



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“RASTROS DE VIAJE: ALUCINACIONES CARTOGRÁFICAS Y LA
MEMORIA COMO PALIMPSESTO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
LAURA JOSEPHINE SNYDER

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA

MEXICO D.F., NOVIEMBRE 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la familia de Misantla, por acompañarme, por la amistad, por el apoyo.

A Lu, Quiela, Emi, Alux, Carlos y Petra, gracias por hacerme sentir en casa en México.

A la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo por enseñar y guiar.

To Mom, Dad, and Charlie for all of their love, trust, and support.

A Andrés, porque sin ti nunca hubiera llegado hasta aquí, porque juntos, el camino es increíblemente bello.

INDICE

Introducción.....	4
CAPITULO 1. La memoria como palimpsesto de la creación gráfica	
1.1 Un mapa y un cuaderno de viaje.....	8
1.2 El desarrollo de la cartografía; una historia colonial.....	16
1.3 El lenguaje de una topografía interior; respuestas en las artes al mapa...22 convencional	
1.4 En búsqueda de otras dimensiones del mapa.....	31
CAPITULO 2. Un mapa dinámico; la relación entre mapa, entorno y sujeto	
2.1 El peso del objeto es igual al peso del recuerdo que contiene.....	38
2.2 El objeto surrealista.....	40
2.3 Territorio y memoria entre los Seris.....	44
2.4 Los mapas/pinturas de los Aborígenes de Australia.....	52
CAPITULO 3. Propuestas para un mapa continuo e incorporado	
3.1 Newsends.....	56
3.2 Objetos extraños y personas extranjeras.....	58
3.3 El mapa y el recorrido.....	62
3.4 Té y conversaciones.....	67
Conclusiones.....	72
Fuentes Bibliográficas.....	74

INTRODUCCION

En *Del Rigor en la ciencia* Jorge Luís Borges nos presenta con un mapa tan perfecto que es el tamaño real del espacio que representaba. Pero la perfección científica de este mapa es también su ruina:

“En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”¹

El mapa en el texto es claramente inútil como herramienta para la orientación, pero imaginarlo así, del tamaño del territorio, nos permite reconocer ciertas convenciones y reglas con las cuales operan los mapas convencionales. En cuanto al mapa convencional, es una representación abstracta mucho más pequeña que el espacio que describe, es una selección consciente de cierta información considerada útil.

Pero aunque no parece, el mapa expresa además del espacio, el tiempo. La historia está inscrita en el mapa y el olvido también: pueblos olvidados, desposeídos, guerras, viajes borrados para llegar a un mapa útil y simplificado. ¿Pero de verdad nos ayuda a navegar por nuestro entorno y a orientarnos? ¿Tiene el mapa de un lugar algo que ver con la experiencia de estar en ese lugar? ¿de recordar ese lugar?

Esta tesis plantea la revisión crítica de mapas existentes e indaga por la creación de mapas alternativos que nos permiten ver de otro modo los mapas convencionales de manera que son reconocidos como construcciones que parten de ciertos sistemas de poder y por lo tanto identificar posibilidades de cambio. Sabemos como operan sobre nosotros de forma inconsciente las imágenes, el arte, el cine o la publicidad. Dentro de nuestra

¹ Jorge Luís Borges, ‘Del Rigor en la ciencia’, *El hacedor*, (1960), Consultada 30/05/2010, <http://elmundoenverso.blogspot.com/2007/12/del-rigor-en-la-ciencia-jorge-lus.html>.

cultura visual, los mapas se han convertido en dispositivos que forman parte de nuestro inconsciente y por lo tanto intervenir en ellos es una forma de cuestionar la manera en que estamos programados para ver el mundo.

Mientras que la cartografía es una ciencia que podemos aprovechar como herramienta, al mismo tiempo es la expresión gráfica de una perspectiva hacia el mundo. Encuentro que cuando reviso un mapa que describe un lugar conocido, no corresponde con mis recuerdos ni con mi experiencia del lugar, sirve para otros propósitos, para navegar por las calles de una ciudad desconocida por ejemplo, pero no sirve para conocer un lugar en términos de experiencia ni para recordar.

Las vanguardias artísticas del siglo XX experimentaron con el concepto de cómo nos relacionamos con el entorno y como representamos esta relación. Aquí se parte de las investigaciones anteriores, desde *Dada* hasta el *Land Art*, con una énfasis especial en el surrealismo y específicamente en el objeto surrealista. El primer capítulo de la tesis aborda la relación entre el dibujo y el mapa y propone una revisión de la cartografía desde una perspectiva histórica y crítica. Aborda la manera en que la historia de la cartografía está implicada en la historia de la colonización y en los desarrollos científicos de la época de la Ilustración. A partir del análisis de Paul Carter en su libro *Dark writing, geography, performance, design*, en donde establece que a partir de esa época se buscó la erradicación de todo mito, poesía y memoria del mapa, propongo que para poder cambiar los mapas con los que convivimos, hay que reconocer primero que son construcciones en vez de realidad.

En el segundo capítulo hago un análisis de las imágenes producidas por los Seris del noroeste de México y de los Aborígenes de Australia. Ambos grupos tienen formas de concebir y expresar el mapa muy distintas a las de Occidente. Estas perspectivas y tradiciones tan diferentes nos ayudan a ver la nuestra como la construcción abstracta que es. Estos dos ejemplos no pretenden ser únicos y aunque no los abordo aquí, hay que reconocer la existencia de otros ejemplos más lejanos en el tiempo de sistemas de cartografía en las culturas antiguas de México, entre otros. Los mapas mesoamericanos describían este mismo espacio que habitamos según una lógica muy diferente. Estos mapas, como por ejemplo el *Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, documentaban mitos de origen y migraciones y de esta manera orientaban a las personas en el sentido de mostrar

quienes eran como pueblo, de generar en ellos una identidad centrada en un lugar específico.² Los mapas formaban parte de la memoria colectiva del pueblo y a menudo funcionaban acompañando la historia oral. La revisión de los mapas antiguos revela el palimpsesto de muchas diferentes formas de concebir el espacio y el tiempo, de muchas capas de mapas, esto nos permite ver nuestros mapas como parte de una larga historia.

En mi propia obra, trabajo interviniendo en los mapas de mi archivo personal, recortando y pegando para crear imágenes que evocan una cartografía interior que traza recorridos por la memoria personal. Mi obra aparece aquí como una manera, entre muchas, de intervenir en los mapas convencionales. Con mi obra busco acceder al espacio entre el mapa convencional que me guía y el cuaderno de viaje en donde dejo la huella de mis movimientos. En el tercer capítulo, pensar en diferentes maneras de relacionarse con el entorno me lleva a considerar ciertos objetos recolectados en los viajes y guardados como portadores de memoria y como huellas. Cuerpos como nuestros cuerpos, estos objetos forman mapas de los lugares por donde hemos pasado y en cuanto se nos van olvidando las historias que contienen, los mapas se van borrando. Hans Belting propone que el único lugar donde las imágenes se mantienen vivas es en nuestro cuerpo. En los aparatos electrónicos de archivo se vuelven muertos o ficción si no las incorporamos a nuestra imaginación.

“El nómada quien ya no se encuentra en casa en ningún lugar geográfico, lleva en sí mismo imágenes a las que les devuelve un lugar con una vida temporal, o sea su propia vida. Ciertamente, el ejercicio del recuerdo se ve amenazado cuando la ficcionalización de la realidad coloniza también nuestra imaginación, cuyas imágenes individuales y colectivas constituyen el yo. Donde falla nuestra imaginación, el yo que aún es capaz de recordar también se vuelve ficticio.”³

Hans Belting expresa la importancia de la memoria individual y colectiva en términos de la identidad de las personas y de su autonomía.

Esta tesis plantea mapas alternativos que apelan a la memoria y que existen en contraposición a los mapas convencionales que expresan la historia oficial. La memoria en este caso es una memoria vivida, incorporada, y una forma de resistencia. Habla

² David Carrasco y Scott Sessions, ed., *Cave, City and Eagle's Nest, An Interpretive Journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2.* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007), 27-47, 335-355.

³ Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007), 86.

acerca de qué opera detrás de las convenciones en los mapas con los cuales convivimos, qué hay debajo de la mesa, qué más nos están diciendo estos mapas. Los artistas, desde las vanguardias hasta el arte contemporáneo, han intervenido en los mapas construyendo y develando diferentes maneras de reestructurar la experiencia por medio de mapas diferentes. Mi propuesta es realizar mapas de la memoria individual y hacer observaciones acerca de la relación que puede haber entre el dibujo y los mapas, planteando dos maneras de relacionarse con el entorno y por lo tanto de orientarse siguiendo la idea de que esta individualidad es otro sistema más para ubicarse en el entorno.

CAPITULO 1. La memoria como palimpsesto de los mapas y de la creación gráfica

1.1 Un mapa y un cuaderno de viaje



1. *Carretera, San Luis Potosí.* (2010) 35x28cm, impresión en ink jet sobre papel de algodón.

Mi trabajo se centra en la exploración del dibujo como una manera de orientarme en el mundo a mi alrededor. Por lo tanto, los mapas, que ofrecen su propio lenguaje gráfico que sirve para orientarse, me provocan atracción y cuestionamiento. Por medio de la tensión que encuentro entre la experiencia individual y el mapa convencional nació esta investigación.

Yo tiendo a viajar con un mapa y con un cuaderno de viaje. La relación entre ambos puede parecer sencilla, el mapa es una herramienta que nos ayuda a llegar de un lugar a otro dentro de un territorio desconocido mientras el cuaderno es un dispositivo de la memoria donde uno deja las huellas de sus experiencias. Sin embargo, por medio de esta investigación me he dado cuenta que el mapa también contiene memoria si uno la quiere leer y que el cuaderno puede funcionar también como mapa. En mi trabajo plástico estoy utilizando el lenguaje de los mapas convencionales sin tener que funcionar según

sus reglas. Como artista puedo cuestionar las convenciones de la cartografía y su poder sobre las personas, su manera de concebir el mundo. Nicolás Bourriaud escribe que:

“si el arte contemporáneo tiene un proyecto político coherente, es precisamente este: llevar la precariedad al núcleo mismo del sistema de representaciones por el que el poder genera los comportamientos, fragilizar cualquier sistema, dar a las costumbres más arraigadas el aspecto de ritual exótico.”⁴

El mapa es considerado aquí como un elemento ligado a nuestros acostumbrados sistemas de representación, moldea nuestra percepción y por lo tanto es un dispositivo que hay que cuestionar constantemente. En la imagen que se encuentra al comienzo de este capítulo (Fig.1), vemos una fotografía del desierto de San Luís Potosí sobrepuesto con fragmentos de tres mapas de distintos lugares. La imagen juega con varios conceptos abordados en esta investigación, primero, cuestiona la manera en que el paisaje se vuelve mapa y segundo, evoca la sensación de estar físicamente en un lugar y estar pensando en otro. Además, como la imagen se repite, habla de la memoria y como se van distorsionando los recuerdos con el tiempo. Realizar esto es un primer paso para indagar acerca de nuestro modo de asumir las imágenes como mapas.

La cartografía es la creación, producción y estudio de mapas. El mapa tiene dos aspectos básicos, lo topográfico, que describe el paisaje: las montañas, las costas y los ríos que uno puede utilizar para orientarse y lo topológico que se utiliza para transmitir información como las rutas de las carreteras, las fronteras, la densidad de la población en ciertas ciudades y las regiones peligrosas de un país. Mientras los mapas topográficos pueden permanecer vigentes durante siglos, los mapas topológicos cambian con frecuencia. Los dos a menudo se solapan y nos ayudan a orientarnos de maneras diferentes.⁵ En los dos casos es importante la selección de información y la escala que hace posible contener información de territorios inmensos convertidos en información que puede ser plasmada en una hoja de papel o en otros soportes.

El hecho de que el mapa nos permita orientarnos en un territorio significa que es una herramienta y a la vez un sistema que posee mucho poder porque determina como vemos el mundo y lo que consideramos como la realidad. El mapa, en cuanto sirve para

⁴ Nicolas Bourriaud, *Radicante*. (Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2009), 114.

⁵ “What is Cartography?” Wisegeek, Consultado el 8 de Mayo 2011, www.wisegeek.com/m/what-is-cartography.htm.

guiar a las personas de un lugar a otro, es una forma de comunicación pictórica que funciona según un lenguaje específico y de acuerdo a ciertas reglas convencionales; líneas, íconos, rutas e imágenes. Usar el mapa para orientarse exige conocer sus convenciones, por esto raramente nos preguntamos por la estructura de un mapa, es algo que uno aprende como un idioma y se usa sin cuestionar sus estructuras. Para poder leer un mapa, tenemos que orientar el mapa en el entorno y debemos ubicarnos en el mapa, aceptando de esta manera sus convenciones.

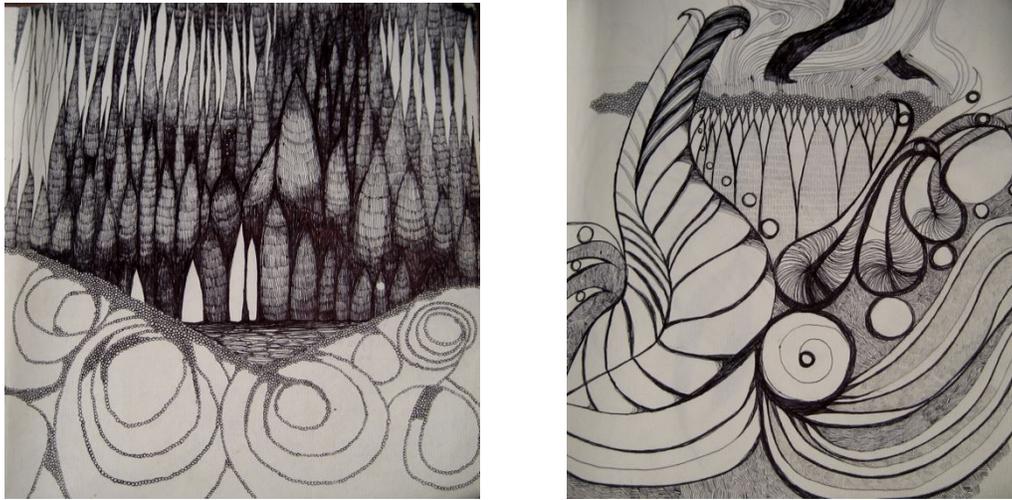


2. Explore México DF. La Asociación de Concierges de México.

Los dibujos en los cuadernos, por otro lado, son la huella de la experiencia individual de los viajes y recorridos, una huella psicogeográfica.⁶ Al igual que el mapa convencional, los dibujos están compuestos por un lenguaje gráfico, pero en este caso, responden a impulsos propios, y por lo tanto son mi manera de orientarme en un lugar desconocido de otra forma que el mapa. El tipo de dibujos que realizo en los cuadernos

⁶ Término utilizado por los situacionistas que significa “Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. Ivan Chhtcheglov (alias Gilles Ivain), “Formulaire pour un nouveau urbanismo” (1953), publicado en *Internationale Situationniste*, 1, 1958. En Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética*. (Barcelona:Editorial Gustavo Gili, SL., 2002), 97.

funcionan como medio del inconsciente, desde donde sacamos las imágenes que residen en nuestro cuerpo y desde las emociones. Dibujar asumiendo una manera subjetiva, dinámica y sensible de relacionarme con mi entorno desde un enfoque surrealista.



3. Dibujos de cuaderno, (2009), 23x23cm, bolígrafo sobre papel.

Los surrealistas experimentaron una y otra vez con el concepto del automatismo en la escritura, en la construcción de objetos híbridos y en el dibujo. André Masson fue el artista surrealista que más experimentó con el dibujo automático. Desde esa mirada, el automatismo busca acceder al inconsciente y en el dibujo siempre hay un elemento del inconsciente que opera, indistinto del estilo o técnica de dibujo que se está usando. Sin embargo, hay ciertas maneras de dibujar que buscan específicamente acceder al inconsciente porque buscan expresar la subjetividad más directamente.

En el surrealismo se identifica una herencia del Romanticismo que tenía que ver con una nostalgia perpetua, la niñez y el pensamiento primitivo. Los surrealistas buscaban acceder a una dimensión de la mente no-racional, no-lógica. Estaban muy interesados en las teorías de Freud y en el psicoanálisis en general.⁷ Buscaban acceder a la parte de la mente en donde no se estructura el pensamiento de manera convencional. Los surrealistas creían que no hay nada que pueda trascender la esfera material y psicológica. En este sentido, no hay nada místico en el surrealismo, al contrario, se

⁷ Seminario de Dra Donna Roberts. Surrealism, Politics and Nature. 2011-2 UNAM Facultad de Historia de Arte.

interesaban por los procesos de la mente y lo que buscaban era profundizar en la realidad como una manera de cuestionar lo racional y el cartesianismo.⁸ Buscaban por medio de los sueños, el erotismo y los sentidos, intentando lograr una síntesis entre la realidad interna y externa. Buscaban por ejemplo encontrar en su entorno aspectos de su propia mente en recorridos por zonas en las afueras de París, a este procedimiento le llamaron *deambulación*.⁹ La *deambulación*, según Francesco Careri, “consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cuál se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.”¹⁰

Los surrealistas creían que había que dar a los sueños tanta importancia como a los pensamientos conscientes. Se interesaban por la *naturaleza* como el lugar del inconsciente, lo primitivo, lo maravilloso, los instintos y la biología. Veían en la naturaleza los aspectos más oscuros y encontraban los elementos de nosotros y de nuestro entorno fuera de nuestro control, consideraban que estos aspectos más oscuros de la naturaleza tenían que ver con lo automático. Por lo tanto el dibujo automático es un modo de expresar los aspectos de nosotros que no podemos controlar.

En mis dibujos identifico varios de los conceptos explorados por el surrealismo. En el momento de su creación estos dibujos fueron creados como una manera de recordar el momento, una estabilidad en los momentos inestables del viaje (Fig.3). Proviene del inconsciente, están llenos de formas que se repiten y que son expresiones de mis emociones y experiencias. Mis dibujos describen formas orgánicas y geométricas en constante transformación. Esta geometría orgánica es capaz de articular una gama amplia de expresividad, desde la belleza hasta la monstruosidad. Los dibujos son producidos a menudo en un espacio y estado de meditación. Es muy diferente estar mirando un objeto y dibujándolo a estar dibujando mirando hacia adentro, hacia uno mismo. En el primer caso yo creo que experimentamos algo como estar fuera de nuestros cuerpos y convivir con el objeto que estamos observando. En el segundo caso, uno convive con si mismo, con sus pensamientos y sus recuerdos y por lo tanto las formas que traza son una especie de topografía interior. El dibujo en este último caso es realmente la huella de los

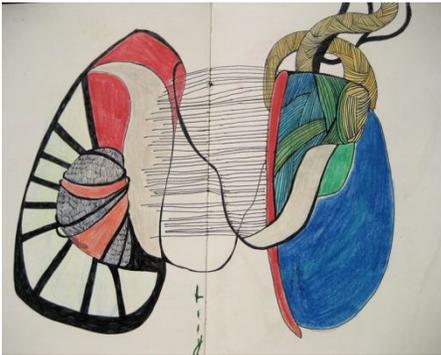
⁸ Seminario de Dra Donna Roberts. Surrealism, Politics and Nature. 2011-2 UNAM Facultad de Historia de Arte.

