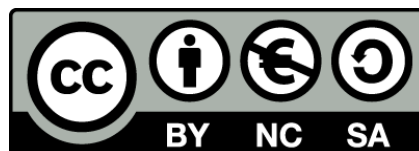




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Cartografía Artística: Trayectorias y recorridos en el espacio urbano

Isabel Torres Morcillo



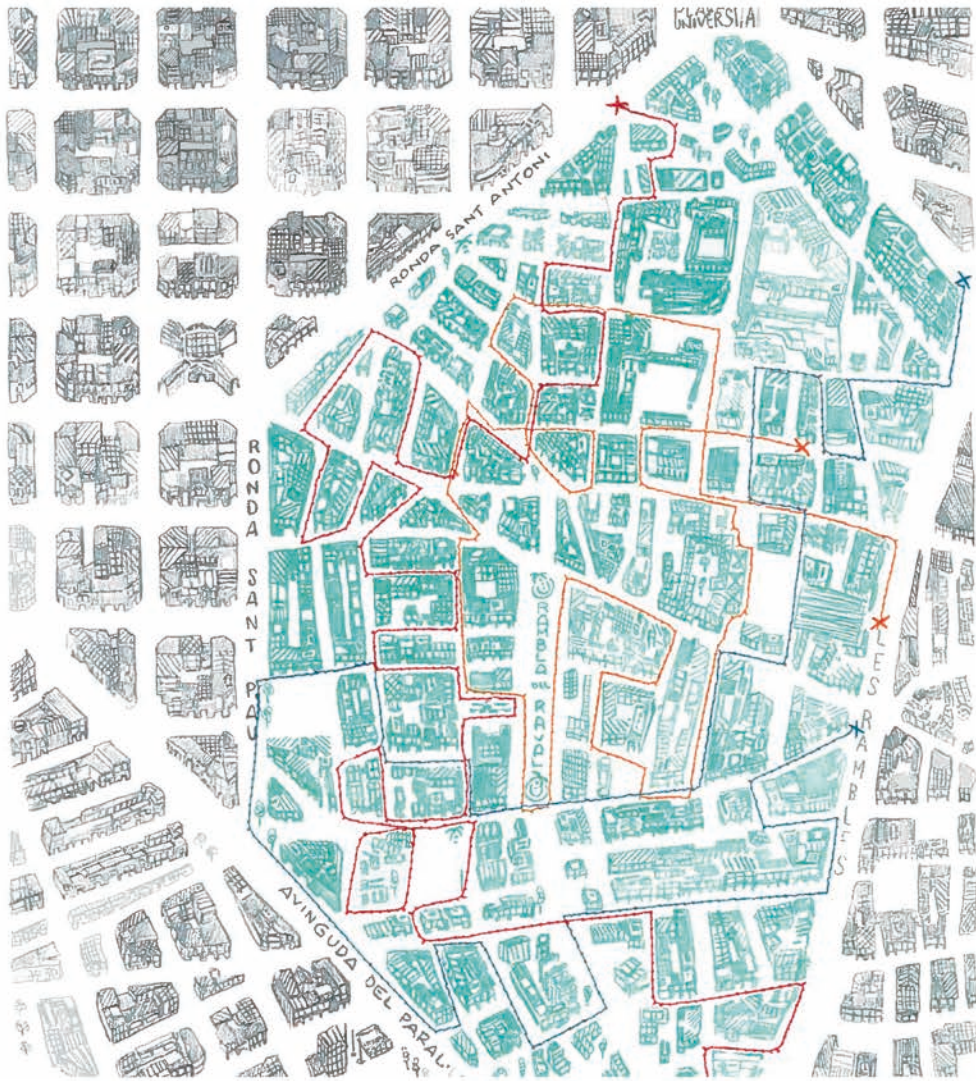
Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

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

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

JOSEP CERDÀ

ISABEL TORRES MORCILLO



CARTOGRAFÍA ARTÍSTICA:

TRAYECTORIAS Y RECORRIDOS
EN EL ESPACIO URBANO



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TESIS DOCTORAL

**Cartografía Artística:
Trayectorias y recorridos
en el espacio urbano**

Autora: Isabel Torres Morcillo

Director: Josep Cerdà i Ferré

La realitat assetjada: Posicionaments Creatius

Línea: Art, natura i entorn

Departamento de Escultura

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

13 de Junio de 2017

A mis padres,
Celia Morcillo y **Toni Torres**,
porque sin ellos mi isla no existiría.

Agradecimientos

La presente tesis doctoral supone para mí un espacio donde habitan los rostros de familiares, amigos, profesores... rostros amables dispuestos a conversar conmigo, a darme información y ayuda. Por tanto es justo recordar y agradecer a todos los que han contribuido en la forma y contenidos de este trabajo de investigación.

En primer lugar me gustaría dar las gracias al director de esta tesis: al Dr. Josep Cerdà i Ferré, por iniciarme en el mundo de la investigación, por su aprecio y su dedicación, por orientarme minuciosamente con su sensibilidad y permitirme acceder a todos los documentos reunidos a lo largo de su trayectoria como docente y artista.

Al Departamento de Escultura de la Universidad de Barcelona y al Grupo de investigación del BR:AC por darme la oportunidad de realizar este trabajo como uno de sus miembros.

Al grupo Inter-accions, por permitirme formar parte de su proyecto “Cartografía Artística” presentado como créditos de excelencia en la Facultad de Bellas Artes. Pudiendo conocer y participar así con grupos artísticos como La Fundició, Iconoclasistas y la artista Lilian Amaral.

También quisiera agradecer a todo el equipo de secretaría de doctorado de la Facultad de Bellas Artes su paciencia conmigo, dedicación y excelente trato personal.

A mis amigos: Bili, Attiya, Robin, Raquel, Sabina, Andrea y todos aquellos que han formado parte de mi recorrido y derivas reales. Gracias por estar ahí en todo momento y ayudarme a nivel personal y académico.

Destacando la gran ayuda de Andrea Escobar en la formalización final de la presente investigación, gracias por tu arte en la maquetación, ideas y sensibilidad.

Y por último, y más relevante, a mis padres: Celia Morcillo y Toni Torres, por su generosidad desmedida y apoyo constante en todas mis decisiones y trayectoria académica.

Resumen

Partiendo de los formalismos del género cartográfico basado en la visión clásica y geográfica del mapa, hasta llegar a la actualidad, reivindicando la figura del mapa como dispositivo capaz de aportar propuestas nuevas a través del arte contemporáneo.

La cartografía artística nos permite desdecir la representación única del mundo, borrando los límites y fronteras de los territorios, convirtiéndose, de esta manera, en una herramienta fuertemente vinculada a la subjetividad de su ejecutor capaz de transformar la realidad.

En la presente investigación, el contexto y su elección marcan su potencialidad emancipadora. Situando la ciudad como un escenario perfecto para tácticas, usos y prácticas, donde lo artístico abandona la idea de mapa como un elemento unívoco y estático, ofreciendo una cartografía caracterizada por ser abierta, versátil y dinámica, en la que el binomio social y político es indiscernible.

A lo largo de la presente investigación, se abordan las diferentes formas en las que la cartografía es utilizada por los artistas y no artistas. Tratada como un dispositivo capaz de crear debates en los que se discuten simbologías múltiples, capaz de interpretar y traducir mediante formas visuales un discurso plural, respuesta de las demandas de las nuevas relaciones sociales que interfieren sobre el territorio.

El artista que usa la cartografía como medio asume roles ligados a la figura del etnógrafo, traspasando los límites impuestos y siendo capaz de visibilizar una realidad hasta ahora oculta o suprimida.

Por último, se analiza cómo la cartografía se ha diversificado en diferentes tipologías, catalogándolas según el objeto de estudio y las diferentes formalizaciones de ésta. Haciendo mayor hincapié en las cartografías de trayectorias y recorrido, cuyo inicio viene de la mano de los situacionistas y la deriva.

Basándonos en esta tipología realizamos el análisis de un barrio caracterizado por sus conflictos y que se encuentra en proceso de “saneamiento”. Tratamos el Raval (Barcelona) a partir de diferentes actuaciones basadas en la deriva. Analizando la nueva agencia política del territorio, que sustenta, entre otras implicaciones, la pérdida de la memoria e historia del barrio y quienes lo habitan. A partir de la investigación anterior surgen una serie de prácticas espaciales y poéticas que, mediante la cartografía, prefiguran las condiciones de acción colectiva y constituyen una seña de identidad en el discurso artístico contemporáneo.

Resum

Partint dels formalismes del gènere cartogràfic basat en la visió clàssica i geogràfica del mapa, fins arribar a l'actualitat, reivindicant la figura del mapa com dispositiu capaç d'aportar propostes noves a partir de l'art contemporani.

La cartografia artística ens permet desdir la representació única del món, esborrant els límits i fronteres dels territoris, convertint-se, d'aquesta manera, en una eina fortament vinculada a la subjectivitat de la seva executor capaç de transformar la realitat.

En la present investigació, el context i la seva elecció marquen la seva potencialitat emancipadora. Situant la ciutat com un escenari perfecte per a tàctiques, usos i pràctiques, on l'artístic abandona la idea de mapa com un element unívoc i estàtic, oferint una cartografia caracteritzada per ser oberta, versàtil i dinàmica, en la qual el binomi social i polític és indiscernible.

Al llarg de la present investigació, s'aborden les diferents formes en què la cartografia és utilitzada pels artistes i no artistes. Tractada com un dispositiu capaç de crear debats en què es discuteixen simbologies múltiples, capaç d'interpretar i traduir mitjançant formes visuals un discurs plural, resposta de les demandes de les noves relacions socials que interfereixen sobre el territori.

L'artista que fa servir la cartografia com a mitjà assumeix rols lligats a la figura de l'etnògraf, traspasant els límits imposats i sent capaç de visibilitzar una realitat fins ara oculta o suprimida.

Finalment, s'analitza com la cartografia s'ha diversificat en diferents tipologies, catalogant segons l'objecte d'estudi i les diferents formalitzacions d'aquesta. Fent major èmfasi en les cartografies de trajectòries i recorregut, l'inici ve de la mà dels situacionistes i la deriva.

Basant-nos en aquesta tipologia vam realitzar l'anàlisi d'un barri caracteritzat pels seus conflictes i que es troba en procés de "sanejament". Tractem el Raval (Barcelona) a partir de diferents actuacions basades en la deriva. Analitzant la nova agència política del territori, que sustenta, entre d'altres implicacions, la pèrdua de la memòria i història del barri i els que l'habiten. A partir de la investigació anterior sorgeixen un seguit de pràctiques espacials i poètiques que, mitjançant la cartografia, prefiguren les condicions d'acció col·lectiva i constitueixen un senyal d'identitat en el discurs artístic contemporani.

Summary

The following begins with the traditional cartographic norms, based on classical and geographic interpretations of maps and extends into modern times, in which the figure of the map is reclaimed as a tool to be interpreted as a means of contemporary art.

Artistic cartography challenges the common representation of the world in a single way by erasing the limits and boundaries of territories, thus becoming a tool strongly linked to the subjectivity of its executor, whom can transform reality at his or her discretion. The general context leading up this emancipatory shift in cartographic history is explored in the following research. The city is evaluated as the ideal setting in which artists abandon the idea of the map as a universal and largely static element. In turn, cartography becomes quickly characterized as being versatile and dynamic, where social and political biases are less discernable.

Additionally, the different ways in which the artist and non-artist

utilize cartography are also addressed herein. Cartography is treated as a platform from which the traditional interpretation of systems of symbols are debated and discussed, resulting in a plural discourse about how visual expressions of territory respond in relation to new social norms and cultural influences.

The artist, who uses cartography much akin to the role of the ethnographer, in overcoming the imposed limits of traditional cartography, can visualize a reality that was hidden or deleted up until very recently.

Finally, an analysis of how cartography has diversified in different typologies by cataloguing them by object of study and its different formalizations is also explored herein. The research focuses on the cartography of trajectories and paths, whose origins come from the “Situacionists” movement.

Via this methodology, an analysis of “El Raval”, a neighborhood in Barcelona characterized by conflict and the process of “sanitation” is also explored. Specifically, the new political agency of territory, which involves, among other implications, the loss of memory and history of the neighborhood and of those in habiting it, is also reviewed. Concluding this research, a series of spatial and poetic practices arise, from which a prefigure of collective action conditions arise through cartography, ultimately building new signs of identity in the common discourse of contemporary art.

From this research, a series of spatial and poetic practices arise which, through cartography, prefigure the conditions of collective action and build a sign of identity in the contemporary artistic discourse.

Metodología

La metodología utilizada desde el inicio de la investigación se desarrolló en los siguientes pasos:

Concepción de la idea

Tras presentar el proyecto para entrar en el programa de doctorado tuve la primera sesión de seguimiento. Junto al director de la tesis replanteamos qué elementos tenían más interés y se ajustaban a mis intereses y conocimientos previos.

Se decidió que el concepto principal fuesen las cartografías artísticas. Durante el segundo año de investigación acabamos de decidir que tras definir el concepto de cartografía artística, nos centraríamos en el estudio de las cartografías de trayectorias y recorridos, cuyo origen situamos con la deriva situacionista. De este modo también procedimos a la catalogación del resto de cartografías que entraban en el marco artístico dividiéndolo en cinco tipologías más.

Teniendo presente que uno de los apartados de la investigación sería de obra personal, decidimos que el centro de acción debía ser el Raval. Siendo coherentes con el hincapié que realizamos sobre la concepción de ciudad y la complejidad de las redes que la forman. Por otra parte, también decidimos que esta investigación intentará mantenerse lo más neutra posible en lo que aspectos políticos refiere, ofreciendo la Cartografía Artística como una herramienta del Arte que puede ser usada por cualquiera y sin necesidad de ser disidente o política, esto dependerá de la intencionalidad del sujeto que la realice.

Objetivos

Teniendo claro cuál era el concepto que trabajaríamos trazamos un plan de objetivos anual. El primer año de investigación deberíamos determinar un título fijo, una estructura para el trabajo, base teórica, redacción de la introducción, análisis y clasificación de artistas e iniciar la obra personal.

Durante el segundo año uno de los objetivos principales fue la redacción teórica e inicio del trabajo de campo y realización de obra personal. Además de tratar de publicar un artículo, el cual fue incluido en el especial semestral de la revista URBS titulado: *Cartografía y ciudad*.

El tercer año fue enfocado en ampliar la bibliografía, materializar la obra personal y realizar un estudio a fondo del caso Raval. También se ha redactado junto a Josep Cerdà un artículo sobre el Raval, ilustrado por cartografías realizadas por alumnos de la facultad de Bellas Artes de Barcelona. Que ha sido utilizado en uno de los puntos de la tesis.

Durante el último año, nos hemos enfocado en dos objetivos: el primero de ellos la redacción completa de la tesis a la vez que acabar de fundamentar todos los argumentos que se encuentran en ésta. Y el segundo objetivo ha sido el aprendizaje del programa In desing para poder realizar un formato diferente y con valor artístico.

Estructura

Uno de los objetivos marcados era construir un guión o índice para establecer un marco de trabajo más cerrado y así evitar el exceso de ideas y focalizar la investigación. Además de pensar en una estructura de trabajo, también pensamos en cómo estructurar la presentación de la tesis y la formalización final. Ésta última decidió presentarse con dos lecturas: por una parte la disposición de los capítulos permite una lectura lineal en la que cada elemento se enlaza siguiendo el orden de las páginas. Y por otra parte, siendo fieles al contenido de la investigación, la conjunción del texto y el fondo nos muestran caminos alternos en los que los contenidos se enlazan entre sí, tal si fuese una deriva literaria.

Marco teórico

Con tal de poder realizar el marco teórico se siguió una metodología concreta:

Se priorizó la bibliografía: sabiendo qué conceptos serían de mayor utilidad y gracias a los conocimientos sobre la temática del director de la investigación se pudo priorizar las lecturas a realizar con tal de obtener el mayor provecho de ellas.

Análisis del índice: antes de iniciar cualquier lectura se prestó especial atención al índice de ésta y se marcaron qué capítulos aparentemente eran de mayor interés para así priorizar la lectura de éstos.

Subrayar: durante todas las lecturas se fue subrayando todos aquellos conceptos y citas de mayor interés. Anotando además al margen de qué modalidad se trataba o posibles usos.

Catalogar: una vez finalizada la lectura se repasó todo lo subrayado y se catalogó según tres ítems: conceptos, citas e ideas. Para poder catalogar las citas se generaron carpetas y documentos referenciando los ítems anteriores, de este modo todo lo que estaba en formato papel se tuvo que digitalizar para ser archivado.

Redacción de la introducción: ésta en un trabajo de investigación supone el marco en el cual se manejarán todos los conceptos que se trabajarán. Además de definirlos aporta una idea de la noción de éstos que se aplicará a lo largo del proyecto. Por ese motivo uno de los objetivos principales era iniciar su redacción el primer año e ir transformándola acorde con nuestras necesidades durante el resto de investigación.

Redacción capítulos: a partir de toda la información recopilada se ha ido redactando partes de todos los capítulos, dejándolos abiertos con tal de acabar de redactarlos durante el tercer año.

Creación obra personal: poner en práctica los conocimientos adquiridos y obtener un aprendizaje a partir de la acción.

Técnicas para obtener información

La técnica principal utilizada para obtener información ha sido la revisión de documentos entre los que forman parte publicaciones, artículos, enlaces, libros y catálogos. Toda la información obtenida se catalogó siguiendo un sistema de carpetas.

No obstante, referente al capítulo de obra personal el método de obtención de información principal se basa en la praxis y observación del lugar. A pesar de que también se realizaron lecturas para obtener un análisis del lugar.

Interpretación de resultados

Una vez obtenida la información ésta se analizó para poder interpretar qué opciones nos ofrecía o posibles vías de aplicación y conclusiones. Por otra parte, un aspecto crucial de la obra personal fue que una vez reunida la información y formalizada en formato obra se interpretaron los resultados para formar parte del apartado de conclusiones.

Índice

Agradecimientos	5
Resumen	9
Resum	13
Summary	17
Metodología	23

Introducción 39

Resumen de la historia de la Cartografía.	49
Principales hitos históricos	
La cartografía que nos espera	81
Cuestiones técnicas	83

Capítulo I

1.Representación del mapa contemporáneo.	87
Eduardo Galeano: Patas arriba. La escuela del mundo al revés	
1.2 Joaquín Torres García “Mapa invertido”	87
1.3 Buckminster Fuller “Proyección de Fuller”	91
1.4 Stuart McArthur “Mapa del mundo”	92

Capítulo II

2. Concepto artístico de Cartografía	103
2.1 De la estética al concepto. El mapa como representación de la necesidad.	103
2.2 Características propias de la Cartografía Artística.	108
2.3 Necesidad del contexto	112
2.3.1 Land Art. Richard Long	112
2.3.2 La ciudad, conflicto y tráfico de la memoria	118
2.3.3 Marc Augé. Lugar y no lugar	126
2.3.4 Henri Lefebvre. Espacio y territorio	132
2.3.5 Kevin Lynch. La imagen de la ciudad	133
2.4 Paso de la ciudad física a la inmaterial.	134
2.5 Tecnología e interactividad. Aram Bartholl	135
2.6 Dispositivos de geolocalización	138
2.7 Registro de lo inmaterial.	141
Mapas y psicogeografía	

Capítulo III

3.1 Convertir el mapa (objeto) en mapeo o mapping (acción)	147
3.2 Mapeo Colectivo	154
3.3 Lilian Amaral	157
3.4 Josep Cerdà	163
3.4.1 Laboratorio del Caos. Prácticas y subjetividad	169

Capítulo IV

4. Tipologías de Cartografía Artística	175
4.1 Análisis del lugar	176
4.2 Literales o textuales	185
4.3 Manipulación de la cartografía	191
4.4 Sonoras	194
4.5 Inmateriales	198
4.6 Trayectorias y recorridos	204

Capítulo V

5.1 El flâneur. De Baudelaire a Walter Benjamin	209
5.2 La Internacional Situacionista: Dada, surrealismo y situacionismo	214
5.2.1 La deriva: Antecedentes y despertar de la monotonía	217
5.2.2 Aspectos constitutivos de la deriva	219
5.2.3 Aportaciones de la Deriva	223
5.3 Breton	226
5.4 Guy Debord	229
5.5 Necesidad de la trayectoria	229
5.6 Le Cresson. Arquitectura y sonido	235

Capítulo VI

6.1 Estudio de un Caso	241
6.1.1 El Raval como decisión	241
6.1.2 Del Chino al Raval. Economía cultural	245
6.1.3 Gráficas del cambio. Un engaño estadístico	249
6.1.4 Realidad palpable: un barrio deshistorizado	251

6.1.5 Pérdida de la memoria como accionador de prácticas	251
6.1.6 Cartografías del Raval	254
6.2 Obra personal. Cartografías de derivas	268
6.2.1 Decisión de la deriva	268
6.2.2 Sistemas de registro	270
6.2.3 Tipologías utilizadas	270
6.2.4 Participantes y el Club IPI	273
6.2.5 Materialización del mapa	276

Conclusiones	279
---------------------	-----

Bibliografía	291
---------------------	-----

Listado de Ilustraciones	313
---------------------------------	-----

Anexos	321
---------------	-----

Anexo 1	323
Anexo 2	339
Anexo 3	349
Anexo 4	355
Anexo 5	387
Anexo 6	413
Anexo 7	435
Anexo 8	451

Introducción

Los mapas revelan múltiples razones por las que han sido realizados; como por ejemplo, encontrar el camino que nos lleva a un lugar concreto, afirmar las propiedades de un terreno, controlar, fomentar la colonización, planear campañas militares, mostrar el poder político o lo que nos compete en esta investigación: registrar actividades humanas.

El término cartografía posee diversas acepciones que han sido expresadas a lo largo de la historia. A continuación destacaremos algunas de las más cercanas a nuestro tiempo:

“Es la ciencia que estudia los diferentes métodos o sistemas que permiten representar un plano, una parte o totalidad de la superficie terrestre.” (Domínguez, 1966, p.23).

“Es la rama de la ciencia que estudia la realización y el estudio de los mapas; entendiendo por mapa la representación gráfica de relaciones y formas espaciales.” (Robinson et al. 1987, p.14)

“Conjunto de estudios y de operaciones científicas, artísticas y técnicas que, a partir de los resultados de observaciones directas o de la explotación de una documentación, intervienen en la elaboración, análisis y utilización de cartas, planos, mapas, modelos en relieve y otros medios de expresión, que representan la Tierra, parte de ella o cualquier parte del Universo” (Asociación Cartográfica Internacional, 1966, p.22).

“Es el arte, ciencia y técnica de ejecución de mapas, junto con su estudio como documento científico” (Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1986, p.34).

“Todas las operaciones que se incluyen, desde los levantamientos o adquisición de datos, hasta la reproducción de mapas.” (Organización de las Naciones Unidas, 2009, p.2) .

Es evidente que, en definitiva, la concepción y elaboración del mapa es el núcleo y fin de toda discusión cartográfica. Las distintas acepciones destacadas, además de otras no nombradas, tienen en común la relación entre las operaciones técnicas que intervienen en el proceso de elaboración de mapas y con el conjunto de conocimientos científicos.

Podemos concluir pues que, Cartografía es por definición el arte de trazar mapas geográficos y la ciencia que los estudia. Por otra parte, un mapa es la representación geográfica de una parte de la superficie terrestre, en la que se da información relativa a una ciencia determinada a partir de un plano.

Según Deleuze, un sistema de representación no es más que una posibilidad o capacidad de organización de aquello que nos rodea.

Por lo cual el sino de un mapa es ordenar, procesar y transmitir información. Sin embargo, la tipología de la información que se transmite obedece a la capacidad de descifrar la realidad que pretende ser plasmada. Dicho de otra manera, ésta se encuentra subordinada al individuo y su subjetividad.

Podemos demostrar esto realizando un repaso de la historia de la cartografía, la cual demuestra que en cada período histórico la cartografía (de manera más generalizada nos referiremos a “mapas” ya que el concepto cartografía nace en la modernidad) o mapas se convierten en un reflejo y sobretodo en una proyección de los deseos y miedos de la sociedad. A partir de éstos se halla el método de poder apropiarse de un territorio en todas sus acepciones (física, mental o sensorialmente). Sin embargo, la extensión que deseamos abarcar es en sí lo que nombramos “cartografía artística” y para alcanzar a interpretarlo es necesario aclarar que el sentido que le damos al término cartografía :

“No lo hacemos bajo el epígrafe de una cartografía científica, exacta y unívoca, sino lo hacemos con una definición de cartografía abierta, versátil y abstracta”
(Cerdà, 2012, p.150).

Así pues, dado que proyectamos el concepto cartografía más allá del panorama científico detectaremos una de las desemejanzas más notorias: el movimiento. Las cartografías a las que estamos habituados, y de las que existen definiciones, son aquellas que podríamos etiquetar de “geográficas”.

Si hacemos un esfuerzo por visualizar el concepto de cartografía que nos ha sido inculcado enseguida seremos conscientes de que se tratan de aquellos mapas que señalan las altitudes y latitudes de una superficie terrestre. Éstas configuran la información a partir de un

sistema multicapa. Cada uno de los planos que se dibuja corresponde a una altitud concreta y su superficie latitudinal. ¿Qué extraemos de esta imagen mental? Si reparamos en el hecho de que ésta nos muestra una realidad inmóvil poseeremos la clave que diferencia estos dos grandes bloques cartográficos.

Para ejemplificar una cartografía científica de manera que no sea dispar a nadie es sencillo pensar en *Google Maps*, requerimos la dirección exacta de aquella oficina/tienda/local a la que debemos llegar sin demora, para asegurarnos de que es la correcta acercamos tanto el visor que pulsamos el *Google Street View* la imagen que se mostrará en la pantalla corresponderá a una panorámica a nivel de calle (360° de movimiento horizontal y 290° de movimiento vertical), permitiéndonos ver partes de las ciudades seleccionadas y sus áreas circundantes.

Esta panorámica no es a tiempo real, corresponde a una captura, una instantánea de lo que ocurría en esa calle en un período comprendido entre 27 octubre de 2008 y la actualidad⁽¹⁾. Sin embargo, una cartografía artística se destaca por lo opuesto, ésta es una representación de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada es multicapa al igual que el resto de tipologías, a diferencia de que es capaz de marcar una trama de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social.

A continuación, un ejemplo visual que nos esclarecerá por completo las diferencias entre la cartografía geográfica o científica y la artística. Se trata de la comparativa de dos imágenes del mapa de Europa: una geográfica y la otra correspondiente al mapa *Visualizing Friendships* de Paul Butler⁽²⁾ diciembre 2010.

(1) En el supuesto que el lugar de referencia se encontrase en España, el 27 de Octubre de 2008 fue la fecha en la que se inauguró el servicio Street View de Google en España. Teóricamente estas imágenes se actualizan cada cinco años.

(2) Paul Butler, ingeniero de Facebook, estableció en 2010 un mapa detallado del mundo, en su versión virtual, que representa el grafo social de más de 500 millones de miembros de la red social. La imagen que se muestra es una fracción del total para poderse observar mejor el detalle.



Figura 1. Captura de imagen Google Maps



Figura 2. Visualizing Friendships de Paul Butler (Smith,2010).

Discernimos que la primera imagen corresponde a lo que entendemos por cartografía geográfica, de lo cual no destacaremos nada nuevo, sino recordar que se trata de una representación de los elementos geográficos físicos y estáticos que constituyen la morfología de Europa. Sin embargo, lo pertinente a la segunda en cuanto a forma son similares pero esta última realmente representa un movimiento, representa el grafo social de más de 500 millones de miembros de la red social Facebook. Es una metáfora sobre el mapa de la amistad que no conoce fronteras, las líneas enlazan las ciudades que están conectadas a través del grafo social, a más densidad luminosa de las líneas, se traduce en más amistades entre las urbes.

A Butler lo que le impresionó del mapa que produjo es que las líneas que relacionan conexiones y forman el mapa no representa ningún factor político o geográfico, sino que las propias relaciones humanas forman la imagen que todos poseemos de mapa.

Nos podemos quedar con esta imagen idílica de un mundo virtual sin fronteras y admirar su belleza visual. No obstante, nuestra mente crítica nos lleva a ver más allá. Si nos ponemos a pensar y a reflexionar sobre las propuestas ideológicas del mapa, es decir, la visión del mundo que nos quieren transmitir, podemos empezar a detectar una serie de trampas visuales. No debemos olvidar que la representación visual del mapamundi tradicional siempre ha generado trampas visuales. Como dijo Eduardo Galeano (1998):

“Europa es, en el mapa, más extensa que América latina, aunque en realidad América latina duplica la superficie de Europa. La India parece más pequeña que Escandinavia, aunque es tres veces mayor. Estados Unidos y Canadá ocupan, en el mapa, más espacio que África, y en la realidad apenas llegan a las dos terceras partes del territorio africano” (p.26).

En el caso de la cartografía de Facebook, lo primero que observamos es que Rusia (*y China en la imagen completa*) aparecen en las zonas oscuras del mapa no es por que tengan una densidad de amistad más reducida. Es sobre todo porque en China Facebook está censurado y en Rusia se sienten más cómodos con otras opciones como el caso de My.Mail.ru. También, se evidencia la brecha digital entre países ricos, países emergentes y países pobres. En Sudamérica, África y parte de Asia dominan las zonas oscuras. Es decir, el ideal de un mapa de la amistad truncado por las diferencias sociales, económicas y políticas. No podemos concluir con que el mapa de Facebook miente, pero sí entender que más allá de las intenciones de Butler de mostrar una metáfora ideal se sobrepone la realidad del mundo en el que vivimos.

Con este ejemplo además de comprender las diferencias más inmediatas entre una cartografía convencional y una artística (estética, motivo representado e intencionalidad) también podemos captar un elemento común y es que partimos de la base de que el mapa es un soporte legible con un código de lectura. Es decir, la cartografía artística transmite una información determinada y al igual que cualquier mapa ésta posee al margen una leyenda y unos signos que nos informan de lo que queremos transmitir, de las normas y de las reglas del juego. A pesar de que éste es un ítem que no se cumple rigurosamente en la obra de todos los artistas que trabajan con el término cartografía, pero de algún modo el concepto de su propia obra puede funcionar como leyenda. Gracias en gran parte a este elemento común, el código de lectura, hemos podido ir más allá en la lectura de *Visualizing Friendships* de Paul Butler.

La cartografía artística como hemos ido construyendo en su definición representa flujos visibles e invisibles que son interpretados de una realidad concreta. Ésta será un elemento trascendental a lo que refiere a la obra en sí. Si la realidad corresponde a una zona deshabitada o “natural” o más bien corresponde a una realidad

cotidiana se manifestarán unos elementos u otros. En el primero de los casos ya ha habido muchos artistas como aquellos catalogados bajo el epígrafe de *Landart* que han sido observador y narrador de dicha realidad, la cual han acabado por deformar o reconstruir con propósito de convertirlos en obra. Sin embargo, referente al tema que nos concierne, el estudio se centra en zonas de conflicto o tensión, que han sufrido una transformación urbana (en muchos casos acelerada). La labor de aquellos que trabajan las cartografías artísticas les sitúa en las confluencias y cruces, en lugares cuyo aspecto de mayor relevancia sea la multiplicidad. A menudo estas zonas son aquellas en las que se han producido grandes movimientos migratorios, zonas marginadas y de fricción o por otra parte lugares que se articulan entre la naturaleza y lo urbano.

La complejidad de los entretreídos que modelan el mundo postmoderno de las ciudades actuales es muy diferente al imaginario que aún hoy en día poseemos de la ciudad en sí. Conceptualmente seguimos anclados a la idea de un mundo moderno caracterizado por su homogeneidad y coherencia. Es por ese motivo, la dificultad de asimilación del paso sociocultural hacia lo heterogéneo, fragmentado e imprevisible (*características del mundo actual*), que en muchas ocasiones se tiende a separar del resto de sociedad aquellas zonas que se muestran con dichas peculiaridades o de intentar transformarlas o disimularlas para que casen con el concepto ambiguo de ciudad y así pasen a ser ambivalentes.

La creación artística, constantemente es entendida y utilizada como material de ensamblaje social. No obstante, nosotros la concebimos como un pensamiento poético, poseedor de herramientas para mostrar y ofrecer una mirada actualizada de las mezclas y mestizajes que son una realidad de nuestras ciudades. Existen muchos métodos de acción que podemos seguir o utilizar para (re)presentar esta realidad urbana. Para ello, más adelante, propondremos algunos

artistas y sus acciones que pueden ser puestas en práctica en cualquier núcleo urbano.

Continuando con la definición de cartografía artística, primero prestaremos atención de la definición que recibe “objeto de la cartografía”:

“La cartografía tiene por objeto la concepción, preparación, redacción y realización de los mapas; incluye todas las operaciones necesarias, desde el levantamiento sobre el terreno o la recogida de información escrita, hasta la impresión definitiva y la difusión del documento cartográfico” (Joly, 1976, p.57).

Es en este punto que volvemos al concepto inicial de cartografía en el cual ésta depende del individuo y la información que éste pretenda transmitir. Por ello, dentro del marco artístico existen diversas tipologías como serían los mapas sonoros, emocionales, trayectorias, literarios... Todas ellas, sin excepción, requieren de un hecho sensorial o de una experiencia física.

