



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EI MAPA, ESPECIE DE ESPACIO. SITUACIÓN DE LA CARTOGRAFÍA EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO.

TESIS QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
BLANCA LUZ ALANÍZ COSÍO

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO FRANCISCO GILBERTO QUESADA GARCÍA

MÉXICO, D.F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice general

Introducción.....	1
Capítulo 1. Perspectiva general de los mapas en el arte.....	3
1.1 Breve recuento de los mapas en la historia del arte occidental y vanguardista.	3
1.2 La cartografía abstracta del arte en Robert Smithson	11
Capítulo 2. El mapa como dispositivo cultural.....	18
1.1 Lecturas del mapa a partir de un desarrollo cultural de la cartografía.	18
2.2 El proceso del archivo en torno a la cartografía.	22
Capítulo 3. Otras cartografías.....	28
3.1 El principio de cartografía en Deleuze y la mirada cartográfica.	28
3.2 La función cartográfica del arte y las formas de activismo cartográfico.	31
Conclusiones.....	35
Fuentes de documentación.....	38

A LOS MARINOS DEL MUNDO QUE OFRENDARON SU VIDA AL MAR

A mi familia y amigos

Introducción.

En el origen de esta investigación está la intuición de que la obra de arte condensa por una parte experiencias y percepciones propias de un sujeto, pero al mismo tiempo es capaz de afectar objetivamente una sensibilidad humana que sobrepasa la experiencia individual.

De esta forma, se pretende en este trabajo proponer una analogía entre la conformación de mapas, impensables históricamente sin las historias de navegación como experiencias primeras y asociados en su origen a una expresividad inmanente al acto de dibujar el mundo: y el arte en tanto que objeto de interpretación y lectura que como el mapa, constituye cierta información sobre el mundo.

Realizar un mapa es también, o implica, la conquista y creación de un espacio. Y en este espacio, se hace referencia al libro *Especies de espacios*¹ del escritor francés Georges Perec en el que divaga sobre las maneras de habitar, de leer, de escribir y de diferenciar los espacios cotidianos habitados por el hombre, entre estos la ciudad, la calle, el apartamento; pero también espacios aún más abstractos como la hoja en blanco, la página o el mundo mismo.

Perec caracteriza un espacio habitado por ser algo apropiado, adueñado y por tanto también construido y conformado siempre a partir de parcialidades. Cerca de esto, el filósofo Gastón Bachelard en su obra *La poética del espacio*, caracteriza los espacios recurrentes de las imágenes poéticas en cuanto que estos surgen de “*espacios vividos, espacios poseídos, espacios amados... apropiados no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación*”, y los contrapone a los “*... espacios indiferentes entregados a la medida y a la reflexión del geómetra*”.²

En este sentido, el proceso creativo constituye también un trazado y una construcción del territorio, conforma un espacio que como el propio mapa, no guarda una relación necesaria de analogía o semejanza con la realidad, con el territorio o el exterior, sino que en tanto

¹ **Perec, Georges.** *Especies de espacios*, España, Montesinos, 2001

² **Bachelard, Gastón.** *La poética del espacio*, p. 28

espacio existe siempre en formas múltiples, fragmentarias e incluso provisionales pero es capaz de otorgar un sentimiento irreductible, inmediato y tangible de concreción del mundo que Perec describe como “... *recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores*”³.

Por otra parte el arte contemporáneo ha subvertido un sentido común acerca del mapa en relación a su analogía con la realidad, lo que ha tenido importantes consecuencias poéticas y políticas, ocurriendo con ello una proliferación de teorizaciones y prácticas del arte que incluyen a la cartografía como un concepto auxiliar, sin ningún estatuto definido.

Siendo así, la pregunta elemental que guía esta investigación es ¿qué puede ser un mapa?, encaminada a utilizar el pretexto de la cartografía como medio para pensar nuevas relaciones y condiciones de posibilidad del arte, y no precisamente intentar construir una relación fija y estrecha entre estas.

En cuanto al orden de la exposición, en el capítulo uno se expone una breve semblanza de la manera en que tanto el sentido de hacer cartográfico como la imagen del mapa han estado presentes en la historia del arte occidental y del período de las vanguardias y hasta la aparición del arte conceptual y el llamado *land art*, o arte de la tierra.

La segunda parte de este capítulo trata particularmente la obra del artista americano Robert Smithson a partir de la que se despliega el pensamiento de cierto tipo de relaciones cartográficas múltiples dentro del arte.

El segundo capítulo consiste en dimensionar la noción de mapa de acuerdo a su desarrollo cultural, a través de perspectivas críticas que cuestionan el estatuto de objetividad del mapa, y en el segundo subtema se propone una conexión de la cartografía en tanto archivo geográfico, con la dimensión de la noción de archivo en el arte contemporáneo.

Finalmente el último capítulo trata sobre las formas en que las nociones de mapa y cartografía se encuentran en lo contemporáneo, en prácticas dentro del arte y en torno a un pensamiento estético y filosófico.

³ **Perec, Georges.** Op. Cit., p.120

Capítulo 1. Perspectiva general de los mapas en el arte.

1.1 Breve recuento de los mapas en la historia del arte occidental y vanguardista.

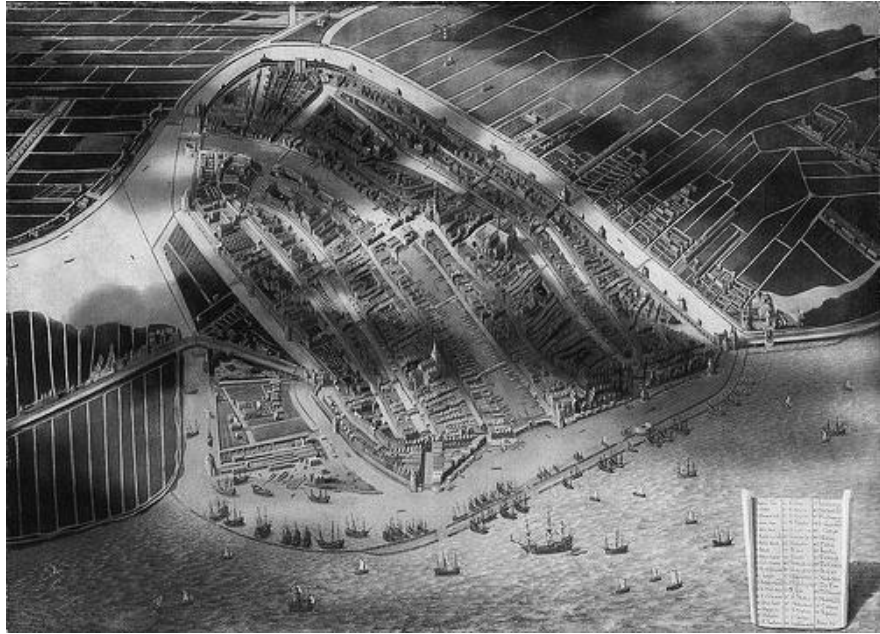
Como tal, una historia de los vínculos de la cartografía en la historia del arte occidental puede remontarse hasta las primeras representaciones del globo en el mundo clásico así como también podría involucrar la ornamentación, la simbología o los tipos de impresión de los primeros mapas estandarizados, entre ellos el grabado, el aguafuerte, la xilografía y los tipos móviles para las letras.

Sin embargo, un paradigma importante de la relación entre arte y cartografía ocurre desde el siglo XVI, época en la que aparecen los mapas en la pintura europea como símbolos territoriales, como demostración de poder social y territorial en los retratos de emperadores, monarcas y hombres de estado. Pero es particularmente el arte holandés del siglo XVII, cuyo máximo exponente es Johannes Vermeer, el que constituye la plena incursión del mapa en la pintura, alimentada del impulso cartográfico de la época y de una noción del conocimiento adquirido y afirmado a través de las imágenes.

Este *arte de describir*⁴ celebra las formas icónicas de sus ciudades y supone una combinación de formato pictórico e información descriptiva, entre las formas artísticas del paisaje y las ramas de la geografía que describen la tierra en mapas y vistas topográficas, lo que es apreciable en casos como el cuadro *Bird's Eye View of Amsterdam* de Jan Micker de 1652 que incluso ostenta la leyenda del mapa pero es camuflado mediante sombras desde arriba que recrean las nubes.

Otra parte de la relación entre los mapas y el arte es pensable a partir del período dadá, surrealista y posteriormente situacionista, en torno a la inauguración crítica por parte de estos movimientos de posibilidades de intervención e incluso de superación del arte en el ámbito de lo cotidiano, del inconsciente o de las posibilidades del decir.

⁴ Véase al respecto **Alpers, Svetlana**. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. España, Hermann Blume, 1987,



Jan Micker, *Bird's Eye View of Amsterdam*, 1652

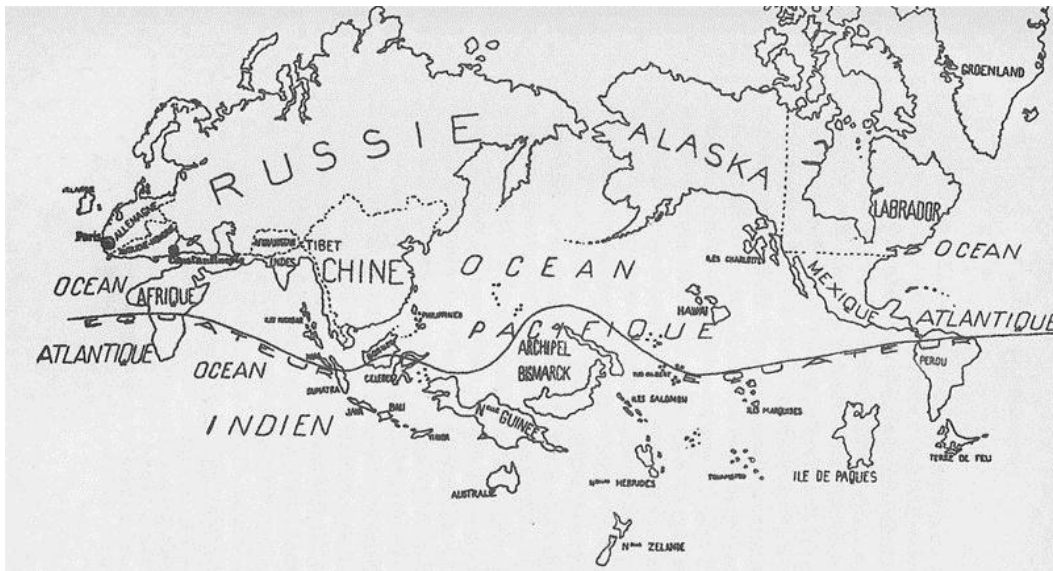
En el caso del dadá, este ha sido interpretado como una reacción frente al caos ocasionado por la Primera Guerra Mundial, que generó desde el arte una crítica a la racionalidad occidental, un rechazo del arte de museos y de la idea de cultura.