⁹ Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética*. (Barcelona:Editorial Gustavo Gili, S.L., 2002), 84.

¹⁰ Careri, *Walkscapes*, 84.

pensamientos y las emociones que atraviesan el cuerpo desde una exterioridad hacia una interioridad en constante intercambio. En este sentido yo los considero como mapas de la experiencia individual.

El dibujo automático interviene la lógica de la gráfica, de la línea, el fondo y la marca. En ese sentido los dibujos inscriben, a veces de manera directa, las emociones traducidas a la gráfica. Puede haber un dibujo equilibrado, lleno de paz y belleza por un lado o por el otro lado un dibujo agitado que expresa nervios y desequilibrio.



4. *Two Hearts*, (2008)
20.5x26cm, bolígrafo, lápiz de color.



5. *Beat as One*, (2008)
20.5x26cm, bolígrafo, lápiz de color.

En el dibujo a la izquierda, *Two hearts* (Fig. 4), vemos un estilo de dibujo meticuloso, quizás un poco frío, calmado. En el dibujo a la derecha, *Beat as one* (Fig. 5), vemos una especie de explosión del primer dibujo. Las formas son incómodas, aplastadas, y inacabadas, expresando un estado de desequilibrio o de pánico. Estos estados de ánimo tienen que ver con el entorno donde el dibujante está físicamente mientras dibuja y donde está adentro de sí. Esto me llevó a pensar en el dibujo como un mapa que nos ayuda a orientarnos en un entorno que considera el flujo constante de lo exterior a lo interior, de la historia a la memoria.

Podemos pensar en la relación entre el mapa que me llevo de viaje y el cuaderno como la de la historia oficial y la memoria porque tienen una relación de objetividad (mapa, historia oficial) y subjetividad (dibujo, memoria). La memoria difiere de la historia porque mientras la historia apuesta a fijarse, la memoria se modifica, se cambia de acuerdo a otras circunstancias que intervienen en la sociedad o el individuo. Mientras el mapa y la historia excluyen el cuerpo y cierta noción de individuo, la memoria y el

dibujo comprenden el cuerpo de manera que es algo que está en la base misma de la memoria. Por lo tanto son maneras distintas de relacionarse con el entorno. Hans Belting escribe,

“A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas.”¹¹

El cuerpo como lugar de las imágenes crea otro tipo de archivo que el de los aparatos. En el ser humano, los recuerdos se modifican de acuerdo a todas las experiencias que siguen. Belting explica que:

“Si bien es sabido que el ser humano se diferencia de otros seres vivos a causa de sus imágenes,...también es igualmente indiscutible que los seres humanos se distinguen profundamente entre sí a causa de sus imágenes, lo mismo internamente que de cultura a cultura.”¹²

Por lo tanto, las imágenes que habitan nuestro cuerpo nos definen aunque se nos olvidan y después vuelvan a nuestra memoria y esto puede suceder sin modificar lo que conocemos por historia. “Las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y el espacio.”¹³ Por eso dejan sus huellas en nuestros cuerpos.

Para mi, estas “imágenes en nuestro recuerdo corporal” incluyen también imágenes creadas por uno mismo. Los dibujos que hice en mis cuadernos de viaje adquieren un valor en la memoria y si decido retomar los dibujos del cuaderno y hacer grabados a partir de ellos elaboro un proceso de resignificación y recreación de mi memoria, obteniendo imágenes inéditas por medio del solape de un dibujo con otro, de manera tal que puedo hablar de cómo operan las imágenes en nuestro interior y de cómo operan en un cuerpo o superficie (Fig.6, 7).

¹¹ Hans Belting, *Antropología de la Imagen*. trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid:Katz Editores, 2007), 71.

¹² Belting, *Antropología de la Imagen*, 72.

¹³ Belting, *Antropología de la Imagen*, 72.



6. *Hace tiempo*, (2009) huecograbado, dos placas, 29.5x26.5cm.



7. *Anoche soñé*, (2009) huecograbado, dos placas, 29.5x26.5 cm.

Hans Belting escribe, “del mismo modo que podemos hablar del cuerpo como un lugar de las imágenes, es posible hablar de lugares geográficos...”¹⁴ Explica que antes, los lugares fijos definían la identidad de sus habitantes. Ahora según él estos lugares fijos de culturas cerradas se han fragmentado y persisten solo en imágenes. Dejan su rastro y “dejan huellas detrás de sí formando un palimpsesto de varias capas, en el que anidan y se almacenan viejas y nuevas representaciones.”¹⁵ Estas huellas se relacionan con el concepto de mapa que aquí nos interesa, también con el palimpsesto que podemos descubrir detrás de los mapas con los que convivimos. Los agrimensores coloniales en Australia, por ejemplo, seguían los senderos ya conocidos por los Aborígenes en la tierra “nueva” y desconocida. La relación entre el cuerpo como lugar y los lugares geográficos evidencian la incorporación de imágenes y de entornos en nuestra memoria.

1.2 El desarrollo de la cartografía; una historia colonial

¿Como hemos llegado al sistema cartográfico de hoy (a un sistema que parece tener muy poco que ver con el dibujo o el trazo, con los aspectos dinámicos y emocionales del paisaje)? Para poder contestar esta pregunta, me baso en el análisis de Paul Carter en su libro *Dark writing: geography, performance, design* abordando lo que él llama “el mito de la geografía”. Carter establece una relación entre la historia de la cartografía y la historia de la colonización, planteando una conexión específicamente con el pensamiento científico de la época de la Ilustración. Explica que lo mas importante para los colonizadores era erradicar todo mito, poesía y memoria del mapa y por lo tanto del paisaje para poder lograr avances en la ciencia y la cultura. Él habla del “mito” geográfico porque al mismo tiempo que ponían tanto énfasis en la objetividad científica, los mapas creados por los agrimensores coloniales son productos de su propia formación mito-poética y de los viajes que hicieron para mapear los territorios, es decir, su experiencia de viaje.¹⁶

¹⁴ Belting, *Antropología de la Imagen*, 76.

¹⁵ Belting, *Antropología de la Imagen*, 78.

¹⁶ Paul Carter, *Dark writing: geography, performance, design*. (Honolulu:University of Hawaii Press, 2009), 25.

Los mapas empezaron a tener más importancia a partir del siglo XVII cuando surgió la necesidad de representar las costas y las islas para la navegación repetida de ciertas rutas de comercio y colonización, es significativo entender que estos mapas permitían a los monarcas europeos tener documentos que comprobaban las nuevas tierras conquistadas y colonizadas.¹⁷ Este punto es muy importante porque nos muestra que los mapas son una manera de hacer una representación abstracta de un territorio al tamaño que cabe en la mano de un ser humano para mostrar posesión o pertenencia.

Durante la época de la Ilustración, cuando en varios países de Europa estaban ejecutando mapas de sus nuevas colonias, eliminaban pasajes o recorridos como si estos fueran acciones sin sentido, con la idea de avanzar hacia la modernización del mundo.¹⁸ Esta eliminación de los detalles del viaje deja como resultado la transformación del cuaderno de viaje en conocimiento geográfico “preciso”. El triunfo del razonamiento inductivo, en el cual los hechos individuales conducen a principios generales, deja como resultado la eliminación de la historia del movimiento del viaje. En la época de la Ilustración, gran parte de los científicos, agrimensores, filósofos, etc. se dedicaron a avanzar hacia la modernidad por medio del razonamiento inductivo que propiciaba estas eliminaciones.

Según Giambattista Vico, un filósofo, político e historiador Italiano trabajando en el siglo XIX,¹⁹ el mismo *ingenio* que usamos para reacomodar el lenguaje para crear nuevos temas también nos proporciona el mecanismo mito-poético de colonización.²⁰ Los griegos pusieron nombres a sus colonias según una analogía con la geografía de Grecia: transplantaron la distribución de *topoi* desde su tierra natal y la llevaron, con las mismas relaciones espaciales, a sus colonias.²¹ Así podemos observar cómo la acción de

¹⁷ “Interactive Maps: Cartography,” Dorset Coast Digital Archive, Consultado el 12 de Mayo, 2011, <http://www.dca.org.uk/cartography/3detailed.html>.

¹⁸ Carter, *Dark writing*, 19.

¹⁹ Giambattista Vico criticaba el racionalismo y se interesaba en la antigüedad clásica. En su texto *La Scienza Nuova* (1725) escribió que el conocimiento es mito-poético; el mundo descrito por cualquier ciencia era inseparable de la poesía o figuración del lenguaje utilizados en su descripción. La diferencia entre la perspectiva de Vico y la de muchos de sus contemporáneos es que para Vico la lógica poética del mito no va en contra de la razón sino, al contrario, es su fundación. Para él, toda creación cultural es una recreación de los mitos. (Carter, *Dark writing*, 23.)

²⁰ Carter, *Dark writing*, 23.

²¹ Carter, *Dark writing*, 25. Paul Carter nos presenta el ejemplo concreto de lo mito-poético en el lenguaje y la geografía utilizando el término griego, *topoi*, lo cual significa “lugar en común” y se refiere a temas tradicionales o convencionales de la retórica y la literatura. El *topoi* retórico se refiere a las trivialidades

los colonizadores se relaciona con la teoría de la memoria de Vico: la *memoria* de los colonizadores recordaba los planes espaciales de su tierra de origen. La *fantasía* identificó una imitación de tal espacio en la tierra colonizada y el *ingenio* hizo que el colonizador impusiera su propia lógica poética-geográfica sobre el mapa, creando una imitación de la organización de su tierra natal.²² Esta misma historia aplica a las diversas historias de colonización.

Según Michéle Le Doeuff, quien estudia la persistencia del lenguaje figurativo en el discurso científico, en la Ilustración mientras pretendían romper con el mito, la fábula, lo poético y la imagen, los intelectuales seguían utilizando figuras literarias y el estudio del conocimiento seguía siendo basado en imágenes.²³

La geografía mental y la geografía física operan bajo los mismos principios y comparten las mismas metas culturales, éticas, y económicas. Por ejemplo en el libro *The Road to Botany Bay* Paul Carter documenta la confusión que los primeros colonos, agrimensores, y viajeros sintieron cuando llegaron a Australia y se dieron cuenta que el paisaje no encajaba con sus preconcepciones o con su geografía mental. Encontraron elementos del paisaje como arenas movedizas y remolinos que no poseían la lógica del progreso lineal. Como estos elementos no llegaron a ningún lado (no fluían por ejemplo como un río) no era posible narrarlos según el razonamiento inductivo. Por eso, según Paul Carter, estos primeros exploradores y viajeros sentían que la base de su razonamiento estaba siendo atacada. Las nuevas tierras, con climas distintos a los de Europa, desafiaron la lógica incorporada en el discurso y los sistemas que tenían los colonizadores para asignar valor. Juzgaron entonces a las nuevas tierras que atravesaron, “defendiendo el paisaje mental que llevaban dentro.”²⁴

Lo que resultó fue la historia destructiva de la colonización, la historia de la incapacidad de los colonizadores de comprender el medio ambiente, las culturas distintas y considerar la tragedia humana y ecológica que esto causó. Además de eso, nos muestra

que elocuencia e ingenio organizadas de una manera estética para formar ideas y Paul Carter hace comparación con en el *topoi* físico o lugares que los griegos antiguos hacían en lugares inhabitados, los cuales de esta manera transformaron poco a poco en lugares para habitar.

²² Carter, *Dark writing*, 25.

²³ Carter, *Dark writing*, 32.

²⁴ Carter, *Dark writing*, 32. “...defending the integrity of the mental landscape they carried with them.” (traducción mía)

una “debilidad de las fundaciones del razonamiento inductivo.”²⁵ Los primeros exploradores europeos en Australia intentaban seguir las líneas de la lógica inductiva para atravesar el paisaje, pero en realidad caminaban sobre senderos que ya existían desde antes y sus mapas de esa época (1869) que incluyen montañas y costas dibujadas a medias (Fig.8), muestran las limitaciones de sus habilidades para representar el paisaje que encontraron.²⁶

El mapa es un dispositivo que tiene un poder en la colectividad y en su manera de experimentar el territorio. En países donde la colonización coincide con la invención de técnicas de medición, la planeación siempre seguía un patrón rectilíneo. Carter escribe, “Ellos [los arquitectos y urbanistas] reinscribían un diseño simbólico sobre el mundo que tiene una larga historia. Sin embargo, esta es una historia que raramente se reconoce.”²⁷

Paul Carter sugiere una nueva geografía con énfasis en el pasaje o recorrido.²⁸ Propone que una manera de llegar a esta nueva geografía es “materializar su proceso y conectar la cartografía al dibujar y el dibujar al correr- el acto primario de moverse sobre la superficie de la tierra”.²⁹ Otro acto de la nueva geografía que plantea Carter es el “swerve” o la desviación.³⁰ Habla de los espacios entre las cosas: espacios nómadas, espacios vacíos, una interrupción en la continuidad del espacio y el tiempo que hace posible el movimiento. Por ejemplo, cuando caminamos, entre cada vez que plantamos el pie en el suelo hay un paso, un movimiento necesario para llegar al próximo planteamiento de pie, y entre cada pensamiento consciente o lógico hay un análogo o asociación.³¹ La asociación no es una aproximación sino un crecimiento natural de una idea a otra. Se relaciona con un aspecto inconsciente del pensamiento.

²⁵ Carter, *Dark writing*, 33. “...flimsiness of inductive reasoning’s foundations.” (traducción mía)

²⁶ Carter, *Dark writing*, 35.

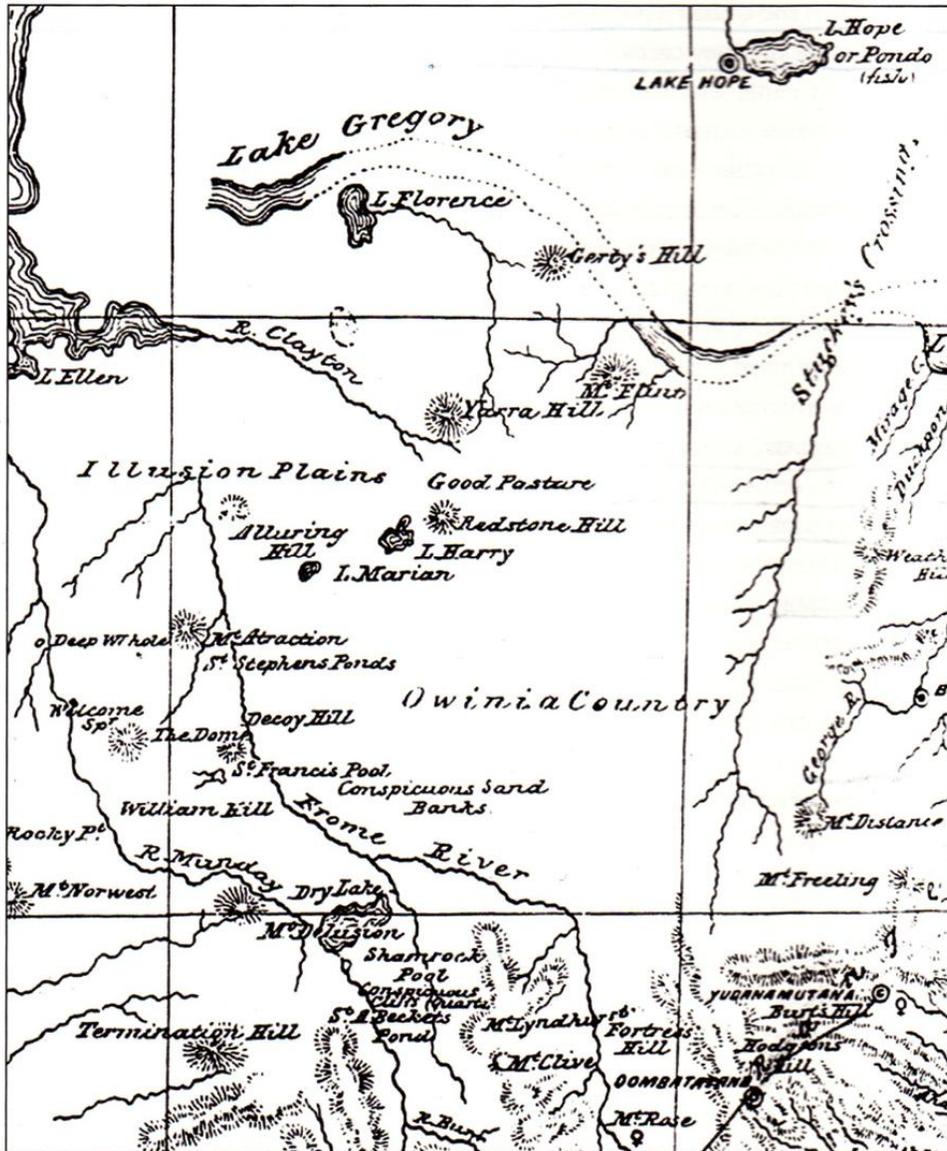
²⁷ Carter, *Dark writing*, 80. “They reinscribe a symbolic design on the world that has a long history. Still, this history is rarely acknowledged.” (traducción mía)

²⁸ Carter, *Dark writing*, 20.

²⁹ Carter, *Dark writing*, 21. “...materialize its process, to reconnect mapping to drawing, and drawing to running-the primary act of moving across ground.” (traducción mía)

³⁰ Carter, *Dark writing*, 20.

³¹ Carter, *Dark writing*, 36-38.



8. 'Map of Lake Eyre South and Environs,' detalle del *Map of South Australia* (Adelaida, 1869) Se notan las formas de los ríos y las montañas dibujadas a la mitad, sujetos a los alcances de los viajes de los agrimensores. También se ven algunos nombres simbólicos como 'Mount Attraction' y 'Illusion Plains.'

Según Carter, para rescatar la historia del movimiento que está inscrito como palimpsesto en la geografía hay que rescatar el contenido poético y reestablecer su papel, comunicando la espacialidad del viaje. En la época de la Ilustración, "lo poético, asociado con el movimiento de la mente, cede paso a lo científico, representado por el

cuadrículado o tabla.”³² “La contradicción en el meollo de la geografía- que la tabla científica o el mapa aniquila justo lo que propone describir, es decir, el espacio- nos muestra que el espacio de la geografía es mítico.”³³ El mapa como expresión del espacio es una abstracción y una selección de información que ha dado el poder a ciertos sectores mientras desposee a otros.

Paul Carter pregunta si existe otra manera de dibujar y de pensar que deje lugar a las formas de movimiento. Sugiere que nos demos cuenta del hecho de que los espacios que ocupamos no son del pasado sino procesos inacabados en los cuales participamos. Para reconocer este proceso se necesita un conocimiento de lo interconectadas que están las acciones del pasado, presente y futuro. Sin ese conocimiento, “seguimos sin memoria, como si los espacios que habitamos fueran una *tabula rasa*.”³⁴

Carter insiste que “los costos humanos, medio ambientales, y espirituales de tal olvido colectivo se ven en todas partes, en la destrucción de culturas, en la sobre-explotación de recursos naturales y en el *delirium*,” y diría, la indiferencia, “que pasa por ‘*free choice*’” que se traduce como ‘libre elección’, “en nuestra sociedad consumista.”³⁵ Paul Carter insiste que es nuestra responsabilidad ética y que es urgente aprender a caminar sobre las huellas de otros y entonces trazar y mapear estos rastreos de una manera creativa y distinta. “Sin este poder del recuerdo creativo estamos condenados a repetir los mismos pasos, con las mismas consecuencias destructivas”.³⁶

³² Carter, *Dark writing*, 22. “The poetic, associated with the movement of the mind, is to yield to the scientific, represented by the grid or the ‘Table’” (traducción mía) (Aquí “Table” se refiere a “Table of Discovery” de una cita de Francis Bacon.)