El artista requiere de importantes dotes de observación para poder captar una geografía caracterizada por no ser estática sino más bien fluctuante y difusa. Como hemos mentado, las cartografías artísticas son definidas principalmente porque el punto de observación y/o representación no es estático, por lo cual el observador inherentemente adquiere una posición relativa y móvil que le permita captar todos aquellos matices sutiles y redes ignoradas que conforman la realidad a la que se enfrenta.

Fundamentándonos en este principio podríamos determinar que muchas de las obras artísticas contemporáneas son en sí un mapa conceptual.

Con tal de poder precisar con más rigor lo que distingue cualquier esbozo, croquis, dibujo o composición contemporánea de una cartografía, es que partimos de la base de que el mapa es un soporte legible con un código de lectura. Es decir, la cartografía artística transmite una información determinada y al igual que cualquier mapa ésta posee al margen una leyenda y unos signos que nos informan de lo que queremos transmitir, de las normas y de las reglas del juego.

A pesar de que éste es un ítem que no se cumple rigurosamente en la obra de todos los artistas que trabajan con el término cartografía, pero de algún modo el concepto de su propia obra puede funcionar como leyenda.

“La Teoría del Caos nos advierte de la imposibilidad de medir un territorio y realizar cualquier intento razonable y científico de establecer un mapa exacto de la realidad.”
(Cerdà, 2012, p. 151)

Uno de los principios intrínsecos para la formulación de una cartografía es la idea de límite. En la cartografía tradicional lo reconocemos como frontera. Ésta es reconocible sin esfuerzo, sin embargo, en una experiencia corporal del espacio como requiere la tipología artística (*ya sea una experiencia, sueño o sensación*) los límites son difusos.

Introducción marco histórico

Nuestro contexto actual, evidentemente, es muy diferente al de hace unas décadas; y mucho más si focalizamos la mirada siglos atrás. En este apartado realizaremos un breve estudio de la historia de la cartografía para entender la evolución que ha sufrido y las

necesidades que llevaron a su desarrollo en cada época. Desde el nacimiento de la cartografía hasta los sofisticados mapas digitales del s.XXI seremos testigos de su belleza, ingenio y la gran capacidad de innovación de nuestros intentos de representar el mundo que nos rodea sobre papel.

Resumen de la Historia de la Cartografía. Principales hitos históricos.⁽³⁾

Cuando hablamos de la historia de la cartografía debemos ser conscientes que ésta deriva de la propia historia de la humanidad. El desarrollo de la ciencia y los cambios tecnológicos que se han ido sucediendo a lo largo de los tiempos, han ido marcando la evolución de los distintos contenidos teóricos y procesos técnicos que intervienen en la elaboración de mapas.

La cartografía se origina a principio de los tiempos como ciencia aplicada. Surge de la necesidad del hombre de realizar la representación de un área extensa de la superficie terrestre que pueda ser abarcable para la visión humana.

Los mapas extraen su fuerza y su profundo potencial creativo de la selección de formas gráficas y artísticas, desde los grabados en piedra de la antigüedad y las increíbles xilografías de los grandes mapas del Renacimiento hasta llegar a las infinitas representaciones digitales actuales. La elección de la forma, los cromatismos y el propio énfasis temático permiten el diálogo con el espectador tal si fuera una cuarta dimensión que apenas ha sido tenida en cuenta: la mente de los cartógrafos.

En esta cuarta dimensión reside sin duda, el inmenso potencial de

⁽³⁾ La información de este apartado está extraída y contrastada de (VV.AA,2015)

la cartografía como medio para transmitir, exponer información y evidenciar todo aquello que permanece oculto. No obstante, antes de llegar a ello es necesario un repaso de los principales hitos históricos de la Cartografía. Para ello viajaremos a la Prehistoria, época en la que data el mapa quizás más antiguo que se conserva hasta llegar a la actualidad y la cartografía que nos espera.

Prehistoria

Resulta imposible datar de forma exacta el primer mapa realizado en la historia de la humanidad. El dato que sí conocemos es qué fue durante la prehistoria.

Los pueblos primitivos eran nómadas y en parte por cultura y necesidad, sobretodo necesidad, realizaban continuamente grandes migraciones en busca de alimento. Era necesario, en estas condiciones, conocer las direcciones y distancias de los distintos recorridos; al igual que la situación de fuentes de agua, lugares de caza, refugios, etc.

De la necesidad de recuerdo de los conocimientos adquiridos de la propia experiencia y a la vez de poder transmitir unos a otros dichos recorridos, surge la realización de los primeros mapas. Los mapas eran realizados sobre arena o grabados sobre roca u otros materiales de manera muy básica y elemental.

Quizás el mapa más antiguo que se conserva en la actualidad sea una tabla de arcilla procedente de Mesopotamia, datada el 1500 a.C. Sobre ella se encuentran representados diferentes agentes geográficos de la antigua ciudad de Nippur.



Figura 3. Tablilla de arcilla de 1.500 a.C. representando a escala elementos de la ciudad mesopotámica de Nippur. (Rubio, 2015)

Lo más destacable de esta tablilla es que su representación se encuentra realizada perfectamente a escala. A pesar de tratarse de un mapa cuya visión es plana se aprecian la colocación de montañas y bolsas de agua del territorio. Lo cual es muy importante porque más allá de los materiales y técnicas utilizadas, estos detalles son eco de una evolución conceptual y de percepción. Sin embargo, la forma de representar los distintos conceptos, y los materiales utilizados en la realización de los mapas a lo largo de la historia, es diferente según la civilización.

No obstante, lo que resulta común en todas ellas y adquirida de forma independiente es en sí la habilidad de realizar mapas. Además todas las civilizaciones han sido conscientes de las relaciones topológicas existentes entre los distintos elementos representados en los mapas. Por otra parte un concepto

destacable es el de distancia, que a diferencia de la era actual, se contemplaba en términos de tiempo (días recorridos, días de viaje fluvial, días de navegación, etc.).

Época Clásica

La aparición del concepto de “distancia” sumado a la impresionante evolución de las ciencias (astronomía, geografía, matemáticas, física, etc.), el pensamiento y las artes en la Grecia Antigua, dieron paso al establecimiento de las bases para la representación científica de la superficie terrestre. Dicho de otra manera, la cartografía pasó a formar parte de la Geografía que anteriormente hemos comentado que estaba dentro del rango científico. A continuación destacaremos brevemente los principales hitos históricos para el desarrollo de la Cartografía:

Anaximandro de Mileto y Hecateo de Mileto en el siglo XI a.C. realizaron un mapa de las tierras conocidas, pero desde el concepto de La Tierra plana.

Aristóteles (384-322 a.C.) intuyó La Tierra como un cuerpo esférico, definiendo conceptos como ecuador. Sus deducciones se basaron en la observación de la diferente altura de las estrellas, la “desaparición” de los barcos en el horizonte y del principio de perfección de la esfera que predicaba en su filosofía.

Eratóstenes de Carene (276-195 a.C.) calculó, por primera vez en la historia, el diámetro y la circunferencia de La Tierra a partir de observaciones angulares del

movimiento respecto al Sol y las estrellas. Su resultado fue una sobreestimación de un 12-15 %.

Posidonio (130-50 a.C.) rectificó las mediciones realizadas por Eratóstenes disminuyendo en gran medida el valor de la circunferencia de La Tierra respecto a su valor real.

Claudio Ptolomeo de Alejandría (90-160 d.C.), en Alejandría (Egipto) centro cultural e intelectual de la época, recopila escritos y conocimientos del final del periodo griego sobre todo lo que se conocía hasta entonces de La Tierra. Culmina con su obra *Geographia*, que contiene el primer atlas del mundo conocido, realizado en proyección cónica.



Figura 4. Modelo de mapamundi desarrollado en el s. XV basado en los conocimientos de Ptolomeo (García, 2010)

En el siglo III a.C. se calculó por primera vez el radio de la Tierra de mano de Eratóstenes, director de la escuela de Alejandría, llegando a un valor muy aproximado a la realidad. Midió la distancia según un arco de meridiano entre Siena (la actual Asuán, situada cerca del trópico de Cáncer) y Alejandría, calculando su diferencia de latitudes por la altura del sol al mediodía en el solsticio de verano en Alejandría, ya que en Siena los rayos eran cenitales en aquel momento. Según sus cálculos se deduce un valor del arco de grado de meridiano de 110 Km, lo cual es increíblemente cercano al calculado en la actualidad que es de 111km.

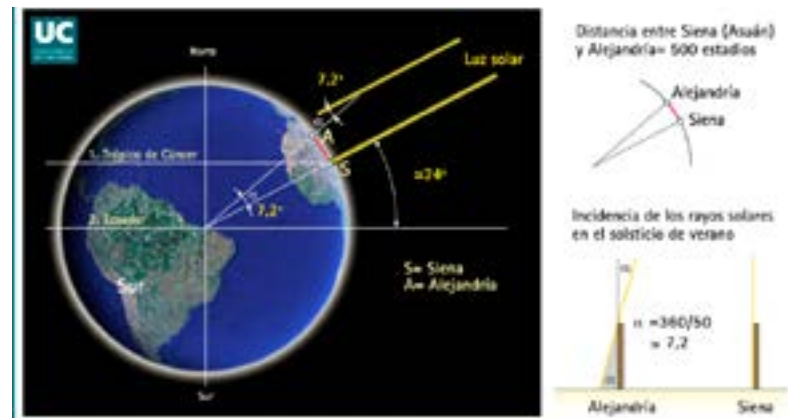


Figura 5. Esquema explicativo del cálculo de la circunferencia terrestre de Eratóstenes.

(Puente, L. , Fernández, L., 2008)

Para poder entender mejor cómo Eratóstenes realizó el cálculo, profundizaremos un poco más la explicación: El matemático griego se percató de que en el día del solsticio de verano (21 de junio) al medio día, en la ciudad de Siena (Asuán) la luz del sol no proyectaba ninguna sombra sobre el fondo de un pozo, pero en la ciudad de Alejandría, situada al norte de Siena, en el mismo día y a la misma hora sí se proyectaba una

sombra sobre el fondo de un pozo. El solsticio de verano es el día más largo del año y es producido por la inclinación del eje de la tierra. En el solsticio de verano del hemisferio Norte el Sol alcanza el cenit al mediodía sobre el Trópico de Cáncer, es decir, que en los lugares situados allí, durante el 21 de junio los rayos del sol caen verticalmente sobre la tierra, y como esta es redonda, en los demás lugares caen inclinadamente. La ciudad de Siena está ubicada muy cerca de la línea del trópico de cáncer, ya que no estaba justo en el trópico propició el error de -1km en el resultado.

La observación de Eratóstenes confirmaba algo que otros griegos ya sospechaban: que la tierra era redonda; puesto que si fuera plana, en Alejandría no debería proyectarse ninguna sombra sobre el pozo al igual que en Siena. Además, los griegos habían detectado la curvatura de la tierra gracias a la astronomía, ya que cuanto más al norte viajas se pueden observar unas constelaciones y no otras. A partir de estas observaciones a Eratóstenes se le ocurrió una brillante idea: el día 21 de junio al medio día en Alejandría tomó un palo y midió el ángulo de la sombra que se proyectaba sobre este y anotó que era una cincuentava parte de un círculo (*entonces no existían las nociones de grados*) equivalente a 7.2 grados.

Entonces como ese mismo día a esa misma hora los rayos del sol caían verticalmente sobre Siena proyectando sombras de 0 grados sobre una vertical. Entonces entre Siena y Alejandría había una distancia de 7.2 grados o la 50ava parte de la circunferencia de la tierra. (*Eratóstenes asumió que la tierra era perfectamente circular*).

Eratóstenes a partir del conocimiento de las caravanas que comerciaban entre ambas ciudades, sabía que había una

distancia estimada de 5.000 estadios entre ellas. Por lo tanto, simplemente multiplicó por 50 resultando 250.000 estadios. El estadio era la unidad griega de longitud, que variaba de una localidad a otra entre 157.5 metros a 184.8 metros. El estadio utilizado por Eratóstenes fue el ático-italiano de 184.8 metros. Esto es 46.200 kms. Teniendo estos datos realizó un cálculo matemático que a todos nos es familiar: Teorema de Pitágoras. De esta manera estimó el radio de la tierra y por consiguiente su circunferencia.

Como podemos apreciar el procedimiento planteado por Eratóstenes era bueno. No obstante, tanto los datos, como las mediciones fueron erróneos, pero se compensaban. En primer lugar el Sol no culminaba sobre Siena, puesto que no está justo en el trópico. Además Alejandría y Siena no están en el mismo meridiano y finalmente la medición de distancia entre las dos ciudades era aleatoria, ya que la estimó en función del tiempo que tardaban en recorrerla las caravanas. Estas mediciones fueron rectificadas un siglo después por Poseidonio, quien dio al tamaño del grado de la circunferencia del meridiano un valor mucho menor. Por lo cual en realidad era muy inferior al verdadero, ocasionando una medición de La Tierra inferior al real.

Estos resultados fueron los adoptados por Ptolomeo y legado a los cartógrafos del siglo XV. Lo cual, como dato curioso, dio lugar al error de Cristóbal Colón tomando América por Asia, puesto que había calculado en menos el tamaño de La Tierra.

Civilización Romana

Llegados a la civilización romana, ésta a diferencia de la griega no supuso un avance importante en el conocimiento científico de la cartografía. Básicamente supo servirse de los conocimientos griegos en cartografía, excepto que mostró una visión centrista del Mundo Romano (Orbis Terrarum). Se destaca por sus escasos avances desde el punto de vista científico.



Figura 6. Reconstrucción del Orbis Terrarum romano. (Raisz,1974)

Es importante resaltar el carácter práctico de todo el saber romano que se diferencia enormemente del griego, ocurre en Cartografía al igual que en otras ciencias. El pueblo romano aplicó los conocimientos existentes en su favor, básicamente desarrollando cartografías que le permitiesen estudiar estrategias militares y por otra parte llevar un control de la economía y pago de impuestos. Desarrollando únicamente algo nuevo si existía una verdadera necesidad y siempre para servir a sus propósitos. De principios de nuestra era son las mediciones del imperio romano iniciadas por Julio César y finalizadas por Octavio. El resultado fue en esencia la operación catastral de escaso valor geográfico.

Fenicios y Cartagineses

Por otra parte, los Fenicios y Cartagineses, pueblos navegantes y comerciantes, se cree debieron de poseer una cartografía propia. Sin embargo, no se conserva ninguna muestra de ello.

Egipcios

Egipto al igual que los Fenicios y Cartagineses, anteriormente mentados, también debieron poseer mapas. A pesar de que hoy en día no hay muestra de ellos, deducimos que debían existir mapas que permitieran deslindar las parcelas de cultivo después de las inundaciones del Nilo. De hecho es invento egipcio la agrimensura, precisamente por la enorme necesidad que tenían de replantar las propiedades y las parcelas después de cada crecida. Por otra parte, es importante destacar que Ramsés II ordenó medir la extensión de su imperio, por lo que seguramente existieron mapas de los territorios colindantes y

del propio imperio con tal de saber hacia dónde realizar la expansión.

Civilización China

Para empezar con la civilización china debemos tener muy presente a Pei Hsiu de la dinastía Chin (224-273 d.C) quien es conocido como el padre de la cartografía china.

A principios de nuestra era disponía de abundante información cartográfica del imperio. Podemos imaginarnos su abundancia simplemente con su literatura que hace referencia a mapas tan antiguos como la séptima centuria a.C.

En su época, la cartografía china estaba más avanzada que la de sus contemporáneos, sus mapas eran extremadamente exactos y muy detallados, sobretodo en comparación con los otros (*véase imágenes anteriores*).

A Pei Hsiu se le atribuye como hemos comentado la fundación de la cartografía China, pero además también es el inventor de la cuadrícula de referencia, un sistema basado en rectángulos muy diferente al sistema de paralelos y meridianos actual. El uso de la orientación, la medición de distancias y la indicación de altura, también son innovaciones que le son adjudicadas dentro de los avances cartográficos.

De hecho en numerosas ocasiones Pei Hsiu ha sido comparado con Claudio Ptolomeu, quienes a pesar de ser casi contemporáneos, debido al mutuo aislamiento no se pudieron compartir los conocimientos. Lo cual fue una verdadera lástima ya que los avances científicos de la escuela alejandrina estaban en su máximo esplendor y los avances del imperio chino estaban jugando un papel equivalente.

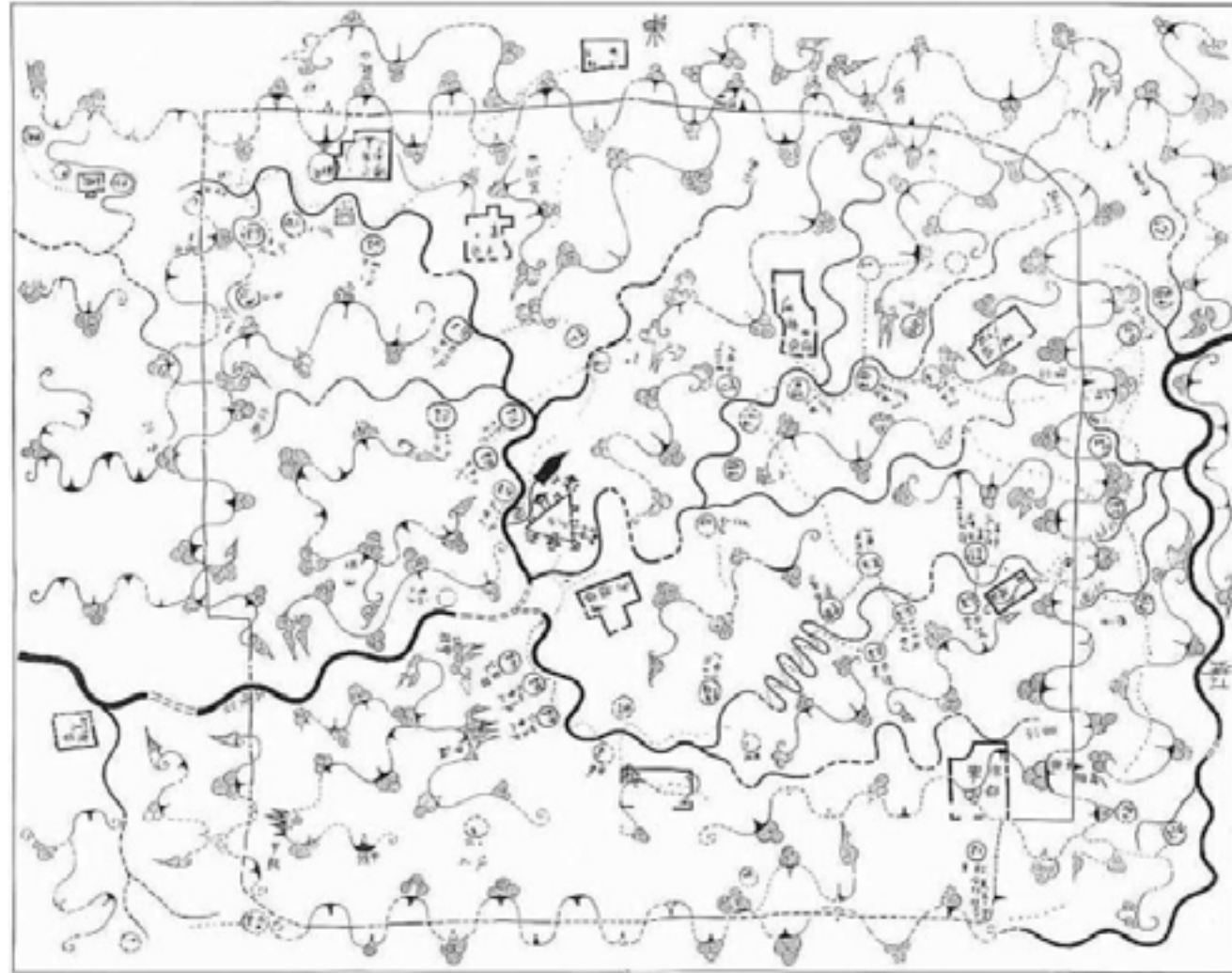


Figura 7. Mapa militar hallado en Mawangdui (reconstruido)
(5 mapas sorprendentes de la antigua china (s.f.)

Edad Media

La Edad Media a nivel histórico se divide en dos periodos la Alta y la Baja Edad Media, claramente diferenciadas también desde el punto de vista de la Historia de la Cartografía.

Empezaremos con la Alta Edad Media, la cual se caracteriza por un sistema feudal inestable, autárquico y cuya población es fundamentalmente rural y analfabeta. Este sistema supuso principalmente la desaparición de los parcelarios y la gestión política y económica en base a un Estado fuerte. Por consecuente también supuso la paralización de las rutas comerciales y con ello todos aquellos condicionantes que en periodos anteriores habían supuesto un acicate para la producción cartográfica.

La Edad Media en sí supone una época de poco avance cartográfico como ya hemos visto. En esta época, en Occidente, se ha realizado el vuelco hacia la cristiandad, lo que supone la pérdida de todo el carácter científico conseguido anteriormente. Por otra parte, se ensalza el sentido teocrático y decorativo del mapa. En este último sentido, cabe destacar que gracias a las ilustraciones tan elaboradas y minuciosas (*no descriptivas sino más bien decorativas*) se añade a la cartografía una nueva capacidad: la estética. Lo cual es en gran parte el inicio de la concepción de mapa como una posibilidad artística aunque sólo sea en forma y no en contenido.

Esta tendencia está basada en Isidoro de Sevilla (560-636) y su doctrina cristiana. A partir del cual, se pasó de una representación real de la Tierra a un uso simbólico de la misma a modo de lienzo, sobre el que se pudiese explicar la formación del mundo y situar las referencias geográficas de las

Sagradas Escrituras. Sobre todo las existentes en El Génesis, el Libro de los Salmos y el Apocalipsis.

En esta época se acuñó el nombre de Mapamundi, término generalmente utilizado para describir los mapas del mundo europeos de la Edad Media. En éste se pueden identificar cerca de 1.100 nombres de pueblos, de los cuales aproximadamente 900 aparecen en las ilustraciones de gran cantidad de manuscritos y documentos independientes que se conservan en la actualidad.

Como ya hemos comentado, este periodo está fuertemente marcado por la cristiandad quiénes concebían la Tierra como un terreno sólido rodeado por el agua. Así pues, los mapas representaban una descripción bíblica muy alejada de la geografía. Los mapas eran muy estéticos pero con gran cantidad de errores.

La tierra era representada como una superficie circular en los mapas de esta época denominados de “T” en “O”, basados en parte en el “Orbis Terrarum” romano. La distribución geográfica se basa en la descripción de cómo Dios creó el Mundo recogida en el Génesis. Según el texto el Mundo se compone de un océano que dibuja la “O”, en cuyo interior se inscribe la tierra que a su vez se encuentra dividida en tres continentes, separados por una “T” formada por tres mares: el Mediterráneo en la vertical de la letra y los ríos Don y Nilo alineados formando la horizontal.

Respecto al ámbito continental sitúan Asia en la mitad superior Norte (*de ahí el concepto de orientación*), África en el cuadrante inferior derecho y Europa en el izquierdo.

Se aprecia en gran cantidad de mapas de la época como aparece Tierra Santa con Jerusalén como punto central y una cruz simbólica en medio de un mar en forma de “T”, además consideraban que el Paraíso estaba al Este. Es destacable como las cartografías de la época están orientadas hacia el Paraíso que según el Génesis se sitúa al oriente y en él que Dios plantó un vergel regado por un río que formaba cuatro brazos: el Javila, el Guijón, el Jiddéquel (Tigris) y el Perat (Éufrates).

De este punto brotó el árbol de la vida y de la ciencia del bien y del mal. Por esta razón, era común la representación del Edén en la parte superior del mapa, aislado del resto de componentes y en gran número de ocasiones se representaba mediante una ilustración de Adán y Eva o por un árbol con la serpiente enroscada. En algunas ocasiones como en *el mapa de Beato de Osma* simplemente se representaba con el nacimiento de los ríos.



Figura 8. Mapamundi Beato del Burgo de Osma. Diseño Esquemático del mundo en la Edad Media (Mendivil, s.f.).

Respecto a la ilustración de los mapas también era frecuente representar en la parte superior del mapa la figura de Dios y la corte celestial aludiendo a los textos de Ezequiel. Un gran ejemplo es el Mapamundi del Salterio de la abadía de Westminster cuyas dimensiones son bastante pequeñas, mide unos 10cm de diámetro y a pesar de su reducido tamaño es considerado uno de los más destacables mapamundis medievales que se conservan hoy en día y en mejor estado.



Figura 9. Mapamundi del Salterio, realizado probablemente en Londres o en Westminster, c.1265. Se conserva en la British Library de Londres. (Mapamundi (2007).

A continuación procederemos al análisis de este mapa para poder entender las características y todo el contexto explicado anteriormente. Es importante entender que un Salterio es un libro típico en las liturgias de la Edad Media en el cual se escribían los 150 cantos comprendido en el libro bíblico de los Salmos. Su uso más común era como lectura didáctica para aquellos que se iniciaban en el aprendizaje de la lectura. Como en cualquier objeto o creación del ser humano existían salterios de diferentes calidades, en este caso nos encontramos con uno de los salterios más lujosos que se tenga constancia de que haya sido dibujado. Éste contiene cenefas ricamente decoradas con iniciales e ilustraciones de página completa con gran calidad cromática.

Podemos observar como en este mapa se representa el “orbis terrarum” (*explicado anteriormente*), presidido por la imagen de Cristo bendiciendo el mundo con la mano derecha mientras que con la mano izquierda tiene el propio esquema de la Tierra (*La “T” perfectamente inscrita en la “O”*). A ambos lados de la figura central observamos como dos ángeles agitan sendos incensarios.



Figura 10. Detalle mapamundi de Salterio (I) (Mapamundi. 2007).

La orientación geográfica es la común de la época orientado con el este en la parte superior: Asia ocupa la mitad superior del mapa, mientras que Europa ocupa el cuadrante inferior izquierdo y África el inferior derecho. Es destacable también la aparición de Jerusalén en el centro del mapa. Dicho de otra manera, representa los elementos habituales en el resto de mapas medievales.

También podemos observar como el jardín del Edén está simbolizado por un medallón que encierra a Adán y Eva separados por el Árbol de la Ciencia del bien y del mal con una minúscula manzana. De dicho medallón brotan los grandes ríos de la Tierra.



Figura 11. Detalle mapamundi de Salterio (II)
Mapamundi. (2007).

Es destacable la cantidad de referencias a leyendas clásicas y también su alusión a la Biblia con referencias textuales e iconográficas, como la muy representativa arca de Noé en

los montes de Armenia o los tres triángulos representando los graneros de José en Egipto (*que en realidad son las pirámides de Keops, Kefren y Micerinos*).

Podemos observar el Mar Rojo, pintado naturalmente de rojo en el cual está detallado el pasillo por el cual los judíos salieron de Egipto hacia la tierra prometida.



Figura 12. Detalle mapamundi de Salterio (III)
(Mapamundi. 2007).

En el borde derecho del “orbis terrarum” podemos observar cómo se representan una serie de extraños cuerpos dentro de compartimentos de fondo azul y rojizo. Estos seres representan a las razas legendarias y portentosas descritas por autores clásicos como Plinio o Herodoto.

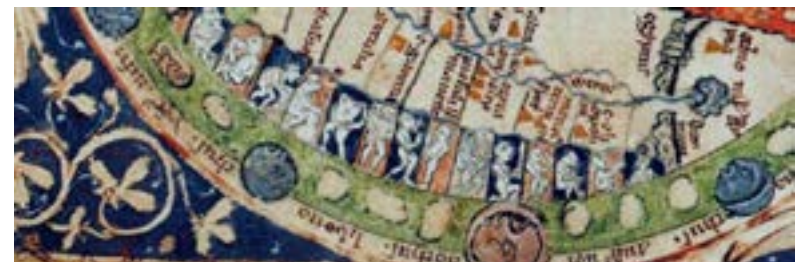


Figura 13. Detalle mapamundi de Salterio (IV)
(Mapamundi. 2007).

Además, observamos cómo, de manera deliberada, la parte correspondiente al norte de África y la parte más occidental de Europa no suscitan elementos textuales o iconográficos destacables. Toda esta parte de la Tierra se dibuja dentro de un espacio mucho más limitado que el resto. Dado que en el s.XIII una de las actividades de mayor valor para el cristianismo son las cruzadas, éstas aparecen representadas al igual que la ubicación de algunas de las ciudades más importantes de la actualidad como son: Londres, París, Barcelona y algunas con solera histórica como Roma o Cartago. Es muy curioso cómo a pesar del poco espacio disponible se pueden percibir detalles como el perfil de las Islas Británicas e incluso observar la representación del río Támesis.



*Figura 14. Detalle mapamundi de Salterio (V)
(Mapamundi. 2007).*

Por último, también era frecuente la figura de Dios y la corte celestial, en alusión a los textos de Ezequiel en la parte superior del mapa, como en el trabajo de Salterio. En el de Hereford se representa la escena del juicio final, el Paraíso aislado en una isla en el océano en la parte superior del mapa, Jerusalén en un círculo en el centro y el mar rojo en su color.

Antes de proceder a las conclusiones, es interesante observar un par de ejemplos más para tener una visión y una opinión más completa. Para ello, en contraste con el mostrado anteriormente veremos el mapa mural de Ebstorf.

El Mapamundi de Ebstorf es un mapa mural realizado en pergamino realizado probablemente en el propio monasterio de la ciudad en torno al 1300. La imagen que observamos es la reproducción del original a partir de fotografías ya que el original fue destruido durante la II Guerra Mundial. Se trata de un caso curioso el mapa mural de Ebstorf en él se representa el Mundo como el cuerpo de Cristo, con la cabeza en la parte superior, los pies en la inferior y una mano extendida a cada lado.

A pesar del poco rigor científico que ofrecen las cartografías de esta época debemos tener en cuenta que la experiencia espacial de la ciudadanía, incluidos navegantes y comerciantes, era muy limitada. A penas eran conscientes de su pueblo o ciudad y sus alrededores, el resto era un imaginario creado a partir del boca a boca o de aquello de lo que se les advertía en comunicados oficiales. Poco a poco se fue advirtiendo la necesidad de crear mapas más precisos de los territorios que pertenecían al señor feudal. Sin embargo, estos mapas eran privatizados y propiedad exclusiva del señor feudal. Por otra parte los navegantes y comerciantes empezaron a realizar sus propias cartografías en las que se destacaban rutas de mayor seguridad.



Figura 15. Mapamundi de Ebstorf. (Alvarez, 2016)

Cultura Árabe

A pesar de ser coetáneas, la Cultura Árabe generó gran cantidad de cartografías. Un ejemplo es el geógrafo Muhammad al- Idrisi quien en 1154 desarrolló la Tabula Rogeriana: un atlas que describe el África medieval, el Océano Índico y el Extremo Oriente. Realizado a partir de la recopilación de información de los comerciantes y exploradores árabes, además del patrimonio de los geógrafos clásicos. Éste será conocido como el mapa más preciso en tres siglos.



Figura 16. La Tabula Rogeriana , dibujado por Muhammad al-Idrisi de Roger II de Sicilia el 1154 (Elba, 2012)

Heredando los conocimientos griegos, continuó con el desarrollo de ciencias como la astronomía, las matemáticas y la geometría. Partiendo de los escritos de Ptolomeo se estudiaron los sistemas de proyección y desarrollaron mapas para orientarse y viajar a la Meca. Éstos llegaron a ser utilizados para la enseñanza en escuelas.

Todo este conocimiento no fue accesible a los europeos durante más de 1.000 años. No fue hasta el paso por Gibraltar

que en Europa se puede hablar de herencia cultural árabe. Cabe destacar que el resto de civilizaciones: precolombinos, esquimales, orientales, indios de Norte América, etc. Tenían su propia visión del concepto de cartografía y su propia representación del territorio que conocían, con un enfoque más o menos práctico o influenciado por corrientes teocráticas del lugar.

Europa y la Era de los descubrimientos

Durante los siglos XIV, XV y XVI mientras la iglesia se dedicaba a realizar sus mapas en base al Orbis Terratum, los comerciantes y navegantes de la época dibujaban cartas náuticas donde se indicaban rumbos, distancias, puertos y otros datos geográficos que utilizaban para sus viajes.

En el siglo XIII las ciudades de Barcelona, Palma y Valencia se convirtieron en los focos principales del comercio del Mediterráneo. Sus expediciones llegaron al Marruecos y Egipto, gracias a la invención de la brújula, lo que permitió la orientación en alta mar. Estos mapas marítimos de la época, conocidos como cartas portulanas, fueron una colección de dibujos a modo de atlas detallados dotados de gran precisión. Sabemos que ya eran conocedores del manejo de la brújula ya que los mapas se encuentran orientados hacia el norte magnético. Además de presentar el sistema de la rosa de los vientos indicando así rumbos radiales. La carta portulana más antigua que se conoce es la “Carta de Pisa”, ésta data del 1.300 aprox.