El mundo y sus representaciones es decir, los mapas, fueron entonces integrados a las obras de arte dadaístas en un tono irónico y desestabilizador, de renuncia a la lógica de la guerra, al sistema estatal y los mapas que lo sostenían. Son incluidos fragmentos de cartas en los collages de Raoul Hausmann y Hannah Höch que datan de 1919 y 1920 *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Epoch of Weimar Beer-Belly Culture of Germany* (1919) de Höch y *A Bourgeois Precision Brain Incites World Movement* de Hausmann de 1920.

No mucho después aparece en la revista *Variétés* de Bruselas, de junio de 1929, el mapa titulado *Le monde au temps des Surréalistes*, también destinado a perturbar, poner en duda y desestabilizar la hegemonía occidental. En este mapa, los Estados Unidos ya no existen y la mayor parte de Europa es engullida, un pequeño país cubre un área enorme, Afganistán, mientras que Rusia es más grande de lo normal.



Raoul Hausmann, *Cut with the Kitchen*, 1920



Le monde au temps des Surréalistes, 1929

A diferencia del mapa surrealista, el artista uruguayo Joaquín Torres García realiza un dibujo determinado a partir de cierta caracterización de su sociedad, de su ciudad, de la posición geográfica que considera, marca un destino a sus habitantes.

Realizado en 1943, el dibujo del cono sudamericano invertido ilustra un texto titulado *La escuela del sur* en el que Torres escribe acerca de una escuela de arte a fundarse en Montevideo, la cual tendría que responder a un carácter e identidad propia de la región, a la vez que cuestiona los intereses implícitos que han dictaminado lo que es el norte y lo que es el sur.

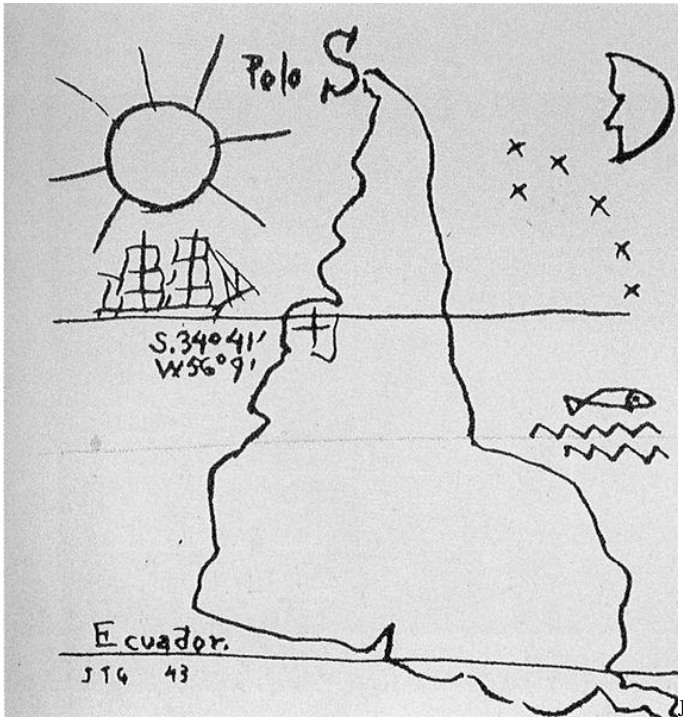
«He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte»⁵

Aunado a estas formas de desestabilizar las representaciones del mundo, el impulso vanguardista inauguró con el situacionismo un tipo de cartografías alternativas consecuentes con un programa político, a manera de mapas subversivos acompañados de estrategias de experimentación creativa en nociones como la deriva y el concepto de psicogeografía.

El concepto de deriva fue introducido por Guy Debord como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos, ligado a la psicogeografía en cuanto se refiere a los efectos que el entorno produce en las emociones y el comportamiento de los individuos.

Los mapas llevados a cabo por la Internacional Situacionista fueron una actividad gráfica que relacionada a dichas nociones apuntó a una crítica directa de la vida cotidiana, de la arquitectura racionalista y el urbanismo.

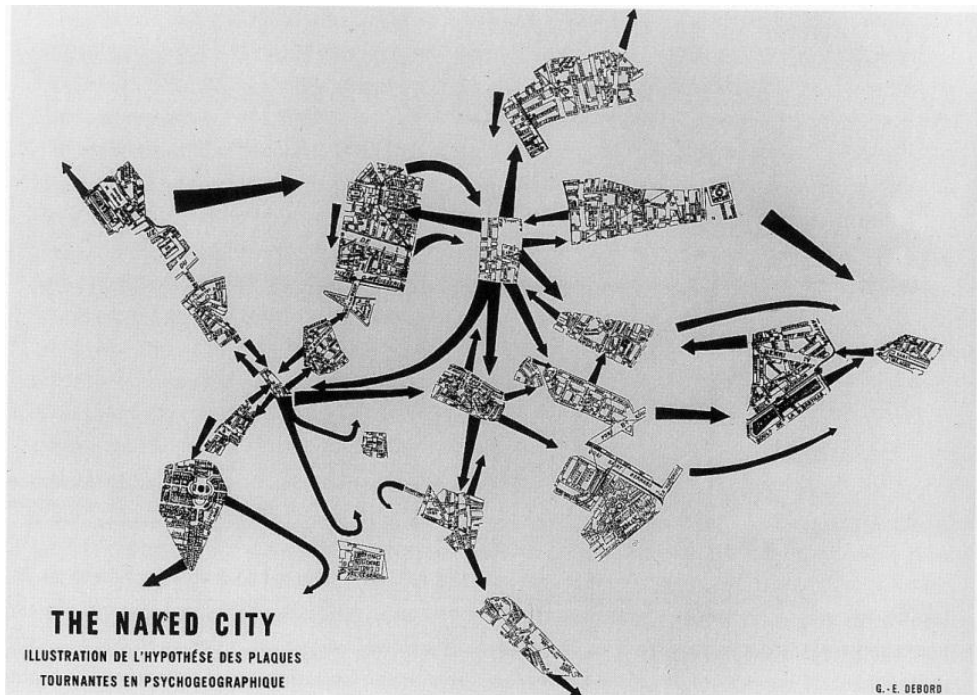
⁵ **Torres García, Joaquín.** *Universalismo constructivo : Contribucion a la unificacion del arte y la cultura de america*, p.193



Joaquín Torres, *Escuela del Sur*, 1943

Estos mapas mostraban por ejemplo la estrechez del París real en el que vive cada individuo, mostrando el trazado de todos los recorridos efectuados durante un año por una estudiante del distrito XVI de París, del que fue resultado un cuadrado geográfico sumamente pequeño.

Las guías psicogeográficas también eran en sí mismas mapas que más que tener un carácter funcional, eran compuestas y determinadas por su carácter emocional. Un ejemplo es el mapa llamado *Naked City* creado en 1957 por Guy Debord, compuesto a partir de fragmentos de un mapa comercial de París recortados y unidos con flechas rojas sobre un fondo blanco. Estos fragmentos girados y desplazados de sus posiciones originales conforman una geografía aleatoria y corresponden a diferentes experiencias en distintas “unidades ambientales” o distritos.



Guy Debord, *Naked City*, 1957

La internacional situacionista fue auto disuelta en 1972 siendo considerada como la última vanguardia del siglo XX. A partir de entonces las representaciones cartográficas estuvieron presentes en artistas ligados tanto al arte conceptual y el arte de la tierra como al arte pop y el movimiento fluxus, tales como Jasper Johns que incorpora por primera vez el mapa de los Estados Unidos en un cuadro en 1961 y en obras como *Carta du mundo utópica* (1968) de Marcel Brodthaers, artista conceptual belga, que muestra la arbitrariedad de la división del mundo por razones políticas e intereses, como una división artificial en una realidad material que le hace falta.

Asimismo el artista Alighiero Boetti asociado al arte povera, cuenta en su obra con una extensa serie de mapas bordados de factura local, muchos de ellos específicamente de zonas en guerra y mapas de división política que muestran las banderas nacionales reflejando el cambiante mundo de la geopolítica desde 1971 hasta 1994.



Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968.

Con la aparición en la escena del arte conceptual y en el período conocido también como el de la *desmaterialización del arte* ⁶, el arte ofreció un puente entre lo visual y lo verbal en obras que transgredieron los límites estéticos tomando por ejemplo información aparentemente neutral como modelo y haciendo referencias frecuentes al diseño cartográfico y a gráficos de información.