³³ Carter, *Dark writing*, 22. “The contradiction at the heart of geography-that its tables of discovery lead to the annihilation of the very thing it proposes to discover, i.e. space-shows that the space invoked is mythical.” (traducción mía)

³⁴ Carter, *Dark writing*, 84. “We proceed without memory as if the spaces we inhabit are a *tabula rasa*...” (traducción mía)

³⁵ Carter, *Dark writing*, 84. “The human, environmental, and spiritual costs of this collective forgetfulness are everywhere to be seen, in the reckless destruction of cultures, in the over exploitation of the earth’s gifts, and in the delirium that passes for free choice in our consumerist society.” (traducción mía)

³⁶ Carter, *Dark writing*, 84. “Without this power of creative recollection, we are doomed to repeat the same steps, with the same destructive consequences”. (traducción mía)

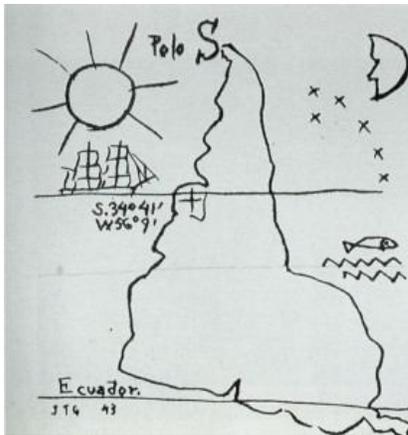
1.3 El lenguaje de una topografía interior: respuestas en las artes al mapa convencional

Los artistas tienen la posibilidad de examinar los mapas y subvertir sus reglas, de revelar que aunque el mapa convencional parece mostrarnos el mundo tal y como es, hay otras realidades posibles. El geógrafo Denis Wood escribió que los artistas que trabajan con mapas utilizan el poder del mapa para lograr fines distintos a lo convencional. Explicó que los artistas no rechazan el mapa, cosa que me parece muy importante subrayar, pero si rechazan la autoridad única de los mapas convencionales para mostrar la realidad desde su perspectiva desapasionada y objetiva.³⁷

Un ejemplo muy claro que nos muestra como los artistas pueden intervenir en el mapa para mostrar las estructuras de poder con las que opera es el mapa al revés del artista uruguayo Joaquín Torres García. Esta mapa voltea Sur América para que el cono sur quede hacia arriba. Esta simple acción nos hace preguntar, ¿Y porqué no? Aunque hoy representamos el mundo con el norte en la parte superior del mapa, esto no siempre fue el caso. Los primeros mapas sobre tablillas de arcilla de origen Babilónico (del siglo VI a.C.) ponían el Este o Oriente en la parte superior del mapa. Esta tradición persistía a lo largo del periodo medieval en donde los cartógrafos, muchas veces trabajando desde monasterios, orientaban los mapas para mantener la posición venerada de la tierra sagrada en la parte superior del mapa—hacia el Oriente—y de ahí viene la palabra “orientación”.³⁸ La convención de orientar el mapa con el norte en la parte superior del mapa indica otro tipo de estructura de poder donde se generan los conceptos sobre el Norte y el Sur. El mapa invertido cuestiona nuestra aceptación de esta estructura.

³⁷ Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography*. (New York: Princeton Architectural Press, 2009), 13.

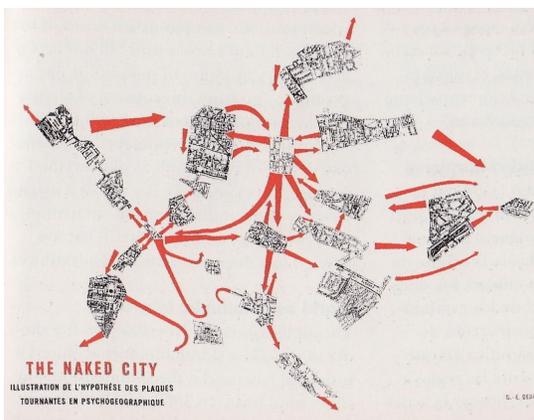
³⁸ “Interactive maps: Cartography,” Dorset Coast Digital Archive, Consultado el 11 de Mayo, 2011, <http://www.dca.org.uk/cartography/detailed.html>



9. Joaquín Torres García. *America Invertida*, (1943), dibujo.

Joaquín Torres García escribió en su libro *Universalismo Constructivo* en 1941, “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.”³⁹

Este mapa habla de tomar el mapa como propio, de intervenir en ello y de orientarse uno con el mapa bajo los términos de uno mismo en vez de desde la posición de las culturas dominantes.

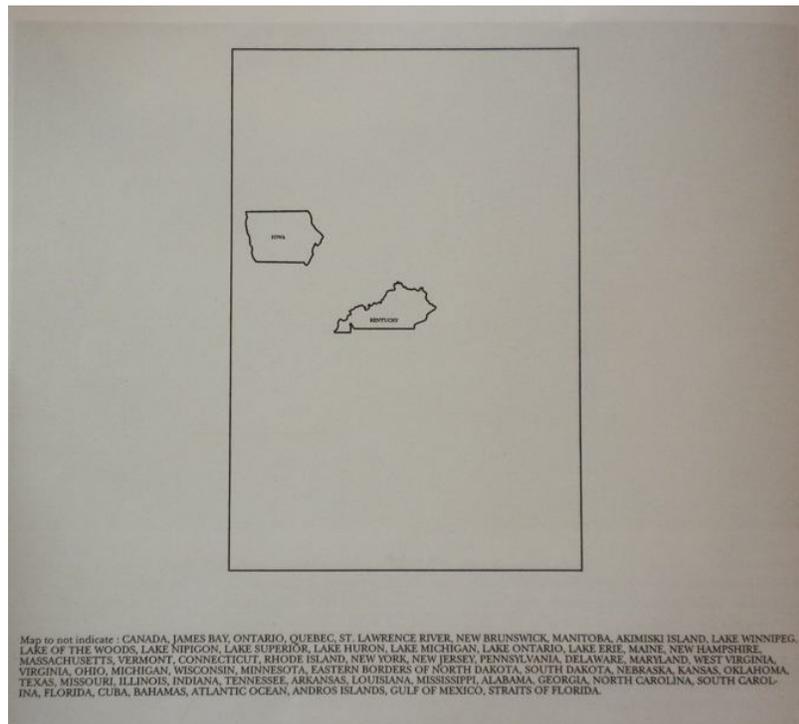


10. Guy Debord, *The Naked City* (1957).

³⁹ Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, (Bs. As. : Poseidón, 1941) Consultado el 20 de Mayo 2011, <http://www.conectandola.net/2011/04/14/nuestro-norte-es-el-sur-y-suena-editorial/>.

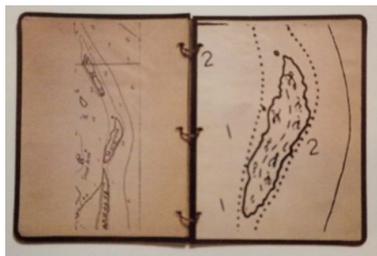
Realizado por Guy Debord, el mapa de 1957 que lleva por título, *The Naked City* (Fig.10), representa la deriva situacionista, los recuerdos y ausencias de una psicogeografía. Las islas recortadas de mapas sugieren la manera en que experimentamos nuestro entorno y la manera en que evitamos ciertas partes de la ciudad, produciendo el flujo representado por las flechas.

Los artistas británicos Ferry Atkinson y Michael Bowling que juntos trabajan bajo el nombre Art & Language, crearon en los 1960 una serie de mapas en donde ellos intervienen en el lenguaje del mapa, revelando sus convenciones como, en este caso, mostrando solo lo que querían mostrar y dejando el resto en blanco para comentar sobre el hecho de que los cartógrafos siempre eligen ciertos elementos y excluyen otros (Fig.11). En este caso, la forma de intervención tiene como propósito señalar la manera abstracta en que funcionan los mapas, que siempre hay muchos elementos que el mapa no representa.



11. Art & Language, *Map to not indicate: Canada, James Bay... Straits of Florida*, (1967) Grabado tipográfica, 50x58cm.

Otro ejemplo de los sesentas es el trabajo con mapas de Nancy Holt. Ella, participando en el movimiento de *Land Art* hizo una pieza llamada *Buried Poems* (Fig.12) para la cual dio a cinco amigos un mapa e indicaciones para llegar a un punto geográfico aislado, como un desierto o una isla sin nombre, donde ella había enterrado un poema concreto que se relacionaba con el lugar donde estaba enterrado y con la persona a quien se lo regaló. La obra de Nancy Holt establece relaciones a un nivel personal entre paisajes específicos y el espectador. Busca crear diálogos entre la persona y el paisaje.



12. Nancy Holt, *Buried Poems* (1969-71) Documentos de una instalación privada.

La pieza *Sun Tunnels*, un *earthwork* también de Nancy Holt, ubicada en el desierto de Utah, crea otro tipo de experiencia para el espectador, otro tipo de relación entre el espectador y la pieza. En este caso el descubrimiento es menos material y mas

espiritual, los túneles generan una relación especial entre el espectador, el paisaje, y el cielo. Esta pieza va dirigida a cualquier espectador que alcanza a llegar hasta este punto retirado en medio del desierto. La pieza busca dar una escala humana al desierto por medio de los marcos creados por los túneles. Holt busca crear una experiencia para el espectador en un lugar específico.



13. Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976).

Hans Belting describe la memoria como un lugar. “Nuestra memoria es en sí misma un sistema neuronal propio del cuerpo, compuesto de lugares de recuerdo ficticios.” Pienso que habla de lugares “ficticios” porque una vez que se incorporan a la memoria, se vuelven ficción y se modifican. Habla también de la topografía mental en nuestra memoria que surge por una “vinculación de las imágenes de recuerdo (imagenes) con lugares de recuerdo (loci)” según una antigua disciplina llamada nemotecnia.⁴⁰

⁴⁰ Belting, *Antropología de la Imagen*, 83-84

Julie Mehretu, artista que también trabaja con el lenguaje de los mapas, nacida en Addis Abeba, África 1970, y que actualmente trabaja en Nueva York, expresa en su trabajo el dualismo entre aspectos de cartografía, dibujo arquitectónico, y pintura abstracta.



14. Julie Mehretu. *Stadia II*, (2004) tinta y acrílico sobre lienzo.



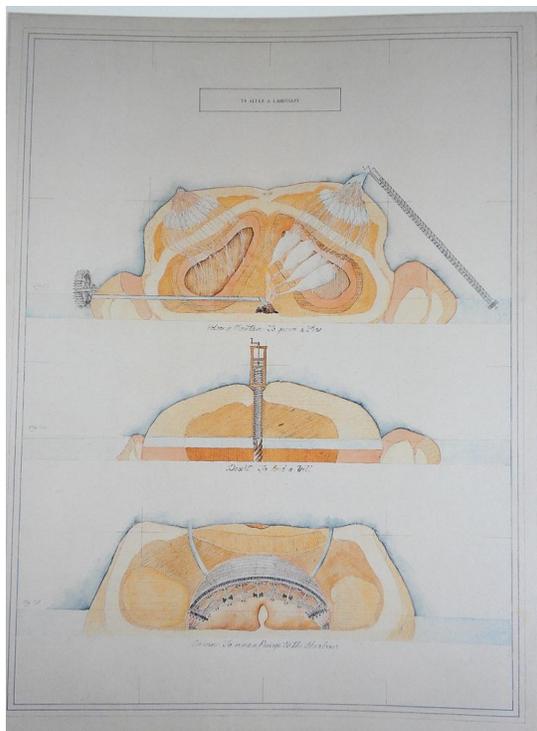
15. Julie Mehretu. *Excerpt (Suprematist Evasion)*, (2003) tinta y acrílico, 80x140cm.

En su obra la memoria y la imaginación o fantasía informan la articulación del espacio, construyen una historia, hacen un comentario sobre su propia biografía en contacto con las fuerzas de poder que luchan y dan forma al mundo. Todo esto resulta en una superficie, el presente que “se vuelve caos, resistencia, lucha, pregunta y conflicto”.⁴¹ Sus formas arquitectónicas existen en composiciones dinámicas, símbolos en constante flujo (Fig.14, 15).

La artista Kathy Pendergast trabaja con el lenguaje del mapa para señalar las bases de las estructuras de poder, identidad y género. En la pieza, *To Alter a Landscape* (Fig.16), de la serie *Body Map*, Pendergast señala los paralelos entre la exploración, la conquista y la explotación de tierras vírgenes y como estos procesos operan del mismo modo sobre el cuerpo femenino.

El dibujo se compone de los siguientes elementos: en la parte superior está escrito “To alter a Landscape” o “Para alterar un paisaje.” debajo de él aparecen un par de senos de los cuales unas maquinas están extrayendo la leche para apagar una fogata, dice “Volcanic Mountains to quench a fire” o “Montañas Volcánicas para apagar un incendio.” En el segundo fragmento se lee “Desert to find a well” o “Desierto para encontrar un pozo” donde se ve una máquina que parece un tornillo excavando un hoyo profundo. En el tercer fragmento, “Cavern to mine a passage to the harbor” o “Caverna para excavar un pasaje hasta el puerto.” Las formas claramente sugieren tanto mapas topográficos como el cuerpo femenino. La artista aprovecha el lenguaje de los mapas para hablar de los sistemas de poder en un ejercicio sobre el cuerpo femenino.

⁴¹ Su exposición en el MUSAC en España (Septiembre 2006 - Enero 2007), se llamó “Back City”. El catálogo explica: “La biografía de Julie Mehretu se ha desarrollado entre el ‘pertenecer’ y el ‘extrañar’, viviendo entre continentes, naciones, ciudades, lenguas y fronteras, y esto no deja de hacerse evidente en algunas de sus recurrentes iconografías arquitectónicas como los lugares de tránsito, escaleras y corredores.” “Julie Mehretu” Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Consultado el 20 de Noviembre, 2009, <http://www.musac.es/index.php?ref=23500>.



16. Kathy Prendergast. *To Alter a Landscape* (1983).



17. Kathy Prendergast. *Mexico City*. (detalle) de la serie *City Drawings* (1997) lápiz sobre papel, 31x21cm.

En otra pieza, *Mexico City* (Fig.17), parte de una serie de dibujos de ciudades, Prendergast ya no trabaja con el mapa como una manera de hacer leer el cuerpo femenino como paisaje sino con el mapa en sí, transformado por medio del dibujo en una manera de acceder a lo desconocido, a ciertos estados mentales.⁴² La pieza *Little Universe II* (Fig.18) claramente entabla una conversación con el surrealismo y con su fascinación por ciertos objetos. La flor en este caso está cartografiado de la misma manera en que uno podría cartografiar un cuerpo.



18. Kathy Prendergast. *Little Universe II* (2006)
bronce, 9 x 40 x 20 cm.

Esta selección de artistas que trabajan con mapas nos permite ver como a través de operaciones del arte se presentan distintas maneras de intervenir en el lenguaje gráfico del mapa para lograr expresar ciertos conceptos y para hacer evidente la posible transformación de los mapas con los cuales convivimos.

⁴² “Art Now: Kathy Prendergast: City Drawings,” Britain Tate, Consultado el 11 de Noviembre, 2011, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/kathyprendergast/default.shtm>.

1.4 En búsqueda de otras dimensiones del mapa

Cuando recorto mapas, quitando quizás una finca entre dos carreteras, una cuadra de la ciudad, un pueblo, ¿los fragmentos recortados contienen en sus curvas y su forma algún recuerdo del mapa de donde los saqué? ¿De los viajes que se hicieron para construir el mapa? ¿De las tecnologías que se usaron para perfeccionar el mapa? ¿De los muchos viajes que se han hecho utilizando el mapa como referencia? ¿De los recuerdos de esos viajes? En los dibujos *Fragments I* y *II* (Fig.19) juego con estas preguntas, recortando partes de los mapas de mi archivo personal que contiene imágenes de lugares por donde he vivido o viajado. El resultado es un compendio de formas enigmáticas, pedazos de lugares que combino para formar un nuevo mapa. En *Fragments II* dibujo los contornos de los pedazos de mapa y los lleno de pequeñas marcas y colores, tocando una dimensión más interior de la memoria, de una especie de topografía interior. Esto también señala lo táctil en los mapas- el proceso de abstracción que lleva el cartógrafo a representar costas y montañas con ciertas líneas dibujadas que trazan sus curvas.



19. *Fragments I, Fragments II*, (2010) transfer, collage sobre papel de algodón, 30x75cm.

En *Fragmentos I* saco pedazos de mapas de su contexto y de esta manera desactivo la autoridad de los mapas. En *Fragmentos II* tomo las formas desarraigadas y las lleno con mi “topografía interior” que es una topografía de la memoria, de las imágenes interiores de las que habla Belting. Así, se evidencia que el mapa, como dispositivo de poder, es una estructura en la cual los artistas pueden intervenir, recortar, pegar y re-imaginar. Las implicaciones de estas intervenciones incluyen el reconocimiento del mapa como algo construido y sujeto a cambios.

En la serie *Interiores*, recorto partes de los mapas para crear una imagen en relieve compuesta por varias capas de diferentes mapas de mi archivo, algunas de transfer y otras que incluyen también pintura y dibujo. *Interiores I* (Fig.20) recurre a los recortes topográficos de la geografía y también a los recortes del cuerpo utilizados en la ciencia para entender la estructura de músculos y huesos.



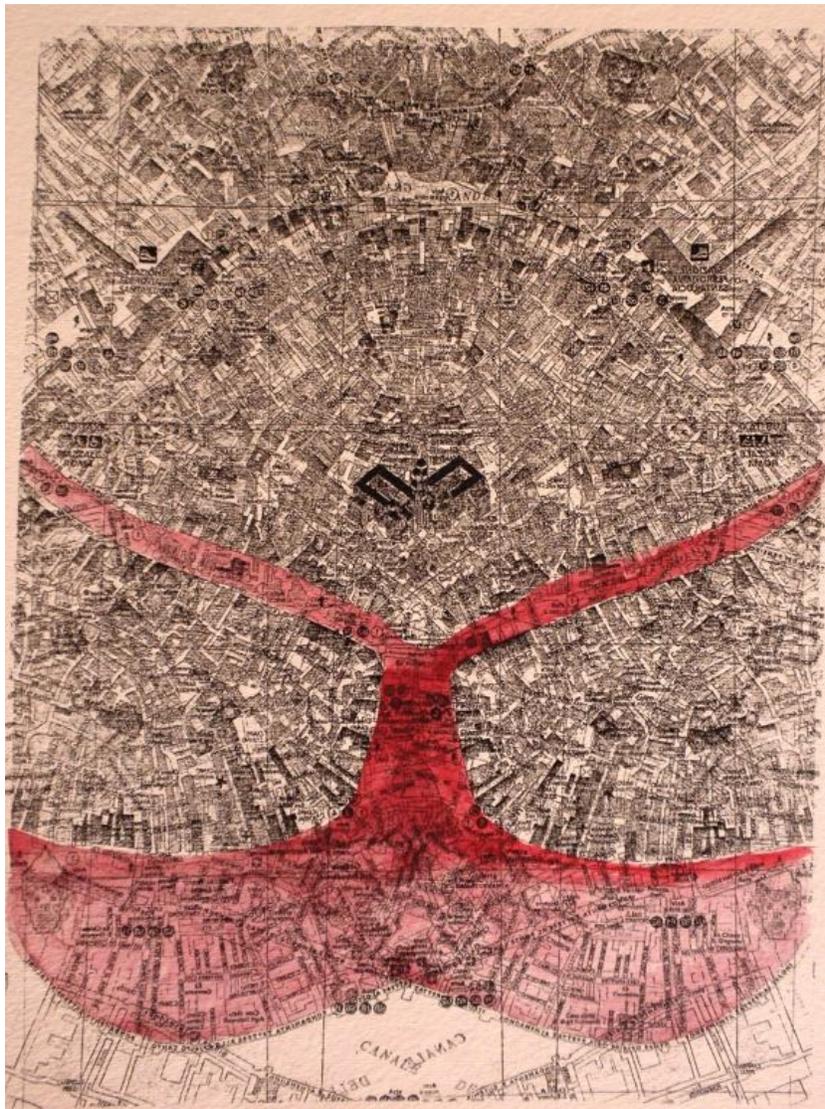
20. *Interiores I*, (2011) transfer, acuarela, lápiz de color, papel de algodón, 21x28cm.