Por lo tanto, el desarrollo de mapas marítimos fue esencial para la aparición de nuevos cartógrafos como Abraham Cresques, representante de la escuela cartográfica mallorquina

del siglo XIV quien produjo el compendio de cartografía más importante de su tiempo: “Atlas Catalán” en el 1375. En esta época se inició la transición del cambio de mentalidad de una sociedad creyente hacia el conocimiento científico y cultural. De esta manera todas las obras antiguas existentes, y en especial, la de Ptolomeo, se recuperan. Además se producen grandes avances tecnológicos: el desarrollo de la imprenta, el grabado, la construcción naval, perfeccionamiento de aparatos de navegación, etc. Todo esto sumado a la fascinación por conocer y entender facilitó la obtención de datos geográficos y la reproducción rápida y precisa de documentación a gran escala.

Por otra parte, la consolidación de grandes estados nacionales con capacidad para financiar y llevar a cabo grandes expediciones permitió realizar grandes descubrimientos geográficos (*Cristóbal Colón, Magallanes, Elcano*). Destaca en esta época la escuela de Sagres en Portugal que representó en mapas con gran exactitud las costas de África y del Océano Índico. Y la escuela de Sevilla de la que destacan mapas de América y del Océano Pacífico.



Figura 17. Mapamundi de Juan de la Cosa
(Del 1500 aprox.) (Polanco, 2010).

El Mapamundi de Juan de la Cosa (*datado del 1500 aprox.*) es un ejemplo de la gran evolución sufrida desde los *Orbis Terrarum*.

Como podemos observar el autor elaboró un mapa dónde se reflejan todas las tierras conocidas hasta entonces, incluidas las descubiertas por los portugueses y conquistas realizadas hasta la época. Años después Gerardus Mercator confeccionó en el año 1569 el “Mapamundi del Atlas Minor” el cual es de gran importancia ya que se utilizó el sistema de proyección cilíndrico por primera vez (*el cual lleva el nombre del mismo*) y que posteriormente, ya en el siglo XX dio lugar a la proyección UTM (*Universal Transversa Mercator*) actualmente utilizada a nivel global.

Durante el siglo XVII Holanda se convirtió en el centro de producción de mapas a nivel europeo. La unión de la más avanzada tecnología de reproducción existente de la época y los conocimientos adecuados sobre cartografía basados en la proyección de Mercator, permitieron la elaboración de un sinfín de mapas, con una precisión y variedad de funciones hasta entonces nunca conocida.

Siglos XVIII, XIX y mitad del XX.

A medida que avanzan los siglos se acentúa la demanda y realización de cartografías cuya información cada vez es más concreta y precisa. De esta forma los cartógrafos, ayudados por diversas técnicas dejan de lado la elaboración artística para abordar una elaboración más científica y funcional.

Durante los siglos XVIII, XIX y primera mitad del XX aparecen conceptos tan importantes como las curvas de nivel. Además se desarrollan y perfeccionan aparatos como

el sextante, cronómetro y teodolito, entre otros. También se llevan a cabo grandes expediciones con fines únicamente científicos, financiados y avalados por organismos públicos y privados. Proporcionando un auge importante al desarrollo de los mapas temáticos. De este modo se llevaron a cabo, por ejemplo, las investigaciones de Darwin (1809-1882).

Por otra parte, la observación de la forma de La Tierra por parte de los astrónomos detecta un achatamiento de la esfera en los polos, lo cual originó la concepción geodésica de la superficie terrestre. Se produce así el trazado y medida de grandes líneas de triangulación sobre los continentes con el objeto de determinar la verdadera figura y dimensiones de La Tierra, determinando bases para el levantamiento de mapas precisos sobre extensas superficies.

Algunos de los hechos históricos destacados de la época:

Triangulación y levantamiento del primer mapa topográfico nacional de Francia a escala 1/86.400 realizado por César Francisco Cassini (1714-1784) y su hijo Juan Domingo (1748- 1784).

Napoleón (1769-1821) ordenó **el levantamiento del “Mapa General de Europa”** a escala 1/100.000. No se concluyó el 13^{er} trabajo, sin embargo, se levantaron Italia, Grecia, España y Egipto a escala 1/256.000.

Creación de múltiples organismos geográficos nacionales en toda Europa encargados de servicios cartográficos. Instituto Geográfico y Catastral en España. A finales del XVIII comienza el desarrollo de las técnicas

de fotogrametría, que con la técnica litográfica e impulsadas posteriormente por el desarrollo de la aviación a partir de finales del siglo XIX, llegan a la década de los sesenta a obtener imágenes corregidas de una gran calidad.

Con la llegada de la I Guerra Mundial en 1914, se ponen en evidencia los grandes errores existentes en las fronteras de los diversos países implicados debidos, principalmente, a la utilización de diferentes sistemas de proyección y referencias. Ocasionando traslados, movimientos de tropas y frentes erróneos. Fue, también, en esta guerra, con el mayor alcance de la artillería, cuando los franceses desarrollaron los mapas con coordenadas rectangulares, dejando de lado la geometría esférica, mucho más complicada, lenta y engorrosa de manejar. La geometría plana proporcionaba la precisión necesaria para su utilización a nivel de campo de batalla.

Otros organismos que actualmente están relacionados con la producción cartográfica en España son: Consejo Superior Geográfico. Servicio Geográfico del Ejército. Instituto Geográfico de la Marina. Servicio Cartográfico y Fotogramétrico del Aire. Instituto Geológico y Minero de España.

La Cartografía que nos espera

A partir de mediados del s. XX, sobre todo a partir de La II Guerra Mundial, se caracteriza por la necesidad de poseer una cartografía global. Cada nación poseía su propia cartografía, con sistemas de proyección, escalas, simbologías y variables de expresión gráficas diferentes. Es a partir de este momento cuando se adopta de forma internacional el sistema UTM

(*Universal Transverse Mercator*) para la representación de mapas, tomando el meridiano de Greenwich como referencia.

En los años 60 se empieza a desarrollar los avances teóricos actuales del SIG (Sistema de Información Geográfica); desarrollado sobre todo para la gestión de recursos naturales. Es a partir de entonces en Canadá, cuando se comienza el desarrollo teórico de los actuales SIG en los años 60 para la gestión de recursos naturales (lo inventan los forestales canadienses para saber cuánta madera pueden cortar).

Posteriormente alcanzan un gran impulso cuando EEUU inicia la realización del famoso atlas mundial (*cartografía de toda La Tierra con nivel de detalle de 1 km.*) que se realizó en los años ochenta, apoyado, principalmente, por el desarrollo de la electrónica.

Siguiendo la tendencia de la inclusión de la tecnología en la realización de mapas, el desarrollo de la Cartografía en la actualidad va íntimamente vinculada a la ciencia y al desarrollo de nuevas tecnologías para las diferentes fases de producción: la captación de información geográfica mediante el uso de la teledetección y la gestión informática de bases de datos digitales.

El objeto de la cartografía y elaboración de mapas ha sufrido en la segunda mitad del s.XX una importante transformación conceptual. Desde luego, el producto final de todo trabajo cartográfico sigue siendo la obtención del “mapa”. Sin embargo, los avances tecnológicos, la gestión y análisis de toda esa información mediante los SIG, ha elevado al infinito las tipologías posibles de mapas.

Hoy en día la cartografía como ciencia no se centra en la

obtención de una hoja de papel impreso representando una porción terrestre. El verdadero objetivo de la cartografía actual es la coordinación de ciencias y tecnologías para la obtención de cartografías en cualquier formato.

Este resultado es la respuesta gráfica de infinidad de cuestiones y planteamientos originados por la interacción humana sobre el territorio. Dicho de otra manera, podríamos afirmar que la cartografía actual consiste en la elaboración de un “mapa a la carta”. Es en este punto cuando podemos hablar realmente de lo que supone la cartografía artística tal como la definimos en la introducción.

Como observaremos más adelante, se han producido gran cantidad de obras cartográficas en las que se destaca o se trata de desvelar desde acciones, interacciones, empoderamientos... hasta elementos que componen el paisaje, que lo llenan y pueden generar o no una memoria del lugar. Desde destacar las marcas de los chicles del suelo hasta componer un mapa emocional registrando las respuestas corporales a partir de un sistema galvánico como hace Christian Nold.

Cuestiones técnicas

La presente investigación es dividida en seis capítulos. Iniciando el recorrido por un repaso de la historia de la cartografía hasta llegar a la actualidad y la proyección de mapas disidentes disconformes con la representación convencional del mapamundi.

En el segundo capítulo se definen los conceptos y características de la cartografía artística. Además de justificar la importancia del contexto haciendo hincapié en la ciudad como territorio de conflicto y cómo su imaginario ha evolucionado hacia la ciudad de lo inmaterial.

El tercero describe, a partir de dos artistas y un colectivo, cómo el mapa (*objeto*) se ha convertido en mapeo o mapping (*acción*). Siguiendo la línea del mapa como acción, en el cuarto capítulo se describen las tipologías detectadas a lo largo de la investigación. Ilustrándolas con obras de artistas amateurs y profesionales.

El quinto capítulo focaliza la atención en una de las tipologías: las cartografías de trayectorias y recorridos. Desarrollando el inicio de la deriva literario (*Baudelaire y Walter Benjamin*), su formalización como herramienta artística (*la Internacional Situacionista*) y la necesidad actual del registro de las trayectorias.

Finalmente, el sexto capítulo constituye el estudio de un caso y la obra personal surgida a raíz de la presente investigación. Finalizados los capítulos se encuentran las conclusiones, bibliografía y un índice de las imágenes.

Todos los capítulos están formalizados bajo la normativa APA (6ª edición). No obstante, con tal de favorecer una lectura más fluida, los datos de recuperación de las imágenes serán mostrados en un índice al final de la investigación. Como también, se referenciará en el apartado de bibliografía las fuentes de información que se han visitado para la elaboración de la tesis. Sin embargo, en aquellos datos extraídos textualmente, se referenciará tanto en el propio texto como en la bibliografía.

La presente investigación presenta dos lecturas posibles: por una parte la disposición de los capítulos permite una lectura lineal en la que cada elemento se enlaza siguiendo el orden de las páginas. Y por otra parte, siendo fieles al contenido de la investigación, la conjunción del texto y el fondo nos muestran caminos alternos en los que los contenidos se enlazan entre sí, tal si fuese una deriva literaria.

A continuación se presentará una leyenda de los caminos alternos que se pueden encontrar en la tesis.

	Concepto Cartografía Artística
	Trayectorias y recorridos, la deriva
	Josep Cerdà y cartografía sonora
	Le Cresson (relación del sonido con aplicación urbanística)
	Convertir el mapa (objeto) en mapeo (acción)
	Tipologías
	Introducción
	Marco Histórico
	Marc Augè y figura del etnólogo
	Concepto inmaterial
	Representación contemporánea del mapa (Eduardo Galeano)
	Obra personal

Capítulo I

1. Representación del mapa contemporáneo. Eduardo Galeano: Patas arriba. La escuela del mundo al revés

La historia de los mapas, al contrario de lo que ocurre con la literatura y la música, parece contar con pocas modalidades de expresión genuinamente populares, alternativas o subversivas. Los mapas son fundamentalmente un lenguaje de poder y no de protesta (Harley y Woodward, 1987).

Como es bien sabido por todos la Tierra es una esfera achatada por los polos. Tal como si rebanásemos una naranja si la cortamos en rebanadas paralelas al ecuador obtendremos círculos de menor diámetro a medida que nos acercamos a los polos. Como es lógico estos círculos irán siendo cada vez más pequeños hasta llegar aproximadamente a la mitad de tamaño, tanto en el hemisferio

norte como en el sur. Por lo cual, al elaborar un planisferio, es decir, una representación plana de la Tierra, se deben hacer algunas correcciones: como agregar ese porcentaje de diferencia a las zonas cercanas a los polos. Así que para representarlas en plano deberíamos estirar dichos círculos para que tengan la misma longitud que el ecuador. Por esta razón Europa en un planisferio es más grande que América latina y Estados Unidos y Canadá más que África.

“La línea del ecuador no atraviesa por la mitad el mapamundi que aprendimos en la escuela. Hace más de medio siglo, el investigador alemán Arno Peters advirtió esto que todos habían mirado pero que nadie había visto: el rey de la geografía estaba desnudo. El mapamundi que nos enseñaron otorga dos tercios al norte y un tercio al sur. Europa es, en el mapa, más extensa que América latina, aunque en realidad América latina duplica la superficie de Europa. La India parece más pequeña que Escandinavia, aunque es tres veces mayor. Estados Unidos y Canadá ocupan, en el mapa, más espacio que África, y en la realidad apenas llegan a las dos terceras partes del territorio africano. El mapa miente. La geografía tradicional roba el espacio, como la economía imperial roba la riqueza, la historia oficial roba la memoria y la cultura formal roba la palabra”
(Galeano, 1998, p.120) .

Siguiendo una línea argumentativa similar encontramos a John Brian Harley, uno de los padres de la filosofía de la cartografía más destacados. Es en su publicación *La nueva naturaleza de los mapas* donde se desarrollan las bases de su doctrina. Llevando más allá los conocimientos de Erwin Panofsky, Harley estudió el mapa como un cúmulo de iconografías que escondían algo más allá de una estética.

Encontrando así una serie de motivos artísticos individuales, ítems de identidad y las connotaciones ideológicas de la representación.

La relación entre la doctrina de Harley y Foucault es muy evidente en lo que este último nombra como las relaciones entre el saber y el poder. Por una parte, la relación entre poder y el conocimiento que hace que la instrumentalidad de los mapas se consolide como un rasgo específico de control y vigilancia de la sociedad.

Para Harley, la cartografía es una metodología que produce unos de los documentos más poderosos: los mapas. Éstos contribuyen a las formas de control político y lucha de autoritarismos entre países.

Relacionándolo con el fragmento de texto de Eduardo Galeano, en el cual se señala que los países considerados hoy en día primermundistas son representados en el mapa con una mayor superficie que aquellos que forman parte del denominado “tercer mundo”. Situándonos en el episteme⁽¹⁾ de Harley, esto no es casual, los mapas favorecen en la mayoría de los casos a las élites sociales.

Es muy importante ser conscientes del engaño visual que supone la imagen clásica que tenemos del mapa. El artista que se enfrente a ello o quiera incorporar la cartografía en su obra será el interlocutor entre una de las imágenes más familiares que posee la sociedad y uno de los símbolos más destacados de la cultura visual contemporánea con aquello que se quiera evidenciar o transmitir siendo conscientes de la sistematicidad de los mapas sobre nuestro pensamiento visual. Como ya hemos podido deducir uno de los aportes más importantes, recuperando de nuevo a Harley, es la propuesta de una filosofía de la Historia de la Cartografía a partir de la deconstrucción del mapa. Analizando así la articulación entre el soporte visual, conocimiento y la relación de poder.

(1) Término de origen griego que significa conocimiento en tanto a una creencia justificada como verdad, a diferencia del término *doxa* que se refiere a la creencia común o mera opinión. La palabra epistemología significa el estudio de la teoría del conocimiento y es derivada de *episteme*.

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

(Deleuze y Guattari, 1994, p.18).

La acción de mapear supone una experimentación sobre el territorio con la intención clara de avanzar en el conocimiento del mundo. Este tipo de acción de un inicio consistía en la dominación, tal si fuera prácticamente una acción militar.

Con el transcurso del tiempo y la evolución de los discursos el concepto ha ido evolucionando. Sin embargo, al hacer mapas la sensación de control se repite en todas las épocas. Aún hoy en día cuando leemos sobre cartografía podemos encontrarnos con expresiones como “el poder de los mapas”.

Junto a los geógrafos, los cartógrafos han atendido el funcionamiento de la cultura y sociedad. A pesar de que tenemos la concepción de que la Cartografía se fundamenta en la ciencia que estudia el campo geográfico, relacionándolo con la superposición del materialismo y la producción del espacio; los mapas son representación que describen las relaciones que se producen entre el espacio y quiénes lo habitan.

Si miramos el mapa bajo el prisma científico, nos conciernen sus características geográficas, orográficas y topográficas. Sin embargo, cuando lo hacemos desde el punto de vista artístico, la propia subjetividad de éste afecta no sólo en el modo de ver una geografía concreta sino que, además, es consciente de que el mapa representa flujos visibles e invisibles que son interpretados de una realidad concreta. Es decir, sus teorías defenderán un discurso con el territorio en relación a la actuación que lo llena.

“El mapa representa el conocimiento intelectual, la convención lingüística, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física, al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar conocimiento con experiencia [...]” (Maderuelo, 1990, p.196).

Los mapas se nos presentan como documentos que nos atraen hacia la exploración. Son en sí mismos un espacio de indagaciones que aportan aspectos y análisis más complejos que el propio hecho geográfico.

Como veremos más adelante, un lugar se define por sí mismo no sólo por su conformidad física sino también por la memoria que se genera y lo compone a partir de las vivencias, recorridos y hechos que se han acontecido y faltan por ocurrir.

Partiendo de la concepción de que lo que diferencia a un artista es en sí la inquietud de conocimiento y representación; cuando hablamos de cartografía también nos aparece en mente el hecho experiencial del espacio, el empoderamiento de éste.

“Los mapas revelan al artista contemporáneo como explorador del mundo y de sí mismos. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede estar roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.” (Deleuze y Guattari, 2000, p.15).

El pensamiento europeo ha sido formado a partir de la idea de espacio que hemos ido adquiriendo a través de los tiempos. El mero hecho de representar la tierra en un plano, es decir, proyectar un objeto tridimensional en dos dimensiones supuso unas grandes transformaciones como hemos mencionado anteriormente.

En cierta manera, nuestra evolución a nivel histórico ha desarrollado la creencia de que el sentido predominante para acercarnos a la verdad es la vista. Como señala Franco Farinelli⁽²⁾, desde los inicios del conocimiento europeo la forma dominante de conocer las cosas no es de otra manera que a través de su imagen. Ir más allá de su representación nos supone una ardua tarea. Es durante las últimas décadas que hemos llegado a la certeza de que la Cartografía no sólo representa una realidad sino que la forma. La actitud autoreflexiva pasa a ser un ítem del cual no podemos escapar.

Recuperando a Farinelli, llegamos a la conclusión de que la producción cartográfica o del espacio no puede ir separada de la producción cultural e intelectual, sino que son en sí mismas una práctica espacial y de reflexión.

Dicho de otra manera, no sólo consiste en asumir como una condición la producción espacial sino que debe ser considerada como parte integrante de la práctica. Esta parte bella y siniestra de la Cartografía, parafraseando a Eugenio Trías⁽³⁾, hacen que el flanco oculto de los mapas contribuya a la dificultad de ofrecer una definición exacta y actualizada de qué son los mapas.

(2) Franco Farinelli es un geógrafo italiano nacido en Ortona en 1948. A través de su discurso, Farinelli ha puesto de manifiesto las complejas y ambivalentes relaciones que las representaciones geográficas del mundo han mantenido con la economía, la política, la sociedad y con el territorio. Según Farinelli, la cartografía nos explica por qué el mundo es como es y por qué ya no nos sirve en la actualidad para entenderlo.

(3) Eugenio Trías (1942-2013), filósofo español considerado uno de los más importantes escritores hispanos desde Ortega y Gasset. En su obra *Lo bello y lo siniestro* desarrolla estos dos elementos que le dan título, desarrollando que lo bello es aquello terrible que aún podemos soportar, mientras que lo siniestro es aquello que debiendo estar oculto nos ha sido revelado. Ambos conceptos residen uno dentro del otro.

1.2 Joaquín Torres García “Mapa invertido”

“La única geografía posible es la geografía de los puntos de vista, de los lugares. La diferencia real entre un mapa y un globo es esta: si tienes un mapa de frente, es el mapa quien te dice cómo debes mirarlo y desde qué punto. Te impone su propio punto de vista. Pero si tienes un globo, el sujeto se mueve, habita un lugar y luego se va.”(Farinelli,2013,p.4) .

Como hemos ido viendo anteriormente la visión de la Cartografía ha ido evolucionando hasta el punto que los mapas se han convertido en una imagen muy significativa de nuestro imaginario contemporáneo. Es también a partir de la segunda mitad del s.XX que la visión crítica sobre cómo está representada la geografía en el mapa se incrementa. Surgiendo así autores que han puesto de manifiesto en sus obras su visión más disidente; como es el caso de Joaquín Torres García con su obra Mapa invertido de Sudamérica.



Figura 18. Mapa invertido, dibujo de Joaquín Torres García, 1943.
(Hernández,2013)

Ésta es una de las principales propuestas del uruguayo Joaquín Torres, se inicia con la creación de la Escuela del Sur ²⁴⁽⁴⁾. Un proyecto-taller en el que el artista se plantea alterar el mapa conceptual de la producción artística del momento. La primera propuesta que surgió del proyecto es la que nos es de mayor interés, utilizada como portada del mismo encontramos la imagen anterior: un dibujo del continente suramericano invertido de manera que la Patagonia apunta hacia la parte superior del dibujo.

En palabras de Joaquín Torres: “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.” (Torres, 1935).

Con esta pieza, Torres estaba obviamente denunciando la posición que ocupan el norte y el sur en el orden mundial. Sin duda se trata de una denuncia tanto a nivel político-económico como sociocultural. El resultado de esta idea plantea crear una tradición autónoma de arte moderno americano a la vez que se constituye un mapa donde se rompe completamente con la jerarquía propia del plano moderno. Es significativo en el contexto de los años 30, al escapar con sus propuestas de las fórmulas indigenistas o nacionalistas, así como de aquella del arte cosmopolita o universal, que acaparaban las discusiones estéticas del continente. Torres García se apropió de la fuerte connotación del mapa para a partir de éste cambiar la situación hegemónica del norte, que en cierto modo asigna las pautas culturales del continente americano a partir del colonialismo.

(4)La Escuela del Sur es en sí el taller de enseñanza de Joaquín Torres García, creada en 1942 en Montevideo. Funcionó como taller de trabajo y de enseñanza colectiva de arte y pintura basada en el Universalismo constructivo. Debido al gran destaque de sus alumnos y seguidores, el taller se convirtió en un movimiento artístico uruguayo con destacada identidad propia.

La historia de la cartografía, como llevamos viendo hasta ahora, está llena de convencionalismos gráficos. Uno de ellos es el situar el norte en la parte superior de los mapas. A pesar de parecer un ítem sin importancia, se ha convertido en nuestra única manera de visualizar el mundo. Podríamos decir que este simple gesto tampoco se trata de algo novedoso ya que durante el medievo ya se realizaron mapas de estas características. Sin embargo, en la actualidad, gracias al papel del concepto del Arte, un mapa invertido supone un gesto simple pero nada ingenuo. Supone una propuesta, a la vez que atractiva y poética, contundente y provocadora. Un mapa invertido nos invita a imaginarnos el mundo de otra manera.

1.3 Buckminster Fuller “Proyección de Fuller”

Siguiendo la línea del apartado anterior, es imprescindible hablar de Buckminster Fuller y una de las proyecciones geográficas más atractivas que existen, que recibe el nombre de Dymaxion Airocean World Map. Fuller fue el padre de la cúpula geodésica, en la cual el autor divide el globo terráqueo en formas triangulares que se van entrelazando formando finalmente una forma poliédrica.

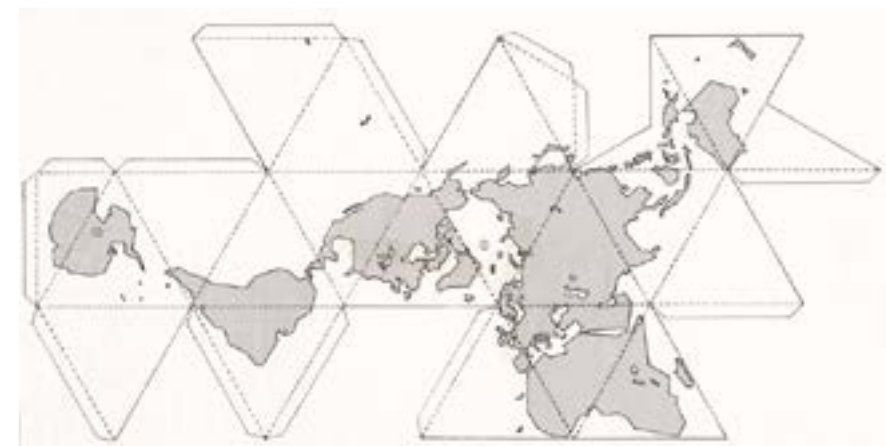


Figura 19. Representación del mapa Dymaxion o Proyección de Fuller, 1943. (Bucky Map, s.f.)

Este poliedro puede desplegarse y formar un plano, al igual que cualquier mapamundi tradicional. Pero lo realmente especial de esta proyección está en que, además de su belleza y atractivo visual, permite mantener las proporciones de la representación al contrario que otras representaciones como la Mercator.

Curiosamente a pesar de tratarse de una proyección que permite una mayor exactitud de las magnitudes y proporciones de las masas terrestres no es una representación que sea muy utilizada. Algunos autores opinan que es debido a que al introducir un factor de complejidad en la percepción ocasiona cierta desorientación, ya que a nivel social estamos acostumbrados a la visión clásica del mapamundi.

La proyección de Fuller, tras varias modificaciones, logró encontrar como modelo de base al icosaedro, un medio ideal para representar el planeta completo. En este tipo de representación no existe una orientación predeterminada, es decir, el norte y el sur no están marcados. Esto implica que no impone ningún modo de observar el mundo, podríamos decir que se trata de una cartografía “democrática”. Sin embargo, a pesar de todas los puntos fuertes que quedan demostrados con este tipo de cartografía, no es considerada válida para representar porciones del globo terráqueo y queda confinada únicamente como útil para visiones globales.

1.4 Stuart McArthur “Mapa del mundo”

Desde los inicios de la Cartografía los mapas siempre fueron mestizos. Sus representaciones llevan implícito una mezcla de ciencia e ideología, fantasía y realidad, deseo y poder, certeza y especulación. A pesar del tiempo transcurrido esto no ha variado, un ejemplo claro que llevamos viendo desde el inicio del capítulo es que hoy en día la manera de ver el mundo venga marcada por un mapa que se realizó

en el s.XVI, hablamos del mapa realizado por el Alemán Mercator. Éste estaba centrado en Alemania, su país natal, y obedecía a una cuestión práctica: obtener líneas de navegación marítimas de rumbo constante. Como consecuencia, Alemania se encuentra situada en la parte superior central del mapamundi que conocemos y el resto de países y masas terrestres y marinas se van componiendo en relación a éste. Precisamente en contra de esta hegemonía hemos desarrollado varios autores como Fuller y Torres García. De manera más inocente encontramos a un joven australiano: Stuart McArthur. Quien hacia el 1970, a sus 12 años, tuvo que repetir un ejercicio de geografía al realizar erróneamente la representación del mundo.

Tres años después estando de intercambio en Japón sufrió burlas de compañeros estadounidenses por venir de la parte más baja del planeta. Fue en ese momento cuando McArthur decidió rehacer el mapa del mundo situando Australia en la parte superior.

En 1979, coincidiendo con el día de la independencia de Australia, Stuart McArthur decidió difundir el mapa (*Figura 20*) visto desde la perspectiva de una persona del hemisferio sur. Curiosamente desde entonces se han vendido cerca de 400.000 copias en todo el mundo. Los mapas invertidos ya entonces no suponían ninguna novedad, pero es increíble como en su simplicidad reside una propuesta disidente y poética a la vez.

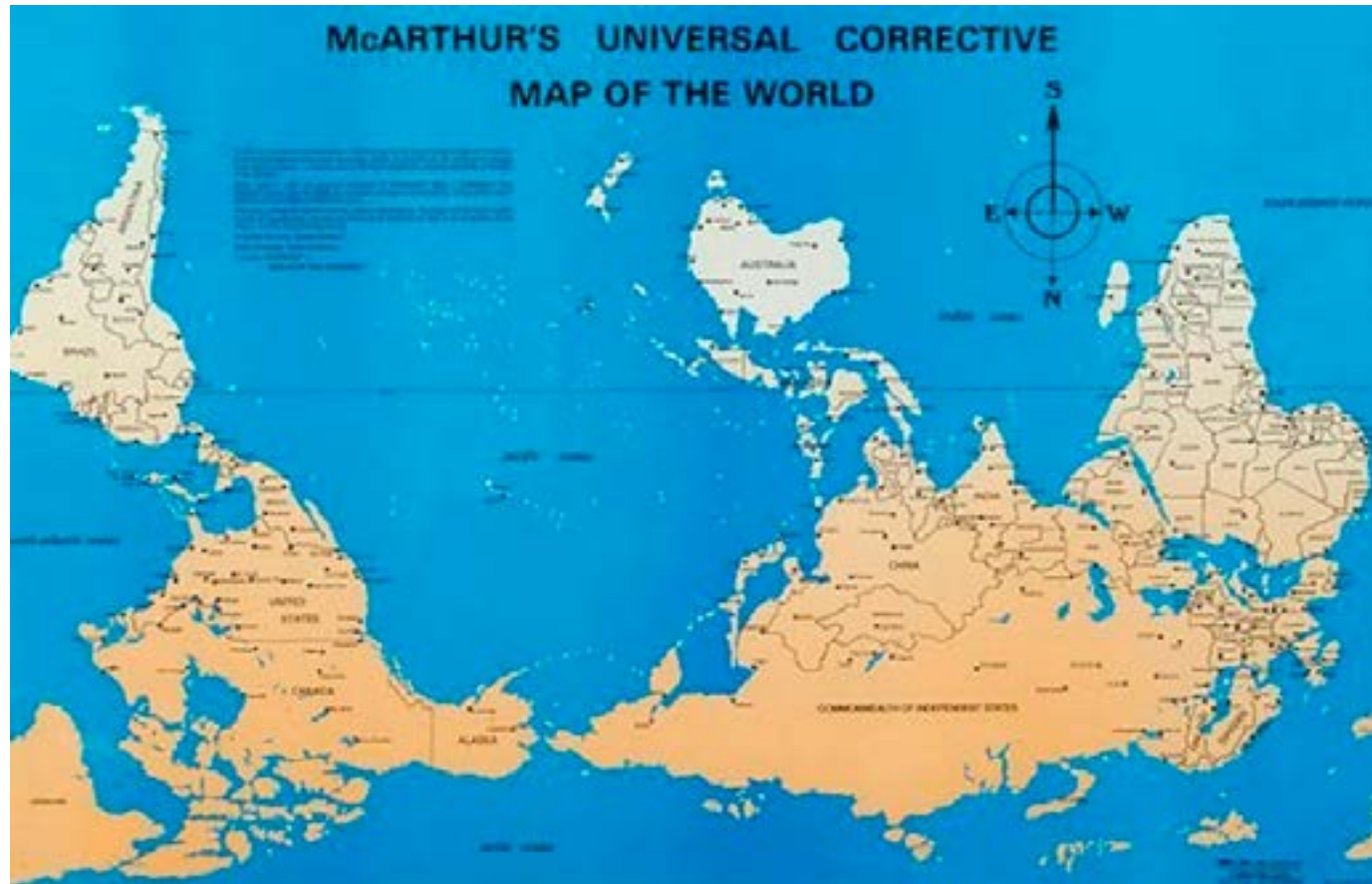


Figura 20. Stuart McArthur, Mapa del mundo, 1979 (Rubio, 2009)

Capítulo II

2. Concepto artístico de Cartografía

La Historia de la Cartografía está llena de convencionalismos gráficos sin embargo, como hemos podido observar con el paso de las décadas la concepción de mapa ha ido evolucionando. Por una parte gracias a los avances tecnológicos las posibilidades cartográficas se han convertido casi en incalculables. Hoy en día somos capaces de cartografiar cualquier espacio, lugar e ítem que lo ocupe. Ser conscientes de que a nivel metodológico somos capaces de realizar cualquier registro ha evocado en que ya no exista una manera única de ver el mundo.

2.1 De la estética al concepto. El mapa como representación de la necesidad.

La Cartografía por definición es el arte de trazar mapas geográficos y la ciencia que los estudia. Desde los inicios de la

Cartografía, ésta ya era en sí una herramienta que respondía a la necesidad del hombre de ordenar y reconocer el espacio. Como todo tipo de herramienta que cubre una necesidad ésta está proyectada desde el prisma de quien tiene el poder decisorio tanto de elaboración como de su propia jurisdicción. En la edad Media, los nobles marcaban las pautas de qué debía enseñarse en el mapa y en proporción a qué para que los habitantes de sus tierras supiesen el tamaño de estas. Además de ilustrar a los habitantes, la nobleza ya era consciente del poder del mapa, una de las finalidades era ofrecer una visión de autoridad y poder para que no se pusiese en duda su autoridad y supremacía.

Desde los inicios de la Cartografía hemos podido observar como la necesidad ha sido un ítem clave para el desarrollo de ésta. Sin embargo, al hablar de necesidad debemos diferenciar claramente dos fundamentos: el concepto y la estética.

Iniciando nuestro discurso por esta última, la Estética, podemos observar cómo se ha dado e incluso anterior a la Edad Media una inclusión del Arte en la creación cartográfica. La incorporación de elementos ilustrativos como por ejemplo en el mapamundi inspirado en la concepción de Ptolomeo datado del s.XV (*Figura 4*) podemos observar como a los márgenes de la representación terrestre se incluyeron pequeñas ilustraciones de cabezas que “soplan los vientos”. Este mero hecho de ir incluyendo estampas no descriptivas del factor geográfico fue realmente significativo, ya que determinamos que el Arte en cierto modo era partícipe de éstos, como una herramienta más de representación y comunicación.