Este es el caso del grupo Art & Language fundado en Inglaterra en 1968. El conjunto de su obra constituye una serie de cuestionamientos acerca de la relación entre arte y lenguaje. Estos artistas trabajaron en obras referentes a mapas en las que estos, desposeídos de su función, son presentados como dispositivos críticos que hacen referencia a las paradojas literarias del mapa creadas por Lewis Carroll en *The hunt of the Snark* donde un mapa en blanco se presenta como algo que puede ser entendido por todos y del poema *Sylvia and Bruno* en donde se citan mapas que como el de Borges en *Del rigor en la ciencia*, son tan absolutamente exactos que desplegados tapaban todo el territorio que pretendían

⁶ Período conocido de esta manera por la publicación en 1973 del libro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard.

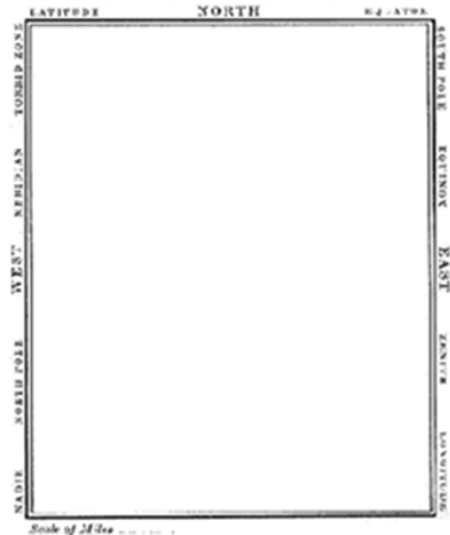
cartografiar. Mapas que a la vez contienen todo y no contienen nada o cuya única función es describirse a sí mismos.

MAP PIECE

Draw an imaginary map.
 Put a goal mark on the map where you want to go.
 Go walking on an actual street according to your map.
 If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside.
 When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.
 The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.
 Give your friends maps.

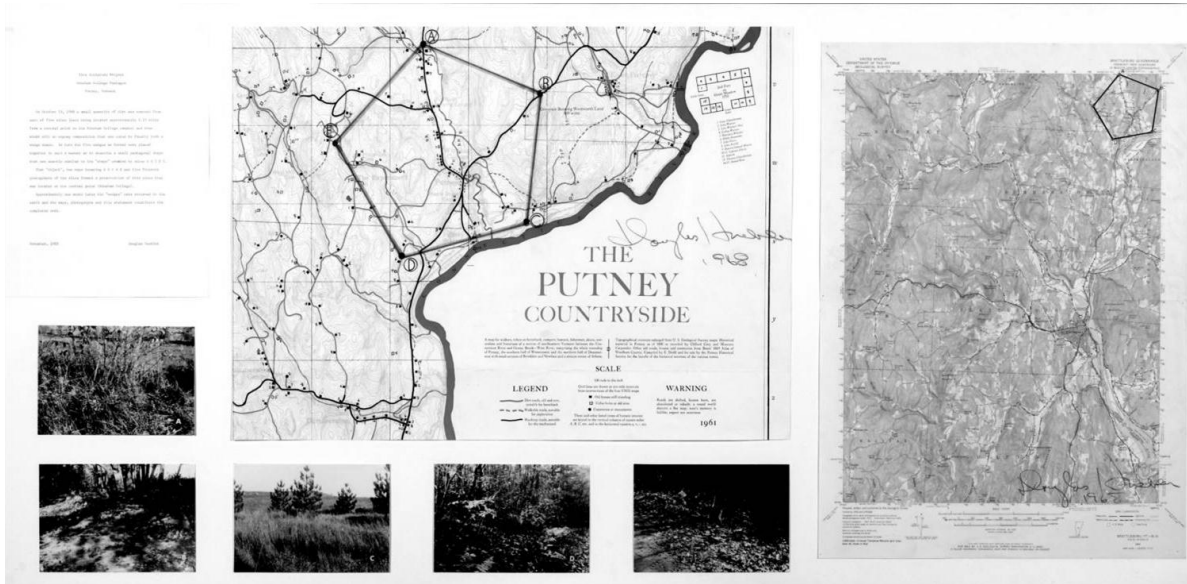
1962 summer



Open chart

Yoko Ono, *Map Piece*, 1962

Art & Language, *Mapa del desierto del Sahara*, 1967



Douglas Huebler, *Proyecto de escultura de sitio, Putney, Vermont*, 1968

La relación entre el arte y la información verbal también es evidente en una pieza como *Map Piece* (1962) de la artista fluxus Yoko Ono en donde hace un uso exclusivo del lenguaje a manera de instrucciones donde establece una dinámica a partir de mapas.

Simultáneamente al arte conceptual, en el arte de la tierra se presentaron ciertos tipos de dislocaciones geográficas muchas veces ligadas a los juegos conceptuales y que incluían entre sus procesos mapas como registro.

Este es el caso del artista británico Richard Long quien en 1964 registra el dibujo de una bola de nieve sobre la hierba, documenta los paseos con fotografías y luego con mapas y texto, o el de Douglas Huebler, artista conceptual americano que comenzó a trabajar con los mapas desde 1968 en un tipo de obras, especialmente *Location pieces*, en las que exploraba la relación entre la obra y el sitio, basadas en la elección de sitios geográficos marcados en mapas de manera azarosa y a través de formas geométricas para después trasladarse a ellos y complementar la acción con documentación auxiliar, dibujos y fotografías, estableciendo una interconexión y complementariedad entre mapa, fotografía y lenguaje.

1.2 La cartografía abstracta del arte en Robert Smithson

Robert Smithson, artista americano nacido en Nueva Jersey en 1938, llevó a cabo procesos que se relacionan con la cartografía y la conformación de mapas, aproximándose muchas de sus obras a estos, mientras que otras los son concretamente.

En sus esculturas cercanas formalmente al minimalismo en las que trabajó desde 1964, Smithson ya involucraba en éstas nociones cartográficas, topográficas y geológicas. Un ejemplo es la obra *Gyrostasis* de 1968 que consiste en una espiral triangulada de acero y que puede ser considerada como una réplica pasada a volumen de un mapa y que anuncia sus trabajos posteriores como él mismo expresa:

*Cuando la realicé pensaba en los procedimientos cartográficos en relación con el planeta Tierra. Se la podrá considerar como un fragmento cristalizado de rotación giroscópica o, en una dimensión más abstracta, como un mapa tridimensional anunciando Spirai Jetty. Gyrostosis no deberla ser considerada como un objeto aislado.*⁷

Smithson también hizo un uso un uso importante del vidrio y del espejo en sus trabajos escultóricos. En obras como *Mirrored Ziggurat* (Zigurat reflejado, 1966) y *Mirror Stratum* (Estrato de espejos, 1966) investigó las relaciones entre formas geométricas pirámides, culturales (pirámides, zigurats), naturales (montañas) y sociales (estratificaciones de los «desechos de la civilización»)⁸ a través de superposiciones y estratificaciones de espejos y vidrios.



Robert Smithson, *Gyrostasis*, 1969.

⁷ Citado en **Guasch, Ana M.** *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* , p.58

⁸ Ídem, p.57

La filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann ha escrito al respecto de un plano cristalino y especular en la obra de Smithson que coincide con el cartográfico en una concreción donde el espacio tiempo es articulado, creado, construido.

Dicho plano corresponde a las imágenes creadas del vidrio, la transparencia y el espejo que suponen transformaciones en la visión o más bien un tipo de visión que deslocaliza la mirada. Se trata de una imagen precaria, inestable y creadora de virtualidades, que supone desplazamientos y fragmentaciones, asimismo una simultaneidad visual y una conjugación de tiempos como “coalescencia” del presente y el pasado, una constelación de tiempos plurales y de imágenes heterogéneas que Buci-Glucksmann asocia con una estética de lo efímero.

Pero por otra parte, el vidrio y el espejo son elementos asociados a una visión de la modernidad, de lo que Buci-Glucksmann llama utopías cristalinas del vidrio como símbolo de la vida moderna en el siglo XX tanto en la arquitectura como en el arte vanguardista donde es posible nombrar figuras como como Bruno Taut, Mies van der Rohe o Marcel Duchamp desde el comienzo del siglo.

Esta visión del vidrio es subvertida por Smithson al reivindicar en su obra dichas coalescencias del tiempo y explotando, en ese plano cristalino, el mismo carácter de artificio de los mapas.

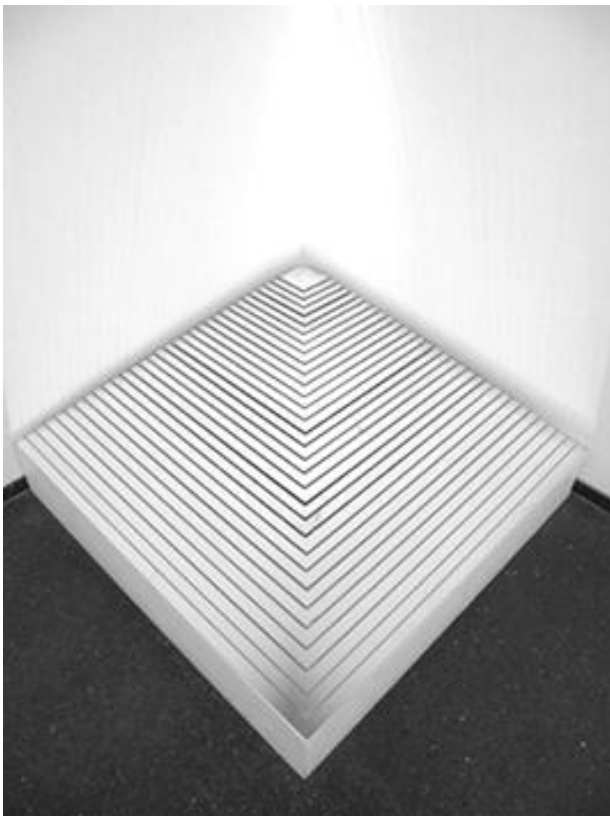
Smithson considera que este carácter de construcción y artificio y finalmente de abstracción que conllevan los procesos cartográficos, guarda una importante relación con la dimensión del arte que se presenta en sí mismo como un tipo de cartografía abstracta o una revisión “mapeada” que resume la experiencia, de manera que los mapas son objetos que median entre el lenguaje y el mundo.

