerse entre ellos como género.

En definitiva, las feministas cartografían esa otra realidad que el poder hetero-patriarcal no quiere ver, de modo que se convierten en un arma arrojadiza y disidente contra las narrativas impuestas y sus trampas implícitas y heredadas.

## **7. La desmaterialización del mapa. Videocartografías y paisajes sonoros**

### **7.1. La videocartografía como dispositivo de investigación social**

El desarrollo de las tecnologías audiovisuales está teniendo efectos en un amplio abanico de las nuevas prácticas sociales y culturales, que serán ahora objeto de estudio en el análisis de proyectos culturales disidentes.

Las innovaciones tecnológicas y audiovisuales, a lo largo de estos años, muestran un patrón común, en la medida en que amplían el campo de observación, desvelando y documentando realidades que sin estos mecanismos no eran perceptibles, a la vez que descubren nuevas especificidades del territorio, donde emergen perfiles y situaciones desconocidas o invisibles hasta ahora para la sociedad.

La introducción de la variable tiempo en la captura y representación visual de la realidad es apreciada por diferentes campos del conocimiento, como las humanidades y las ciencias sociales. En este sentido, una innovación técnica con importantes consecuencias metodológicas fue el sonido sincrónico –la posibilidad del registro y reproducción simultánea de imagen y sonido–, inductor de la historia oral y de lo que entendemos como entrevista testimonial.

Desde esta perspectiva, el individuo deja de ser solo objeto de investigación para tornarse sujeto con competencias narrativas o discursivas, que da voz y atribuye significación a su experiencia. En términos de praxis cualitativa, el sonido sincrónico permitía «acercarse a los hombres y mujeres para recoger con precisión la forma en que expresan su visión del mundo»<sup>169</sup>.

El vídeo tiene un efecto democratizador, en tanto en cuanto es el propio individuo quien interpela y presenta la realidad con sus palabras. La investigación a través de tecnologías de la imagen ha tendido a ver a esta como un reflejo transparente de lo real y la cámara, como un instrumento que asiste a la memoria humana en el registro, documentación y análisis de la realidad.

Las imágenes audiovisuales usadas en la cartografía pueden ser interesantes objetos en información, que extienden y amplían el campo de observación y facilitan el análisis de un contexto de producción y de intención. En definitiva, no responden exclusivamente a un principio de precisión y objetividad, sino que combinan formas diferentes de subjetividad y reflexión. Y, desde este punto de vista, poseen un enorme potencial para enriquecer la investigación sobre la realidad social y las formas de su representación sobre el terreno.

Dicho esto, podemos apreciar el valor añadido que supone la incorporación del vídeo a la producción cartográfica. La semántica del material, en el caso de grabaciones de entrevistas biográficas o testimonios, aporta elementos de

---

<sup>169</sup> PLUMMER, Ken. *Los documentos personales: Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.

significación, relativos al propio relato o al contexto de su producción, que son fundamentales y enriquecen intensamente su análisis.

Al hilo de lo expuesto, como análisis de complementación metodológica entre el audiovisual y la historia oral, podemos concluir que ambos métodos pueden ser empleados desde una lógica tanto documental como reflexiva.

Ver y presenciar de primera mano ha formado parte de un discurso que confiere autoridad tanto al testigo como a las tecnologías audiovisuales. Artistas, documentalistas y cineastas etnográficos han esgrimido este carácter de testigo virtual tecnológico y han edificado un discurso de autenticidad en sus trabajos.

El empleo de la tecnología audiovisual en los proyectos de historia oral puede inscribirse, por tanto, en esta lógica objetivista, heredera de una tradición cinematográfica documental y etnográfica, así como de las obsesiones archivísticas de la antropología. Sin embargo, el verdadero hecho de lo biográfico en lo audiovisual trasciende la mera lógica documental, pues reconoce en la imagen y la voz hablada del entrevistado dimensiones que enriquecen cualitativamente los datos de la investigación.

La imagen, por tanto, se suma a la narración personal, ofreciendo una serie de recursos y características que podríamos definir como humanos: gestos, silencios, miradas y voces, que emergen en el momento del acto testimonial, aunque estos no sean la verdad del pasado, sino más bien el producto reflexivo entre un pasado biográfico y el contexto de un presente determinado.

El vídeo no documenta simplemente la realidad exterior que recoge el ojo de la cámara: constituye en sí mismo una construcción, es decir, una versión de

las muchas otras posibles lecturas de los acontecimientos que tienen lugar a nuestro alrededor en la vida cotidiana.

Además, es una versión producida técnicamente a través de instrumentos que transforman, sin duda alguna, las percepciones en datos. Recordemos que, para la mayoría de los ciudadanos, la cámara de vídeo tiene la capacidad de recoger y de documentar hechos y acontecimientos que suponen reales y que, a través de este dispositivo, se puedan apreciar y recordar de nuevo, como vestigio de una memoria pasada.

El uso de videocartografías en proyectos artísticos está íntimamente ligado con la investigación social, por lo que es útil recalcar la idea que podríamos denominar «reconstrucción de material», en el sentido en que las notas de campo, las pistas recabadas y los diarios conservan nuestras observaciones y los recuerdos de nuestras experiencias sobre el territorio de intervención.

Partiendo de una base etnográfica, los artistas se han esforzado en desarrollar, a lo largo de las últimas dos décadas, una nueva y específica metodología para el estudio de las interacciones sociales, que usa el vídeo como principal dispositivo de interpretación de estas realidades.

Al contrario que otros métodos de investigación sobre el terreno, la videocartografía está firmemente arraigada en el paradigma interpretativo. Se concentra en el estudio de las interacciones en situaciones naturales y combina la etnografía con conceptos de la sociología del conocimiento y del constructivismo social<sup>170</sup>.

La videografía como técnica revela que las vídeo-grabaciones constituyen solo una parte de los datos que recogemos durante el estudio de campo, y

---

<sup>170</sup> BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Penguin, 1991.



que estas se complementan, de forma necesaria, con observaciones directas, recolección de materiales, discusiones, charlas y entrevistas con los miembros de la comunidad. Esto es imprescindible para obtener el conocimiento necesario para el posterior análisis e interpretación de los datos obtenidos.

La omnipresencia de la imagen audiovisual en nuestra cultura resulta evidente; tomemos como ejemplo los testimonios audiovisuales, que pivotan sobre la necesaria y fructífera articulación de técnicas cualitativas tradicionales, como la entrevista abierta o detallada.

Dentro de la amplia y creciente gama de corrientes en el campo de la investigación cartográfica, el vídeo es un instrumento particularmente apto para el estudio de las interacciones. Sus imágenes recogen las expresiones de ciertos mundos culturales y las configuraciones de estilos de vida dentro del contexto en que se sitúan. En este sentido, la videocartografía permite recoger densos y detallados datos de los procesos sociales y, en definitiva, tener acceso a aspectos de la vida cotidiana.

Este dispositivo proporciona a los procesos de investigación individual y colectiva una calidad de detalle hasta ahora inédita, lo cual motiva a algunos autores y artistas a pronosticar una verdadera «vídeo-revolución» para la investigación sobre el terreno.

## **7.2. Vídeo, huella y registro**

La producción audiovisual alcanza su máxima expresión como medio para el desarrollo social cuando, en los años ochenta, el documental o cine etnográfico rompe el paradigma clásico por el que *nosotros* siempre los

filmábamos a *ellos*. Desde el nacimiento de estas producciones, un amplio elenco de investigadores ha analizado la forma en que las tecnologías de la comunicación se transforman y adaptan para dar respuesta a las necesidades de las comunidades. Estos estudios han indagado, entre otras cuestiones, en la creación de recuerdos encubridores por parte de estas producciones audiovisuales.

Más allá de su valor artístico, la producción videocartográfica atrae por su organización comunitaria y por haberse convertido en una herramienta de apropiación cultural y social. Su narrativa permite huir del reportaje antropológico. Precisamente, lo más subversivo de una videocartografía puede ser su apariencia apolítica. Incluso al usar una lengua minoritaria de forma no política, se sitúa a esta al mismo nivel que la lengua dominante.

En consecuencia, estas creaciones videográficas pueden ser consideradas una estrategia de resistencia cultural, entre otras razones, porque rompen estereotipos, se expresan en la lengua minoritaria y usan el testimonio de una forma subversiva<sup>171</sup>.

Las perspectivas más actuales de la comunicación para el desarrollo van más allá al rechazar los modelos de comunicación vertical y de un solo sentido, asumiendo que lo que acelera el desarrollo es la activa participación de cada individuo en el proceso de comunicación en sí mismo.

Por tanto, indagaremos en el discurso de cómo la videocartografía profundiza en las posibilidades que ofrece un medio de masas como es el audiovisual, capaz de favorecer la visibilización y la reafirmación de la

---

<sup>171</sup> CASTELLS i TALENS, Antoni. «Cine indígena y resistencia cultural» en revista Chasqui, n° 84. Quito: CIESPAL, 2003, pp. 50-57.

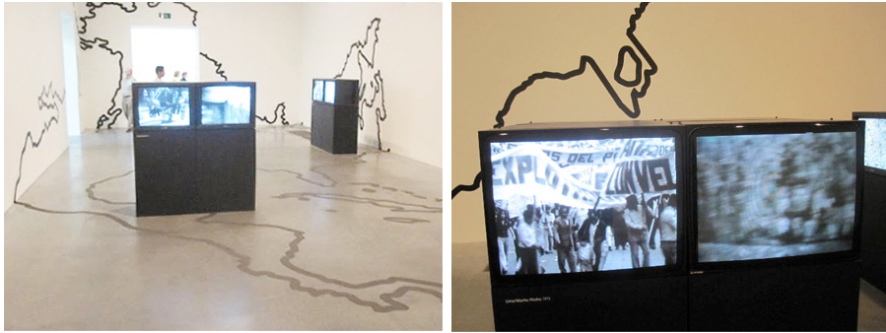
identidad propia, y de reforzar proyectos de desarrollo humano basados en la creación de medios, en muchas ocasiones, autogestionados.

### **7.2.1. Fronteras desdibujadas. Juan Downey y Francis Alÿs**

La complejidad de la sociedad internacional implica que los estados-nación tengan, por sí mismos, unos márgenes cada vez más estrechos a la hora de dar respuesta a los intereses de sus ciudadanos y a problemas de alcance y naturaleza global que desestabilizan seriamente sus estructuras internas.

Nos remontamos a Juan Downey, como figura pionera del videoarte, en un momento en el que el medio comenzaba a ser utilizado por artistas, que vieron en el mismo un enorme potencial y poder comunicativo. Para apreciar la obra de Downey en su justa dimensión es preciso entender las condiciones de su inscripción en la escena neoyorquina de inicios de los setenta, un período en el que, como venimos analizando a lo largo de esta investigación, se dieron rupturas radicales de todo orden en cuanto a la circulación del arte, la relación con el espectador y la crítica de las instituciones.

La reformulación utópica del viaje de carretera que tiene lugar en *Video Trans Américas* combinó la antropología de acción con las posibilidades topológicas del vídeo. La filmación de Downey narra un viaje que realizó junto a su familia, a través del continente americano, en busca de denominadores comunes de identidad y comunicación entre los distintos pueblos.



Juan Downey, *Video Trans Américas*, 1975

La imagen móvil y fluida del vídeo se convirtió no solo en metáfora del viaje emprendido por Downey, como una forma de tránsito de las imágenes y de la comunicación, sino también en una cartografía virtual y activa de las Américas. El proyecto comenzó en 1973 con una serie de viajes por América del Norte y Centroamérica, para luego recorrer parte del sur del continente. Una segunda etapa se desarrolló en la selva amazónica, en el Río Orinoco, en la frontera entre Venezuela y Brasil; a lo que sumó otros viajes al sur de Chile<sup>172</sup>.

Por último, la tercera etapa se desarrolló entre los años 1976 y 1977, y culminó con un viaje al Amazonas durante el cual Downey convivió con varias comunidades indígenas: Guahibos, Piaroas, Maquiritari y nueve meses con los Yanomami, la mayor tribu primitiva que aún se encuentra en la edad de piedra. Sobre la silueta de un mapa del continente americano dibujado en el suelo, Downey colocó siete pares de monitores sobre bases pintadas de negro, con lo que conseguía una traslación de los lugares

---

<sup>172</sup> ORTUÑO, Pedro [en línea] «Video: Un arte comprometido / contemporáneo» en revista *Creatividad y Sociedad* n° XIX. Disponible en: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Video%20un%20arte%20comprometido-contemporaneo.pdf> [consultado el 29/01/2015].

geográficos donde habían sido rodadas las imágenes y los puntos localizados en el mapa. Downey desarrolla con esta pieza una perspectiva integral de las diversas poblaciones que actualmente habitan el continente americano; el papel del artista se concibe aquí como el de un comunicador cultural, una especie de antropólogo activador con un medio de expresión visual, el vídeo.

Desde otra perspectiva, el trabajo del artista belga residente en México, Francis Alÿs puede verse como un compendio de actuaciones sobre el territorio, que registra dentro de esta nueva corriente documentalista. Alÿs recorre el espacio urbano a partir del vagabundeo de distintas geografías, proponiendo un desarraigo asumido que ya no mira al interior de un supuesto lugar de origen, sino que acepta el desplazamiento como un medio.

En sus recorridos individuales, al desplazarse de un lugar a otro, (re)dibuja un territorio de carácter subjetivo, donde la figura del artista incide sobre el paisaje hasta transformarse en sujeto desterritorializado. Sus no lugares registran impresiones y experiencias entre pasajes e intersticios, manteniendo siempre una distancia prudente, lo bastante para poder mirar oblicuamente los objetos y las situaciones que encuentra a su paso y poder crear, con estos momentos efímeros de interrelación y diálogo, sus propuestas.

En sus intervenciones, la cámara de vídeo registra y fusiona realidades culturales, sociales y estéticas en extremos diversos, como tentativas modestas por cruzar y conciliar diferencias. El desplazamiento de Alÿs se construye en la evolución del trayecto, donde se evidencian naturalezas borradas de los espacios caminados. En sus paseos, como en *The collector* (1992), nos muestra una caminata en la que recupera fragmentos que derivan de un contexto original, fragmentos que recicla y transforma para hacerlos

llegar de un lugar a otro, pues este extraño objeto imantado se cubre de residuos que se condensan dentro de su propia experiencia.

Las caminatas de Alÿs cuestionan la circulación, el movimiento que pareciera no poseer ningún tipo de destino, del cual selecciona fragmentos para ponerlos en evidencia. La circulación se encuentra como base, como proceso que genera otras realidades que deben ser intervenidas en sus estamentos temporales, en permanente reinención, de tal manera que en sus caminatas, los fragmentos constituyen «la transitoriedad, el nomadismo y el anonimato del ser», que no tiene ningún otro tipo de pertenencia más allá de la referente a sí mismo y a su subjetividad.

Detengámonos a estudiar una de sus acciones más polémicas sobre el territorio. En el proyecto *The Green Line* (2004), un vídeo nos muestra el paseo del artista por las calles de Jerusalén, caminando con una lata de pintura, perforada en su parte inferior, lo que permite que su contenido se derrame sobre el asfalto, dejando una línea de color verde en las calles y andenes de la ciudad.



Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004

Esta acción está inspirada en otra obra de 1995, *The Leak*, realizada en São Paulo, donde Alÿs también deambuló por las calles de la ciudad con una lata perforada de pintura, dejando un rastro que después retoma para volver a la galería a colgar la lata en la pared y culminar así la acción.

*La contribución más importante de la experiencia de Alÿs es que define la relación entre el arte y la política como condicional: ni «nunca», ni «siempre», ni «debe hacer» o «no debe hacer». Todas las dicotomías anteriores son borradas por los conceptos de «a veces» y la potencialidad de «puede»<sup>173</sup>.*

*The Leak* era una reflexión sobre el andar como práctica artística; por el contrario, en *The Green Line* Alÿs, deliberadamente, siguió la línea artificial que divide la ciudad de Jerusalén entre las comunidades palestina y judía. *La línea verde* fue una «frontera no oficial dibujada durante el armisticio posterior a la guerra árabe-israelí de 1948»<sup>174</sup>. La línea fue inscrita sobre un mapa de la ciudad con un lápiz de color verde y posteriormente trasladada a la geografía de la ciudad a escala 1:1. Esta línea determina la «legitimidad internacional de Israel» y, al mismo tiempo, segrega y desplaza a la población palestina, como solución temporal a un conflicto regional; esta línea borrosa, efectivamente, separa dos grupos de personas. Según Alÿs, *The Green Line* explora «cómo puede el arte mantenerse políticamente

---

<sup>173</sup> VV. AA. *Entries In Francis Alÿs: A Story of Deception* [catálogo de exposición]. Londres: Tate, 2010, p. 143.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 146.

significativo sin asumir una posición doctrinaria o que aspira a convertirse en activismo social»<sup>175</sup>.

Es importante señalar que, en su versión como instalación, *The Green Line* se presenta como la proyección en vídeo de la caminata del artista belga, y ofrece a la audiencia la posibilidad de escuchar el comentario de once importantes críticos de arte contemporáneo y expertos en el tema del conflicto entre Israel y Palestina, tales como Eyal Weizman o Jean Fisher.

De esta manera, la obra ofrece diferentes puntos de vista, reacciones y visiones sobre sí misma y sobre su contexto, en correspondencia al interés del artista por promover la máxima cantidad de interpretaciones sobre una obra en particular.

*The Green Line* fomenta la articulación de una reacción personal frente a la obra y la segregación de Jerusalén por parte del observador, en vez de una lectura guiada o altamente condicionada.

### **7.2.2. La idea de nación en ensayos filmicos. David Lynch y Eric Baudelaire**

En este apartado, analizaremos la videocartografía como dispositivo que ha registrado y cuestionado la figura del Estado respecto al concepto de nación asociado a la cultura, y la influencia de la figura del artista como mediador de un discurso plural, en el que se hace eco de las demandas de las nuevas relaciones sociales sobre el territorio.

---

<sup>175</sup> VV. AA. *Interview In Francis Alÿs, Russell Ferguson, Cuauhtémoc Medina y Jean Fisher*. Londres: Phaidon, 2007, p. 21.



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

Podemos comprobar cómo en los últimos años, el vídeo documental ha desplegado sobre la realidad cartográfica una fructífera articulación de técnicas para registrar la otra realidad de un territorio.

Así, el nuevo proyecto del cineasta David Lynch consiste en una serie de entrevistas a personas comunes: algo más –y bastante menos– que un análisis de la vida contemporánea en Estados Unidos. Un proyecto *online*, articulado sobre una serie de entrevistas a personajes anónimos con los que se va encontrando en un viaje de carretera de más de 30.000 kilómetros.

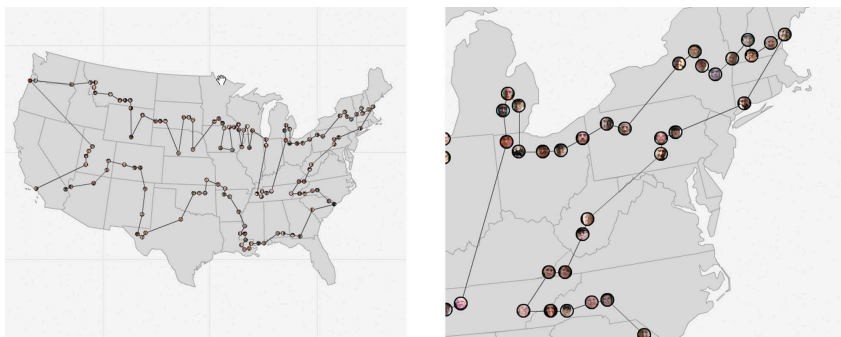
Si bien en la presentación se hace un buen uso de la tecnología en todas sus vertientes (diseño y recursos digitales de edición), el concepto en sí tiene un fuerte arraigo en la tradición norteamericana, porque Estados Unidos es un país muy afecto a la noción de historia oral.



David Lynch, *The Interview Project*, 2009-presente

En las entrevistas de *The Interview Project*, las personas aparecen generalmente encuadradas en sus lugares cotidianos. Hay en esa decisión

fotográfica dos probables conceptos: por un lado, el azar, que es fundamental para la verosimilitud del proyecto, y por el otro, una idea de determinismo geográfico. En definitiva, mediante la videocartografía, el hombre es uno y su contexto, y la cámara da cuenta de esa doble verdad. *The Interview Project* es un viaje de carretera documentado. Cada episodio tiene entre tres y cinco minutos de duración; el primero fue estrenado en junio de 2009; actualmente se han publicado ochenta y cuatro de los ciento veintiuno que totalizarán este memorable viaje documental<sup>176</sup>.



David Lynch, *The Interview Project*, 2009-presente

Una *road movie*<sup>177</sup> documental en la que David Lynch recorre Estados Unidos de oeste a este, entrevistando a persona corrientes que hablan de todo aquello que quieren: sus vidas, su pasado, sus aspiraciones...

*The Interview Project* se ofrece como una oportunidad única para conocer de primera mano las realidades humanas a ras de suelo que vertebran la

---

<sup>176</sup> LYNCH, David [en línea]. Disponible en: <http://interviewproject.davidlynch.com/> [consultado el 23/02/2015].

<sup>177</sup> Voz inglesa que se traduce al castellano como ‘película de viaje’.

América que tantas veces ha retratado Lynch en su filmografía. Cada tres días se cuelga un capítulo nuevo en la web del proyecto.

En el interesante ejercicio filmico del artista de origen francés Eric Baudelaire hemos podido comprobar cómo, a lo largo de toda su trayectoria artística y cinematográfica, ha abordado la delicada cuestión de la representación de la historia, situando en un espacio de duda la objetividad que se otorga a las imágenes documentales y abriendo la posibilidad a otras maneras de imaginar lo real.

Recordemos que es autor de películas como *La anábasis de May* y *Fusako Shigenobu*, *Masao Adachi* y *27 años sin imágenes*, donde se aborda el tema de cómo contar la otra historia de los años setenta, la de los movimientos revolucionarios radicales de izquierdas en el reverso del activismo y los espacios fronterizos, físicos y mentales.

El cine de Baudelaire se construye a la vez que es narrado –abriendo interrogantes y convocando conflictos irresueltos–, con una cualidad verbal en la que la falta de imágenes contribuye a suscitar el debate sobre aquello que continúa siendo irrepresentable.

En la última película del cineasta, *Letters to Max* (2014), plantea el tema de una nación inexistente convertida en paradigma de un orden geopolítico injusto. La película recoge la relación epistolar del propio artista con Maxim Gvinjia, ministro de Exteriores de Abjasia, una antigua república soviética del Cáucaso, secesionada de Georgia tras una Guerra Civil entre 1992 y 1993, e ignorada durante veinte años por la comunidad internacional.

Las setenta y cuatro cartas enviadas durante setenta y cuatro días se convierten en el guión de *Letters to Max*, un ensayo que profundiza en la idea de nación y de la formación del Estado, exponiendo una serie de

paradojas sobre cómo se construye un nuevo Estado y a partir de qué criterios puede existir.



Eric Baudelaire, *Letters to Max*, 2014

Uno de los puntos sobresalientes de esta película reside en que los elementos con los que trabaja Baudelaire son mínimos: cartas e imágenes registradas en un país desconocido. Y en que muchos de los temas discutidos son abstractos: fronteras, identidades, nacionalidades... La situación de esa república, que intenta acomodarse en la grieta de dos realidades, la existencia y la no existencia, entre Oriente y Occidente, hace que el espectador se descubra en algún momento en la misma posición: en medio de un diálogo entre dos mentes lúcidas, que intentan confirmar la existencia de uno mismo y del lugar donde viven.

Como hemos podido comprobar tras el análisis de estos tres ensayos fílmicos, desde hace algunos años se han ido cuestionando y fijando unas pautas concretas en el desarrollo de una tradición que usa el vídeo en la investigación social, especialmente para descubrir los microdetalles que surgen de las interacciones sociales con el territorio.

### **7.3. Lugar de actuación y gestión ciudadana**

Los medios de comunicación social son muy importantes en la divulgación de nuevas posibilidades y prácticas dentro de los procesos de innovación cultural y desarrollo, que fomentan una mayor participación de los ciudadanos en la sociedad y que ayudan a adquirir las destrezas de empoderamiento en la ciudadanía.

En esta situación, se hace imprescindible que las propias comunidades asuman el reto de su visibilización sin mediaciones, mediante la apropiación de los medios de comunicación, sobre todo de aquellos con capacidad de alcanzar a un público global. Además de las limitaciones que presentan producciones comunitarias en el –a nuestro parecer– decisivo ámbito de la visibilización, la condición comunitaria de estos medios implica igualmente una cierta inclinación hacia el aislamiento del entorno en el que, de forma más o menos conflictiva, se encuentran inmersos. Y eso supone un problema en un contexto en el que los principales centros de toma de decisiones son transfronterizos y escapan incluso a los niveles nacionales, lo que evidencia la pérdida de poder no ya local, sino de los propios Estados nacionales.

En muchas ocasiones, la cámara de vídeo registra la historia narrada del territorio que es mostrada sin ningún tipo de elipsis, sin necesidad de edición. El registro audiovisual se transmite de forma simple y directa a la cámara, en forma de monólogo, técnica que confiere un carácter testimonial y dota de autenticidad a la historia, como si aquel material no editado fuese más real que aquel que se manipula mediante la edición. Esta estética imperante, en la simpleza narrativa de algunos videotestimonios, confiere a la cartografía una aproximación a la realidad directa y sin sobredimensiones.

En este contexto, merece la pena detenerse a estudiar las posibilidades que ofrece la integración de otros medios de comunicación en internet, para

favorecer el cambio social, preservar, enriquecer y difundir la identidad cultural y contribuir al desarrollo de los grupos sociales minoritarios.

### **7.3.1. *VideoCartografía de Medellín y Mapping de Commons***

En la producción videográfica de la plataforma Hackitectura.net, podemos encontrar ejemplos de revelaciones y disidencias a través de la imagen. Esta plataforma llevó a cabo un taller de videocartografía metropolitana, que se celebró en el contexto del encuentro *LabSurlab*<sup>178</sup>, en la ciudad de Medellín, Colombia. El objetivo del taller fue trabajar con el lenguaje audiovisual sobre el mapa de la ciudad y desarrollar un proyecto práctico que posteriormente pudiera exhibirse en el MAMM (Museo Arte Moderno de Medellín). En el contexto del encuentro, el taller aportó una importante dimensión territorial y de conexión con la ciudad, que impulsó a los participantes a salir a la metrópolis antioqueña y explorar las problemáticas de sus comunidades y barrios. El proyecto consistió en trabajar con dinámicas locales ya en marcha; el objeto de la cartografía en sí se fue decidiendo de manera orgánica mediante el diálogo entre las personas y colectivos que intervenían en el taller.

---

<sup>178</sup> *LabSurlab* fue un encuentro de la red de iniciativas independientes que conforman *hacklabs*, *hackerspaces*, *medialabs* y todo tipo de laboratorios y colectivos biopolíticos que operan desde y hacia territorios del sur de América, buscando, desde la experimentación y creación, lograr sus propios espacios de acción y representación. En palabras de los organizadores: «Uno sobre otro para decantar así los vectores y posibles estrategias culturales de la sociedad red. ¿Por qué? La razón es bien simple: Medellín vive una vertiginosa transformación, existe una gran apuesta hacia lo tecnológico; la cual queremos, debemos, es nuestro interés repensar, a partir de la componente experimental, artística y social de los medios».

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

En cuanto a la tecnología web, instaló Meipi Open/S<sup>179</sup> para trabajar con la fotografía aérea de la ciudad, como base donde georeferenciar los vídeos<sup>180</sup>. En esta experiencia participaron muchos de los colectivos colombianos de propuestas y trayectorias más interesantes en el ámbito del activismo mediático y de la cartografía crítica de la región. El taller se planteó como un espacio nómada, que tuviera como base el Centro Cultural Moravia, y que desde allí se moviera a otros lugares de la ciudad.



Hackitectura.net, *VideoCartografía metropolitana de Medellín*, 2010

El resultado final, como podemos apreciar en su página web, consta de doce videocartografías que se localizan sobre varios puntos del mapa de la ciudad. En esta misma línea, *Mapping the Commons* presenta una cartografía de la capital griega, vista desde la perspectiva de los bienes comunes, entendidos estos en el más amplio sentido.

---

<sup>179</sup> Meipi es un mapa (*wikimap*) en el que el usuario puede dejar archivos multimedia asociados a un lugar exacto de la ciudad, de manera que las imágenes, las impresiones personales, los sonidos, las historias y los paisajes percibidos por los habitantes puedan ser compartidos de una manera inmediata y cotidiana con los propios vecinos. Véase el capítulo 10.1.3.2., «Meipi»

<sup>180</sup> HACKITECTURA.NET [en línea]. Disponible en: <http://hackitectura.net/blog/en/2011/taller-videocartografia-medellin/> [consultado el 23/03/2015].

La idea de cartografía que manejan es –como ellos mismos apuntan– «performática», pues incluye no solo el mapeo de lugares sino también el de situaciones y redes. Entre los contenidos geolocalizados se pueden encontrar parques públicos, puntos de conexión *wifi*, acciones contra las políticas migratorias o la gentrificación de algunos barrios y otras formas de movilidad sostenible.

Cada uno de los puntos del mapa, desarrollado con la herramienta colaborativa Meipi, se acompaña de una videocartografía que lo contextualiza aportando información y valor adicional de la ciudad de Atenas. El proyecto, concebido como un laboratorio urbano temporal, invita a arquitectos, activistas, artistas, científicos sociales y profesionales de diferentes disciplinas a unirse a la investigación sobre los bienes comunes de sus ciudades. A partir de un método propio, los bienes comunes urbanos son parametrizados, representados en vídeos cortos y publicados en una cartografía *online*.

Las dos primeras ediciones del laboratorio se llevaron a cabo en Atenas y Estambul en 2010 y 2012, respectivamente. A partir del método propuesto, los bienes comunes se clasificaron en cuatro categorías: naturales, culturales, espacios públicos y espacios digitales. A continuación, se creó un mapa con el fin de mantener todas las ideas en una misma pantalla. Se trata de un mapa de investigación que funciona, al tiempo, como un recurso y una base de datos de bienes comunes, que alberga los estudios de casos creados por los propios participantes. El valor de este proyecto es poner en marcha el pensamiento colectivo sobre el concepto de bien común y presentar la variedad de acciones que se pueden desarrollar en una metrópolis en relación con esta noción, a pesar de las controversias que pueden aparecer.



SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

El objetivo de la videocartografía en *Mapping the Commons* es doble. En el plano interno, se usa como una herramienta filosófica para describir y analizar los bienes comunes; y en el nivel público, como una manera de mostrar, incluso de forma selectiva y fragmentada, la variedad de acciones que suceden en una ciudad en relación con su riqueza común.



Hackitectura.net, *Mapping the Commons: Estambul*, 2012

En este contexto, el laboratorio de *Mapping the Commons* de Estambul representó el papel de intermediario planteando debates para entender y revelar los conflictos en relación al concepto de bien común. Lo más relevante de este laboratorio es logró ser parte de la acción transformadora de un sector de la sociedad con respecto a sus problemáticas urbanas.

#### 7.4. Mapas y fonografías. Percepción, imagen y paisaje sonoro

*Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas, más que por sus estadísticas*<sup>181</sup>.

Jacques Attali

Para el escritor y urbanista anteriormente citado Kevin Lynch, el sonido y el discurso sonoro funcionaban como agentes particularmente aptos para acompañar las experiencias espaciales de la ciudad. De hecho, retomando *La imagen de la ciudad*<sup>182</sup>, Lynch hizo referencia a una organización de los elementos de la ciudad en series temporales de naturaleza melódica, que respondían a una distribución de los espacios (edificios, árboles, bancos, etc.), según los intervalos espaciales, criterios visuales e intensidades emocionales que imprimían un ritmo visual al atravesar la ciudad.

Lynch encontraba en las series melódicas la gran baza para la metrópolis contemporánea, que sería ante todo dinámica y temporal. La organización de elementos de la ciudad según una consecuencia melódica favorecería que el movimiento de los ciudadanos estuviera acompañado por un ritmo visual, objetual y cinético en la trayectoria por la ciudad, lo que enriquecería su experiencia urbana. De algún modo, las visitas guiadas de Neuhaus o Vostell para escuchar los sonidos de la ciudad pretendían también esa identificación

---

<sup>181</sup> ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo ibérico, Ibérica de ediciones y publicaciones, 1977, p. 39.

<sup>182</sup> *La imagen de la ciudad* es, sin duda, la publicación más famosa de Kevin Lynch. Tuvo una gran influencia en los ámbitos de planificación urbana y la psicología ambiental. Véase el capítulo 2.4.2., «La imagen de la ciudad. Kevin Lynch».

con el espacio que buscaba Lynch, a través de la percepción como una nueva forma de presentar la relación del individuo con la ciudad.

La obra *Drive in Music* y otras de Neuhaus, como por ejemplo *Suspended Sound Line* –que instaló en un puente de Berna en 1999–, podrían ilustrar perfectamente la adaptación de la serie melódica de Lynch a lo sonoro de la ciudad. Max Neuhaus fue un artista del espacio, que a través de intervenciones sonoras buscó una conexión más profunda del ciudadano con su entorno. Desde 1967, año en que realizara *Drive in Music*, hasta febrero de 2009, en que falleció, el artista no abandonaría este cometido. Neuhaus creó instalaciones sonoras para diferentes ciudades del mundo. Con la incorporación del sonido en el espacio urbano a través sus instalaciones –muchas realizadas con carácter permanente–, el espacio físico de la ciudad entra en contacto con la actividad ciudadana, con el espacio visual y sonoro que percibe el ciudadano, pero también con el cúmulo de acciones que estos producen.

Estas intervenciones sonoras en los entornos urbanos consiguen establecer un diálogo íntimo y natural entre el ciudadano y la ciudad, y lo consiguen precisamente gracias al factor temporal.