La participación inicial del Arte en el desarrollo de los mapas como hemos podido deducir era puramente estética, a pesar de querer expresar un concepto o una idea en sí. Si retrocedemos al Mapamundi del Salterio (*Figura 9*) podemos observar con una lectura

occidental como la imagen viene dominada por una representación estilo Pantocrátor, el cual nos inicia la lectura del mapa y cerrada por la estampa de dos dragones que marcan los fines terrestres. Sin duda, se trata de una imagen recia y contundente marcada no tanto por lo que se quiere representar sino por su modo de representación. Sin embargo, en la actualidad se ha producido un interés creciente por el análisis de las imágenes y la visualidad en las culturas contemporáneas ha dado lugar a lo que se denomina visual turn, una revisión de lo visual en casi todas las disciplinas.

La geografía forma parte de las disciplinas puestas en revisión. Estudiosos del campo de la cartografía coinciden en recuperar la relación entre visualidad y conocimiento geográfico.

Por un lado, esos análisis asumen que una de las tareas de los geógrafos ha sido desarrollar lenguajes visuales que expresaran gráficamente las concepciones y experiencias espaciales. Como hemos podido observar, dentro de esa tradición visual el mapa es uno de los dispositivos convencionales más extendidos. Examinar las potencialidades y las limitaciones asociadas a la propuesta de pensar la imagen cartográfica como parte de la cultura visual contemporánea desde un enfoque que comparta las claves del debate con otros campos de saber es el punto de inflexión en el que se incluye el Concepto como ítem indispensable de la Cartografía actual.

Paralelamente el papel artístico de la Cartografía ha ido evolucionando junto a la inclusión de un discurso. Inevitablemente el ser humano es mutable, con el paso de los tiempos y las mejoras de comunicación y aprendizajes hemos ido desarrollando una capacidad crítica que ha hecho que todos los elementos que nos acompañan se vean involucrados en esta mutación. Sin embargo, la tipología de la información que se transmite obedece a la capacidad de descifrar la realidad que pretende ser plasmada. Dicho de otra manera, ésta

se encuentra subordinada al individuo y su subjetividad. Este factor no habría sido posible sin previamente haber conseguido que la imagen del mapamundi no estuviese presente en ideario de todos los individuos.

Es en el momento en el que el mapa se convierte en algo “popular”, al abasto de cualquiera que se inician las infinitas posibilidades (*desde luego, también de la mano del avance tecnológico que nos ha permitido registrar todo tipo de elementos*).

La elocuencia de las cartografías en la actualidad ha sido desgranada analíticamente por muchos especialistas interesados en entender el funcionamiento social de los mapas. Todos parecen coincidir en el “poder de los mapas”, dicho de otra manera radica en que todo mapa “sirve a intereses”. Con el paso del tiempo hemos abandonado la obsesión por develar la mística panóptica e incluso la visión conspirativa que parecía haberse calado en los mapas desde que la cartografía se consolidara como una práctica universal en el s.XIX. Pensamientos tales como que los intereses que promueven los mapas pueden ser los de uno mismo o que cualquiera puede realizar un mapa. Han sido un paso más para constatar que la metáfora de que el mapa sirve como ventana para observar el mundo se ha convertido en una realidad, no tanto en sí misma sino relacionado a la manera de mirar los propios mapas.

Por supuesto nos interesa específicamente examinar qué vemos en el mapa y cómo lo hacemos a través de él.

“Quizá tenga que volverse experto en las historias de distintos tipos de mapas, saber acerca de las técnicas de navegación y topografía, estar familiarizados con los procesos mediante los cuales se compilaban, dibujaban, grababan, imprimían o coloreaban los mapas, y saber algo acerca de las prácticas comerciales de los libros y los mapas. Cada mapa es producto

de varios procesos que involucran diferentes individuos, técnicas e instrumentos. Para entenderlos, necesitamos desplegar un conocimiento especializado de temas tan diversos como la bibliografía, la paleografía, la historia de la geometría y las declinaciones magnéticas, el desarrollo de las convenciones artísticas, emblemas y heráldica, así como las propiedades físicas del papel y los sellos de agua. La literatura correspondiente está igualmente dispersa en un gran número de disciplinas y lenguas modernas que forman parte de la historia de la ciencia, de la tecnología, las humanidades y las ciencias sociales. Sin embargo, el primer paso en la interpretación es la manera en que el o los autores de un mapa lograron hacerlo desde un punto de vista técnico” (Harley, 2001, p.65).

Hemos visto que la aparente ingenuidad de ciertas imágenes no invalida el poder sugestivo y adoctrinador que puedan tener. Ello se evidencia con la selección y el uso que los diseñadores gráficos hacen de las imágenes cartográficas. Por otra parte, es cierto que la recurrencia de las imágenes cartográficas en todos sus géneros forma parte de nuestra cultura visual. Basta recordar los mapas pintados en las paredes de la Galería de los mapas del Vaticano o los mapas colgados en una sala palaciega en El Escorial durante el siglo XVI para rememorar la función ilustrativa y didáctica. E incluso, para ser más consciente de que los mapas no se ubican únicamente en los libros, podemos pensar en el juego de naipes con motivos cartográficos que revela la visión inglesa de los pueblos y países del mundo⁽¹⁾.

(1) *El juego cortesano de la geografía* es un juego de naipes aparecido hacia 1820. Cada uno de los cuatro continentes es (alegóricamente) representado con un palo: Europa, corazones; Asia, diamantes; América, espadas; África, bastos. El as corresponde al mapa del continente, y los países son ordenados (con la numeración) jerárquicamente en el resto de las cartas. Se reservan las cartas de las figuras para los monarcas. El juego incluye una introducción a la geografía con descripciones de los continentes y países representados (Barber, 2006)

Actualmente cada vez son más los mapas que se confeccionan fuera de los ámbitos especializados en la producción cartográfica científica. Cada vez son más los mapas que circulan entre consumidores que no han recibido un entrenamiento especializado en la interpretación de mapas.

Hoy en día los mapas son un insumo más para los diseñadores gráficos y artistas, apropiándose del mapa como una herramienta de representación de aquello que se pretende enseñar. Reconocer las dimensiones que tiene ese desafío nos lleva a afirmar que necesariamente el concepto, es decir, incluir la representación mental que se tiene de un objeto, sensación, etc. desde la propia subjetividad del individuo; forma parte inseparable de la producción artística de la cartografía. En este punto es necesario admitir que sería imposible hablar de todos los mapas en o hacer generalizaciones que sean válidas para analizar todos los mapas. Por lo tanto, sólo podemos conformarnos con abrir el discurso desarrollado a lo largo de los capítulos.

En conclusión dos claves de lecturas que parecen nodales en lo que repercute a la representación cartográfica actual es que por una parte la estética del mapa forma parte inseparable de éste desde prácticamente sus inicios y por otra parte, debido a nuestra propia evolución la necesidad del concepto en cualquier obra que pueda ser catalogada de artística es indispensable a causa de nuestra propia evolución crítica: la necesidad de revisar, repensar y reinterpretar lo interpretado.

2.2 Características propias de la Cartografía Artística.

Sabemos que la Cartografía por definición es el arte de trazar mapas geográficos y la ciencia que los estudia. En la actualidad,

sin embargo, se han vuelto a analizar todo tipo de estudios y la Cartografía como sabemos no es una excepción. Por lo cual, la tipología de la información que se transmite obedece a la capacidad de descifrar la realidad que pretende ser plasmada. Es decir, ésta se encuentra subordinada al individuo y su subjetividad. Este factor queda demostrado si realizamos un repaso de la Historia de la Cartografía en el que es palpable que los mapas se convierten en una herramienta reflejo y sobretodo proyección de los deseos y miedos de la sociedad.

Sin embargo, la extensión que pretendemos abarcar es en sí, la artística, es ineludible aclarar que el sentido que le damos al término cartografía lo hacemos bajo el epígrafe de una cartografía abierta, versátil y abstracta; a diferencia de la geográfica que definimos como científica, exacta y unívoca.

Como ya hemos anticipado en la introducción, al hacer el esfuerzo por imaginarnos una cartografía convencional y plantearnos ¿qué se representa? y ¿qué elementos quedan omitidos? En seguida nos viene a la mente esa imagen del mapa, una captura de la realidad, que nos ofrecen por ejemplo plataformas como Google Street View. Si hacemos un esfuerzo por recordar por ejemplo cualquier imagen de ésta misma, advertimos que sin duda es una instantánea del lugar. Por supuesto sale representado todo lo que cualquier viandante podría observar: desde los adoquines de las aceras hasta el cartel de horario de apertura de la tienda que tengamos al lado. Sin embargo, no deja de ser una fotografía en la que pueden aparecer peatones congelados en el momento de la toma. Eso es, el movimiento, este es el elemento olvidado de los mapas convencionales.

La Cartografía Artística tomará este elemento como una de sus principales características. Teniendo en cuenta el amplio abanico que supone en sí el concepto de movimiento, lo relacionamos con sinónimos como: desplazamiento, circulación, tráfico, flujo,

oscilación, vibración, ajeteo, actividad, celeridad, entre otros. Éstas serán palabras clave para desdeñar las tipologías de Cartografía Artística que desarrollaremos como lo son las de trayectorias y recorridos, sonoras, textuales, etc.

Con tal de poder representar algo tan general y a la vez abstracto como es el movimiento y el cambio, la variante artística debe caracterizarse por reflejar la información a partir de un sistema multicapa. Ineludiblemente, al utilizar este sistema producimos una tipología capaz de marcar tramas de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social.

En este punto, un tanto delicado, participa otra de las características de mayor relevancia: la subjetividad del individuo. Como comentábamos, no se trata de una cartografía unívoca sino que obviamente es muy influyente la subjetividad del individuo.

El “artista” que decida utilizar la cartografía como medio de expresión, impregnará el mapa de su manera de percibir el entorno. Y no sólo eso, la propia elección de qué se representará y qué quedará excluido de representación ya nos induce hacia la sugestión.

Todas las tipologías de Cartografía Artística, sin excepción, requieren del hecho sensorial o de una experiencia física. Por lo que las dotes de observación y poder captar una geografía caracterizada por no ser estática sino más bien fluctuante y difusa, son de gran importancia. En consecuencia, el observador inherentemente adquiere una posición relativa y móvil que le permita captar todos aquellos matices sutiles y redes ignoradas que conforman la realidad a la que se enfrenta.

Fundamentándonos en este principio podríamos determinar que muchas de las obras artísticas contemporáneas son en sí un mapa conceptual, por lo cual entrarían en la categoría de Cartografía Artística, pero no es así. Con tal de poder precisar con más rigor lo

que distingue cualquier croquis, esbozo o composición actual de una cartografía es que partimos de la base de que el mapa es un soporte legible con un código de lectura. Es decir, transmite una información determinada y al igual que cualquier mapa existen una serie de signos, y en muchos casos una leyenda al margen, que nos informan de lo que queremos transmitir. Dicho de otra manera, a diferencia de una obra expuesta de la que conocemos por lo general título, autor y técnica, que a menudo nos encontramos con casos como Autor: anónimo/desconocido; Título: Sin título y Técnica: Mixta.

La Cartografía Artística podríamos describirla como un juego del que conocemos sus normas y reglas. A pesar de que este ítem no se cumple rigurosamente en la obra de todos los artistas que trabajan bajo la etiqueta de Cartografía, de algún modo el concepto de la propia obra y la repetición de símbolos puede funcionar como leyenda.

Uno de los principios intrínsecos para la formulación de cartografía es la idea de límite, como hemos visto anteriormente en la cita de Josep Cerdà teorías como la propia Teoría del Caos nos advierte de la imposibilidad de realizar un mapa exacto de la realidad y de medir el territorio en sí. En la vertiente artística esos límites que se expresan como fronteras en los mapas convencionales son mucho más difusos. Al tratarse de una experimentación corporal en un marco geográfico nos lleva hacia la abstracción en muchos casos.

Por ejemplo, si pensamos en las cartografías de la memoria que realizaba Boltansky, él constituía obras formadas por objetos, fotografías, etc. Que a pesar de acabar siendo instalaciones y encontrarse definidas por un espacio concreto su funcionalidad era generar una memoria colectiva y a la vez personal, más allá del propio significado del objeto en sí. Cuando observamos una silla de Boltansky podemos ver una silla o recordar que una silla similar

era en la que siempre veías a un familiar cercano, por ejemplo tu abuelo. Este flujo espacio-temporal al que nos obligan ciertas representaciones artísticas deja en detrimento la idea de límite, siendo como un “espacio abierto” del que desconocemos inicio o fin. Finalmente, es necesario mentar que en conjunción con las características formales del mapa y las del propio artista existe otro ítem de extrema importancia: la sociedad actual entendida bajo el término de “sobremodernidad” (Marc Augé). Es decir, desanclarnos de la idea de un mundo moderno caracterizado por la homogeneidad y coherencia y entender que la actualidad es muy distinta, nos caracterizamos precisamente por lo contrario una sociedad heterogénea, fragmentada e imprevisible.

2.3 Necesidad del contexto

2.3.1 Land Art. Richard Long

El hecho sensorial o experimental de manera indiscutible se desarrolla dentro de un contexto. Éste puede tratarse de un contexto urbano o natural. A pesar de que en los entornos urbanos se desarrollan en gran medida muchas más relaciones y factores disidentes o de conflicto, el desarrollar la obra en un paisaje natural también despierta inquietudes. Sin embargo, en este apartado desarrollaremos brevemente la corriente artística conocida como Land Art, ya que es un ejemplo muy visual y claro de acción encaminada hacia la Cartografía Artística.

Robert Smithson y Michael Heizer en octubre de 1968 en la exposición grupal Earthworks en la Dawn Gallery de Nueva York se convirtieron en los pioneros del Land Art. Esta corriente del Arte Contemporáneo se define sobretodo en la que el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados. La

naturaleza se advierte como material (madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua, etc.) para intervenir en sí misma. La obra resultante es a partir de la experimentación del lugar en el que se interviene.

Los propios artistas de esta corriente llegan a concebir sus obras como un cruce entre escultura y arquitectura, en otras un híbrido entre escultura y arquitectura de paisaje en donde se juega un papel cada vez más determinante en el espacio público contemporáneo. Determinar la obra según el contexto hemos visto que es crucial para el mensaje que se pretende transmitir. En este tipo de obras, que generalmente se mantienen en el exterior y que están expuestas a los cambios y erosión del entorno natural, y por ende, algunas van desapareciendo quedando de ellas sólo el registro fotográfico. Las primeras obras se realizaron a finales de los años sesenta en los paisajes desérticos estadounidenses.

La finalidad del Land Art es producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado. Dicho de otra manera, el principio fundamental del Land Art es alterar el paisaje, bajo un sentido artístico, produciendo así el máximo de efectos y sensaciones al observador. Como resultado de la alteración del paisaje y la interacción de éste con el espectador se consigue reflejar la relación entre el hombre y la tierra, el medio ambiente y el mundo, expresando al mismo tiempo el dolor, debido al deterioro ambiental del clima que existe hoy en día. Lo principal es la interacción del humano-artista con el medio ambiente. Al manipular el territorio y apropiarse de alguna manera de él, podemos afirmar que el Land Art es uno de los precursores del tema que nos compete: la Cartografía Artística.

El artista del Land Art utiliza como materia prima para sus obras la tierra, el medio ambiente. El soporte y el material es el propio paisaje existente, tanto urbano como rural, lo mismo montañas,

que desiertos. Su principal técnica es la instalación en el paisaje, en donde sus trabajos llegan a interactuar con el medio ambiente ahora de forma más directa, modificando una fracción del paisaje: corrigiendo la topografía, cavando zanjas, simas o surcos; haciendo grandes movimientos de tierras usando excavadoras o camiones oruga; construyendo enormes rampas o embalando edificios⁽²⁾ o rocas; distribuyendo colorantes en playas o desiertos, pintando árboles o piedras... Algunos, como Richard Long, simplemente caminan una y otra vez para marcar un camino, o colocan piedras, o hacen espirales con algas. Para ello el Arte interviene dentro del paisaje, dentro de la estructura misma de éste, modificándolo. Ya sea desde una postura contrastante o mimética, en la cual se realiza una operación extractiva o sumativa, construida con elementos que se encuentran dentro de este mismo entorno (tierra, agua, luz, etc.)

Un ítem que nos lleva inmediatamente a pensar en las bases de la Cartografía Artística es que tanto en ésta como en el Land Art es imprescindible que el artista dialogue primero con el entorno, lo entienda, analice y posteriormente se apropie de él construyendo así la conversación entre artista y espacio. Así surge la transformación que permite a esta experiencia artística recuperar valores ancestrales, comunicar ideas, pensamientos y sensaciones, subyugada a la sensibilidad del propio artista. Cabe resaltar que sumado a lo anterior, consideramos el Arte como una herramienta de comunicación que hoy en día es capaz de interactuar y mimetizarse con gran cantidad de campos de estudios.

“A partir del espacio andado, el territorio es leído, memorizado, mapeado en su devenir”
(Careri, 2002, p.30)

(2) Christo (Gabrovo, Bulgaria, 13 de junio de 1935) y Jeanne-Claude (Casablanca, Marruecos, 13 de junio de 1935 - Nueva York, Estados Unidos, 18 de noviembre de 2009) conformaban un matrimonio de artistas que realizaban instalaciones artísticas ambientales, similares al Land Art. Sus obras más características consistían en embalar edificios con telas y otros materiales blandos.

El mapa, el viaje y el paisaje están unidos entre sí, no se conciben el uno sin el otro. Un ejemplo de ello es el artista Richard Long, para quien el arte en sí consiste en la propia experiencia del andar. Tal y como él define:

“en el suelo, una línea dibujada, de hierba hallada, representa la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto” (Careri, 2002, p.146).

Dicho de otra manera, no hay objeto artístico sino experiencia artística. Como veremos más adelante la deriva supuso una práctica que contribuyó a definir un nuevo camino en el Arte Contemporáneo. Una nueva vía de expresión y conocimiento del contexto, una vía en la cual el objeto transmutado ya no es el fin, sino el resultado simbólico de un proceso estético experimental. Long materializa sus trayectorias y desplazamientos con mapas, como vestigios de la memoria preconcebida. Éstos son dibujados con líneas, flechas, círculos y rituales en forma simbólica.



*Figura 21. Richard Long,
A line made by walking.
Inglaterra, 1976 (Long.s.f.)*

“La naturaleza siempre ha sido un tema del arte, desde las primeras pinturas en cuevas a la fotografía del paisaje del siglo XX. Quería utilizar el paisaje como un artista de nuevas maneras. Primero empecé a hacer obra fuera usando materiales naturales como la hierba y el agua, y esto llevó a la idea de hacer una escultura al caminar. Esta fue una línea recta en un campo de hierba, que era también mi propio camino, yendo a ‘ninguna parte’. En las posteriores obras mapa primeras, registrando paseos muy sencillos pero precisos sobre Exmoor y Dartmoor, mi intención era hacer un nuevo arte que era también una nueva forma de caminar: caminar como arte. Cada paseo seguido mi propio camino único, formal, por una razón original, que era diferente de las demás categorías de caminar, como viajar. Cada paseo, aunque no por definición conceptual, realizó una idea en particular. Por lo tanto caminar —como arte— proporciona una manera simple para mí para explorar las relaciones entre el tiempo, la distancia, la geografía y la medida. Estos paseos se registran en mi obra de la forma más adecuada a cada idea diferente: una fotografía, un mapa, o una obra de texto. Todas estas formas alimentan la imaginación.”
(Ruiz,2015, 1 párr.)

En su acción *A line made by walking*, somos espectadores de una imagen cuya perspectiva está sesgada por la línea de un trayecto realizado repetidas veces hasta dejar el registro de su paso.

La línea, cuya anchura aparentemente no disminuye, constituye un diagrama. Long caminó hacia delante y hacia atrás a lo largo de una recta sobre la hierba. Tras dejar esta pista efímera la fotografió en blanco y negro.

Esta obra, al igual que la gran parte de obras del Land Art, se encuentra en la delgada línea entre la performance (acción) y la

escultura (*objeto*). Es importante destacar que la idea de provocar cambios en el paisaje no es el sino de la acción; consideramos que el artista simplemente trata de dejar su huella, una señal que contribuye a manifestar el orden del mundo en un contexto natural. En sus derivas, Long mide el paisaje con sus pisadas, toma conciencia de lo que le rodea y se reconoce a sí mismo.

La obra de Richard Long es diferenciada por el propio artista en dos tipos de enfoques: los exteriores y los interiores.

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

La cartografía de Long puede ser considerada de forma similar como el itinerario de un discurso. La deriva no la realiza únicamente de manera literal, sino que además su discurso está destinado a redefinir la posición del objeto. La fotografía es la herramienta principal a partir de la cual queda registrada su obra. Sin embargo, ésta aporta una abstracción deliberada que permite interpretaciones múltiples.

2.3.2 La ciudad, conflicto y tráfico de la memoria

A lo largo de la historia son numerosas las definiciones que se han formulado sobre la ciudad. La mayoría de los autores destacan el elemento material y arquitectónico, mientras que otros han atendido a las relaciones sociales o a visiones utópico-filosóficas del fenómeno urbano.

Con carácter general, los diferentes estudios y ensayos han venido distinguiendo las ciudades según dos criterios: las épocas en las que se han consolidado (criterio histórico) y el tipo de cultura en que estas se han desarrollado (criterio antropológico).

Como sabemos, el contexto es de vital importancia para el desarrollo de cualquier obra artística, en especial si hablamos de Cartografía Artística. Algunos artistas desarrollan su obra en espacios naturales. Sin embargo, la ciudad y el espacio urbano son, en general, el marco actual donde se desarrollan los diferentes flujos de información y comunicación, así como el escenario y paradigma para intercambiar relaciones sociales.

A partir de una interpretación semiótica del habitante, se concibe la ciudad como un conjunto de interrelaciones e interacciones entre sujetos y objetos. Focalizar el trabajo de estudio en la ciudad significa para el individuo ser partícipe a la vez que el escenario, ser la persona y el lugar hacia el cual se dirigen todos los mensajes espaciales. A su vez la relación y reacción de los ciudadanos ante esos mensajes, implicándose de forma activa en una serie de mecanismos que, por un lado, son muy permisivos en cuanto a la libertad de acción y, por otro, la restringen, es de gran interés para el artista. A pesar de considerar que la ciudad es artificial, construida por el hombre, consideramos que se trata de un escenario orgánico. Ésta es modificada continuamente por los ciudadanos, y

es en la calle donde esta modificación es palpable, donde los límites propios del urbanismo y de la cartografía tradicional se difuminan.

En la actualidad, a pesar de tener una consciencia generalizada de automatismo, el ciudadano es capaz de ser consciente de que el trayecto que recorre no le es indiferente, es decir, que tiene un valor más allá del punto final que se quiere alcanzar. Sin embargo, pese a su apariencia insustancial, la ciudad con el tiempo adquiere expresión y peso a nivel urbanístico y social más allá de sus propias calles. La ciudad en sí la entendemos como una red donde la comunicación y el tránsito de “memorias” es constante. Es el lugar donde lo artificial adquiere cualidades humanas y se naturaliza. Diversos campos como la psicología, la sociología y el urbanismo llegan a un mismo punto en común: la ciudad es subjetiva. Es decir, la ciudad existe en sí a través de la percepción del propio individuo.

Las calles de la ciudad son una red donde la comunicación es constante: carteles, señales, conversaciones, etc. La comunicación y la manifestación constante de mensajes directos y subliminales hacen que el espacio propio y concreto de la realidad física pueda derivar a otros espacios posibles, intermediarios e imaginarios, los que dotados de otra realidad sirven como espacio mental para discutir la noción de ciudad.

Por una parte la geografía, a la hora de estudiar el fenómeno, pone en manifiesto aspectos como la organización social, los índices de población, el tipo de cultura o la especialización funcional.

Por otra, la sociología, centra su estudio de la ciudad en los tipos de relaciones sociales que se desarrollan en el entorno urbano, estilos de vida que tienen lugar en él, y sobre todo en las causas que dan lugar a las transformaciones o cambios sociales que se producen. Finalmente desde la óptica de la psicología y de la antropología, se pone de relieve aspectos como las conductas, las prácticas sociales y las influencias

del ambiente urbano. Sin embargo, es en el Arte donde no sólo se genera una reflexión y discurso en torno a la condición estética de la ciudad, sino que además se genera un discurso en torno al ciudadano y su relación con el hábitat. No existe el binomio ciudad-arte si no es desde el punto de vista del ciudadano.

En el momento en el que el ritmo urbano derivó a lo que nombramos como posmodernidad, las ciudades ocuparon el lugar central entre las problemáticas promotoras de la producción estética. Un ejemplo claro sería la relación entre el desarrollo de las vanguardias artísticas, a comienzos del siglo pasado, con el surgimiento y desarrollo de las metrópolis europeas.

Las obras de los artistas vanguardistas muestran las referencias directas e indirectas de la vida ciudadana, su cultura, sus placeres y las controversias sociales que les afectaban y construían como individuos. Sin duda las ciudades fueron el escenario privilegiado de la confrontación política, fueron el principal foco de disidencia y práctica de inspiración de gran parte de la estética vanguardista. Es sabido que tras la Segunda Guerra Mundial las utopías sobre el hombre nuevo y su destino comunitario se desplomaron, y por consecuente el arte posterior de los años cincuenta fue en esencia arte urbano.

Rosalyn Deutsche (1991), crítica e historiadora del Arte, concluye que durante la historia se ha creado un vínculo entre el arte y la ciudad. Estableciendo principalmente cuatro tipos de relaciones básicas:

La ciudad como tema del arte.

El arte público o arte para la ciudad.

La ciudad como obra artística.

El artista y la ciudad están íntimamente relacionados, la ciudad actúa como influencia sobre la experiencia perceptual y emocional de los artistas, la cual se refleja en la obra.

La ciudad contemporánea se forma inicialmente con el cambio de la lógica interna de la organización de espacios. Una vez establecida dicha organización y la expansión completa de la ciudad, el siguiente paso de desarrollo se produce en base a lo existente. De este modo se hace la distinción entre dos dimensiones urbanas; por un lado, nos encontramos con el centro urbano, tal si fuese el motor de la ciudad y, por otra parte, está la ciudad residual, aquella que no tiene la capacidad de producir una imagen diferente de sí misma. Se trata de la periferia, del territorio de los marginados, la no ciudad o la ciudad de los no lugares.

Como hemos ido sosteniendo, la metrópolis está en continua transformación. Es el resultado y objeto de la ficción cinematográfica, literaria, al igual que de la influencia de los massmedia y de la globalización.

La ciudad es, por tanto, continuo objeto de interpretación para los artistas, quienes hacen que el límite entre la ciudad real y sus imágenes sea difuso. Y, por lo tanto, que las imágenes que produce la ciudad vivida de la ciudad deseada se superpongan hasta la fusión.

En este sentido, el arte se sumerge en las realidades urbanas para convertir sus calles, sus mensajes, sus vidas y su pensamiento en un escenario que continuamente es disputado y puesto en cuestión (Tudoras, 1994). El discurso del Arte sirve de modelo para que los ciudadanos construyan la realidad social. El arte es la única disciplina con suficiente libertad en sus representaciones, con sus verdades y negaciones estéticas, capaz de condicionar las conductas, los modelos y las acciones e intervenciones que se llevan a cabo dentro de la ciudad, para habitarla, construirla o transformarla.

Las ciudades son respuestas culturales de los habitantes que la ocupan durante el tiempo de estudio al igual que existe la memoria de las generaciones pasadas. Son espacios geográficos donde se desarrollan las funciones de residencia, gobierno, transformación e intercambio. Espacios múltiples con un grado de equipamiento que asegure las condiciones de la vida urbana, ocupados por una población cuya densidad y heterogeneidad permiten los contactos sociales.

En ocasiones somos conscientes de la carencia de interrelación entre diversas partes de una ciudad. Esta falta de coherencia desemboca en una sensación de dispersión, de andar extraviados por una geografía con la que resulta imposible establecer diálogo alguno. A causa de esto, gran parte de las funciones y actividades de una ciudad permanecen ocultas a nuestra vista. Una imagen borrosa que nos parece desnaturalizada y carente de historia y un marco en el que se desarrolla. Las imágenes individuales y colectivas del espacio urbano representan un papel importante en las actividades mediante las cuales la ciudad se forma, cambia y evoluciona. Actúan como nexo entre el ciudadano y la ciudad, proporcionando símbolos y asociaciones fuertes con el lugar. Facilitando así las interacciones y usos del espacio común.

La ciudad como concepto hoy en día es en sí mismo un símbolo poderoso que contribuye a la idea global de una sociedad compleja. Consideramos simbólico un espacio sobre el cual un individuo o grupo ha depositado una determinada carga de significaciones y emociones, como consecuencia de su bagaje cultural e ideológico, de su pasado ambiental y de las relaciones sociales. Para considerar un símbolo como tal éste debe ser reconocido por la sociedad como representativo de un lugar particular. Sin embargo, el significado y valor de este símbolo atraviesa las barreras del reconocimiento de la identidad del lugar. Éste actúa como detonante, como un impulso

para recordar las características del territorio, el conjunto específico de información y significantes que le otorgan una identidad única. La relación entre artista y ciudad propicia relaciones capaces de generar y potenciar gran variedad de situaciones vivenciales útiles para posibilitar una concepción de la ciudad y del arte entendida como un sistema de comunicación y experimentación. Es decir, la ciudad puede ser considerada como un objeto pasivo y el arte puede servir de vía de comunicación, experimentación y diálogo más allá de una mera descripción o datos estadísticos.

La distribución espacial de la ciudad es lo que conocemos como espacio urbano, a pesar de ello no es únicamente el desarrollo formal de ésta; además de su planificación política, urbanística y arquitectónica. La característica que nos es de mayor relevancia del espacio urbano es que es un espacio vivenciado por la variedad e identidad de todos aquellos elementos que constituyen la sociedad actual. El desarrollo conceptual y físico de la ciudad occidental ha derivado en que el espacio urbano sea de gran importancia, como un territorio dedicado al contacto social y la movilidad.

La razón de ello se encuentra en las propias necesidades de la sociedad:

“más que un espacio construido, la sociedad precisa construirse a sí misma; un espacio en el que convivir y crecer”
(Fernández, 2004, p.4)

Hablar del espacio urbano implica no sólo hablar de la calle sino también hacerlo de lo cotidiano y del lugar de la realidad. Lugar donde se establecen las relaciones sociales, desde el tránsito de personas, el intercambio de opiniones o manifestaciones con propósitos políticos. La ciudad, como hemos ido viendo:

“Es el espacio donde se construye la historia de sus habitantes, el artista, por su parte, es quien puede producir aceleraciones, contradicciones y vértigos en ésta. Por ello, es necesario desde el punto de vista del propio artista la capacidad de observación y análisis para poder descifrar el sentido social de un espacio, suscitar y simbolizar sus relaciones, su capacidad de ser un lugar.”

(Beardsley, 1989)⁽³⁾

“La ciudad es, por consiguiente, el lugar de lo social, donde se conjugan y eventualmente se enfrentan las historias, las clases sociales y los individuos” (Fernández, 2004, p.24)

“En la actualidad, cada vez más, la ciudad necesita de espacios con sentido; de espacios donde pueda leerse algo acerca de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre unas y otras y de la historia que comparten.” (Augé, 1999, p.54)

La lectura de los espacios urbanos se caracteriza por la diversidad; cada persona o grupo social posee la suya propia en función de la edad, sexo, clase social e ideología entre otras; de igual forma ocurre con la memoria del lugar: ésta dialoga con la memoria del propio individuo. Por tanto, en la medida que el individuo cultiva esa memoria, la relación y la historia, tanto colectiva como individual, se construye en sí misma.

Como ocurre con el Arte, un mismo espacio puede ser objeto de diversas interpretaciones, pero en la actualidad más que en cualquier otro momento de la historia el espacio urbano ha sido construido mediante los “lugares” y “no lugares”; conceptos acuñados por Marc Augé. De manera sintética distinguiremos los no lugares como

(3) John Beardsley cita la influencia del texto del poeta inglés del siglo XVIII Alexander Pope sobre el sentido del lugar.

espacios de ausencia de lo humano, es decir, un no lugar no posee la suficiente identidad como para que su memoria o historia pueda ser recordada con el paso del tiempo.

Un mismo espacio puede ser objeto de una amplia variedad de miradas, pero hoy más que nunca el espacio urbano también está constituido por los no lugares, por espacios en los que no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Espacios de ausencia de lo humano. La distinción fundamental entre un lugar y un no lugar consiste en que un lugar tiene suficiente entidad como para no quedar nunca “completamente borrado”, mientras que en un no lugar esto no llega nunca a “cumplirse totalmente”. Esta distinción entre conceptos tiene que ver con la oposición lugar-espacio. Se ha definido al lugar como el conjunto de elementos coexistentes en orden y espacio, como animación móvil a través del desplazamiento. También como lo geométrico, en tanto que el espacio se define como lo antropológico, como la manifestación de la relación de un ser con el medio en el que está situado. Comparando esta distinción con el acto locutorio, llegaríamos a la conclusión de que el lugar correspondería a la palabra, mientras que el espacio es el acto performativo. Entendemos así que el espacio es definido como práctica de lugares y no como práctica del lugar. Esta percepción del desplazamiento es uno de los elementos más importantes a la hora de definir el territorio, con la posible sustitución de un lugar por su negación y viceversa.