La cartografía así como el arte en sí mismo suponen entonces una pérdida entrópica⁹ de información y una brecha irreductible entre mapa y territorio que Smithson demuestra en la

⁹ **Entropía.** Robert Smithson se interesa en el concepto de entropía sobre la idea de desgaste asociada al paso del tiempo y la inevitabilidad que esta ley promueve en cuanto al desorden y la descomposición de las cosas, observando esta característica en las ciudades, sobre todo en los suburbios en los que considera que la

relación de los conceptos Site/Nonsite que establecen un dialogo entre el lugar/obra exterior, espacio abierto sin connotaciones artísticas, mina, cantera abandonada, etc. (Site) y un no lugar/obra interior (Nonsite) que se presenta como obra de espacio interior, de galería o museo.

Smithson llevó a cabo los primeros Nonsite en 1968. Estos consistieron en contenedores llenos de materiales como piedras, asfalto o arena, recogidos por el artista durante paseos geológicos, además de un sistema de documentación que incluye mapas y fotografías poniendo en relación la galería con el sitio donde se situaron los materiales, por lo que constituyen una representación y descripción abstracta del paisaje por el que el espectador podía viajar, conceptual y visualmente al Site.



Robert Smithson, *Mirror Stratum*, 1966.

expansión descontrolada de las ciudades y el número infinito de urbanizaciones del fin de la posguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía.

Buci-Glucksmann considera que la dialéctica entre estos dos conceptos que propone Smithson evidencia una paradoja geo-filosófica que da lugar a la construcción del mundo por medio del mapa, es decir, el que por un lado el mapa sea el territorio pero en otro sentido el mapa no es el territorio, más aún, es su sustituto.

La obra de Smithson siempre compartida entre el material y el concepto generó consecuentemente, cuestiones acerca de la verdadera ubicación de la obra, es decir, si esta se encontraba en los sitios reales o en los no sitios en la galería, desafiando con ello cualquier sentido de la ubicación simple.

Más allá de la ubicación del arte, Smithson considera que éste como revisión “mapeada” establece una diferenciación del estado ilimitado original de la naturaleza, de una materialidad desdiferenciada y asignificante, que a lo largo de la historia del arte ha llevado a la conformación de una técnica racional que ordena de una forma unívoca el museo caótico de la naturaleza y conforma un plano de organización en el arte y la división de este en categorías “ racionales” de “pintura, escultura y arquitectura”.

En esta medida la cartografía como sistema de abstracción relacionado a lo mental es un medio “para reprimir las dimensiones de la realidad” pero también para “proclamar el espacio del arte”, es decir que Smithson considera simultáneamente que el arte sólo puede estar conformado a partir de límites y de la conformación de un espacio propio como autónomo y autotélico, una estructura organizante y que da formato al museo caótico de la naturaleza, no obstante que privilegia en su obra procesos que no han sido idealizados o diferenciados hasta el grado de adquirir significados objetivos¹⁰.

Para Smithson el modelo de abstracción que tiene origen en la mente supone una topografía mental que es comparable a la superficie terrestre. *Una sedimentación de la mente: Earth Projects*, es un artículo publicado en 1968 donde Smithson escribe acerca de sedimentos cerebrales, fragmentos y partículas que se establecen como la conciencia sólida en la historia del arte y el lenguaje de la crítica racionalista. Los hundimientos de tierra, las fallas, los deslizamientos, las fracturas, los plegamientos no se producen únicamente en la

¹⁰ Véase **Smithson, Robert**. *Un Museo del lenguaje en las inmediaciones del arte*. Selección de escritos, p.97

naturaleza sino en la mente humana y corresponden a las falacias del pensamiento y las ficciones del espíritu.

En relación al lenguaje y la dimensión de la textualidad, Smithson considera que ver un texto supone ver tanto una imagen como una red de significaciones para entender que por otra parte tienden a ocultar la materialidad del lenguaje.

En un texto inédito de 1969 titulado *Hidden Trails in Art*, Smithson asocia la distribución de elementos en una revista *Artforum* con masas de tierra, continentes y océanos con la prosa y las ilustraciones fotográficas, convirtiendo la página en una composición abstracta en relación más a la topografía y la cartografía que al significado.

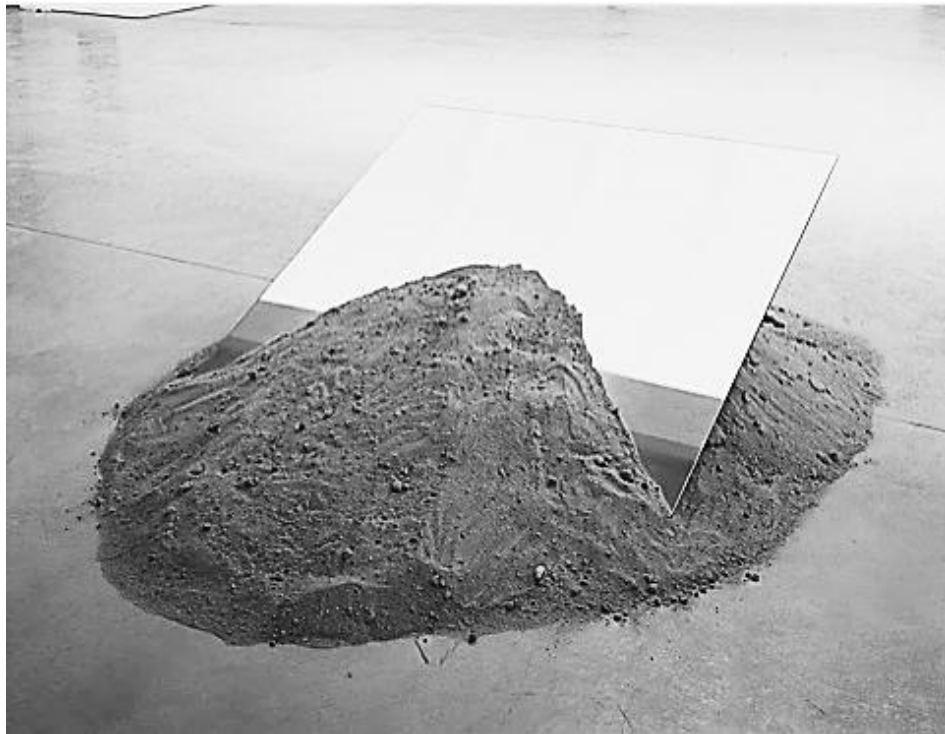
Une lecture suffisamment longue permet de voir que ce magazine de format carré repose sur le principe d'une circularité qui se dissémine sur une carte qui ne mène nulle part, mais où alternent des blocs typographiques qui sont les pays (appelés critiques) et de petits océans aux angles droits (appelés photographies). Allez à n'importe quelle page entre ces hémisphères et, comme Gulliver et Ulysse, vous serez transportés dans un monde de pièges et de merveilles. (...) Regardez n'importe laquelle de ces photographies en noir et blanc sur ces pages en faisant abstraction du titre et de la légende et elle deviendra une carte avec des longitudes emmêlées et des latitudes disloquées. Les profondeurs océaniques de ces cartes submergent des continents de prose.¹¹

¹¹ Citado en **Corbel, Laurence**. *Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Robert Smithson*. En Textimage revue revue d'étude du dialogue texte-image. N°2 Cartes et plans, verano2008.

La siguiente es una traducción aproximada:

“Una lectura suficientemente larga permite ver que esta revista de formato cuadrado se basa en el principio de una circularidad que se disemina sobre una carta que no conduce a ninguna parte, pero donde alternan bloques tipográficos que son los países (llamados críticos) y pequeños océanos de ángulos derechos (llamados fotografías). Vaya a cualquier página entre esos hemisferios y, como Gulliver y Ulises, ustedes serán transportados a un mundo de trampas y maravillas. Vea no importa cuál de estas fotografías en blanco y negro en esas páginas haciendo abstracción del título y de la leyenda y se convertirá en una carta con longitudes enredadas y de latitudes dislocadas. Las profundidades oceánicas de estas cartas sumergen continentes de prosa”.

La cartografía de Robert Smithson consiste en gran medida en una cadena de significaciones que se conjugan en formas materiales, imágenes, dibujos, fotografías y acontecimientos físicos y espaciales y se presenta como un modelo operativo de lectura que implica una experimentación sobre lo real.



Robert Smithson, *Leaning Mirror*, 1969

Capítulo 2. El mapa como dispositivo cultural

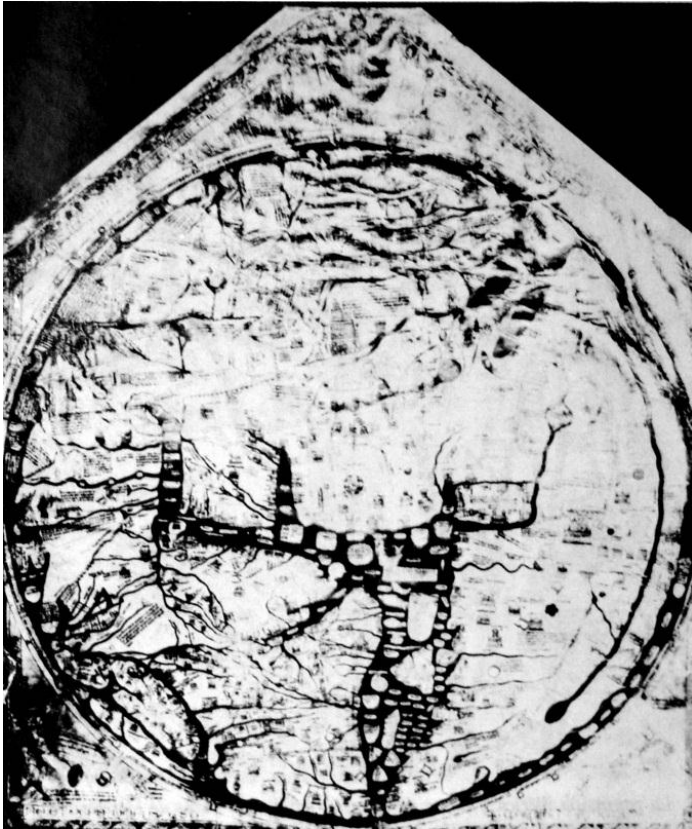
1.1 Lecturas del mapa a partir de un desarrollo cultural de la cartografía.