Otro dibujo, *The Blue Ridge Mountains inside and out: a topographic study* (Fig.21), incorpora un mapa topográfico, un transfer, y una pintura para describir la idea de diferentes perspectivas (desde adentro y desde afuera) que me permiten hablar sobre el interior de las montañas y a la vez, de como yo las llevo adentro en el sentido de que mi memoria se apropia de ellas. En esta vía es una topografía emocional. El dibujo juega además con la idea de las convenciones del lenguaje cartográfico donde se representa al mundo visto desde arriba aunque en realidad casi nunca experimentamos así nuestro alrededor. Por lo tanto, este mapa propone otras perspectivas desde las cuales nos relacionamos imaginariamente con nuestro entorno. Las formas topográficas sugieren las formas del cuerpo.

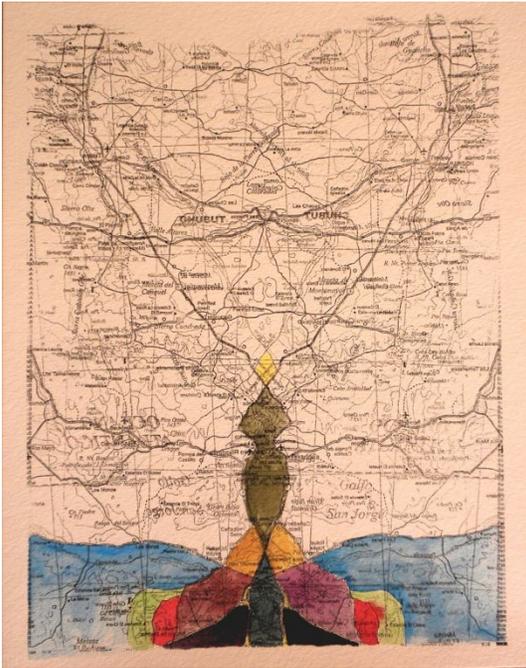


21. *The Blue Ridge Mountains inside and out: a topographic study.* (2010)
cartón, collage y acuarela sobre papel de algodón, 90cmx61cm.

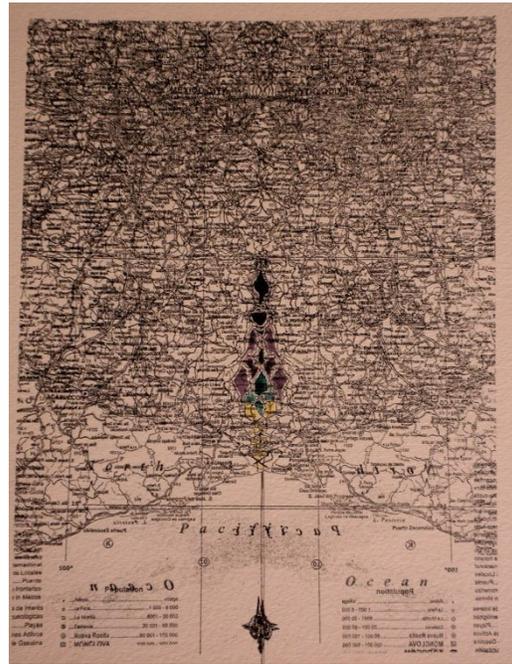
En la misma vena de pensar en perspectivas distintas por medio de la intervención en mapas, en una serie de dibujos con el título *El Pliegue* (Fig.22,23,24) estoy manipulando los mapas de mi archivo personal para generar cambios geográficos y psicológicos. Para la serie elaboro mapas simétricos utilizando la técnica del *transfer* y con la acuarela señalo nuevas formas subyacentes en ellos. La idea es encontrar otras dimensiones emocionales y simbólicas en la superficie plana de un mapa convencional. Por lo tanto se busca la dimensión inconsciente en el territorio, que se encuentra aquí entre el mapa y su espejo.



22. "Roma", (2010) transfer, acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.



23. “Chubut,” (2010) transfer y acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.



24. “Oaxaca,” (2010) transfer y acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.

Estos dibujos se refieren a los espacios entre lugares, entre tiempos, con la idea de lo efímero y del espejo generado entre el lugar y el recuerdo del lugar. Y lo que se busca y se dibuja es el espacio adentro del pliegue. Además habla del espacio que hay entre cualquier evento y la representación de esto, la imposibilidad de representar algo perfectamente y objetivamente. Es el clásico dilema de la historia- algo supuestamente subjetivo posando como objetivo.

La intersección de estas dos memorias hace alusión a la tercera memoria, un concepto explorado por Roland Barthes en términos cinematográficos y también por Max Ernst en imagen gráfica: Una obra de 1999 del artista Pierre Huyghe (nacido en 1962) *The Third Memory*, consiste en dos proyecciones, en una vemos la película de Sydney Lumet, *Dog Day Afternoon* (1975) que fue basada en el robo de un banco en Brooklyn en Agosto de 1972. En la segunda se muestra uno de los ladrones originales, John Wojtowicz, contando y recreando el evento hasta cierto punto de la narración, apoyado por actores con un *set* de filmación la narración se basa no en el banco donde realmente

ocurrió el robo sino en el representado en la película, esta segunda pantalla también incluye recortes de periódicos, grabación de los noticieros del robo, y las reacciones de John Wojtowicz a la película. Aunque el título especifica tres memorias, encontramos solo dos pantallas representando dos memorias.⁴³ Lo importante evidentemente es lo que se genera en el espacio entre las dos representaciones de un evento. Encontramos la tercera memoria en el hecho de que la representación o narrativa está separada en el tiempo del evento real. Esto genera un espacio, una distancia. Según Roland Barthes que escribe sobre lo que él llama el ‘tercer sentido’, éste se “manifiesta como un ‘acento’ que forma una ‘metalenguaje crítico’ que interviene las convenciones del lenguaje cinematográfico. Para Barthes es un pliegue, algo que nos puede remitir a la teoría de Deleuze en la que adentro del pliegue existen otras dimensiones. Estos pliegues son los elementos en el cine que no forman parte de la narrativa construida conscientemente pero que contribuyen al sentido que tiene.⁴⁴

Utilizando otra técnica explorada por el surrealismo, el escritor William S. Burroughs desarrolló una técnica llamada “cut-up” donde doblaba las páginas de su escritura para crear nuevas frases al azar. Esto resultaba en una escritura no lineal, en otras dimensiones de la escritura. En *El Pliegue* se genera algo similar pero con el lenguaje pictórico de los mapas.

En mi manipulación de mapas yo busco este lugar entre el pasado y la imaginación, busco dibujar sus bordes borrosos, consciente del hecho de lo que resulta de mis intenciones de recordar, las obras contienen tanto ficción como verdad. En ese sentido mi trabajo se acerca a este concepto de la tercera memoria que altera el mapa en sí, opera como representación de viajes y de eventos ya pasados y también genera el sentido de un entre-espacio.⁴⁵

El mapa contiene palimpsestos de muchos recorridos, todos realizados en distintos momentos del tiempo. A veces la representación no concuerda con la memoria, o con el presente, estos espacios de discrepancia pueden crear tensiones interesantes que

⁴³ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. (New York: I.B. Tauris, 2007), 107-110.

⁴⁴ Gibbons, *Contemporary Art*, 107-110.

⁴⁵ Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero* (Madrid: Arena Libros, 2006), 11-12. La escritora habla del concepto de los “entre mundos” o el “mundo mediador”, términos utilizados por Paul Klee en *Souvenirs*.

se puede aprovechar como material. El resultado es un recorrido psicológico y geográfico que existe entre la memoria y la imaginación.

En este capítulo busco establecer la relación entre la investigación teórica que plantea esta tesis y mi propia producción artística. La tensión que encuentro entre el cuaderno de viaje y el mapa, estos dos elementos que me acompañan mientras me muevo por un territorio, tiene como resultado esta investigación. En este capítulo empiezo con una investigación por la historia de la cartografía Occidental y las respuestas a esta tradición cartográfica en los artes, desde las vanguardias hasta el arte contemporáneo. Estos ejemplos no pretenden ser los más importantes ni los únicos, son simplemente ejemplos que para mí cuestionan el mapa convencional y de alguna forma dialogan con mi propia producción artística. Para cerrar el capítulo abordo algunas piezas propias que forman parte de la investigación plástica. Mi propia obra explora el espacio de tensión entre el mapa y el cuaderno de viaje. Este capítulo presenta las operaciones artísticas como una manera de cuestionar la estructura de nuestro pensamiento. En el siguiente capítulo sigo con esta idea y busco sugerir que el estudio de las imágenes producidas por otras culturas nos permite cuestionar de manera profunda las nuestras.

CAPITULO 2. Un mapa dinámico: La relación entre mapa, entorno, y sujeto

2.1 El peso del objeto es igual al peso del recuerdo que contiene

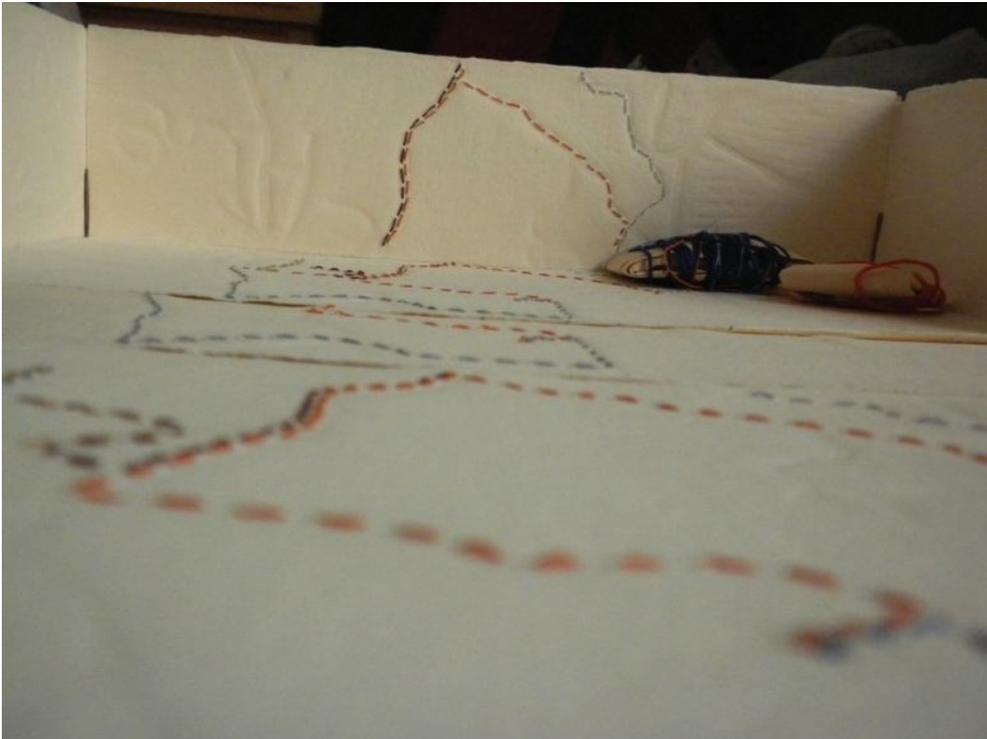
En mi trabajo estoy creando mapas que buscan describir dos recorridos paralelos, el recorrido por el espacio, y el recorrido por la memoria. El dibujo traza el movimiento del cuerpo que se desplaza por el espacio dejando su huella y traza también el movimiento de la mente por el terreno interior de los recuerdos. Los objetos recolectados en los viajes forman un mapa, vienen del entorno y después se convierten en archivos en mi memoria. Existen en un espacio entre los dos recorridos porque en el recorrido físico por el paisaje fueron encontrados y después, como parte de un archivo, se vuelvan portadores del recuerdo de ese primer viaje y por lo tanto nos hacen embarcar a un nuevo viaje, esta vez por la memoria.

En una obra mía titulada *Soft Underbelly* (Fig.2.1, 2.2) experimento con nuevas posibilidades para concebir el mapa, en este caso como una caja de madera grabada que adentro contiene su gofrado en papel de algodón, un recorrido cosido en el papel, y objetos pequeños, recuerdos, envueltos en telas e hilos. Son contenedores de recuerdos, de secretos contenidos en el mapa de su contexto, un mapa repetido adentro de la caja. Sugieren la posibilidad de estar adentro del mapa. Contienen espacio y tiempo, recorrido y memoria.

El título, *Soft Underbelly* habla de un nivel íntimo, de una parte del cuerpo vulnerable y suave (la parte inferior del estómago). Por lo tanto establece una relación entre el mapa y el cuerpo, una relación que vimos anteriormente con las teorías de Hans Belting acerca del cuerpo como el lugar de las imágenes. Inscribe el mapa con recorridos de la experiencia individual e introduce otro elemento, objetos recolectados en los recorridos, objetos que formaban parte del entorno en el momento del recorrido. Es un mapa que habla de la memoria, del archivo personal de objetos y de imágenes que almacenamos en lugares físicos, cajas pero también adentro del propio cuerpo en el sentido de que las incorporamos y se vuelvan parte de nuestra identidad.



2.1. *Soft Underbelly*. (2010) Madera, gofrado sobre papel de algodón, materias mixtas.



2.2. *Soft Underbelly*. (2010) Madera, gofrado sobre papel de algodón, materias mixtas.

El objeto quizás reside en éste espacio intermedio de la tercera memoria. Entre el evento y el recuerdo del evento, o entre el recuerdo del evento y su representación. Los “souvenirs,” piedritas, fotos etc. que recolectamos en los viajes nos llevan a un lugar “entre” porque nos llevan al lugar entre los eventos del pasado y el recuerdo de los eventos, que ya trascurren en el presente, un momento de imaginación. Los objetos son cuerpos. Son cuerpos que por medio del recuerdo, quedan impregnados en nuestros propios cuerpos. Reconocemos en otros objetos cuerpos como el nuestro. Por ejemplo en un seminario de la UNAM realizaron Memorias Documentales⁴⁶ de algunos festivales de los Otomíes en donde sustituyeron naranjas, mandarinas y huevos por los cuerpos de hombres, mujeres y niños para poder realizar ciertos rituales relacionados al sacrificio simbólico, los objetos son objeto de relaciones simbólicas.⁴⁷

Los objetos que colectamos en los viajes y recorridos también simbolizan algo, provocan un recuerdo del momento en que fueron recolectados. Su aspecto físico, su peso, su capacidad de ser contenidos en la mano provocan ciertos recuerdos. La manera en que nos relacionamos con los objetos es sumamente táctil y por lo tanto tiene que ver con la manera en que nos sentimos el paisaje, aludimos a los elementos físicos del paisaje como a las curvas de los cerros o de la costa y los traducimos en elementos gráficos por medio de un proceso complejo de abstracción. Son cuerpos. Son sagrados. Contienen memoria.

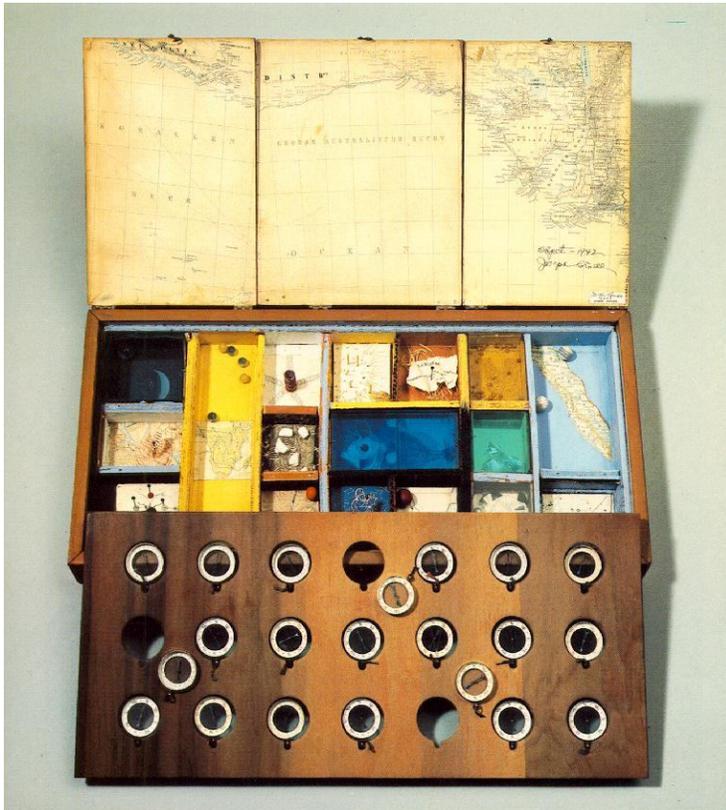
2.2 El objeto surrealista

Las cajas de Joseph Cornell, artista estadounidense, son ejemplos del poder que poseen los objetos para comunicar los recuerdos que contienen. Joseph Cornell (1903-1973) vivió casi toda su vida en una casa en Queens, NY con su madre y su hermano y salía a pequeños viajes de descubrimiento a anticuarios y tiendas de segunda mano, buscando los objetos que después formaron parte de sus cajas. Para otros, estos objetos

⁴⁶ “Materiales audiovisuales más ligados a la etnografía, que tienen la función no de contar una historia, sino de resguardar usos y costumbres de los otomíes en sus festividades más representativas utilizando herramientas discursivas de la imagen y el sonido.” (definición por Hébert Pérez Hernández, realizador, mensaje de correo electrónico a la autora, 12 de Mayo 2011)

⁴⁷ *Voces de roca*, Valle de Mezquital, estados de Hidalgo y Querétaro. 2007-2009. Realizado por Hébert Pérez Hernández dentro del seminario "La mazorca y el niño dios" del la UNAM.

recolectados podrían parecer basura pero para Cornell eran los restos de recuerdos reprimidos que él adaptaba y combinaba para crear sus obras. Cornell tenía un archivo extensivo de los objetos y podía tardar años en completar una de sus cajas. Empezó la caja *Object (Roses des Vents)* (Fig.2.3) en 1942 y no la terminó hasta 1953. Se trata de emblemas de los viajes que Cornell nunca hizo e incluye 21 brújulas, cada una indicando una dirección distinta a la otra.⁴⁸



2.3. Joseph Cornell, *Object (Roses des Vents)*, (1953).

En el caso de Cornell, los objetos que contienen la memoria de los viajes, las aventuras y la vida cotidiana de otras personas son recuperados por el artista y en cierto sentido sus historias también son absorbidas por él. Lo que le atraía de los objetos ya usados habría de ser justo eso- las pequeñas manchas y marcas de uso, la posibilidad de que cada una de las 21 brújulas habían hecho viajes. Finalmente las brújulas hacen otro

⁴⁸ "Joseph Cornell," The Artchive, Consultado el 18 de Junio, 2011, <http://www.artchive.com/artchive/C/cornell.html>

viaje para formar parte de la obra, donde las distintas direcciones que indican sugieren sus diversos orígenes.