Otro ejemplo de artista que ilustra la relación entre ciudad y sonido es Bill Fontana con la pieza *Panoramic Echoes*, encuadrada en la primavera de 2007 en el Madison Park de Nueva York. El artista propició, mediante la incorporación de una capa sonora en el espacio, una situación en la que lo temporal y lo particular cobraban un protagonismo en la plaza, de tal modo que provocó la reacción no solo perceptiva y auditiva, sino visual y espacial de los ciudadanos. Esta obra incorporaba una compleja técnica en forma de altavoces, micrófonos, parábolas de sonido, *software*, etc.

El mapeado sonoro se plantea como una estrategia de apropiación y reconocimiento del territorio habitado por parte del artista, colectivo o comunidad implicada en su desarrollo. Busca fortalecer los vínculos identitarios con el entorno cotidiano y promueve condiciones cualificadas de relación entre habitabilidad y sonido. Aquí, el término escucha es entendido como un complejo proceso psíquico, en que se reconstruye una realidad o un fenómeno de la vida. Dicha reconstrucción se elabora exclusivamente a partir de estímulos e informaciones auditivas.

El mapa sonoro opera como un dispositivo de creación colectiva en constante actualización, y su propósito no es otro que el de identificar interrogantes y cuestionamientos locales. Para la construcción de este tipo de mapas, se realizan levantamientos sonoros en diferentes lugares. En el proceso de levantamiento, los artistas o colectivos implicados analizan las sonoridades específicas del lugar, dentro de lo que Julián Jaramillo clasifica en tres categorías diferentes:

– Sonidos tonalidad. Se refiere al escenario, segundo plano o telón de fondo, donde van a surgir sonidos identificables. Son un conglomerado de elementos que coexisten en un territorio específico y establecen el propio carácter (geográfico y arquitectónico) del paisaje sonoro.

No tenemos una relación necesariamente consciente con este tipo de sonidos; por el contrario, establecemos una relación indirecta, orientada por una experiencia subjetiva y propia de nuestro vínculo con lo indiferenciado<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> MAPA SONORO [en línea]. Disponible en:  
<http://mapasonoro.uniandes.edu.co/cartografia.html> [consultado el 12/01/2012].

– Sonidos señal. Se refiere a los indicios sonoros, a los códigos descifrables para los habitantes de un territorio, que generalmente remiten a la causa o fuente material del sonido. A partir de ellos, es posible establecer lazos comunicativos entre los habitantes, ya que ocupan el primer plano de nuestra atención porque se perciben como las figuras que sobresalen sobre un fondo (sonidos tonalidad)<sup>184</sup>.

– Sonidos huella. Son arquetipos sonoros que guardan una relación de identidad con el territorio habitado. Son sonidos que cualifican y caracterizan una colectividad, por la presencia de una actividad o un hecho geográfico, natural, cultural o tecnológico. Estos sonidos deben ser preservados y protegidos por el alto valor que proporcionan a la memoria cultural de una comunidad<sup>185</sup>.

Estos criterios sirven para determinar el papel que cumple cada sonido dentro de la población a la que pertenece, y su reunión permite restituir aquello que el investigador canadiense Simon Murray Schafer llama «paisaje sonoro».

Schafer siente el mundo como una «composición musical» aprehensible en la propia variedad e infinidad de paisajes sonoros (tanto naturales como rurales, urbanos e industriales). Esta sensibilidad le conducirá hacia la propuesta de una suerte de lo que el autor denomina «ecología acústica», que, por un lado, descubra, documente y preserve realidades sonoras de interés para el oído humano, y que, por otro, participe de nuevos «diseños sonoros» que contrarresten la contaminación sonora propiciada por la propia intervención humana en el entorno medioambiental.

---

<sup>184</sup> Íd.

<sup>185</sup> Íd.

La idea de paisaje sonoro, en tanto que percepción del entorno, invita a pensar directamente en la noción de «objeto sonoro» y en otros postulados con los que Pierre Schaeffer dio cuerpo teórico, a partir de 1948, a sus propias producciones musicales. La perspectiva schaefferiana ha sido seguida en los últimos años por muchos artistas, que tratan la sonoridad circundante a partir de un propósito en muchas ocasiones de ámbito urbano.

#### **7.4.1. Poéticas del sonido y geolocalización**

Las cartografías sonoras tienen como objetivo hacer sonar las ciudades –y las derivas que se proponen– y remarcar, de ese modo, la escucha subjetiva de quien recorre la ciudad<sup>186</sup>.

En esta línea, y asentándose en la representación virtual del paisaje sonoro, han surgido en los últimos años numerosas propuestas basadas en los sistemas de geolocalización y en las API (Interfaz de Programación de Aplicaciones) de Google Maps y, más recientemente, de Google Earth (Wild Soundscape Project).

Se constituyen, así, una serie de cartografías sonoras en las que su carácter abierto y colaborativo adquiere especial relevancia en el proceso de creación de comunidades en red.

En este ámbito del paisaje sonoro, germina la plataforma escoitar.org. Vigo, su base de operaciones, forma parte de un clúster sonoro, cuya puerta de entrada es la web [www.artesonoro.org](http://www.artesonoro.org) Los integrantes de plataforma gallega

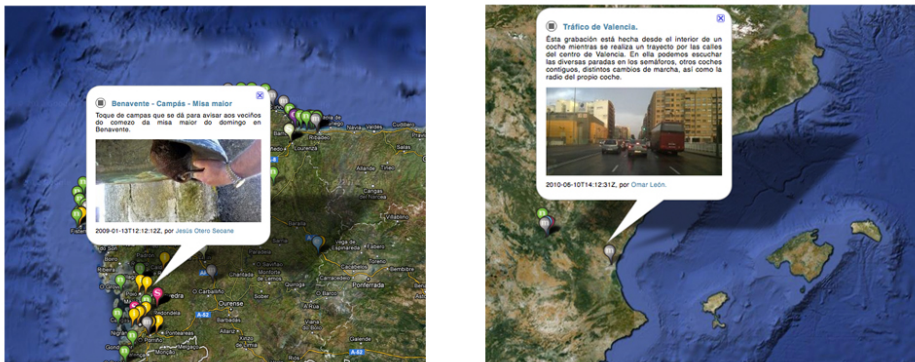
---

<sup>186</sup> MEDIATECA ONLINE [en línea]. Disponible en: [http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/STriaMat?ID\\_IDIOMA](http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/STriaMat?ID_IDIOMA) [consultado el 12/01/2012].

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

entienden que la aproximación al sonido del lugar establece bases de un patrimonio inmaterial, que se puede registrar con fines estrictamente documentales, como materia bruta para su posterior análisis cultural y para suscitar debate y cooperación en la red.

En palabras del colectivo, exponer sonido en una instalación artística o en un proyecto en red es, en realidad, contar el paso del tiempo, sincronizar la línea del tiempo universal con un momento preciso y una situación determinada.



Escoitar, *Ciudad Sonora*, 2013

En su web, como parte de un proyecto colaborativo en construcción, encontramos *Ciudad Sonora*, en el que podemos visualizar un gran mapa interactivo basado en las API de Google Maps<sup>187</sup>. El usuario puede navegar por la cartografía hasta encontrar el lugar donde hizo su grabación de

---

<sup>187</sup> Google Maps es el nombre de un servicio gratuito de Google. Se trata de un servidor de aplicaciones de mapas en la web. Ofrece imágenes desplazables de mapas, así como fotos satelitales del mundo entero e incluso la ruta entre diferentes ubicaciones o imágenes a pie de calle (Street View). Google Maps dispone de una amplia matriz de API, que permite al usuario insertar las funciones más completas y la utilidad diaria de Google Maps en su propio sitio web y en sus propias aplicaciones, así como superponer sus propios datos sobre ellas.

campo. Haciendo clic en dicho lugar, el *software* diseñado localiza automáticamente la latitud y la longitud, de manera que el resto de internautas pueden localizarlo y escucharlo.

Similar al proyecto español, encontramos Sound Transit<sup>188</sup>, una comunidad de usuarios que graba el sonido ambiente de cualquier parte del mundo y los sube a la red en un archivo mp3. La novedad de este múltiple mapa sonoro es que te permite trazar un trayecto geográfico de sonidos, de origen a destino. Los ficheros están, asimismo, disponibles bajo licencia Creative Commons, que nos permite añadirlos a nuestros *podcasts*<sup>189</sup>, bajarlos, escucharlos *online* o modificarlos.

Algunas otras comunidades de participación en internet, pero que no analizaremos por ser muy parecidas a los proyectos anteriores, serían Soundcities ([www.soundcities.com](http://www.soundcities.com)) o por ejemplo, Free Sound Project ([www.freesound.org/](http://www.freesound.org/))<sup>190</sup>.

Con la era tecnológica y los avances múltiples que ofrece internet, se ha generado una serie de contextos idóneos para poner en marcha todo tipo de procesos rizomáticos para el desarrollo de mapas sonoros.

---

<sup>188</sup> SOUND TRANSIT [en línea]. Disponible en [www.soundtransit.nl](http://www.soundtransit.nl) [consultado el 23/03/2014].

<sup>189</sup> El *podcasting* consiste en la distribución de archivos multimedia (normalmente audio o vídeo, lo que puede incluir texto, como subtítulos o notas) mediante un sistema de redifusión (RSS) que permita suscribirse y usar un programa que lo descargue, para que el usuario lo escuche en el momento que quiera. No es necesario estar suscrito para descargarlos.

<sup>190</sup> Se trata de una plataforma de sonidos, ruidos y ambientes sonoros –no canciones– que puede ser de utilidad, por ejemplo, para sonorizar narraciones, obras de teatro, cuentos o *podcasts*. Entre otras formas de búsqueda, disponen de geolocalización de los sonidos, por lo que podemos buscar sonidos procedentes de una determinada área del planeta. Un simple *zoom* permitirá ir aumentando el nivel de detalle hasta posicionarnos sobre un punto concreto.



*Un sistema nervioso global, un cerebro en el que cada internauta constituya una neurona y que acabará generando algún tipo de inteligencia colectiva que produzca pensamientos e ideas por encima de las capacidades de cada una de sus pequeñas partes*<sup>191</sup>.

En este contexto de narrativas y comunidad en red, encuadramos el proyecto Social Synthesizer, el cual explora e investiga la aplicación de técnicas de síntesis de sonido para procesar bases de datos de material audiovisual procedente de redes informáticas interactivas en las que el contenido es generado por los usuarios (redes informáticas con arquitectura de participación colectiva y redes sociales). Se trata de un experimento de modelo participativo a pequeña escala, que busca lograr un instrumento audiovisual interactivo, autoevolutivo y de generación perpetua a gran escala.

El prototipo *online*<sup>192</sup> se presenta y consiste en una composición musical algorítmica interactiva, cuya base son grabaciones sonoras procedentes de redes informáticas generadas por usuarios. Los usuarios pueden, además, influenciar esta composición musical añadiendo grabaciones de su propia voz. Concebido como un contestador automático contemporáneo, cualquier persona (usuario) puede llamar y dejar un mensaje utilizando Skype<sup>193</sup>. Una

---

<sup>191</sup> DE VICENTE, Jose Luis. «Inteligencia colectiva en la web 2.0» en *Creación e inteligencia colectiva*. Sevilla: Asociación Cultural Comencemos Empecemos, 2005, pp. 99-100.

<sup>192</sup> CÁDIZ, Mariela, CLELLAND, Kent y LELONG, Denis. *Aetherbits* [en línea]. Disponible en: <http://aetherbits.net>.

<sup>193</sup> *Software* gratuito para realizar llamadas a través de internet.

vez la llamada ha sido realizada, la grabación del mensaje será analizada, mutada y reprocesada, y pasará a formar parte de la composición musical.

Personas desde cualquier parte del mundo pueden escuchar esta composición musical desde su ordenador y contribuir con un mensaje personal. La pieza, algorítmica e interactiva, que emerge de la comunidad internacional de usuarios *online* es la base sonora y el corazón informático del prototipo.

#### 7.4.2. La memoria del lugar. Carolina Caycedo y Dora García

Paisajes sonoros, diálogos, entrevistas y música componen *La Stargate*, un proyecto de Carolina Caycedo que propone un viaje sonoro por el barrio de Legazpi en Madrid. La artista inició una serie de recorridos para explorar Legazpi y sus alrededores. La idea respondía, desde las investigaciones de campo y sus relaciones directas con este contexto, a la invitación de trabajar con el sonido y el barrio.



Carolina Caycedo, *La Stargate*, 2010

*La Stargate* propone un mapa sensorial de este territorio, una travesía para quebrar el silencio y descubrir sonidos posibles. Carolina Caycedo dibuja una instalación en la que el murmullo cotidiano del espacio público se infiltra y amplifica la sonoridad social<sup>194</sup>.

Por su parte, el trabajo de Dora García está caracterizado por un fuerte contenido conceptual. Partiendo de los más diversos soportes, la artista investiga en la construcción de ficciones, para decodificar las infinitas relaciones que se producen entre el sujeto y el contexto en el que este se ve inmerso. Transitando continuamente sobre el sutil límite que separa lo real y lo irreal, y a partir de narraciones y escenografías muy concretas, sus obras reflexionan sobre la búsqueda de una identidad. Una identidad que solo se hace posible como fruto del proceso de negociación del individuo con su entorno.

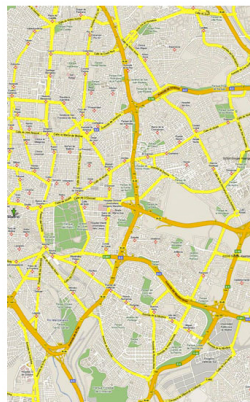
SPANISH / ENGLISH

## REZOS / PRAYERS

10 DOCUMENTOS DE AUDIO GRABADOS EL 1 DE FEBRERO DEL 2007 EN MADRID

[P3]	▶	■	METRO LÍNEA 1 PLAZA DE CASTILLA - CONDOSTO	07:00 - 08:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	OBRAS DE LA M30	09:00 - 10:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	MINISTERIO DEL INTERIOR - AUDIENCIA NACIONAL	10:00 - 11:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	TORRE PICASSO	11:00 - 12:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	PLAZA CIBELES	12:00 - 13:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA SAN ISIDRO, C/	13:30 - 14:30	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	ASCENSORES DEL EDIFICIO ESPAÑA, PLAZA DE ESPAÑA	14:30 - 15:30	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	PÚBLICO FRENTE AL GUERNICA PNCARS	18:00 - 19:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	CAFÉ GIJÓN Y PASEO DE RECOLETOS	20:00 - 21:00	DIABNAL.DRD
[P3]	▶	■	PLAZA DE CHUECA, INFANTAS, GRAN VÍA	22:00 - 23:00	DIABNAL.DRD

Atención! Sólo hasta 5 audios simultáneamente.



El 1 de febrero del 2007, entre las 07:00 y las 00:00, diez performers, distribuidos en diez puntos diferentes de Madrid a diferentes horas del día, describen sin cesar todo aquello que ven y oyen en el lugar y el momento en que se encuentran, y esta descripción incesante, recitada como un rezo, es registrada individualmente por cada performer, creando un archivo de audio de una hora de duración.

La descripción recitada consiste tanto en descripción de personas, situaciones, actitudes, acontecimientos, como de edificios, estructuras, trayectorias, actividades, ruidos, objetos, atmósferas, circunstancias, sonidos, olores e incluso impresiones, deducciones e intuiciones

del sujeto que describe o narra. Lo importante es que el "rezo" no se interrumpe y que las personas que casualmente se encuentran con el performer sean conscientes de que están siendo integradas en una estructura narrativa (por el simple hecho de ser cómo son desoritas, ellas y lo que hacen, y saber que esta descripción está siendo registrada). Las pizlas de audio creadas por los "performers" o "rezadores", pueden ser escuchadas, descargadas y combinadas: entre sí utilizando la estructura que aparece arriba, permitiendo al visitante reproducir en cierta manera la complejidad de la experiencia producido y vivida por el performer.

Organiza: Asociación Cultural Madrid Abierto  
Del 1 al 28 de Febrero de 2007  
[www.madridabierto.com](http://www.madridabierto.com)

A  
M  
A  
A  
BIERTO

Dora García, *Rezoes*, 2007

<sup>194</sup> CAYCEDO, Carolina [en línea]. Disponible en: <http://www.lastargate.intermediae.es/> [consultado el 23/02/2014].

La relación entre estos dos elementos se produce en un estado de mutua dependencia, que hace indisociables al uno del otro. El 1 de febrero del 2007, entre las siete de la mañana y las doce de la noche, diez performers, distribuidos en diez puntos diferentes de Madrid a diferentes horas del día, describen sin cesar todo aquello que ven y oyen en el lugar y el momento en que se encuentran. Esta descripción incesante, a modo de rezo, es registrada individualmente por cada performer, lo que va creando un archivo de audio de una hora de duración.

La retahíla consiste tanto en descripción de personas, situaciones, actitudes o acontecimientos, como de edificios, estructuras, trayectorias, actividades, rutinas, objetos, atmósferas, circunstancias, sonidos, olores, e incluso impresiones, deducciones e intuiciones del sujeto que describe o narra.

Lo importante es que el «rezo» no se interrumpa, y que las personas que casualmente se encuentren con el performer sean conscientes de que están siendo integradas en una estructura narrativa (por el simple hecho de oír cómo son descritas, ellas y lo que hacen, y saber que esta descripción está siendo registrada). Las pistas de audio creadas por los performers o «rezadores» pueden ser escuchadas, descargadas y combinadas entre sí en una página web ([www.rezosprayers.org](http://www.rezosprayers.org)), que permite al visitante reproducir en cierta manera la complejidad de la experiencia producida y vivida por el performer<sup>195</sup>.

En definitiva, uno de los aspectos más interesantes en la mayoría de estos mapas sonoros es que se trata de proyectos abiertos a la participación, consensuados a partir de las aportaciones de distintos y múltiples individuos


---

<sup>195</sup> GARCÍA, Dora [en línea]. Disponible en: <http://doragarcia.org/rezos/madrid/> [consultado el 15/01/2014].

SEGUNDA PARTE  
MAPA Y POLÍTICAS ESPACIALES. DESAFÍOS TEÓRICOS Y OBSTÁCULOS  
METODOLÓGICOS EN LA PRÁCTICA CARTOGRÁFICA

–incluyendo habitantes de las regiones en que se desarrollan–, que son a menudo vehículo y fruto de actividades pedagógicas, de investigación científica y creación artística.





**TERCERA PARTE:**  
**Geografías disidentes.**  
**La cartografía como**  
**herramienta en la**  
**transformación social**





## 8. Nuevas geografías: Desterritorialización y desacuerdos

### 8.1. Éxodo y artistas en diáspora

Las migraciones actuales permiten que la cultura nacional se ablande y conviva con nuevos rituales provenientes de otros lugares. Frente a las migraciones masivas del siglo XIX y la primera mitad del XX, que tenían carácter definitivo –casi siempre se perdía la relación con las personas que dejaban el lugar de origen–, las de ahora son migraciones más heterogéneas: algunas, definitivas y otras, temporales.

La otra característica que diferencia las migraciones actuales –igualmente masivas– de las de antaño es la posibilidad de mantener el contacto gracias a las nuevas tecnologías de comunicación. Cabe precisar sobre esto que, por estos medios electrónicos, se dan tantas o más oportunidades de interculturalidad que a través del viaje físico.

En referencia a la migración, Néstor García Canclini aproxima el concepto a lo que considera «culturas híbridas»<sup>196</sup>: aquellas que han sido generadas y promovidas por las nuevas tecnologías de la comunicación, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano y por la desterritorialización de los procesos simbólicos.

En conclusión, las migraciones actuales llevan a plantearse cómo las fronteras nacionales se debilitan y cómo, también, hay una redefinición de los conceptos de nación, pueblo e identidad, precisamente a causa de la «transnacionalización» de la cultura, de la que en parte son responsables las tecnologías de la comunicación, que permiten la recomposición de las

---

<sup>196</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Madrid: Paidós, 2001, p. 50.

culturas urbanas, junto con las comentadas migraciones y el turismo de masas.

La globalización permite el libre comercio, lo que facilita las inversiones de capital y una fuerte competitividad entre los mercados. Como consecuencia, las personas dejan de ser ciudadanos para convertirse en consumidores.

Actualmente, el mercado prevalece sobre cualquier otro derecho y estructura en la mayor parte de las relaciones de nuestra sociedad. Esto tiene como consecuencia que las sociedades globalizadas aparezcan llenas de desigualdades y de segregación: la globalización nos vuelve más próximos, pero también multiplica las diferencias y engendra nuevas desigualdades.

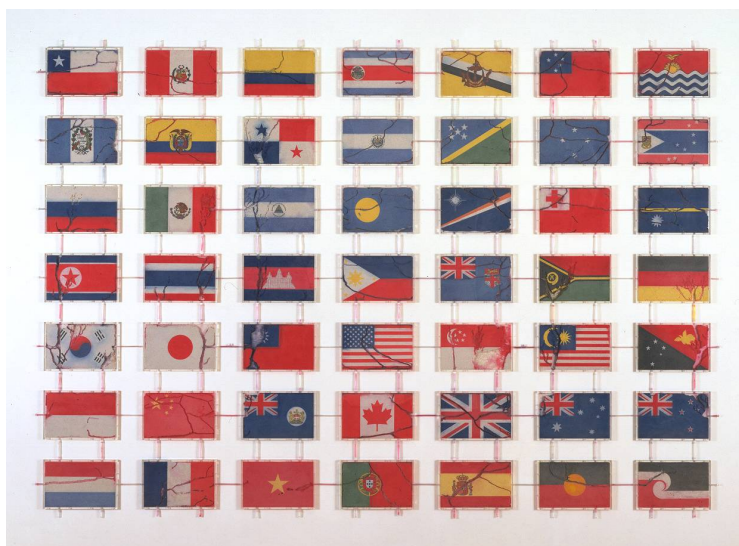
Ante este liberalismo económico, son los mercados y las organizaciones privadas los que monopolizan la industria cultural. Gran número de contenidos audiovisuales, informáticos y editoriales suelen estar controlados por entidades industriales y no por organismos públicos que cuiden del patrimonio nacional o de la diversidad cultural de un país.

La inevitable consecuencia es que en las sociedades con ciudadanía migratoria se producen desigualdades ante las que el Estado, cada vez más debilitado, no puede responder. En medio de este panorama globalizador, las artes visuales reflexionan sobre las relaciones transfronterizas, en las que se combina lo local con lo global, lo que muchos teóricos vienen denominando «glocal», en el sentido de que integra rasgos de diversas posiciones, contextos y culturas.

### 8.1.1. Mapas multiculturales. Yukinori Yanagi y Mona Hatoum

Yukinori Yanagi plantea en 1993 *Pacific*, una aproximación a la multiculturalidad mediante una obra metafórica que alude directamente a las fronteras, las migraciones y la identidad nacional.

El artista japonés realizó una primera versión de esta obra para la Bienal de Venecia y, un año más tarde, la reprodujo en San Diego, en el contexto de la muestra de arte multinacional inSITE; en esta ocasión, con las banderas de países de las tres américas. Con treinta y seis banderas de distintas naciones, diseñadas con arena coloreada en pequeñas cajas de plástico, Yanagi plantea el tránsito de los flujos de ciudadanos entre los diferentes Estados.



Yukinori Yanagi, *Pacific*, 1996

En la pieza, las banderas están interconectadas por tubos con hormigas que, con el paso de los días, corroen y confunden la visualización de la obra. Tras unas semanas, como resultado final, el trasiego de los insectos ha removido

los colores de la arena, de tal forma que las diferentes banderas se emborronan hasta convertirse en una simple mezcla de colores.

Según el artista, las hormigas representan a los trabajadores que, al migrar por el mundo, van descomponiendo los nacionalismos e imperialismos. La metáfora, por tanto, sugiere que las migraciones masivas y la globalización convertirán el mundo actual en un sistema de flujos e interactividad, donde se disolverán las diferencias entre las naciones.

Pese a todos los anhelos que recogía el nacimiento de la era moderna, con su deseo de ruptura con el pasado, con su visión racional del progreso y sus intentos de universalizar los bienes, nos encontramos ahora con una «modernidad desbordada»<sup>197</sup>, o bien en una nueva etapa de lo moderno. Ante esta realidad, el Estado-nación, concebido como una unidad e identidad de un grupo colectivo, pierde cada vez más sentido.

Los procesos de identidad suelen estar asociados al concepto de pertenencia o identificación con unos valores regionales, nacionales, temporales y genealógicos. A día de hoy, los medios tecnológicos han suprimido las barreras espacio-temporales, restando sentido a los antiguos valores, que servían para dar forma al poder del Estado-nación. Todos estos cambios en la configuración de la identidad de las sociedades actuales van a generar la necesidad de elaborar una nueva cartografía, en la que se tenga en cuenta la noción de desterritorialización.

En este contexto, la artista interdisciplinar Mona Hatoum, nacida en Beirut, nos introduce con su instalación *Present Tense*<sup>198</sup>, en el complejo entramado

---

<sup>197</sup> APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Ediciones Trilce, 2001, p. 11.

<sup>198</sup> Con un doble sentido: ‘tiempo presente’ (como tiempo verbal) y ‘presente tenso’.

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

político de las áreas hoy habitadas por palestinos. El título de la instalación expresa el convencimiento de la artista de que las fronteras de un país no son eternas.



Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996

Esta pieza fue mostrada por vez primera en la Anadiel Gallery de Jerusalén. Se trata de un mapa del Acuerdo de Oslo (1993)<sup>199</sup>, montado a partir de 2.200 pequeñas pastillas de jabón de aceite de oliva, procedentes de Nablús<sup>200</sup>, y de otras tantas piedras de cristal rojo. Los cristales introducidos a presión en el prisma de jabón delimitan las pequeñas parcelas de territorio

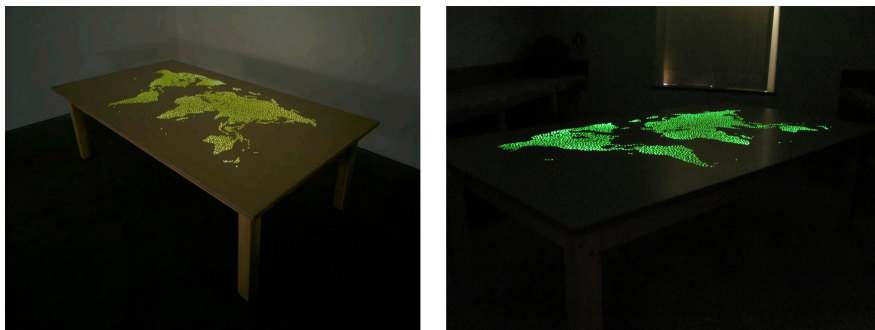
---

<sup>199</sup> Los Acuerdos de Oslo de 1993 (oficialmente, Declaración de Principios sobre las Disposiciones relacionadas con un Gobierno Autónomo Provisional), diseñados para ofrecer una solución permanente en el conflicto palestino-israelí, fueron firmados por el Gobierno de Israel y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP).

<sup>200</sup> Es una ciudad palestina del norte de Cisjordania. Situada a unos 63 km al norte de Jerusalén, es la capital de la gobernación de Nablús, administrada por la Autoridad Nacional Palestina (ANP). La región circundante tiene una economía basada en la agricultura (uvas, aceitunas y trigo) y en la ganadería. Las principales producciones son el aceite de oliva –y su derivado, el jabón–, el vino y la artesanía. Con 135 000 habitantes, es una de las ciudades palestinas más pobladas y el principal centro comercial, industrial y agrícola del norte de Cisjordania.

que, según el Acuerdo de Paz, se suponían devueltas a la Autoridad Palestina.

El interés de Hatoum por la cartografía como dispositivo político también se ha reflejado en *Plotting Table*, obra en la que evoca el tipo de mesa sobre la que se plantean las maniobras militares. En la instalación, el tablero de la mesa estaba repleto de agujeros perforados, a través de los cuales una luz fluorescente iluminaba el mapa desde debajo, sugiriendo cómo es y cómo se reproduce el escenario de las operaciones militares en el mundo.



Mona Hatoum, *Plotting Table*, 1998

En su arte, Hatoum también refleja cómo el orden mundial de los poderes políticos cambia constantemente; por ejemplo, en *Hot spot*, nos presenta un gran globo terráqueo que perfila los continentes en neón. La propia artista lo describe así:

*Es una jaula formada por los meridianos y paralelos. Las masas de los continentes en neón rojo se ven muy elegantes, pero a la vez hay un zumbido que es como una advertencia. Porque los puntos calientes ya no están restringidos a ciertas*

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

*áreas del mundo, sino que lo abarcan todo, ya que cada vez es más extenso el conflicto y la inquietud.*

*En 2006, cuando Israel bombardeó Líbano, me vinieron a la mente esas ideas. Para mí fue como si todo el mundo estuviera a punto de explotar. El punto caliente es todo el planeta, no solo el conflicto de Oriente Próximo, Irak o Afganistán. Los mapas parecen algo fijado de antemano, pero los que yo hago dan siempre la impresión de movimiento, inestabilidad y hasta de precariedad<sup>201</sup>.*



Mona Hatoum, *Hot spot*, 2008

En su obra, los mapas parecen ser una referencia a la geografía, pero en realidad capta lo cambiante de la historia. «He hecho muchos mapas, y creo que es porque te dan una tremenda sensación de inestabilidad. Los mapas

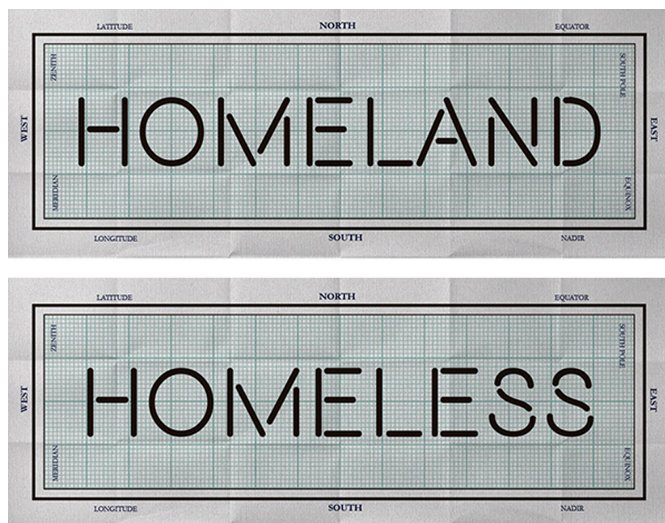
---

<sup>201</sup> VV. AA. «Heroínas» [en línea]. Disponible en: <http://heroínas.blogspot.com.es/2015/01/mona-hatoum.html> [consultado el 28/04/2015].

son abstracciones del espacio y es fascinante como cada persona es capaz de proyectarse dentro de un mapa»<sup>202</sup>, afirma Hatoum.

### 8.1.2. Confines y límites. Miguel Benjumea y Rosalía Banet

Ahondado en el concepto de migración, éxodo y diáspora, Miguel Benjumea indaga en proyectos que se centran en un campo difuso en el que confluyen elementos que provienen de varias estrategias de producción cultural, como la investigación de procesos colectivos y procesos de mediación. Sus áreas de interés son el desplazamiento, el archivo, los mapas, la microhistoria y la representación del territorio.



Miguel Benjumea, *Homeland / Homeless*, 2014

---

<sup>202</sup> Íd.



TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

En *Homeland / Homeless*, el artista se apropia del formato y la leyenda de una carta náutica, para especular sobre la semántica del lenguaje. La pequeña pero abismal diferencia entre *Homeland* (patria) y *Homeless* (sin techo) invita a cuestionarse lo que implica el desplazamiento y el éxodo. Un complejo proceso de reconocimiento, exploración y crítica a un nuevo contexto, ya que el migrante requiere la generación de nuevas cartografías para navegar el territorio, no solamente físico, sino cultural e ideológico.

La migración es cuestionada por Benjumea como un factor determinante en el desarrollo de las artes a nivel global. Recordemos que, en muchos países de Centroamérica y Sudamérica, aspectos como la emigración y el desplazamiento forzado han sido particularmente importantes debido a las condiciones sociales y políticas de cada país.

En su serie de treinta y dos piezas *Habitar la frontera*, desglosa sobre papel milimetrado los treinta y dos estados de México, respetando su escala y tamaño, para reflexionar sobre la relación entre espacio y poder desde el prisma de lo social y lo humano.



Miguel Benjumea, *Éxodo* (de la serie *Habitar la frontera*), 2014-2015

En este sentido, uno de los recursos ampliamente utilizado es la línea de frontera. Esa línea marca con contundencia lo que hay que ver. Esa línea le da visibilidad a uno de los aspectos menos visibles pero, al mismo tiempo, uno de los más vistos cuando se observa ese territorio. De esta manera se cuestiona la susceptibilidad que genera la frontera en un contexto de mutua acusación de apropiaciones territoriales.

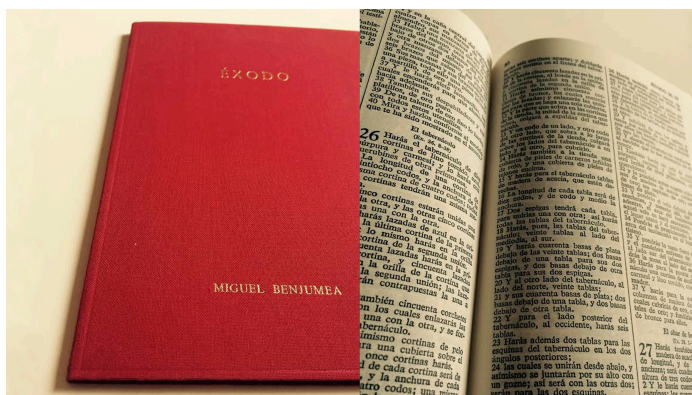
La compleja situación generada, entre el intento de capturar el espacio – darle un nombre y un lugar temporal– y la necesidad de construir nuevos espacios de existencia en el destino, parece ser una de las preocupaciones dominantes en el discurso y trabajo de este artista. El tráfico a través de diferentes culturas representa una interrupción significativa en la concepción habitual de nuestras propias vidas, culturas y lenguajes, ya que los exiliados no solo cruzan fronteras geopolíticas, sino que también rompen barreras de pensamiento y experiencia.