La formación de una ciencia cartográfica se asocia al desarrollo de las ciencias ilustradas durante el siglo XVIII y a la época de las grandes exploraciones geográficas. Con el desarrollo tecnológico y la intervención de territorios con fines colonizadores y de expansión de mercados, la historia de los mapas se encuentra inextricablemente vinculada al surgimiento del Estado-nación en el mundo moderno, un proceso que conllevó la estandarización técnica y cultural de los mapas y su difusión y reconocimiento social así como también el reconocimiento de cierta imagen del mundo.

A partir de ello, un sentido común del mapa ha sido conformado como una imagen simplificada, analógica, que muestra la realidad despojada de toda subjetividad, una imagen estandarizada del espacio como algo uniforme y continuo, imagen anónima y verdadera apoyada en la legitimidad institucional de la cartografía como disciplina científica, lo que incluye la actividad del cartógrafo como un registro de las impresiones del mundo exterior trasladadas a una forma gráfica.

La organización del espacio cartográfico es incluso comparable a la invención de la perspectiva en el siglo XVI que de manera similar significó una interpretación y codificación racional del espacio considerada por Occidente como la manera real del espacio. En este sentido la conformación de una carta suponía también un desarrollo como exhibición de la acumulación del conocimiento geográfico.

Sin embargo, a lo largo de la historia otros tipos de espacios fueron conformados en mapas que carecían de base científica. Un ejemplo son los mapas medievales donde el espacio era entendido en función de su percepción subjetiva y simbólica, integrando componentes geográficos, históricos, religiosos y míticos en un mismo espacio de representación y que no obstante constituyen una descripción válida y precisa del mundo tal como era concebido en la época.



Mapamundi de Hereford, 1300 n. e.

Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta la década de los ochenta, sucedió un cuestionamiento significativo de las aspiraciones positivistas de la cartografía y su visión tecnocrática, y con ello un acercamiento humanista a la historia de la cartografía que se manifestó en proyectos como *The History of Cartography Project* proyecto editorial que inició en 1987 del que participa el historiador inglés John Brian Harley fallecido en 1991 y que constituye el mayor referente de estas nuevas investigaciones cartográficas.¹²

Estos nuevos estudios se apoyaron en las ciencias sociales, en la semiótica y la semiología de acuerdo con una visión asociada a los mapas como una forma de lenguaje y la consideración de que la cartografía, como ciencia, debía descubrir y perfeccionar la gramática y la sintaxis de comunicación de los mapas. No obstante, el interés de los

¹² Véase al respecto **Díaz Ángel. S** Aportes de Brian Harley a la nueva historia de la cartografía y escenario actual del campo en Colombia, América latina y el mundo
Disponible en: http://issuu.com/razoncartografica/docs/_data_h_critica_39_n39a11__1_

estudios comenzó a deslizarse a una preocupación por comprender el contexto o los procesos históricos específicos en los que estaban inmersos la producción y el uso de los mapas más que en la precisión de la información.

El esfuerzo de estos historiadores cartógrafos va también dirigido a indagar la manera en que los mapas funcionan en la sociedad como una forma de poder-conocimiento de acuerdo a un sistema de reglas y recursos que conforman un discurso cartográfico así como sus efectos sociales.

Particularmente Brian Harley en sus ensayos retoma ideas de Michel Foucault sobre la formación de los discursos y la conformación del Estado moderno y sus tecnologías de conocimiento y control de la población y del territorio, proponiendo incluso que los cartógrafos son los creadores de un panóptico espacial.¹³

En este marco también propone una deconstrucción de los significados implícitos en los mapas haciendo uso de la palabra asociada a la teoría deconstruccionista de Jacques Derrida¹⁴, en torno a la que Harley pretende que las diferentes significaciones, las “reglas y estructuras ocultas” de la cartografía, las jerarquías e ideologías sociales pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura de elementos simbólicos del mapa.

Esto es porque a su consideración todos los mapas plantean un argumento acerca del mundo y son propositivos por naturaleza. En ellos está presente la retórica en el uso de colores, decoración, tipografía, dedicatorias o justificaciones acerca de su método que desde la perspectiva de Harley constituyen recursos que otorgan autoridad y legalidad al mapa.

Por su parte, la geógrafa Carla Lois en el artículo *La elocuencia de los mapas: un enfoque*

¹³ **Panóptico.** El panóptico es un centro penitenciario imaginario diseñado en 1791 que permite observar los prisioneros sin que éstos puedan saber si están siendo observados o no. El filósofo francés Michel Foucault simboliza con él un modelo de sociedad disciplinaria.

¹⁴ **Deconstrucción.** Es un término utilizado por Jacques Derrida. Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas y propone que las diferentes significaciones de un texto pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado. No considerada como una teoría de crítica literaria, ni como una filosofía, constituye una estrategia y una nueva práctica de lectura.

*semiológico para el análisis de cartografías*¹⁵ argumenta que alrededor del mapa existen condiciones contextuales (técnicas, sociales, políticas, institucionales e históricas) y condiciones textuales (códigos, sintaxis gráfica y funciones sígnicas) bajo las que son leídos los mapas, mismas que resultan en la conformación de mecanismos de lectura, siendo las condiciones textuales las que otorgan efectos de sentido a los mapas, efectos tales como la veracidad, la atemporalidad y la científicidad que inciden en el espectador más allá del mensaje explícito que se supone los mapas presentan.

En tanto emplean un sistema de signos e implican un acto de construcción, los mapas son susceptibles de ser leídos.

Sin embargo, lo que para la presente investigación es importante retomar de esta consideración del mapa como parte de un discurso cartográfico y asociado a la textualidad, es la consideración de que el espacio cartográfico se presenta como un espacio de sentido conformado a partir de dicho carácter de construcción, construcción de una imagen del mundo que permite pensar la recomposición entre ficción y realidad, entre imagen y representación.

Esta consideración ya se hace presente en el interés de Brian Harley por aplicar el análisis de actividades que como la historia del arte, la crítica literaria, la arquitectura y la música, tienen que ver en cierto sentido y en grados diferentes con la ficción, al estudio de los mapas. De ahí su interés en los análisis visuales de Panofski.

Mientras que la ficción es una noción en gran medida asociada con el arte y la literatura, la conformación del sentido común del mapa se sustenta en razón de una similitud, equivalencia o analogía con la realidad. Sin embargo, ya los estudios de Harley, como se expresa en la introducción al libro *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*, que recopila los ensayos de Brian Harley han generado una cuestión acerca de si es posible o incluso necesario suponer que los cartógrafos crean una realidad no cartográfica al mismo tiempo que la representan.¹⁶

¹⁵ **Lois, Carla M.** *La elocuencia de los mapas: un enfoque semiológico para el análisis de cartografías*. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/dag/02121573n36p93.pdf>

¹⁶ **B. Harley.** *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*, p. 44

En relación con lo anterior, Carla Lois menciona en dicho artículo una cierta función de los mapas que en tanto “modelos” de la realidad constituyen geografías anticipatorias y participan de la construcción de un espacio geográfico o de cierto tipo de órdenes espaciales (regiones’, ‘fronteras’, ‘dominios’, ‘territorios’, etc.).

2.2 El proceso del archivo en torno a la cartografía.

La cartografía y el atlas como prácticas visuales están relacionados con la noción del archivo que más que un conjunto de documentos, registros, datos o memoria cultural, posee el sentido de una práctica que forma sistemáticamente un corpus de elementos seleccionados previamente y que responden a un principio de agrupamiento, de unificación, clasificación, jerarquización y estandarización que, como analiza Jacques Derrida en *Mal de archivo*¹⁷, están muy lejos de ser maneras neutrales, amorfas o indeterminadas de proceder.

La conformación histórica de los archivos cartográficos estatales se asocia desde una perspectiva crítica a la pretensión occidental de ordenar y dominar el mundo a través de representaciones invariablemente favorecedoras a Occidente. Así, los datos recopilados en las actividades de los geógrafos han sido directamente explotables por las autoridades coloniales, los estrategas, los comerciantes o los industriales.¹⁸

Sin embargo, desde el análisis de la noción de archivo en Derrida, es posible vislumbrar que la noción de archivo además de legitimar la historia cultural, tiene un papel activo en el presente al definir y dar forma al pasado, por lo que consiste en ser a la vez instituyente y

¹⁷ **Derrida J.** *Mal de archivo: una impresión freudiana.*

Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

¹⁸ Esta es la tesis que sostiene **Estrella de Diego** en *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente.*

conservador en tanto que produce como registra el acontecimiento y establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y el porvenir.

El archivo actúa en contra de la destrucción, el olvido y la amnesia. Tiene su origen, explica Derrida, en la pérdida de la memoria cultural y su misma estructura determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir, sin existir en esta preservación una espontaneidad mnémica, de manera que el archivo no constituye la memoria como tal, ni la experiencia de la anamnesis.