Joseph Cornell fue influenciado por el surrealismo, pero la influencia es medida. Se interesó mucho en la serie de collage de acero victoriano de Max Ernst, *La Femme 100 tetes* pero sin embargo, no hay imágenes como las de Cornell en el resto del surrealismo. Mientras Cornell abrazaba lo que el llamaba “el surrealismo blanco de Max Ernst”, rechazaba lo que consideraba como los aspectos oscuros y violentos del surrealismo. La única violencia que aparece a veces es cuando hace unas fisuras en el vidrio que divide la caja del mundo exterior, señalando un ataque por parte del mundo exterior al mundo interior que las cajas contienen. Es un mundo de paz, memoria y ensueño y aunque muestra otras influencias, sobre todo francesas, en últimas su imaginación es puritana y a-sexual y la estricta arquitectura de las cajas expresa su creencia en la pureza.⁴⁹

Los surrealistas veían en los objetos la oportunidad de conocer a sí mismo a través del encuentro al azar con ciertos objetos que le llaman a uno de manera misteriosa. Un objeto así encontrado puede cambiar el curso de la vida, puede aclarar aspectos del presente y siempre llama a la persona porque tiene algo que ver con un recuerdo primordial o de la infancia. En el surrealismo se establece una relación entre el objeto encontrado y el inconsciente, por medio de los objetos encontrados uno podía ponerse en contacto con una red de significaciones que operaban en otra dimensión del entorno.

Walter Benjamín escribió que los surrealistas, sobre todo André Breton, fueron los primeros en identificar la potencia revolucionaria en lugares y objetos. Estos tienen significados latentes que operan a un nivel personal. Esta potencia revolucionaria viene del hecho de que, según Benjamín, estos objetos causan inervaciones corporales, lo cual puede pasar a ser inervaciones corporales colectivas y de ahí a una rebelión o revolución.⁵⁰ Pero antes de hablar de las implicaciones políticas, lo que tiene más importancia para los surrealistas es que uno se descubre a sí mismo por medio de encuentros con objetos y lugares. En este sentido, los conceptos centrales del surrealismo,

⁴⁹ “Joseph Cornell,” The Artchive, Consultado el 18 de Junio, 2010, <http://www.artchive.com/artchive/C/cornell.html>

⁵⁰ Walter Benjamin, ‘Surrealism, Last Snapshot of the European Intelligentsia,’ *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (New York: Schocken Books, 1978), 192.

la deambulaci3n y el automatismo, est1n 1ntimamente ligados a los encuentros con objetos. La novela *L'Amour Fou* de Andr1 Breton es su manera de practicar la deambulaci3n y el automatismo en sus recorridos por la ciudad de Paris. El resultados es un estudio del objeto *trouvaille* que provoca el auto descubrimiento de Breton en un sentido psicoanal1tico dentro del contexto de lo que el considera como un "bosque de s1mbolos."⁵¹

En *Crisis of the Object*, Breton escribe que los surrealistas buscan lograr "una revoluci3n total del objeto."⁵² Las estrategias que utilizan para lograr esta revoluci3n incluye una reclasificaci3n del objeto, como por ejemplo en el caso de los *readymades* de Duchamp, el objeto *trouvaille*, y finalmente, el objeto surrealista, que Breton define como un objeto creado de la nada, o creado de elementos seleccionados de manera arbitraria del entorno.⁵³ Aqu1 la idea central es que uno toma objetos ordinarios del entorno y los transforma por medio de un cambio de contexto. Dal1 escribe en su ensayo 'The Object as Revealed in the Surrealist Experiment' que en una fase del experimento surrealista, los surrealistas empiezan a sentir un deseo por intervenir en los objetos y actuar sobre ellos. Este aumento en la consciencia acerca de los objetos materiales causa miedo. El miedo surge por una sobre- indentificaci3n con los objetos en donde se vuelven cuerpos como nuestros cuerpos.⁵⁴ Por lo tanto surge una sensaci3n de hiper- conectividad con el objeto (los objetos que operan de manera simb3lica) que se vuelven deseo profundo y hambre. Dal1 escribe: "Encontramos de repente que no parece ser suficiente devorar las cosas con nuestros ojos y nuestra ansiedad por juntarnos de manera activa y efectiva con su existencia nos lleva a querer *comerlos*."⁵⁵ Dal1 hace una lista de una variedad de materiales comestibles que se usa en el arte surrealista que incluye almendras azucaradas,

⁵¹ Andr1 Breton, *Mad Love*. trans. Mary Ann Caws (Nebraska: U. of Nebraska Press, 1987), 15.

⁵² Andr1 Breton, 'Crisis of the Object', *Surrealism and Painting*, trans. Mark Polizzotti (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 2002), 280.

⁵³ Breton, 'Crisis of the Object', 280.

⁵⁴ Salvador Dali, 'The Object as Revealed in Surrealist Experiment', trad. David Gascoyne, *This Quarter* 5, no. 1, September 1932, 91 "...parece que somos atraidos a un nuevo cuerpo, percibimos la existencia de mil cuerpos de objetos que sent1mos que hab1amos olvidado." (traducci3n m1a) "...we seem to be attracted by a new body, we perceive the existence of a Thousand bodies of objects we feel we have forgotten."

⁵⁵ Dali, 'The Object', 95. "...We find suddenly that it does not seem enough to devour things with our eyes and our anxiety to join actively and effectively in their existence brings us to want to *eat them*." (traducci3n m1a)

tabaco, sal gruesa, pastillas, leche, pan, chocolate, etc.⁵⁶ Estos elementos representan una incitación al deseo y la sexualidad. Dalí tiene por ejemplo un objeto que consiste en un zapato de mujer con tacón, un vaso de leche tibia y cubos de azúcar.

Por medio de objetos, los surrealistas buscaban una nueva manera de relacionarse con el entorno, en donde todos los eventos y encuentros significaban algo, donde uno adquiere una nueva sensibilidad que puede para algunos conducir a la rebelión pero que siempre conduce a que uno se descubra a sí mismo.

2.3 Territorio y memoria entre los Seris

Los dos sistemas de representación abordados en los siguientes dos apartados, uno acerca de los Seris del noroeste de México y otro sobre los Aborígenes australianos forman parte de esta investigación, se relacionan con mi trabajo y con el trabajo de los artistas que cito aquí puesto que los surrealistas eran “primitivistas” y su acción se puede comprender mejor por medio de un desplazamiento hacia otras culturas no occidentales que construyen mapas de otro modo. Los surrealistas también restituyen un modo mítico de acercarse a su entorno, pero bajo otra lectura de lo que es el mito. No podemos pretender que los motivos de los Seris en hacer pintura facial sean los mismos que los motivos de los surrealistas en su búsqueda por profundizar en una interioridad ni tampoco que sean iguales a los motivos de un agrimensor. Sin embargo, podemos identificar en cada uno de estos tres procesos formas de orientarse en el entorno.

Los artistas construyen mapas en los cuales, a diferencia del mapa convencional, está inserto el sujeto. Hay un interés en la relación entre el sujeto, el entorno y el mapa que surge del reconocimiento de que el mapa convencional no considere o no expresa ese tipo de sensibilidad. Los artistas contemporáneos que trabajan con mapas abren la posibilidad de tener una relación dinámica con los mapas. Aquí vamos a considerar como funciona la relación entre sujeto, entorno y mapa en dos culturas muy distintas a la nuestra porque esto nos ayuda a cuestionar los mapas con los cuales convivimos.

Según escribe Maurice Halbwachs, la historia, en cuanto registro del pasado “no comienza sino donde termina la tradición, es decir, allí donde se extingue o se

⁵⁶ Dalí, ‘The Object’, 95.

descompone la memoria social.”⁵⁷ La memoria colectiva es “una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que no retiene del pasado sino lo que todavía está vivo o es capaz de permanecer vivo en la consciencia del grupo que la mantiene.”⁵⁸ La historia, en contraste, “se ubica fuera de los grupos, por encima de ellos” y se trata de “una necesidad didáctica de esquematización.” La existencia de diversos grupos en las sociedades da lugar a diversas memorias colectivas mientras la historia pretende presentarse como la memoria universal del género humano.⁵⁹

En esta investigación sobre mapas alternativos nos encontramos con los conceptos del espacio y el tiempo, la memoria y la historia y nos preguntamos por maneras de representar estos conceptos, de orientarnos de modo distinto al que propone la cartografía convencional. Los conceptos de “mapa” no son fijos sino que se modifican de acuerdo a cada cultura. El concepto del mapa en una cultura en particular va ligado a la memoria o al concepto de la memoria que esta cultura tiene. El mapa, en el sentido de un mapa dibujado por un individuo que no es cartógrafo, nos puede revelar el concepto que tiene esta persona de su mundo y también nos muestra la memoria social⁶⁰ que puede tener un grupo, lo que se les enseña desde pequeños, los prejuicios y el concepto de lugar. Para entender estas aproximaciones a las variaciones del concepto de mapa voy a hablar de cómo funciona esto en los Seris.

Los Seris, o Concaác, como ellos mismos se llaman, son gente que vive en la costa de Sonora, México y en la Isla Tiburón. Tradicionalmente semi- nómadas, cazadores, pescadores y recolectores, los Seris han sobrevivido a la colonización, a los programas del gobierno, a los misioneros Norte Americanos, y a la masacre de casi la mitad de su población por rancheros mexicanos.⁶¹ Ahora, aunque sus tradiciones han cambiado con los años y las influencias culturales de afuera, mantienen su idioma y

⁵⁷ Maurice Halbwachs, *Memoria colectiva y memoria histórica*. trad. Amparo Lasén Díaz, Capítulo II de *La mémoire collective* (Paris: PUF, 1968), 212.

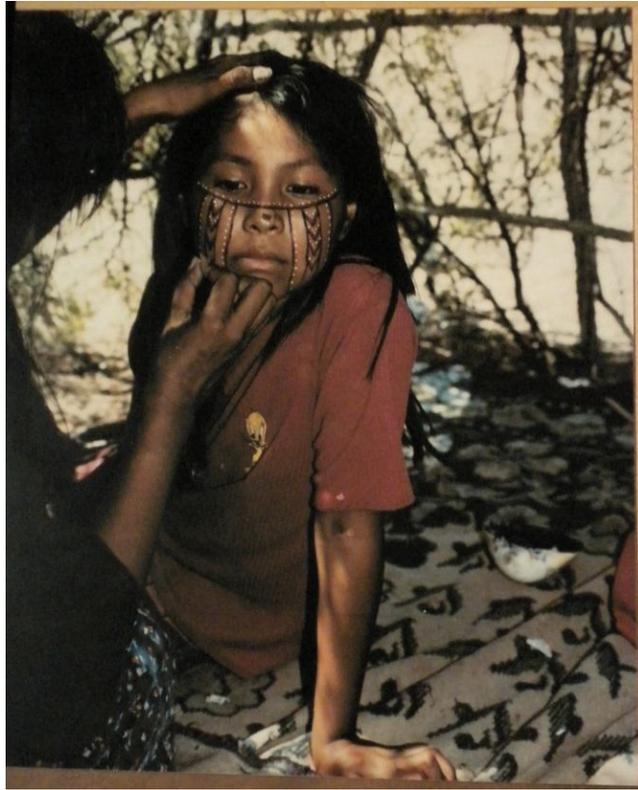
⁵⁸ Halbwachs, *Memoria*, 213.

⁵⁹ Halbwachs, *Memoria*, 216

⁶⁰ Andre Leroi-Gourhan, *El Gesto y La Palabra* (Caracas: Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1971), 223.

⁶¹ Rodrigo Rentarías. *Seris*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. (México, 2007), 12-13.

cultura propia, incluyendo un concepto particular del espacio y el tiempo aquí considerado en términos de su territorio y su memoria.



2.4. Fotografía de la exposición sobre los Seris en el Museo de Antropología de la ciudad de México.

Las mujeres Seri tienen una tradición de pintura facial cuya belleza y la fuerza de los dibujos provocan un deseo de conocer sus significados. Según los textos consultados, mientras antes se usaba la pintura facial cotidianamente (en 1936 los Coolidges describieron la pintura facial como parte de la vida cotidiana), ahora ya sólo se usa para los rituales y sobre todo, en el ritual de la pubertad que se sigue celebrando para las mujeres y que para los hombres se dejó de celebrar en 1929.⁶² El ritual de la pubertad, según Rodrigo Rentería, se lleva a cabo durante cuatro días, un número sagrado para los Seris por su referencia a los cuatro puntos cardinales.⁶³ Al cuarto día se simboliza la transformación de la niña en mujer cuando le lavan el pelo en las orillas del mar al

⁶² Rentería, *Seris*, 43.

⁶³ Rentería, *Seris*, 40.

amanecer. Un mes después se realiza una nueva fiesta en la que le cortan un mechón de pelo después de volver a lavarlo en el mar.⁶⁴ Un ritual parecido se lleva a cabo cuando los pescadores atrapan a una tortuga de siete filos. Los Seris creen que la tortuga de siete filos, que figura en el mito de creación y en otros mitos, entiende a los Seris y durante los cuatro días de ritual las mujeres hablan con la tortuga mientras pintan diseños sobre su cuerpo parecidos a los que ellas se pintan en la cara.⁶⁵

En 1939 Dane y Mary Roberts Coolidge publicaron un libro que lleva el título, *The Last Seris* en el cual describen la pintura facial según lo que les cuenta el curandero Santo Blanco, su esposa e hijas. Él cuenta que los dibujos Tortuga, Coyote, Fruta de Cactus y Pelicano son los mas importantes porque representan las cuatro familias importantes del pasado. La pintura se hace con recursos materiales del territorio Seri. El amarillo es ocre de hierro, el rojo es oxido de hierro de la Isla de San Esteban. El blanco es yeso. El azul está hecho con el yeso mezclado con la raíz del arbusto ah-mahk' o de una piedra azul que se encuentra en la Isla Tiburón.⁶⁶ En otro estudio, hecho por Richard Stephen Felger y Marry Beck Moser y publicado en 1985, escriben que la pintura facial se aplicaba como protector solar, por fines puramente decorativas o estéticas, por propósitos curativas y protección supernatural, y para influenciar a la naturaleza.⁶⁷

Para poder entender el significado de los diseños tradicionales que se pintan o que se pintaban, en la cerámica, en las cuevas de la Isla Tiburón, en los cuerpos y en las caras, podemos plantear algunas preguntas. ¿Que tiene que ver con el espacio y el tiempo como lo conciben los Seris? ¿Puede ser que los diseños hagan referencia a elementos geográficos? ¿Puede ser incluso que los símbolos que se pintan en las caras y en otras superficies funcionan como un mapa? Y en últimas, ¿puede ser que la pintura ritual- tanto en el casco de la tortuga de siete filos como en la cara de una niña para señalar su transformación en mujer, pueden ser ejemplos materiales de la memoria social de los Seris?

⁶⁴ Rentaría, *Seris*, 43.

⁶⁵ Richard Stephen Felger and Mary Beck Moser, *People of the Desert and Sea: Ethnobotany of the Seri Indians* (Tucson: University of Arizona Press, 1985), 44-45.

⁶⁶ Dane Coolidge and Mary Roberts Coolidge. *The Last of the Seris*. (New York: E.P. Dutton, 1939), 195-202.

⁶⁷ Felger y Moser, *People of the Desert and Sea*, 152- 159.

El estudio de James Hills, del año 2000 sobre los mapas cognitivos de los Seris me parece una introducción interesante a las preguntas que hemos planteado. Hills escribe:

“Antes, cuando nacía un niño, su placenta primero se lavaba y después se le ponía ceniza o sal para hacer fuerte al niño. La abuela materna entonces llevaba a la placenta al desierto, hacia un hoyo, y la enterraba a la base de un cactus saguaro o cardon grande, o a veces plantaba un cardon, cholla, *organpipe* cactus para marcar y crecer encima del lugar. Algunos Seri todavía puedan llevarte al lugar exacto donde se enterró su placenta. Mary Beck Moser anotó en 1970 que ‘la mayoría de los adultos no saben donde nacieron pero si conocen mas o menos donde está enterrada su placenta.’⁶⁸

Esta descripción de una tradición nos muestra una profunda y íntima relación con el territorio. Hills explica que hoy, en cambio, cuando uno le pregunta a un niño Seri donde se encuentra su placenta, o *ioxni*, no tiene idea y Hills argumenta que esto indica un cambio radical en la percepción que los Seris tienen del espacio.⁶⁹

Para poder entender el concepto de “lugar” entre los Seris, tenemos que entender que mientras nosotros vemos un mapa convencional identificamos relaciones espaciales, orientación y escala, en cambio los Seris, como otros pueblos indígenas de América, cuando muestran su mundo en mapas, pueden mostrar lugares pero también eventos, historias y relaciones con la tierra. Hills escribe que los Seris que conoció en los sesenta y setenta todavía conocían donde se enterraron sus placentas. Él relaciona esto con un estudio que hizo en 1973 con Charles Hine en el cuál pidieron que los Seris les dibujaron mapas de sus terrenos, descrito en un artículo del año 2000 “Seri concepts of place”.⁷⁰ Escriben que los ocho hombres más viejos que entrevistaron dibujaron mapas que

⁶⁸ James Hills, "Seri Maps," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 577, *Questia*, Web, 8 Dec. 2010. “It used to be that when a baby was born, its placenta was first washed then rubbed with salt or ash to make the baby strong. The maternal grandmother then took the placenta into the desert, dug a hole up to her elbow, and buried it at the base of a large saguaro or cardon cactus, or sometimes planted a cardon, cholla, or organpipe to mark and grow over the spot. Some Seri can still take you to the exact site where their placenta is buried, laughing as they tell you how much the cactus has grown over the years. As Mary Beck Moser noted in 1970, ‘Most adults do not know where they were born, but each knows the general area where his placenta was buried.’ (traducción mía)

⁶⁹ James Hills, "Seri Maps," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 577, *Questia*, Web, 8 Dec. 2010.