Los no lugares simplemente se transitan, por consiguiente, están relacionados con las unidades de tiempo. El viajero ya no percibe su entorno,

“el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro del sí” (Augé, 1999, p.63).

2.3.3 Marc Augé. Lugar y no lugar

Durante los años sesenta y setenta asistimos a la proliferación de la figura del artista como sociólogo, como antropólogo, como científico, como geógrafo, como psicoanalista o como filósofo. Asumía tales roles desde la posición excéntrica que iba a ocupar lo artístico respecto al discurso general del mundo en lo que quedaba de siglo XX, pero prefiguraba también la precipitación de unas disciplinas sobre otras durante la posmodernidad, entonces en ciernes.

Para entender la particular posición desde la que el antropólogo Marc Augé (Poitiers, 1935) enuncia sus tesis y su influencia en el campo artístico, es preciso situarse en el contexto de la intelectualidad francesa y el rol que ésta ha jugado como proveedora de consignas para la interpretación de la realidad.

El Affaire Dreyfus se produjo el nacimiento de una nueva voz crítica: el antropólogo y etnólogo Marc Augé, quien durante el último cuarto del siglo XIX desarrolló una serie de argumentos autorizados por el cientifismo hegemónico que fueron abrazados por la esfera pública hasta tal punto que tuvieron un papel fundamental en la descolonización de Argelia y en las múltiples movilizaciones estudiantiles y revueltas étnicas francesas de la época.

En este contexto, el autor inicia su pensamiento releendo bajo un punto de vista crítico la tradición antropológica francesa para posteriormente proponer la interpretación de la realidad actual a partir de esa misma tradición. De esta manera Augé concluye denominando la coyuntura contemporánea como “sobremodernidad”.⁽⁴⁾

Como su nombre indica, se trata de una modernidad en exceso, desbordada y salida de su propio eje. A partir de este concepto Marc

(4) Su obra más conocida y más frecuentemente citada: Los no lugares. Espacios del anonimato, tiene como subtítulo precisamente Una antropología de la sobremodernidad. Concepto que será utilizado a lo largo de esta investigación con tal de dar a entender el exceso del tránsito de informaciones y relaciones sociales que se producen en un mismo tiempo y lugar a causa de la tesitura actual en la que llegamos a convivir cinco generaciones simultáneamente.

Augé trata de caracterizar la sociedad actual destacando tres ítems que la distinguen: superabundancia de acontecimientos, superabundancia espacial y la individualización de las referencias. Éstas permiten captar esta situación sin ignorar sus complejidades y contradicciones, pero sin convertirlas tampoco en el horizonte infranqueable de una modernidad perdida de la que no tendríamos más que seguir las huellas, catalogar los elementos aislados o inventariar los archivos (Augé, 2008).

Dicha superabundancia se produce en muchos campos y en gran parte, como explica el autor, viene dada a causa de la evolución de la calidad de vida. Con el paso de las décadas cada vez vivimos más años, esto en consecuencia lleva a que en la actualidad estamos conviviendo y cohabitando un mismo espacio hasta cinco generaciones a la vez. A nivel social esto desemboca en una serie de problemáticas como son las características culturales e ideológicas de cada una de las generaciones.

Este exceso de mensajes e individualidades afecta inevitablemente al contexto. Por ello Marc Augé hace referencia al espacio con otra clave del texto: el “no lugar”. Éste se identifica con el espacio de tránsito, de flujo, dominante en las sociedades “sobremodernas”, que desplaza la hegemonía del “lugar antropológico”, fijo y estable, sede de la identidad y la subjetividad tradicional moderna. Siguiendo a su admirado Michael De Certeau, para Augé la antropología es una

heterología, un saber de sí mismo, el hombre y sus modos de vida social, en términos de alteridad y extrañeza; un saber refinado durante décadas de análisis de tribus exóticas en el contexto colonial.

El exceso y dislocación de la sobremodernidad es lo que habilita a la antropología como herramienta hermenéutica privilegiada, por delante del estudio sociológico convencional, ciego a la diferencia

y condenado a cuantificar siempre los mismos ítems. Es más, Augé identifica una “inquietud antropológica” de base en el sujeto de la sobremodernidad, quien está obligado a resituarse ante un mundo siempre extraño y siempre en exceso.

Un mismo espacio puede ser objeto de una amplia variedad de miradas, pero hoy más que nunca el espacio urbano también está constituido por los no lugares, por espacios en los que no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Espacios de ausencia de lo humano. La distinción fundamental entre un lugar y un no lugar consiste en que un lugar tiene suficiente entidad como para no quedar nunca “completamente borrado”, mientras que en un no lugar esto no llega nunca a “cumplirse totalmente”.

Esta distinción entre conceptos tiene que ver con la oposición lugar-espacio. Se ha definido al lugar como el conjunto de elementos coexistentes en orden y espacio, como animación móvil a través del desplazamiento. También como lo geométrico, en tanto que el espacio se define como lo antropológico, como la manifestación de la relación de un ser con el medio en el que está situado. Comparando esta distinción con el acto locutorio, llegaríamos a la conclusión de que el lugar correspondería a la palabra, mientras que el espacio es el acto performativo.

Entendemos así que el espacio es definido como práctica de lugares y no como práctica del lugar. Esta percepción del desplazamiento es uno de los elementos más importantes a la hora de definir el territorio, con la posible sustitución de un lugar por su negación y viceversa.

Los no lugares simplemente se transitan, por consiguiente, están relacionados con las unidades de tiempo. El viajero ya no percibe su entorno:

“el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro del sí”

(Lynch, 1998, p.19)

Por otra parte, respecto al tema que nos concierne, respaldados por las tesis de Augé y por Hal Foster, consideramos al artista como etnógrafo. Nombramos a Hal Foster por su famoso ensayo *El artista como etnógrafo*, el cual a pesar de que se ocupara más del impulso de los artistas a encarnar o reivindicar la posición enunciativa del otro cultural o étnico, que de reflexionar sobre el extrañamiento del yo respecto a su entorno, queda justificado gracias a la mirada antropológica de Augé.

La premisa de Augé de considerar lo social como un territorio de relaciones espaciales acerca su análisis a la teoría de la arquitectura y la ciudad, cuyo objeto se funde con el de la antropología y que, sin duda, ha afectado intensamente al discurso “más débil” de la práctica artística. El arquitecto y por extensión, el teórico de la ciudad ha adoptado la voz más audible de la última década, absorbiendo otros modos de análisis como son, por ejemplo, los de la antropología o la crítica cultural.

Ello tiene que ver con la importancia demográfica, económica y cultural de la ciudad-megalópolis de las nuevas potencias en desarrollo (China, Brasil, India o México) y su papel en la generación de relaciones e identidad de la nueva sociedad global.

Un caso de sobra conocido es el del arquitecto holandés Rem Koolhaas⁽⁵⁾, instalado en su cátedra de Harvard. Sus textos *La ciudad genérica* (2006) y *Espacio basura* (2006) se solapan en objeto de análisis con la sobremodernidad descrita por Marc Augé, aunque el arquitecto demuestre una fascinación por su inconmensurabilidad

(5) Rem Koolhaas (17 de noviembre de 1944) es un arquitecto holandés cuyo trabajo abandona el compromiso prescriptivo del Movimiento Moderno, anuncia la imposibilidad del arquitecto de instalar nuevos comienzos en la práctica diaria. Su arquitectura se cristaliza acriticamente con la realidad socio-política del momento

y una falta de confianza en la objetividad de las leyes que relacionan los espacios que le diferencian del francés.

Marc Augé en sus tesis describe cómo funcionan y se diseminan las ciudades en circuitos que ya no son estrictamente los del debate específico de las ciencias sociales, sino que entran a formar parte del trasiego de nociones e ideas que fluyen y se desplazan de disciplina a disciplina, de saber a saber, trascendiendo fronteras culturales e intelectuales, impulsadas por fuerzas diversas y que constituyen el kit básico del comentarista de la sociedad contemporánea.

Discerniendo entre espacio global y público las ideas de Augé tienen sentido para comisarios y artistas. No encontramos en el antropólogo en sí las bases de una teoría estética de ningún tipo, aunque eventualmente, Augé aborde el tema del arte, como lo hace también con los medios de comunicación, la arquitectura o el diseño. Al arte aplica la mirada típica de antropólogo francés identificando espacios, agentes, objetos y, sobre todo, las relaciones específicas que se establecen entre ellos.

Por ejemplo es ante la obra de Antoni Muntadas⁽⁶⁾, Augé, convertido en crítico, anima la rebeldía realista y disidente del artista que proponiendo volver a introducir una distancia, una separación, entre el individuo y su entorno. A pesar de no ser una idea compartida por el artista catalán cabe decir que es la única y principal vía de contacto entre el pensamiento de Augé y los discursos del arte de las últimas dos décadas. Muchos artistas y comisarios se vieron atraídos por el acceso a las nuevas lógicas de lo real de su análisis antropológico, por la nitidez de sus principios axiomáticos, y por su objeto central de estudio: las dislocaciones espaciotemporales de la sociedad global.

(6) Antoni Muntadas es un artista catalán cuya obra se basa en el uso de tecnologías audiovisuales: video, internet, ordenadores con relación a los fenómenos sociales y como respuesta crítica a los mass media. Se interesa especialmente por la interrelación entre arquitectura y vida social, y por la tensión que se crea entre espacios públicos y de ámbito privado. Un ejemplo de ello es su proyecto para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 2005, que transformó en la sala de espera de un aeropuerto.



Figura 22. Antoni Muntadas “On Translation: I Giardini”
(Di Paola, 2009)

Su impacto más profundo lo encontramos en la teoría y la práctica artística francesa, como es el caso del arte contextual defendido por Pierre Ardenne, quien comparte con Augé la reivindicación de lo real, entendido como red de relaciones, y la ciudad como objeto fundamental de investigación y práctica artística. Esta llamada al realismo confina sin embargo la intervención en el ámbito de lo micropolítico, es decir, al campo artístico entendido en sentido estricto. En ello se diferencia claramente de las prácticas en la esfera pública que proliferaron a ambos lados del Atlántico durante estas mismas décadas y que reivindicaban una intervención directa y diseminatoria sobre lo real. En España, una aproximación cercana a las posiciones de Ardenne, con referencias explícitas a Augé, puede ser observada en los proyectos editoriales y de comisariado de Martí Perán⁽⁷⁾ como el proyecto Post-it city.⁽⁸⁾ Ciudades ocasionales (2008-2009).

En la actualidad las controvertidas propuestas de Marc Augé están siendo cuestionadas. La evidencia del caos, la opacidad y la imprevisibilidad del comportamiento de las redes y flujos que vertebran lo real tiende a desplazar la actitud explicativa derivada

(7) Martí Perán, artista, crítico, comisario y docente titular de Teoría y Crítica de Arte en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

(8) El concepto de Post-it City fue acuñado por Giovanni La Varra para designar “un dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales”. (Careri, 2002,p.114).

de la lectura de Augé. En respuesta, encontramos prácticas orientadas hacia el campo de las ficciones, que proyectan un saber y un hacer táctico dirigido a la acción.

2.3.4 Henri Lefebvre. Espacio y territorio

Respecto a la idea de producción del espacio el referente más destacable es el geógrafo y filósofo Henri Lefebvre, cuyo libro *La producción del espacio* presentó el término en sociedad. Sus ideas están fundamentadas por el materialismo histórico. La producción del espacio posee profundas implicaciones, considera que la condición humana es caracterizada por una continua retroalimentación entre la actividad y el entorno material del individuo.

Partiendo de este punto de vista, el espacio no es considerado un contenedor de actividades que ocurren en su interior sin ninguna implicación. Es decir, los seres humanos producen espacios, y a su vez, estos espacios condicionan y establecen premisas y restricciones sobre la actividad que se realiza. Así mismo, consideramos el territorio como una porción de espacio que está subyugada a términos de nación, región o provincia. El territorio se apoya en el espacio, sin embargo, no son términos equivalentes. Dicho de con otras palabras, el territorio es generado a partir del espacio pero además es el resultado de la acción de los distintos agentes que participan en él, desde el Estado al individuo.

Según Lefebvre el espacio es considerado como la prisión original y el territorio es la prisión que el hombre se proporciona. El término territorio hace también referencia a la noción de límite. Esta noción ilumina la relación humana mantenida con una porción del espacio, y a su vez, la acción que este grupo genera instantáneamente como delimitación.

2.3.5 Kevin Lynch. La imagen de la ciudad

Más allá de la percepción territorial hablamos de la percepción ambiental, la cual está asociada con un proceso de retroalimentación entre las personas que afectan al ambiente y viceversa.

Las implicaciones de este proceso se organizan en recoger, organizar y darle sentido a la información que se capta del entorno. Cuando hablamos de percepción en sí, lo entendemos como un proceso de mayor complejidad de comprensión del estímulo.

Volviendo la mirada a los planteamientos de Lefebvre, éstos encuentran respaldo en las teorías de otro urbanista americano que aborda un tema similar “La imagen de la ciudad”, el cual es el título de su ensayo más relevante, nos referimos a Kevin Lynch. Quien concluía que los ciudadanos hacían uso, con tal de configurar en última instancia una visualización imaginaria de su espacio urbano, diferentes elementos de la ciudad que tenían cierta relevancia y que eran de ayuda para concebirla de manera unitaria.

Cabe resaltar que a pesar de las semejanzas con la actividad de la Internacional Situacionista y con los estudios sociológicos de Henri Lefebvre, no existe constancia de ninguna referencia directa de Lynch hacia ninguno de los anteriores. Sin embargo, Lynch coincidió en resaltar la simultaneidad de acciones en la ciudad, y en consecuencia, también de la confluencia de diferentes experiencias espaciotemporales de los ciudadanos. Estos dos aspectos son los que el urbanista tuvo en cuenta a la hora de estudiar la planificación urbana y proponer un método de análisis de la ciudad que estuviese en consonancia con el ritmo y tiempo de los ciudadanos.

En la teoría de Lynch destaca la conclusión de tres atributos básicos que debía contener la imagen ambiental para su correcto funcionamiento: identidad, estructura y significado.

La identidad. Existe en el momento en que hay una distinción de su objeto, cuando ésta se percibe por su propia individualidad. No es posible la imagen de un entorno donde no es legible la identidad de este. Es considerado el ítem que integra al individuo en la ciudad a partir del concepto de pertenencia recíproca.

La estructura. Considerada por el autor como la capacidad del medio u objeto para relacionarse de manera espacial con los objetos y sujetos.

El significado. Este surge de la relación emotiva y práctica del medio con el observador. Constituyendo una globalidad unitaria en la que el individuo pueda identificarse se forma la ciudad. Lynch separó la forma del significado, explorando la inmaterialidad e imaginabilidad en términos de cualidades físicas, relacionándolas con la identidad y estructura.

Las principales críticas de su trabajo las recibe de la mano de Knox y Pinch, quienes concluyeron que los significados sociales y afectivos (de los que carece la teoría de Lynch) asociados al ambiente urbano, eran tanto o más importantes que los aspectos físicos y estructurales del imaginario de la sociedad.

2.4 Paso de la ciudad física a la inmaterial.

La morfología urbana ha sido una preocupación constante, tanto por parte de las organizaciones sociales como por los gobernantes. Como hemos ido tratando a lo largo de esta investigación, el urbanismo se considera por una parte a partir de una estructura y una forma determinada, a nivel físico requiere de bordes y límites arquitectónicos. Un elemento que mantenga la

hegemonía que se busca y se quiere impartir a nivel ideológico. La ciudad está compuesta, sin duda, por edificios vernáculos ubicados dentro de la retícula y en el interior de la muralla perimetral. Como consecuencia de tener un espacio, entre otras, las calles y plazas, que además de darle forma a la ciudad, se constituyeron no sólo en hechos físicos sino que también permitieron reunir diversas funciones sociales y de transmisión de memorias, pensamientos, vidas, etc.

El estudio de la forma urbana, a pesar de tener su importancia, no es el único ítem que valoramos. Las ciudades generan unos significados que colman en identidades.

Organizaciones tan relevantes como la Unesco han dado nombre al conjunto de las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades, así como los instrumentos, los objetos y artefactos, los espacios culturales asociados con los mismos.

Este hecho está reconocido como “patrimonio inmaterial” (*también conocido como patrimonio viviente*). El patrimonio inmaterial es visto como un depósito de la diversidad cultural y de la expresión creativa, otorgando a éstas la idea de fuerza motriz para mantener las culturas vivas. Sin embargo, este patrimonio es potencialmente vulnerable a la globalización, la transformación social y la intolerancia. Al igual que la Unesco, muchos artistas, sin ser del todo conscientes de su labor, han realizado trabajos que acaban por identificar, documentar, proteger, promover y revitalizar este patrimonio inmaterial.

2.5 Tecnología e interactividad. Aram Bartholl

Los cambios en las metodologías de intervención cultural promueven un espíritu flexible, transversal y abierto, producto derivado de la evolución de la cultura contemporánea hacia entornos

transdisciplinarios. Tanto la ciudad de hoy en día como la propia sociedad nos obliga a pensar más allá de los lugares planteados siglos anteriores, en la actualidad es imprescindible hacer desde la perspectiva de la complejidad ofreciendo entornos culturales completamente novedosos. La complejidad es entendida como una característica generativa que atraviesa la diversidad como exigencia multicultural.

La identidad digital, las redes sociales y el uso de nuevas tecnologías, suponen un avance que nos permiten caracterizar el espacio público como un lugar de libre expresión. Relacionar identidades digitales con determinados espacios públicos ofrece nuevas vías de conocimiento entre los ciudadanos. El incipiente desarrollo de las redes sociales, las cuales son capaces de unir espacios y personas más allá de los límites espaciales, está más presente que nunca. La ciudad transmedia permite y facilita el flujo y unión entre redes sociales, identidad digital y espacio público. Al mismo tiempo conlleva la producción de procesos y dinámicas capaces de conectar experiencias y realidades en múltiples canales. Sin duda la identidad de la ciudad transmedia facilita el desarrollo de proyectos innovadores que hacen uso de dispositivos móviles y geolocalizadores, entre otros.



Figura 23. Dead drop figura izquierda el producto.
Figura derecha el producto siendo usado. (Bartholl, 2010)

Aram Bartholl es un artista conceptual conocido por su análisis de la relación entre el mundo digital y físico. Su obra trata básicamente de conectar el mundo virtual y real a partir de diversas acciones, de las cuales destacaremos su obra “dead drops”.

En esencia un dead drop es un dispositivo USB instalado en un espacio público. Normalmente son unidades flash USB que son montadas en una pared de ladrillo al aire libre o diferentes lugares públicos bastante transitados que son fijados en el lugar con cemento rápido. El nombre proviene de “la caída de muertos” un método de espionaje de comunicaciones. Estos dispositivos que se establecen son considerados fuera de línea, por lo que permiten un intercambio de archivos libre dentro del anonimato.

La primera red de “dead drops” se hizo en octubre de 2010 en Nueva York. Ésta constaba de cinco dispositivos USB instalados vacíos salvo dos archivos: dead drops manifiesto.txt y una readme.txt ambos explicando el proyecto. A partir de este punto cualquier persona está invitada a dejar o encontrar los archivos de un dead drop conectando directamente su ordenador portátil, Smartphone, Tablet, etc.



Figura 24. Aram Bartholl.
Exhibition's Map (Bartholl,2013)

Además de realizar obras como *Dead drops* en la que el dispositivo digital era en sí la obra, Aram Bartholl no sólo se basa en el dispositivo sino que es capaz de apropiarse iconos de gran potencia de la cultura visual actual como lo son los marcadores de Google Maps.

Hablamos de su instalación *Map*, en la cual el artista se apropia de dichos marcadores y los realiza a escala para instalarlo en lugares emblemáticos justo en el sitio donde el servicio de mapas de Google los sitúa en sus búsquedas. Tras realizar el primer marcador en madera y tela en 2006 Aram Bartholl fue ampliando los puntos donde sitúo estas extrañas agujas icónicas hasta llegar a 2010, construyendo así su propio mapa que puede ser visitado en la página del artista.

2.6 Dispositivos de geolocalización

La evolución tecnológica ha favorecido a muchos campos las últimas décadas, el campo artístico no se queda atrás. Destaca el uso de lo que denominamos medios locativos los cuales combinan tecnologías y servicios basados en la localización. Está formada por el conjunto de dispositivos digitales, sensores y redes inalámbricas digitales (GPS, teléfonos móviles, portátiles, wifi, bluetooth, etc.) Gracias a los medios locativos nos es de mayor facilidad concebir lugares y espacios desde diferentes puntos de vista, generando realidades aumentadas para el espacio público. La unión entre territorios físicos y electrónicos es cada día más patente, generando nuevas formas y significados de un lugar.

El dispositivo que es usado para crear etiquetas y mapas es el GPS, generalmente a partir del propio del teléfono móvil vamos generándolas en usos cotidianos como encontrar una ubicación, jugar con juegos móviles basados en la localización u organizar una movilización mediante aplicativos como Facebook, Twitter o WhatsApp.

A partir de cualquiera de estas acciones, aparentemente inofensivas, estamos controlando el espacio, creando nuevas concepciones del propio espacio y por consecuente nuevas formas de territorialización. Todas estas experiencias con medios locativos nos conducen a la conclusión de que las tecnologías móviles no pretenden producir mundos virtuales alternativos al real, más bien al contrario, insisten en el control y la producción de contenidos delimitados por objetos y lugares.

Como venimos sosteniendo a lo largo de esta investigación los mapas siempre han guardado una estrecha relación con los sistemas de control y poder; pero actualmente el poder de los medios locativos genera una correspondencia más afectiva que de dominancia.

A pesar de ello, es innegable que la cartografía digital y el mapeado que se nutre de los medios locativos posee rasgos de control, un poder sobre las ciudades a la vez que ofrece una nueva producción social del espacio. Por tanto, también está produciendo nuevos significados a partir de las intervenciones creativas en el espacio urbano, dando forma a la ciudad física y a la experimentación de la vida urbana.

Durante los siglos XIX y XX, con los *mass media*, la radiodifusión y la televisión en alza. Se podía consumir información en espacios privados o semipúblicos y por otra parte, compartir contenido e información era una tarea casi imposible. A finales del siglo XX, con la urgencia de las funciones *post mass media*, la relación entre movilidad, lugar y medios se vio alterada. Y en la actualidad debemos hacer frente a un nuevo concepto de movilidad, uniendo movilidad física y virtual, con la aparición de nuevas formas de lugar, como resultado de la relación entre los territorios informativos y los territorios que los construyen.

Iniciado ya el siglo XXI, los medios locativos empiezan a tener más fuerza y estar al abaste de todos. Sumado a que este siglo, es el siglo de la información, siglo en el que las grandes compañías llegan a

pagar cantidades desorbitadas de dinero por la información de usuarios, los dispositivos locativos tienen la capacidad para producir y consumir información en movimiento.

Como venimos comprobando, uno de los logros de la tecnología moderna para mejorar las herramientas que se utilizan para cartografiar ha sido la irrupción de los sistemas de localización.

El GPS utiliza entre veinticuatro y treinta y dos satélites en la órbita mediana terrestre, con una exactitud casi absoluta. Es usado para determinar el posicionamiento en proyecciones terrestres teniendo en cuenta tres variables: localización, tiempo y velocidad. Por lo tanto, no sorprende la inclusión de este dispositivo en gran número de obras de artistas, ni la preocupación sobre las consecuencias que conlleva su uso.

El GPS tiene tres componentes: el espacial, el de control y el de usuario.

Espacial. Está constituido por veinticuatro satélites en la órbita terrestre (distribuidos en seis planos orbitales). Concebido para que existan como mínimo cuatro satélites visibles.

Control. Formado por cinco estaciones de rastreo a lo largo de la Tierra y una estación de control principal. Su función es rastrear los satélites, actualizar sus posiciones orbitales y calibrar y sincronizar sus relojes.

Usuario. Incluye todos aquellos dispositivos que usan un receptor GPS para recibir y convertir la señal en posición, velocidad y tiempo.

En la actualidad mientras muchos proyectos artísticos basados en la localización buscan nuevas maneras de interpretar el entorno urbano, la geografía física se revaloriza. Este enfoque jerárquico

ascendente para cartografiar la experiencia vivida, cercana a las sugerencias de Jameson (2008), ha fomentado la creación de mapas más subjetivos (*campo que abarca la cartografía artística*) y participativos.

Un ejemplo es el servicio de mapas que ofrece Google (Google Maps), lanzado en febrero de 2005. Este software nos permite la superposición de imágenes vía satélite sobre los mapas. Facilitando así que los usuarios obtengan una idea más clara del flujo de información en relación con el territorio inmutable.

Un dato interesante es la apropiación inicial de la API de Google por parte de hackers que utilizaban para crear aplicaciones a partir de las bases de datos existentes. Todos los proyectos que utilizan tecnologías que tienen en cuenta la localización tienen el objetivo de intentar volver a vincular aspectos de la vida cotidiana al espacio urbano, incorporando información y en ocasiones sentimiento a este espacio, o también utilizando los rastros que dejan humanos u objetos para representar sucesos espaciales (Lemos, 2008).

2.7 Registro de lo inmaterial. Mapas y psicogeografía

Tal como hemos ido desarrollando a lo largo de la investigación, llegamos a la conclusión de que el análisis de la cultura en las grandes ciudades requiere reconocer la naturaleza de los objetos, procesos y sujetos estudiados; en definitiva, la cultura es quien debe definir el ámbito y alcance de nuestras preguntas y el sentido que se le otorga a ciertas respuestas.

“Un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él.”

(Lauwe, 1965, p. 31)

En la actualidad no es suficiente con conocer la geografía de un lugar. Se requiere prestar atención a toda una serie de acontecimientos y emociones que se producen en él. La cartografía artística se hace eco de eso. Sus antecedentes más directos y cercanos los encontramos hacia mediados del siglo XX, la deriva, concepto propuesto principalmente por los situacionistas, es una práctica esencialmente artística con una clara aplicación social: la psicogeografía.

Debord la definió como:

“la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente de relación dinámica con experimentos en el comportamiento”.

(Debord, 1999 p.57)

La deriva como tal era y es de gran ayuda en diversos campos, no obstante, destacamos que uno de sus principales efectos, como definía Debord, era el de transformar la arquitectura y el urbanismo. En el artículo *Introducción a una crítica de la geografía urbana*, por primera vez se referenció a la creación de cartografías de emociones, es decir, generar mapas que captaran las diferentes emociones que se generan por los distintos ambientes urbanos. (Debord, 1955, p.11-15). Según su autor, la psicogeografía sería capaz de mostrar “la estrechez del París real en el que vive cada individuo” (Debord, 1999, p.54) Este caso lo aplicamos a cualquier ciudad. Es en este momento cuando empezamos a ver el mapa como objeto y nos apropiamos de él convirtiéndolo en una acción, el mapeo. A partir de un soporte legible, que forma parte del imaginario global de la humanidad, realizamos acciones de apropiación del territorio desde un punto de vista abstracto y emocional. La psicogeografía es el producto del mapeo, la cual, definida por Guy Debord, cobró cuerpo y forma en 1957 con la publicación del autor: *Guide Pshycogeographique de Paris: Discours sur les passions de l’amour* y *The Naked City*.

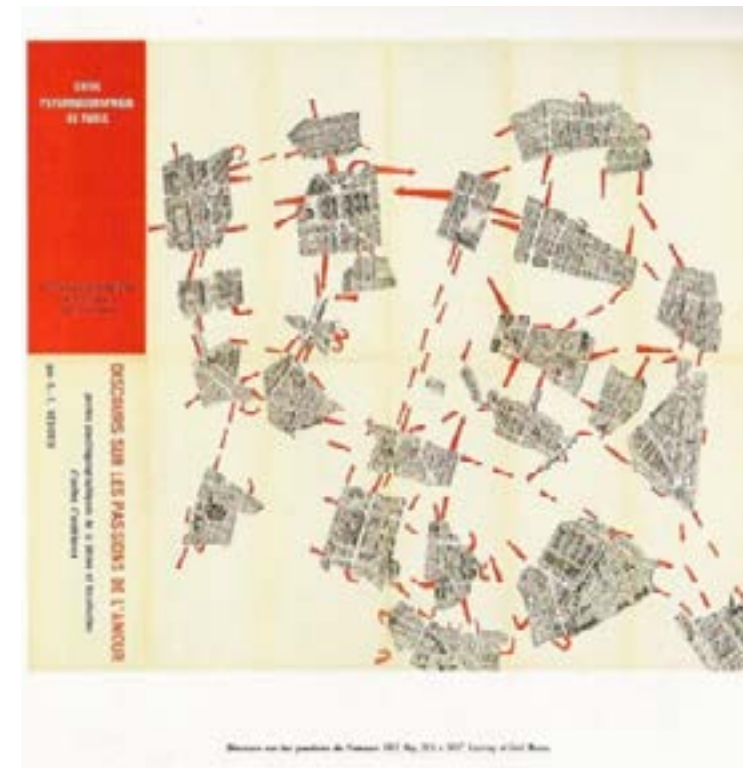


Figura 25. Guy Debord, The Naked City, 1957

(Guy Debord, 2012)

En los planos resultantes al proyecto *The Naked City* observamos como la unidad coherente de la ciudad desaparece, aportando una visión desfragmentada que hace casi irreconocible el mapa original. Ambos mapas están compuestos por un conjunto de islas urbanas, dispuestas sobre un fondo blanco y relacionadas por flechas rojas que varían su grosor para resaltar la intensidad emocional de las posibles derivas que se pueden realizar en ellas.

La deriva, y por ende la psicografía, permite un modo de reapropiación del territorio que además tiene cierto carácter lúdico.

“La ciudad era un juego que podía utilizarse a placer, un espacio en el cual vivir colectivamente y en el cual experimentar comportamientos alternativos; un espacio en el que era posible perder el tiempo útil con el fin de transformarlo en tiempo lúdico constructivo.”

(Careri, 2002,p.114)

Siguiendo esta línea, la psicogeografía se definía a sí misma como el estudio de los efectos que un determinado ambiente tiene sobre el comportamiento y emociones del individuo en cuestión. El mapa psicogeográfico no se mide basándose en medidas físicas estables, así como la distancia o el lugar, sino que es en sí la experiencia vivida del lugar.

Este tipo de actuación, fundamentado y expuesto a mediados del siglo pasado, es el predecesor directo que lo que hoy en día nombramos como estrategia de mapeado, ya que ambas coinciden en priorizar la acción y comportamiento del individuo sobre el territorio. En referencia a este último, la psicogeografía documenta, recaba datos y dirige su acción hacia una práctica etnográfica.

Capítulo 3

3.1 Convertir el mapa (*objeto*) en mapeo o mapping (*acción*)

A partir de la deriva y de los mapas alterados de los surrealistas, donde se registraban trayectos aleatorios y con aspecto desorientado, hasta llegar a las representaciones de la psicogeografía situacionista, que asociaban la práctica del mapeado con una lectura fenomenológica de la ciudad, surgen una serie de artistas como el colectivo Claire Fontaine, Marcel Broodthaer, Alfredo Jaar o Gonzalo Puch, que estudian el uso disidente de los mapas contra los discursos impuestos.



Figura 26. Claire Fontaine, P.I.G.S. (2013)

(Faus, 2012)

En la obra titulada bajo el acrónimo P.I.G.S., el colectivo Claire Fontaine propone una reflexión acerca de la sociedad contemporánea a través de obras que analizan las relaciones entre las esferas de poder, el individuo y el posicionamiento del artista en su contexto. Esta obra está realizada a partir de millones de cerillas posicionadas de tal manera que forman la figura geográfica de los cuatro países a los que hace referencia peyorativamente el acrónimo P.I.G.S. (*Portugal, Italia, Grecia y España*), término que acuñaron los medios financieros anglosajones para denominar a la economía de estos países tras la crisis del 2008.

Estrella de Diego (2008), también es un ejemplo que nos ayuda a comprender la fascinación que sienten los artistas por las posibilidades expresivas de los mapas, analizando cómo entendemos la evolución de las cartografías codificadas hacia lo que hoy podríamos denominar “geografías combativas o disidentes”.

A partir de esta nueva concepción cartográfica en el arte contemporáneo, iremos visualizando una selección de artistas y piezas, con diferentes perspectivas y criterios metodológicos a lo largo de la investigación. Las cartografías desarrolladas por el arte contemporáneo son un método que nos permite poner en tela de juicio la hasta ahora única representación del mundo, borrando las líneas fronterizas de los territorios. Estos procesos brindan la posibilidad de producir realidad e imaginación, de reorganizar la esfera pública y visionar problemáticas que de otra manera parecen inadvertidas.

Concluiremos nombrando la plataforma Hackitectura.net, que ha ido desarrollando desde los últimos años trabajos artísticos, arquitectónicos y de investigación entre arquitectura, espacio digital y sociedad. Cartografías crítica del Estrecho de Gibraltar, es un proyecto de transformación del territorio, en concreto del que hace referencia. Los conceptos de mapificación y cartografía se centran en las migraciones, frontera, precarización y comunicación independiente y movimientos sociales.