El arte contemporáneo ha explorado la forma del archivo utilizando recursos como la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serialidad, el uso de sistemas de clasificación y de organización sistemática en una búsqueda por transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial, además de convertir una información histórica, a menudo perdida o desplazada, en físicamente presente.¹⁹

Estos recursos incluyen a los dispositivos visuales conocidos como atlas que históricamente fueron conformados como el formato de un libro que recopila y organiza el conocimiento geográfico y astronómico. Se trata además, de un dispositivo vinculado a la cartografía que recibió su nombre de una de las colecciones de mapas de Mercator aparecida en 1585 y que incluía un frontispicio con una imagen de Atlas, el titán de la mitología griega.

Posteriormente este término ha aludido a un género de publicaciones de libros con imágenes que consisten en una presentación visual enciclopédica y temática con fines didácticos y explicativos.

Atlas Mnemosyne es el nombre del proyecto conformado entre 1924 y 1929 por el historiador de arte alemán nacido en 1866 Aby Warburg. Consiste en un inventario, una acumulación de imágenes de distintas procedencias y soportes clasificadas mediante una lógica casi exclusivamente visual de asociaciones y correspondencias cuyo objetivo primordial fue el estudio de la función de los valores expresivos de la antigüedad es decir,

¹⁹ Véase al respecto **Guasch, Ana M.**, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, España, 2011.



Uno de los paneles de Atlas Mnemosyne

modelos, expresiones compositivas, gestuales, etc. ya existentes en el inconsciente cultural y que influyeron en el arte renacentista.

Se trata del reconocimiento de una memoria inconsciente, de asociaciones que subyacen en la cultura a partir de la reunión de formas identificables de memoria colectiva, integrando congruencias compositivas sin formar una aparente linealidad y sin estructurar un discurso sobre la historia.

Entre las imágenes de procedencias heterogéneas es posible encontrar grabados, pinturas de maestros antiguos, copias y adaptaciones de un artista a otro artista, escenas mitológicas del siglo XVII, imágenes de culturas no-occidentales, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos o diarios.

De acuerdo con Ana María Guash, este proyecto constituye una visión policéntrica que se articula a través de heterogeneidades y discontinuidades, una manera rizomática de procedimiento que subvierte la visión de la historia larga y de las grandes épocas históricas, además de refutar la idea de una historia del arte evolutiva respaldada aún en la época, en la visión de Joachim Winckelmann sobre la historia del arte.²⁰

El Atlas de Warburg es en esta medida un antecedente de los trabajos de archivo que en formas contemporáneas se contraponen a la formación de un cuerpo u organismo de información neutralizada, adoptan posturas antijerárquicas y que suelen utilizar materiales heterogéneos, tanto encontrados o contruidos, públicos y a la vez privados, reales pero también ficticios o virtuales.

El crítico de arte Didi Huberman considera que el atlas y el archivo implican un montaje unido a la visualidad que se opone a trazar la historia como una narrativa y a una historia lineal y cronológica, además de que una imagen reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos por lo que el valor del conocimiento no podría ser intrínseco a una sola imagen, sino que sucede a partir de la construcción y yuxtaposición de formas plurales relacionándolas entre ellas.²¹

Asimismo, Guash considera que las formas contemporáneas del archivo evidencian la posibilidad de lecturas inagotables, de nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico y cita como antecedentes del archivo anómico, además del proyecto de Warburg, *The Arcades Project* de Walter Benjamin, las series de retratos fotográficos de August Sander y *Documents* de Georges Bataille desarrollados también en las primeras décadas del siglo XX.

²⁰ Ídem., p. 25

²¹ **G. Romero, Pedro.** *Un conocimiento por el montaje.* Entrevista con Georges Didi-Huberman. Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes, 2007. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_(4833).pdf)

Como sucesores de estos antecedentes citamos dos ejemplos contemporáneos, el proyecto del artista alemán Gerhard Richter denominado simplemente *Atlas* y el grupo de artistas que conforman The Atlas Group.

La obra en proceso de Gerhard Richter consta en su versión actual de 640 paneles que distribuidos de forma cronológica contienen fotografías, recortes de periódicos y revistas, fotomontajes, imágenes agrupadas en temas generales pero indefinidos, en total más de 5000 documentos fotográficos en color y a blanco y negro sin ningún tipo de comentario textual ni aparente intención narrativa formando un conjunto sin ningún criterio de orden estético, de una manera que resulta apolítica y anti comunicativa, o bien esotérica y esteticista.

En gran medida la obra de Richter se presenta como una arqueología de registros fotográficos y pictóricos, cada uno de los cuales existen por separado y actúan en la percepción y el aparato mnemónico de los individuos de una manera un tanto independiente no obstante que simultáneamente se trata de imágenes que se cruzan todo el tiempo en el registro mnemónico de los individuos.

Por otra parte The Atlas Group es una fundación imaginaria creada en 1989 por el artista libanés Walid Raad que tiene el objetivo de investigar, documentar, estudiar y producir artefactos de audio, visuales y literarios sobre la historia contemporánea de Líbano con énfasis en los conflictos bélicos entre 1975 y 1991.

Las obras de The Atlas Group no se presentan como documentos que se refieren a acontecimientos y hechos concretos, hay en ellas una línea sutil entre lo real y lo ficticio encaminada a señalar el modo en que la ficción tiene el poder de transformarse en un hecho histórico, estético, económico-social o político además de mostrar cómo la información nunca es del todo neutral sino que se encuentra tergiversada en perspectivas individuales y en la versión de los medios de comunicación.



The Atlas Group / Walid Raad, *Notebook Volume 38; Already Been in a Lake of Fire*, 1975-2002



Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-1968

Capítulo 3. Otras cartografías

3.1 El principio de cartografía en Deleuze y la mirada cartográfica.

Los mapas como concepto general nos conducen a pensar en los territorios y la relación que estos guardan entre sí, una vez que la visión de los mapas como una imagen analógica en términos de correspondencia con la superficie terrestre ha sido criticada y excluida por limitada.

Tratándose del espacio donde se desarrolla la existencia de las comunidades y los individuos, los territorios también están sujetos a la misma lógica crítica de Brian Harley según la cual estos resultan del ejercicio de relaciones de poder.

Sin embargo, una actividad como pensar, argumenta Gilles Deleuze, también se hace más bien en relación con el territorio y la tierra. Su filosofía es una especie de “geofilosofía” que involucra conceptos y nociones geográficas, topográficas e incluso geológicas y para la que la noción de territorio es más amplia que la definición espacial y supone un proceso de subjetivación²² y de apropiación en un conjunto de representaciones que desembocan pragmáticamente en una serie de comportamientos, de investimentos sociales, culturales, estéticos, cognitivos, en dimensiones que van de lo físico a lo mental, de lo social a lo psicológico, de manera que el valor del territorio es existencial y si bien implica un espacio, este no consiste en la delimitación objetiva de un lugar geográfico.

Un ejemplo de este tipo de apropiación respecto a la cartografía es un comentario en el que Brian Harley expone los intereses colonialistas de las potencias europeas para las cuales más allá de la delimitación cartográfica, había una tierra “sin cartografía” donde privaba

²² **Subjetivación.** No es igual a la subjetividad individuada, se refiere a procesos de subjetivación que no remiten ni a la persona ni al yo, sino a modos de pensar, de sentir, de actuar; a modos de existencia relacionales. Es la expresión de maneras de percibir el mundo, de hacer y de aprehender y de elaborar conocimientos. Es una producción social-histórica-cultural. Asimismo es operación mediante la cual los individuos o las comunidades construyen sus propios estilos de vida al margen de los poderes y los saberes establecidos.

un ejército de imágenes imprecisas, heréticas, subjetivas, tendenciosas e ideológicamente distorsionadas.²³

Como contraparte de los procesos de territorialización, Deleuze junto con Félix Guattari exponen un pensamiento o proceso desterritorializante que supone un abandono del territorio mediante una operación de líneas de fuga que constituyen una mutación dentro del sistema. Deleuze identifica estas líneas con movimientos creadores, movimientos de transformación que conducen a destino desconocido, no previsible, no preexistente, pero que al mismo tiempo pasarán a conformar nuevos territorios y procesos de reterritorialización.

Un pensamiento desterritorializante supone un escape a las formas de la representación y de la identidad, a la serie de significados y representaciones que hemos asumido. Simultáneamente constituye el rechazo y la subversión del sentido común, así como una manifestación de la diferencia que es pensada por Deleuze como un sistema de relaciones que no pueden someterse a la representación pero tampoco trascienden la experiencia, sino que se trata de las condiciones de una experiencia particular, espacios, tiempos y sensaciones particulares.

Un movimiento permanente de desterritorialización es para estos autores lo que caracteriza por un lado al capitalismo como estructura social y por otro a la esquizofrenia que supone no la entidad clínica sino un proceso de pensamiento en torno al cual proponen una pragmática, el esquizoanálisis, no como una disciplina sino como una modalidad de análisis permanente que se relaciona con la cartografía en aquello que esta implica, es decir, el trazar líneas.

El esquizoanálisis trata de conocer los *lineamientos* que atraviesan a los individuos y a los grupos, líneas que no son significantes por sí mismas pero que componen un mapa de relaciones y estructuras desde el que, en su provisionalidad, es posible ejercer un análisis.

De acuerdo con este principio de cartografía, el hacer un mapa no es lo mismo que un calco puesto que el calco remite siempre a un original, pero el mapa es un original en sí mismo.

²³ B. Harley, Óp. Cit., p. 191

La cartografía se presenta así como un método que apunta a acompañar un proceso y no a representar un objeto, es una experimentación sobre lo real “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificación”²⁴.

Este principio resulta crucial para el arte puesto que se relaciona con la manera en que el arte posibilita mostrar aspectos heterogéneos que conectan con la realidad de la experiencia sin pretender representarla, de manera que entre el sentido y la sensación, el arte surge de actos constituyentes y acontecimientos reales que tienen lugar tanto en una topografía mental como a través de la materialidad del lenguaje y de la inverosimilitud geométrica o la imperfección anómala como medios.