⁷⁰ James Hills and Charles Hine. "Seri Concepts of Place." *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 583. *Literature Resources from Gale*. Web. 4 Enero. 2011.

abarcan mas de 120 kilómetros cuadrados. Los cinco más jóvenes dibujaron mapas de 24 kilómetros cuadrados. En casi todos los casos en 1973 hacían alguna referencia a la Isla Tiburón. En los noventa, veinte años después del primer estudio, Hills vuelve para hacer otro estudio. Se sorprende mucho cuando encuentra que todos los mapas que le dibujan abarcan solo un kilómetro o menos. Para Hills esto indica un cambio radical en la manera en que los Seris ven el mundo.⁷¹

El cambio pudo haber ocurrido en parte por que el gobierno mexicano en los años setenta empezó un proyecto que pretendía proporcionar viviendas permanentes y servicios básicos a la gente. Instalaron calles rectas con casas cuadradas alrededor de una plaza central en los principales campamentos Seris, todo basado en una lógica occidental.⁷² Algunos Seris ignoraban las casas prefabricadas, y se llenaron de arena, pero la mayoría si las empezó a usar. Podemos imaginar como esto cambió muchos aspectos de la vida Seri, entre ellos, los rituales funerarios, pues antes, cuando se moría alguien, quemaban su casa mientras que con las casas permanentes, la gente se niega.⁷³

Volviendo al mapa del que hablan Hills y Hine, en la investigación que hicieron en 1973, piden a los participantes mapas hechos con papel y lápiz, un formato que se entiende dentro de nuestra cultura del Occidente. Pero, para los Seris, pienso que la expresión cotidiana de su territorio es por medio de los símbolos que se pintan sobre sus cuerpos, la cerámica, las cuevas, los huesos de los animales, y lo que trazan en la arena. Los símbolos son expresiones del espacio y el tiempo, del territorio y de la memoria. El acto de dibujar símbolos es una de las maneras en las que los Seris utilizan y modulan el poder espiritual de su tierra. Moser y Bowen en 1968 sugieren que las líneas zigzag y los círculos, algunos de los símbolos más utilizados, pueden derivar de los patrones de luz experimentados dentro de la visión chamánica. La cruz, como la intersección mas simple de líneas, se puede pensar como una notación fundamental de una ocurrencia- que algo ya pasó o que va a pasar- y por eso es un símbolo de poder.⁷⁴

Charles Hine menciona varios ejemplos tomados de estudios hechos por otros investigadores. Escribe que sobre el hueso de un animal, líneas rectas y zigzag indican un

⁷¹ James Hills, "Seri Maps," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 577, *Questia*, Web, 8 Dic. 2010.

⁷² Rentarías, *Seris*, 30.

⁷³ Rentarías, *Seris*, 31.

⁷⁴ Charles Henri Hine, "Five Seri Spirit Songs," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 589, *Questia*, Web, 8 Dic. 2010.

acuerdo con el espíritu del animal. Se pintaba una cruz en las ollas grandes para protegerse de los espíritus peligrosos que podían contener. En 1946 Gwyneth Harrington escribe que en los cachetes de un niño que sufría de pesadillas, un chamán dibujó figuras cuadradas representando las puertas de una cueva en la Isla Tiburón. Otros símbolos que se dibujaban o tatuaban en el cuerpo son: una cruz y líneas horizontales en el pecho de una mujer para proteger a sus niños; una cruz para aliviar el dolor en una parte del cuerpo; y líneas horizontales sobre los párpados, labios y espalda de participantes en algún ritual para identificar sus responsabilidades.

En varios de estos ejemplos, es evidente la importancia de la ubicación del símbolo. El símbolo se pone en el lugar donde puede ocurrir un cambio, flujo o movimiento, un portal. Podemos pensar en el ejemplo de los rituales de pubertad y de la tortuga de siete filos. En el caso del ritual de la pubertad, se pinta símbolos en la cara de una niña que se está transformando en mujer. En el caso de la tortuga de siete filos, le pintan el cuerpo durante la fiesta que se realiza que es a la vez una pelea entre la vida y la muerte, puesto que muchas veces estas tortugas de mar no sobreviven los cuatro días de su fiesta fuera del mar. Podemos entonces considerar a los símbolos como una manera de manipular a los espíritus. En el mundo Seri, el poder es un recurso que viene del medio ambiente. En consecuencia, no se produce sino que se introduce a un contexto. Se trata de un proceso de organización. Moser escribe en 1973 que los zigzags, círculos, cruces, puntos y arcos son las formas visuales en las que se transforman los espíritus para los Seris. Cuando se pinta un símbolo sobre un objeto, o un cuerpo, es una forma de ubicar y organizar el poder que existe en todo.⁷⁵

En los mapas que les pidieron Charles Hine y James Hills, los Seris participantes tienden a dibujar los objetos con una línea de contorno que define los bordes entre un elemento y otro. Dibujan con más detalle la línea de contorno que describe las montañas y la costa. La pintura facial, como los mapas dibujados por los Seris, son dibujos de línea y una síntesis gráfica de elementos figurativos, mitológicos y sagrados. Los diseños identifican a un individuo con una familia en particular y por lo tanto con un territorio específico (sobre todo en el pasado cuando los Seris se dividían en cuatro grupos y cada

⁷⁵ Charles Henri Hine, "Five Seri Spirit Songs," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 589, *Questia*, Web, 8 Dec. 2010.

agrupación pertenecía a una parte del territorio Seri), puede indicar la actividad que la mujer esta realizando (como viajando en barco por el mar), y su estatus civil. A veces la pintura facial puede representar un elemento geográfico en particular y también se conecta al pasado, con la memoria colectiva de los Seris, y por lo tanto con su concepto de lugar. La pintura en las caras de las mujeres, la elaborada sobre el cuerpo de la tortuga de siete filos o en la cerámica, es una expresión de la memoria colectiva y son símbolos que expresan la pertenencia de los Seris a un lugar y a una tradición. Esta “cartografía” Seri enuncia tanto el espacio como el tiempo y es un “mapa” en el sentido en que los Seris conocen su territorio y la ubicación de elementos necesarios para su supervivencia no porque están indicados en un mapa convencional o escritos en un libro sino porque existen en su memoria social, articulado en mitos, cuentos, canciones y pintura.

Hans Belting escribe,

“Las culturas del mundo, al parecer, emigran a libros y museos, donde son archivadas, pero ya no vividas. Sobreviven en imágenes documentales (de manera semejante a lugares antiguos que ya sólo pueden ser recordados en fotos), pero estas imágenes serian como una nueva muerte si no perteneciesen a la vida de una persona, o sea, volviendo así nuevamente a la vida. En este sentido, el yo, el antiguo lugar de las imágenes, se ha convertido en un lugar de las culturas, más importante que el archivo técnico de las fotos, las películas o los museos donde se conservan imágenes.”⁷⁶

Los Seris mantienen su cultura no por medio de la historia escrita ni tampoco por medio de la material que recolectan los investigadores, aunque esta puede a veces ayudar a rescatar algún mito o ritual olvidado. Realmente la cultura particular de los Seris persiste porque ellos la siguen viviendo. Los mapas para los Seris son mapas de su territorio que ellos llevan adentro de si que incluyen recuerdos y mitos. El caso de los Seris nos muestra una manera de pensar el mapa que cuestiona de manera profunda la nuestra. La gráfica que aplican a sus caras y como parte de rituales contiene un sentido de lugar como lugar geográfico y como lugar interior.

Hans Belting hace un paralelo entre el lugar de las culturas y el lugar de las imágenes a un nivel individual que aquí nos puede ayudar a comprender las relaciones que hay entre la experiencia de los Seris y la experiencia de uno mismo.

⁷⁶ Belting, *Antropología de la Imagen*, 87-88.

“Los lugares llevan implícitos historias muy particulares que han sucedido en ellos: sólo por medio de éstas se han convertido en lugares dignos de recordar. También nosotros cargamos historias en nuestro interior (el contenido de nuestra historia de vida personal), mediante las cuales hemos llegado a ser lo que somos el día de hoy.”⁷⁷

Por lo tanto, comprender los mapas de los Seris, comprender esta manera distinta de entender y vivir el tiempo y el espacio, nos puede ayudar a entender nuestra manera de comprender el tiempo y el espacio (en la cultura Occidental).

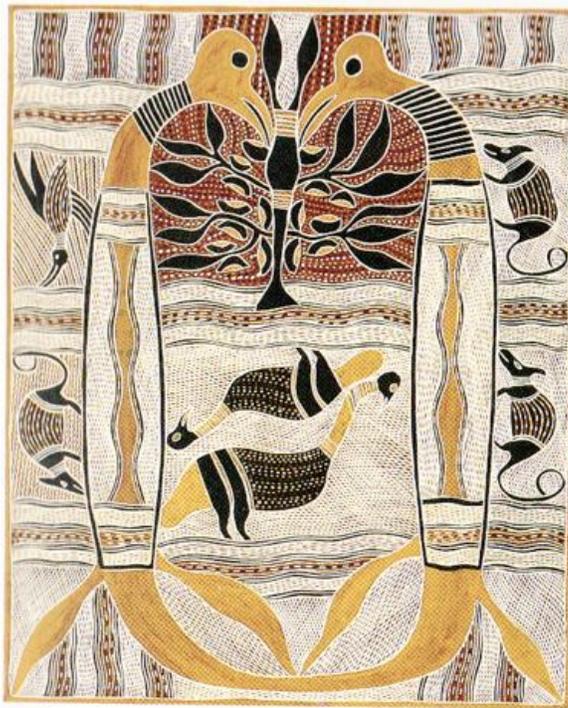
2.4 Los mapas/pinturas de los Aborígenes de Australia

Podemos acercarnos a las pinturas de los Aborígenes de Australia como mapas, aunque no en el sentido Occidental del término, porque estos mapas funcionan de acuerdo a otro sistema simbólico. A su vez, las pinturas Aborígenes hoy caben dentro del marco del arte contemporáneo y se muestran en galerías de arte desde Australia hasta Nueva York. La relación entre el mercado del arte contemporáneo y estas pinturas que están relacionadas con lo sagrado para los Aborígenes puede parecer compleja pero en realidad este formato de pintura y sus materiales fueron desarrollados específicamente para el mercado, lo que los desprende de esa responsabilidad ritual de antaño. Aún así en muchas de sus imágenes queda el residuo de estas relaciones, el resultado es una pintura que opera dentro de un concepto de pintura como arte y como sagrado. Esto funciona porque los artistas no representan por lo general las historias o la tierra asociada a su propio ancestro sino que pintan otros diseños que conocen pero que no forman parte de su conjunto de deberes rituales.⁷⁸

⁷⁷ Belting, *Antropología de la Imagen*, 87-88.

⁷⁸ Howard Morphy habla de la importancia de incluir en los estudios de arte piezas de otras categorías que no sean la del arte Occidental. Dice que la historia del arte es tan importante en el estudio de la cultura y la sociedad humana precisamente porque es una parte integral de la historia humana y que hay una necesidad por ampliar sus bordes o cruzar bordes de una cultura a otra para hacer análisis comparativa. Señala además la relación de simbiosis que ha habido entre museos etnográficos y museos de arte en cuanto por ejemplo, la creación de la categoría de arte primitiva por medio de un proceso de rechazo y exclusión. Del ensayo “Not Just Images but Art, Pragmatic Issues in the Movement towards a More Inclusive Art History.” Howard Morphy, dentro del marco de *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art.* (Comité International d’Histoire de l’Art, CIHA) The University of Melbourne, 13-18 de Enero 2008. Editor: Prof. Jaynie Anderson. The Miegunyah Press.

Para los Aborígenes, la tierra en sí y sus formaciones son sistemas simbólicos porque son consecuencia de las acciones de los ancestros en el *Dreamtime* o pasado ancestral que en realidad no es solo el pasado, sino también presente y futuro. Es otra dimensión de la realidad que existe como palimpsesto atrás de esta. El *Dreamtime* o tiempo de los ancestros se manifiesta en los mitos, acciones rituales, canciones y pinturas que forman parte de una ley sagrada. Las pinturas Aborígenes, en vez de ser representaciones topográficas, son representaciones conceptuales que determinan la manera en que se entiende el paisaje.⁷⁹



2.5. Banapana Maymuru. *Djarrakpi Landscape*
(1974) pigmentos naturales. 50x65cm.

La palabra para pintura en el lenguaje de los Yolngu, un grupo de Aborígenes que habitan en la costa noreste de Australia, es *mardayin miny'tji*. La palabra *miny'tji* tiene dos componentes: diseño y color. Se puede utilizar para hablar de cualquier cosa que tiene mucho color, desde las alas de una mariposa hasta un pigmento. Además se puede usar para hablar de cualquier diseño o patrón regular- sea natural o cultural en su origen,

⁷⁹ Howard Morphy, *Aboriginal Art*, (New York: Phaidon Press, 1998), 103.

desde el caparazón de una tortuga hasta el diseño de la etiqueta de un producto. Todo aquello que se llama *miny'tji* resulta de acciones consecuenciales. Tienen un sentido. Hay un mito, por ejemplo, que explica el origen del patrón del caparazón de la tortuga. De igual manera hay mitos que explican los diseños pintados sobre los cuerpos de los participantes en los rituales. De hecho, diseños naturales y culturales a menudo se consideran como dos manifestaciones de la misma cosa. Por ejemplo: los patrones del caparazón de la tortuga vienen de plantas en el agua que se queden pegadas al caparazón de un ancestro con forma de tortuga mientras andaba por el río *Ga: rugarn*. En ese mismo lugar, *Barama*, un ser ancestral con forma de ser humano, salió del agua con las plantas pegadas a su cuerpo, el patrón de las plantas sobre su piel se convierte en el diseño de los habitantes de la región- el *Dhalwangu*. La otra parte del término, *mardayin*, es la ley sagrada y consiste de los conjuntos de canciones, la danza, la pintura, los objetos sagrados y acciones rituales. También significa las acciones de los ancestros creando la tierra y en las que se establecen las costumbres de los Yolngu.⁸⁰

Desde una perspectiva Aborigen, el paisaje es un sistema simbólico que representa su mitología. Esto hace que las pinturas, mientras representan elementos del paisaje, sean muy distintas a un mapa occidental convencional, pero hace que sean entendidas como mapas. Por lo general se pinta en el suelo, moviéndose de un lado a otro, no hay un solo lado desde el cual se pinta y desde el cual se contempla la pintura. No hay relaciones espaciales geográficas sino mitológicas y conceptuales.⁸¹ Podemos observar las diferencias entre un mapa Occidental y un mapa Aborigen y nos puede proporcionar otra perspectiva sobre la representación y el pensamiento cartográfico. Sin embargo, también es importante entender que el mapa convencional occidental opera según algunas reglas parecidas. Por ejemplo hay una disimilitud entre las reales relaciones topográficas y un mapa. Hay símbolos que son abstracciones de la realidad física de un paisaje. Existen motivos sociales y políticos que influyen cómo se dibuja un mapa.

Como hemos establecido anteriormente en el texto, el mapa es una construcción, es una abstracción y una herramienta, no una verdad absoluta. Para artistas

⁸⁰ Howard Morphy and Morgan Perkins, eds., *The Anthropology of Art* (Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006), 304-306.

⁸¹ Morphy, *Aboriginal Art*, 103.

contemporáneos que trabajan con mapas, su simbología se presta a la manipulación interviniéndola con el fin de mostrar la cartografía justamente como construcción, o con la intención de crear otro tipo de cartografía que puede mapear el tiempo (memoria) además del espacio. El arte aborigen nos muestra otro tipo de relación con el entorno, en donde toda la tierra es sagrada y la pintura, además de funcionar dentro del mercado de arte contemporáneo, opera como memoria cultural, representando ciertos mitos asociados a la tierra que se transmiten de una generación a otra.

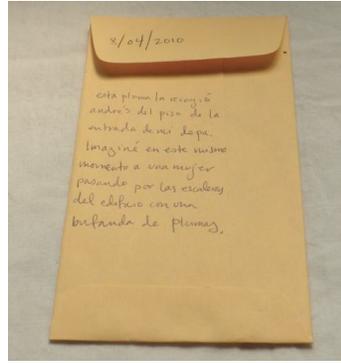
Este capítulo empieza con una obra mía que lleva por título *Soft Underbelly*. Esta obra busca otras dimensiones del mapa y para acceder a una imaginada interioridad del mapa, lo concibe como objeto. Este capítulo aborda estos dos conceptos, el primero, el explorar otras dimensiones del mapa o maneras de pensar el mapa por medio de una investigación sobre los mapas de los Seris del noroeste de México y los Aborígenes de Australia. El segundo concepto abordado es el objeto como huella, como portador de memoria. El objeto me lleva de nuevo al surrealismo y al objeto surrealista.

CAPITULO 3. Propuestas para un mapa continuo e incorporado

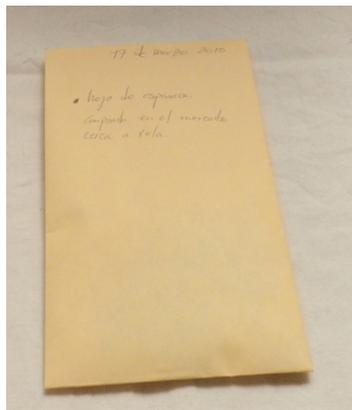
3.1 Newsends

El concepto de los objetos como portadores de memoria que abordo en la pieza *Soft Underbelly* motivó un proyecto que estoy trabajando con Andrés Jurado, *Newsends*, que aborda los conceptos del recorrido, el objeto, la extranjería, la memoria y el mapa. Consiste en la recolección diaria de objetos encontrados en recorridos por la ciudad, por la memoria y por nuestras pertenencias. Los objetos elegidos se meten adentro de sobres de Manila con fecha y anotaciones específicas relacionadas con el objeto y finalmente guardamos los sobres en una caja. Posteriormente, sacamos un registro fotográfico de los objetos que sirve para crear una página *web* donde se ve todos los objetos, fechas y descripciones. Después mandamos los objetos por correo a personas por alrededor del mundo, junto con la dirección de la página *web*. La intención es crear un intercambio sostenible de objetos y sus anotaciones complementarios que puede surgir eventualmente a través de la página. Es un trabajo efímero, de intercambio y de traducción que señala como un objeto puede o no tener valor y que tipo de valor puede tener. En un mundo globalizado e impersonal, busca iniciar un intercambio que provoca un diálogo. De esta manera interviene en el mapa, el mapa como territorio, para provocar experiencias individuales que sirven para generar un diálogo entre los participantes por medio de objetos extraños.

Este proyecto está conectado con el problema de la memoria que se trató anteriormente. Empezó como una conversación entre dos personas que a medida que avanza, se vuelve memoria. Por ejemplo, yo encuentro una piedra colorida que fue recolectada en una playa de Virginia y entonces las memorias se mezclan. El objeto trae un recorrido propio y también me hace embarcar en un recorrido por la memoria. El objeto es revisado por el otro y también entra en diálogo con su memoria. Nos interesa que el cruce entre memorias de los objetos se entrelace con memorias de cada uno de nosotros



3.1. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente) proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011. El texto en el sobre: “8/04/2010. Esta pluma la recogió andrés del piso de la entrada de mi depa. Imaginé en este mismo momento a una mujer pasando por las escaleras del edificio con una bufanda de plumas.”



3.2. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente) proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011. El texto en el sobre: “17 de Marzo 2010. Hoja de espinaca comprado en el mercado cerca de xola.”



3.3. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente) proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011. El texto en el sobre: “10/02/10. Me hiciste una operación con un exacto cuchillo y me sacaste mi ansiedad que traía adentro los hilos”

Usamos los objetos porque encontramos que son objeto de nuestras memorias, o ponen por objeto la memoria, o la memoria nos pone frente a la memoria de los objetos, compartimos memoria mediante objetos. Pero, pensamos también que los recuerdos son extranjeros en el presente, se hacen presentes desde una lejanía, desde otro lugar que se activa en conjunto con lo que dispara la memoria. “La creolización produce objetos que expresan un trayecto y no un territorio, que dependen a la vez de lo familiar y de lo extranjero.”⁸² Los objetos arrojan esta memoria o contienen indicios de una memoria, lo que recorre esta memoria es materialmente comprobado por nosotros como extranjeros en la ciudad de México: la memoria de los objetos, nuestra memoria, y la relación de nuestra memoria con la memoria de los objetos. Se trata de la memoria de extranjería donde cualquier objeto recuerda una extranjería. El proyecto intenta evidenciar una megalópolis llena de objetos migrantes, objetos nómadas. Dentro del discurso generado encontramos las siguientes preguntas: ¿Dónde están hechos los objetos? ¿De dónde vienen? ¿Qué memoria traen? ¿Qué recuerdos despliegan en nuestra memoria?