Miguel Benjumea, *Intersticio*, 2014

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

En el libro de artista *Éxodo*, el artista se apropia del segundo libro de la Biblia, para ahondar en el desarraigo como situación cada vez más común, evidenciando la poca importancia que se ha dado a la reflexión sobre la no pertenencia, la carencia de lugar propio y la creación desde el borde<sup>203</sup>.



Miguel Benjumea, *Éxodo*, 2014

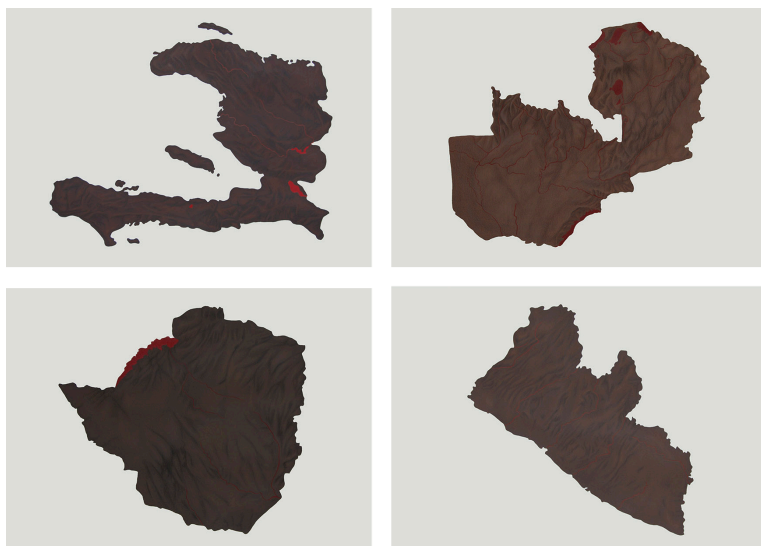
Con ciertas similitudes en la representación formal de su trabajo, los mapas de la artista Rosalía Banet toman como referencia pieles reales de personas que de alguna manera representan diferentes países, para indagar en cómo el mapa tradicional impone una percepción del mundo siempre subjetiva y parcial, dirigida al poder, la hegemonía y el control sobre el territorio, que se esfuerza por ordenar lo diverso, imponer distancias, fijar límites y sentar verdad, en un absurdo intento por poseer una imagen íntegra del planeta como un todo idéntico.

---

<sup>203</sup> BENJUMEA, Miguel [en línea]. Disponible en: <http://www.miguelbenjumea.com> [consultado el 21/01/2015].

Lejos de estas proyecciones canónicas, ligadas a una mirada colonizadora y presuntamente científica, la artista evidencia el carácter epidérmico y superficial en su obra de todo sistema cartográfico.

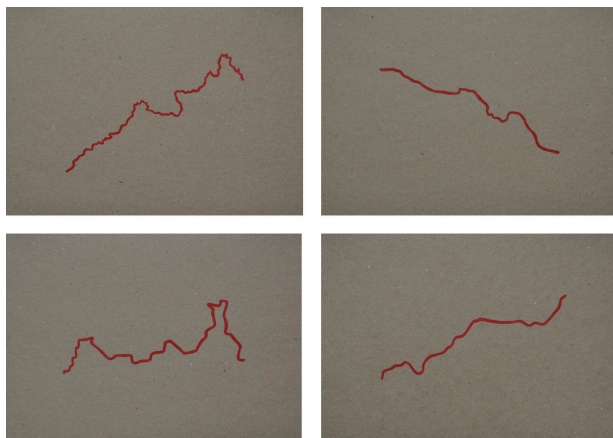
Rosalía Banet realiza un ejercicio de acercamiento, alterando las escalas aprendidas para mostrar una geografía de superficie, la de nuestra propia envoltura, que muestra sus heridas y sangra.



Rosalía Banet, *Mapas de piel (Haití, Zambia, Zimbawe y Liberia)*, 2013

Abolidas las coordenadas tradicionales, la referencia espacial queda en suspenso para ofrecer una anatomía topográfica que pone de manifiesto la fragilidad y vulnerabilidad del sistema que hemos creado. Banet muestra cómo algunos países engordan desmesuradamente mientras otros adelgazan hasta el pellejo.

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL



Rosalía Banet, *Fronteras de sangre* (China / Corea del Norte, USA / Mexico, Sudán del Norte / Sudán, Corea del Norte / Corea), 2013-2014

En la serie *Fronteras de sangre*, Banet incluye dibujos en los que se representan los puntos más calientes de la inmigración en el planeta. La sutura fronteriza, que marca el límite artificial entre dos formas de vida, es representada por una línea roja, que se plasma como un reguero de sangre o como una gran salpicadura, lo que representa cómo cada día las personas de estos territorios, en busca de una vida mejor, mueren o desaparecen<sup>204</sup>.

## 8.2. Habitar en el desplazamiento. Frontera y territorios indefinidos

Los artistas en diáspora se encuentran inscritos dentro de fuertes movimientos que unen y bifurcan espacios objetivos y sensibles –en medio del tránsito perpetuo de formas y lenguajes–, que se consolidan en una

---

<sup>204</sup> BANET, Rosalía [en línea]. Disponible en: <http://www.rosaliabanet.com> [consultado el 25/02/2015].

continua formulación de estrategias, con las cuales logran estructurar sus experiencias y sus relaciones con los denominados lugares culturales y de representación.

Dentro de su permanente movimiento –un movimiento que genera mapas múltiples de producción significativa–, los artistas llevan a cabo acciones y estrategias de comprensión de estos lugares culturales, en los que los sistemas de representación son tomados sin jerarquías, producidos desde los registros de los propios artistas, desde sus propias anotaciones, en un fluir constante de apropiación y reescritura.

Estos procesos de carácter múltiple conviven con el artista en sus relaciones con la contemporaneidad, en la que se mezclan y se yuxtaponen diversas situaciones de representación y de existencia.

Cabe destacar en este sentido, la práctica artística de Santiago Sierra, caracterizada, entre otros factores, por una extrema movilidad geográfica. Sierra ha logrado articular un lenguaje artístico que, aunque derivado de vivencias personales, le ha permitido intervenir en múltiples y disímiles regiones geográficas, desde Corea del Norte hasta La Habana, de Hong Kong a México D. F., desde Kassel a Nueva York.

Las prácticas itinerantes en su obra –como veremos en el capítulo dedicado a su trabajo– vienen alimentadas por el sistema artístico transnacional y por deseos e intereses individuales, que articulan una posición desde la cual se entiende el traslado como una oportunidad que posibilita la generación de un encuentro crítico en un determinado contexto.

El desplazamiento en la práctica artística es una herramienta para la dislocación cultural, que fomenta la emergencia de diferentes puntos de vista alrededor de una situación, contexto o realidad específica. En este sentido,

nos detendremos a analizar la obra de Raimond Chaves y Gilda Mantilla, pareja artística que combina el viaje y el dibujo, con la intención de interrogar la construcción simbólica de un territorio. También será objeto de atención el artista español Santiago Sierra, sobre quien es importante saber que su exilio es voluntario, que se debió a razones personales y no a una presión política, social o económica. Su situación no es comparable con los desplazamientos forzados e impuestos a través de un ultimátum económico, político, religioso o étnico, como ocurre con otros artistas.

### **8.2.1. *Dibujando América*, Raimond Chaves y Gilda Mantilla**

Raimond Chaves y Gilda Mantilla –cuyo trabajo a menudo se convierte en un ir y venir entre los lugares y su representación– recopilan todo tipo de documentos en bibliotecas, hemerotecas, quioscos y librerías para indagar en cómo los lugares son construidos por las imágenes, cómo estas contribuyen a definir imaginarios y tópicos, y cómo nos relacionamos con ellas.

El dibujo de viaje, el uso de un pequeño cuaderno en el que tomar notas y esbozar aquello que se ve o que se siente en un determinado momento y lugar, es uno de los recursos más habituales de apropiación de experiencias. Un modo preciso de cartografiar el territorio y llevarlo al terreno de la memoria personal y el valor único.

*Dibujando América*, de Chaves y Mantilla, se convierte en herramienta básica de análisis y conocimiento de una realidad, la de América Latina, a la que ambos artistas están vinculados profesional y personalmente.

Iniciado en 2005 y articulado a partir de dos viajes por diferentes países latinoamericanos, *Dibujando América* refleja de manera cercana y poco

pretenciosa la percepción de Chaves y Mantilla sobre un territorio geográfico y sociopolítico con el que mantienen sentimientos encontrados de pertenencia y rechazo.

Un proceso de investigación flexible alrededor del paisaje que, más allá de ejercicios de representación fidedigna de aquello que ven, les lleva a una exploración basada en la búsqueda utópica de lo que no se puede representar; aquello que escapa a la visión; aquello que, pese a serles conocido, no son capaces de entender del todo.

Desde la voluntad de captar, no ya la imagen explícita del lugar, sino aquella que nos aparece velada y confusa, el primero de sus viajes les lleva a recorrer y documentar, tanto en dibujo como en otros registros (fotografías, notas escritas, entrevistas, objetos), diferentes zonas de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú.

En 2006, retoman su itinerancia para centrarse en los límites existentes –y no solo geográficos– en la triple frontera entre Perú, Colombia y Brasil. Este segundo ejercicio profundiza en el carácter ambiguo y complejo de la delimitación física y la identidad o pertenencia a un territorio específico. Dos largos viajes que dan lugar a un enorme archivo de dibujos y notas que, bajo la apariencia simple del boceto, recupera infinidad de microrrelatos y posibilidades de reinterpretación sobre lo que es (o creemos que es) Sudamérica.

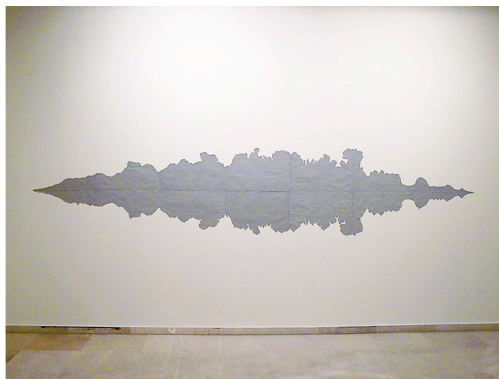
*Dibujando a América* recoge, además, alguna serie común, como *Itinerarios* (2007), un mapa que reproduce los viajes y recorridos realizados por los cinco países desde 2005 a 2007. Una obra que parte de la noción de aprendizaje y conocimiento propia del mapa escolar, pero que lo trasciende y pervierte para mostrar de un modo voluntario todo aquello que no somos



TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

capaces de entender de un territorio, todo aquello que, de hecho, queda fuera de nuestro alcance.

Un paseo mental por la comprensión personal de Chaves y Mantilla sobre Latinoamérica que, más allá de favorecer cierto conocimiento del lugar, nos plantea más dudas e interrogantes para llevarnos a un estado de tensión latente; como el del momento previo a algo. Como apunta Gilda Mantilla en relación a su trabajo, «algo va a pasar, y algunas veces los dibujos sirven para saberlo o al menos intuirlo».



Raimond Chaves y Gilda Mantilla, *Dibujando América*, 2005-2007

### 8.2.2. El estigma como marca. Santiago Sierra

El trabajo de Santiago Sierra, se caracteriza, en líneas generales, por tener una naturaleza concisa, expresada a través de sus títulos descriptivos y axiomáticos. Dichos títulos, como por ejemplo *Contenedor cúbico de 200 cm de lado*, describen la obra de manera precisa, transmitiendo al espectador los elementos más relevantes de la misma. Sierra articula un lenguaje

pragmático, que se preocupa por la descripción literal de las obras, dejando de lado cualquier preocupación poética o simbólica.

Los títulos de las obras de Santiago Sierra ofrecen un panorama general de la acción, utilizando una mínima cantidad de elementos. La información sobre la obra puede, por su naturaleza breve, circular fácilmente de boca en boca, alterando, distorsionando, exagerando y, seguramente, incluso cambiando por completo su identidad.

Sierra llegó a Ciudad de México en 1995. La ciudad, como el país, estaba envuelta en una situación económica apremiante, como resultado de la devaluación del peso. La economía mexicana, seriamente afectada por la reciente activación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), atravesaba un momento crítico: la pobreza, la discriminación, la exclusión y la explotación crecían cada día, y se hacían más y más evidentes en la experiencia diaria de la ciudad.

Sierra cartografía la zona, se apropia de ella, la hace evidente. Utiliza como protagonista lo oculto de un mercado, de un intercambio y un consumo inmerso dentro de una sociedad de apariencia, donde el artista interviene las zonas de silencio, las contrasta y, desde su distancia intelectual, organiza la acción, haciendo evidentes la apatía y el malestar que pueden significar las diferencias de clases, de razas, de relaciones económicas, de explotación.

Uno de los rasgos más descriptivos en su discurso –el tema de lo oculto dentro de lo institucionalizado– es representado por medio de espacios en los que el artista genera un sesgo de ambigüedad a nuestros dilemas morales o políticos.

Conviene citar y observar su proyecto *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. No cabe duda de que las situaciones creadas por

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Santiago Sierra, según estas premisas, son ricas en significados que inevitablemente proyectamos en ellas, a partir de su economía retórica.

Las obras que se han planteado en torno al tatuaje en las prácticas artísticas siempre han implicando, de algún modo, la idea del estigma social como parte de un mecanismo de exclusión.



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 2005

La línea que hilvana de forma indeleble a las personas que se prestaron para la obra es una línea tatuada en la piel, una frontera testimonial de la marginalidad. Sierra convierte el estigma social en una marca. Esta obra también consiste en un intercambio comercial: estas personas prestan su cuerpo a una inscripción avalada por el sello de lo artístico.

Una línea muda, sin otra ornamentación, resume la simplicidad y la coherencia de un acto que simula un intercambio comercial, pero que se integra en el horizonte de interpretación del arte. Y no tanto porque interpretemos lo real a través de un acto alegórico, sino más bien porque

reinterpretamos lo artístico a través de esa realidad desnuda que lo circunda<sup>205</sup>.

Otra de las acciones en las que Santiago Sierra pone en entredicho el concepto frontera, política y territorio es *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m<sup>3</sup> cada uno*. El propio artista lo describe así:

*Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m<sup>3</sup> cada uno es parte de una larga serie de muchas piezas... El trabajo que se está haciendo para luego intercambiar los trozos de tierra es una actividad que no conduce a nada productivo, en términos... No estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con eso. Es un elemento que es muy fúnebre... las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos, siempre son dos grupos, o sea, los militares no se matan a sí mismos. Matan a una persona equivalente a él pero del otro bando. Entonces, el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, pues lógicamente tiene que ver con dos bandos, con el norte y con el sur<sup>206</sup>.*

Según esta descripción, la intervención tiene más que ver con la creación de dos tumbas gigantescas, que simbolizan no solo los caídos anteriormente, sino también aquellos que todavía caen y caerán, manteniendo la división entre lugares capitalistas y lugares no capitalistas.

---

<sup>205</sup> DEL RIO, Víctor. «11 personas remuneradas para aprender una frase» en *Afinidades efectivas*, Santiago Sierra. Málaga: Arconoticias nº 23, 2002, pp. 18-20.

<sup>206</sup> LEWIS, Ben. *Art Safari: Santiago Sierra* [DVD]. New York: Icarus Films, 2009.

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Justo antes de ser cubiertos, los espacios rectangulares creados por la remoción de la tierra se asemejan a los huecos proyectados para depositar los restos de algún individuo. Exagerados en su tamaño con la intención de que el trabajo no caiga en la trampa de la literalidad, estas tumbas, cuando empiezan a ser cubiertas por la tierra perteneciente al otro agujero, parecen repetir el ritual por el cual el féretro es cubierto de tierra hasta desaparecer bajo nuestros pies.



Santiago Sierra, *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m<sup>3</sup> cada uno*, 2012

En este sentido, la obra materializa la equivalencia a la que Sierra se refiere anteriormente, según la cual la muerte de un soldado de cualquiera de los dos bandos no solo es responsabilidad del bando que disparó, sino que también es directa consecuencia del bando al que pertenecía.

La representación visual de esta acción no produce ni conduce a ningún resultado productivo, ya que simplemente se traslada un volumen de un lado a otro, pero pone en valor el discurso y la reflexión aludiendo a un ciclo de

muerte que perpetúa el estado violento del lugar, y en donde, sin importar cuantos hayan muerto o cuantos vayan a morir, el estado de las cosas se mantendrá igual.

## **9. La cartografía como práctica de resistencia**

### **9.1. La cartografía disidente frente al déficit de realidad. Proyectos destacados**

Como Guattari indica en su texto *Cartographies Schizoanalytiques*<sup>207</sup>, la cartografía debe entenderse como una «máquina de guerra», un activo que es capaz de producir nuevas subjetividades y experiencias, además de posibilitar la expresión y autorrepresentación colectiva. Esto entronca con la última de las tácticas discursivas, en las que la cultura contemporánea plantea paliar el excedente de simulacro, la creación de dispositivos de realidad mediante procesos de autorrepresentación.

En nuestro presente, como venimos comprobando, uno de los mecanismos de la institución democrática es la invisibilización de los conflictos urbanos, para así poder dar la apariencia de un Estado seguro y estable. Frente a ello, surge la necesidad de generar nuevos dispositivos que den visibilidad a estos conflictos cotidianos, a través de fórmulas que esquiven los convencionales sistemas de representación.

---

<sup>207</sup> GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Estas cartografías, por lo tanto, son disidentes y antagonistas, en tanto que rompen con la idea del mapa eterno, a favor de una cartografía versátil y dinámica.

Una cartografía contraurbanística, que reconozca la pluralidad del espacio y que se relacione transversalmente con las otras soluciones y fenomenologías sobre las que hemos ido disertando a lo largo de este estudio.

Solo de esta manera tendría lugar un empoderamiento de las sociedades, que otorgaría el privilegio de producir nuevas realidades, nuevos conocimientos y, consecuentemente, un nuevo modelo de democracia; aquella solución al simulacro que Baudrillard no supo encontrar<sup>208</sup>.

Desde una perspectiva de discurso práctico en el terreno artístico, una de las aportaciones importantes en materia de cartografía disidente ha sido la de Lize Mogel y Alexis Bhagat con *An Atlas of a Radical Cartography*<sup>209</sup>, una recopilación de mapas realizados por artistas, entre ellos la propia Lize Mogel, que pone el acento en carácter crítico de estos. Con motivo de la publicación de este libro, la propia Lize Mogel y los también artistas Brooke Singer y John Emerson participaron en el foro *Conflux 2008: Notes from the panel Cartography of Protest and Social Changes*, dirigido por Christina Ray y organizado por el Global Education Centre, que obtuvo cierta relevancia en el circuito artístico. El programa incluía una exposición crítica del trabajo cartográfico.

---

<sup>208</sup> SOJA, Edward W. *Postmetropolis. Critical Studies of cities and regions*. Oxford: Blackwell, 2001.

Soja señala cómo la teoría de Baudrillard acaba por promover un notable pesimismo debido a que no fue capaz de encontrar una solución que resolviera el simulacro.

<sup>209</sup> BHAGAT, Alexis y MOGEL, Lize. *An Atlas of a Radical Cartography*. Los Angeles: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2008.

Nos detenemos ahora en la exposición *Experimental geography: radical approaches to landscape, cartography and urbanism*<sup>210</sup>, comisariada por Trevor Paglen y Jeffrey Kastner, que partía asimismo de la idea de concentrar toda una serie de procesos críticos, pero abriendo la cartografía a otras posibilidades más concretas como es la intervención urbana como principal acción para el cambio.

En 2006, en la Galería Le Commissariat, Javier Marroquí y David Arlandis presentaban con la muestra *Carte Blanche*<sup>211</sup> el trabajo de ocho artistas que habían utilizado procesos de cartografiado para desvelar situaciones de conflicto social y urbano.

Un año más tarde, en 2007, Casa de América, de Madrid, acogió el seminario *Cartografías Disidentes*, dirigido por José Miguel García Cortés, para el que se generó material visual específico –siete videocartografías–, realizadas por artistas en las que se criticaban, visibilizaban o producían nuevas subjetividades de diferentes contextos globales.

Además del material visual, se aportó gran material teórico, entre el que destacó la contribución de Jesús Carrillo con *La triangulación de la ciudad líquida: Flâneurs, colaboracionistas y resistentes*<sup>212</sup>, texto en el que utiliza el término de cartografía para referirse al mecanismo de transformación crítica no institucionalizada de la esfera pública, y más específicamente de la esfera urbana.

---

<sup>210</sup> KASTNER, Jeffrey. *Experimental geography: radical approaches to landscape, cartography and urbanism*. Nueva York: Melville House, 2009.

<sup>211</sup> ARLANDIS, David y MARROQUÍ, Javier [en línea]. Disponible en: <http://culturalwork.com> [consultado el 24/05/2011].

<sup>212</sup> CARRILLO, Jesús. «La triangulación de la ciudad líquida: Flâneurs, colaboracionistas y resistentes» en *Cartografías disidentes*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, 2008.



Por otro lado, la exposición *CARTOgraphic*<sup>213</sup>, celebrada en el primer trimestre de 2011, organizada por la Larissa Goldston Gallery, de Nueva York, ponía el énfasis en aquellos trabajos cartográficos que, a través de historias subjetivas, son capaces de dar explicaciones al nacimiento de lenguajes de organización y sistematización de información, como los del mapa.

En esta misma dirección *El Bureau d'Etudes*, compuesto por Xavier Fourt y Leónore Bonaccini, lleva tiempo elaborando esquemas en los que se plantean relaciones de poder entre las distintas estructuras sociales globales. Desde esta perspectiva, han fundado Universidad Tangente, una universidad autónoma que funciona como instrumento de investigación colectiva, a través de seminarios, encuentros y talleres cartográficos.

Otra contribución notoria para nuestro estudio es la investigación desarrollada por Georges Didi-Huberman en cuanto a los sistemas de representación visuales, que fue presentada en 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el título de *Atlas*<sup>214</sup>.

El estudio de Didi-Huberman ha sido relevante para el presente trabajo en tanto en cuanto la cartografía, el atlas y el montaje comparten un proceso común: el archivo, a través del cual pueden establecerse relaciones dialécticas, como ya desarrollaremos más adelante. Todas estas propuestas comparten como principio común la investigación, que ha traspasado el ámbito de la ciencia para ser también herramienta del arte contemporáneo.

---

<sup>213</sup> LARISSA GOLDSTON GALLERY [en línea]. Disponible en: <http://www.larissagoldston.com/> [consultado el 29/05/2011].

<sup>214</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Los motivos que explican esta tendencia del arte contemporáneo a incluir procesos de cartografiados en sus trabajos responde a la progresiva introducción de modelos de investigación. A partir de esto, puede definirse la cartografía disidente como la investigación crítica, no solo de los territorios, sino de los individuos que los habitan, así como de los imaginarios individuales y subjetividades colectivas que allí se dan cita.

La cartografía disidente, tema principal de este trabajo de investigación, desata también impulsos emancipadores. Por un lado, porque siguiendo la lógica de los diferentes proyectos (físicos y digitales) veremos cómo se desarrollan en la mayoría de los casos mediante procesos participativos, como defenderemos en el siguiente capítulo<sup>215</sup>.

Por otro lado, porque una práctica emancipadora es aquella que es capaz de devolver la autonomía de los individuos, para que estos puedan ejercer su derecho a la libertad. En este sentido, los procesos cartográficos que el arte contemporáneo viene desarrollando en los últimos años tienen como objetivo principal el empoderamiento de estos individuos, para convertirlos en actores de sus propias vidas, utilizando fórmulas antagonistas y disidentes. Fórmulas que se desarrollan mediante procesos de cartografiado y que se posicionan críticamente ante todo modelo establecido.

La cartografía, utilizada por los diferentes sistemas de dominio global como herramienta de estrategia de control de la representación del mundo, es usada por el arte contemporáneo como una táctica de empoderamiento, en muchos casos a través de un *detournement*<sup>216</sup> de su propia función, lo que

---

<sup>215</sup> Véase el capítulo 9.2., «Cartografía ciudadana y resistencias culturales».

<sup>216</sup> *Detournement* es un concepto surgido dentro del movimiento situacionista que habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo o el sistema

permite a los individuos autogestionar su propia representación, a menudo a través de procesos participativos.

Los trabajos cartográficos disidentes, además, desarrollan procesos arqueológicos que rescatan las «otras historias», ese negativo de la memoria que permanecía enterrado y que después permite la visibilización de conflictos y subjetividades olvidadas. También se utilizan para crear presente y proyectar futuro la inclusión de imaginarios alternativos, de historias urbanas no oficiales y de modos de vida excluidos en la sociedad actual.

Se desarrolla de este modo un tipo de cartografía bajo la idea de archivo colectivo, capaz de reposicionar la territorialidad del mundo, incidiendo en la subjetividad y pluralidad de los individuos que lo habitan.

Es precisamente el reconocimiento de la multiplicidad lo que para Rancière supone un impulso verdaderamente emancipador:

*Si algo como un «pensamiento crítico» existe hoy en día bajo ese nombre, es la actividad que evalúa la multiplicidad de los movimientos sociales, y la multiplicidad de los discursos radicales, bajo el criterio de la condición de posibilidad de cualquier política emancipadora que sea la presunción de igualdad<sup>217</sup>.*

Las cartografías desarrolladas por el arte contemporáneo permiten desmentir la representación única del mundo, borrando las líneas fronterizas de los

---

político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

<sup>217</sup> RANCIÈRE, Jacques [en línea]. «Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales». Disponible en: [http://in formaciongt.info/ateneo/otros-documentos/resistencias/05\\_ranciere\\_1.pdf](http://in formaciongt.info/ateneo/otros-documentos/resistencias/05_ranciere_1.pdf) [consultado el 14/03/2015].

territorios. Estos procesos hacen posible producir realidad e imaginación, favoreciendo la creación de nuevos modelos de organización pública, que contrarresten la decepción causada por el fracaso de las instituciones en la gestión de la democracia.

### **9.1.1. Entre dos esferas: de lo relacional y comunitario en política y arte**

¿Puede la acción artística desvelar y combatir las injusticias sociales mediante diferentes formas de activismo?

El objetivo de este capítulo no es buscar la genealogía o recorrer la trayectoria histórica que ha seguido la relación entre política y arte de un modo exhaustivo. Todavía hoy se sigue discutiendo sobre este asunto que, aunque bien conocido, subyace en todas las cuestiones antes planteadas.

Son abundantes los trabajos dedicados a problematizar y analizar los vínculos entre esas dos esferas: la política y el arte, textos que acaban desembocando, de una u otra forma, en esas preguntas y cuestiones.

En la actualidad, resultan particularmente interesantes los escritos del crítico y teórico de arte Nicolas Bourriaud, a propósito de la noción de «arte relacional»<sup>218</sup>, término acuñado por él mismo.

*Estética relacional*, publicado en 1999, obedecía al deseo de Bourriaud de proporcionar a un buen número de manifestaciones artísticas de los años noventa un marco conceptual que facilitase su comprensión.

---

<sup>218</sup> El arte relacional es una corriente artística que se empieza a analizar en los años noventa, y que se caracteriza por dar una mayor importancia a las relaciones que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística, que al objeto artístico en sí. Los trabajos que se identifican con esta corriente artística tienden a concentrarse dentro de actividades y contextos cotidianos.

Allí donde muchos críticos veían con frecuencia un arte de acción desdeñable, Bourriaud descubre un elemento que lo dota de un gran potencial crítico, político y social: lo relacional.

El análisis de Bourriaud –que no oculta la influencia del diagnóstico hecho por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*– aboga por un arte que no tenga por finalidad «formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción en el interior de lo real existente, sea cual sea la escala elegida por el artista»<sup>219</sup>.

Las prácticas relacionales aspiran a alcanzar un efecto comunitario, en la medida en que, a través de los nuevos lazos sociales, se van conformando comunidades de sujetos que, al interactuar, salen de su subjetividad y descubren a ese «otro» con el que se les invita a cooperar.

El papel que le corresponde al arte es tan importante como el de la política, pues los dos suponen una reconfiguración del orden establecido, un cuestionamiento de lo sensible. En este sentido, resulta imprescindible remitirse al filósofo Rancière, quien admite que el problema actual es que el arte crítico ha perdido su capacidad disensual. Como resultado de ello, el arte que se dice crítico ha quedado reducido, bien a unas prácticas artísticas sin carga política, bien a otras que «pretenden suprimir esta mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales. Y es que los dispositivos del arte se presentan allí directamente como proposiciones de relaciones sociales»<sup>220</sup>.

El arte relacional se basa en que la subjetividad es, en buena medida, un constructo social susceptible de ser cuestionado y, sobre todo, reconfigurado

---

<sup>219</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1999, p. 13.

<sup>220</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008, p. 73.

por el individuo. No es ocioso, por tanto, que la obra de Bourriaud acabe con un análisis de la estética de Félix Guattari, de la que toma prestadas muchas ideas.

En su libro, Bourriaud reconoce que la finalidad de aquel arte es la producción, por medio de la interactividad, de relaciones con el otro. Precisamente, lo que este autor reprocha al situacionismo de Debord –con el que comparte el diagnóstico de la enfermedad que padece la sociedad consumista actual– es que este busca la energía artística necesaria para la emancipación, no en el dominio artístico, sino en el cotidiano.

A esto cabría que añadir que la «situación construida» de la que hablan los situacionistas se opone a las formas establecidas de relaciones humanas. A juicio de Bourriaud, de lo que se trataría es de crear nuevos modos de relación entre las personas. Bourriaud persiguen un fin: la emancipación del individuo de la sociedad de masas, en la que los diferentes poderes (políticos, económicos, mediáticos...) le imponen un control de su pensamiento. La huella dejada por la teoría crítica frankfurtiana, la crítica de la *Sociedad del espectáculo* de Debord o el análisis de la hiperrealidad de los teóricos de la posmodernidad está muy presente –como hemos ido analizando en los textos del escritor francés–, en la medida en que las prácticas artísticas contribuyen a crear un espacio común, en el que cualquier persona pueda intervenir en esa división de lo sensible, convirtiéndose así en sujeto político.

A partir de aquí, nos centraremos en cómo los nuevos movimientos sociales vienen orientando nuevos mundos sobre los que transitar y ofrecen, a nivel local, nuevos espacios para la experimentación democrática. Muchos de estos itinerarios se encuentran limitados justamente por el dominio y las reglas de juego impuestas en la definición de dichas relaciones: bien

deslegitimando la aportación a la producción de nuevos conocimientos desde prácticas creativas, o bien infravalorando procesos participativos, que introducen o vislumbran nuevas fórmulas de intervención política.

Es aquí donde la cartografía disidente proyecta un desafío constante contra los sistemas de opresión, que obliga a introducirse en las dinámicas afines de resistencia y a potenciar espacios de denuncia y visibilización de realidades imperceptibles, así como a sincronizar procesos que permitan diagnosticar el territorio y consolidar caminos operativos de acción y participación.

Frente a las visiones hegemónicas impuestas por sectores como el mercado o el Estado, se están desarrollando nuevos proyectos artísticos de gran calado político; también, propuestas y acciones alternativas que necesitan fortalecerse y ponerse en circulación.

Los espacios y las oportunidades incipientes, dentro de los movimientos sociales, son aspectos que ubican la investigación en un marco de situación sobre el que explorar, aprender y comprometerse activamente desde la pedagogía social. Esta apuesta se materializa con el desarrollo de propuestas cartográficas que generan diálogo y espacios de encuentro y negociación, donde se pueden revitalizar aprendizajes y reducir algunos de los impactos que las políticas neoliberales ocasionan.

Es por ello que, por un lado, se pretende, mediante este estudio, contribuir a las estrategias metodológicas de participación desde los movimientos sociales en resistencia; y, por otro, recrear algunas formulaciones en las que la cartografía disidente posibilita, dentro del activismo, contaminarse mutuamente, de cara a verdaderas transformaciones.

Estos espacios de confluencia requieren de dispositivos metodológicos que ensanchen los límites dibujados, abran nuevas posibilidades y tejan nodos

que proyecten nuevos caminos. Para ello, se dispone de los contextos creados y las herramientas, que los movimientos sociales recrean de manera continua, como el uso de las nuevas tecnologías. Estas prácticas pueden ofrecer multitud de recursos y saberes. También, potencialidades pedagógicas, que se combinan con la utilización de dispositivos de investigación, estrategias creativas de visibilización y orientaciones prácticas en la promoción cartográfica.

En la cartografía actual, las denuncias y la visibilización de conflictos, así como los recursos y potencialidades de los movimientos sociales, son plasmados para que se intervengan prioritariamente desde las diversas instancias pertinentes, o con la acción sincronizada de nuevos actores y recursos en cooperación.

La contribución crítica y las herramientas de transformación que aporta el arte otorga cauces y viabilidades prácticas para la investigación y abordaje de ciertos problemas. Resulta necesario, por tanto, construir conocimientos liberadores y creativos, para revertir las situaciones de injusticia y opresión.

Como venimos defendiendo, la cartografía como dispositivo incorpora metodologías participativas en la investigación desde los movimientos sociales, lo que permite atisbar oportunidades en sus problemáticas.

En definitiva, la necesidad de construir y consolidar proyectos cartográficos de carácter político y emancipatorio, como alternativa a las políticas neoliberales, requiere de estrategias capaces de abordar los problemas de hoy en día con dispositivos pedagógicos y artísticos que consideren las potencialidades de los movimientos sociales en resistencia, así como las oportunidades que el contexto y las redes poseen en el momento político actual.