La cartografía podría constituir el plano de composición que forma parte de las determinaciones de una obra de arte, además de los afectos y preceptos por los que este deviene en un bloque de sensación,²⁵ que no está sujeto a la significación, ni tampoco constituye algo propio de un sujeto.

Por otra parte, Christine Buci-Glucksmann caracteriza una mirada cartográfica en el arte como un dispositivo de visión que ha estado presente en la historia del arte desde lo pictórico del siglo XVI a lo contemporáneo virtual, inaugurada en obras como *Paisaje con la caída de Ícaro* de Peter Brueghel o *Vista y plano de Toledo* de El Greco que constituyen una nueva mirada sobre el mundo que suscita nuevas relaciones con este y se presenta como una alternativa al modelo de visión que pretende ofrecer una visión total del mismo.

Para Buci-Glucksmann dicha mirada cartográfica es una mirada nómada que se asocia al paso de una cultura de estabildades y de objetos a una de inestabilidad y cambio en el estado de flujos globales y virtualidades de la información, del ciberespacio y la comunicación instantánea donde predominan los flujos pantálicos de las nuevas tecnologías y sucede una desestabilización del arraigo terrestre del sentido.

²⁴ **Deleuze G. & Guattari F.** *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. p.18

²⁵ Sobre las nociones de afectos, perceptos así como un despliegue del arte como bloque de sensación, ver el texto *¿Qué es la filosofía?* Gilles Deleuze.

También respecto a esta visión, es en el mapa y la cartografía donde se manifiesta la calidad de construcción de la imagen del mundo y el espacio en donde se generan las paradojas y lógicas múltiples que suponen además una ruptura con el pensamiento cartesiano racionalista de la división entre sujeto y objeto de conocimiento asociada al dominio tecnológico del mundo.

La mirada cartográfica constituye nuevos tipos de abstracciones sobre el paisaje como la vista aérea o el diagrama incluso, que por una parte desnaturalizan la visión pero también permiten nuevas visibilidades y legibilidades.



El Greco, *Vista y plano de Toledo* ,entre 1608-1614.

3.2 La función cartográfica del arte y las formas de activismo cartográfico.

En las últimas décadas ha tenido lugar una serie de prácticas artísticas que utilizan procesos asociados con la cartografía o que son presentadas como tal. En el campo del arte contemporáneo la cartografía es utilizada a menudo como una herramienta analítica, una investigación crítica o un modelo de investigación que busca convertirse en un mecanismo

de transformación social procediendo de acuerdo a diferentes estrategias que constituyen un desvío o *detournement*²⁶ de la propia función cartográfica.

En la investigación titulada *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de Mapas Críticos* de Diana Padrón Alonso²⁷, este tipo de trabajos cartográficos es caracterizado por estrategias tales como relecturas críticas de mapas y de cartografías establecidas o hegemónicas, utilizando recursos tales como la reapropiación de espacios públicos, derivas urbanas colectivas, la recopilación de datos estadísticos y acciones que en buena medida se relacionan con la noción de estética relacional introducida por el sociólogo Nicolás Bourriaud que se fundamenta en procesos participativos y acciones colectivas o la creación de vínculos con la comunidad.

Aunado a ello se considera que este tipo de trabajos artísticos de principios cartográficos, generan alternativas en la visualización y representación de mecanismos sociales, políticos y culturales, así como contribuyen a trazar mapas de los imaginarios y subjetividades colectivas o individuales promoviendo formas de autorrepresentación.

Sin embargo, resulta pertinente situar en el tiempo el paso hacia este tipo de prácticas basadas en contextos y la manera en que estas se insertan en espacios que involucran tanto flujos comunicacionales como espacios urbanos y formas de participación social.

El crítico de arte Hal Foster relaciona las prácticas de *mapeado* como una forma de arte, con lo que llamó el giro etnográfico del arte cuya aparición asocia a las últimas vanguardias del siglo XX y que supone un trabajo interdisciplinar que hace uso de registros y documentos etnográficos para un resultado que puede ser interpretado como un mapeado sociológico de una comunidad o de una institución.²⁸

²⁶ **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 político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

²⁷ **Padrón Alonso, Diana.** *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de Mapas Críticos.* Disponible en: http://www.scribd.com/fullscreen/64076668?access_key=key-15h786u15ad3z8limkq5

²⁸ **Hal Foster.** *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, p. 189

Este giro etnográfico se relaciona por otra parte a la conformación posterior de discursos artísticos en torno a discusiones sobre la multiculturalidad e inclusión de la alteridad como parte de una política de reconocimiento de la diferencia y proyecto poscolonial de descolonización, manifestando un interés por los lugares y las identidades locales y sobre todo por la narratividad en detrimento de las características estético-formales.

Simultáneamente adquiere valor el desarraigo y el desplazamiento, de manera que muchos artistas internacionales en la actualidad trabajan vueltos hacia lo local sin detrimento de su condición de artistas globales y haciendo del nomadismo un punto de partida de las prácticas artísticas, como lo expresa el propio Nicolás Bourriaud quien considera que “la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por construcciones provisionarias y nómadas”²⁹.

Asimismo, las condiciones de globalización involucran al arte en lo que se ha denominado como un “nuevo internacionalismo” que incluye tanto las obras de arte como los sistemas globales de exposición, las posturas curatoriales y las instituciones internacionales del arte contemporáneo, alimentadas por flujos comunicacionales propios de las nuevas tecnologías y por la interconexión entre países asociada a la expansión de los mercados globales.

De acuerdo a esas condiciones de globalización e internacionalismo, el arte contemporáneo posee una función cartográfica en la medida en que constituye una referencia en la construcción, re significación y reposicionamiento de las subjetividades en tránsito que desembocan en representaciones sociales y referencias culturales.³⁰

No obstante queda abierta la cuestión sobre si la cartografía y cierto tipo de “mapeado” en el campo del arte, sea que se presenten como una forma de activismo social o como estrategias de resistencia frente al proceso globalizador, posibilitan efectivamente el descentramiento en el pensar geográfico de las subjetividades en una dimensión geoestética se asocia con los procesos y los contextos geopolíticos.

²⁹ **Borriaud, N.** *Estética relacional*, p. 35

³⁰ Véase sobre el tema **Barriendos Rodríguez, J.** *El sistema internacional del arte contemporáneo.*

Universalismo, colonialidad y transculturalidad. Disponible en: <http://www.revue-2-0-1.net/files/el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf>

Conclusiones.

Tomar los mapas y el hacer cartográfico como forma particular de interés en torno al arte, ha generado en este trabajo la convergencia de dos intereses específicos.

En primer lugar, el demostrar cómo la cartografía ha estado presente y ha sido pretexto del arte históricamente al mismo tiempo que supone una *otra* incursión de los mapas y el hacer cartográfico en el arte que desafía las conceptualizaciones generalizadas y preconstruidas del sentido común acerca de los mismos.

A partir de ello, un segundo interés fue el de la idea del hacer cartográfico y de la condición del mapa como imagen, cuyas condiciones se relacionan con el arte de manera que se ha pretendido ampliar esta cuestión para proponer una visión del arte que es al mismo tiempo una visión de la cartografía.

Esta visión se presenta como una forma de operar sobre lo real que sugiere otras posibilidades del arte que no obstante comenzarían una relación con la cartografía desde el momento en que tanto ésta como el arte implican un plano de abstracción y un carácter de construcción del mundo, de artificio y de invención. Un carácter que también se relaciona con el papel de la ficción no obstante que constituye una exclusión del plano de la representatividad.

De esta manera la investigación sugiere que las nociones de mapa y de cartografía se ha actualizado en el arte y develan condiciones contemporáneas de éste, condiciones por las cuales el arte no se encuentra regido del todo por la imagen sino que en gran medida es un arte desligado de la representación y en muchos casos supone asociaciones de otro tipo y en otros campos, en gran medida ligadas a la textualidad, como el mismo ser del mapa, entre visualización y lectura, como algo que media, propone Smithson, entre el mundo y el lenguaje y que supone un modo de lectura y de aprehensión de éste.

Esto también ha implicado atender las transformaciones por las que ha sido posible que producciones tan heterogéneas como los dibujos de Paul Klee, que son una especie de diagramas de relaciones dinámicas, o los archivos anómicos que forman atlas, pueden ser considerados como cartografías.

Por otra parte es pertinente aclarar que si bien la relación entre arte y cartografía en este trabajo se relaciona con las estrategias del arte conceptual, no existe una intención de delimitar en este ámbito dicha relación, ni proponer una generalización de dichas estrategias teniendo como paradigma los juegos conceptuales a la Lewis Carroll, ni siquiera el paradigma de información y neutralidad que sugiere el archivo en el arte.

Más bien, la intención es proponer que la cartografía puede ser considerada tanto un proceder metódico como un plano de composición del arte, que daría paso a la provisionalidad, la multiplicidad, la generación de dinámicas y una disposición a la reinención y renovación, de acuerdo a su carácter de solución específica o fin preciso no necesariamente definitivo.

Es Félix Guattari quien desarrolla este sentido al considerar la cartografía como una forma de creación de los propios modos de referencia y de invención de estrategias como una función de autonomía.