Figura 27. Hackitectura.net, Cartografías crítica del Estrecho de Gibraltar, 2004 .

(Prototipos de espacios públicos “cyborg”, 2010)

En el proyecto se presentan no sólo las redes de movimientos activos a ambos lados de la frontera, sino que también destacan sus proyectos políticos. Así pues, mapas como el que observamos se convierten en herramientas y dispositivos de organización. Éstos fueron producidos en modo wiki, abiertos al público.

Referente al diseño, éste se hizo de modo clásico: en formato digital y formato papel, a través de la propia web donde se puede acceder a ellos sin problemas. Movimientos sociales estatales, norteafricanos y europeos, fueron partícipes de sus cartografías, ofreciendo debates y discusiones.

Otro movimiento producto de la misma plataforma es el Wikiplaza, que explora la traslación de las prácticas y herramientas utilizadas por las comunidades digitales a la construcción de un espacio público híbrido, de un territorio ciborg ciudadano.

El proyecto fue ganador del Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación y Construcción de un Espacio para las Libertades convocado por el Ayuntamiento de Sevilla. Se trata de un espacio público de 30.000 m² y un edificio sociocultural de 3.000 m² situados frente a la estación de alta velocidad de Santa Justa, una de las principales entradas a la ciudad contemporánea, uno de los principales nodos intermodales.

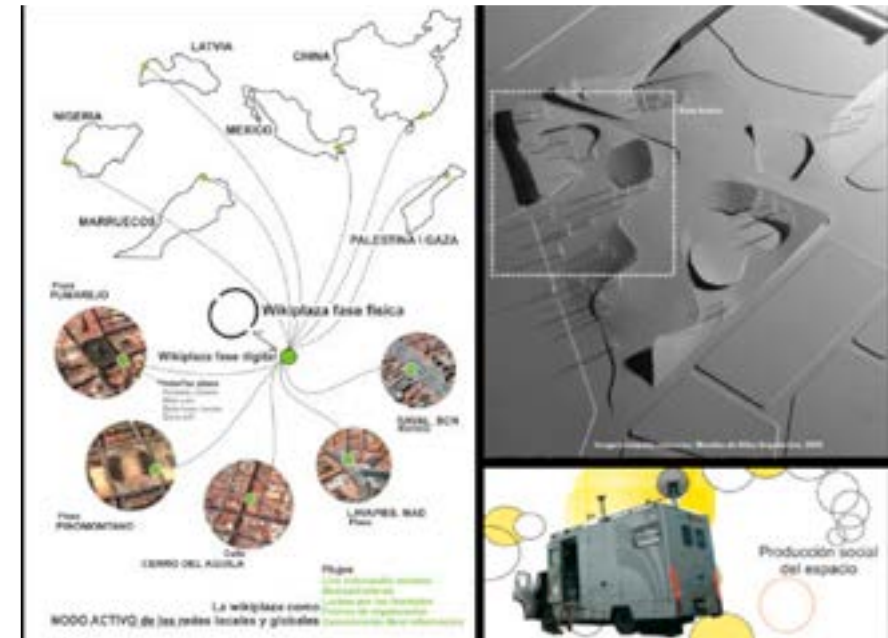


Figura 28 .Wikiplaza (Plaza de las libertades, Sevilla) 2006.
(Prototipos de espacios públicos “cyborg” ,(2010)

La propuesta urbanística consiste en un espacio topológico continuo, fluido y carente de jerarquía. La contribución de Hackitectura.net se basa en la incorporación de una arquitectura multicapa de redes, hardware, software y datos digitales que permitan la producción social, participativa del espacio público, según imaginaron Lefebvre o los situacionistas.

El espacio formaría un laboratorio ciudadano para explorar los usos sociales de las tecnologías, y en particular cuestiones como: las de la arquitectura como sistema operativo, el espacio público como nodo activo de la Red, la construcción de interfaces sociales y urbanas, el espacio público electromagnético, la videovigilancia en un sistema de webcast público permanente (*la plaza como Mille Plateaux*), la invención de nuevas relaciones entre flujos electrónicos y flujos naturales (*jardín de microchips*) o la construcción del espacio público como un wiki.

Este proyecto digital plantea la implementación en un espacio público permanente de las experiencias acumuladas durante la segunda década en la red por los movimientos sociales, como pueden ser el desarrollo del software libre, Indymedia, el movimiento de hackmeetings, los medialabs temporales, GISS (la red global de streaming libre) o los centros sociales ocupados; al igual que prácticas que se contemplan en un sentido complejo (sociotécnico, biopolítico o ecosófico). Estas prácticas se consideran como generadoras de “nuevas formas de habitar, de ser en el mundo y en sociedad”. En contraste con los planteamientos tradicionales como la arquitectura y el urbanismo.

La plaza de las libertades se imagina y es proyectada como un agente dinámico de espacios físicos, redes sociales y flujos electrónicos. Se propone, por tanto, un nuevo tipo de institución híbrida. En la que la autonomía y autogestión garantiza la libertad de sus planteamientos.

3.2 Mapeo Colectivo

Volviendo a artistas que usan el mapa como herramienta, encontramos al colectivo Iconoclasistas. Quienes desde el 2008 realizaron por distintas ciudades de Europa y Latinoamérica talleres de mapeo colaborativo con agrupaciones sociales, estudiantiles, culturales y artísticas.

Sus prácticas estimulan la creación de paneos, aproximaciones, enfoques y dispersión de miradas colectivas sobre situaciones y panoramas para desplegar la reflexión sobre un territorio común. Con una importante base de diseño, el colectivo Iconoclasistas produjeron un cuadernillo pensado como una caja de herramientas libres para impulsar el mapeo (*la acción sobre el mapa*), dicho de otra manera, impulsar el activismo creativo con inserción territorial en el marco de un proceso emancipatorio que se encarna en nuevas

prácticas, discursos y subjetividades. Su publicación “Manual de mapeo colectivo” es el resultado de un proceso de articulación colaborativa que se inició con una serie de talleres de mapeo. A través de ellos fueron diagramando una práctica colectiva nutrida de las múltiples miradas, enfoques y variaciones que fue adquiriendo la experiencia. Este proceso fue registrado metódicamente en las crónicas de los talleres que aparecen en dicha publicación. A partir de este manual, el grupo Iconoclasistas comparten su experiencia para mostrar cómo a través de los talleres de mapeo se pueden favorecer las distintas formas de comprender y señalar el espacio a través del uso de variados tipos de lenguajes, como símbolos, gráficas e iconos, que estimulan la creación de collages, frases, dibujos y consignas. Con ellos cobran importancia dos acepciones de la palabra “manual”: una refiere a aquello “que se hace con las manos” y la otra alude a toda “publicación que recoge lo esencial para un tema”.

Como llevamos desgranando a lo largo de la investigación, los mapas son representaciones ideológicas. Y la confección de éstos es uno de los principales instrumentos que el poder dominante ha utilizado históricamente para la apropiación utilitaria de los territorios. Este modo de operar supone no sólo una forma de ordenamiento territorial sino también la demarcación de nuevas fronteras para señalar los ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de los bienes comunes.

Los relatos de cartografías “oficiales” son aceptados como representaciones naturales e incuestionables pese a ser el resultado de las “miradas interesadas” que los poderes hegemónicos despliegan sobre los territorios. Con ello no sólo nos referimos a las procedentes de autores o instituciones políticas y sociales, sino también al discurso de los medios masivos de comunicación, y toda otra intervención que modele la opinión pública y refuerce las creencias naturalizadas y los mandatos sociales. Esta mirada aparentemente científica del

territorio, los bienes comunes y quienes lo habitan se complementa inevitablemente con otras técnicas estructuradoras del cuerpo social, tales como la videovigilancia, las técnicas biométricas de identificación y las fórmulas estadísticas que interpretan situaciones y ofrecen información para facilitar la ejecución de mecanismos biopolíticos orientados a organizar, dominar y disciplinar quienes habitan el territorio.

El Mapeo colectivo de Iconoclasistas nos enseña que la utilización crítica de mapas, en cambio, apunta a generar instancias de intercambio colectivo para elaboración de narraciones y representaciones que disputen e impugnen aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas. La elaboración de sus cartografías colectivas proviene de largas jornadas de trabajo participativo, con experiencias disímiles y resultados diversos. A partir de las cuales se solidificó desde el trabajo con organizaciones sociales, ONGs y fundaciones, tanto en zonas urbanas como rurales. A este se le sumó la disponibilidad tecnológica y el acceso a herramientas de geolocalización (como el GPS o SIG) que potenciaron el trabajo.



Figura 29. Mapeo colectivo organizado para sistematizar una visión compartida sobre las problemáticas de la ciudad. Realizado en el Centro Cultural de Santa Ana (Chile, 2014) (Iconoclasistas, s.f.)

La imagen que observamos corresponde a una de las sesiones producto de las diferentes propuestas por el grupo artístico Iconoclasistas realizada en el Centro de Cultura de Santa Ana de Chile (2014) en el cual también participaron miembros de CRAC, Radio Placeres, Movimiento de Trabajadores y Trabajadoras Clotario Blest, Agenda Kuir, revista Aural, revista Escáner Cultural y otros/as.

Tras el proyecto se detectaron una serie de nudos, los cuales se profundizaron en los plenarios y las puestas en común, mostraron conceptos alternativos sobre la ciudad y provocaron una reflexión acerca de ¿cuál sería un modelo de desarrollo inclusivo y democratizador del espacio? Como resultado se publicó un desplegable que contenía una cartografía colectiva de Valparaíso titulada ¿Te invité yo a vivir aquí?, en donde se reflejaron las principales temáticas de una ciudad modelada desde los intereses turísticos, la especulación inmobiliaria y la exclusión de amplios sectores sociales.

3.3 Lilian Amaral

Comisaria del Programa Ciudades Creativas (*Porto Alegre/Brasil, Santander Cultural/Unesco*), directora del proyecto Museo Abierto y del ANPAP (*Asociación Nacional de Pesquisadores en Artes Plásticas*), hablamos de Lilian Amaral una artista visual que centra su campo en la investigación del arte público contemporáneo. En la actualidad Lilian está desarrollando un proyecto de investigación transdisciplinario con énfasis en los actuales enfoques dialógicos establecidos entre el arte y la esfera pública.

El texto “Tejiendo redes de miradas y afectos” describe el campo de práctica artística contemporáneo como espacio de investigación, basado en experiencias procesuales y colaborativas, desarrollando la creatividad social, acciones colectivas y prácticas artísticas, que resultan en nuevas cartografías de la memoria y del imaginario social.

El escrito describe como tras experimentar la ciudad se pueden abordar las diferencias entre visualidad y visibilidad, se pasa de la ciudad al lugar. Plantear la distinción entre estos dos términos nos lleva a realizarlo también con palabras clave como recepción y percepción, comunicación e información.

El contexto actual lleva implícita una fase de cambio de cultura en el arte comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tenía lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX.

Este cambio favorece a la incipiente formación de una cultura diferente a la moderna y a sus estribaciones posmodernas. Un ejemplo de ello es la proliferación de iniciativas de artistas que promueven la participación de grandes grupos en proyectos para la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales la explotación de formas experimentales de socialización.

Como afirma Lilian Amaral (2016):

“estamos ante nuevas ecologías culturales.” (p.3)

Tales proyectos articulan ideas, imaginarios y prácticas, conectados a la subjetividad; generando así nuevas formas de intercambio y procesos que la tradición inmediata no permitía anticipar.

Lilian Amaral en sus proyectos está fundamentada por las proposiciones de Laddaga (2006) que aportan elementos para una lectura de esta reorientación en el territorio del arte, de la transición en el curso de la cual, cada día más artistas reaccionan al paradigma moderno y que, según Charles Tilly (2002), pueden crear una iluminación y tensión que facilita la activación de una cierta interacción creativa, que ofrece contextos en que los participantes

pueden establecer “acuerdos generales sobre procedimientos y resultados”.

Así es como, según el autor, pueden producirse identidades donde se consolida una “ecología cultural” que a su vez produce independencias entre sitios, transforma los entendimientos compartidos en el curso del proceso y vuelven disponibles los escasos recursos de cultura de cada lugar a través de sus conexiones con otros territorios. Concluyendo en la articulación de identidades a gran escala y luchas colectivas.



Figura 30. PictoCartografía

Proyecto de Lilian Amaral con Rogerio Rauber.

(Historia em revista, 2013.)

Un ejemplo de la obra de Lilian Amaral es la serie de instalaciones que realizó bajo el nombre de PictoCartografía, desarrolladas bajo una residencia artística en la Galería Marta Traba, Fundación Memorial de América Latina. La primera de estas Pictografías está

realizada a partir de fragmentos de madera, metal, plástico reciclado, bambú e hilos de algodón y nylon, cohesionados por tinta acrílica.

Esta cartografía articula un diálogo entre el espacio pictórico y el espacio expositivo o urbano, a la vez que discute cuestiones de la tradición artística. Es interesante observar como la instalación se apropia de las paredes y techos, posicionándose en diferentes planos, mientras que su propia proyección lumínica realiza recorridos alternos y superpuestos ocasionados por el volumen de la obra.

La disidencia como práctica

“La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad, es una especie de lector que según sus desplazamientos aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos.” (Barthes, 1990, p. 264)

Tanto la obra como los propios artículos de Lilian Amaral nos ofrecen una serie de cuestionamientos de los marcos normativos dominantes muy actualizados, no conformándose con ofrecer una teoría, la artista brasileña es capaz de meternos en su obra y apropiarnos de sus acciones con la finalidad de otorgarnos herramientas que permitan una práctica de la ciudad con toques de disidencia.

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

Tomando como referencia lo acontecido, la intención de estos nuevos agentes en la concepción de un modelo de ciudad diferente es encontrar una nueva lógica disidente, fuera de los marcos regulativos y morales que adquiere lo político en el orden del proyecto moderno, reducido a recurso instrumental y de racionalización del orden público. A partir de las nociones de Lilian Amaral, ubicamos lo público como la simple representación y actuación sensible de lo común, que busca un nuevo sentido de activismo, colocando a la práctica artística como dispositivo para visualizar la transgresión en las diferentes fenomenologías urbanas. Un arte disidente que se ubica en la escenificación de estrategias de debate, acuerdos y disputas, buscando restituir visibilidad a todos aquellos que han sido “expulsados” de la conectividad global.

La disidencia se entiende como la expresión formal de un desacuerdo parcial o total, respecto de otros criterios individuales o colectivos. Generalmente, tiene una connotación auto excluyente con el orden establecido en la sociedad o en alguno de sus ámbitos. De esta manera, en sociología, la disidencia es equivalente a la auto exclusión de un grupo, como podrían ser una comunidad o una institución de la cual se es o se fue miembro, voluntaria o involuntariamente. No obstante, la disidencia también puede ser dirigida hacia un solo pensamiento, acto o actividad concreta, e incluso creencias.

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

La tipología de práctica artística de Lilian se reproduce como un

activismo auto reflexivo que cuestiona las estrategias del activismo tradicional, que se fundamenta en la adquisición de enclaves propios contra los convencionalismos institucionales. En este sentido, la presencia de una práctica disidente ya se observa en algunos artistas con la reconfiguración de los límites urbanos, y se extiende en la actualidad con el mismo énfasis en reconstruir un espacio libre y de reconocimiento, que no se diluya en una expresión simple de rebeldía.

Ante un escenario contemporáneo, cada vez más caracterizado por la crisis de un proyecto moderno, tomar la palabra y el arte ante el silencio de una mayoría constituye una práctica necesaria contra los abusivos mecanismos de regulación propicios para reproducir el proyecto dominante. La ciudad necesita indagar y refundar nuevos valores de reconocimiento para replantear otros marcos y discursos frente a la negación de la diferencia en favor de la universalidad. Es por ello clave en el concepto de esta artista dar visibilidad a cómo los artistas y los que no lo son cuestionan la ciudad y sus hábitos, y encuentran en las cartografías un dispositivo para el reconocimiento de la diferencia. Disidencia que resurge en actuales y múltiples manifestaciones de actores, pertenecientes a movimientos artísticos, ciudadanos, mujeres o grupos varios, que favorecen lógicas distintas de empoderamiento, y que se separan de los marcos regulatorios propios del proyecto hegemónico.

Desde nuestro objeto de estudio, la práctica artística que sitúa la disidencia como vertiente crítica en las intervenciones y manifestaciones de propuestas es de gran interés puesto que convierte el arte en una herramienta al alcance de cualquiera con iniciativa y una aptitud crítica y colaborativa.

3.4 Josep Cerdà

Josep Cerdà y Ferrer, escultor y catedrático de Escultura de la Universidad de Barcelona, es uno de los principales investigadores de la Cartografía Artística. Focalizando su campo de estudio en lo que catalogamos como cartografía sonora, realizando diversas instalaciones y estudios entorno al ambiente sonoro de paisajes urbanos. Siendo director y docente del máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona comparte sus conocimientos y proyectos con decenas de alumnos cada año, realizando a su vez proyectos conjuntos mediante herramientas como la cartografía y el mapeo. Su proyecto de cartografía sonora: observatorio de transformación urbana del sonido, ese centra en el análisis del ambiente sonoro en zonas de tensión y conflicto, donde se han ido produciendo cambios bruscos de transformación urbana, movimientos migratorios, zonas de fricción o articulación entre lo urbano y la naturaleza. El ambiente sonoro de los espacios urbanos está definido por las marcas sonoras y las trazas acústicas de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo.

Como llevamos sosteniendo a lo largo de la investigación, el espacio público es una composición en transformación y es también un reflejo de los cambios estructurales de la sociedad, esta composición no es sólo física sino que también tiene sus rastros sonoros.

La cartografía artística representa flujos visibles (como las trayectorias y recorridos) e invisibles (como el sonido) que unen la experimentación y la interpretación de la realidad cotidiana, que operan simultáneamente en una esfera global y local. Como hemos visto anteriormente, la cartografía se caracteriza en que la información recogida es multicapa y marca una trama de relaciones que, como afirma Cerdà, configuran un mapa sonoro.

La finalidad de sus proyectos es decodificar la información sonora de la ciudad como un elemento que se manifiesta con capas sobrepuestas y en constante transformación. Aplicando una capacidad organizativa del arte mediante estrategias de observación de una realidad fluctuante y difusa.



Figura 31. Josep Cerdà con cabeza binaural realizando registro sonoro de la Alhambra. (Cerdà, 2016)

Cerdà ha realizado diversos proyectos, sin embargo, destacamos la investigación de un aspecto inédito en el estudio del sonido de la Alhambra de Granada: la Cartografía Sonora del monumento. Cabe nombrar que el Paisaje Sonoro de la Alhambra, ha sido estudiado por varios autores (Iges, Paniagua, Pelinski), pero su aportación principal es establecer los parámetros de un estudio geométrico y compositivo del espacio, a partir del cual se han realizado grabaciones geolocalizadas mediante la grabación con una cabeza binaural, un sistema de grabación que permite el registro tridimensional del sonido, es decir, tal como lo podemos percibir en un recorrido por el espacio real.

Cartografía Sonora, es definida por Cerdà como:

“el término que usamos para definir y analizar la localización de los sonidos en el espacio” .

(Cerdà, 2016)

Anteriormente se había grabado el espacio de los Palacios Reales, mediante microfónica convencional, con registro en estéreo. En su estudio ha establecido unos parámetros de grabación geolocalizando los sonidos en el espacio, mediante una ubicación de los microsonidos, y mediante los recorridos del agua como fuente sonora. Realizando así un estudio geométrico de los espacios, estableció los recorridos posibles en las salas y jardines de la Alhambra, para finalmente establecer parámetros de grabación complejos donde se generan las características sonoras de cada sala y jardín. Son de gran interés las grabaciones de campo que el autor realizó a partir del recorrido geométrico en el espacio haciendo uso de los trazados armónicos y reguladores del monumento.

El sonido de un lugar configura la identidad cultural, la investigación consiste en realizar grabaciones de campo, para promover la difusión y el conocimiento mediante acciones artísticas. El sonido, los ambientes sonoros, los sonidos de la naturaleza y los recuerdos sonoros son elementos que definen la condición diferencial de una cultura, es por este motivo que es necesario preservarlos y difundirlos. Es con esta finalidad que el proyecto se desarrolla como un trabajo sistemático de recogida de datos sonoros para identificar sus componentes ya que el registro de la identidad sonora de cada lugar, es un documento que ayuda a analizar los aspectos diferenciales de cada entorno. Las grabaciones, efectuadas en el entorno, registran los sonidos ambientales y dan una imagen sonora del momento efímero en que han sido captados.

En 2010 Josep Cerdà realizó la grabación del Paisaje Sonoro de Brasil, se realizaron las grabaciones en el estado de Bahía, y posteriormente en Sao Paulo y Brasilia. Realizando unos talleres especializados en grabación de campo para la formación de equipos de artistas sonoros que se implicaran en el proyecto.

Estos workshops se realizaron en el ámbito de diferentes universidades, la Universidad Federal de Salvador de Bahía (*Escola de Belas Artes*), La Universidad Estadual Paulista UNESP de Sao Paulo (*Instituto de Artes*) y la Universidad de Brasilia.

Josep Cerdà es miembro del grupo de investigación GIIP de la UNESP de Sao Paulo, grupo de investigación que dio la ayuda necesaria en la programación de las grabaciones del Paisaje Sonoro.⁽¹⁾ Este trabajo se presentó como Ponencia en el Congreso “Entre Territorios” en el 19 Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (AMPAP) que se celebró en Cachoeira, Estado de Bahía, Brasil. En el mismo año 2010, Josep Cerdà realizó la grabación del Paisaje Sonoro de las Islas Azores, realizando un Taller en la Universidad dos Açores de Ponta Delgada, a partir del cual se pudo

establecer un equipo de estudiantes interesados, básicamente de la carrera de Patrimonio Cultural y Arquitectura, que prosiguieron los trabajos iniciados en las grabaciones de campo realizadas en la Isla de Sao Miguel.⁽²⁾

Siguiendo este paralelismo con las grabaciones en las ambientes insulares que siempre muestran aspectos sonoros muy contrastados, y con la finalidad de buscar correlaciones sonoras entre diferentes

(1) Este trabajo de campo se puede consultar en la página web: <http://www.paisagenssonorasdobrasil.blogspot.com> Y los sonidos están recopilados en: <https://soundcloud.com/artsonor> y <https://soundcloud.com/brasilsoundscape>

(2) El trabajo realizado se puede consultar en la página Web: <http://www.azorespaisagemsonora.blogspot.com/> Y se pueden escuchar los registros sonoros en: <https://soundcloud.com/cores-paisagenssonoras>

Islas Atlánticas, en 2011 y Cerdà se unió con un proyecto liderado por el artista sonoro Atilio Doreste en su proyecto de grabación del Paisaje Sonoro de las Islas Canarias con título Nodos Sonoros/ Fonoteca del Mar.

Este proyecto, con una dotación económica del Gobierno Autónomo de Canarias, permitió realizar un estudio de los sonidos de los entornos marinos y con la posibilidad de proseguir este estudio en otras islas del Atlántico.

El Paisaje Sonoro no solo es el ambiente sonoro audible, sino que también está compuesto de otros fenómenos sonoros de difícil audición o prácticamente inaudibles, aspectos que tienen un gran interés para analizar sus componentes desde un punto de vista artístico y científico.

En 2011, Josep Cerdà inició un proyecto innovador en el ámbito de la grabación de campo que es el registro sonoro de los paisajes sonoros no audibles el cual fue financiado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Paisajes Sonoros no audibles, hace referencia a los sonidos del entorno de difícil o nula audición:

Vibración y resonancia. Los materiales, tanto los naturales como los artificiales transmiten las vibraciones y las ondas sonoras. Puentes, estructuras de los edificios, superficies, maquinas, y estructuras naturales tienen una sonoridad producida por la vibración y la resonancia, estos sonidos inaudibles pueden ser grabados mediante piezoeléctricos, micrófonos de contacto e hidrófonos, registrando un ambiente sonoro muy diferente al que nuestra percepción está acostumbrada a captar.⁽³⁾

(3) Página web: <http://paisajesonorovalencia.blogspot.com.es>
Audio: <https://soundcloud.com/artsonor/vibracionalamedacerda>
<https://soundcloud.com/artsonor/vibracio-pont-cachoeira-brasil>

VLF (Very Low Frequency) son emisiones de radio producidas de una manera natural por emisiones electromagnéticas que se producen y difunden en bandas de frecuencias extremadamente bajas, generalmente en el rango de 100 Hz a 10.000 Hz. Por medio de una antena y un receptor que amplifique la señal, pueden ser audibles. Los sonidos que se propagan por las VLF, tienen el origen en las tormentas y auroras boreales, el campo magnético de la Tierra y la actividad del Sol, interactuando mutuamente para dar lugar estos sonidos inaudibles formados por una composición musical extremadamente compleja y aleatoria.⁽⁴⁾

Efecto DPOAE, Hass, Lombard, Larsen: percepciones sonoras generadas en los órganos auditivos internos del espectador (oyente) del paisaje. DPOAE (Distortion Product Otoacoustic Emissions) cuando escuchamos dos sonidos puros de una determinada frecuencia, las vibraciones suplementarias en el oído interno produce una tercera frecuencia. Se basa en un principio que trabajan tanto en la ciencia médica y la práctica musical, también se menciona en la musicología como “tono de Tartini”. El mismo año el artista tuvo la posibilidad de experimentar con estos conceptos y darlos a conocer mediante una ponencia en el Congreso Diálogos Intercontinentais en Sao Paulo. Con título Air-City, Activar lo intangible, presentando una instalación sonora realizada conjuntamente con el investigador del GIIP Efrain Foglia. Air-City es una instalación que involucra el uso de un espacio físico, dispositivos móviles (Android), redes inalámbricas, mapeado y sonido, todo articulado a través de PureData.⁽⁵⁾

(4)Audio: <https://soundcloud.com/search?q=josepcerda%20vlf>

(5)La web del Paisaje sonoro de Sao Paulo es la siguiente: <http://aircitysaopaulo.blogspot.com.es>

Los sonidos se pueden encontrar en: <https://soundcloud.com/aircity/>

Estas experiencias se pueden consultar en el artículo escrito por Josep Cerdà:

Observatorio de la transformación urbana del sonido: la ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. Arte y Políticas de Identidad Universidad de Murcia. Enlace electrónico: <http://revistas.um.es/api/article/view/174011>. Y en el artículo de la revista Revista de Estética e Semiótica. *Núcleo de Estética, Hermenéutica e Semiótica de la Faculdade de Arquitectura, Universidade de Brasília. PPG-EAU-UnB* Enlace Electrónico: <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/1160/showToc>

En el año 2013, se realizó una exposición-instalación sonora en el Museo Nacional de la República en Brasilia, Brasil, con los sonidos del agua grabados en diferentes localizaciones de Europa (España, Portugal, Rumania) y América (Chile, Brasil, México). Incluyendo el estudio de la Alhambra de Granada.⁽⁶⁾

Siendo conscientes de la cantidad de proyectos e instituciones que se involucran en el estudio del espacio sonoro, llegamos a la conclusión de que se trata de una metodología y estudio en auge que se presenta sobretodo en talleres, con un formato colaborativo y participativo. La privatización del arte forma parte del pasado. Con artistas como Cerdà y Lilian Amaral nos reiteramos en la concepción de la figura del arte como una herramienta popular con capacidades prácticamente infinitas.

3.4.1 Laboratorio del Caos. Prácticas y subjetividad

Recibe el nombre de Laboratorio del Caos una asignatura establecida en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona impartida por Josep Cerdà. Destacamos esta asignatura ya que ha sido generadora de gran número de cartografías artísticas enfocadas en zonas de conflicto de la ciudad de Barcelona realizadas por sus alumnos. Recibe el nombre de Laboratorio del Caos en referencia a la Teoría del Caos, que es la denominación popular de la rama de las matemáticas y la física, entre otras ciencias, para tratar ciertos tipos de sistemas complejos y dinámicos muy sensibles a las variaciones en las condiciones iniciales. Se destaca por concluir que pequeñas variaciones iniciales pueden implicar grandes diferencias en el comportamiento futuro, imposibilitando así la predicción a largo plazo.

(6)La exposición se realizó en octubre de 2013, existiendo una página web con las fichas de referencia de todos los sonidos: <http://aquasound.tumblr.com>

Y los sonidos se pueden escuchar en la plataforma Sound Cloud:

<https://soundcloud.com/aquasound-1/watersound-1-josepcerd/recommended>

Favoreciendo la creatividad y subjetividad del individuo, en dicha asignatura, se imparten conocimientos fundamentales del tema que nos compete, ocasionando así gran número de cartografías diversas que focalizan su contenido y metodología a razón de los intereses del propio artista que las generan. La exposición final de todas estas cartografías y el flujo de intencionalidades, datos recabados y experiencias personales, junto a las vivencias personales nos recuerdan a los procesos colaborativos de grupos como los Iconoclastas o la artista Lilian Amaral.

Desde el curso 2010-2011 y con la previsión de que en la construcción de la nueva Filmoteca de Catalunya en la Plaza Salvador Seguí del Raval resultara un motivo de transformación del barrio, Cerdà propuso a un grupo de artistas vinculados a la asignatura Laboratorio del Caos de la Licenciatura de Bellas Artes, del Master de Creación Artística y en el Master en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, hacer un seguimiento de los cambios que se producirían en un perímetro bien delimitado como es la confluencia de las calles Espalter, St. Pau y d'En Robador, que tradicionalmente eran el centro neurálgico de la prostitución de Barcelona, y en los últimos años lugar de acogida de las nuevas migraciones.

Se establecieron unas pautas para unificar el trabajo en cuanto a formato y marco conceptual de la experiencia. En primer lugar se marcó que cada colaborador seleccionara un solo aspecto de la complejidad de este lugar, un único y aislado centro de atención, de las múltiples capas que podemos establecer en la plaza, con la finalidad de que posteriormente sea la adición de todas las propuestas que diese una aproximación de la realidad.

A lo largo de la propuesta surgieron cartografías de diversas tipologías. Entre ellas, destacamos la cartografía textual (*Figura 32*) de Joaquín Reyes quien dibuja una compleja red a partir de las ondas de las palabras, teniendo en cuenta la secuencia de hora/día/palabra.

Las palabras son extraídas de las conversaciones que el artista fue escuchando y registrando a lo largo de varios días. Cada una de estas ondas las representa con tres colores para diferenciar de las que le parecen interesantes, indiferentes o no interesantes. Además de ser una cartografía con una fuerza visual abrumadora es interesante destacar el contraste entre una imagen que nos transporta a pensar en estadísticas, algo muy medido y pautado, y no obstante, es el reflejo de algo tan personal y subjetivo como el propio interés del artista hacia conversaciones aleatorias.

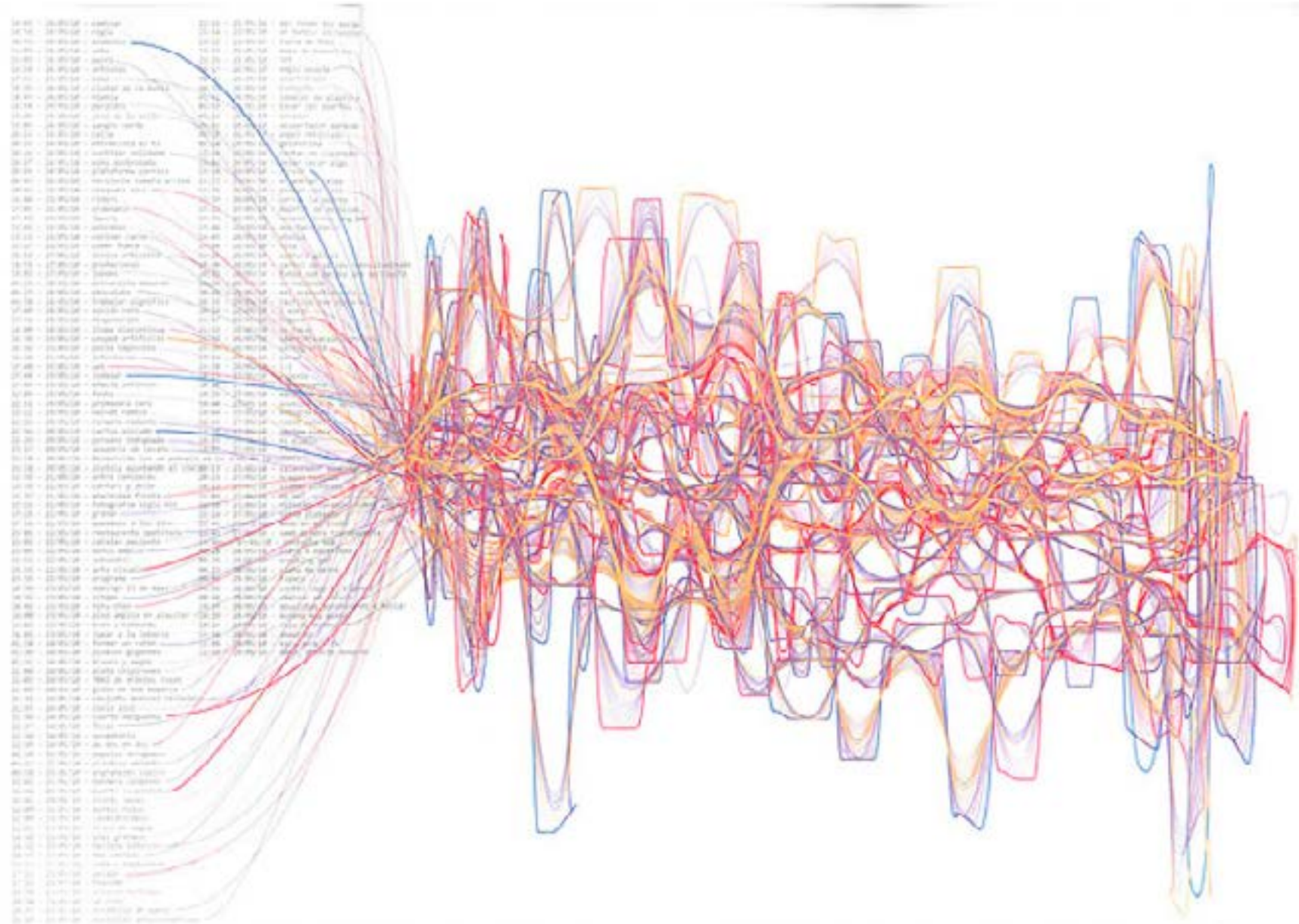


Figura 32. Cartografía realizada por Joaquín Reyes durante la asignatura Laboratorio del Caos. (Cerdà, s.f.a)

Capítulo IV

4. Tipologías de Cartografía Artística

A lo largo de esta investigación hemos ido viendo cómo se construye el concepto cartografía y sobretodo los ítems que diferencian la científica de la artística.