### 9.1.2. Marco actual: opresión y resistencia

Desde el contexto social actual, hay modos particulares de dominación y diversas formas de lucha y resistencias colectivas. Paulo Freire argumenta que «la sociedad contiene multiplicidad de relaciones sociales contradictorias, que pueden servir como base para que los grupos sociales luchan y se organicen»<sup>221</sup>. Construir, desde la complejidad del escenario social, una base de oportunidades para el diálogo invitaría a diferentes trayectorias a unirse bajo un mínimo común denominador.

Algunas de las pistas metodológicas en este sentido son la organización desde la identificación de actores, el refuerzo de los vínculos y la puesta en marcha de estrategias que permitan identificar y armar nuevos conjuntos de acción.

Actuar coordinadamente hacia una nueva resistencia y expresión política – desde visiones participativas emergentes– precisa de estrategias y mediaciones, así como de medios comunicativos que amplifiquen la visibilidad, el reconocimiento y la construcción de vías concretas que orienten puntos de encuentro. Pero, ¿cómo crear y reforzar estos procesos?, ¿de qué manera favorecer las conexiones que permitan fortalecer resistencias colectivas?

Hacer de las conductas de oposición –o de los ciclos de protesta– verdaderas resistencias colectivas, con la convergencia de diferentes actores, demanda la presencia de algún vector que combine las diversas trayectorias; ya sea este un nexo o lugar; o bien un acontecimiento histórico que facilite la creación de confluencias; o una mediación que aproveche las fortalezas

---

<sup>221</sup> FREIRE, Paulo. *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder y liberación*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 14.

internas y las oportunidades culturales externas, de manera que ataje las amenazas y reduzca las debilidades, aumentando la confianza en el espacio híbrido, y que desbloquee las amenazas y entable aperturas basándose en la comunicación<sup>222</sup>.

La apertura hacia la confluencia de nuevos procesos creativos, más complejos y reflexivos, se enfrentaría con inmensidad de desafíos estratégicos que, desde una pedagogía de la expresión y la acción, deberían plantearse con una actitud deliberadamente crítica.

Pasar de las protestas de actores aislados o individuales a conjuntos de acción colectiva, que abren el abanico de aquellas dinámicas participativas que vienen sentándose como auto-referentes, implica un nuevo punto sobre el que situarse.

El trabajo en red, como apertura estratégica de confianza en las fronteras internas y externas, y como capacidad para conectar las nuevas prácticas y espacios (cuestiones que no todos los grupos y entramados pueden afrontar, bien por falta de recursos, bien por falta de capacidades para hacerlo), implica salir del aislamiento y embarcarse en nuevas dinámicas más vinculares, más dialógicas y, por lo tanto, más plurales.

Para afrontar y encauzar estas prácticas, hace falta crear espacios locales, bajo unidades dialécticas y prácticas reflexivas colectivas<sup>223</sup>, donde se desarrollen programaciones integrales a partir de una toma de decisiones democrática. Esto lleva a preguntarse sobre cómo hacer perceptibles

---

<sup>222</sup> GIROUX, Henry. *Cultura política y práctica educativa*. Barcelona: Grao, 2001.

<sup>223</sup> FREIRE, Paulo. *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder y liberación*. Barcelona: Paidós, 1990.

trayectorias construidas desde abajo y cómo poder reconducir estratégicamente las luchas a fines comunes.

La educación, en este paradigma, se entiende como acto colectivo de conocimiento significativo, como proceso de acción transformadora sobre la propia realidad con aquellos que coexisten y conviven en un espacio vital, y no como instrucción basada en el acto de transferencia de conocimiento.

En definitiva, para visibilizar las lógicas opresivas en espacios de complejidad, se necesita de herramientas que no malformen y cosifiquen prácticas en continua movilidad.

La cartografía como dispositivo es un ejemplo de resistencia, ya que cada práctica puede trazar infinidad de trayectorias creativas, dependiendo de las redes y las estrategias por las que se mueva, siempre y cuando no se enfrente con estructuras burocráticas o paralizantes, que impidan la evolución y desarrollo de su táctica.

## **9.2. Cartografía ciudadana y resistencias culturales**

¿Qué estrategias seguir a favor de una globalización contrahegemónica, que permita hacer perceptible las realidades invisibles y poner en marcha acciones alternativas?

Revertir las culturas silenciadas, con la potenciación de canales de culturas con voz propia, y considerar al mismo tiempo las resistencias como acción educativa, comunicativa y con posibilidad de vincularse en red desde nuevos

conjuntos de acción<sup>224</sup>, son algunos de los potenciales caminos que encontramos y necesitamos para activar un sentido crítico y comprometido con la emancipación.

Frente a los canales mediáticos dominantes hacen falta nuevas metodologías que posibiliten conferir la dimensión política, participativa y expresiva a los procesos de resistencia. Obviamente, la acción colectiva es un componente esencial en los movimientos, pero también es importante la cuestión estratégica que capacita la inclusión y potencia la creatividad de las diversas luchas, así como la función expresiva sobre los soportes; en este caso, la cartografía, que genera canales propios con vertientes multidireccionales<sup>225</sup>.

La apertura hacia nuevos nodos y referentes podría desbloquear los discursos dominantes que circulan en la comunicación jerárquica y en las políticas hegemónicas. Para revertir las culturas silenciadas es precisa una nueva praxis educativa desde los movimientos sociales; una praxis que permita identificar los mecanismos de dominio y las potencialidades de liberación.

Es hora de prestar atención a aquellas prácticas que se enfrentan con actitudes defensivas a los modelos impuestos por la globalización, porque el potencial intrínseco en ellas, junto con algunas oportunidades coyunturales, pueden orientar a iniciar y construir nuevos mensajes y nuevas trayectorias, para la transformación desde la formulación de múltiples y creativos horizontes.

---

<sup>224</sup> VILLASANTE, T. R. *Métodos y técnicas investigaciones participación*. Madrid: Cuadernos La Red, nº 5, 1998.

<sup>225</sup> HABEGGER, Sabina. [En línea] *La cartografía del territorio como práctica participativa de resistencia. Procesos en metodologías implicativas, dispositivos visuales y mediación pedagógica para la transformación social* [tesis doctoral]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/2555#sthash.wM8Tkilu.dpuf> [consultado el 23/01/2015].

Lo interesante de estos procedimientos es el nuevo estilo en la necesidad de definir los problemas, así como identificar y potenciar estrategias de visibilización basándose en nuevos vínculos de acción.

Generar dispositivos concretos, como la cartografía ciudadana, posibilita la organización democrática en las diversas prácticas de los movimientos, al tiempo que fomenta la socialización, cuyo eje sigue siendo una destacable cuestión sobre la que investigar, teniendo en cuenta oportunidades y negociaciones que partan de nodos comunes de arranque y planificación compartida. Permitir la expresión de estos colectivos, así como su desborde con nuevas aperturas desde la comunicación, es el centro de la propuesta para la acción. Crear planes de acción desde nuevas alianzas, basándose en mínimos comunes, requiere detenerse también en algunas estrategias metodológicas, así como ponerlas al servicio de los movimientos, concretamente en torno a la problematización participativa y la elaboración de propuestas. En definitiva, para fortalecer estas estrategias en muchos de los sentidos expuestos, se deben orientar y autodefinir aspectos concretos y prácticos, que posibiliten emprender procesos viables y autogestionados. Poder diagnosticar las situaciones desde abajo, así como la posibilidad de generar cambios y nuevas trayectorias, que introducen a los movimientos sociales en procesos de investigación cartográfica temporal y local –llenos de retos–, y con retículas que incorporan dispositivos cualitativos y participativos de trabajo.

La cartografía ciudadana requiere de diferentes aportaciones metodológicas, en cuanto a técnicas y dispositivos, que envuelvan a las prácticas en nuevas modalidades democráticas de «poder hacer», para intervenir y transformar el territorio que se habita. El objetivo: producir nuevos conocimientos desde incipientes y tímidas prácticas contrahegemónicas, así como fortalecer

actitudes de apertura donde los protagonistas sean ciudadanos. Esta es la hoja de ruta que permitirá abrir nuevos campos de acción y poder en las prácticas artísticas insertas en la comunidad.

### **9.2.1. Dispositivo político / Dispositivo de control**

Para Brian Holmes, el levantamiento de mapas imaginarios resquebraja y contradice los mapas dominantes, aquellos que expresan lo político y económico del sistema y que, por tanto, ayudan a crear el mundo. Holmes ve en estos mapas imaginarios la solidaridad necesaria para afrontar la homogeneidad neoliberal, que crea fronteras geográficas<sup>226</sup>.

La cartografía así entendida opera como un dispositivo político que busca ampliar los márgenes del derecho a la representación que la mayoría de nuestros habitantes no posee.

La cartografía puede, en estos términos, denunciar las carencias, exponer las inequidades de la ciudad de las minorías, desnudar los territorios del simulacro de la nueva monumentalidad del consumo, revitalizar espacios desde la revalorización de la memoria y, en especial, dar visibilidad al lugar de los subalternos.

Pero la cartografía también puede ser un dispositivo de control, ya que desde el poder reinventan el panóptico: observatorios que buscan capturar lo múltiple para, aduciendo una supuesta seguridad, reducirlo al paisaje estadístico. Los mapas de la delincuencia, las representaciones de territorios inseguros o las auscultaciones a los barrios de minorías sexuales o étnicas

---

<sup>226</sup> La conferencia pronunciada en el transcurso del taller de cartografías tácticas de Fadaiat, en 2005, es un resumen de sus planteamientos.

son ejercicios cartográficos desde el poder con fines de control. Y es que la cartografía, como todo instrumento, debe definirse por su uso social.

La estrategia cartográfica permite una construcción del sentido de lo real basado no en esquemas o estructuras rígidas, sino en una lógica rizomática, entendiendo el rizoma como una zona de intensa conexión, que tiene puntos de fuga, vectores, flujos y ramificaciones subterráneas.

Siguiendo los principios de conexión, heterogeneidad, pluralidad, ruptura no significativa es imprescindible citar a Deleuze, en su concepción de la cartografía como «mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones»<sup>227</sup>.

La cartografía permite una nueva manera de entender el lugar. De codificar lo real, no como una lectura lineal, sino como una interpretación de capas superpuestas. Esta lógica de interpretación cartográfica supone, siguiendo a David Harvey, una dialéctica capaz de abordar, abierta y directamente, la dinámica espacio-temporal, y de representar los múltiples procesos materiales, que se entrecruzan y que tan rígidamente nos aprisionan en el entorno sociológico contemporáneo.

*Supone también una voluntad, aunque solo sea en el mundo del pensamiento, de superar o anular las formas espaciales y sociales impuestas por la acumulación de capital*

---

<sup>227</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997, p. 17.

*descontrolado, los privilegios de clase y las enormes desigualdades del poder político y económico*<sup>228</sup>.

Las políticas de la memoria desarrolladas en la última década han atraído a numerosos artistas a desarrollar proyectos vinculados a procesos de violencia y exclusión político-social surgidos en zonas en conflicto o postconflicto y áreas fronterizas, hacia minorías políticas, religiosas, raciales, de clase, de género, etc. Esto ha generado una extensa literatura crítica en torno a los modos, posibilidades y límites de su representación.

A partir de aquí, esta investigación se ocupará de un tipo de colectivos que desarrollan acciones que van un paso más allá de lo que podríamos denominar un «activismo informatizado»<sup>229</sup>.

El ámbito de las prácticas artísticas en el medio tecnocomunicacional esta definido por posiciones que podríamos denominar como arte activista o prácticas artísticas disidentes o, quizá más exactamente, de resistencia.

Sin duda, hemos de entender que la práctica artística a la que nos referimos como arte político ha sufrido un desplazamiento importante, que lo ha conducido hacia la crítica de los sistemas de representación social, es decir, a un ámbito de carácter eminentemente contextual, en el que no se trata de

---

<sup>228</sup> HARVEY, David. *Espacios de Esperanza*. Madrid: Akal, 2000, p. 231.

<sup>229</sup> WRAY, Stefan [en línea]. «La desobediencia electrónica civil y la World Wide Web del hacktivismo: La política extra-parlamentaria de acción directa en la red». Disponible en: <http://aleph-arts.org/pens/wray.html> [consultado el 21/07/2014].

Al usar el término «activismo informatizado», nos basamos en la taxonomía de Wray, quien establece cuatro niveles de activismo medial, escalados por grados de intensidad. Así, el activismo sería el primer grado de activismo medial, el de más baja intensidad. La definición más exacta de este tipo de manifestación sería el uso de la infraestructura de internet como modo de comunicación entre activistas, entendiéndolo como un entorno de acción, más que como un medio de comunicación. En palabras de Wray, se localiza «en la intersección de los movimientos sociopolíticos con la comunicación por medio de ordenadores». De este tipo de activismo medial surgen conceptos como el de «democracia electrónica».



desechar ningún modelo de representación, sino más bien de cuestionar los usos y los efectos de dichos usos.

En el ámbito del capitalismo y de la sobredimensión alcanzada por el aparato mediático, «es posible que la intervención en el consumo de imágenes mediáticas pueda tener ahora un mayor valor crítico que la creación de otras nuevas»<sup>230</sup>.

La creación en la red de entornos de intercambio de opinión y lenguaje de producción de comunidad, como emplazamientos para la movilización social, conforman una serie de proyectos –a los que dedicaremos atención en capítulos siguientes–, que englobados bajo propuestas cartográficas han sido inspirados y desarrollados por personas, grupos y movimientos que han reflexionado sobre las relaciones existentes entre poder, ciudadanía, lenguaje y subversión.

### **9.2.2. Orientaciones metodológicas en la cartografía ciudadana**

Las estrategias de comunicación y negociación, así como de nuevos estilos de intermediación que aceleren la praxis, ayudan a definir nuevos horizontes, así como a disponer operativamente de herramientas que faciliten el logro de transformaciones.

En la cartografía, las estrategias ciudadanas permiten modificar, durante la propia acción, la marcha de cada actividad. Se puede entender, entonces, cómo algunas estrategias que se conforman en el cuerpo social colectivo son

---

<sup>230</sup> FOSTER, Hal. «Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo» en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 95-127.

capaces de conciliar la participación con la heterogeneidad, de favorecer los análisis integrales frente a las posiciones parciales, de relacionar lo micro con lo macro y, de esta manera, de fortalecer el proceso con la reapropiación de la gestión en torno al diálogo. Así, se reconduce críticamente la dirección de toda la trayectoria colectiva.

Actualmente son escasas las fuerzas políticas que están reconstruyendo el tejido social y desarrollando, desde abajo, una tarea organizativa de la gente, con una apuesta comprometida y democrática por los movimientos sociales, junto con el compromiso de diversos profesionales activistas en la articulación y visibilización de las redes.

La cartografía, en este sentido, tiene un gran desafío que asumir desde el punto de vista político, técnico, estratégico y comunicativo en la puesta en marcha de procesos participativos, en los que individuos y grupos intervengan en aquello que les afecta. Es más, la cartografía tiene la obligación de adentrarse conjuntamente en procesos analíticos que permitan tratar los temas de fondo –en particular, aquellos que sustentan los problemas más sensibles–, para generar creativamente cortocircuitos a las relaciones de dominio y revertir las imposiciones y las causas de muchos problemas acuciantes.

Habría que incorporar elementos reflexivos en los análisis de los problemas que imperan en el hoy por hoy, para generar la posibilidad de fortalecer estudios de estos procesos, de manera comprometida, sistematizada y desde el activismo. Por tanto, es necesario demostrar también la ilegitimidad del sistema, no solo condenando sus abusos, sino denunciando las estructuras y lógicas en las que el actual sistema capitalista se afirma. Esto implica la

necesidad de investigar con rigurosidad, tarea urgente en la que los intelectuales deberían comprometerse<sup>231</sup>.

El movimiento se sostiene a través de la práctica crítica. Por este motivo, se hace necesario que la investigación activista se convierta en el *leitmotiv* del movimiento, a partir de la recopilación de saberes y técnicas puestas en marcha, que generan producciones que, como la cartográfica, se transforman en dispositivos para la discusión continua que encauza la reflexión.

En definitiva, podemos afirmar que la investigación desarrollada participativamente desde los movimientos sociales se convierte en parte constitutiva de la lucha misma.

### **9.3. Fases en la creación y desarrollo de una cartografía participativa**

Las herramientas experimentadas para mapear la realidad del territorio y diseñar la cartografía han sumergido a los movimientos sociales en nuevas fórmulas colectivas de investigación, que permiten acercarse *in situ* a las condiciones de la realidad, tal y como la viven sus protagonistas, lo que abre una nueva panorámica para conocer e intervenir.

La creación grupal –desde la interacción entre los lugares de lucha y resistencia– supera aquellas metodologías encorsetadas e inflexibles, e introduce a los movimientos sociales en nuevas dimensiones de la realidad. Contactos que hacen confluír inquietudes y donde las vías propositivas de transformación pueden ser organizadas desde la participación ciudadana.

---

<sup>231</sup> HARNECKER, Marta. *La izquierda después de Seattle*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003, p. 171.

La cartografía del territorio se propone como nuevo instrumento para la construcción de conocimiento desde la participación y el compromiso social, lo que favorece una mirada inédita que hace visible lo invisible, y posibilita la transformación de los territorios.

Asimismo, abarca toda una globalidad –por ciclos– que va más allá de conocer el territorio, pues se introduce en procesos emergentes y de acción colectiva, que retroalimentan al propio territorio en nuevos mundos posibles.

Construir mapas de manera colectiva, con metodologías participativas, desemboca en prácticas más horizontales y más próximas a lo existente. El proceso lleva a programas integrales de acción, que privilegian formas participativas de trabajar y cooperar con los más variados actores sociales.

La cartografía, como dispositivo de investigación, diseño y producción, comprende todo un proceso que trata de explorar, revelar, localizar y expresar la complejidad de las diversas realidades (objetivas y subjetivas) del territorio, tanto desde el punto de vista georeferencial, como de los procesos sociales en movimiento, que las redes van dibujando y redibujando temporalmente<sup>232</sup>. Se trata de construir, desde la reflexión y la discusión de los problemas, espacios y redes en los que se intercambian saberes, para darles forma y legitimarlos.

En las fases de creación de una cartografía, el proceso es indeterminado, continuo y reflexivo, y pone en evidencia las intenciones y el comportamiento de los distintos actores sociales que habitan e intervienen

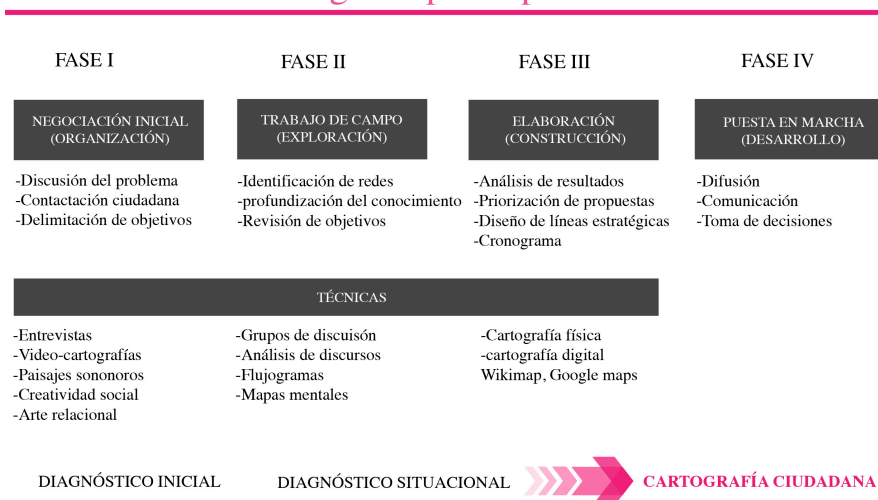
---

<sup>232</sup> HABEGGER, Sabina. *La cartografía del territorio como práctica participativa de resistencia. Procesos en metodologías implicativas, dispositivos visuales y mediación pedagógica para la transformación social* [tesis doctoral]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/2555#sthash.wM8Tkilu.dpuf> [consultado el 23/01/2015].

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

un territorio. En este sentido, todos los agentes que participan en una cartografía (artistas, educadores, sociólogos, políticos, ciudadanos, etc.) condensan una figura pedagógica que se extiende a una dimensión inherente de los movimientos sociales, de manera que estos promueven, desde el activismo, nuevas sinergias y nodos de resistencia.

Fases en la creación y desarrollo de una  
**cartografía participativa**



Miguel Benjumea, *Mapa de Cartografía participativa*, 2015

Partiendo del análisis político y creativo, una de las tareas más importantes de los espacios donde la indignación es el sentimiento mayoritario es alentar la esperanza –ante cualesquiera que sean los obstáculos– desde las fortalezas y oportunidades del contexto en el que actúan los movimientos en resistencia. También, generar confianza en las posibilidades de la confluencia para crear llamadas a la acción.

### 9.3.1. Objetivos, dimensiones, registro y dispositivos

Recordemos que la condición para considerar una «cultura de resistencia» pasa por el análisis del territorio como espacio político inmerso en realidades disímiles, en las que los artistas, y otros actores y agentes sociales, aprovechan la multiplicidad de los lenguajes para subvertir las normas modernas establecidas por los centros de emisión.

Teniendo en cuenta esta premisa, fijaremos los objetivos principales, dimensiones, registros y dispositivos empleados para el desarrollo y producción de proyectos cartográficos.

#### OBJETIVOS

– Acercarse y registrar los acontecimientos con diferentes dispositivos de investigación<sup>233</sup>, lo que requiere introducirse en las dos dimensiones del territorio en procesos emergentes: la física y la social.

– Procesar y volcar estos datos en diversas modalidades de expresión comunicativa y con distintas estrategias, que hagan posible complementar la comunicación gráfica estática, a través del uso de multicanales que ilustren y desvelen la compleja realidad del territorio, lo que permitirá exponer el resultado del proceso.

#### DIMENSIONES EN EL DESARROLLO

El hecho de visualizar cartográficamente tanto acontecimientos georeferenciados como experiencias en red, así como dinámicas que fluyen sobre el territorio, conlleva las siguientes dimensiones:

---

<sup>233</sup> IBAÑEZ, Jesús y ALVIRA, Francisco. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

– Dimensión social, que podría conducir al análisis de la resistencia (denuncia y acciones en movimiento), desde la captura de testimonios y redes, basados en entrevistas, talleres y observaciones a participantes en los espacios de acción de los movimientos sociales (videocartografías y paisajes sonoros).

– Dimensión física, sobre la que se dan repercusiones particulares. También requiere de estrategias que permitan pisar el territorio y conocer el espacio, ya sea desde recorridos por el lugar (observaciones *in situ*, fotografías y/o documentos específicos), ya sea desde el hallazgo de un modo de expresión concreta a través del cual poder localizar y documentar dicha realidad física.

## REGISTRO

El registro permite sistematizar y controlar los datos en relación tanto a la temática de estudio como a la trayectoria misma de investigación. A partir de este reconocimiento, se puede categorizar, analizar e iniciarse en las primeras producciones cartográficas. Entre las fases del registro podemos destacar:

– El primer registro. Permite una aproximación para poder ir introduciendo contenido, volcar la realidad investigada en una «primera versión cartográfica de conflictos». Dicho material comienza a introducirse, por ejemplo, en el *wiki*<sup>234</sup>, un soporte web en el que puede ser editado libremente

---

<sup>234</sup> Es el nombre que recibe un sitio web cuyas páginas pueden ser editadas directamente desde el navegador, donde los usuarios crean, modifican o eliminan contenidos, que generalmente comparten. La mayor parte de los *wikis* actuales conservan un historial de cambios, que permite recuperar fácilmente cualquier estado anterior y ver qué usuario hizo cada cambio, lo cual facilita el mantenimiento conjunto y el control de usuarios nocivos. Habitualmente, sin necesidad de una revisión previa, se actualiza el contenido que muestra la página *wiki* editada.

por la comunidad. Como herramienta colaborativa que es, permite además acceder, convertirse en usuario y editar sus secciones, ser arquitectos de su diseño.

– El segundo registro. Constata la trayectoria y da a conocer cómo se desarrolla el proceso cartográfico, lo cual permite socializarlo al resto de los colectivos y movimientos sociales interesados en emprender prácticas cartográficas similares. Dicha reconstrucción estaría disponible en uno de los apartados del *wiki*, y se comenzaría a materializar con documentos de difusión en encuentros nacionales e internacionales sobre metodologías participativas.

#### DISPOSITIVOS EMPLEADOS EN EL REGISTRO

– Las videocartografías se registran en la propia cinta así como en el *wiki*. Se detalla el número de entrevista, la fecha y lugar, a quién se entrevista y qué contenidos se tratan; a la vez se va creando un *link* con fotografías y sonidos del momento.

– Los documentos se registran a través de copias digitales colgadas en la red, donde se especifican sus fuentes, quién los deriva, cómo y dónde localizarlos.

– El *wiki*, manteniendo la dimensión participativa que le es propia, se convierte, así, en una vía para comenzar a hacer pública la investigación.

En definitiva, la experiencia cartográfica promovida desde los movimientos sociales permite documentar discursos emergentes, información alternativa, deseos y posibles caminos para cimentar otros territorios. Asimismo, invita a participar en nuevos espacios de posibilidad y de transformación desde la colectividad.



## **10. Cartografía digital, flujos de datos y ciberdisidencia**

### **10.1. De la ciudad física a la ciudad transmedia**

La ciudad contemporánea que habitamos se ha convertido en un lugar donde los flujos son tan importantes como los espacios.

Las infraestructuras de comunicación y los sistemas dinámicos urbanos están condicionando continuamente la experiencia cotidiana de uso de la ciudad, tanto como los edificios y calles lo hicieron en el pasado. La explosión de las tecnologías móviles ha cambiado radicalmente nuestra relación con el entorno urbano. Ha nacido lo que denominamos «ciudad transmedia»; una ciudad donde los ciudadanos modifican, a tiempo real y sobre la marcha, sus patrones de comportamiento, y donde la función y el significado de los espacios se reconfiguran constantemente.

La ciudad es un todo generado por el espacio-red. Los cambios en las metodologías de intervención cultural ciudadana promueven un espíritu transversal, flexible y abierto, derivado de la evolución de la sociedad y de la cultura contemporánea en entornos urbanos transdisciplinares. La ciudad de hoy obliga también a pensar más allá de los lugares comunes planteados durante los pasados siglos XIX y XX, y a hacerlo desde la perspectiva de la complejidad. Dicha complejidad parte de las innumerables posibilidades de interacción y de combinación de opuestos, que pueden permitir la generación de un entorno cultural absolutamente novedoso.

La complejidad es entendida como característica generativa; mucho más allá de la diversidad como exigencia multicultural. La identidad digital del ciudadano, las redes sociales y el uso de las nuevas tecnologías nos están permitiendo caracterizar el espacio público como el lugar de libre expresión por excelencia. La posibilidad de asociar las identidades digitales con

determinados espacios públicos ofrece nuevas oportunidades para que los ciudadanos se conozcan mejor entre ellos. El incipiente desarrollo de redes sociales locales, que utilizan el tema de estos espacios públicos como excusa para favorecer las comunicaciones entre sus vecinos / usuarios, está más presente que nunca.

Asociar una identidad digital al lugar de residencia abre nuevas fronteras a las dinámicas de comunicación de escalas local e hiperlocal y cataliza nuevos procesos de identificación con los espacios públicos del barrio donde vivimos o trabajamos.

La ciudad transmedia permite y facilita la unión entre redes sociales, identidad digital y espacio público. Al mismo tiempo conlleva la producción de procesos y dinámicas capaces de conectar experiencias y realidades en múltiples canales. La identidad de la ciudad transmedia facilita, inequívocamente, el desarrollo de innovadores proyectos de *hardware* social, dispositivos móviles, geolocalizadores y derivas ciudadanas.

La movilidad que estos dispositivos permiten, y su conexión con otros espacios, genera lo que podemos llamar una co-presencia real y digital.

El *flâneur* de la ciudad transmedia, a diferencia del *flâneur* parisino, lleva consigo un móvil con el que registra fotográficamente y filma sus derivas, genera información, indica su localización exacta y comparte públicamente su espacio público en la red.

En su artículo «The politics of public space in the media city», Scott McQuire describe la ciudad contemporánea como una compleja arquitectura de medios de comunicación, en la que la producción mediática del espacio urbano se ha convertido en el marco constitutivo de una nueva forma de experiencia social. McQuire caracteriza a esta experiencia social como un

concepto de ciudad relacional, en la que las redes ramifican información y el ciudadano las superpone e interpenetra<sup>235</sup>.

### **10.1.1. Tecnología, interactividad y medios locativos**

Denominamos medios locativos a aquellos que combinan tecnologías y servicios basados en la localización. Dicha tecnología está formada por el conjunto de dispositivos digitales, sensores y redes inalámbricas digitales (GPS, teléfonos móviles, portátiles, *wifi*, *bluetooth*, etc.) construidos para permitir intercambios de información con el mundo físico.

Los proyectos de medios locativos pueden ayudarnos a concebir lugares y espacios de otro modo. No apuntan, como pudiera parecer, a un mundo ciberespacial electrónico apartado del mundo físico; bien al contrario, insisten en que lo que producen – anotando, mapeando y etiquetando– son «realidades aumentadas» para el espacio público de la calle.

Es habitual, en estos momentos, la profundidad de un discurso insertado en la sociedad que une territorios electrónicos y físicos, creando nuevas formas y nuevos significados de lugar. Por lo tanto, los temores de pérdida de realidad y desterritorialización parecen infundados.

Creamos etiquetas y mapas cuando utilizamos el GPS del teléfono móvil para encontrar una ubicación, producir contenido y anotar electrónicamente un lugar, jugar con juegos móviles basados en la localización u organizar una movilización por WhatsApp o Twitter en un espacio público. Con

---

<sup>235</sup> MCQUIRE, Scott [en línea]. «The politics of public space in the media city». Disponible en: <http://ojphi.org/ojs/index.php/fm/article/view/1544/1459> [consultado el 23/03/2015].

cualquiera de estas acciones estamos controlando el espacio, creando un nueva concepción del lugar y nuevas formas de territorialización.

Todas estas experiencias con medios locativos indican que las tecnologías móviles no pretenden producir mundos virtuales con los que reemplazar el mundo real, ni emprender ningún proceso separatista. Al contrario, insisten en el control, la territorialización y la producción de contenidos delimitados por objetos y lugares. Debemos evitar, así, una visión equivocada y dicotómica de estos nuevos procesos de cibercultura, y tratar de comprender los nuevos y antiguos significados de conceptos como territorio, lugar, movilidad y comunidad.

Como venimos sosteniendo a lo largo de esta investigación, las ciudades y los mapas siempre han guardado una estrecha relación, pero actualmente el poder de los medios locativos crea entre ellos una correspondencia nueva y más efectiva.

La cartografía digital y el mapeado con medios locativos, construyen control, crean poder sobre las ciudades y ofrecen una nueva producción social del espacio. Por tanto, es probable que el mapa esté produciendo nuevos significados sociales para los lugares, ya que el mapeado es ahora una intervención creativa en el espacio urbano, que da forma tanto a la ciudad física como a la experiencia de la vida urbana.

### **10.1.2. GPS y localización**

Los proyectos alternativos con medios locativos pueden ayudarnos a comprender que las nuevas tecnologías refuerzan nuestro sentido del lugar y crean nuevos usos del espacio urbano. No debemos entender el ciberespacio

como lo virtual versus lo real, sino como producción social de espacio con tecnologías y redes móviles.

La relación entre medios y procesos de espacialización no es algo nuevo; se crea con los cambios en el espacio y genera nuevos lugares, concebidos como un proceso de flujos intensos que fomentan el sentido de pertenencia.

En los siglos XIX y XX, con el alza de los *mass media*, nos encontrábamos en plena era de la radiodifusión, y más tarde de la televisión. Podíamos consumir información en espacios privados o semipúblicos, pero era difícil producir contenido e imposible hacerlo en tránsito. A finales del siglo XX, con la emergencia de las funciones *post mass media*, la relación entre movilidad, lugar y medios cambió. Y ahora hacemos frente a un nuevo concepto de movilidad –que aúna movilidad física y virtual–, con la aparición de nuevas formas de lugar, como resultado de la relación entre los territorios informativos y los territorios que los constituyen.

A comienzos de este siglo XXI, los medios locativos y los procesos ascendentes están reforzando la hibridación del espacio físico y digital y aportando un nuevo sentido al lugar y la comunidad. Estos procesos están delimitados por el mundo real; y, lejos de crear una desterritorialización absoluta, crean nuevas formas de territorialización a través del control informativo, entendido este como la capacidad para producir y consumir información en movimiento.

Como venimos comprobando, uno de los logros de la tecnología moderna para mejorar las herramientas que se utilizan para cartografiar ha sido la irrupción de los sistemas de localización. El GPS utiliza entre veinticuatro y treinta y dos satélites en la órbita media terrestre, que emiten una señal cada vez más exacta. Se emplea como herramienta para precisar el posicionamiento en proyecciones terrestres, así como para determinar la

localización, el tiempo y la velocidad de receptores en tiempo real. No sorprende, por tanto, que los artistas hayan mostrado su preocupación en relación con estos nuevos sistemas cartográficos y de posicionamiento. El GPS tiene tres componentes: el espacial, el de control y el de usuario. El componente espacial está constituido por una constelación de veinticuatro satélites en órbita terrestre (aproximadamente a 20 200 km, distribuidos en seis planos orbitales). Fue concebido de manera que existan como mínimo cuatro satélites visibles, por encima del horizonte en cualquier punto de la superficie y a cualquier altura.