En el fondo, ¿no habrá sido exactamente eso lo que Freud hizo en ese período creativo que dio origen al psicoanálisis? En lugar de contentarnos con analizar las diferentes doctrinas, ¿no habría que considerar que estamos ante diferentes modos de cartografía del inconsciente? Y en lugar de oponer esos diferentes modos de cartografía en función de cierto coeficiente de científicidad, ¿por qué no distinguirlos en función de su aprehensión de una realidad determinada de semiotización — aquella con la que se confrontan los modos de cartografía?³¹

Asimismo constituye para Guattari un proceso de reapropiación de la subjetividad, la invención de una praxis que produce aperturas en el sistema de subjetividad dominante y una forma de experiencia autónoma en que también consiste el arte, sobre el que Jacques

³¹ Guattari, F & Rolnik S. Micropolítica. Cartografías del deseo, p.247

Ranciére propone que éste participa de una división de lo sensible ya por sí misma política, de la organización de la experiencia en lo social y en su reconfiguración.³²

De este modo, el hacer cartográfico del arte no supone necesariamente las soluciones que en ámbito del arte son ya codificadas como antagónicas y como formas de resistencia ante la globalización. El arte, a consideración de Ranciére, no tendría que supeditarse a una postura fija con lo político, tendría que tratarse más bien no de algo conformado de antemano y con elementos fijos que formen un significado y contenido fijo.

Esta consideración es pertinente además porque los mapas son dispositivos capaces de poner en un mismo plano relaciones y elementos heterogéneos, procesos sociales, políticos, mentales o tecnológicos, acontecimientos, lugares, imaginarios, etc.

Trazar un mapa, en este sentido, sería dar lugar a algo que no pre-existe, a un nuevo acontecimiento de lo real. Constituiría la misma producción de lo real capaz de incidir en la recomposición de estructuras, interacciones y experiencias, vinculando con otros campos y en actualización permanente, mientras estas no necesariamente devengan ni en objeto-obra de arte, ni que sean necesariamente resultado de una experiencia del sujeto.

Por último, el significado del mapa como un espacio de sentido no implica un sistema cerrado de comprensión e incluso participaría de una experiencia estética negativa, que de acuerdo con Theodor W. Adorno se trata del sentido estéticamente inagotable de la obra de arte, una resistencia a la comprensión o mejor, una comprensión efectiva que resulta no obstante irreductible a sus componentes enunciables.

Incluso podría tratarse también de una cartografía conduzca a la concreción de heterotopías, un concepto que formula Michael Foucault para designar ciertos tipos de lugares que están fuera de todos los lugares, no obstante que son localizables. Realidades utópicas efectivamente realizadas.

³² Ranciére, J. *Sobre políticas estéticas*, p. 6

Fuentes de documentación

Referencias electrónicas

Barriendos Rodríguez, J. *El arte global y las Políticas de la movilidad. Desplazamientos (Trans)Culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo* en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas San Cristóbal de las Casas, México, n. 1, 2007. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74550110.pdf> [última consulta: 23/05/2012]

Barriendos Rodríguez, J. *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad.* Disponible en: <http://www.revve-2-0-1.net/files/el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf> [última consulta: 28/05/2012]

Buci-Glucksmann, C. *From the Cartographic View to the Virtual.* 2003. Disponible en: http://www.medienkunstnetz.de/themes/mapping_and_text/carthographic-view/ [última consulta: 14/08/2012]

Corbel, Laurence. *Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Robert Smithson.* En *Textimage revue d'étude du dialogue texte-image.* N°2 Cartes et plans, verano 2008. Disponible en : <http://www.revve-textimage.com> [última consulta: 02/09/2012]

Derrida Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana.* Paco Vidarte (trad.) Edición digital de Derrida en castellano. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm> [última consulta: 23/07/2012]

Díaz Ángel. S. *Mapas, poder y conocimiento: J. Brian Harley o el giro post estructuralista de la Historia de la Cartografía,* 2006. Disponible en: <http://historiaenmapas.blogspot.mx/2006/12/mapas-poder-y-conocimiento-j.html> [última consulta: 10/07/2012]

Díaz Ángel. S *Aportes de Brian Harley a la nueva historia de la cartografía y escenario actual del campo en Colombia, América latina y el mundo.* En *Historia Crítica*, n.39. Universidad de los Andes, Colombia 2009. Disponible en: http://issuu.com/razoncartografica/docs/data_h_critica_39_n39a11_1 [última consulta: 18/07/2012]

Didi-Huberman, G. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* En Museo Nacional de Arte Reina Sofía [sitioweb] disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/atlas.html> [última consulta: 19/05/2012]

Foster, Hal. *Contra el pluralismo en Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, vol. 186, España, 1998.Reprod. en *La Gaceta de Cuba*, n.5, septiembre-octubre, 2000. Disponible <http://www.criterios.es/pdf/fosterpluralismo.pdf> [última consulta: 12/06/2011]

García Canclini, Néstor .*Geopolítica del arte: nociones en desuso*. 2010, disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2010/03/geopolitica-del-arte-nociones-en-desuso.html>) [última consulta: 11/07/2012]

García Canclini, Néstor, *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* en Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, n.7, 2009,CENDEAC. Disponible en : <http://nestorgarciacanclini.net/cultura-e-imaginarios-urbanos/128-de-que-hablamos> [última consulta: 11/07/2012]

G. Romero, Pedro. *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, En Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes, V época. No. 5, 2007 Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf) [última consulta: 08/08/2012]

Guasch. Anna Maria. *Arte y globalización*. Universidad Nacional de Colombia, 2004 disponible en: <http://www.slideshare.net/caudapodo/arte-y-globalizacion> [última consulta: 25/06/2012]

Guasch, Anna Maria. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar en Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, España, 2007. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>[última consulta: 28/02/2012]

Herner María Teresa, *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. En *Huellas* n. 13, 2009 disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf> [última consulta: 14/09/2012]

Hiebra, Adrián. *Cartografía aumentada*, España, 2011. Disponible en: <http://hiebra.blogspot.mx/2011/04/cartografia-aumentada.html> [última consulta: 05/04/2012]

Lois. Carla Mariana *La elocuencia de los mapas: un enfoque semiológico para el análisis de cartografías*. En *Doc. Anál. Geogr.* N. 36, pp. 93-109. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Geografía. Argentina, 2000. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/dag/02121573n36p93.pdf>[última consulta: 21/07/2012]

Padrón Alonso, Diana: *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de Mapas Críticos.* Proyecto final del Máster Oficial Estudios Avanzats en Historia de l'Art. Universitat de Barcelona 2011. Disponible en: http://www.scribd.com/fullscreen/64076668?access_key=key-15h786u15ad3z8limkq5 [última consulta: 19/07/2012]

Sandoval, Lorenzo. *Archivos y cartografías.* [Sitio web] disponible en: http://ieii.blogspot.com/2011_05_01_archive.html [última consulta: 28/06/2012]

Zepk, Stephen. *Eco-estética: más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari.* En *Universitas Philosophica*, Año 25, n. 51,.Colombia, 2008. Disponible en: http://www.mottif.com/clientes/philosophica/es/art51_01.html [última consulta: 17/04/2012]

Enselme Véronique .*Questionner les codes cartographiques.* S/f. Disponible en: <http://www.lille.iufm.fr/frontieres/bibliotheque/concept/artsPlastiques/codesCarto.html> [última consulta: 15/09/2012]

Referencias bibliográficas.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* España, Hermann Blume, 1987, 354 p.

Bachelard, G. *La poética del espacio.* México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 301 p.

B.H.D. Buchloh, J.F. Chevrier, A. Zweite, R. Rochlitz. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del atlas.* España, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, 265 p.

Borriaud, N. *Estética relacional,* Cecilia Beceyro y Sergio Delgado (trad.), Argentina, Adriana Hidalgo, 2008, 143 p.

Buci-Glucksmann, Christine. *Estética de lo efímero.* Santiago E. Espinosa (trad.) España, Arena Libros, 2006, 65 p.

Buci-Glucksmann, C. *De la mirada cartográfica a la mirada efímera. Cruces y mutaciones del paisaje en Paisaje y memoria.* España, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004, 368 p.

Crone, G. R. *Historia de los mapas,* México, FCE Breviarios 120, 1998, 207 p.

Deleuze G. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia.* Argentina, Cactus, 2005, 381 p.

Deleuze G. *Diferencia y repetición*. Argentina, Amorrortu, María Silvia Delpy y Hugo Beccacece (trad.), 2002, 459 p.

Deleuze G. & Guattari F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. España, José Vázquez Pérez (trad.) Pre-Textos, 2006, 522 p.

Deleuze, G. *¿Que es la filosofía?* España, Anagrama, 1993, 220 p.

de Diego Otero, E. *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente*. España, La Biblioteca azul, Siruela, 2008, 103 p.

Guattari, F. *Cartografías Esquizoanalíticas*. Dardo Scavino (trad.), Argentina, Ediciones Manantial, 2000, 304 p.

Guattari, F & Rolnik S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Florencia Gómez Madrid, (trad.), España, Traficantes de sueños, 2005, 496 p.

Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.) España, Akal arte contemporáneo, 2001, 234 p.

Foster, H. *Archivos y utopías en el arte contemporáneo*. México, SITAC III, Resistencia = Resistance, Patronato de Arte Contemporáneo, 2004. 288 p.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. México Paidós, 1999. 227 p.

García Canclini, N. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. España, Katz, 2010. 264 p.

Guasch, A. M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. España, Alianza Editorial, 2001, 597 p.

Guasch, A. M., *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, España, Akal, 2011, 320 p.

Perec, G. *Especies de Espacios*. España, Montesinos, 2001, 146 p.

J. B. Harley. *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. Leticia García Cortés, Juan Carlos Rodríguez (trad.) México, FCE, 2005, 398 p.

Smithson, R. *The collected writings*. Jack Flam (ed.) Estados Unidos, University of California Press, 1996, 389 p.

Smithson, R. *Selección de escritos*. México, Alias, 2009, 186 p.

Ranciére, J. *Sobre políticas estéticas*. Manuel Arranz (trad.), España, Servei de Publicacions, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 88 p.

Ranciére, J. *El espectador emancipado*, Ariel Dilon (trad.) Argentina, Manantial, 2010, 130 p.

Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.) Fernando Checa (ed.), España, Tres Cantos, Akal, 2010, 188 p.

Wood, Denis. *Rethinking the power of maps*. Estados Unidos, Guilford, 2010, 334 p.