En la última fase, en una exposición de la pieza en el MUCA⁸³ involucramos al espectador en el juego de intercambio. Dispusimos un buzón para que los asistentes donaran un objeto que quisieran enviar a alguien en cualquier lugar del mundo, sin que supiesen a dónde y a quién y cuándo, esto se informará a su debido tiempo mediante el sitio en Internet. De esta manera se puede ir ampliando la conversación entre objetos y memoria.

3.2 Objetos extraños y personas extranjeras.

El desplazamiento de los objetos para el proyecto de *Newsends* habla también del desplazamiento uno mismo. El desplazamiento de un país a otro ocurre en muchas formas, desde el exilio de un refugiado hasta un viaje turístico. Aunque en este texto nos interesa el concepto de desplazamiento en sí como acto estético, es importante reconocer que hay diferencias muy drásticas entre un viaje de placer o búsqueda de conocimiento, y una huida de situaciones peligrosas o de situaciones económicas muy graves en el país de

⁸² Bourriaud, *Radicante*, 83.

⁸³ Museo Universitario de Ciencias y Arte. Ciudad Universitaria, UNAM. Septiembre 2010.

origen. Además de hacer estas diferencias, aquí establecemos que lo que nos interesa son los desplazamientos que perpetúan un desarraigo, sea un viaje o una migración semi-permanente, pero que realmente se desprende de la realidad cotidiana y conocida para enfrentarse con una distinta. Me interesa este desprendimiento causado por el desplazamiento y sus consecuencias en la memoria.

En las ciencias sociales y en el arte, para hablar de los desplazados se han utilizado conceptos como aculturación, transculturación, multi e interculturalidad. Estas nociones hoy existen dentro de nuevos contextos teóricos: el multiculturalismo, la globalización, la postcolonialidad.⁸⁴ En la exposición *Extranjerías*, curada por Néstor García Canclini en Buenos Aires en el año 2009, los artistas, antropólogos, críticos de arte y literatura, sociólogos y comunicólogos investigaron el tema de extranjería desde sus varias perspectivas. Canclini reconoce que es un tema con años de antecedentes,

“La sensibilización a los viajes y los desarraigos llevó en las últimas décadas del siglo XX a que proliferen obras con imágenes de pasaportes, muros atravesados, búsquedas extranjeras, ecos de las migraciones y los exilios masivos.”⁸⁵

En la exposición *Extranjerías*, los participantes trataron de analizar el concepto de exilio no sólo en términos de las relaciones binarias entre país de origen y país al cuál se emigra si no también en términos de los fenómenos más complejos como la memoria y la comunicación a larga distancia o la posibilidad de sentirse extranjero en el propio país.⁸⁶

⁸⁴ Néstor García Canclini, *Extranjerías. Miradas Convergentes en el arte y las ciencias sociales*.

Introducción del catálogo publicado con motivo de la exposición *Extranjerías*,

Espacio Fundación Telefónica Argentina, del 8 de julio al 27 de septiembre de 2009.

⁸⁵ Canclini, *Extranjerías*, 3.

⁸⁶ Canclini, *Extranjerías*, 2. Un ejemplo que encontré (en las noticias) de la posibilidad de sentirse extranjero en el propio país es lo siguiente: Los miembros de las tribus indígenas de Norte América, la gente nativa, tienen, en vez de un pasaporte del gobierno de Estados Unidos, un pasaporte de su nación o tribu. Los Iroquois son una de estas. Tienen un equipo de lacrosse (un juego originario de la gente indígena de Norte América) y para competir internacionalmente siempre han usado sus pasaportes Iroquois. Este año todo cambió. Con las nuevas leyes anti-terrorista, los Estados Unidos decidió que no iban a dejarlos volver a entrar a Estados Unidos después de viajar a Europa, con sus pasaportes Iroquois. El gobierno ofreció hacerles pasaportes de Estados Unidos pero ellos se negaron y al final no viajaron a la competición. Es solo un ejemplo dentro de muchos de cómo un indígena puede sentirse extranjero en su propia tierra por un simple movimiento político. Claro que los indígenas de Norte América son autónomos pero al final es una autonomía inefectiva en ciertos aspectos o solamente simbólica puesto que sus pasaportes no valen para designar su permanencia en un territorio y hay una especie de coexistencia de identidades en conflicto por un mismo territorio. “Iroquois Lacrosse Team Misses Game in England,” *New York Times*, Consultado el 16 de Julio, 2010, <http://www.nytimes.com/2010/07/16/us/16iroquoisweb.html>.

Dentro de las complejidades de la extranjería los participantes señalaron por ejemplo que el efecto de la migración de una persona a un país incluye la música que escucha, otras realidades que se conoce, las pertenencias que se dejan y se llevan, los recuerdos, toda una cultura material y una relación con los objetos que se trastoca y se deja interferir por la experiencia estética del migrante.⁸⁷ Esta experiencia de vivir entre culturas ha inspirado a muchos artistas a hacer piezas que abordan estas realidades y que comentan sobre temas que tienen que ver con la extranjería.

Uno de ellos es Yinka Shonibare MBE, un artista nacido en Nigeria en 1962, que actualmente vive en Inglaterra. Su obra, según Joan Gibbons, autora de *Contemporary Art and Memory*, “pone a prueba la medida en que la memoria y la historia tienen que depender de detalles del pasado con el fin de historiar y formar recuerdos alternativos”⁸⁸ Su obra tiene que ver con la historia que figura como el contenido de la obra pero también es importante considerarla en el contexto de la historia del arte contemporáneo de afro descendientes en el Reino Unido. Shonibare no crea exactamente historia alternativa sino memoria alternativa. Utiliza iconografía histórica para explorar conceptos como identidad y relaciones sociales además de dejar lugar a la fantasía o imaginación.⁸⁹ En una obra fotográfica, *Diary of a Victorian Dandy* (Fig.3.4), crea una escena de un aristócrata de la era victoriana pero con el artista mismo jugando el papel del protagonista. Lo que resulta es una escena decadente, rica, victoriana, con un protagonista afro descendiente. Esta pieza no busca volver a escribir el pasado tanto como re considerarlo y reconsiderar las relaciones sociales que existían como la marginalización de afro descendientes.

⁸⁷ Canclini, *Extranjerías*, 4.

⁸⁸ Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, 64. “tests the extent to which memory and history have to rely on specifics of the past in order to historicise and form counter-memories.” (traducción mía)

⁸⁹ Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, 64-70.



3.4. Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 03.00 Hours*, detail, (1998).



3.5. Yinka Shonibare, *Mrs and Mr Andrews Without Their Heads* (1998).

Otra obra de Shonibare, *Mr and Mrs Andrews Without Their Heads* (Fig.3.5), también combina referencias a la historia del arte con referencias al pasado político y económico del colonialismo. La pieza es una apropiación de un retrato de una pareja de terratenientes de c.1750, *Mrs and Mr Andrews*, de Gainsborough. Shonibare reemplaza la

ropa en la pintura por una hecha de la tela “Dutch wax” y los hace en tres dimensiones y sin sus cabezas. La tela “Dutch wax” tiene un significado importante, pues el diseño se hizo primero al principios del siglo XIX en Holanda para reproducir de manera industrial las telas tradicionales de Indonesia con el fin de vendérselas a los Indoneos. El plan fracasó porque las telas no eran de la misma calidad de la tela tradicional hecha en Indonesia. A finales del siglo, los ingleses encontraron su mercado en el oeste de África cuando empezaron a incorporar diseños que simbolizaron la identidad africana, sus valores y cultura. Este tipo de negocio se asocia obviamente con la explotación imperial y colonial. La obra de Yinka Shonibare incorpora el concepto de collage en la medida en que él a menudo une dos elementos distintos para crear una nueva realidad donde juega la imaginación, la discontinuidad, la paradoja.⁹⁰ Shonibare comenta sobre su lugar en la sociedad inglesa a donde él pertenece pero donde al mismo tiempo se siente extranjero. Su relación con la historia de Inglaterra es otra y eso le permite una visión crítica de las estructuras de representación de lo afro.

3.3 El mapa y el recorrido

El recorrido como símbolo ha persistido en las peregrinaciones religiosas y en la literatura (recorrido como narrativa) hasta que en el siglo XX llegó a ser considerado también como un acto puramente estético, vinculado a los movimientos de arte más recientes. El acto de andar en la actualidad es una forma de transformar simbólicamente el paisaje o la ciudad.⁹¹

Careri nos cuenta que en las culturas aborígenes de Australia el *walkabout* es un sistema de recorridos a través del cual ellos han cartografiado la totalidad del continente.

“Cada montaña, cada río y cada pozo pertenecen a un conjunto de historias/recorridos –*las vías de los cánticos*– que, entrelazándose constantemente, forman una única “historia del tiempo del Sueño”, que es la historia de los orígenes de la humanidad. A cada vía le corresponde su propio cántico, y el conjunto de las vías de los cánticos forma una red de recorridos erráticos-simbólicos que atraviesan y describen el espacio como si se tratase de una guía cantada. Es como si el tiempo y la historia fuesen reactualizados una y otra vez

⁹⁰ Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, 64-70.

⁹¹ Careri, *Walkscapes*, 20.

“al andarlos”, al recorrer una y otra vez los lugares y los mitos ligados a ellos, en una deambulaci3n musical que es a la vez religiosa y geogr3fica.”⁹²

El ejemplo del *walkabout* nos muestra c3mo el acto de andar puede transformar un espacio, no f3sicamente, sino simb3licamente.⁹³ El recorrido deja una huella, a veces f3sica, a veces en la memoria, a veces en un relato o en una canci3n. El dibujo es la memoria de un desplazamiento, del recorrido que hace el l3piz por la superficie del papel, igual a la huella que deja un cuerpo recorriendo el espacio y la huella que el espacio deja en el cuerpo.

Para m3 es interesante asumir la ciudad como un cuerpo, y considerar c3mo el pensamiento trabaja ese cuerpo. “Lo que se deja afuera de la l3nea de la geograf3a y tambi3n del “Yo” de Descartes es el cuerpo que escribe y que mientras escribe tambi3n esta siendo escrito.”⁹⁴ Justin Clark escribe que “la superficie del dibujo es el sitio de rastros involuntarios, as3 como la superficie del cuerpo es el escenario donde se encuentran movimientos musculares involuntarios”⁹⁵ 3l explica c3mo el campo del dise1o, aunque reconoce la superficie del cuerpo, ha inmovilizado los rastros de movimiento que va encontrando y ha eliminado su corporeidad- de la misma manera en que la cartograf3a ha quitado del mapa su palimpsesto kinest3sico y caligr3fico.⁹⁶ Es 3ste palimpsesto de movimiento, de los recorridos que resultaron en los mapas, que aqu3 nos interesa y que ha sido material para las vanguardias del siglo XX.

Siguiendo los surrealistas, La Internacional Letrista, que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista, “reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de anti-arte, y lo asume como un medio est3tico-pol3tico a trav3s del cual subvierte el sistema capitalista de posguerra”.⁹⁷ La palabra que se refiere al

⁹² Careri, *Walkscapes*, 48.

⁹³ Careri, *Walkscapes*, 51.

⁹⁴ Carter, *Dark writing*, 82. “Conspicuously left out of geography’s line –as it is left out of Descartes’ construction of the ‘I’ is, of course. The body that writes, and which, in writing, is also being written” (traducci3n m3a)

⁹⁵ Carter, *Dark writing*, 82. “the surface of the drawing is the site of involuntary traces, just as the surface of the body is the scene of involuntary muscular motions...that the body can be understood as the very stuff of subjectivity...then this surface of bruises and blushes is crucial.” (traducci3n m3a)

⁹⁶ Carter, *Dark writing*, 82. “It is not that the inductive line of design has ignores the surface of the body. It is simply, and crucially, that it has immobilized the bodily movement it has found, erased its preinscriptions and dematerialized its corporeality- just as cartography has systematically leached the map of its calligraphic and kinesthetic underlay”(traducci3n m3a)

⁹⁷ Careri, *Walkscapes*, 90.

desplazamiento utilizada por los situacionistas es *dérive*. La *dérive* es “una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, y que se propone como una superación de la deambulación surrealista.”⁹⁸ Los situacionistas tomaron una perspectiva y método objetivo para aproximarse a la ciudad. En vez de buscar por medio del inconsciente una imaginaria maravillosa, buscaban cambiar la vida real, rompiendo las reglas impregnadas en la manera en que nos movemos por nuestro entorno.

Los situacionistas creaban nuevas reglas de vida y de juego. Como los surrealistas, tenían aversión al trabajo y creían en el tiempo libre, el tiempo lúdico. “Por ello, era urgente preparar una revolución que se basase en el deseo: buscar en lo cotidiano los deseos latentes de la gente, provocarlos, despertarlos y sustituirlos por los deseos impuestos por la cultura dominante.”⁹⁹ En este interés en el deseo también vemos la influencia surrealista. Y de manera similar, con el juego, los situacionistas se reapropian de la ciudad y de su tiempo libre. Esta idea se traslada a la arquitectura con el proyecto *New Babylon*, una ciudad nómada y lúdica de Constant que coincida con la teoría situacionista del *urbanismo unitario* que proponía “la superación de la arquitectura”.¹⁰⁰

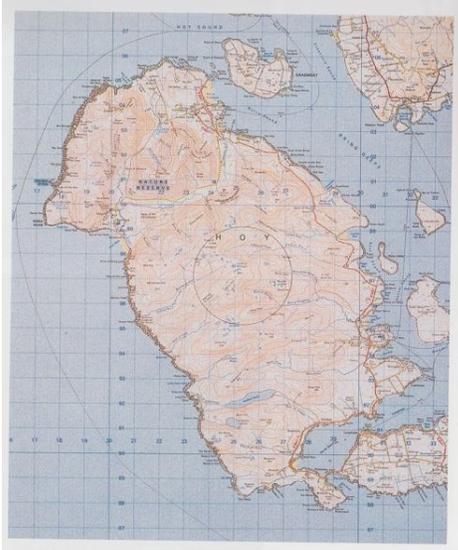
Pero es hasta después que el acto de andar se convierte realmente en un acto artístico autónomo. Empezando con artistas trabajando a finales de los años sesenta, primero con el minimalismo y después con obras que hoy agrupamos bajo el término *land art*, artistas como Carl André y Richard Long trabajaban con el andar como acto estético. La diferencia entre la obra de los dos marca el paso de minimalismo a *land art*. Richard Long (Fig.3., 3.7) explicó en una entrevista, “La diferencia entre [*el trabajo de Carl André*] y el mío reside en que él realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar. Son espacios por los cuales andar, y que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte. En cambio, mi arte es el propio acto de andar...”¹⁰¹

⁹⁸ Careri, *Walkscapes*, 92.

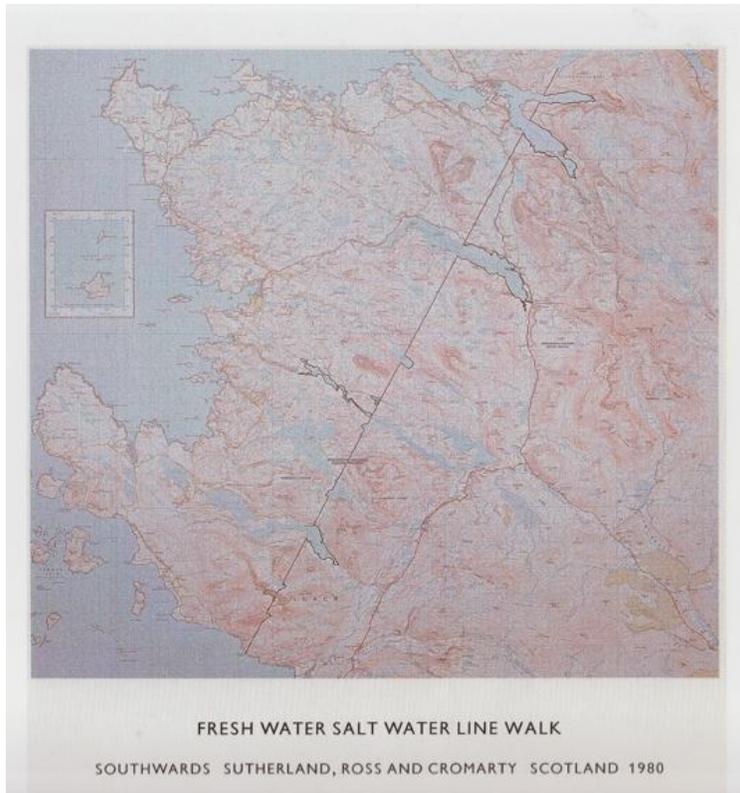
⁹⁹ Careri, *Walkscapes*, 110.

¹⁰⁰ Careri, *Walkscapes*, 116.

¹⁰¹ Careri, *Walkscapes*, 122-124.



3.6. Richard Long, *Walking a circle on Hoy Along a Four Day Walk/ Orkney*, (1992).



3.7. Richard Long, *Fresh Water Salt Water Line Walk/ Southwards/ Sutherland, Ross and Cromarty/ Scotland 1980*. (1980).

Una vez que llegamos de nuevo a esta conclusión (similar a la de Dada en 1916) que el acto de andar puede ser un acto artístico, nos quedamos con el problema del registro, y de nuevo de la cartografía. Italo Calvino escribió,

“La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado...y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico.”¹⁰²

Como forma de registro en el arte actual el mapa persiste, en una variedad de formas. La *dérive* se encuentra en las obras orgánicas y cambiantes de artistas como la artista mexicana Minerva Cuevas que en una de sus obras juega el rol de “migrante”¹⁰³, y que entre otras obras tiene una página *web*, Mejor Vida Corp. donde regala cosas útiles como boletos de metro o identificación de estudiante. Su obra sigue activa y funciona en la actualidad creando situaciones efímeras. Como la *dérive*, propuestas de este tipo son acciones fugaces. Los boletos de metro que Minerva Cuevas le manda a los que lo soliciten vía *Mejor Vida Corp* son para utilizarse y no para preservarse como obra de arte. La obra es la acción fugaz en sí, el intersticio entre el objeto y su uso en relación con las implicaciones sociales y políticas. Obras como ésta, además de efímeras,

“Al formalizar comportamientos, sociabilidades, espacios, funciones...le confiere a la realidad un carácter transitorio y precario. Contra el discurso ambiente, que se resume en la famosa fórmula de Thatcher- ‘there is no alternative’ el arte mantiene intacta una imagen de la realidad como construcción frágil y el principio de la idea de cambio, la hipótesis de un plan B.”¹⁰⁴

La teoría de la *dérive* concebía la ciudad como “mutante y modificada constantemente por sus habitantes.”¹⁰⁵ Esta idea situacionista también tiene que ver con un problema que trata de la memoria y la cartografía, la resistencia por medio de una nueva cartografía, y que para poder cambiar algo tenemos que ser conscientes del hecho

¹⁰² Italo Calvino, “Il viandante nella mappa”, *Collezione di sabbia* (Milán: Palomar/Mondadori, 1984); version castellana: *Colección de arena* (Madrid: Alianza Editorial, 1987) [Careri, *Walkscapes*, 152]

¹⁰³ Minerva Cuevas, Consultado el 20 de Diciembre, 2009, <http://www.irational.org/minerva/resume.html>.