El componente de control está constituido por cinco estaciones de rastreo a lo largo del globo y una estación de control principal. Este componente rastrea los satélites, actualiza sus posiciones orbitales y calibra y sincroniza sus relojes. Por último, el componente del usuario incluye todos aquellos dispositivos que usan un receptor GPS para recibir y convertir la señal en posición, velocidad y tiempo. Además de todos los elementos necesarios en este proceso, como las antenas y el *software* de procesamiento. Actualmente, mientras los proyectos artísticos basados en la localización buscan nuevas maneras de interpretar el entorno urbano, la geografía física se revaloriza.

Este enfoque jerárquico ascendente para cartografiar la experiencia vivida – próxima a las sugerencias de Jameson<sup>236</sup> – ha motivado la creación de mapas subjetivos y participativos. Como ejemplo se puede citar el servicio de mapas de Google (Google Maps), lanzado en febrero de 2005, que

---

<sup>236</sup> JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 2008, pp.52-54.

En referencia a la posibilidad de elaborar una nueva manera de representarse el espacio social, en el cual podamos intentar esbozar nuestro posicionamiento como sujeto individual y colectivo, y recuperar la capacidad de actuar y luchar en un presente neutralizado por nuestra confusión espacial y social.

reivindicaba el mapa como herramienta para situar la subjetividad en el espacio<sup>237</sup>. Este *software* que permite la superposición de imágenes vía satélite sobre los mapas. La incorporación de este rasgo permite que los usuarios se hagan una idea más clara del flujo de información en relación con el territorio inmutable.

Una consecuencia interesante es la apropiación inicial de la API de Google por parte de *hackers* que la utilizaban para crear aplicaciones híbridas de bases de datos preexistentes, y que representaban información específica referida a un espacio geográfico concreto.

Todos estos proyectos utilizan tecnologías que tienen en cuenta la localización para intentar volver a vincular aspectos de la vida cotidiana al espacio urbano, incorporando información y/o sentimiento a este espacio, o bien utilizando los rastros que dejan humanos u objetos para representar sucesos espaciales<sup>238</sup>.

### 10.1.3. Cultura de red y mapa digital colaborativo

La entrada en escena de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en prácticamente todos los ámbitos de la cultura y la

---

<sup>237</sup> PARASKEVOPOULOU, O., CHARITOS, D y RIZOPOULOS, C., [en línea] «Prácticas artísticas basadas en la localización que desafían la noción tradicional de cartografía» en *Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno*. Artnodes. N. 8. UOC. Disponible en: [http://.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/parasevopoulou\\_charitos\\_rizopoulos.pdf](http://.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/parasevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf) [consultado el 12/02/2015].

<sup>238</sup> LEMOS, André. «Medios Locativos y Territorios Informativos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares. Una crítica sobre la espacialización en la Cibercultura» en Seminario Internacional *Inclusiva-net: Redes Digitales y Espacio Físico*. Madrid: Medialab-Prado, 2008.

sociedad contemporáneas ha propiciado importantes transformaciones, replanteamientos e interesantes retos.

Se trata, de hecho, de retos que estaban largamente presentes en nuestra cultura, pero que ahora se ven acentuados a raíz de las modificaciones estructurales que nos aportan estas nuevas prácticas (en mayor medida cuando interseccionan).

El desarrollo e implantación constante de la tecnología define la contemporaneidad del campo cultural. Hasta tal punto esto se ha convertido en una obviedad, que la innovación cultural parece haber quedado indisolublemente ligada, e incluso subordinada, al desarrollo y puesta en práctica de nuevos artefactos tecnológicos en el ámbito de la producción y recepción artística.

La tecnología transforma las normas y conceptos de la cultura en el momento en el que se introduce en ella. Si entendemos que la cultura es un proceso de producción e intercambio de significaciones –es decir, un proceso de apropiación, negociación y confrontación, más que un conjunto fijo de prácticas e interpretaciones–, resulta evidente pensar la cultura como un proceso dinámico en vez de como una esencia inamovible que hay que defender. Hoy trabajamos en una cultura en red que coopera a escala local, metropolitana, estatal e internacional; y en la que las TIC tienen un papel destacado como facilitadoras de esa conectividad. Una conectividad que debe tener lugar en las diferentes escalas del territorio y que permite articular una red local que establece vínculos con redes internacionales.

Se crean entonces entornos que hacen posible la conectividad con otros ámbitos de conocimiento, como la industria, la educación y la investigación o los espacios de comunicación.



El marco en el que hoy se han ido desarrollando las prácticas artísticas y culturales es el de la creciente importancia de la ciencia y la tecnología como co-articuladoras de formas de ver lo real y de vivir en nuestra sociedad. En su interacción con esta, la tecnología y la ciencia persiguen hacer explícitos los significados de la relación sociedad-cultura.

Nuestros contextos de interacción social en la vida cotidiana están constituidos por artefactos, símbolos, datos o lugares, que resaltan, en definitiva, el papel activo de la cultura material en la configuración de lo real. Que se ponga de relieve la materialidad en la cultura no impide situar los espacios simbólicos también como agentes vertebradores de esa realidad. Precisamente, reconocer nuevas teorías hace posible generar nuevos instrumentos. Así pues, las nuevas tecnologías también sirven para construir el territorio, para elaborar mapas mentales y físicos que generen espacios en los que la ciudadanía pueda poner de manifiesto sus preferencias, gustos y necesidades; y gracias a los cuales las administraciones puedan detectar y cubrir las carencias, en función de las expectativas que tienen tanto los creadores y productores de cultura, como los usuarios que van a disfrutar y experimentar las distintas manifestaciones de la misma.

La interacción con la tecnología en nuestro ámbito cotidiano provee lo que venimos denominando «cultura de red», término que engloba muchos de los conceptos que manejamos habitualmente en internet. Estos conceptos no solo afectan a lo digital; son también aplicables a la forma de comunicarnos y al trabajo en red en nuestro devenir diario, en nuestra experiencia cotidiana. De la adopción del concepto de cultura de red, y de los valores que se construyen a partir de este, se producen nuevos enfoques y perspectivas críticas y disidentes.

Asimismo, emergen prácticas que superan los paradigmas establecidos. En el terreno de la práctica artística, el artista, junto a su equipo de trabajo, estudia, investiga, desarrolla y canaliza una serie de proyectos que visualizan las problemáticas locales-globales y que se desarrollan en múltiples canales interconectados entre sí. La cartografía, en constante evolución de la mano de las nuevas tecnologías, ha sufrido numerosos cambios gracias a internet.

Según Martin Dodge y Rob Kitchin en su publicación *Mapping Cyberspace*, se observan tres evoluciones basadas en la red de redes<sup>239</sup>:

- Los avances tecnológicos que han experimentado los Sistemas de Información Geográfica y los GPS.
- Los nuevos métodos de la interactividad en la visualización geográfica.
- Las actitudes de la propia cartografía, que se ha consolidado como un instrumento objetivo y científico. Además, hay que tener muy en cuenta que la red ha roto con las barreras de producción, distribución y accesibilidad a los mapas, que ahora pueden ser elaborados según la propia demanda del momento.

Podemos encontrar tipologías en función de si los mapas son preexistentes y cerrados o personalizados, o bien según la interactividad que se desarrolla en la interfaz y la posibilidad de añadir nodos e información.

---

<sup>239</sup> DODGE, M., KITCHIN, R. *Mapping Cyberspace*, London: Routledge, 2001. pp.443-446.

### 10.1.3.1. Google Earth

Google Earth y World Wind son dos productos de asignación basados en el formato XML y SVG. Los programas tienen diferentes versiones, que ofrecen más o menos herramientas e interactividad, dependiendo de los archivos que instalemos en nuestro ordenador (implantación de *links*, información adicional, topónimos, banderas de países, etc.).

World Wind es completamente gratuito y nos muestra un globo terráqueo, como Google Earth, con el que podemos interactuar, ya que permite rotar, ampliar zonas, etc. En cuanto a sus características comunes, localiza una ciudad o región al poner en su buscador su nombre, una dirección concreta o las coordenadas de un punto. Ambos son programas geoespaciales, con el nombre de los lugares, rutas de transporte, hidrografía, modelos digitales e imágenes aéreas. También ofrecen la localización de servicios.

### 10.1.3.2. Meipi

Meipi<sup>240</sup> es un mapa (*wikimap*) en el que el usuario puede dejar archivos multimedia asociados a un lugar exacto de la ciudad, de manera que las imágenes, las impresiones personales, los sonidos, las historias y los paisajes percibidos por los habitantes puedan ser compartidos de forma inmediata y cotidiana con los propios vecinos.

Meipi pretende desarrollar procesos a través de los cuales la red se vuelva catalizadora y propiciadora de relaciones sociales que nos permitan conocer mejor a nuestros vecinos y, en consecuencia, fortalecer el sentimiento de

---

<sup>240</sup> MEIPI [en línea]. Disponible en: <http://meipi.org/> [consultado el 12/09/2011].

pertenencia a un comunidad. Define un tipo de usuario que tiene una cualidad que lo caracteriza con respecto a los usuarios de las demás páginas web: se interesa por un espacio real, un espacio físico, que es el que en Meipi se representa. Sus posibilidades, sus acciones tendrán siempre que ver con ese lugar (su barrio, su ciudad).

En suma, Meipi puede ser considerado un motor de búsqueda, un blog colectivo, un mapa digital o un sistema de comunicación local, definido por tres elementos clave:

- El papel activo del usuario, que puede ser lector y autor.
- El carácter local de la información.
- La georeferenciación de la información.

Una característica básica de Meipi es que está interesado en ser un proceso claramente definido sobre un espacio físico limitado, un barrio o una ciudad concreta. Los usuarios / ciudadanos pueden añadir cualquier información que deseen: el mapa sirve como memoria de la historia local.

Esta característica puede ser muy valiosa como base para el análisis de investigaciones, teniendo en cuenta que, en general, es muy difícil obtener datos totalmente objetivos en esta materia; es decir, información no influenciada por ningún proceso de acercamiento a los ciudadanos<sup>241</sup>.

Nos gustaría destacar, por último, tres propuestas desarrolladas a través de meipi.org:

---

<sup>241</sup> VV. AA. [en línea]. *Meipi: Synergy between Digital and Physical Networks*. Disponible en: [www.medialab-prado.es](http://www.medialab-prado.es) [consultado el 26/08/2011].

- *Todo sobre mi barrio* ([www.todosobremibarrío.com](http://www.todosobremibarrío.com)), que se está desarrollando en colaboración con el colectivo Laboratorio Urbano, con el apoyo del nuevo centro Intermediae de Madrid.
- *Barrio Universidad* (<http://barriouniversidad.meipi.org>) en colaboración con el colectivo de arquitectura Ecosistema Urbano.
- *Santiago de Compostela* (<http://santiago.meipi.org>), en colaboración con el Centro de Arte Contemporáneo de Galicia (CGAC).

## 10.2. Cuestionando el orden hegemónico. Algunas experiencias tácticas

*Cada mapa es simultáneamente un retrato y una historia, y cada mapa es también un registro de malinterpretaciones, por lo tanto, los mapas sugieren una confrontación seria con los límites de la representación.*

Jan-Erik Lundström

Los últimos veinte años han sido testigos de una verdadera explosión de iniciativas de cartografía ciudadana en todo el mundo. Los mapas participativos proporcionan una valiosa representación visual de lo que una comunidad considera que es su lugar y de sus características distintivas. Estos mapas abarcan descripciones tanto de los rasgos físicos y naturales, como de los recursos y de los rasgos socioculturales conocidos por la comunidad. Entre sus características podemos resaltar:

- La cartografía ciudadana es, como venimos defendiendo, multidisciplinar por el uso de diferentes medios y dispositivos. Lo que la distingue

radicalmente de la elaboración tradicional del mapa es, precisamente, el proceso de construcción de este y el uso al que se destina en la producción de lo local. Lo local se convierte, nuevamente, en algo complejo, híbrido y lleno de posibilidades.

– La cartografía se centra en aportar las competencias técnicas y los conocimientos especializados necesarios para que los miembros de la comunidad creen sus propios mapas; para se represente el saber espacial de dichos miembros, y se garantice que sean ellos mismos quienes determinen la propiedad de los mapas y cómo y a quién comunicar la información que estos proporcionan.

– El proceso de cartografía participativa puede influir en la dinámica interna de una comunidad, ya que puede contribuir a cohesionarla, a estimular a sus miembros a intervenir en la adopción de decisiones sobre el territorio, a sensibilizar en torno a los problemas apremiantes relacionados con sus políticas y, en último termino, al empoderamiento de las propias comunidades y de sus miembros<sup>242</sup>.

– Los mapas participativos desempeñan un papel importante de ayuda a los grupos marginados en la lucha por el reconocimiento jurídico de sus derechos. En la cartografía ciudadana se utiliza toda una serie de instrumentos para recopilar datos normalmente asociados a iniciativas de aprendizaje y acción participativa. La amplia gama de instrumentos existentes hace que la cartografía sea enormemente flexible y valiosa en las iniciativas de desarrollo o visualización de problemas.

---

<sup>242</sup> VV. AA. *Buenas prácticas en cartografía participativa. Análisis preparado para el Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola*. Roma: FIDA, 2009.

– Los mapas participativos se planean en torno a un objetivo común y se realizan con aportaciones de toda una comunidad en un proceso abierto e incluyente. En sí mismos, reflejan la experiencia colectiva del grupo que lo haya producido. La cartografía ciudadana se define por un producto que representa el ideario de la comunidad. La producción de mapas es llevado a cabo por las comunidades con el objetivo de mostrar información que es pertinente e importante para sus necesidades y que está destinada a su propio uso.

– Por último, también se define por el contenido de los mapas: conocimientos e información local. Los mapas contienen los nombres de los lugares de una comunidad, sus símbolos, escalas y características prioritarias.

Como podemos comprobar, el arte y su actividad colectiva es capaz de producir espacio público. La esfera pública es un producto político fundamental en términos de comunidad y de participación; en este sentido, es importante y necesario acometer la producción de significados desde el consenso con diferentes comunidades.

El artista, por tanto, como sujeto social y político está capacitado para contestar a determinados problemas concretos. La cartografía ciudadana constituye a menudo una manera social o culturalmente distinta de entender el territorio, y contiene información que se excluye de los mapas convencionales, los cuales representan normalmente los puntos de vista de los sectores dominantes de la sociedad.

No es una casualidad, por ello, que muchos artistas, activistas e investigadores de muy diversa índole participen en proyectos cartográficos. En definitiva, la cartografía entiende la cultura como el lugar donde se produce el símbolo y por donde circulan los sentidos críticos.

### 10.2.1. Cartografiaciudadana.net

Los mapas producen sus imágenes y, desde ahí, se escriben y elaboran sus historias. Todas estas experiencias componen un nuevo escenario de creación donde lo artístico abandona, definitivamente, al sujeto individuo y pasa a convertirse en sujeto colectivo. Este nuevo sujeto creador hace de la vida cotidiana clave y herramienta para apropiarse de cualquier signo, reinterpretarlo, alterarlo y devolverlo a la circulación, transformado en una herramienta social plenamente activa.

En esta dirección, es importante detenerse en la exposición *Cartografías ciudadanas*, producida por LABoral (Centro de Arte y Creación Industrial) y celebrada en 2010. La muestra presentaba al público una propuesta expositiva de muy variada índole, que contenía documentación, vídeos, textos e imágenes, que a su vez dieron cabida al I Encuentro Internacional de Cartográfica Ciudadana, que reunió en Gijón a un amplio grupo de investigadores y activistas de diferentes campos del conocimiento.

Durante el encuentro, se produjo un archivo público con algunas de las experiencias y herramientas de cartografía ciudadana más relevantes, como *OpenStreetMap* (un proyecto global de datos geográficos libres) o *Solidarity Maps* (una iniciativa de base libanesa-palestina que produce mapas sobre el conflicto en Oriente Medio). Según describen sus autores, el objetivo principal de *Solidarity Maps* fue concentrar todos sus esfuerzos en que la transmisión de la información fuera clara y directa. El resultado es un grupo de mapas de lectura inmediata, que transmiten la información recopilada de manera extraordinariamente eficaz.

El proyecto está liderado por un equipo de personas que cuenta con una red de colaboradores que les ayudan a conseguir los datos para elaborar sus mapas.





para que induzcan al usuario a la reflexión sobre la paradójica incapacidad de comunicación que se suele dar en los medios de comunicación y sobre la imposibilidad de controlar por completo la propia red.

No es la primera vez que Abad utiliza internet y las nuevas tecnologías para dar voz y visibilidad a un colectivo que no tiene presencia activa en los medios de comunicación o que tiene una imagen polémica e incluso negativa, como en el caso de los taxistas de Ciudad de México (*Sitio Taxi*), los gitanos de Lleida (*Canal Gitano*) y las prostitutas de Madrid (*Canal Invisible*). Así pues, desde 2003 plantea en Zexe.net un proyecto que se basa en la creación de comunidades digitales a partir de las fotos que individuos de esos mismos colectivos hacen con diferentes dispositivos. Se trata, como hemos dicho, de colectivos sin visibilidad pública, sin apenas representación. A través de varios canales, el artista tiene la posibilidad de enfocar problemáticas urbanas acentuadas en diferentes ciudades a nivel global.

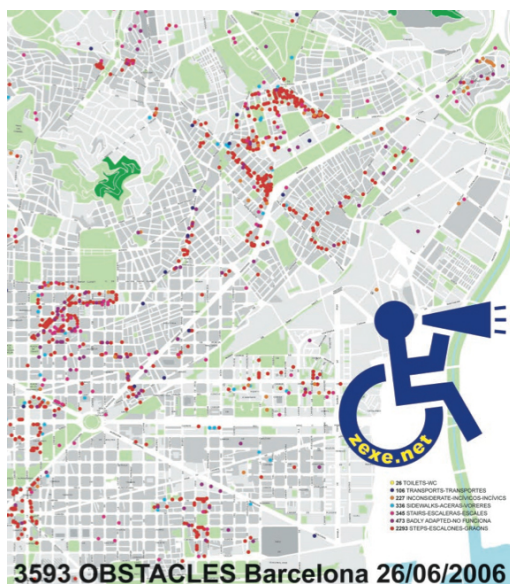
En *Canal \*ACCESSIBLE*, discapacitados de Barcelona y Ginebra fotografían obstáculos de la ciudad, con los que generar el mapa de una ciudad inaccesible para su comunidad. Según el propio Abad:

*Si en mis proyectos anteriores los participantes explicaban su realidad, este da una vuelta de tuerca proponiéndose como una herramienta para denunciar las barreras arquitectónicas que complican y obstaculizan cada día la vida de las personas con discapacidades.*

En *Canal \*MOTOBOY*, son motoristas de São Paulo los que se convierten en cronistas de experiencias. El objetivo de Abad es dotar a determinados

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

individuos y comunidades de métodos y herramientas de trabajo que les permitan hacerse visibles.



Antoni Abad, *Canal \*ACCESSIBLE*, 2006

### 10.2.3. Cartografías y mapeos colectivos. Hackitectura.net

La plataforma Hackitectura.net<sup>243</sup> viene desarrollando desde los últimos años trabajos arquitectónicos, artísticos y de investigación sobre las relaciones entre arquitectura, espacio digital y sociedad. En su web podemos consultar numerosos proyectos y trabajos cartográficos, como *Cartografías crítica del*

---

<sup>243</sup> HACKITECTURA [en línea]. Disponible en: <http://hackitectura.net/blog/> [consultado el 4/01/2012].

*Estrecho de Gibraltar*<sup>244</sup>, un proyecto desarrollado por un equipo colaborativo que examina este espacio geográfico –ámbito de conflictos sociopolíticos– y produce una cartografía como proyecto de transformación de este territorio. Las líneas principales de investigación y acción se reflejaban en la cartografía a través de tres puntos esenciales: migraciones y frontera, precarización y comunicación independiente y conocimiento libre.

En la *cara a* de la cartografía se mapeaban los flujos que atravesaban la frontera a partir de los procesos que ocurrían en el Estrecho: militarización, migraciones, deslocalización del capital, comunicación y movimientos sociales. En la *cara b* se presentaban las redes de movimientos sociales activos a ambos lados de la frontera, así como sus proyectos políticos a corto y medio plazo, por lo que el mapa se convertía en un dispositivo y herramienta de organización.



Hackitectura.net, *Cartografías crítica del Estrecho de Gibraltar*, 2004

El mapa se produjo en modo *wiki*, abierto al público, en tanto que el diseño de las cartografías se hizo, sin embargo, de modo clásico; la distribución fue

---

<sup>244</sup> HACKITEKTURA [en línea]. Disponible en:  
<http://hackitectura.net/blog/en/2004/cartografia-del-estrecho/> [consultado el 4/01/2012].

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

mixta: en formato papel y en formato digital, a través de la propia web, donde sigue accesible desde entonces.

La cartografía se distribuyó ampliamente entre movimientos sociales estatales, norteafricanos y europeos, dando lugar a debates y discusiones.

También nos pararemos a analizar su proyecto *Wikiplaza*<sup>245</sup>, en el que se explora la traslación de las prácticas y herramientas utilizadas por las comunidades digitales a la construcción de un espacio público híbrido, de un territorio *ciborg* ciudadano.



Hackitectura.net, *Wikiplaza* (Figueres), 2009

La propuesta urbana consiste en la construcción de un espacio topológico continuo, fluido y no jerárquico. La contribución de Hackitectura.net consiste en la incorporación de una arquitectura multicapa de redes,

---

<sup>245</sup> HACKITECTURA [en línea]. Disponible en: <http://wikiplaza.org/index.php/Portada> [consultado el 19/01/2014].

*hardware*, *software* y datos digitales que permitan la producción social y participativa del espacio público, según imaginaron Lefebvre o los situacionistas. El espacio itinerante sería un laboratorio ciudadano para explorar los usos sociales de las tecnologías y diferentes aspectos de la arquitectura: el sistema operativo, el espacio público como nodo activo de la red, la construcción de interfaces sociales y urbanas, la videovigilancia, la invención de nuevas relaciones entre flujos electrónicos y flujos naturales o la construcción del espacio público como un *wiki*.

El proyecto digital implanta en un espacio público permanente las experiencias acumuladas por los movimientos sociales, durante la segunda década de la web. Algunas de estas son el desarrollo de *software* libre, Indymedia, el movimiento de *hackmeetings*, los *medialabs* temporales o los centros sociales ocupados.

Estas prácticas se consideran, en un sentido complejo, generadoras de nuevas formas de habitar y de «nuevas formas de ser» en el mundo y en la sociedad. Frente a los planteamientos tradicionales de la arquitectura y el urbanismo, la plaza de las libertades se imagina y se proyecta como un agente dinámico de espacios físicos, redes sociales y flujos electrónicos. El proyecto plantea la infraestructura base para el desarrollo de un sistema emergente. Se propone, por tanto, un nuevo tipo de institución híbrida, que comenzamos a ver en diferentes lugares, en la que se exploren nuevas formas de autonomía, esto es, de relaciones entre la Administración y las comunidades productoras del espacio.

### **10.3. Prácticas artísticas basadas en la localización**

Los artistas que trabajan con medios locativos idean y crean mapas que representan el flujo, el movimiento, la densidad y el carácter efímero del paisaje urbano desde una perspectiva crítica y disidente, sin necesidad de representar las cuadrículas urbanas características de los mapas convencionales. En otros proyectos, los artistas tratan las redes y relaciones sociales de un modo revolucionario, oponiéndolas a la arquitectura de control.

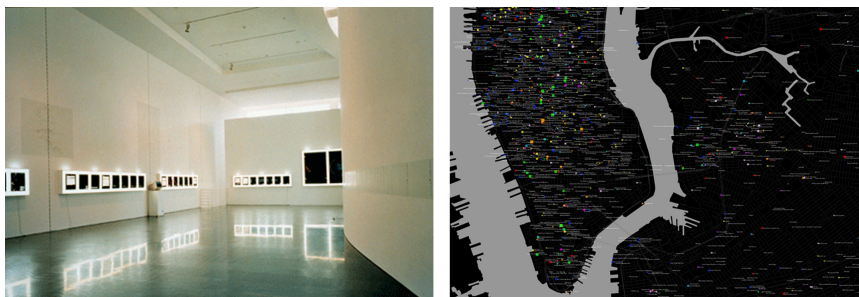
Hoy, en la era de las redes globales y los flujos de información, el uso temporal del espacio está en auge. Un espacio temporal urbano con usos infrecuentes, no planificados y, a menudo, ilegales (artistas que utilizan las plazas como hábitat, encuentros por protestas políticas, grafitis, *skates*, performances, carnavales, etc.), que crean significados sociales y lugares temporales. Estos usos temporales del espacio dan nuevos significados al lugar. Los proyectos alternativos de medios locativos están creando nuevas heterotopías en antiguos lugares, en los que el uso temporal habitual puede convertirse en movilizaciones rápidas y repentinas, juegos móviles basados en la localización, anotaciones electrónicas, trazado y mapeado con sistemas GPS. El uso informativo temporal de un lugar, además de sus usos convencionales, también evidencia una producción social y táctica del espacio.

En definitiva, las tecnologías móviles de información se apropian de los lugares para usarlos temporalmente, de forma estratégica y reglamentada, y también táctica y disidente. Por tanto, en este apartado, nos encontramos con mapas y proyectos artísticos que no tienen como única intención representar el entorno urbano, sino que también quieren reafirmar la vida urbana y fomentar las redes sociales. Representan la duración, el pulso y la

inestabilidad de la ciudad, y redefinen la manera en que percibimos el proceso de creación de mapas y sus usos. Veremos cómo, a menudo, estos proyectos aumentan el espacio con geoetiquetas que lo vinculan a una información adicional que pretende modificar nuestra concepción del entorno.

### 10.3.1. De Laura Kurga a Isa Campo e Isaki Lacuesta

Un ejemplo de crítica de la inexactitud del GPS y de los sistemas de cartografía cartesiana puede encontrarse en la pieza *You are Here* (1994), de Laura Kurga, que presentó en la galería Storefront for Art and Architecture, de Nueva York, y que expuso un año después en el MACBA, de Barcelona.



Laura Kurga, *You are Here*, 1994

Kurga propone un trabajo de investigación sobre la presencia de las tecnologías contemporáneas, de información de lugar y situación aplicadas a la arquitectura. El uso del sistema GPS, de aplicación habitual en ámbitos como la cartografía o la ingeniería, permite a la artista producir gráficos y dibujos específicos para el edificio del MACBA, que suponen, a su vez, una



TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

reflexión sobre los actos fundamentales de la arquitectura: dibujar, representar e interpretar un lugar. La artista abordaba las incertidumbres que surgen al confiar en sistemas de localización vía satélite para saber dónde estamos.

Experimentando, asimismo, con las posibilidades de estas nuevas tecnologías, denominadas por algunos críticos en el ámbito del arte como *GPS Drawing*, el artista Jeremy Wood crea en *GPS Data Cloud* una escultura compuesta por múltiples bancos públicos, a distintas alturas y posiciones, que se solapan y cruzan. Al igual que Kurgan, Wood reflexiona sobre la inexactitud del actual sistema de posicionamiento vía satélite.



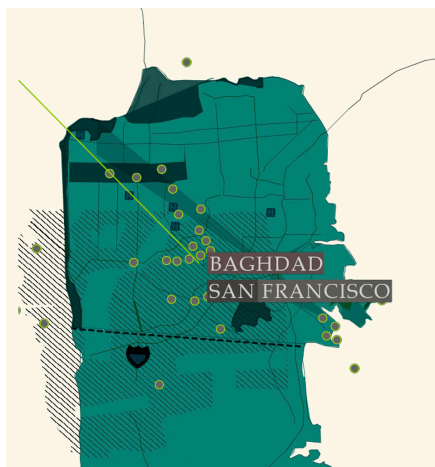
Jeremy Wood, *GPS Data Cloud*, 2008

Estos sistemas que tienen en cuenta la localización no solo influyen en el modo en que representamos el mundo –superponiendo, por ejemplo, imágenes de satélite sobre mapas convencionales–, también pueden rastrear cuerpos humanos u objetos en cualquier lugar.

El proyecto *Shadows From Another Place*, de Paula Levine, ilustra esta transposición arbitraria de mapas de distintos lugares. Para ello, crea un mapa hipotético en el que usa el GPS para ilustrar el impacto de los cambios culturales y políticos que tienen lugar en un emplazamiento sobre el otro<sup>246</sup>.

De manera más concreta, superpone un mapa que sitúa los puntos del primer ataque estadounidense sobre Bagdad a uno de San Francisco.

Un proyecto en el que Levine trabaja con medios locativos que representan el flujo, el movimiento y la densidad de la cartografía crítica.



Paula Levine, *Shadows From Another Place*, 2004

Por su parte, a Mushon Zer-Aviv también le interesa cuestionar la percepción del territorio y las fronteras, así como la manera en que la política, la cultura, la globalización y la red mundial los determinan. En su proyecto *You Are Not Here*, experimenta con el desplazamiento e invita a

---

<sup>246</sup> LEVINE, Paula [en línea]. Disponible en: <http://shadowsfromanotherplace.net> [consultado el 24/03/2015].

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

los participantes a convertirse en metaturistas en excursiones simultáneas a través de múltiples ciudades. Entre los actuales circuitos se incluye Bagdad a través de las calles de la ciudad de Nueva York, y la ciudad de Gaza a través de las calles de Tel Aviv<sup>247</sup>.

Como podemos ver, los artistas se han apropiado del concepto situacionista de la experiencia medioambiental para desarrollar proyectos que revelan un nuevo significado de la espacialidad y que afectan al entorno geográfico.

Estos proyectos intentan producir nuevos sentidos del entorno urbano, así como estimular una nueva concepción de nuestra relación con él, empleando tecnologías móviles para crear experiencias espaciales híbridas, que comprenden una combinación de internet y el mundo físico.



Mushon Zer-Aviv, *You Are Not Here*, 2009

---

<sup>247</sup> ZER-AVIV, Mushon [en línea]. Disponible en: <http://youarenotthere.org/yanh-tours/gaza-tel-aviv/> [consultado el 13/02/2015].

Los artistas Isa Campo e Isaki Lacuesta realizan una propuesta titulada *Lugares que no existen*, un proyecto que consiste en una serie de retratos y filmaciones de espacios reales de España, Colombia, Ecuador y Rusia, ignorados por Google Earth. Se trata de lugares protegidos, como instalaciones militares, edificios gubernamentales, playas nudistas, etc. Los dos artistas han visitado estos lugares, en teoría desaparecidos del mapa, para tomar fotografías y filmar la realidad, con el fin de reivindicar una visión humana de nuestro mundo, a ras de suelo; para recuperar una visión directa, sin falsos intermediarios.



Isa Campo e Isaki Lacuesta, *Lugares que no existen*, 2009

### 10.3.2. Psicogeografías en la red. Christian Nold

La psicogeografía como vertiente cartográfica recoge la tendencia contemporánea de generar gráficos informativos ante el caos y la masificación de datos que se manejan en nuestra sociedad de la información.

El ciudadano actual debe hacer frente a una gran cantidad de estímulos. Y ante esta situación se consolida la tendencia a organizar la información de manera espacial.

Hoy es habitual visualizar estructuras de cualquier tipo de ramificación a través de una gran variedad de mapas, y de cualquier otro tipo de gráfico, como herramientas para ordenar y crear un método de lectura. Esto ha dado lugar a la creación de una estética particular, que se detiene ante datos relacionados con la psicología del lugar.

Christian Nold, artista y activista cultural, desarrolla dentro de la gran diversidad de proyectos que realiza, una línea de trabajo denominada cartografía emocional: *Bio Mapping / Emotion Mapping*<sup>248</sup>. Nold, interesado en la tecnología de seguridad desarrollada por la policía antidisturbios – dispositivos diseñados para detectar y controlar nuestro comportamiento –, utiliza dicha tecnología como herramienta para establecer un dispositivo que detecta y registra la respuesta emocional del usuario en relación con su ubicación geográfica.

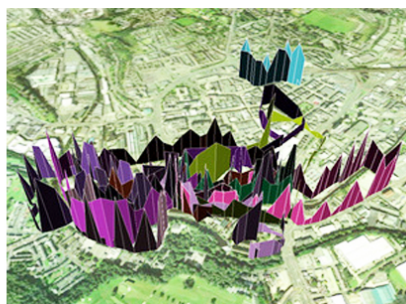
Este dispositivo, denominado *Galvanic Skin Response (GSR)*, tiene un indicador que se activa ante la respuesta emocional. El artista recoge los datos y con ellos configura un mapa, donde quedan visualizados los puntos y los diferentes grados emocionales. Por tanto, la información emocional guarda una estrecha relación con las derivas y psicogeografías situacionistas<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> NOLD, Christian [en línea]. Disponible en: [www.emotionalcartography.net](http://www.emotionalcartography.net) [consultado el 01/03/2014].

<sup>249</sup> Véase capítulo 2.3.2., «Mapas y psicogeografía. Cartografía y emociones en el espacio público de la ciudad».

*Bio Mapping* es un proyecto cartográfico, que necesita de participantes. En los últimos años, casi mil personas han colaborado, convocados a través de talleres locales. Los voluntarios intervienen en la colocación del dispositivo, recorriendo un área local determinada como si fuera un paseo. Posteriormente, la recogida de estímulos permite a Christian Nold elaborar un mapa emocional de la zona.



Izquierda: *Bio Mapping* (detalle del dispositivo GSR)

Derecha: Visualización típica del mapeado de datos en Google Earth

*Greenwich Emotion Map*<sup>250</sup> es otro proyecto de Christian Nold, desarrollado desde octubre de 2005 hasta marzo de 2006. Nold trabajó con cincuenta residentes locales de la península de Greenwich con la intención de volver a explorar el área y configurar un nuevo mapa emocional de la zona.

En el mapa se visualizan las relaciones de los residentes con su medio ambiente. La actividad del proyecto se organizó a partir de talleres

---

<sup>250</sup> NOLD, Christian [en línea]. Disponible en: <http://www.emotionmap.net/> [consultado el 01/03/2014].

semanales, en los cuales los participantes realizaban sus paseos emocionales por diferentes zonas de la localidad con el dispositivo GSR.

Otro ejemplo es *East Paris Emotion Map*, en el que durante dos días del mes de abril de 2008, a dieciocho personas del distrito 11 de París les fue colocado el dispositivo GSR, detector de estímulos emocionales, y realizaron paseos con diferentes recorridos por el área que rodea el distrito. Finalmente, se configuró un mapa emocional en el que los paseos estaban marcados por líneas azules –que eran los recorridos establecidos para que la gente caminara– y por grupos de puntos rojos –que representaban las zonas de alta excitación emocional–, cuyo número variaba en relación con el grado de las sensaciones de los paseantes.

Por último, había una serie de puntos blancos, junto con anotaciones textuales de los participantes, que servían para matizar y concretar la variedad de eventos y estímulos sensoriales que conforman esas reacciones emocionales. El resultado final fue un mapa en el que interaccionan varios conceptos. Una imagen compleja, donde queda todo mezclado: personas, eventos y lugares.

### **10.3.3. Mobile Art. Desplazamiento y registro**

No todos somos conscientes de lo que significa llevar un móvil con cámara encima. Ni de la inmediatez que nos da el teléfono para captar lo que sucede a nuestro alrededor, algo que pasa aquí y ahora, que llama nuestra atención, que nos gusta, nos alegra o atemoriza. Las imágenes obtenidas con la cámara del móvil nos acercan más a la realidad territorial, por esa inmediatez de la que hablamos, aunque siguen siendo igual de subjetivas.

El imparable desarrollo de los teléfonos inteligentes y las tabletas de última generación, unido a unas aplicaciones cada vez más sofisticadas, permiten intuir el trazado de una futura sociedad del móvil. El teléfono móvil, que mantiene un creciente protagonismo, se incorpora a la sociedad como agente activo, tanto en los procesos de creación artística, como en los nuevos canales de difusión cultural alrededor del globo. Pretendemos, por tanto, en este apartado, crear un espacio que nos invite a considerar detenidamente la incidencia de los dispositivos móviles en los actuales procesos de creación disidente.

#### **10.3.3.1. *Campo minado*, Claudio Bueno**

A través de sus performances e instalaciones, el artista brasileño Claudio Bueno nos traslada sus reflexiones sobre la localización, las redes, la participación, y sobre cómo los dispositivos electrónicos digitales median en nuestra vida diaria; sobre todo, la tecnología de comunicación de los terminales móviles. Reflexiones que conviene plantearse en momentos en los que el desarrollo tecnológico es tan descabelladamente rápido, que apenas nos da tiempo a pararnos a pensar.

En su obra *Campo minado*, Bueno nos presenta un *urban game* (juego de ciudad), que se desarrolla en las calles a través de una interfaz móvil geolocalizada. Guiado por un mapa, el jugador debe moverse por una zona determinada para cubrir la distancia entre un punto A y un punto B. En un tiempo máximo de cinco minutos, debe tomar decisiones sobre el recorrido para no pasar por las minas.



TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL



Claudio Bueno, *Campo minado*, 2010

Esta performance participativa no pretende indicarnos el camino correcto, más bien nos sugiere una serie de posibles errores e incertidumbres que, al igual que los imprevistos en la vida real, pueden aparecer al explorar y experimentar el territorio, hasta llegar al punto adonde te diriges.

### 10.3.3.2. *The Urban Speaker*, Gómez de Llarena

Carlos J. Gómez de Llarena, artista de origen venezolano, explora con la instalación *The Urban Speaker* cómo actualmente tanto las experiencias físicas como las digitales dan forma al espacio público y lo transforman, cambiando así la percepción que tenemos de él. Aunque, como explica el propio artista en una entrevista en relación a esta obra, «lo que más me interesaba era ver las reacciones de la gente, como se divertía e interactuaba con la propia obra en sí»<sup>251</sup>.

---

<sup>251</sup> GÓMEZ DE LLARENA, Carlos [en línea]. Disponible en: <http://urbanspeaker.mobi/> [consultado el 02/02/2014].

Por ejemplo, si gritamos en medio de la calle, corremos el riesgo de parecer unos locos, pero a veces uno quiere que se le oiga, que se escuche lo que tiene que decir, proclamar sus ideas... Para eso inventaron los ingleses el *speakers corner*<sup>252</sup>.

En ocasiones, las marcas, las empresas, los publicistas... invaden el espacio público de manera más violenta que un gran grito; por ello, muchos artistas se han planteado apropiarse del espacio público para expresar ideas propias a la hora de llevar a cabo un proyecto. La movilidad que nos proporcionan algunas de las últimas tecnologías, como los teléfonos móviles, ha permitido al artista crear un *speakers corner* en el que no sea necesaria nuestra presencia física, ya que para interactuar con la obra solo debemos llamar al número de teléfono que aparece en la señal y nuestra voz, nuestros mensajes podrán ser escuchados por todos los que están ocupando el espacio público en el que está situada la instalación. Resultado: altavoces y amplificadores conectados a un teléfono móvil.



Carlos J. Gómez de Llarena, *The Urban Speaker*, 2010

---

<sup>252</sup> Voz inglesa que se traduce al español como el ‘rincón del orador’. Es una zona en el extremo noreste de Hyde Park, en Londres, donde se permite hablar en público, siempre que la policía considere que sus discursos no violan la ley. En la práctica, la policía tiende a ser tolerante y solo interviene cuando recibe quejas o si se utiliza lenguaje ofensivo.

Físicamente, la obra está compuesta por un teléfono, un altavoz, una batería, una señal similar a las de tráfico y un código QR, que nos da acceso a la página web del proyecto y además nos permite la llamada rápida al número en cuestión. Gracias a su similitud con las señales de tráfico, la pieza se integra del todo en el paisaje urbano.

La obra, ideada por el artista hace algunos años, volvió a ser expuesta en 2010 en Nueva York, ciudad donde reside actualmente Gómez de Llarena, dentro en el marco del Festival Conflux<sup>253</sup>.

### **10.3.3.3. Punto de vista ciego, Antoni Abad**

Desde una perspectiva activista, cuando hablamos de la relación entre arte, sociedad y móviles, es imprescindible hacer referencia al proyecto *Megafone.net*, de Antoni Abad. *Megafone.net* comenzó en el año 2003 y está enfocado a la creación de comunidades digitales a través del uso de teléfonos móviles (equipados con cámaras y GPS). Estas comunidades están compuestas por colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes.

Como se ha referido en un apartado anterior de esta investigación, el primer grupo seleccionado por el artista fueron los taxistas de México D. F.; un año después, el colectivo de gitanos de Lleida y de León; más tarde, prostitutas de Madrid, y en 2006 un grupo de discapacitados de Barcelona. Todos ellos

---

<sup>253</sup> Conflux es un festival anual celebrado en Nueva York, que gira en torno a la psicogeografía contemporánea y la investigación de la vida urbana a través de las nuevas prácticas artísticas, tecnológicas y sociales. En Conflux, artistas visuales, sonoros, escritores, aventureros urbanos y público general se reúnen durante cuatro días para explorar su entorno urbano.

actores sociales que normalmente quedan excluidos del panorama urbano tradicional.

Entre los proyectos más actuales de Antoni Abad en relación con la telefonía, a cabe destacar *Punto de vista ciego*, una red social en internet concebida para personas ciegas y con visión reducida.

Mediante el uso de un *software* específicamente elaborado, cada persona puede registrar y publicar en una página web adaptada, imágenes y sonidos geolocalizados tanto de las barreras arquitectónicas con las que se encuentra en las calles, como de ejemplos de buena adaptación.

Los participantes envían, de forma instantánea desde los móviles, registros – descritos mediante términos específicos– a la página web del proyecto, con el objetivo de realizar un catálogo en línea de las dificultades habituales a las que se enfrentan. De esta manera, la cartografía de los obstáculos y la base de datos resultante pueden resultar útiles no solo para el análisis estadístico, sino también como elementos de debate sobre la accesibilidad de las ciudades y de concienciación del resto de la sociedad, así como de herramienta de empoderamiento del colectivo<sup>254</sup>.

La web también es útil para transmitir experiencias y narraciones de la vida diaria, lo que permite a sus usuarios hacerse una idea más amplia de la cotidianidad y los problemas del colectivo. Por tanto, la obra de Abad trata de generar en la red un nuevo modo de conocimiento colectivo, que pasa por «ver» a estas comunidades pero, sobre todo, por revisar nuestras ciudades a

---

<sup>254</sup> ABAD, Antoni [en línea]. Disponible en:  
<http://www.megafone.net/BLINDVIEW/about.php#about> [consultado el 26/1/2014].

través de las miradas de los otros. En definitiva, desde esta nueva esfera pública, los ojos de los demás nos obligan a mirar de nuevo<sup>255</sup>.

#### 10.3.3.4. Límites fronterizos. Heath Bunting y Ricardo Dominguez

Inevitablemente, hablar de territorios es hablar de límites. Los territorios son áreas controladas con líneas definidas, en los que la movilidad y el flujo están regulados (en términos de velocidad, formas de acceso, poder y amplitud). Las fronteras son membranas que permiten la comunicación. El control y la vigilancia son medios para monitorizar y rastrear el movimiento y la circulación dentro de los territorios. Por tanto, cuando uno piensa en un territorio ha de tener en cuenta movilidad y flujo, vigilancia, violencia y medios para ejercer el control.



Heath Bunting, *BorderXing Guide*, 2002-2003

---

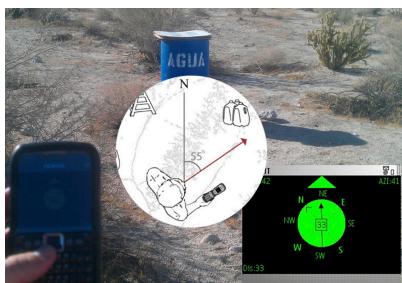
<sup>255</sup> VV. AA. *Banquete: Nodos y Redes*. Madrid: Uriner, 2009, pp. 234-35.

En esta dirección, dentro de los modelos de activismo artístico que surgieron en el Net Art, entre 2002 y 2003 se desarrolló *BorderXing Guide*, de Heath Bunting. Este «artista» británico ideó un proyecto destinado a cuestionar y subvertir la idea de internet como espacio libre y sin fronteras.

Creó una web que contenía documentación sobre una serie de recorridos que él mismo había realizado, atravesando los límites nacionales de diferentes países, sin impedimentos de aduanas o policía fronteriza. Paradójicamente, el sitio web no era accesible para cualquiera: quien quisiera visitarlo debía desplazarse físicamente hasta uno de los lugares designados por Bunting, o bien conseguir una autorización de este a través de la red.

Se invertían, así, los papeles entre dos ideas preconcebidas: una, que las fronteras físicas restringen el movimiento; y otra, la supuesta libertad relacionada con el concepto de internet como un espacio sin fronteras.

Por su parte, Ricardo Dominguez también establece un diálogo en la frontera entre el activismo político y el arte. Este artista, que trabaja en la Universidad de California, en San Diego, creó una herramienta de posicionamiento llamada *Tansborder Immigrant Tool*, cuya finalidad es aumentar la seguridad entre los inmigrantes ilegales que deciden pasar la frontera que separa México y EE. UU.



Ricardo Dominguez, *Tansborder Immigrant Tool*, 2012

La aplicación actúa como un GPS que no posiciona a la persona que la usa, pero que le proporciona información sobre las rutas más seguras o sobre dónde encontrar agua y comida. También dispone de un botón de emergencia. Para su desarrollo, se pensó en un móvil económico, como el *Motorola i4*, que pudiera estar al alcance de los inmigrantes y que dispusiera de una aplicación GPS gratuita.

## **11. Cartografiar el territorio. Tensiones y contradicciones en la geopolítica actual**

### **11.1. De la calle al pixel. Políticas de la desobediencia**

*La red es el lugar más público y accesible que tenemos como ciudadanos de democracias occidentales una vez que prácticamente hemos perdido la calle*<sup>256</sup>.

Antoni Abad

Las calles y las plazas son los espacios donde los diferentes grupos, colectivos o sectores sociales que pueblan la ciudad interactúan a partir de la necesidad práctica de convivir en un ámbito social urbano concreto. Es en el espacio público donde se acuerda lo que está y no está legitimado, donde se

---

<sup>256</sup> ABAD, Antoni [en línea]. Disponible en: <http://www.zexe.net> [consultado el 28/09/2014].

desafían y confrontan las jerarquías y las desigualdades, donde se negocian los encuentros, los pactos y las interacciones.

Las calles dejan de ser tan solo caminos por donde circular de un lugar a otro, para convertirse en escenarios en los que manifestar voluntades colectivas. Por las calles no solo transitan cuerpos y máquinas, por ellas se mueve también información.

*Las personas que salen a la calle no se limitan a llevar a cabo itinerarios prefijados como si fueran autómatas. Al hacerlo recogen y trasladan noticias que, con frecuencia, se han escapado de los canales oficiales por las que estas se supone que deben discurrir. En eso consiste lo que se da en llamar «la voz de la calle», que no es sino esa especie de locución colectiva que reproduce y recrea rumores, habladurías, clamores que tienen vida propia y que son eficaces instrumentos de control social<sup>257</sup>.*

Una apuesta por la potenciación de un espacio público creativo<sup>258</sup>, de acceso libre y sin restricciones de uso, puede ser una actuación decisiva, especialmente como entorno abierto a nuevos agentes e ideas, donde la diversidad se convierta en un elemento crucial y en un factor clave para la emergencia de nuevas transversalidades. Por esta razón, en conexión con el dominio creativo público, hay que facilitar la posibilidad de disfrutar de

---

<sup>257</sup> DELGADO, Manuel. «La sociedad de las aceras. La calle como institución social», en VV. AA. *Malas Calles*. Valencia: IVAM, 2010.

<sup>258</sup> LESSIG, Lawrence. *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.



herramientas y recursos para un aprendizaje continuo, confiando en su valor para explorar nuevas ideas y crear nuevas conexiones, con el fin de convertirlas en realidades.

Lo cierto es que una gran parte de la ciudadanía del siglo XXI, ante la falta de espacios públicos reales para experimentar, crear y compartir cultura, se ha cobijado en determinados barrios del ciberespacio, para desplegar redes sociales, artísticas y culturales que trasciendan la actual concepción del arte.

No obstante, contrariamente a lo que ha venido siendo el análisis habitual del papel de las redes sociales respecto a la cartografía y los movimientos, no se puede considerar que estas se limiten a ser un medio alternativo de comunicación más. Bien al contrario, las redes sociales se han convertido en poderosas máquinas de subjetivación colectiva e interpretación de la realidad.

En efecto, si queremos comprender de manera integral el papel desempeñado por la cartografía social y su relación con los soportes digitales, no debemos perder de vista su dimensión organizativa. Porque, más que en sus aspectos comunicativos, es en la organización del movimiento donde se ha operado la mutación decisiva. Y no cabe duda de que la cartografía como dispositivo se encuentra en el centro mismo de esos cambios en la constitución material sobre la que se despliega la ola de movilizaciones<sup>259</sup>.

---

<sup>259</sup> HABEGGER, Sabina. *La cartografía del territorio como práctica participativa de resistencia. Procesos en metodologías implicativas, dispositivos visuales y mediación pedagógica para la transformación social* [tesis doctoral]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/2555#sthash.wM8Tkilu.dpuf> [consultado el 23/01/2015].

En contra de quienes piensan en el encuadramiento organizativo de las redes, la subjetivación operada en estas se halla prefigurada por su propia estructura reticular: en su propio procedimiento interno encuentra la manera de satisfacer sus exigencias organizativas y de ser eficaz respecto a sus propios parámetros. No necesitan, pues, ninguna instancia externa que las organice.

La cartografía deviene acción en sí misma. Por su propia corporeidad y por ese permanente carácter de territorialización y desterritorialización –de la plaza a la red, y viceversa– ya no precisa de la voluntad política explícita del activista para producirse y hacerse inmediata.

### **11.1.1. Movimientos sociales y políticas de las multitudes**

Los múltiples usos inéditos de herramientas digitales han multiplicado la capacidad de las personas para intervenir políticamente entre la red y la calle. La reapropiación masiva de las redes sociales corporativas, de enorme capacidad para producir flujos de información en el crecimiento de redes sociales libres, así como la utilización del *streaming* como táctica defensiva de acciones colectivas han incidido notablemente en esto que muchos teóricos ya denominan «revolución tecnopolítica».

La acción distribuida, principalmente, a través de redes sociales como Twitter y Facebook –desde ordenadores caseros pero, sobre todo, en las calles, desde teléfonos inteligentes– ha producido un salto cualitativo en las formas de toma del espacio público metropolitano, que ahora tienen carácter nómada, son espontáneas y autoorganizadas.

Esta política de las multitudes *online / offline*, y de la inteligencia colectiva, ha supuesto una innovación radical en las gramáticas de la acción de grupo; de hecho, constituye el espíritu de una revuelta de tipo descentralizado.

Podríamos decir que, en la actualidad, el movimiento ciudadano ha cambiado la pasividad, los miedos, la impotencia y la individualización por un estado empoderado en la red, gracias a la liberación de las habilidades y los deseos conectados, mediante la apropiación política masiva de herramientas digitales.

Nos hallamos ante una clara subversión del espacio digital y físico de las redes sociales corporativas y de las plazas públicas. Los deseos de democracia y de una nueva justicia han liberado el inconsciente social para expresar una nueva potencia colectiva y común: la potencia tecnopolítica de la multitud conectada.

Tras estas posiciones, en las que se visualiza cómo los artistas-activistas trabajan en la actualidad sobre la inserción en lo real, cabe enumerar una serie de características coincidentes y de aspectos clave, que se manifiestan en los movimientos sociales en su ejercicio por desarrollar la emancipación cultural. Son los siguientes:

- El punto de encuentro no ha de ser una posición política, sino la creación de capital social, admitiendo la diversidad de posiciones y la falta de consenso como una necesidad.
- Los movimientos, en muchos casos, nacen de la falta de un modelo de política cultural –lo cual impide el diálogo– y de la falta de interlocutores.
- Se está de acuerdo en el fallo del sistema educativo, exento de un discurso e incapaz de dotar de capacidad crítica en la ciudadanía.

– Se coincide en la necesidad de fomentar procesos de reinención de las relaciones de proximidad ciudadana; otras formas de cercanía y relación para albergar otros tipos de encuentro que nos muestren la posibilidad de reconstruir referentes propios.

Al terminar de escribir estas páginas, sería prematuro avanzar una propuesta de análisis concluyente sobre el futuro de los movimientos sociales. No obstante, si miramos atrás desde una perspectiva que tenga en cuenta lo que ha sido a medio y largo plazo la política de movimientos, podemos adelantar ya algunas hipótesis tentativas en su evaluación.

La serie de acciones disruptivas que originan las condiciones de posibilidad de estos movimientos se encuentran inscritas en la abigarrada trayectoria experimental que han seguido las redes activistas hasta el presente. Hemos podido comprobar en esta investigación cómo el complejo entramado de redes fue ejecutando los distintos componentes que, a partir de una fecha clave, como es el 15M, han comenzado a cristalizarse en un repertorio movilizador más efectivo, consistente e integrado.

Gracias a una aproximación genealógica a medio plazo, resulta posible determinar cuáles son aquellos componentes que han promovido con éxito la movilización social.

## **11.2. El mapa político en el presente. Más allá del espacio geográfico**

Denunciar conflictos y visualizar prácticas de resistencia en coordenadas de espacio-tiempo que contextualicen las situaciones, junto con hacer perceptible cambios y mejoras del territorio desde la proyección de nuevos mapas, requiere desvelar, con método, la fluidez social mediante distintos

dispositivos. En nuestro presente, se pretende pasar de mapas inmovilistas a mapas que orienten cambios y que los hagan perceptibles de forma material desde nuevas ópticas.

Al amplificar las prácticas, propuestas y acciones que algunos movimientos sociales vienen experimentando, se generan procesos extensivos e instituyentes; los mapas y los procesos cartográficos pueden introducirse en esos itinerarios y desvelar aspectos desconocidos. Se trataría de aportes tanto metodológicos, como políticos y técnicos, que permitirían incidir sobre contextos concretos y hacer perceptibles muchas trayectorias invisibles a los ojos de la ciudadanía.

En este sentido cabe preguntarse si existen mapas que nos orienten por los caminos alternativos que algunos sectores están proponiendo. ¿Se podría utilizar el deseo de construir otros mundos para revertir la idea de que no hay alternativas?

En este sentido, la cartografía social –como hemos visto en profundidad en capítulos anteriores– se comienza a entender como la ciencia que estudia los procedimientos de obtención de datos sobre el trazado del territorio, utilizando como fuentes a quienes lo habitan, para desvelar, posteriormente, mediante recursos técnicos y artísticos, la multiplicidad de voces y objetos que adquieren relevancia. La cartografía del presente, por tanto, se construye como escenario alternativo, frente a las versiones hegemónicas y oficiales.

No obstante, desde una visión cualitativa, los datos no se transforman en iconos que desvelen información únicamente cuantitativa, sino discursos, imágenes, confluencias, espacios de encuentro y posibilidad.

Los mapas del presente –uno de los sistemas predominantes de comunicación– requieren de varios formatos de visualización que, según las

herramientas de registro y los medios de volcado, permitirán generar distintas modalidades, ya sean mapas en plano, videocartografías, sistemas de localización u objetos artísticos, que nos orienten y guíen en los procesos de cambio y transformación social.

### **11.2.1. Era de protestas. El mapa como parte de un proceso colectivo en movimiento**

En el transcurso del 15M, bajo lemas como «Toma la calle» o «Democracia real ya», los diferentes movimientos sociales aspiraban a visibilizar el descontento ciudadano por encima de la contienda entre partidos, pero pudieron aprovechar la centralidad mediática de la propia campaña electoral, como una estructura de oportunidad política particularmente favorable a la movilización.

Es cierto que, tras las elecciones, se produjo un apagón mediático momentáneo al que pronto seguiría un repunte movilizador, que volvería a situar el movimiento en los grandes titulares de los medios de comunicación.

Desde entonces hasta hoy, los movimientos ciudadanos han ido adoptando múltiples configuraciones, modificando sus repertorios de acción y atravesando, con mayor o menor éxito, sucesivos momentos de contención con las autoridades públicas.

Los diferentes colectivos, que se expandieron en los barrios –realidades locales– y establecieron conexiones con otros grupos dentro del movimiento –realidades sectoriales–, ahora se hayan integrados de manera sinérgica en un mismo proceso de movilización social.

Aunque algunas acciones desobedientes puntuales no obtuvieron un seguimiento multitudinario, no deja de sorprender el enorme respaldo que han conseguido despertar en la ciudadanía, especialmente en aquellos hasta ahora se consideraban apolíticos.

A día de hoy, los movimientos sociales y ciudadanos se encuentran todavía lejos de haberse agotado. Su proliferación no se ha detenido, más aún a nivel global. Recordemos otras movilizaciones posteriores como Occupy Wall Street, que no solo han venido a tomar el relevo del 15M, sino que han puesto de manifiesto una línea de despliegue transnacional de los movimientos sociales que va desde Túnez y Egipto hasta los Estados Unidos y los países desarrollados.

Parte de la responsabilidad y conciencia social se lleva a cabo «estando allí», incentivando la dialéctica entre política estatal y sociedad civil, que se expande por su presencia.

Atendiendo a nuestro presente, desde el punto de vista de los contenidos, podríamos clasificar los modos de hacer cartografía en cuatro categorías principales<sup>260</sup>.

#### – MAPAS DE ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO

Son mapas descriptivos que analizan datos públicos, con los que construyen representaciones críticas. Responden a la fase de «indignación» del movimiento. Se puede tomar como ejemplo Casastristes.org<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> DE SOTO, Pablo [en línea. «Los mapas del 15M al 15O». Disponible en: <http://tomalpalabra.periodismohumano.com/2011/10/15/los-mapas-del-15m-al-15o/> [consultado el 23/01/2015].

<sup>261</sup> DERIVART [en línea]. Disponible en: <http://casastristes.org> [consultado el 23/01/2015].

Casastristes.org es una plataforma para la reflexión sobre el problema del acceso a la vivienda, abierta a la participación de los ciudadanos. El proyecto, que tiene como punto de partida la detección y localización de inmuebles en desuso, nace con el objetivo de hacer una aportación («proponer soluciones») a la problemática de la vivienda en España, tratando de proporcionar una visión amplia y general de la situación, con la pretensión de detectar algunas de las causas y evaluar sus consecuencias.

Siguiendo la filosofía de la web 2.0, el proyecto tiene la voluntad de ser una plataforma abierta al intercambio de información y recursos, con la intención de crear de una base de datos pública de las casas vacías en España. Asimismo, Casastristes.org ha desarrollado una serie de visualizaciones de datos, con los que, de manera gráfica y accesible, se aclaran diferentes aspectos económicos y sociales vinculados al problema del acceso a la vivienda en España. Las visualizaciones, junto a las anotaciones en el blog del proyecto, pretenden informar y divulgar conceptos ambiguos.



Derivart, Casastristes.org, 2010-actualidad



Son también herramientas que asociaciones, colectivos y ciudadanos de a pie, que compartan esta reivindicación, pueden utilizar libremente como medio para informarse, comunicarse y dar visibilidad a sus reclamaciones y propuestas.

– MAPAS DE REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO

Se trata de mapas que funcionan por agregación y que son, por definición, interactivos. Son mapas de las acampadas, marchas, y flujos de actividad, públicos a través de las redes sociales. Vemos un ejemplo ello en Ciudadessinfronteras.net<sup>262</sup>, La iniciativa se presenta como experimentación de nuevas formas de enunciación e intervención, que permitan expresar, desde una alianza amplia entre ciudadanos autóctonos y migrantes, lo intolerable de las actuales políticas migratorias en un contexto de crisis.

Pretende mostrar y denunciar el «régimen de fronteras», como conjunto de dispositivos de regulación securitaria sobre la inmigración, tanto en las fronteras físicas como en las fronteras imperceptibles que atraviesan nuestras ciudades. Asimismo, propone una federación de enunciados e intervenciones públicas de grupos de lucha por los derechos de los inmigrantes. Quiere ser un instrumento de construcción de alianzas para producir un marco mayor de consenso sobre la intolerabilidad de la violencia del régimen de fronteras y demandar la igualdad de derechos entre autóctonos y migrantes.

Igualmente, busca propiciar espacios de autoorganización colectiva entre migrantes y autóctonos, y ser útil a la construcción de contrapoderes capaces de poner freno a la violencia sistémica contra la población migrante. Ante la

---

<sup>262</sup>CIUDADES SIN FRONTERAS [en línea]. Disponible en: <http://Ciudadessinfronteras.net> [consultado el 23/01/2015].

injusticia extrema de la legislación, CSF busca extender la desobediencia creativa, no violenta, y crear las condiciones para unas mayores cotas de libertad y dignidad en la vida de los migrantes.

#### – MAPAS CONCEPTUALES

El mapa conceptual es una técnica usada para la representación gráfica del conocimiento. Se construye una red en la que los nodos representan los conceptos; en tanto que los enlaces, las relaciones entre los conceptos. Como ejemplo tomaremos la iniciativa llamada *Corruptódromo*<sup>263</sup>, que instaura dichos mapas conceptuales en su web. Elaborado por la plataforma ciudadana No les votes, sitúa los puntos negros de la corrupción en España: en un mapa de Google Maps aparecen marcados todos aquellos lugares donde se tiene constancia de que hay «actividades de corrupción o de presunta corrupción llevadas a cabo por los partidos políticos».



No les votes, *Corruptódromo*, 2010-actualidad

---

<sup>263</sup> NO LES VOTES. «Corruptódromo» [en línea]. Disponible en:  
<http://wiki.nolesvotes.org/wiki/Corruptódromo> [consultado el 23/01/2015].

Dicho mapa se ha construido basándose en otros anteriores parecidos y en las últimas informaciones contrastadas sobre nuevos casos de corrupción política en España. Cualquiera que lo desee puede participar añadiendo algún caso que conozca.

En conclusión, nos hallamos sumergidos, como parte fundamental de la filosofía de este nuevo movimiento global, en un momento en el que la cartografía revela su enorme importancia para los procesos de auto-organización, de acción distribuida descentralizada y, en definitiva, de imaginación social.

Esta dimensión emancipadora de la cartografía tiene como referente la propia historia; en el presente –como venimos articulando y sosteniendo a lo largo del desarrollo de la investigación– expone sobre el dispositivo mapa un elemento indispensable del proceso colectivo en movimiento.

### **11.2.2. *Hologramas por la libertad.* Cuestionando la tendencia represiva actual**

La nueva Ley de Seguridad Ciudadana (también llamada «Ley Mordaza»), que está aprobada y entró en vigor el pasado 1 de julio de 2015, «blinda» al Gobierno frente a los ciudadanos. Prohíbe las asambleas en espacios públicos, la grabación de miembros de la Policía, que se utiliza para denunciar abusos de poder, o bien, la detención de desahucios, entre muchas otras cosas.

Esta ley polémica, criticada por la oposición y por amplios sectores de la población, también ha sido cuestionada internacionalmente. La ONU ha advertido que esta ley amenaza con violar derechos y libertades

fundamentales de los individuos, y que socava los derechos de manifestación y expresión.

La plataforma No Somos Delito, formada por más de cien organizaciones de ciudadanos, activistas y juristas, nace con el ánimo de informar a la ciudadanía sobre el significado de las reformas de la Ley de Seguridad Ciudadana y del Código Penal.

Con el proyecto *Hologramas por la libertad*, se ha querido poner en evidencia la situación de represión de los derechos como personas libres, como ciudadanos que vivimos en una supuesta democracia. Las normas penalizadoras de las libertades y los derechos humanos de la nueva ley nos convierten en una ciudadanía fantasmal y holográfica. Leyes que restringen, cuando no violan, nuestros derechos y libertades, y que nos impiden ejercer el derecho a participar en los asuntos de la vida pública, con un paquete legislativo totalitario, que pretende someter la voluntad del pueblo soberano, un pueblo que –no lo olvidemos– es quien entrega su poder de representación a la clase política.



No Somos Delito, *Hologramas por la libertad*, 2015

*Hologramas por la libertad* narra un futuro surrealista en el que para manifestarnos tendremos que descarnarnos y convertirnos en una sociedad ficticia, en formas de luz en tres dimensiones (hologramas)<sup>264</sup>. Con esta distopía o antiutopía el proyecto de *video mapping* quiere denunciar la situación real de la nueva ley en España.

La manifestación de hologramas desvela que las personas no podremos expresarnos en la calle con mensajes contrarios a la clase política dominante; en consecuencia, no podremos pensar libremente, pues el pensamiento libre depende de la posibilidad de reunirse para hablar con libertad y expresarse en las plazas y en las calles.

Cualquier persona del mundo podía participar en esta acción reivindicativa, escaneándose a sí mismo a través de la *webcam*, habilitada en [www.hologramasporlalibertad.org](http://www.hologramasporlalibertad.org). De esta forma, su imagen y su protesta se convertirían en holograma para poder estar presente en la primera manifestación de hologramas del mundo.

Un proyecto digital desarrollado en el espacio público, que cuestiona la tendencia represiva actual de llevar a nuestra sociedad a situaciones de silencio y de miedo totalmente indeseables.

*Hemos decidido seguir interfiriendo, seguir contestando a este ataque con la expresión de las verdades. Porque no se le pueden poner puertas a la inteligencia, al apoyo mutuo y a la unión de la gente. No se le pueden poner compuertas a este*

---

<sup>264</sup> NO SOMOS DELITO [en línea]. Disponible en: <http://nosomosdelito.net/article/2015/04/01/una-manifestacion-de-hologramas-el-colmo-de-las-leyesmordaza> [consultado el 25/06/2015].

*agua de vida que son los sueños nacidos por la reunión de las personas en las plazas. Convivir no es delito*<sup>265</sup>.

### **11.3. El declive de los relatos sociales en los medios**

La cartografía como herramienta de conocimiento crítico e insurgente tiene una larga trayectoria en los colectivos activistas. Desde hace un tiempo, la cartografía viene convirtiéndose en una forma de activismo global.

El contraste entre los medios tradicionales de información o los medios digitales, y dispositivos multicanales transmedia, que utilizan los participantes en las protestas, está generando una fricción temporal: de repente, los medios empleados por el poder resultan ineficaces, e incluso obsoletos, ya que reaccionan con lentitud y son incapaces de sofocar la contransformación generada con los vídeos digitales colgados y multiplicados inmediatamente en internet.

Una inmediatez en la producción y la difusión de los materiales audiovisuales con los que el usuario sintoniza provocan una reacción más viva, directa o urgente. Los medios tradicionales del poder no pueden reaccionar en sintonía, y es en ese desajuste, en ese retraso, cuando parecen verse más claramente sus efectos de manipulación.

La crisis de los medios tradicionales se debe, en parte, a que sus recursos ideológicos siguen dependiendo en buena medida de la velocidad para la que fueron creados. El ideal de una historia sin firmas se vuelve materialmente

---

<sup>265</sup> Íd.

más razonable, por la posibilidad, mediante el montaje, de asociar múltiples canales de información y comunicación.

Internet, por sus propias características, genera una amplitud de ventanas lo que dificulta el control ideológico del tránsito de la información. Cuando se intenta borrar algún documento, se reproduce inmediatamente con otro nombre o en otra página.

El móvil hoy ya no es un medio para emular los modos convencionales de realizar películas, sino para averiguar y registrar otros acontecimientos y desembarazarse de corsés y legitimaciones. Este hecho evita las largas esperas y gestiones de la producción audiovisual. Esas cámaras posibilitan un ajuste inmediato entre las experiencias tal como se viven y su registro.