¹⁰⁴ Bourriaud, *Radicante*, 114.

¹⁰⁵ Careri, *Walkscapes*, 100.

de que la ciudad se puede modificar, y no solo por las corporaciones y gobiernos sino también por nosotros mismos, por los habitantes. Los intercambios y desplazamientos, sobre todo a niveles interpersonales, dan énfasis a las posibilidades de cambio. En el caso de *Newsends*, tan sólo el hecho de que un objeto común y útil puede tener otras connotaciones en un lugar lejano nos muestra que nuestra sociedad es transitoria.

3.4 Té y conversaciones

La pieza *Tea Time, topografías interiores* es un trabajo con bolsas de té que involucra una recolección continua de elementos que provienen de una actividad cotidiana y a través de esta continuidad es que advierto que funcionan como componentes claves para pensar y construir memoria, de tal manera es que se puede crear un mapa de esta memoria que atraviesa los conceptos estudiados en este proyecto de investigación.

Las bolsas de té usadas y recolectadas se dejan encima de papel acuarela y dejan así su huella (Fig.3.9). Después las envuelvo, haciendo de ellas pequeños bultos que sugieren otra manera de contar el paso del tiempo (Fig.3.8). La memoria de los objetos se manifiesta en imágenes de su desarrollo o decaimiento. Los pliegues y las manchas son testimonios del paso de tiempo. De manera parecida, las piedras, las llaves de casas a las que nunca volveré a entrar y otros objetos recolectados en los viajes funcionan como un rastreo de los recorridos, un mapa de la memoria de los lugares que queda impregnada en las curvas, los colores, y el peso de dichos objetos. Las bolsas de té son una manera de intentar a entender la relación que tienen los individuos con la cartografía. De manera que las dejo en el papel y las bolsas dejan su huella, en ese proceso se vuelven muy distintas unas de otras. Cada huella es una historia, como las líneas de los mapas que son las huellas de los viajes que se hicieron para dibujarlo.

¿Qué memorias contienen esas formas? ¿Las bolsas de té contienen la memoria de su cosecha, proceso, las manos que las tocaron? (¿o el rastro de las máquinas?) ¿Rastros de los barcos, aviones, camionetas, y cuerpos que las transportaron? ¿El momento en que las etiquetan con un nombre de una marca de té específica? ¿El agua hervida donde las coloqué? ¿Los dedos pulgar y índice de mi mano que las escurren?



3.8. *Tea Time, topografías interiores.* (2011) bolsas de té secas



3.9. *Tea Time, topografías interiores.* (2011)
huellas de té

Tea Time propone una cartografía específica de un producto. El té es un producto de consumo continuo que genera un residuo, unos trazos persistentes. Hay un espacio y un tiempo del té, de la producción del té, en este caso de la observación y ordenamiento del residuo del té. Al mismo tiempo, me pregunto que significa la recolección de restos de la vida, de las huellas, de este archivo que parece a menudo un intento de detener el tiempo, de congelarlo. Y en el paréntesis, en la pequeña pausa que involucra el acto de tomar una taza de té, quizás mis pensamientos se alejan de lo cercano y empiezan a pensar sobre otras memorias. Porque el té es un producto con una larga historia, una historia de guerras entre los emperadores de China y las tribus nómadas en la antigüedad,¹⁰⁶ historias de conquista y de colonización. Los ingleses construyeron un imperio alrededor del consumo del té. La revolución norteamericana de 1775 empezó cuando unos colonos, enojados porque tenían que pagar impuestos sin tener representación en el gobierno en Inglaterra, tiraron más de 40,000 kilogramos de té al mar en el puerto de Boston.

En la instalación de *Tea Time, topografías interiores*, hago referencia a esta historia y a una herencia victoriana. Las bolsas enrolladas están colocadas sobre las tres patas de una mesa estilo victoriano, de bronce, adornada. Están colocadas de manera que sugieren un espiral y un mapa topográfico (Fig.3.10). En los muros a su alrededor, colgué una línea de cuadros de las impresiones de las bolsas de té en papel de algodón. Debajo de la ficha técnica hay una taza de té de la época (Fig.3.11).

En la instalación hay dos marcos que crean significado- los marcos en la pared y el marco creado por la mesa. Los marcos llevan a la pieza, que es una pieza íntima, a un nivel de historia, en el caso de la mesa, el marco involucra todo el proceso de recolección en una historia más amplia de la colonia inglesa y la época victoriana. Al mismo tiempo me pregunto hasta que punto yo soy parte de esta historia. La pieza establece de esta manera una relación entre memoria y historia.

¹⁰⁶ Victor H. Mair y Erling Hoh. *The True History of Tea*. (London: Thames and Hudson, 2009), 71-84.



3.10. *Tea Time, topografías interiors* (2011) Detalle de la Instalación.



3.11. *Tea Time, topografías interiors* (2011) Instalación.

El proceso de guardar y enrollar las bolsas de té es un proceso de producción al revés. Se conecta con la idea surrealista de exceso y deshecho, de hacer acciones sin sentido en los términos del sistema capitalista, no productivos o contraproducentes. La obra se construye de los deshechos de una práctica diaria de tomar el té, un momento que en sí involucra una pausa, una salida de la productividad de la vida laboral. En la pieza recupero los deshechos de estos momentos y se vuelven algo parecido a un fetiche, una forma muy sugestiva que remite al ensayo de Dalí mencionado anteriormente y a su observación de que los objetos con los cuales nos relacionamos y a los cuales le asignamos valor simbólico se vuelven cuerpos como nuestros cuerpos, despojados.

La pieza *Tea Time* tiene un elemento de indexicalidad. En ese sentido es un mapa del tamaño del territorio que está cartografiando (las bolsas de té). Al mismo tiempo la pieza deja huellas de otras actividades físicas y mentales. Opera a un nivel íntimo donde expresa la actividad cotidiana, casi meditativa de tomar té, crear el archivo de esta acción que es una manera íntima de relacionarse con el entorno pero también opera a un nivel político en donde puede provocar una reflexión sobre cuestiones de producción, consumo, identidad y colonia. Así surgen otras preguntas, ¿qué se puede trazar en la memoria desde esos dos puntos (la época victoriana y la actual)? ¿qué más se necesita para un hacer un mapa?

CONCLUSIONES

Esta investigación teórico-plástica aporta conocimiento acerca de las convenciones detrás de los mapas con los cuales convivimos y las maneras en las cuales los artistas, desde los movimientos vanguardistas del siglo XX hasta el arte contemporáneo, han intervenido en los mapas para señalar el lenguaje y estructuras de poder con los cuales operan. Todo este recorrido me ha permitido evaluar distintas condiciones de producción de cartografías en el arte y en la cultura contemporáneos. Mi propia propuesta de obra involucra mapas de la memoria individual donde abordo nociones de las dimensiones del mapa y de las maneras en las cuales uno utiliza el mapa para orientarse y para ubicarse en su entorno.

Los primeros trabajos fueron unos grabados hechos a partir de dibujos de mis cuadernos de viaje. La traducción de dibujos de cuaderno en grabados creó una resignificación y el solape de un dibujo con otro sugiere el movimiento de la mente que muchas veces mezcla los recuerdos, los saca de orden y los confunde. Cito el concepto de dibujo automático de los surrealistas que pretende acceder al inconsciente porque permite entender la operación que yo busco lograr en mi obra.

A partir de un análisis poscolonial del mapa convencional que lo revela como una construcción de la ciencia inductiva, cito varios trabajos artísticos que han intervenido en mapas para señalar su lenguaje particular y para jugar con ese lenguaje. Abordo además la manera en que otras culturas pueden concebir y representar el espacio y el tiempo, citando los ejemplos de los Seris del noroeste de México y los Aborígenes de Australia. Comprender como funcionan estos conceptos en culturas diferentes a la nuestra nos permite cuestionar las estructuras de representación con las cuales convivimos. Este análisis me lleva a hablar de una serie de obra propia que busca otras dimensiones del mapa que coinciden con la experiencia individual- justo lo que no pretende describir el mapa convencional. Estas incluyen una topografía interior y el entre-espacio o pliegue. Trabajando a partir de mapas de mi archivo personal, logro crear un mapa de la memoria.

Mi propuesta final fueron dos mapas continuos, dinámicos y íntimos que involucran elementos del entorno cotidiano para expresar la memoria individual. Cada pieza tiene además una manera de expandirse desde el arte hacia otros ámbitos que involucran relaciones vitales y actuales. En la pieza *Newsends*, la recolección de objetos de la vida cotidiana empieza como una conversación entre dos personas que a medida que avanza, se vuelve memoria. En la pieza, que lleva por título *Tea Time, topografías interiores*, las bolsas de té se vuelvan cuerpos además de portadores de memoria. La instalación con elementos de la época victoriana crea un dialogo entre memoria e historia.

La tesis aborda varias propuestas de mapas alternativas propias y de otras artistas que tome en cuenta las dimensiones de la memoria, el movimiento, el entorno y el cuerpo. La propuesta no solo implica un giro interesante sino que le aporta al campo del arte en la medida en que establece lazos con prácticas de diversas épocas y de diversa índole que expanden las posibilidades de hacer y pensar la gráfica y la cartografía. Este es un proceso que por sus mismas características no pretende definir una verdad acerca de cómo hacer mapas, más bien invita a la intervención de los establecidos y a desplazar el concepto para participar de otro modo en esos procesos convencionales de construir el espacio y el tiempo.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS:

- Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2007.
- Benjamin, Walter. 'Surrealism, Last Snapshot of the European Intelligentsia,' *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1978.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2009
- Breton, André. 'Crisis of the Object', en *Surrealism and Painting* trad. Mark Polizzotti. Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 2002.
- Breton, André. *Mad Love*. Traducido por Mary Ann Caws. Nebraska: U. of Nebraska Press, 1987.
- Buci-Gluksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- Caillois, Roger. 'The Praying Mantis: From Biology to Psychoanalysis,' 1934, *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, ed. Claudine Frank. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Canclini, Néstor García. *Extranjerías. Miradas Convergentes en el arte y las ciencias sociales*. Introducción del catálogo publicado con motivo de la exposición *Extranjerías, Espacio Fundación Telefónica Argentina, del 8 de julio al 27 de septiembre de 2009*.
- Carrasco, David y Scott Sessions, ed., *Cave, City and Eagle's Nest, An Interpretive Journey through the Mapa de Cuauhtinchan No. 2*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007
- Carter, Paul. *Dark writing: geography, performance, design*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.
- Careri, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002.
- Coolidge, Dane y Mary Roberts Coolidge. *The Last of the Seris*. New York : E.P. Dutton, 1939.
- Dali, Salvador. 'The Object as Revealed in Surrealist Experiment' Traducido por David Gascoyne *This Quarter* 5, no. 1 September, 1932.

- Felger, Richard Stephen and Mary Beck Moser. *People of the Desert and Sea: Ethnobotany of the Seri Indians*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.
- Gibbons, Joan. *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*. London : I.B Tauris, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *Memoria colectiva y memoria histórica*. Traducido por Amparo Lasén Díaz. Capítulo II de *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.
- Harmon, Katherine. *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- Krieger, Peter. *Paisajes Urbanos: Imagen y memoria*. México: UNAM, 2006.
- Leroi-Gourhan, Andre. *El Gesto y La Palabra*. Caracas: Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Mair, Victor H. y Erling Hoh. *The True History of Tea*. London: Thames and Hudson, 2009
- Morphy, Howard. *Aboriginal Art*. New York: Phaidon Press, 1998.
- Morphy, Howard y Morgan Perkins, eds. *The Anthropology of Art*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006.
- Rentaría, Rodrigo. *Seris*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México, 2007.

REVISTAS:

- Charles Henri Hine, "Five Seri Spirit Songs," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 589, *Questia*, Web, 8 Dec. 2010.
- James Hills, "Seri Maps," *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 577, *Questia*, Web, 8 Dec. 2010.
- Hills, James, and Charles Hine. "Seri Concepts of Place." *Journal of the Southwest* 42.3 (2000): 583. *Literature Resources from Gale*. Web. 4 Jan. 2011.
- /RIM/Arte Visual Contemporáneo. No.13, Otoño 2008.

SITIOS EN INTERNET:

The Artchive, “Joseph Cornell”, consultada el 18 de Junio, 2011,

<http://www.artchive.com/artchive/C/cornell.html>

Borges, Jorge Luís ‘Del Rigor en la ciencia’, *El hacedor*, (1960), Consultado el 30 de

Mayo, <http://elmundoenverso.blogspot.com/2007/12/del-rigor-en-la-ciencia-jorge-lus.html>.

Britain Tate, “Art Now: Kathy Prendergast: City Drawings”, Consultado el 11 de Noviembre, 2011,

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/kathyprendergast/default.shtm>.

Dorset Coast Digital Archive , “Interactive Maps: Cartography,” Consultado el 12 de

Mayo, 2011, <http://www.dcd.a.org.uk/cartography/3detailed.html>.

Minerva Cuevas. Consultado el 20 de Diciembre, 2009,

<http://www.irational.org/minerva/resume.html> .

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, “Julie Mehretu,” Consultado el 20 de

Noviembre, 2009, <http://www.musac.es/index.php?ref=23500>.

New York Times, “Iroquois Lacrosse Team Misses Game in England,” Consultado del

16 de Julio, 2010, <http://www.nytimes.com/2010/07/16/us/16iroquoisweb.html>.

Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*, (Bs. As. : Poseidón, 1941)

Consultado 20 de Mayo 2011, <http://www.conectandola.net/2011/04/14/nuestro-norte-es-el-sur-y-suena-editorial/>.

Wikipedia, “Cartografía”, Consultado 10 de Noviembre, 2011,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cartography>.

Wisegeek, “What is Cartography?” Consultado el 8 de Mayo 2011,

www.wisegeek.com/m/what-is-cartography.htm.

INDICE DE IMÁGENES:

1. *Carretera, San Luis Potosí.* (2010), impresión en ink jet sobre papel de algodón. 35x28cm.
2. *Explore México DF.* La Asociación de Concierges de México (Junio, 2010), 22
4. *Two Hearts.*(2008) bolígrafo, lápiz de color, 20.5x26cm.
5. *Beat as One.* (2008) bolígrafo, lápiz de color, 20.5x26cm.
6. *Hace tiempo,* (2009) huecograbado, dos placas, 29.5x26.5cm.
7. *Anoche soñé,* (2009) huecograbado, dos placas, 29.5x26.5 cm.
8. 'Map of Lake Eyre South and Environs,' detalle de Gazeteer, Map of South Australia (Adelaida, 1869). En Paul Carter, *Dark writing: geography, performance, design.* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2009), 34.
9. Joaquín Torres García. *America Invertida,* (1943), dibujo. Museo Torres Garcia. Montevideo, Uruguay.
10. Guy Debord, *The Naked City* (1957) En Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002), 107.
11. Art & Language, *Map to not indicate: Canada, James Bay...Straits of Florida,* (1967) Grabado de Letterpress, 20x23.5 in. En Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (New York:Princeton Architectural Press, 2009), 13.
12. Nancy Holt, *Buried Poems* (1969-71) Documentos de una instalación privada. En Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (New York:Princeton Architectural Press, 2009), 14.
13. Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976) Consultado el 10 de Noviembre, 2011, <http://www.artistsofutah.org/15bytes/10jan/page1.html>.
14. Julie Mehretu, *Stadia II,* (2004) tinta y acrílico sobre lienzo, Consultado el 7 de Septiembre, 2009, http://www.wcma.org/press/08/08_Mehretu.html.
15. Julie Mehretu. *Excerpt (Suprematist Evasion),* (2003) tinta y acrílico, 80x140cm. Consultado el 9 de Noviembre, 2011. <http://mielnickiportfolio.blogspot.com/2011/02/artist-27-julie-mehretu.html>.

16. Kathy Prendergast. *To Alter a Landscape* (1983). En Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (New York:Princeton Architectural Press, 2009), 134.
17. Kathy Prendergast. *Mexico City*. (detalle) de la serie *City Drawings* (1997) lápiz sobre papel, 31x21cm, Consultado el 11 de Noviembre, 2011, <http://posysfinalmajorproject.blogspot.com/p/context.html>.
18. Kathy Prendergast. *Little Universe II* (2006) bronce, 9 x 40 x 20 cm, Consultado el 10 de Noviembre, 2011, <http://moonriver.blogspot.com/2007/04/little-universe.html>.
19. *Fragmentos I, Fragmentos II*, (2010) transfer, collage sobre papel de algodón, 30x75cm.
20. *Interiores I*, (2011) transfer, acuarela, lápiz de color, papel de algodón, 21x28cm.
21. *The Blue Ridge Mountains inside and out: a topographic study*. (2010) cartón, collage y acuarela sobre papel de algodón, 90cmx61cm.
22. “Roma”, (2010) transfer, acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.
23. “Chubut,” (2010) transfer y acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.
24. “Oaxaca,” (2010) transfer y acuarela sobre papel de algodón, 23x30.5cm.
- 2.1. *Soft Underbelly*. (2010) Madera, gofrado sobre papel de algodón, materias mixtas.
- 2.2. *Soft Underbelly*. (2010) Madera, gofrado sobre papel de algodón, materias mixtas.
- 2.3. Joseph Cornell, *Object (Roses des Vents)* (1953). Consultado 20 de Junio 2010, <http://proyectandoleyendo.wordpress.com/page/7/> .
- 2.4. Fotografía de la exposición sobre los Seris en el Museo de Antropología de la ciudad de México (Sala de Culturas del Noroeste) Diciembre 2010.
- 2.5 Banapana Maymuru. *Djarrakpi Landscape*. Pigmentos naturales, 50x65cm. 1974. En Howard Morphy, *Aboriginal Art* (New York: Phaidon Press, 1998), 130.
- 3.1. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente) proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011.
- 3.2. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente) proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011.
- 3.3. Laura Snyder y Andrés Jurado. *Newsends* (objeto y sobre correspondiente)

proyecto de recopilación de objetos y web-art. 2010-2011.

3.4. Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 03.00 Hours*, detail, (1998) Consultado el 5 de Noviembre, 2011, <http://arttattler.com/archivescratch.html>.

3.5. Yinka Shonibare, *Mrs and Mr Andrews Without Their Heads* (1998) Consultado el 20 de Noviembre, 2010, <http://echostains.wordpress.com/tag/yinka-shonibare>.

3.6. Richard Long, *Walking a circle on Hoy Along a Four Day Walk/ Orkney*, (1992) En Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (New York:Princeton Architectural Press, 2009), 102.

3.7. Richard Long, *Fresh Water Salt Water Line Walk/ Southwards/ Sutherland, Ross and Cromarty/ Scotland 1980*. (1980) En Katherine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (New York:Princeton Architectural Press, 2009), 103.

3.8. *Tea Time, topografías interiores*. (2011) fragmento del proceso.

3.9. *Tea Time, topografías interiores*. (2011) fragmento del proceso.

3.10. *Tea Time, topografías interiores* (2011) Instalación.

3.11. *Tea Time, topografías interiores* (2011) Instalación. (Foto: Fernando Caridi)