Al liberarse de la pretensión de constituir inmediatamente una obra, tal vez esos planos creen también nuevas narrativas y recobren la visión en la que las formas están en vibración<sup>266</sup>. La alternativa política en los nuevos medios (mapas digitales, vídeos móviles y demás recursos) se puede destinar a un uso pedagógico en la ciudadanía, para ir en contra de la técnica neutra del manual. Imágenes que solo mediante esa cámara podrían haberse grabado y que hacen emerger, en los procesos digitales, nuevas apariciones de lo real<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> Los vídeos que se han ido colgando sobre las diferentes revueltas de jóvenes no interesan en tanto que obras singulares, ni menos acabadas, como por integrarse en una red o archivo colectivo y anónimo, lleno de permutaciones y posibles montajes críticos. En este fenómeno resalta la manejabilidad de la imagen y el sentido de protesta que se le asigna, lo vivo de la circulación de imágenes y sonidos. Al liberarse de los engranajes colectivos e industriales, el vídeo se utiliza como una expresión directa y espontánea, una reacción. Quizás las cámaras del móvil sean la herramienta más sintomática de este proceso.

<sup>267</sup> BALLÓ, Jordi [en línea]. Disponible en: <http://pantallaglobal.cccb.org> [consultado el 23/02/2014].

### **11.3.1. Dispositivos mediáticos y desafíos**

La construcción de conocimiento desde mapeos participativos, así como el acceso a la lectura crítica de la información geográfica y social, pueden generar espacios políticos emergentes que refuercen prácticas contrahegemónicas.

Al amplificar prácticas, propuestas y acciones que algunos movimientos sociales vienen experimentando, se generan procesos extensivos e instituyentes, en los que mapas y la cartografía pueden introducirse y desvelar aspectos desconocidos hasta ahora por la población.

Aportes tanto metodológicos como políticos y técnicos permiten volver perceptibles muchas trayectorias invisibles a los ojos de la ciudadanía. En este sentido cabe volver a preguntarse: ¿Existen mapas que nos orienten por estos caminos alternativos que algunos sectores están construyendo? ¿Cómo lo hacen otros dispositivos mediáticos de los que dispone la ciudadanía?

La puesta en práctica de la participación democrática –desde espacios para la escucha, espacios para los desbordes, espacios para los consensos y disensos o espacios para la producción colectiva de los movimientos sociales en resistencia– necesita de la interacción, el diálogo, la visualización así como de procesos de devolución, que abran nuevos marcos cognitivos, perceptivos y actitudinales acerca de los escenarios problematizados.

¿Cómo se consolida la conformación de nuevos escenarios, que orienta la resolución de los conflictos de manera colectiva, de manera que se salte de la definición de problemas individuales para llegar a asumir otros conflictos como comunes? La capacidad de establecer sistemas de comunicación interactiva, que vertebran el desarrollo de dinámicas sociales de la ciudadanía, en negociación y nuevos aprendizajes compartidos, resulta un



elemento potencial que merece la pena proyectar desde los movimientos sociales, si se pretende crear y construir nuevos conocimientos y solidificar las trayectorias alternativas.

Nuevos mundos, desde fórmulas creativas con perspectiva inclusiva y estratégica, no tienen cabida en aquellas dinámicas que se encierran en mecánicas internas y que apenas establecen canales hacia fuera. Estas cuestiones son las que conducen, en muchas ocasiones, al movimiento global al aislamiento y a una atomización de los espacios de trabajo (los nuevos movimientos de sociales, por el contrario, sí comienzan a generar algunos avances de apertura comunitaria en este sentido).

Actualmente se cuenta con innumerables recursos tecnológicos que pueden hacer visibles estos procesos y promover espacios de interacción y construcción colectiva. El uso de internet, con sus potencialidades, abre muchas posibilidades para las devoluciones y la sistematización de experiencias, pero siempre ha de tenerse en cuenta al público protagonista y destinatario del proceso participativo, a la hora de presentar y trabajar con ellos. Como venimos sosteniendo, el uso de las nuevas tecnologías, como páginas web, blogs, *wiki*, etc., y su utilización han de poner en alerta a los investigadores activistas, en el sentido de preguntarse continuamente acerca de la democratización con respecto al acceso y las dificultades de interpretación y distribución, y sobre el modelo de gestión de dicho conocimiento.

Generalizando, podemos afirmar que la sociedad actual lee menos ahora que en otros momentos. En este sentido, las potencialidades audiovisuales del entorno digital pueden representar un papel importante en los procesos de transformación. Apostar por fórmulas cartográficas y estrategias como la

comunicación creativa en talleres participativos son algunos de los dispositivos que se podrían introducir en las investigaciones activistas.

El hecho de poder evidenciar visiblemente y discutir participativamente todos los elementos que componen un proceso, así como destacar las dificultades, impedimentos e intermitencias del proceso, con y desde los protagonistas, abre evidentemente nuevas cotas de poder: procesos más democráticos y autónomos, nuevos referentes y mapas mentales.

Traspasar la idea, desde un punto de vista interno de los movimientos, de que se pueden potenciar las producciones más allá del aporte individual, y que desde el punto de vista externo, el sujeto ciudadano puede apropiarse de un protagonismo más allá de consumir simplemente información, es lo que lleva a apostar por aminorar la asimetría estratégica en la difusión de investigaciones supuestamente participativas.

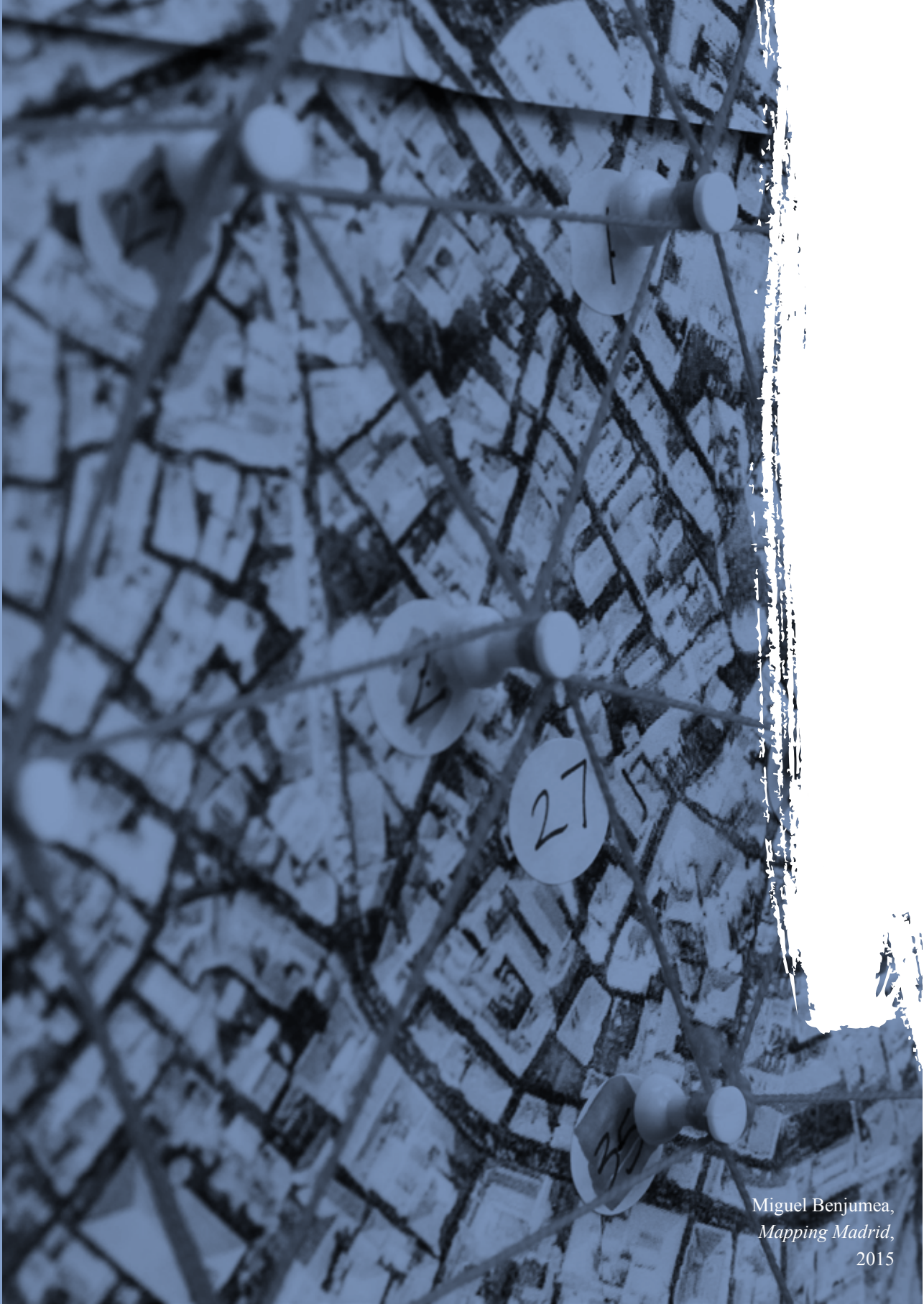
Fomentar la reflexión desde un sentido crítico con la diversidad de posiciones emergentes, disidentes y antagónicas puede recrear y producir nuevos aportes culturales desde la reflexión ante incongruencias urbanas en la ciudad.

En un mundo cada vez más hipervisual, poder crear y disponer de materiales y recursos propios, para hacer más aprensible la información y el estado de nuestras ciudades, obliga a transcribir y tratar los contenidos con diversas formas de expresión que vayan más allá de los formatos tradicionales conocidos hasta ahora. Es en este sentido, donde alcanzan un potencial alto las producciones cartográficas. Dispositivos que se construyen desde abajo y requieren de nuevas medidas técnicas que permitan escuchar y pisar los territorios, y por tanto de nuevos canales que los hagan perceptibles y accesibles.

TERCERA PARTE  
GEOGRAFÍAS DISIDENTES. LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA  
EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Las posibilidades de la cartografía ciudadana llevan a nuevos análisis de contexto con elementos potenciales que se debieran considerar.

La creación de videocartografías, mapas, intervenciones sobre el territorio y demás acciones e insurgencias urbanas, es algo todavía importante para seguir explorando desde el punto de vista de una pedagogía social, donde la cultura para la movilización es la acción.





**CONCLUSIONES**

**Cartografías disidentes.  
Fenomenologías urbanas,  
mapas y transgresión artística**



## CONCLUSIONES

La presente investigación ha abordado los fundamentos pragmáticos de los mapas y su representación visual desde finales del siglo XX hasta nuestros días, destacando el binomio arte crítico-mapa, situado en la base de la utopía moderna de la ciudad y lo urbano, así como en el nudo que lo ata indisolublemente con lo político.

Partiendo de la llamada «práctica disidente», invocada por las nuevas formas de insertar el arte contemporáneo en el tejido social desde el disenso y el desacuerdo, hemos analizado, a través de la figura de los mapas, las contradicciones del sistema social y político. Hemos planteado por tanto, una óptica que, a través de los estudios tácticos de la ciudad, recupera los términos en que se producen las discusiones entre la ciudadanía y su hábitat, y señalamos la potencia emancipadora de la práctica antagonista en los debates acontecidos en el territorio.

Con estas ideas, ha sido posible definir y situar la obra de los y las artistas aquí expuestos bajo el denominador común de «arte trasgresor», ya que en su producción han buscado romper tabúes, subvertir jerarquías, traspasar los límites impuestos al propio arte y hacer visible una realidad suprimida e invisibilizada, que podríamos denominar «no normativa».

Desde el principio de esta investigación, hemos intentado demostrar que los procesos de cartografiado surgen de una necesidad por parte de la ciudadanía y de la comunidad, de entender su propio territorio para así dar respuestas a una serie de problemáticas relacionadas con su actividad cotidiana.

Mediante las fuentes seleccionadas, así como desde el análisis interpretativo de proyectos de artistas y colectivos, corroboramos la hipótesis general desarrollada en el transcurso de esta investigación: la necesidad de un re-

## CONCLUSIONES

cartografiado nace como consecuencia del déficit de realidad; la falta de impulsos emancipadores y la impracticabilidad del espacio público como espacio libre en nuestra sociedad contemporánea.

En la delimitación terminológica y conceptual de cartografía, nos hemos interesado por contextualizar el campo de estudio en un marco teórico, donde la ciudad, y en general el espacio urbano, han constituido la seña de identidad y el escenario en el que situar las prácticas artísticas que hemos ido analizando a lo largo de estas páginas.

En la actualidad, la ciudad sigue siendo objeto de especulación, al tiempo que es protagonista de infinidad de recursos. Coincidimos por tanto, con estos proyectos, en resaltar el valor de las calles como uno de los elementos más importantes del tejido urbano. Sus modificaciones, acontecimientos y estructuras son fundamentales para entender aspectos esenciales de la vida, así como para conocer los acontecimientos sucedidos en las últimas décadas. Por lo tanto, esta investigación ha puesto el acento en el cuestionamiento y en la necesidad de crear postulados mucho más democráticos, participativos e integradores, que aquellos que organizan actualmente la vida en las ciudades contemporáneas.

A continuación, procederemos a destacar las conclusiones obtenidas de cada una de las partes desarrolladas en nuestra investigación.

En la PRIMERA PARTE, hemos realizado un recorrido por las diversas reformulaciones históricas más recientes, que han tenido la ciudad como objeto de estudio. Entendemos la ciudad no sólo como un marco geográfico, político o sociocultural sino como una red que enlaza lugares, personas, grupos y proyectos, instituciones e intereses. También hemos atendido a la reescritura del espacio y a las prácticas de intervención urbana que



contribuyeron a la renovación del concepto de cartografía, así como a toda representación presuntamente objetiva del propio poder de los mapas.

Desde el contexto sudamericano, hemos analizado en el discurso de Elías Adasme, Artur Barrio y Paulo Bruscky, cómo estos artistas se valen de elementos extraartísticos para ser convertidos en dispositivos capaces de apuntalar propuestas críticas a través del arte. No solo se han apropiado de la calle mediante su gesto artístico, sino que han subvertido sus códigos y sus comportamientos normativizados, invitando a la recuperación de la utopía y a la modificación de la realidad.

Así mismo, Richard Long, Hamish Fulton, On Kawara y el colectivo formado por Newton y Helen Mayer Harrison han insertado un discurso urbano, sobre el que podemos concluir que llega a recubrirse de un sentido político esencial, como alternativa a la política espacial y como posibilidad de desborde de los límites.

La deconstrucción en el trabajo de Gordon Matta-Clark, la escenificación del drama cotidiano en los vaciados escultóricos de Rachel Whiteread, el discurso sobre la habitabilidad en las performances de Miguel Benjumea, así como las recetas urbanísticas propuestas por el arquitecto Santiago Cirugeda, nos hacen agrupar las insurgencias de estos artistas en su lucha por concebir ciertos espacios de la ciudad como zonas efímeras de libertad y de ruptura; como microterritorios de desobediencia y creatividad, que habilitan utopías y deseos sobre la supuesta cartografía inamovible de la ciudad.

Como conclusión, podemos afirmar que, el arte se inserta en la esfera pública compatibilizando las necesidades prácticas y específicas de las comunidades, dotándose de función social al vincularse con las tensiones y contradicciones urbanas y creando por tanto, lugares para la ciudadanía, en el marco de discursos culturales y críticos en la ciudad. Porque, en su

## CONCLUSIONES

ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico y social.

En la SEGUNDA PARTE, tomando como punto de partida el mapa, nos hemos adentrado en la sobrecarga visual de la cultura contemporánea, poniendo en juego una red compleja de asunciones espaciales que, en gran medida, adquieren legibilidad a través de la cartografía. En este apartado, hemos recuperado las formulaciones teóricas de estas discusiones para resituar la revisión de la naturaleza de los mapas dentro del horizonte cultural de nuestro tiempo.

La propuesta de pensar el mapa como imagen política, ha sido encuadrada en una red de tradiciones teóricas, con el objeto de examinar los límites y las potencialidades de un abordaje de la cartografía desde un punto de vista visual: las obras de los artistas y las artistas seleccionados discuten si la potencia del mapa radica en lo que parece reflejar o en la memoria que activa. En nuestra aproximación a este género, hemos realizado un estudio de cómo los artistas, desde diferentes contextos, han utilizado el mapa para recrear nuevas lecturas fenomenológicas, revisar las injusticias del mundo globalizado y evidenciar las desigualdades en los roles de género. A partir de un análisis centrado en los focos críticos, hemos determinado algunas de las direcciones y formalismos del género cartográfico.

Como conclusión podemos afirmar, a partir del análisis de la obra de los artistas y las artistas seleccionados, tomando la figura del mapa como dispositivo político, se comienza a desarrollar un conjunto de investigaciones teóricas que intentan dar cuenta de la relación entre la protesta social y el territorio habitado. Estos trabajos, englobados dentro de lo que podemos llegar a denominar como «la espacialidad de la resistencia», constituyen una importante contribución de la geografía para el estudio de la

acción colectiva, que como hemos podido comprobar y desarrollamos en profundidad, en los últimos capítulos de esta investigación, es la base que sustenta a la cartografía social y ciudadana.

En este sentido, se articula «El mapa crítico y su representación en el arte contemporáneo», donde se aborda a través de diferentes obras cómo la producción de mapas en los artistas, está fuertemente enlazada con el contexto geopolítico en el que viven y trabajan. Utilizando gran variedad de medios y navegando entre referentes críticos y posturas disidentes, artistas como Torres García, Marcel Broodthaers, Alfredo Jaar, Jeremy Deller, Mark Lombardi, Mateo Maté o el colectivo francés Claire Fontaine, entre muchos otros, han abordado temáticas relacionadas con las fronteras sociales, la gestión política y el desorden geográfico.

Cabe destacar el capítulo «Mujer e insurgencias urbanas. El cuerpo como lugar de discusión pública» donde, desde posturas feministas, se ha analizado cómo el trabajo cartográfico de artistas como Suzanne Lacy, Lorena Wolffer, Regina José Galindo, Mau Monleón, Libia Posada, Cristina Lucas e Itziar Okariz oscila entre el acto de protesta y el arte acción; en definitiva, cartografías corporales, ya que es su cuerpo el elemento fundamental con el que trabajan: texto, símbolo, táctica, medio y disidencia.

Asimismo, en «La desmaterialización del mapa. Videocartografías y paisajes sonoros», hemos discernido cómo los nuevos dispositivos tecnológicos de vídeo y sonido han proporcionado a los procesos de investigación cartográfica una calidad de detalle hasta ahora inédita, lo cual ha motivado a algunos autores y artistas a pronosticar una «vídeorevolución», que conllevaría el éxito de los movimientos sociales en sus prácticas de resistencia.

## CONCLUSIONES

En este sentido, hemos revisado los trabajos videográficos de Juan Downey y Francis Alÿs, y hemos especulado sobre la idea de nación en David Lynch y Eric Baudelaire. Por último, nos hemos detenido en las fonografías y paisajes sonoros de la producción de Carolina Caycedo y Dora García.

No podemos pasar por alto en nuestra investigación, las conclusiones obtenidas a partir del análisis de la desmaterialización del mapa. Hablamos de rutas, relatos y conflictos, que son mapeados a través del sonido y en la que los artistas y las artistas, podemos afirmar, encuentran en estos mecanismos la libertad textual que posibilita la capacidad de generar contenidos más allá de los medios tradicionales. Con el sonido es posible construir escenas, que operan desde la marginalidad mediática; permitiendo profundizar en la idea que tenemos del arte, como herramienta transformadora del territorio, que altera el modo de verlo y vivirlo, y que esta se puede ver satisfecha a través de la cartografía sonora, no solo como archivo documental, sino como instrumento de intervención en el espacio.

La TERCERA PARTE de nuestra investigación, que cierra el estudio sobre la cartografía disidente, sitúa los mapas digitales como una de las herramientas fundamentales en la transformación social.

En este último apartado, hemos llegado a la conclusión de que, frente a las estrategias de dominio de los diferentes sistemas de poder que operan en el mundo globalizado, es necesaria la construcción de tácticas que favorezcan sistemas de autorrepresentación y gestión territorial participativa, que contrarresten el déficit de realidad y que promuevan impulsos de emancipación. Hemos entendido, a través de los diferentes capítulos, que la cultura contemporánea ha propuesto fórmulas para que la realidad gane terreno al excedente de simulacro, y cómo estas fórmulas encuentran en la cartografía una práctica fundamental para documentar los procesos de

producción de realidad y conocimiento, a la vez que crean dispositivos mediante procesos de autorrepresentación.

En «Nuevas geografías: Desterritorialización y desacuerdos», abordamos cómo las relaciones de las diásporas artísticas contemporáneas marcan una constante entrada y salida de lugares heterogéneos, de presencias de sujetos múltiples y diferenciales que, como hemos visto, se combinan en una infinidad de formas culturales. Estas nuevas geografías son articuladas en los mapas multiculturales de Yukinori Yanagi y Mona Hatoum, así como en los confines y límites planteados por Miguel Benjumea, Rosalía Banet, Raimond Chaves, Gilda Mantilla y Santiago Sierra.

Como resultado y en conclusión, nuestra investigación ha tratado de ofrecer diferentes puntos de vista ante la falta de un impulso emancipador, derivado de la decepción por el fracaso de la esfera institucional, por un lado, y la falta de apoyo hacia la esfera crítica, por otro, lo que ha provocado la crisis en los procesos de representación, como consecuencia de la incapacidad de los individuos para construir subjetividad y ejercer, por tanto una autonomía individual.

Es en esta TERCERA PARTE donde hemos analizado, cómo la cartografía ha encontrado un método de subversión, de capacidad para re-cartografiar el mundo, así como hemos confirmado su necesidad de identificar los flujos implícitos de capital y poder bajo la superficie de la ciudad. Como reacción a estos modelos hegemónicos, los artistas y las artistas han ido elaborando una serie de geografías alternativas, que privilegian los espacios marginados, y a menudo amenazados, de las ciudades. Esta denominada «ciberdisidencia» ha sido analizada en las cartografías producidas por Christian Nold, Antoni Abad, Laura Kurga, Jeremy Wood, Paula Levine o Mushon Zer-Aviv, así como por el colectivo español Hackitectura.

## CONCLUSIONES

Otros artistas, a través de sus intervenciones, nos han trasladado sus reflexiones sobre la localización, las redes y la participación; también sobre cómo los dispositivos electrónicos digitales median en nuestra vida. Recordemos a Claudio Bueno, Gómez de Llarena, Heath Bunting y Ricardo Domínguez.

Como hemos podido comprobar, los procesos de trabajo de las prácticas artísticas estudiadas revelan –utilizando fórmulas que operan desde la transversalidad– de qué manera el arte contemporáneo está más cerca de estudios de investigación y laboratorio, que de cuestiones propiamente estéticas. En respuesta, nuestra investigación ha tratado de ofrecer diferentes acercamientos al discurso crítico del uso del mapa, como soporte en el contexto artístico desde muy diferentes perspectivas, contribuyendo, de esta manera, a obtener una visión poliédrica y múltiple del mundo.

A modo de conclusión, y a los efectos que ahora nos interesan, la clave ha sido llegar a identificar las principales novedades que incorpora la cartografía disidente, tanto en los estudios del territorio como en las políticas de producción de los movimientos sociales. Así pues, destacamos como conclusiones principales que:

1– Los mapas son continuamente transformados. El proceso de construcción cartográfica se basa en conceptos movibles; se trazan rutas y se alteran sus significados en función de necesidades concretas.

2– La cartografía no es un fenómeno específico de un territorio. Se encuentra inmerso, de hecho, en un contexto de cambio repertorial mucho más amplio, que opera a escala global. Con ello no nos referimos tan solo a famosas grandes revueltas, sino a otros ciclos de movilizaciones sobre problemáticas más locales (movilizaciones globales, concreciones locales).

3– La cartografía se vale de todas las herramientas posibles a su alcance. Su carácter es interdisciplinar, y su producción está atenuada por el comportamiento establecido por los autores o el colectivo que la desarrolla, por ello podemos concluir admitiendo, que el uso de medios sociales y de comunicación está previsto desde la creación del proceso cartográfico.

4– En la cartografía digital, las redes sociales actúan como amplificadoras de realidad en su gestión democrática, a favor de la participación ciudadana.

Es necesario afirmar, tras la profundidad de este estudio, que en la cartografía ciudadana es fundamental reconocer la existencia de públicos muy variados, una realidad que, por otro lado, aporta un escenario de conflicto y de problematización permanente.

La dimensión cívica de la cartografía y sus integrantes, así como la condición de ciudadano del propio artista, deben situarse al comienzo de cualquier proceso de este tipo de prácticas. Hoy, sin embargo, el sistema y el mercado parece vender el problema con la solución incorporada. En este sentido, podemos concluir que, el problema de la ciudad y del arte público, es también plantearse el problema del arte en el contexto de la esfera pública, y la cartografía como herramienta ciudadana, es un dispositivo y motor capaz de generar parte de esa transformación social.

5– Gracias a los *softwares* de la web 2.0, el funcionamiento de las cartografías se ha acelerado hasta modificar su propia lógica interna. Todos sus procesos de agregación se producen ahora prácticamente en tiempo real y de manera simultánea a cuanto sucede en el espacio público.

Podemos verificar que desaparecen, por tanto, las barreras que separaban los límites organizativos, que disociaban a los activistas de otros participantes en las acciones colectivas. En este sentido, afirmamos que la cartografía digital

## CONCLUSIONES

ha precipitado las posibilidades de alineamientos ciudadanos, lo que ha liquidado la antigua centralidad de las redes activistas, diluyéndolas en un cuerpo social hiperconectado, gracias también en parte a las redes sociales, en las que todos los usuarios, recuperan de algún modo su condición de activistas. La aceleración de los alineamientos de estas redes, es decisiva en el terreno de la experimentación, ya que el cuerpo social puede obtener respuestas de inmediato. Por tanto, nos encontramos, con que el repertorio modular de esta acción colectiva, se hace cada vez más complejo, recombinante y experimental.

6– Otro rasgo distintivo, que a modo de conclusión; hemos podido demostrar, ha sido cómo el comportamiento de la cartografía en los movimientos sociales genera un posicionamiento, desde un punto de vista táctico, basado en la combinación de momentos de enfrentamiento antagonista (con las fuerzas del orden público) y momentos de confrontación disidente (en el propio seno del movimiento). Este rasgo distintivo, se repite en el progreso de los ciclos y en la diferentes olas de movilizaciones en curso.

7– La agilidad y rapidez con que se producen los procesos cartográficos en las redes, como hemos podido analizar a lo largo de esta investigación, han inducido a muchos teóricos a pensar, a menudo erróneamente, que la fuerza de los movimientos sociales en las calles ha ido desapareciendo, cuando queda demostrado en rigor, que lo que ha sucedido, una y otra vez, es que en el seno del movimiento, se han producido las mutaciones inherentes al surgimiento de una nueva agencia política del territorio.

En este sentido y a modo de conclusión final, en relación con el medio digital, podemos afirmar que en un ir y venir de la red a la plaza, y de la plaza a la



red, surgen hoy mediante la cartografía disidente un repertorio innovador, disruptivo y complejo, que prefigura las condiciones de posibilidad de formas alternativas de acción colectiva.

A lo largo de esta investigación, hemos podido constatar, como las cartografías disidentes más relevantes en el panorama nacional, han utilizado métodos transversales de investigación, a través de procesos documentales, derivas urbanas, recogida de datos estadísticos y puesta en común a través de talleres colectivos. Por tanto, el gran volumen de material, que esta investigación ha permitido descubrir, corrobora la continuidad del arte contemporáneo en trabajos de este tipo, y ratifica la hipótesis manejada, de que muchos otros procesos artísticos, están contaminados por la metodología de este tipo de mapas.

Por esta razón, revisamos cómo abundantes exposiciones actuales; abordan lo cartográfico, inscribiéndose en modelos expositivos que transforman el espacio del museo en laboratorio de trabajo activo. Asimismo, mediante la creación de archivos multimedia, se ha llegado al objeto de convertir la plataforma digital en un lugar de estudio y reflexión sobre las mutaciones que están desarrollando los creadores actuales. Un laboratorio que puede ser utilizado por un público plural, interesado y cooperante –especialmente, por la ciudadanía– pues son innegables las posibilidades que la práctica artística aporta al conocimiento y al imaginario colectivo de una comunidad.

Las cartografías disidentes aquí analizadas, revelan y sirven para entender la realidad actual, cuya base de operaciones es internet, lo que posibilita el desarrollo de procesos participativos, mediante soportes como el *software* de código abierto.

Azotados por un entorno de crisis financiera global, comprobamos cómo la cartografía es una práctica en alza. Un sistema de trabajo para organizar a

## CONCLUSIONES

colectivos y movimientos sociales, así como para dar respuestas y dictámenes a la ciudadanía.

La ciudad como la conocíamos, empieza a dotarse de una sensibilidad digital que, al paso del transeúnte, acciona su sistema nervioso. Una ciudad orgánica, que incorpora un nuevo ecosistema de transmisión y flujo de datos. Esta investigación ha dibujado ese nuevo ecosistema, que aparece en las ciudades y que, por medio de prácticas artísticas, cuestiona los protocolos de convivencia en las nuevas urbanizaciones cartografiadas por sistemas digitales. Hemos podido cotejar, como muchos de los proyectos analizados, no buscan un tipo de narrativa homogénea. Esto queda evidenciado según diferentes perspectivas, que se dan en colisión, solapamiento e hibridación.

Creemos que este presente incipiente de ciudades digitales, debería entenderse como una oportunidad. ¿Podemos hablar de una participación ciudadana plural? ¿Qué opciones tiene el ciudadano de personalizar esta estructura? Más allá de discursos al uso sobre la desafección política, se abre paso una nueva ola global de movilizaciones, que opera y se organiza mediante la cartografía. La política de los movimientos sigue en continua transformación y se desarrolla en un nuevo repertorio de acciones colectivas, cuyos esquemas y metodologías siguen creciendo y plantean nuevos estudios encaminados hacia su exploración.

Por último y a modo de cierre, es precioso señalar que, en el transcurso de esta investigación, nuestros intereses han llegado a abarcar nuevos territorios de exploración. Desde esta perspectiva, se abren nuevas fuentes de debate en relación a las prácticas artísticas, que encuentran en dichas plataformas un modo de estudiar en profundidad las problemáticas que aún se están corporizando en la sociedad, tales como reformular el concepto de habitar el

espacio urbano, el diseño de redes más personalizadas e interfaces de visualización de información en el espacio físico.

La complejidad de la realidad actual, frente a los tradicionales instrumentos de análisis, obliga a construir nuevas estrategias con las que se puedan interpretar las tendencias que rigen la configuración del mundo. Se trata de ir más allá de ciertos análisis teóricos, creando cartografías capaces de visualizar realidades, a la vez que generar nuevas informaciones, a través del cruce de datos. Por consiguiente, creemos que es necesario contribuir a renovar de forma radical, no solo los lenguajes y las prácticas artísticas, sino también las políticas culturales. Esta renovación será posible a través de una profunda y reflexiva crítica, que ponga en marcha un proceso que permita prefigurar un modelo diferente.

Con esta voluntad, y con los enfoques que en esta Tesis Doctoral, a modo de conclusiones determinamos, proponemos futuras investigaciones que atiendan a interpelar a aquellas prácticas, que se caracterizan por los cruces disciplinares, las asociaciones colectivas, la autoría compartida, la construcción de infraestructuras y las experimentaciones que se sitúan al servicio de lo común.



## **BIBLIOGRAFÍA**

La bibliografía se ha organizado en cuatro grupos.

LIBROS recoge todos aquellos estudios y ensayos relacionados con el arte contemporáneo desde un posicionamiento crítico, así como la bibliografía general y específica sobre la historia de la cartografía y el uso de mapas en el arte contemporáneo. Asimismo, aquellas publicaciones que cotejan aspectos relacionados con la cartografía como herramienta en la transformación social.

En ARTÍCULOS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES, se agrupan todas aquellas muestras expositivas y artículos más significativos que se han tomado como referencia para encuadrar el escenario de la práctica disidente en el objeto artístico.

Seguidamente, en TESIS DOCTORALES y ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS, se han reunido aquellas investigaciones académicas y artículos aparecidos en red, que indagan y cuestionan la ciudad como escenario social, así como la intervención artística en el espacio público en su relación con colectivos sociales y activistas.

Por último, en PLATAFORMAS Y COLECTIVOS *ONLINE* y WEBS DE ARTISTAS, se recopilan las direcciones web de todos aquellos artistas y colectivos con presencia *online* que aparecen en la presente investigación.

### **LIBROS**

AGULLO, Rodrigo. *Disidencia perfecta*. Madrid: Altera, 2011.

ALEJANDRO, Roberto. *Hermenéutica, ciudadanía y esfera pública*. Barcelona: Bellaterra Edicions, 2013.

ANDER-EGG, Ezequiel. *Repensando la Investigación-Acción Participativa. Comentarios, críticas y sugerencias*. Vitoria-Gasteiz: Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1990.

ANDER-EGG, Ezequiel y AGUILAR, María José. *Cómo elaborar un proyecto. Guía para diseñar proyectos sociales y culturales*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas, 1989.

ARNOT, Madeleine, DAVID, Miriam y WEINER, Gaby. *Closing the gender gap in education*. Cambridge: Polity, 1999.

ARNOT, Madeleine y DILLABOUGH, Jo-Anne. *Challenging democracy: International perspectives on gender, education and citizenship*. London: Farmer, 2000.

ARQUILLA, John y RONFELDT, David. *Redes y guerras en red: el futuro del terrorismo, el crimen organizado y el activismo político*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

ASHFAR, Haleh. *Women, State, and ideology*. Albany: State University of New York Press, 1987.

ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo ibérico, 1977.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000.

AA. VV. *Las figuras del desorden: heterodoxos, proscritos y marginados*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

AYUSTE, Ana. *Planteamientos de la pedagogía crítica. Comunicar y transformar*. Barcelona: Graó, 1994.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París*. Barcelona: Tres Quatre, 2012.

- BARTON, Len. *Discapacidad y sociedad*. Madrid: Morata, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairos, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 2007.
- BAUDRILLARD, JEAN. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Calle de sentido único*. Madrid: Akal, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Akal, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENKO, Georges y LIPIETZ, Alain. *Las regiones que ganan*. Valencia: Diputació de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1994.
- BEY, Hakim. *TAZ. Temporary Autonomous Zone*. Brooklyn: Autonomedia, 1991.
- BILBENY, Norberto. *Democracia para la diversidad*. Madrid: 1991.
- BONDER, Gloria. *Las nuevas tecnologías de información y las mujeres: reflexiones necesarias*. Santiago de Chile: CEPAL, 2002.
- BOOKCHIN, Murray. *Urbanization Without Cities*. Montreal: Black Rose, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus, 1997.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII*. Madrid: Alianza, 1984.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del sexo*. Barcelona: Paidós, 2006.

- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- CAPRA, Fritjof. *El punto crucial. Ciencia, sociedad y cultura naciente*. Buenos Aires: Estaciones, 1992.
- CARRILLO, Jesus. *Desacuerdos 3: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- CEMBRANOS, Fernando, MONTESINOS, David y BUSTELO, María. *La animación sociocultural: una propuesta metodológica*. Madrid: Editorial Popular, 1998
- CHAMBERS, Robert. *Rural Development: Putting the last first*. London: Longmans, 1983.
- CHUECA, Fernando. *La ciudad del presente. El urbanismo en expansión. Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza, 2007.
- COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.
- CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier y VIDARTE, Paco. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Eagles, 2005.
- CORTÉS, José Miguel G. *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*. Castellón: EACC, 2000.
- CORTÉS, José Miguel G. *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*. Valencia: La Imprenta Comunicacion Grafica, 2008.



CORTÉS, José Miguel G. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Actar/Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña, 2006.

CORTINA, Adela. *La ética en la sociedad civil*. Madrid: Anaya, 1994.

DAVIS, Mike. *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus, 2001.

DAWKINS, Richard. *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores, 2000.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Madrid: Anagrama, 1999.

DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1999.

DELLEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar, 1988.

DE MORALES, Denis. *Por otra comunicación: los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria, 2005.

DIAZ SALAZAR, Rafael. *Justicia global. Las alternativas de los movimientos del Foro de Porto Alegre*. Barcelona: Icaria Editorial, 2003.

EARLMAN, Veit. *Hearing Culture. Essays on sound, listening and modernity*. New York: Berg, 2005.

ENTEL, Alicia. *La ciudad bajo sospecha*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

ERNSTEIN, Basil y FLECHA, Ramón. *Ensayos de Pedagogía Crítica*. Madrid: Popular, 1997.

FADAIAT. *Libertad de Movimiento, Libertad de conocimiento*. Málaga: Cedma, 2006.

FALS BORDA, Orlando. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

FALUDI, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1991.

FELSHIN, Nina. *But is it Art?* Seattle: Bay Press, 1995.

FERNANDEZ DURÁN, Ramón. *Globalización capitalista. Luchas y resistencias*. Bilbao: Virus, 2001.

FOUCAULT Michel. *Le corps utopique. Les hétérotopies*. París: Editions Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

FRAISE, Geneviève. *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid: Cátedra, 2003.

FREIRE, Paulo. *Interrogantes y propuestas en educación. Ideales, mitos y utopía a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Cinco, 1995.

FREIRE, Paulo. *La educación como práctica de libertad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

FREIRE, Paulo. *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder, y liberación*. Barcelona: Paidós, 1990.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Argentina: Siglo XXI, 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía de la indignación*. Madrid: Morata, 2001.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

GALDON, Gemma. *Mundo S.A. Voces contra la globalización*. Barcelona: Ed. La Tempestad, 2002.

GALTUNG, Johan. *¿Hay alternativas!: cuatro caminos hacia la paz y la seguridad*. Madrid: Tecnos, 1984.

GARCÍA BALLESTEROS, Aurora. *El uso del espacio en la vida cotidiana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

GARCÍA SELGAS, Fernando. *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: CIS [Centro de Investigaciones Sociológicas], 2007.

GIDDENS, Anthony. *La transformación de la identidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2000.

GIROUX, Henry. *Cultura política y práctica educativa*. Barcelona: Grao, 2001.

GIROUX, Henry. *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*. Madrid: Morata, 2003.

GIROUX, Henry. *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona: Paidós, 1990.

GIROUX, Henry. *Teoría y resistencia en educación*. México: Siglo XXI 1997.

GIROUX, Henry y FLECHA Ramón. *Igualdad educativa y diferencia cultural*. Madrid: El Roure, 1992.

Givone, Sergio. *Voz y disidencia: la configuración del espíritu filosófico europeo entre los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 2001.

GOETZ, Judith y LECOMPTE, Margaret. *Etnografía y diseño cualitativo en investigación cualitativa*. Madrid: Morata, 1998.

GONZÁLEZ ORDOVÁS, M<sup>a</sup> José. *Política y estrategias urbanas*. Madrid: Fundamentos, 2000.

GRATZ, Roberta. *The Living City*. New York: Simon & Schuster, 1989.

GRIMSON, Alejandro y PERERIRA, Alejandro. *Conflictos globales, voces locales: movilización y activismo en clave transnacional*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

GUASH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2011.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza, 2000.

GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: Cendeac, 2006.

GUATTARI, Félix. *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

GUZMÁN, Virginia. *Gobernabilidad democrática y género, una articulación posible*. Santiago de Chile: CEPAL, 2003.

HABEGGER LARDOEYT, Sabina, SERRANO, Eduardo y MANCILA, Julia. *El poder de la cartografía del territorio en las prácticas contrahegemónicas*. Valencia: Quaderns d'Educació Contínua 15, 2006.

HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University, 2005.

HALL, Edward. *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. México: Siglo Veintiuno, 1983.

HARLEY, John Brian. *The new nature of maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

HARMON, Katharine. y CLEMANS, G. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. New York : Princeton Architectural Press, 2009.

HARMON, Katharine. *You are here: personal geographies and other maps of the imagination*. New York: Princeton Architectural Press, 2003.

HARNECKER, Marta. *La izquierda después de Seattle*. Madrid: Siglo XXI, 2003.

HARVEY, David. *Espacios de esperanza*, Madrid: Akal, 2003.

HARVEY, Daniel: *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

HARVEY, David y SMITH, Neil. *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

HAUPTMANN, Deborah. *The Body in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2006.

HESSEL, Stéphane. *¡Indignaos!* Barcelona: Destino, 2011.

HIRSCHMAN, Albert. *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

IBAÑEZ, Jesús. *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

IBAÑEZ, Jesús. *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

IMBERNÓN, Francisco. *La educación en el siglo XXI. Los retos del futuro inmediato. Biblioteca de Aula 136*. Barcelona: Graó, 1999.

JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Península, 1973.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

JELIN, Elisabeth. *Más allá de la nación: las escalas múltiples de los movimientos sociales*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 2002.

JENNINGS, Ken. *Un mapa en la cabeza*. Madrid: Ariel, 2012.

LACY, Susan. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *El derecho de la ciudad*. Barcelona: Ediciones 62, 1969.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. París: Anthropos. 1991.

LEFEBVRE, Henri: *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1976.

LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984.

LEO DE BLAS, Jana. *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*. Murcia: Cendeac, 2006.

LETHEM, Jonathan. *Los jardines de la disidencia*. Madrid: Random House, 2014.

LÓPEZ, Santiago. *Identitat i crisi*. Barcelona: El Tangram, 2011.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

MADERUELO Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Cuadernos del círculo de bellas artes, 1994.

MAQUIAVELO, Nicolás. *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

- MARTÍN RAMOS, Ángel. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC y ETSAB, 2004.
- MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MCDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MILES, Malcolm. *Art, Space and the City*, Londres: Routledge, 1997.
- MONEDERO, Juan Carlos. *La transición contada a nuestros padres*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2011.
- MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia: Diputació de Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1999.
- MONTANER, Josep María y MUXI, Zaida. *Arquitectura y política: Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- MORUNO, Jorge. *Les raons dels indignats*. Barcelona: Pòrtic, 2011.
- MOSELEY, Williams. *El espacio habitado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- MUÑOZ, Frances. *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- NAVARRETE, Ana y JAMES, Wiliam. *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2004.
- NAVARRO, Clemente J. *Comunidades locales y participación política en España*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2011.
- PÉREZ, Beatriz. *Globalización, resistencia y negociacion en América Latina*. Madrid: La Catarata, 2003.
- PÉREZ-DÍAZ, Victor. *La esfera pública y la sociedad civil*. Madrid: Taurus, 1997.
- PLANT, Sadie. *Ceros + Unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino, 1997.

- PLATERO, Raquel. *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Madrid: Melusina, 2008.
- RAMÍREZ, Juan A. *Edificios y sueños*. Madrid: Nerea, 1991.
- RAMÍREZ, Julia. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cátedra, 2014.
- REIRE, Paulo. *Pedagogía de la indignación*. Madrid: Morata, 2001.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- RIECHMANN, Jorge y FERNANDEZ BUEY, Francisco. *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- ROMERO, José María, SERRANO, Eduardo y LACOUR, Rafael de. *Sugerencias a los posibles amantes de las derivas. Un proyecto colectivo*. Málaga: Rizoma, 2004.
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SAMPEDRO, Víctor. *13M. Multitudes online*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2001.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- SENNET, Richard. *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- SIERRA, Francisco. *Ciudadanía, tecnología y cultura*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi y COSTA, Xavier. *Ciudades, redes, paisajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.



SORIANO, José Eugenio y ROMERO, Carlos. *El agente urbanizador*. Madrid: Iustel, 2004,

SORKIN, Michael. *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. *Utopía y subversión*. Barcelona: Anagrama, 1975.

TILLY, Charles y LESLEY J. Wood. *Los movimientos sociales, 1768-2008*. Barcelona: Crítica, 2010.

TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997.

VALLE, Teresa del. *Andamios para una nueva ciudad*. Madrid: Cátedra, 1997.

VIEJO, Raimundo. *Les raons dels indignats*. Barcelona: Pòrtic, 2011.

VILLASANTE, Tomás. *Prácticas locales de creatividad social. Construyendo ciudadanía 2*. Madrid: El Viejo Topo, 2001.

VIRNO, Paolo. *Virtuosismo y revolución*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

VITTA, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós-Ibérica, 2003.

WALLIS, Brian. *El arte después de la modernidad (nuevos planteamientos en torno a la representación)*. Madrid: Akal, 2001.

WEIGEL, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin, una relectura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

WOLF, Mario: *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1988.

WOLTON, Dominique. *Sobrevivir a internet*. Barcelona: Gedisa, 2000.

YATES, Steve. *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

ZARONE, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-textos, 1993.

## ARTÍCULOS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

ANDREOTTI, Libero. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: MACBA / Actar, 1996.

AA. VV. *Cartografías Disidentes*. Madrid: SEACEX, 2008.

AA. VV. *Contra la Arquitectura: la urgencia de (re)pensar la ciudad*. Castellón: EACC, 2000.

AA. VV. *Malas Calles*. Valencia: IVAM, del 10 de Febrero al 9 de mayo de 2010. Valencia: IVAM, DL: V-671-2010.

AA. VV. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968)*. Castellón: EACC, del 31 de enero al 21 de septiembre de 2003. Castelló: EACC, D.L.2003.

BONITO OLIVA, Achille. *La ciudad radiante*. Bienal de Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, Milano, Skira Editores, 2003.

BEUCHOT, Mauricio «Hacia un pluralismo cultural analógico que permita la democracia» en *Filosofía, Neobarroco y Multiculturalismo*, México: Itaca, 1999.

BRASHAW, Frances. «A Feminist Approach to Architecture: Acknowledging Women's Ways of Knowing» en *Making Space: Women and the Manmade Environment*. London: Pluto Press. 1984.

COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia/Observatorio del Diseño y la Arquitectura/CENDEAC, 2010.

CORTÉS, José Miguel. «¿Tienen género los espacios urbanos?» en *Arte Contexto*, n.º 8. Madrid, 2000.

DE VICENTE, José Luis. «Inteligencia colectiva en la web 2.0» en *Creación e inteligencia colectiva [Zemos98\_7]*. Sevilla: Comencemos Empecemos, 2005.

DILLER, Elisabeth. «Bad press instrucciones para un planchado disidente» en *Especial Espacio, Género y Arquitectura*. San Sebastián: Zehar, n.º 44, 2000.

ERASO, Miren y NAVARRETE, Carmen: «Mujeres haciendo ciudad» en *Especial Espacio, Género y Arquitectura*. San Sebastián: Zehar, n.º 44, 2000.

GAVIRIA, Mario, «La ciudad como espacio de aventura y de innovación social» en *Desde La Ciudad: Actas del IV Curso Arte Y Naturaleza. Huesca, 1998*. Huesca: Diputación Provincial, 2000.

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. «Conocer, fluir, gozar» en *Especial Espacio. Género y Arquitectura*. San Sebastián: Zehar, n.º 44, 2000.

HERRERO, Reyes. *La terminología del análisis de redes. Problemas de definición y de traducción*. Madrid: Política y Sociedad, 33, 2000.

MARROQUÍ, Javier y ARLANDIS, David. *Mapping Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2008.

MARTÍN PRADA, Juan. «La nueva interactividad digital» en *Red Digital (Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas)*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, enero, 2005.

RODRIGO, Javier. «Educación artística y prácticas artístico- colaborativas. Territorios de cruce transversales» en *Junta de Castilla y León. Arte contemporáneo y educación: un dialogo abierto*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo., 2007.

TORRES, Ana María. *Marjetica Potrc. Urban Negotiation*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, 1993.

VILLASANTE, Tomás R. «De los movimientos sociales a las metodologías participativas» en DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1994.

## ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

BARTHOLL, Aram. «Map public installation» [en línea]. Disponible en: <http://www.datenform.de/mapeng.html> [Consultado el 3/10/2013].

BARRIENDOS, Joaquín. «El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad» [en línea]. Disponible en: [http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos\\_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf](http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf) [Consultado el 9/13/2014].

CODINA, A. «10 projectes artístics basats en Google Maps» [en línea]. Disponible en: <http://betesiclicks.com/2011/09/08/10-projectes-artistics-basats-en-google-maps/> [Consultado el 4/10/2014].

CRIPPS, Paul. «The use of spatial technologies and digital tools and techniques in archaeology» [en línea]. Disponible en: [http://www.slideshare.net/pauljcripps/the-use-of-spatial-technologies-and-digital-tools-and-techniques-in-archaeology?Src=related\\_normal&rel=4881906](http://www.slideshare.net/pauljcripps/the-use-of-spatial-technologies-and-digital-tools-and-techniques-in-archaeology?Src=related_normal&rel=4881906) [Consultado el 3/09/2014].

DEBORD, Guy. «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la tendencia situacionista internacional» [en línea]. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm> [consultado el 02/03/2011].

EHRLACHER, P. (2007). “Art et cartographie” en googlexl: actualités, dossiers et astuces sur google [blog], 22 oct. <http://googlexl.blogspot.com/2007/10/art-et-cartographie.html> [consultado el 10/10/2014].

GARCÍA, Catalina «Barrios del mundo. La cartografía social... pistas para seguir» [en línea]. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Historia%20urbana%20de%20los%20barrios.pdf> [consultado el 09/09/2014].

KRAVAGNA, Christian «Working on the Community. Models of Participatory Practice» en *Republicart. Multilingual Web Journal*. [en línea]. Disponible en: [http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm). [consultado el 13/10/2014].

LAGO, P. «Mobile art o la creación en la era del fin de la Privacidad» en *Interactive* n.º 17, 2010 [en línea]. Disponible en <http://interartive.org/index.php/2010/01/mobile-art> [consultado el 02/03/2011].

MARTÍNEZ, SANTI y MENDOZA, Roser. «Cartografías culturales: mapeo y acción cultural» [en línea]. Disponible en: <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/viewFile/1707/1598> [consultado el 02/03/2015].

MAYAYO, Patricia. «Globalización y género. Artistas en la frontera» [en línea]. Disponible en: <http://www.inap.uchile.cl/cienciapolitica/doc-trabajo/doc81.pdf> [consultado el 09/04/2014].

MAYOL, Alberto. «Tecnocracia, el falso profeta de la Modernidad» [en línea]. Disponible en: [http://www.artexto.com/es/leer\\_en\\_linea-8.htm](http://www.artexto.com/es/leer_en_linea-8.htm) [consultado el 02/03/2014].

MERCER, C. «De las cartografías del gusto a los mapas culturales» [en línea]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600106.pdf> [consultado el 02/09/2014].

NAVARRETE, Ana. «N340 Globalización y Género» [en línea]. Disponible en: <http://www.n340.org/frames.html> [consultado el 2/03/2014].

MONLEÓN, Mau. «Hacia una visibilización de la crisis de los cuidados. Arte social frente a nueva esclavitud poscolonial» [en línea]. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/117261/110911> [consultado el 02/03/2015].

ORTUÑO, Pedro. «Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas on-line» [en línea]. Disponible en: [http://www.doc.ubi.pt/14/dossier\\_pedro\\_ortuno.pdf](http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_pedro_ortuno.pdf) [consultado el 2/12/2014].

PARASKEVOPOULOU, O., CHARITOS, D., y RIZOPOULOS, C. «Prácticas artísticas basadas en la localización que desafían la noción tradicional de cartografía» [en línea]. Disponible en: [http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou\\_charitos\\_rizopoulos.pdf](http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf) [consultado el 9/12/2014].

PÉREZ, Alina. y ACOSTA, Heriberto. «La convergencia mediática: un nuevo escenario para la gestión de información» [en línea]. Cuba: ECIMED, 2003. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/handle/10760/5074#.T6PjiY6ucl9> [consultado el 2/03/2012].

PLASENCIA, Adolfo. «Entrevista con Henry Jenkins» [en línea]. Disponible en: <http://vimeo.com/24466347> [consultado el 2/03/2013].

RODRIGO, Javier «De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales» [en línea]. Disponible en: <http://javierrodrigomontero.blogspot.com.es/2010/04/de-la-intervencion-la-re-articulacion.html> [consultado el 2/12/2014].

ROMÁN, Marta. «El placer de las ciudades» [en línea]. Disponible en: [http://www.artextexto.com/es/leer\\_en\\_linea-8.html](http://www.artextexto.com/es/leer_en_linea-8.html) [consultado el 02/03/2011].

TORRES MANJÓN, J., TAMAYO DE LA TORRE, J. R. y SEVILLANO SEPÚLVEDA, S. «Una experiencia de cartografía participativa (Mapping party Baeza)» [en línea]. Disponible en: [http://www.idejaen.es/documentos/finmapping\\_Baeza.pdf](http://www.idejaen.es/documentos/finmapping_Baeza.pdf) [[consultado el 02/03/2011]

## TESIS DOCTORALES

ANDUEZA, María. *Creación, Sonido y Ciudad: Un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2010.

EUGENIA, Laura. *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna*. Madrid: Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense, 2004.

FERNÁNDEZ, Blanca. *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2004.

GARCÍA, Oscar. *Arte, espacio público y comunicación urbana: De la intervención quirúrgica a la activación interna*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2012.

HABEGGER, Sabina Andrea. *La cartografía del territorio como práctica participativa de resistencia. Procesos en metodologías implicativas, dispositivos visuales y mediación pedagógica para la transformación social*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.

BERROETA, David. *Barrio, espacio público y comunidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

REPLINGER, Mercedes. *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

ROMERO, Carlos. *La ejecución del planeamiento urbanístico: hacia un nuevo modelo de crear ciudad*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Barcelona: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, 2007.

## **PLATAFORMAS Y COLECTIVOS *ONLINE***

Plataforma para la participación Urbana en Bristol, Reino Unido  
<http://www.askbristol.com>

Asociación de profesionales que trabaja en proyectos urbanos colaborativos  
<http://www.avventuraurbana.it>

Plataforma orientada a la producción, investigación y difusión de la cultura digital  
<http://www.medialab-prado.es>

Colectivo de arquitectos, profesionales y estudiantes en torno al urbanismo  
<http://www.laboratoriourbano.org>

Plataforma *online* de creación de *wikimaps*

<http://www.meipi.org>

Primer proyecto de *wikimaps* de Madrid

<http://www.wikimap.es>

Grupo Facebook Transmedia España

<https://www.facebook.com/groups/159404700793886/>

Arte y tecnología móvil

<http://cblogmobileart.com/>

Transmedia y comunicación digital interactiva

<http://transmedial.wordpress.com/>

Colectivo de arquitectos, programadores y artistas que proyectan en la convergencia de espacio físico y digital

<http://hackitectura.net/blog/>

Mapa sonoro de España

<http://www.escoitar.org/>

I Encuentro de Cartografía Ciudadana

<http://cartografiaciudadana.net/>

Red Internacional Multimedia. Banquetes y Nodos

<http://www.banquete.org/>

Plataforma de investigación en prácticas culturales. Pedagogías y redes instituyentes

<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

Exposición. Centro Cultura Contemporánea de Barcelona

<http://pantallaglobal.cccb.org/es/>



Blog de Brian Holmes  
<http://brianholmes.wordpress.com/>

Colectivo feminista en red  
<http://www.genderartnet.eu>

SENSEable City Laboratory, MIT  
<http://senseable.mit.edu/>

Blog sobre mapas y cartografías  
<http://www.maproomblog.com/>

Blog y recursos para artistas cartógrafos  
<http://makingmaps.net/>

Blog sobre geografías y cartografías de Colombia  
<http://razoncartografica.com/>

## **WEBS DE ARTISTAS**

ABAD, Antoni  
<http://megafone.net/>

ADASME, Elías  
<http://www.adasme.net>

ALÿS, Francis  
<http://www.francisalys.com>

ANDREI IBARRA, Karlo  
<http://www.karloandreiibarra.com>

ARMELLE, Caron  
<http://www.armellecaron.fr>

BANET, Rosalía  
<http://www.rosaliabanet.com>

BARRIO, Artur  
<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.es>

BAUDELAIRE, Eric  
<http://baudelaire.net>

BENJUMEA, Miguel  
<http://www.miguelbenjumea.com/>

BUENO, Claudio  
<http://buenozdiaz.net>

CARON, Armerle  
<http://www.armellecaron.fr>

CIRUGEDA, Santiago  
<http://www.recetasurbanas.net/>

DELLER, Jeremy  
<http://www.jeremydeller.org>

DINGLE, Kim  
<http://kimdingle.net>

FONATINE, Claire  
<http://www.clairefontaine.ws>

GARCÍA, Dora  
<http://www.doragarcia.net/>

GOULD, Melissa  
<http://www.megophone.com/neuyork.html>

GÜNTHER, Ingo

<http://ingogunther.com>

JAAR, Alfredo

<http://www.alfredojaar.net>

KATCHADOURIAN, Nina

<http://www.ninakatchadourian.com>

KURGA, Laura

<http://www.100k.org>

LACY, Suzanne

<http://www.suzannelacy.com>

LEVINE, Paula

<http://paulalevine.net>

LIN, Maya

<http://www.mayalin.com>

LONG, Richard

<http://www.richardlong.org>

LYNCH, David

<http://interviewproject.davidlynch.com>

MACCHI, Jorge

<http://www.jorgemacchi.com>

MANTILLA, Gilda

<http://www.bazarbambi.org>

MARTÍN ANDRÉS, Juan José

<http://juanjosemartin.com>

MATÉ, Mateo

<http://www.mateomate.com>

MONLEÓN, Mau

<http://mujeresquecuidan.blogspot.com.es/>

NOLD, Christian

<http://biomapping.net>

OPPENHEIM, Dennis

<http://www.dennis-oppenheim.com>

PICTON, Matthew

<http://matthewpicton.com>

PICTON, Matthew

<http://matthewpicton.com/>

PUCH, Gonzalo

<http://www.gonzalopuch.com>

SIERRA, Santiago

[http://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php)

SMITH, Melanie

<http://melaniesmith.net>

THE HARRISON STUDIO

<http://theharrisonstudio.net>

VANNERAUD, Françoise

<http://www.francoisevanneraud.com/es/>

WALTER, Stephen

<http://stephenwalter.co.uk>

WOLFFER, Lorena

<http://www.lorenawolffer.net/>

WOOD, Jeremy

<http://www.jeremywood.net>

YANAGUI, Yukinori

[http://www.yanagistudio.net/profiel\\_eng.html](http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html)



## LISTADO DE ILUSTRACIONES

- Pág. 70 Fundadores de la Internacional Situacionista en Cosio d'Arroscia, Italia. De izquierda a derecha: Guiseppe Pinot, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo. Abril, 1957.
- Pág. 74 Trazado de los trayectos realizados en un año por una estudiante parisina del distrito XVI. Chombart de Lauwe en *París y la aglomeración parisina*, 1952.
- Pág. 75 Guy Debord, *The Naked City*, 1957.
- Pág. 91 Elías Adasme, *Intervención corporal de un espacio público* (izquierda) e *Intervención corporal de un espacio privado* (derecha), de la serie *A Chile*, 1979-1980
- Pág. 93 Elías Adasme, *Intervención corporal de una geografía íntima* (izquierda) e *Intervención corporal de una esperanza* (derecha), de la serie *A Chile*, 1979-1980.
- Pág. 94 Elías Adasme, *El arte debe ser ineludible*, 1980.
- Pág. 96 Artur Barrio, *Un cuchillo lanzado desde un punto cualquiera de Portugal sobre un punto no cualquiera de Europa*, 1981.
- Pág. 98 Paulo Bruscky, *Arte/Pare*, 1973.
- Pág. 102 Richard Long, *A line made by walking*. Inglaterra, 1967.
- Pág. 104 Hamish Fulton, *Mountain Skyline*, 1975.
- Pág. 106 On Kawara, *I Went*. Doce volúmenes desde 1968 a 1979 (4740 pp.en total).
- Pág. 107 Newton y Helen Mayer Harrison, *The Lagoon Cycle*, 1974-1984.
- Pág. 108 Dennis Oppenheim, *Identity Stretch*, 1970-1975.

- Pág. 109 Dennis Oppenheim, *Love y Faithfully Yours*, 2006.
- Pág. 110 Melanie Smith, *Spyral City*, 2002.
- Pág. 113 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.
- Pág. 116 Rachel Whiteread, *House*, 1993.
- Pág. 117 Miguel Benjumea, *¿Habitas o transitas?*, 2007.
- Pág. 118 Miguel Benjumea, *¿Habitas o transitas?*, 2007.
- Pág. 121 Santiago Cirugeda, *Recetas Urbanas* (portal web), 1996-actualidad.
- Pág. 124 *Post-it city. Ciudades ocasionales*, a su paso itinerante por Madrid. CentroCentro, Palacio Cibeles, 2010.
- Pág. 126 *Habitar, redibujar el entramado urbano* (Interior del proyecto expositivo). LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2010.
- Pág. 127 SENSEable City Lab, *Real time Rome*, 2006.
- Pág. 128 *El Campo de Cebada* (vista general de diferentes actividades), 2009.
- Pág. 145 Gerardus Mercator, *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio*, 1569.
- Pág. 150 Joaquin Torres García, *Mapa invertido*, 1943.
- Pág. 151 Buckminster Fuller, *El mapa Dymaxion o Proyección de Fuller*, 1943.
- Pág. 152 Stuart McArthur, *Mapa del Mundo*, 1979.
- Pág. 157 Kim Dingle, *United Shapes of America III*, 1991.
- Pág. 164 *El Mapa: Cartografías críticas* (vista de la exposición), 2010
- Pág. 164 Karlo-Andrei Ibarra, *Mapa de carne*, 2010.



- Pág. 168 Marcel Broodthaers, *Atlas*, 1975.
- Pág. 170 Lothar Baumgarten, *Mapa con aviones*, 1968.
- Pág. 171 Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1994.
- Pág. 172 Gonzalo Puch, s/t, 2000.
- Pág. 173 Stephen Walter, *The Island*, 2008.
- Pág. 174 Guillermo Kuitca, s/t, 1999.
- Pág. 175 Rivane Neuenschwander, *Contingente*, 2008.
- Pág. 177 Nina Katchadourian. *Map Dissection I y Map Dissection II*, 1991-1997.
- Pág. 178 Shannon Rankin, *Colony*, 2010.
- Pág. 178 Shannon Rankin, *Peak*, 2009.
- Pág. 179 Matthew Picton, *Dresde / Dresde quemada*, 1945-2010.
- Pág. 180 Jorge Macchi, *Atlas*, 2007.
- Pág. 182 Armelle Caron, *Las filas de las ciudades*, 2010.
- Pág. 184 Maya Lin, *Systematic Landscapes*, 2006.
- Pág. 185 Maya Lin, *Pin River Tagus Watershed* (detalle), 2014.
- Pág. 187 Françoise Vanneraud, *The world is a sculpture*, 2014.
- Pág. 188 Françoise Vanneraud, *Travesía*, 2014.
- Pág. 191 Alfredo Jaar, *This is not America*, 1987.
- Pág. 192 Satomi Matoba. *Pearl Harbor-Hiroshima*, 1998.
- Pág. 193 J. J. Martín Andrés, *Nuevo orden mundial EE. UU. / África*, 2005.
- Pág. 195 Richard Hamilton, *Maps of Palestine*, 1947-2010.

- Pág. 196      Jeremy Deller, *The History of the World*, 1997.
- Pág. 198      Mark Lombardi, *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90*, 1999.
- Pág. 199      Mateo Maté, *Viajo para conocer mi geografía*, 2001-2010.
- Pág. 200      Mateo Maté, *Nacionalismo Doméstico*, 2004-2010.
- Pág. 201      Miguel Benjumea, *¿Qué hace que es un estado sea un Estado?*, 2013.
- Pág. 203      Claire Fontaine, *France (burnt / unburnt)*, 2011.
- Pág. 210      Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977.
- Pág. 214      Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos: el caso Juárez*, 2001-2010.
- Pág. 217      Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003
- Pág. 219      Mau Monleón, *Contrageografías humanas*, 2008.
- Pág. 221      Libia Posada, *Signos cardinales*, 2007-presente.
- Pág. 225      Cristina Lucas, *Mundo Masculino. Mundo Femenino*, 2010.
- Pág. 227      Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados*, 2000-2002.
- Pág. 235      Juan Downey, *Video Trans Américas*, 1975.
- Pág. 237      Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004.
- Pág. 240      David Lynch, *The Interview Project*, 2009-presente.
- Pág. 241      David Lynch, *The Interview Project*, 2009-presente.
- Pág. 243      Eric Baudelaire, *Letters to Max*, 2014.
- Pág. 246      Hackitectura.net, *VideoCartografía metropolitana de Medellín*, 2010.

- Pág. 248 Hackitectura.net, *Mapping the Commons: Estambul*, 2012.
- Pág. 254 Escoitar, *Ciudad Sonora*, 2013.
- Pág. 257 Carolina Caycedo, *La Stargate*, 2010.
- Pág. 258 Dora García, *Rezos*, 2007.
- Pág. 266 Yukinori Yanagi, *Pacific*, 1996.
- Pág. 268 Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996.
- Pág. 269 Mona Hatoum, *Plotting Table*, 1998.
- Pág. 270 Mona Hatoum, *Hot spot*, 2008.
- Pág. 271 Miguel Benjumea, *Homeland / Homeless*, 2014
- Pág. 272 Miguel Benjumea, *Éxodo* (de la serie *Habitar la frontera*), 2014-2015
- Pág. 273 Miguel Benjumea, *Intersticio*, 2014.
- Pág. 274 Miguel Benjumea, *Éxodo*, 2014.
- Pág. 275 Rosalía Banet, *Mapas de piel (Haití, Zambia, Zimbawe y Liberia)*, 2013.
- Pág. 276 Rosalia Banet, *Fronteras de sangre (China / Corea del Norte, USA / Mexico, Sudán del Norte / Sudán, Corea del Norte / Corea)*, 2013-2014.
- Pág. 280 Raimond Chaves y Gilda Mantilla, *Dibujando América*, 2005-2007.
- Pág. 282 Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 2005.
- Pág. 284 Santiago Sierra, *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m<sup>3</sup> cada uno*, 2012.
- Pág. 308 Miguel Benjumea, *Cartografía participativa*, 2015.

- Pág. 328 Nancy Hamad y Mansour Azziz, *Solidarity Maps*, 2006.
- Pág. 330 Antoni Abad, *Canal \*ACCESSIBLE*, 2006.
- Pág. 331 Hackitectura.net, *Cartografías crítica del Estrecho de Gibraltar*, 2004.
- Pág. 332 Hackitectura.net, *Wikipiazza* (Figueres), 2009.
- Pág. 335 Laura Kurga, *You are Here*, 1994.
- Pág. 336 Jeremy Wood, *GPS Data Cloud*, 2008.
- Pág. 337 Paula Levine, *Shadows From Another Place*, 2004.
- Pág. 338 Mushon Zer-Aviv, *You Are Not Here*, 2009.
- Pág. 339 Isa Campo e Isaki Lacuesta, *Lugares que no existen*, 2009.
- Pág. 341 Izquierda: *Bio Mapping* (detalle del dispositivo GSR)  
Derecha: Visualización típica del mapeado de datos en Google Earth.
- Pág. 344 Claudio Bueno, *Campo minado*, 2010.
- Pág. 345 Carlos J. Gómez de Llarena, *The Urban Speaker*, 2010.
- Pág. 348 Heath Bunting, *BorderXing Guide*, 2002-2003.
- Pág. 349 Ricardo Dominguez, *Tansborder Immigrant Tool*, 2012.
- Pág. 359 Derivart, *Casastristes.org*, 2010-actualidad.
- Pág. 361 No les votes, *Corruptódromo*, 2010-actualidad.
- Pág. 363 No Somos Delito, *Hologramas por la libertad*, 2015.



**Miguel Ángel Benjumea**  
Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts Sant Carles