En la actualidad el término cartografía forma parte de esos conceptos que están al alza, gran cantidad de artistas se definen a sí mismos y a su obra como “cartográficos”.

No obstante, el hacer uso del mapa no siempre es suficiente. Hemos visto como el mapear se convierte en una acción que implica, entre otras, la apropiación y experimentación del territorio. Sin dejar en detrimento la subjetividad e intencionalidad del autor, es evidente que por consecuencia este último siglo se han ido desarrollando gran cantidad de tipos de cartografías cuyo foco de atención es tan diverso como subjetividades existen. Es por ello, que hemos intentado hacer

una catalogación en base al foco de atención y la metodología utilizada. Cada tipología será brevemente introducida e ilustrada por artistas consagrados y amateurs.

4.1 Análisis del lugar

Un territorio se forma a partir del objeto y de las personas que lo habitan. Prestar atención del urbanismo y de todas aquellas cosas fijas y móviles que ocupan un lugar a partir de visiones tanto de personas cercanas al lugar o no, pueden ofrecer un conocimiento del espacio tal que desemboque en conclusiones sociales, urbanísticas y políticas, entre otras.

Pongamos un ejemplo que nos es cercano: el barrio del Raval. Éste en la actualidad se caracteriza por ser un barrio muy cosmopolita, en el que gran variedad de culturas y etnias conviven a diario. No obstante, hace unos años no era así, cuando se produjo el flujo migratorio éste fue notable a nivel visual con el paso del tiempo, cuando por parte de los nuevos habitantes se produce una ocupación del espacio público y comercial.

Sin embargo, si prestamos atención a otros sentidos, no sólo el visual (*que a nivel histórico se le ha elevado como el sentido por antonomasia*), como lo sería el olfato, somos testigos de que antes de ver un cambio como tal podemos captar otros cambios como lo sería la aparición de nuevos olores procedentes de nuevas especias y culturas gastronómicas.

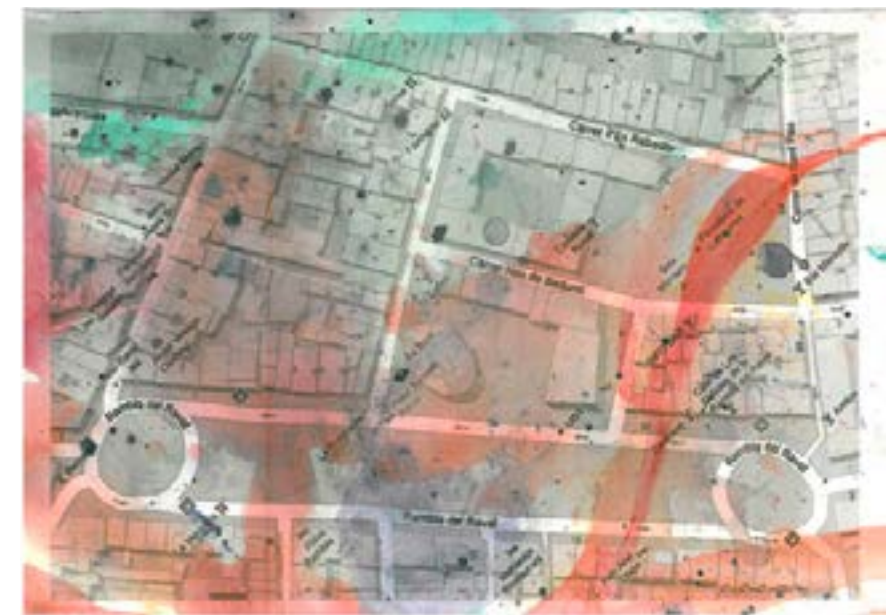


Figura 33. Joan Bosch. Mapa de olores. (Cerdà, s.f.b)

Artistas como Joan Bosch han realizado mapas de análisis del lugar a partir de los olores, clasificando los olores en aromas especiados, aromas de Italia, aromas de mar, zonas de meado, aromas de café, aromas de cocina moderna. Todo ello realizado en el barrio del Raval, considerado como un lugar de cierta peligrosidad, por lo que es el centro de mirada en muchas cartografías.

A pesar de que podríamos considerar este tipo de mapeo como perteneciente también a la tipología de recorridos, la diferenciación que realizamos para que se mantenga en ésta y no otra, es que el movimiento se realiza para y por el análisis, sin embargo, en las trayectorias y recorridos generalmente se caracteriza por no tener objetivos a priori, es decir, realizar una deriva que después sí puede ser analizada, no durante

Fijar la mirada en elementos que pueden parecer carentes de importancia nos puede aportar un conocimiento de lo que ocurre a nivel social, como es el caso de la cartografía realizada por María Magdalena Bagur que fija su foco de atención en la distribución de las colillas que encuentra alrededor de la Filmoteca de Cataluña.

Aparentemente la artista realiza un análisis inofensivo, pero si prestamos atención somos conscientes de en qué puntos de la plaza Salvador Seguí se encuentran las terrazas de los bares o donde la gente tiende a esperar, respecto a ésta última dependiendo de donde esté el acceso a la filmoteca podemos deducir que es gente que espera para entrar a una proyección o por lo contrario, si se trata de callejones de alrededor es muy probable que coincida con puntos frecuentes de prostitución.



Figura 34. María Magdalena Bagur. Mapa de colillas. (Cerdà, s.f.b)

La metodología utilizada por el artista marca no sólo la manera de captar el territorio, también nos permite entrever las preferencias y gustos de éste.

The Bosque County es un mapa realizado por Ave Bonar artista fotógrafo cuya obra se caracteriza por captar escenas con un toque de humor y una luz y color que nos trasladan a lo vintage. A pesar de no ser considerado un artista de cartografía, a raíz de un viaje que realizó en coche desde Austin hasta Seattle, en el cual fotografió todo el recorrido, coincidiendo con una exposición de cartografías a la que fue invitado como artista, aprovechó el estudio que realizó para hacer su primera cartografía: Photological Map. Desde entonces el artista ha realizado diversos mapas entre los que se encuentra The Bosque County en la cual Bonar fijaba pequeñas fotos de todos los sitios históricos del condado. Siendo expuesto en el vestíbulo de un importante banco de seguridad en Cranfills (Texas) junto con una colección de fotografías en blanco y negro.

Utilizar la fotografía como medio para captar el entorno urbano puede suponer una vía muy efectiva para ofrecer una imagen clara y concreta de aquello en lo que el artista fija su atención. Realizando el mismo camino que realizó el artista cualquier otra persona hubiese registrado elementos diferentes o desde diferentes perspectivas; así pues siendo espectador o creador somos conscientes de que las identidades de los lugares antes de convertirse en una visión global requieren de la concepción individual y que a pesar de ser antónimos el uno requiere del otro para existir.

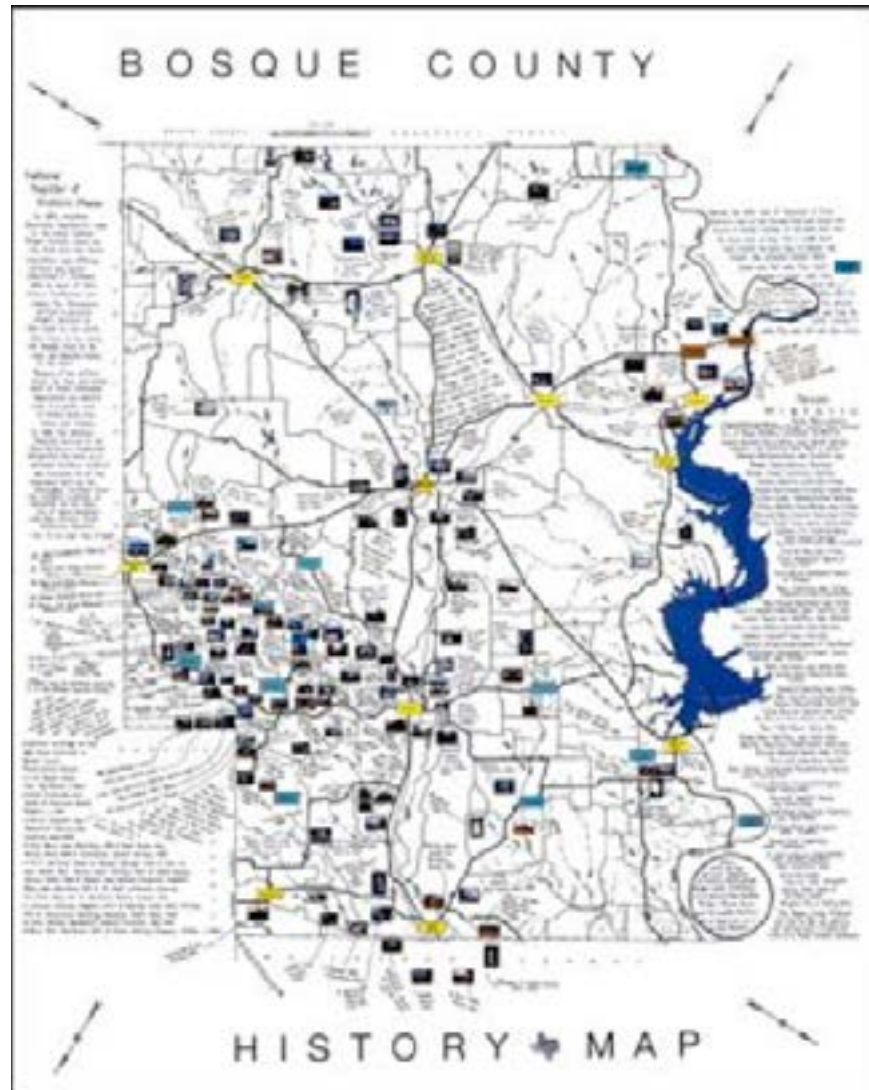


Figura 35. AVE BONAR The Bosque County, 2001. (Donar, s.f.)

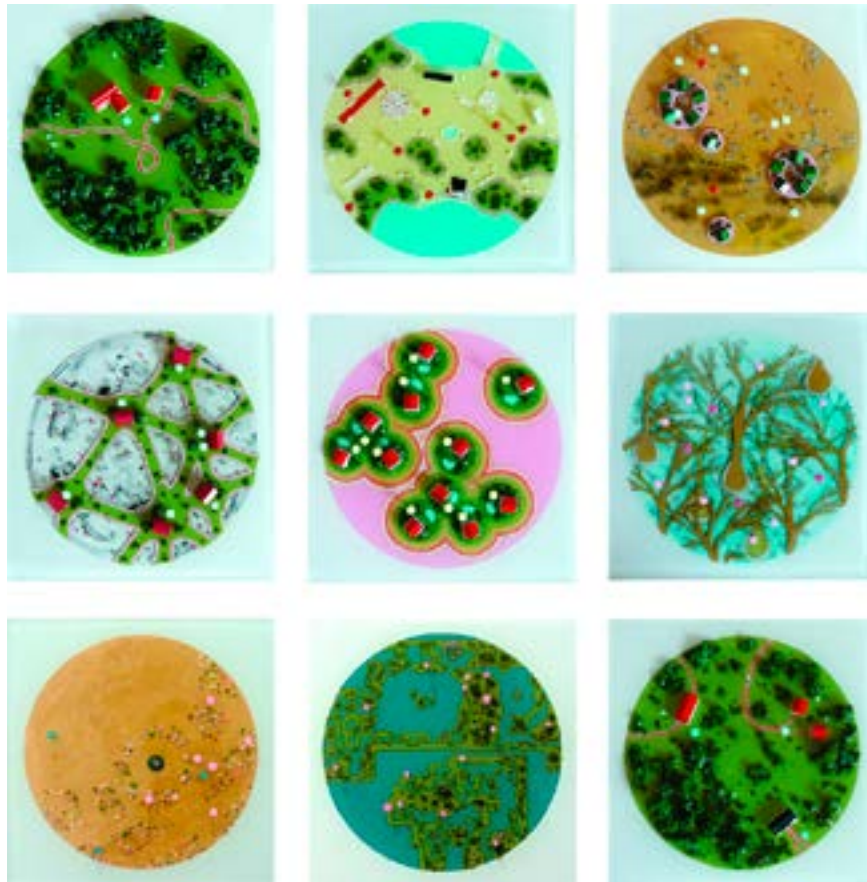


Figura 36. Darlene Charneco. Varios mapas
(Charneco, s.f.)

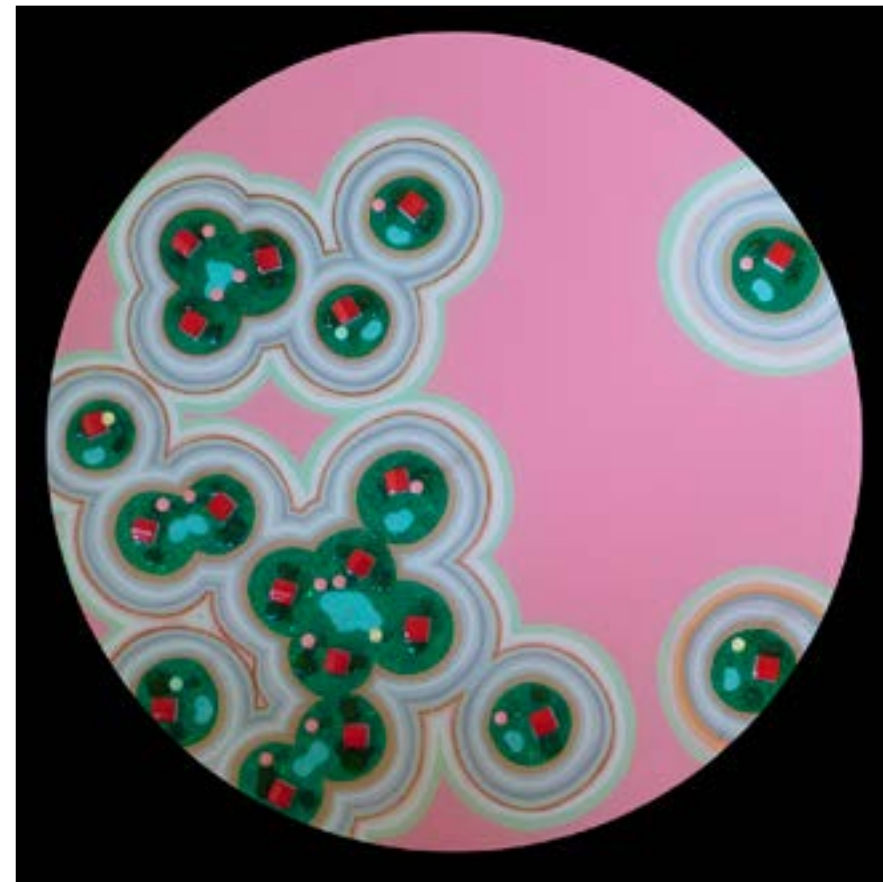


Figura 37. Darlene Charneco. Petri's Playground (2010)
(Charneco, s.f.)

Darlene Charneco, artista contemporánea, es otro de los ejemplos de cartografía de análisis del lugar. Sus series se caracterizan por mirar a la gente, las redes, los hogares y las comunidades como parte de la etapa de crecimiento de un organismo mayor.

Los racimos de casas que comparten o secuestran recursos y las costas se ponderaron como experimentos de sostenibilidad dentro de placas de Petri imaginarios. Las obras de Charneco tornan ficción el “donde estamos”, mientras que la exploración de herramientas mnemotécnicas y tecnológicas que permiten crecer las redes y ampliar nuestro sentido de comunidad. La artista se imagina experiencias superpuestas de la humanidad e intereses compartidos que crean nuevos mapas interactivos de posibilidades y esperanzadores de que los desafíos locales y globales vitales pueden ser resueltos colaborativamente.



Figura 38. Chris Wilson. “Threads of Time”
(hilos en el tiempo) 2010. (Wilson,2010)

Realizar una cartografía artística no siempre se presenta en formato papel o en 2D, como hemos ido viendo a lo largo de esta investigación, la instalación también puede constituir un medio válido.

Un ejemplo de ello es la obra de Chris Wilson (*Figura 38*) obra que tuvo como objetivo reconocer la historia del lugar (*como una antigua fábrica de ropa*) y también la zona geográfica más amplia Newtown abbey a través de una celebración de la historia local del pasado al presente, reunidos en una forma escultural dinámica que conecta éstos a las discusiones entre la gente y el lugar. La escultura tiene como objetivo lograr esto a través de la concepción simbólica de una gran forma de tabla inclinada cubierta con un mantel que se transforma en una representación del paisaje de los alrededores con los patrones de campo, carreteras y rasgos históricos significativos. El mantel de hecho se convierte en un mapa de las áreas de la historia local.

4.2 Literales o textuales

Una tipología de cartografía es la literaria o textual, es decir, la que hace relación a la palabra y el texto. Consideramos que el espacio inevitablemente está ocupado por el texto, Marc Augé nos dice que:

“un ejemplo de invasión del espacio por el texto son los supermercados en los cuales el cliente circula silenciosamente, consulta las etiquetas, pesa las verduras o las frutas en una máquina que le indica, con el peso, el precio, luego tiende su tarjeta de crédito a una mujer joven pero también silenciosa, o poco locuaz, que somete a cada artículo al registro de una máquina descodificadora antes de verificar si la tarjeta está en condiciones”

(Augé, 2008, p.103)

Ampliando el marco de actuación a la ciudad las posibilidades son muchas ya que ésta está construida con la finalidad comunicativa, plagada de códigos, imágenes, estrategias, normas, etc. Al servicio de la lengua y su finalidad comunicativa.

Realizar un texto distribuido en el mapa de un territorio con las frases realizadas de lo que en él se puede ver, mirar, observar durante un recorrido y un tiempo determinado. A partir de la palabra se puede proponer una mapificación literaria de los placeres sencillos encontrados en el entorno, subdividido en placeres táctiles, placeres olfativos, placeres sonoros, placeres materiales, placeres gustativos e incluso placeres emotivos. Prestar atención de la palabra nos puede llevar a acercarnos a un conocimiento social del espacio, por ejemplo realizando un mapa sonoro de los idiomas que se escuchan en él nos convertimos en testigos de la cantidad de etnias y culturas que conviven a diario en un mismo espacio. Fijándonos y yendo a la caza de conversaciones furtivas no sólo el contenido de éstas es importante, la palabra no es únicamente un significado, sino también una procedencia y memoria del individuo.

Hay otras cartografías literarias que se basan en estructuras geométricas, más o menos complejas. Un ejemplo es la cartografía de Joaquín Reyes quien dibuja una compleja red a partir de las ondas de las palabras con una secuencia de hora/día/palabra, que extrae de conversaciones a lo largo de varios días de trabajo de campo.

Cuando hablamos de palabras no necesariamente lo hacemos desde el propio individuo. Una ciudad está plagada de mensajes textuales incorporados en sus carteles publicitarios, señales de tráfico e incluso en sus paredes. Mariano Urbano, estudiante de Bellas Artes, realizó una cartografía prestando atención de los graffiti que encontró por el barrio del Raval, en su obra define en cuatro niveles de colores las relaciones del lenguaje éstos.

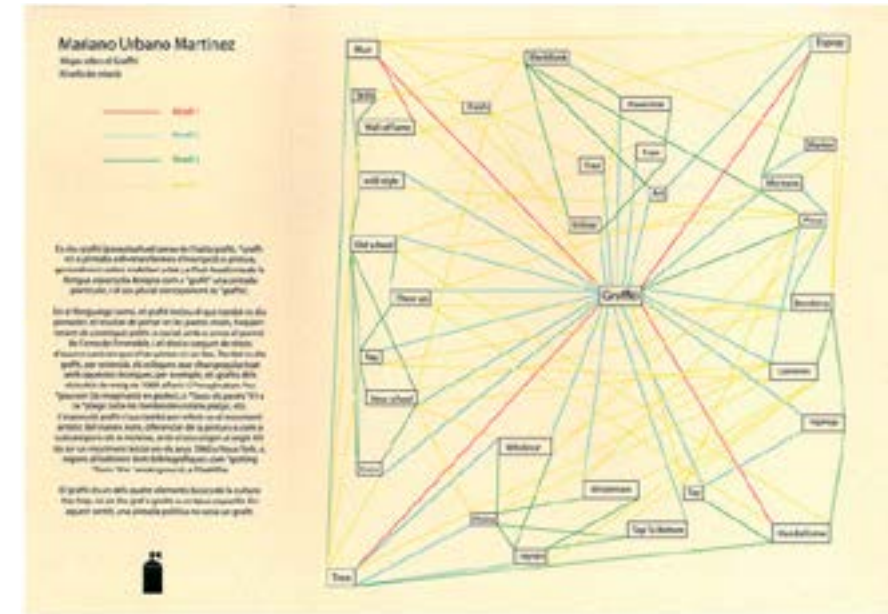


Figura 39. Mariano Urbano Martínez.
Mapa sobre el graffiti. (Cerdà, s.f.c)



Figura 40. Axis Maps. Detalle de Washington Map
(AxisMaps, 2015)



Figura 41. Axis Maps. Chicago Map (AxisMap, 2015b)

Una cartografía considerada de campo artístico es una herramienta de conocimiento al alcance de cualquiera que muestre interés por conocer un espacio a partir de la experiencia propia. Un elemento de la ciudad que es de gran importancia y pasa desapercibido es el nombre de los elementos básicos urbanísticos, es decir, de las calles, plazas, parques, etc.

Axis Maps, una pequeña empresa de cartografía que se especializa en el diseño y la construcción de mapas interactivos personalizados para una amplia variedad de clientes. Basado originalmente en Madison, en la actualidad trata de difundir a través de dos continentes. Para esta empresa los mapas tipográficos comenzaron como un proyecto paralelo de diversión, algo en que trabajar entre las horas dedicadas a crear la interfaz de usuario de maquetas en Photoshop o escribiendo código HTML y Javascript. El proyecto de Axis Maps se ha expandido a una línea completa de mapas de diez ciudades y varios de edición limitada de alta calidad, mapas de tipografía impresa a mano.

Los mapas reflejan con precisión las calles, carreteras, parques, cuerpos de agua y más, utilizando únicamente el texto con los nombres de esas características. Sólo mediante un riguroso tejer de miles y miles de palabras componen una imagen completa de la ciudad emergente. Cada pieza de tipo es cuidadosamente colocada para completar para cada mapa.

Curiosamente no hay nada automatizado al hacer estos mapas. Todo está distribuido manualmente mediante Adobe Illustrator, desde la introducción de nombres sobre una imagen OpenStreetMap, a composiciones de texto a lo largo de trayectorias curvas para representar el agua que fluye, y así borrar selectivamente la cuadrícula que forma el mapa substituyéndolo por texto para crear un modelo de la calle tejido. Cada ciudad es diferente intencionalmente en estilo,



Figura 43. Armelle Caron. Le monde/ Le monde rangé
(*Les villes Rangees, s.f.*)

Otro tipo de reordenación del mapa es el que realiza Chris Drury, artista nacido en Colombo, (*Sri Lanka*), cuya obra es muy variada y destaca por el uso de materiales naturales y la alteración del terreno ordenándolo y creando una sensación de artificialidad muy marcada. Característico de sus composiciones es el uso del círculo y espiral como elemento compositivo en la gran mayoría de sus obras, llegando a derivar en las marcas de las huellas dactilares realizadas en el propio terreno como las realizadas en Hove Park (*considerada como obra Land Art*).

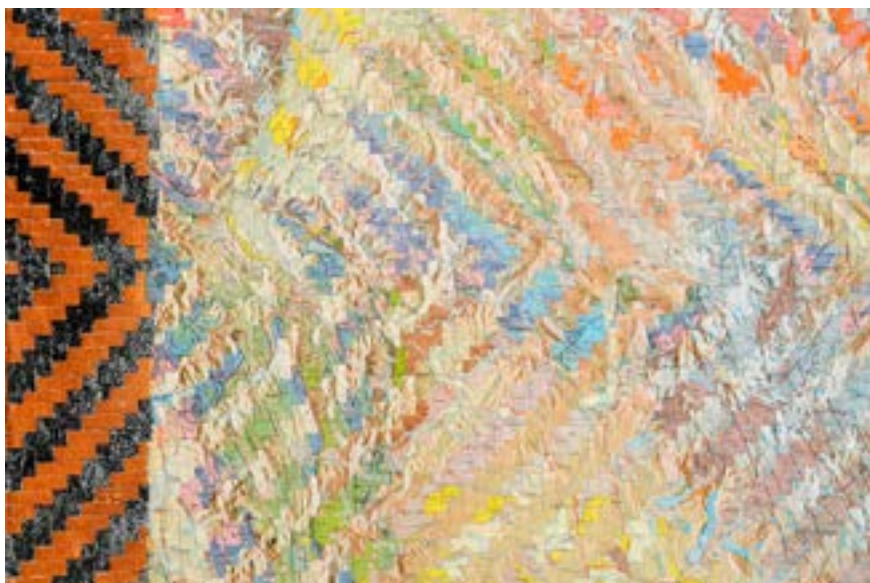


Figura 44. Chris Drury. Detalle de On the Ground,
above and below Wyoming. (Drury, s.f.)



Figura 45. Chris Drury. On the Ground,
above and below Wyoming. (Drury, s.f.)



Figura 46. Daniel Medina. Mapas Sociales 2009
(*Cartografía de lo inmaterial, 2016a*).

Daniel Medina (Caracas, 1978) es un depredador de imágenes. Un atlas de Venezuela o un libro que promueve el turismo en el país son más que suficientes para que el artista altere la realidad de los monumentos y las edificaciones más emblemáticas. Como si se tratase de un cadáver, el artista comienza a diseccionar hoja por hoja. Por ejemplo, a una imagen de un mapa geográfico le superpone de manera desordenada trozos de otra fotografía del mismo lugar. Son pequeñas alteraciones que hacen que el espectador se detenga a observar una estructura diferente y se replantee la infinidad de posibilidades y alteraciones que se pueden producir en un lugar.

4.4 Sonoras

Explorar el territorio y realizar un análisis de los componentes que ocupan el espacio es esencial. El sonido es un elemento que forma parte del lugar no únicamente como ocupante del espacio sino también cumple una función transformadora y generadora del lugar.

Esta tipología de cartografía podría incluirse en otras como lo son las de análisis del lugar o en las de trayectorias y recorridos (*ya que el sonido es movimiento*). Sin embargo, decidimos nombrarlo como categoría propia debido a su complejidad metodológica y a las múltiples opciones que ofrece.

Generalmente casi todas las cartografías sonoras se componen por el mapa y un DVD adjunto con la grabación de los sonidos asociados a cada mapa. No obstante, hay cartografías en las cuales el sonido se muestra visualmente mediante grafías del sonido.

Andrea García, estudiante de la asignatura Laboratorio del Caos de la Universidad de Barcelona, adhiere un micrófono de contacto o piezoeléctrico a un carro de la compra y hace el recorrido perimetral

de las calles que limitan con la filmoteca situada en el Barrio del Raval, las ondas grabadas, se grafían en el plano de su recorrido y los sonidos, como en la mayoría de los casos, está en SoundCloud.



Figura 47. Andrea García. Mapa sonoro alrededor de la Filmoteca de Cataluña. (2012) (Cerdà, s.f.d)

En algunos casos artistas como Viriato Augusto forman el mapa clásico de calles estructuradas a partir de la grabación de los sonidos que capta en cada una de ellas, finalmente mostrándolo en formato visual donde los dibujos son gráficos de onda de las diferentes zonas.

El sonido nos revela datos importantes del espacio, concretamente en núcleos urbanos éste se magnifica e ilustra situaciones diarias como la cantidad de tráfico, espacios de conflictos (sonidos de sirenas y acción policial), zonas escolares, espacios de trabajo armónico y relajado, entre otros. Este tipo de acción es cada vez más utilizado para prever

cambios sociales y realizar modelaciones urbanísticas que se adapten mejor al momento actual, ya que recordamos que las ciudades las concebimos como seres vivos en constante transformación.

Uno de los grupos destacados que utilizan este sistema es el laboratorio de Le Cresson, donde se desarrollan todo un conjunto de métodos de análisis basados en diversas formas de reactivación y de recorrido sensorial como desde el arte sonoro site-specific, dando lugar en este último ámbito a múltiples reinterpretaciones de la cotidianeidad.

El espacio que el artista decide para realizar el estudio y posteriormente el mapeo, marcará el resultado y las conclusiones de la obra. En el caso del sonido, todos reconocemos espacios con gran cantidad de ruido ambiental y otros que teóricamente mantienen silencio para favorecer capacidades como la concentración. Rafael Cañete, estudiante de Bellas Artes (*también de la asignatura Laboratorio del Caos*) se planteó precisamente lo anterior, realizó una cartografía sonora del interior de una biblioteca.

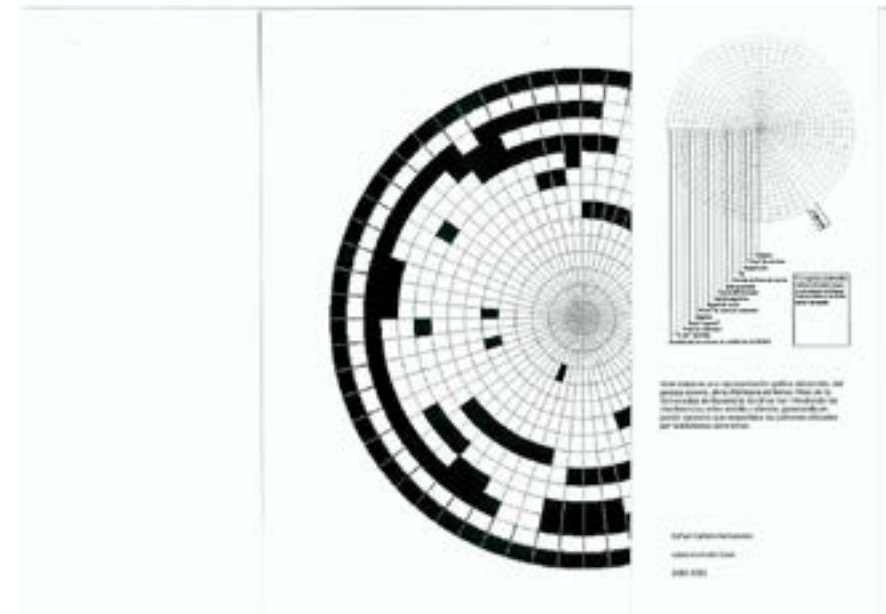
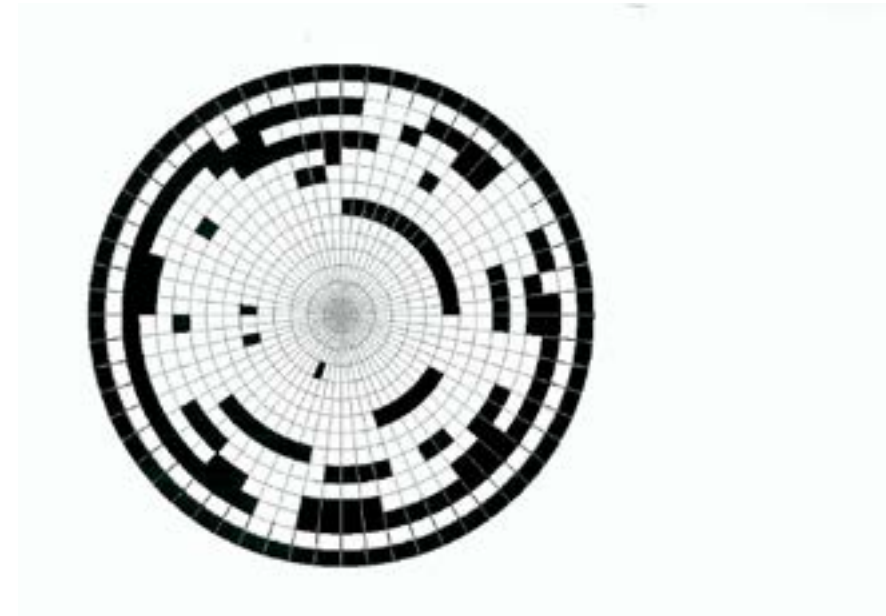


Figura 48. Rafael Cañete. Mapa sonoro, 2010
(Cerdà, s.f.e)

4.5 Inmateriales

La ciudad también puede ser vista como una piel. Su característica de mutabilidad y continua transformación producen que la sensación de que la ciudad es un conjunto de elementos efímeros. Por definición *inmaterial* es aquello que pertenece al espíritu o no captable a través de los sentidos, sin embargo, al referirnos a lo inmaterial lo hacemos bajo el prisma de que son todos aquellos elementos físicos y no físicos destinados a perecer o mutar con el paso del tiempo y su apropiación es de carácter personal. Esta tipología de cartografía quizás es la que puede abarcar mayor número de posibilidades. Por una parte debido al grandioso número de elementos que componen una ciudad y por otra a que a lo anterior debemos sumarle las infinitas posibles subjetividades que se apoderan de estas. Así como en otras tipologías de cartografías como las sonoras, un sonido es uno y después se contabilizan las interpretaciones, en el caso de la cartografía inmaterial partimos de la subjetividad del individuo y su interpretación.

“Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. [...] Hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas.”

(Foucault, 1968, p.48)

Desde el registro de las texturas de una ciudad realizando la técnica del frottage (en muros, puertas, alcantarillas, pavimentos, etc.), hasta realizar un estudio de las nubes que se observan desde el interior de una ciudad, como el que realiza Silvia Sas, estudiante de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, con una visión fragmentada de las propias nubes a causa de los edificios ella las analiza y esboza. Tras el previo registro fotográfico convierte las nubes en una serie de imágenes que nos recuerdan a archipiélagos geográficos.



Figura 49. Silvia Sas. Cartografía, estudi dels núvols.

(Cerdà, s.f.f)

Dentro de esta tipología se situarían artistas como Carola Bravo que parten de la premisa que, aunque parezca contradictorio, la principal característica de los mapas es que inevitablemente distorsionan la realidad. Esta constatación le ha llevado a definir a los mapas y cartografías como “imprecisos” ya que la escala y la idea de que algo delimitado como un mapa represente algo infinito como un territorio, son los principales elementos de distorsión.

Esta imprecisión ha sido uno de los puntos de partida del desarrollo de su trabajo con el objetivo principal de expresar la desaparición de los límites en los conceptos territoriales, reflexionado, sobre nuestro imaginario territorial y nuestra capacidad para representarnos a nosotros mismos en el espacio.

De esta manera, la dinámica de sus realizaciones muestra un recurso temático con sentido referencial, un enfoque conceptual basado en la imprecisión y un registro plástico que combina el espacio y la línea.

Al trasladar conceptos y espacios en grandes mapas desplegados, en instalaciones efímeras donde hay una superposición de discursos plásticos, insiste en la idea de trama como el centro de las relaciones vitales del todo. Sus mapas permiten reconstruir la ambigua noción de territorio a través de un sistema de estructuras abiertas y flexibles conformadas por recorridos, trazos, trayectos o huellas que son desplazados o dislocados de su lugar original.

Medir es comparar, buscar semejanzas que nos revelen algo de nosotros mismos, es producir un eco interior que siempre dependerá de la imprecisión de nuestras experiencias y de la ambigüedad de nuestra localización y pertenencia. De esta manera, la artista desarrolla su obra midiendo milímetros y distancias, llevándola a pensar que el arte es la ciencia espacial por excelencia.

Carola Bravo define el arte como un placer estético que además tiene la capacidad de transformar la consciencia, de inspirar, conmover, despertar la imaginación y reactivar ese vivir superficial en el que nos envuelve la cotidianidad abriendo nuevas posibilidades de sentir y actuar. El valor del arte no radica en su permanencia, sino en su efecto y este efecto puede ser momentáneo y a la vez, marcarnos eternamente. Las instalaciones de Carola Bravo, sus cartografías imprecisas (como *Territorio dislocado*), se nutren de todas las posibilidades de la representación espacial. Proponen al que las experimenta (recorriéndolas, contemplándolas, penetrándolas) pensar su propio estar situado, la orientación, es decir, la relación con el espacio y con su cuerpo; lo que equivale a decir, si permanecemos fieles a nuestras conjeturas iniciales del conocimiento espacial. Sus obras establecen la relación con la memoria y con los deseos o, lo que es lo mismo, con su capacidad de prospección y de retrospección, de evocación y de proyección, de experimentar nostalgias y de aventurar utopías.



*Figura 50. Carola Bravo. Territorio dislocado. (2001)
(Cartografía de lo Inmaterial, 2016b)*



Figura 51 y 52. Christian Boltanski. *El Caso*. (1998)
(*Cartografía de lo inmaterial*, 2016c)

Podemos pensar en infinidad de elementos o concepciones inmaterial desde lo efímero de los elementos (*como las nubes*) hasta concepciones de orientación. Dentro de la tipología de Cartografía Inmaterial encontramos una subcategoría que tiene nombre propio, ésta es la Cartografía de la memoria. Su padre por excelencia es Christian Boltanski, artista capaz de aplicar las más variadas técnicas artísticas para llegar a contar, las historias que a él le interesan. Como llevamos sosteniendo a lo largo de esta investigación el lugar se caracteriza precisamente por poseer una identidad y esta identidad se consigue a partir de la memoria y recuerdo.

Boltanski ha realizado gran cantidad de obras reflejo de la memoria. Sin embargo, destacamos la obra de *El Caso*, expuesta en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Esta obra fue formada a partir de 40 fotografías (*publicadas en 1986 en el seminario El Caso*), cajas de galletas, estantes y sábanas.

La exposición ocupa tres pequeñas salas. “Este museo me pareció un ‘lugar ideal’”, explica Boltanski,

“para hacer mi montaje, porque antes el museo había sido un hospital en el que ha sufrido y muerto mucha gente”.

Con ese clima favorable para su historia, Boltanski seleccionó alrededor de cuarenta fotografías publicadas en el semanario *El Caso* durante 1986 y parte de 1987. Las fotos (*primeros planos en blanco y negro*) fueron colocadas en las paredes. Bajo cada una de ellas situó una lata de galletas en cuyo interior se encontraba la instantánea tomada del cadáver tal como fue encontrado.

Una de las paredes de la sala está ocupada por una gran estantería realizada con madera de pino. Las baldas están ocupadas por sábanas dobladas, tal como se puede ver en muchos hospitales. Las

dos habitaciones que rodean la sala central exhiben sombras que pretenden ser ángeles de la muerte y ánimas en el purgatorio. A pesar de no tener un aspecto de cartografía tradicional, es decir, en base al mapa geográfico que forma parte de nuestro imaginario, Boltanski realiza todo un recorrido y recopilación de datos de historias que describen y forman el lugar de la misma forma que identidades. Esta apropiación histórica desde una perspectiva tan personal constituye que su obra constituya una cartografía in situ.

4.6 Trayectorias y recorridos

Por último, y no por ello menos importante, destacamos una tipología de cartografía basada en la representación del movimiento. Marcando trayectorias y recorridos que se realizan en un espacio concreto. De todas las tipologías descritas, ésta es la que quizás cuente con un mayor recorrido histórico, ya que hacia los años 60 movimientos como los situacionistas focalizaron parte de su obra en la deriva, que como definieron es caminar sin un objetivo.

Existen diferentes maneras de realizar un recorrido más o menos azaroso de un territorio, un ejemplo que demuestra esta versatilidad además de lo lúdico que puede suponer realizar una apropiación del territorio a partir del uso de cartografía, es lo que se denomina random walk o camino aleatorio. Odile Moreno y Damià A. Pont, estudiantes de la asignatura Laboratorio del Caos, construyen un dado con las diferentes direcciones del espacio, cada jugada les hace tomar un camino errático y aleatorio.

Durante el recorrido, cada vez que se lanza el dado, los componentes de este equipo realizan un frottage de las texturas del suelo a lo largo del recorrido.

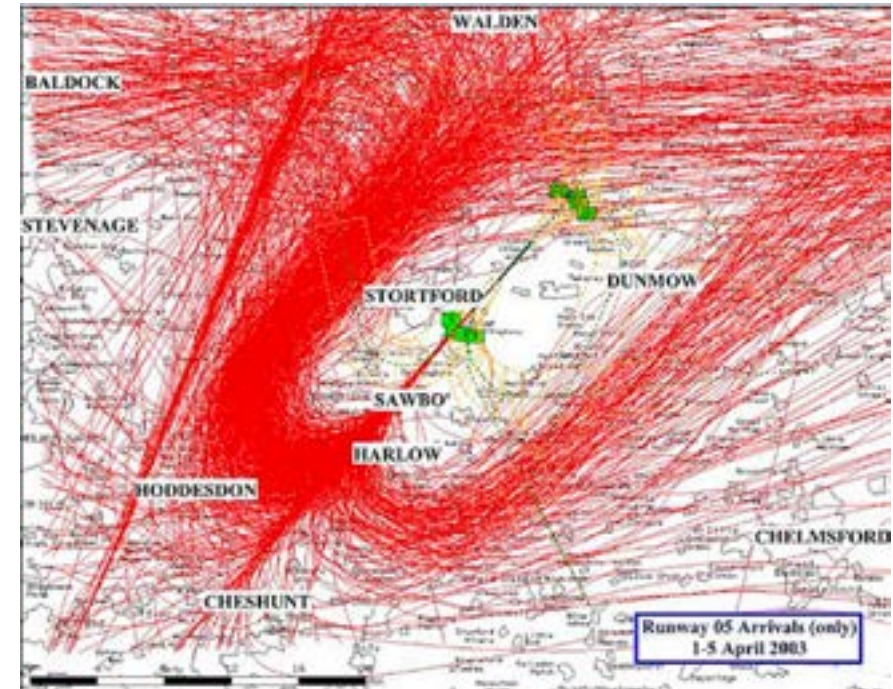


Figura 53 y 54. Odile Moreno y Damià A. Pont.
Cartografía de la Filmoteca de Catalunya, 2010. (Cerdà, s.f.g)

Generalmente los recorridos que realizamos por la ciudad tienden a ser repetidos, tenemos la necesidad de usar caminos que conocemos. Éstos nos hacen sentir que nos situamos en una zona de confort dentro del caos que supone la ciudad.

Realizar una deriva no es simplemente realizar un camino aleatorio, implica cierta desconexión de nuestra tendencia de autoprotección, implica riesgo. Usar elementos, como un dado, que nos ayude a esta desinhibición es una metodología simple y práctica para poder perdernos en la ciudad y ver y conocer rincones que de otra manera muy difícilmente podríamos haber descubierto.

Bill Vazan, desde finales de 1960, ha construido una práctica basada en la foto se trata de la investigación de los límites. Muchas de las fotografías están basadas en el mundo real las obras escultóricas de cinta y negro sobre un suelo de la galería, huellas en la arena, piedras alineadas en Isla de Pascua. Sin embargo, en este punto de la investigación, lo que nos es de gran interés es que Vazan también se aplica con la reelaboración de la invención de los mapas y documentos. Su interés permanente es la construcción abstracta de los territorios y las relaciones de poder que están detrás de ellos. Un ejemplo es *Runway 05 Arrivals (only)* donde el artista refleja sobre el mapa los vuelos que se acontecen a lo largo de cinco días en el aeropuerto de Stortford.



*Figura 55. Bill Vazan. Runway 05 Arrivals (only), 2003
(Canadian Art, 2008)*

Capítulo V

5.1 El flâneur. De Baudelaire a Walter Benjamin

El estudio del desarrollo del capitalismo en sus consecuencias culturales es uno de los intereses de Walter Benjamin. Fue en su ensayo París, capital del mundo del siglo XIX (1980), donde el autor transmite la confluencia entre varios elementos que habrían conducido a una experiencia cultural estrechamente relacionada con el capitalismo industrial. El cual, particularmente en París, tendrá su expresión más destacada durante el siglo XIX.

Walter Benjamin cifrará la aparición de varios dispositivos (*tecnológicos, económicos y arquitectónicos*) como las marcas revolucionarias de este momento de la historia en Europa. Cercano a Benjamin encontramos al poeta Charles Baudelaire, quien fascinado por esta nueva experiencia de la ciudad, escribió una de sus recopilatorios más famosos los Spleen (Baudelaire, 1869). Este nuevo tipo de prosa publicada en la prensa parisina tendrá como

protagonista la figura del flâneur, un personaje que se caracteriza por deambular para descubrir la nueva ciudad que se está formando. Convirtiéndose así la ciudad en cómplice de aquellos que la ocupan, de aquellos que indagan por sus calles construyendo y extrayendo significados, dejándose maravillarse con la múltiple realidad de una cotidianidad cada vez más compleja a la espera de ser descifrada y recorrida por el flâneur (Lesmes, 2011). Este paradigma literario transfigura el *thopos*₍₁₎ de la ciudad caracterizada por su homogeneidad y racionalidad para convertirla en *mythos*₍₂₎ de la experiencia moderna.

La figura del flâneur no se limita únicamente a deambular sino que a su paso observa y describe. Es un personaje urbano focalizado en su sentido de la visión. Para él, la ciudad es uniforme únicamente en apariencia: bajo ella se oculta todo un mundo, una realidad subterránea frente a la cotidianeidad del hombre común.

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

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

Benjamin relaciona el flâneur con el capitalismo; lo define como

“un observador del mercado, un explorador del capitalismo”
(Benjamin, 2005, p.431).

(1) Transcripción en caracteres latinos de la palabra griega que significa ‘tierra’, ‘espacio’ o ‘lugar’.

(2) Transcripción en caracteres latinos de la palabra griega que significa ‘cuento’ o ‘relato’.

También señala su función:

“Reconstruir topográficamente la ciudad, diez, cien veces, a través de los pasajes y de las puertas, de los cementerios y de los burdeles, de las estaciones de tren [...], como antiguamente podríamos hacerlo a través de las iglesias y de los mercados. Los rostros más secretos de la ciudad se sitúan en su parte más recóndita” (Benjamin, 2005, p.130,226).

El distanciamiento se incluye en la actividad, es decir, que para comprender lo que se ve es necesario tomar distancia. A diferencia del viajero, cuyo extrañamiento se produce por el propio traslado, el flâneur viaja sin trasladarse, debe extrañarse sin salir de su lugar, por eso para él la ciudad es la morada y el paisaje, lugar que se habita y que se observa. Debe suspender el sentido común para observar, es el etnógrafo urbano (Ortiz, 2000).

El flâneur entiende la ciudad como un texto que hay que interpretar, como un espacio de lectura y de investigación simbólica. Con él, el espacio urbano ha trascendido a la noción de ciudad semiótica: la ciudad como un espacio para ser leído, convirtiendo el cuerpo en instrumento perceptivo. Ésta es la base de la dimensión fisiológica de la urbe que Walter Benjamin (2005) introduce en su obra *Los Pasajes*, en la que explica:

“A través de los nombres de las calles, la ciudad es un cosmos lingüístico” (Benjamin, 2005, p.471).

Concepto sobre el que posteriormente Roland Barthes teorizaría en su fundamental ensayo *Semiología y Urbanismo*:

“Cuando voy por la calle –o por la vida– y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma

actividad, que es la de cierta lectura: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos” (Barthes, 1999, p.223).

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

La literatura sobre el flâneur, originada en el siglo XIX a raíz de la publicación de los estudios descriptivos y psicológicos conocidos como fisiologías y fenomenologías, y consolidada en el siglo XX como un esquema funcional de toda narración sobre la ciudad (el recorrido a pie de un espacio urbano), caracteriza la figura del flâneur como el recurso técnico que demuestra la naturaleza infinitamente metafórica y alegórica del discurso sobre la ciudad.

El paseante moderno observa, describe y participa de lo cotidiano que la calle le ofrece en su práctica más recurrente, el andar. Walter Benjamin destaca cómo las relaciones de producción determinan las relaciones sociales, y en consecuencia cómo todo arte crítico debía tratar de cambiar las condiciones de producción en las que él mismo se inscribe (Benjamin, 1975).

La producción artística permitir la reevaluación de las nociones de verdad presentes en las historias oficiales, a través de una deconstrucción de sus retóricas desde adentro, generalmente sirviéndose de sus métodos, relatos o imágenes, para finalmente recomponerlos como ficción. W. Benjamin entiende el habitar de la ciudad moderna como un hecho impersonal:

«Es difícil dejar huellas en el transitar mecánico y repetitivo, entre la masa anónima de la metrópolis moderna, improbable guardar la memoria de un recorrer apresurado que hurta a la mirada todo objeto de contemplación» (Martínez, s.f.).

Por ello, para abordar esta nueva forma de habitar la ciudad, el autor propone la deriva, el ejercicio de perderse, estableciendo nuevas formas de enfrentarse a lo desconocido. Es decir, Benjamin encuentra en el deambular una expresión de libertad.

“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos, reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte.” (Benjamin, 1990, p.15).

Entendemos a Benjamin como alguien que abarca su vida como si fuera un espacio en el que vivir se transforma en el trazar un mapa. Su vida la dedicó a viajar y su pensamiento se centró en la ciudad como eje de la experiencia del hombre contemporáneo.

Benjamin se convirtió así en un observador de lugares insólitos, comunes y recovecos de las grandes ciudades europeas. Para ello, su premisa fue en todo momento divagar con los ojos de un extranjero, solo así, deambulando sin una finalidad definida, podrá el ciudadano, según sus teorías y experiencias, despegarse de la difusa y sorda realidad urbana.

5.2 La Internacional Situacionista: Dada, surrealismo y situacionismo

La Internacional Situacionista es una organización de artistas e intelectuales revolucionarios que se formó en 1957 en el pueblo italiano Cosio d'Arroscia, durante una conferencia, a partir de la unión de diversos artistas de vanguardia, que provenían de la Internacional Letrista⁽³⁾ y el Movimiento por una Bauhaus Imaginista⁽⁴⁾.

Se consolidó como un movimiento que pretendía ante todo una revolución social; inicialmente como un movimiento radical artístico y finalmente se estableció en París como un grupo revolucionario político.

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

La Internacional Situacionista unió a escritores, artistas, arquitectos y revolucionarios, reunidos bajo el liderazgo de Guy Debord⁽⁵⁾, cuyo ensayo *La sociedad del espectáculo* (1967) se encuentra en el corazón teórico del movimiento, junto a películas, publicaciones, carteles, grafitis y demás objetos creados por quienes formaron parte en algún momento del grupo a lo largo de sus casi dos décadas de actividad.

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

(4) El Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista era una pequeña tendencia artística de vanguardia europea que surgió de la ruptura de COBRA. Fue iniciado por el contacto entre Asger Jorn, ex miembro de COBRA, y Enrico Baj y Sergio Dangelo, del movimiento artístico Nuclear

(5) Escritor, pensador estratégico y cineasta francés nacido en París en 1931

El máximo momento de apogeo de la influencia de la Internacional Situacionista lo encontramos en la rebelión estudiantil y obrera del París de Mayo de 1968⁽⁶⁾.



Figura 56. Fundadores de la Internacional Situacionista en Cosio d'Arroscia, Italia.⁽⁷⁾ Abril, 1957 (La Internacional Situacionista, 2012)

Los situacionistas sentían y trataban de transmitir su disconformidad con que el hombre actual no es un actor sino un mero espectador. En su rol pasivo, éste acepta el sistema social y, en la práctica, reproduce la cultura que le agobia. Caracterizado por el trabajo rutinario, el desperdicio del tiempo libre, la manipulación de los medios, el arte excluyente y burocrático, la cultura estereotipada, los ritos empobrecedores, el conformismo y el aburrimiento.

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

(7) De izquierda a derecha: Giuseppe Pinot, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo.

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

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

El programa teórico de la Internacional Situacionista proponía tres alternativas prácticas:

La construcción de situaciones:

“Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”
(VV. AA , 2001, p. 14).

La deriva:

“Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso interrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia” (VV. AA , 2001,p.15).

La tergiversación o desvío:

“Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. [...] En un sentido más primitivo, el desvío en el inferior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas” (VV. AA , 2001,p.15).

5.2.1 La deriva: Antecedentes y despertar de la monotonía

El término deriva, quizás el más relevante y de mayor trascendencia situacionista, aparece por vez primera en el ensayo Formulario para un nuevo urbanismo, escrito en 1953 por Gilles Ivain, quien defendería en éste la idea de una ciudad cambiante, constantemente modificada por sus habitantes y en la que

“la principal actividad de los habitantes sería una deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa”
(Ivain,1999,p.198).

Cuando tratamos de leer textos situacionistas queda implícito un rastro de revolución política en cada una de sus propuestas y discusiones, podríamos añadir e incluso que este ítem forma parte de las biografías de sus protagonistas quienes eran muy activos en lo referente a la política. El origen de la palabra deriva proviene del término *dériver*, que significa derivar, vagar.

Gilles Ivain, quien como hemos comentado anteriormente pronunció la palabra deriva por primera vez, defendió el concepto de una ciudad cambiante y constantemente modificada por quienes la habitan.

En 1955, Guy Debord escribiría su Introducción a una crítica urbana donde exponía algunos métodos para la observación de algunos procesos del azar y de lo previsible en las calles. Fue un año después, en 1956, cuando publicaría La teoría de la deriva. La deriva consiste en sí en el rastreo de diferentes unidades de ambiente en la ciudad, es el deambular metódico en busca de focos de irradiación de emociones, y por consecuente, para su localización y descripción.

La deriva urbana constituyó sin duda una de las prácticas más poéticas de aquellos jóvenes situacionistas, donde se trazaba una utopía de libertad, la construcción y el cambio de una nueva realidad urbana. Obstinados en descubrir los males más profundos de la época y en descubrir las respuestas para su total transformación mediante la revolución.

El arte pasaba entonces a desarrollarse espontáneamente en las calles y en la ciudad, y a su vez se convertía en la única obra de arte posible. Podemos aventurarnos en afirmar que la deriva fue una consecuencia de la vida bohemia que acaecía en París, de las largas conversaciones nocturnas en restaurantes y bares, de largos paseos por las calles, de las inquietudes de un grupo de jóvenes artistas.

La deriva inicialmente se consideró como un gran juego, en el sentido en el que

“el artista juega cuando, al filo de su obra, propone una modulación inédita y deseable del curso del tiempo y del despliegue del espacio. Un juego de este tipo, que consistía en la experimentación del medio urbano al capricho de

un deambular que vendría a colorear o sellar la cualidad particular de lugares atravesados y de brebajes degustados poco a poco, tanto como en el desarrollo de los objetivos” (Blanchard, 1999, p.65).

Este gran juego, posteriormente, fue desarrollado con experiencias y la definición precisa y rigurosa de una teoría.

5.2.2 Aspectos constitutivos de la deriva

A continuación desglosaremos las características de la deriva partiendo de La teoría de la deriva de Guy Debord.

Carácter intencional de objetividad

La diferencia más pronunciada de la deriva situacionista con respecto a las deambulaciones surrealistas es el carácter objetivo de los situacionistas. Al enunciar su teoría, Debord pretendió desmarcarse de la irracionalidad inconsciente surrealista intentando adoptar un tono científico:

“ Un bar, llamado Au but du monde [Al final del mundo], situado en el límite de una de las unités d’ambiente más consistentes de París – el distrito de la Rue Mouffetard – Tournefort – Lhomond – no está allí porque sí. Los acontecimientos sólo pertenecen al azar mientras se desconocen las leyes generales de su categoría. Debemos esforzarnos en incrementar nuestra percepción de todos los elementos que determinan una situación, más allá de unos imperativos utilitarios cada vez menos poderosos” (Costa, 1996)

Debord rechazaba totalmente el desprecio que el anarquismo demostraba hacia el método. Los anarquistas, por el contrario, confiaban plenamente en el curso natural de los acontecimientos hacia la revolución. En contraste, la teoría de Debord amparaba la revolución como consecuencia de una actuación consciente y metódica. Se aceptaba el azar como contraposición, pero la deriva no se basaba en él (*como lo habían hecho las deambulaciones surrealistas*). La deriva estaba sometida a una serie de normas, seguía una metodología predeterminada que dependía de las características psicogeográficas del lugar. Por otra parte, la finalidad de la deriva era la formación de la psicogeografía.

CARÁCTER URBANO

La deriva fue diseñada como un método de lectura global de los núcleos urbanos, donde la variedad y riqueza de espacios es continua y la imprevisibilidad forma parte del espacio y su proceso de transformación.

Los situacionistas consideraban que las deambulaciones surrealistas eran aburridas a causa del contexto, por tratarse de recorridos a través de espacios campestres sin apenas memoria y conflicto.

CARÁCTER CONSCIENTE

El carácter consciente de la deriva que define Debord es una de las principales características que la distingue de la flânerie de Baudelaira y de los surrealistas.

La deriva consistía en un método cuyo campo de acción es la propia vida real. Los obreros debían materializar sus aspiraciones y sueños por sí mismos, llegar a ello de manera consciente. Dejar de lado las divagaciones oníricas y convertirlas en acción. A pesar de tratarse de acciones fugaces, el factor relevante era la consciencia del acto.

EL AZAR

El azar juega un papel muy importante en la deriva. Sin olvidar que los surrealistas ya fueron percusores del error aleatorio. La deriva estaba ligada indisolublemente a un comportamiento lúdico, sin restricciones y sin lugar de origen o llegada predeterminado.

Respecto al azar Debord (1997) afirma que:

“la parte aleatoria es aquí menos importante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos, y torbellinos, que dan acceso a salida a algunas zonas muy penosas” (p.61)

Debord crea una relación entre los conceptos de tiempo y costumbre con el azar. A medida que el sujeto que deriva es consciente de la distribución psicogeográfica del lugar que explora, el azar va perdiendo efecto en el proceso de selección de recorridos y creación de situaciones, otorgando así al sujeto el deseo y la voluntad de él mismo.

“Pero la acción del azar es conservadora por naturaleza y tiende, en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de una serie limitada de variantes y a la costumbre”. (Debord, 1999, p.55)

En este sentido Debord realiza una dura crítica de los surrealistas calificando sus deambulaciones de fracasadas debido a “un exceso de confianza con respecto al azar y su empleo ideológico”

LOS DERIVEANTES

Según se expone en el texto de la teoría, era conveniente que la deriva fuese realizada por

“varios grupos pequeños de dos o tres personas unidas por un mismo estado de consciencia. El análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos debe permitir llegar a unas conclusiones objetivas” (Debord, 1999, p. 55).

Aun así se establece la posibilidad de hacer deriva en solitario, como ocurría con la deriva estática. La cual es una variante de la deriva, que posiblemente fue inspiración de Cortázar (2008) para su Rayuela:

“andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.”
(p.16)

El propio mecanismo narrativo que realiza Cortázar en Rayuela, con sus múltiples lecturas posibles, al igual que los textos del Italo Calvino, pueden interpretarse como una especie de derivas literarias

De hecho, Debord y Asger Jorn propusieron un libro en el que cada página se leyera en todos los sentidos.

EL TIEMPO

Normalmente la duración de una deriva era de una jornada, considerando una jornada como el tiempo comprendido entre dos periodos de sueño. Existiendo excepciones, el periodo se podía extender hasta semanas e incluso meses, dependiendo de

la posibilidad de hacer pausas, del clima, o incluso “de coger un taxi con el fin de favorecer la desorientación personal” (Carreri, 2001, p.102).

EL ESPACIO

La extensión de una deriva abarca desde el barrio hasta una gran ciudad incluyendo sus afueras. Existiendo también otro tipo de deriva, la estática: que consistía en permanecer en el interior de un edificio sin salir durante una jornada. La precisión del espacio de la deriva dependía, fundamentalmente, en dos opciones metodológicas:

Deriva por un territorio mediante un urbanismo psicogeográfico: En este caso el espacio se estudia con antelación y se determinan las direcciones y movimientos.

Búsqueda de experiencias en base a la desorientación: de esta manera las interferencias que se producen son múltiples, al igual que sus variables.

5.2.3 Aportaciones de la Deriva

Son múltiples las aportaciones que se pueden extraer de la acción situacionista por excelencia. A continuación trataremos de nombrarlas y desarrollarlas brevemente.

Psicogeografía⁽⁸⁾: una de las principales aportaciones de la deriva fue el establecimiento de una actividad esencialmente artística con una clara aplicación social, esto es en sí la psicogeografía. Como

(8) Desarrollada ampliamente en el capítulo 2, punto 2.7 Registro de lo inmaterial. Mapas y psicogeografía.

llevamos sosteniendo a lo largo de este apartado, el objetivo final de la deriva fue la construcción de una nueva ciencia.

Debord la definió como:

“la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente en relación dinámica con experimentos de comportamiento” (Debord, G. 1999,p.57)

Urbanismo unitario: los situacionistas realizaron un profundo análisis político del urbanismo. Cuestionándolo como herramienta de la sociedad de clases y de la explotación capitalista.

Las ciudades sólo podían ofrecer al ciudadano el lamentable espectáculo y el ocio que la ciudad podía proporcionar se había convertido en museo para turistas. Los situacionistas proponen la superación del funcionalismo y la recuperación del carácter lúdico del espacio, considerando las realizaciones de conjuntos de viviendas e incluso de las nuevas ciudades de la época. Considerando el medio urbano como un campo propicio para un juego participativo

“En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios construidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente” (Connstant,1959)

Los situacionistas proponían el uso lúdico de la ciudad actual a través de la deriva y la construcción de la ciudad del futuro a través del desvío arquitectónico. Sus proyecciones de futuro se basaban en que el arte total se expresaría a través del urbanismo. De tal manera que

el arte confluiría en la creación del ambiente humano. Planteando la posibilidad de que los habitantes creasen su propio ambiente, ayudados del primitivo instinto de construirse su propia vivienda. Es decir, andar hacia la autosuficiencia, la única vía de libertad decisoria para que el ciudadano construya su propia vida.

“El urbanismo unitario se define en primer lugar por el uso del conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio. Hay que afrontar este conjunto como infinitamente más extenso que el antiguo imperio de la arquitectura sobre las artes tradicionales, o que la actual aplicación ocasional al urbanismo anárquico de técnicas especializadas o de investigaciones científicas como la ecología. El urbanismo unitario tendrá que dominar, por ejemplo, tanto el medio sonoro como la distribución de las diferentes variedades de bebidas o de alimentos. Tendrá que abarcar la creación de formas nuevas y la inversión de las formas conocidas de la arquitectura y el urbanismo -igualmente la subversión de la poesía o del cine anterior. El arte integral, del cual se ha hablado tanto, no puede realizarse más que a nivel del urbanismo.” (Debord, 1957, ap.2)

La desorientación: para los situacionistas, la desorientación y el movimiento son cualidades que deben ser implícitas en la ciudad. Cuando Ivain establecía las claves para el nuevo urbanismo, la desorientación es considerada como uno de los fines producto de la deriva continua de los habitantes.

“La actividad principal de los habitantes será la deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa” (VV.AA, 2001,p.20)

Las ciudades actuales son aburridas, la construcción y distribución de sus calles siguen un principio de orientación con el objetivo de minimizar el espacio y tiempo de los desplazamientos de la vivienda al trabajo. Sin embargo, las propuestas de urbanismo unitario que proponen los situacionistas es la construcción de un espacio lúdico en el cual la velocidad en el recorrido no sea necesaria ya que el camino pasa a ser una aventura que garantiza la creación de situaciones. Así pues el re-descubrimiento de la ciudad y la aportación de significados está dispuesta sin miedos, prisas y límites.

5.3 Breton

La Flânerie parisina posee una larga trayectoria literaria, desde las Noches de Octubre de Gérard de Nerval, el Spleen de París de Charles Baudelaire, hasta las visiones de Walter Benjamín. La literatura surrealista está plagada de relatos sobre deambulaciones urbanas.

Las novelas Nadja (1928) de Breton y Le Paysan de Paris (1924 - El campesino de París) de Aragon, respectivamente fueron dos de las más importantes contribuciones a las nuevas y experimentales técnicas de percepción. En Le Paysan de Paris, Aragon describe la ciudad desde el punto de vista de un campesino, con la apariencia formal de una guía de lugares maravillosos, vertiginosos por su modernidad, narrando la travesía por un territorio lleno de experiencias y acontecimientos inesperados. Los surrealistas son los primeros en enfatizar los movimientos y sugerencias inconscientes e irracionales de la ciudad moderna. Pero fue André Breton quien definió de manera clara la subjetividad en el proceso perceptivo de la ciudad, con la intención de una distinción espacial entre zonas de atracción y zonas de repulsión:

“[...] podemos reconocer en ella, si prestamos un mínimo de atención, zonas de bienestar y de malestar que alternan, y cuyas perspectivas longitudinales podríamos llegar a establecer”
(Breton, 1953, p.21)

Esta sería la primera alusión del intento de formalizar la percepción del espacio urbano. Después, los situacionistas lo desarrollarían para dar lugar a lo que se conoce como los mapas psicogeográficos.

Estos mapas se caracterizan por su individualidad y se basan en la representación de las variaciones perceptuales durante la deambulación por el ambiente urbano. Un ejemplo de acción sobre la geografía es la acción que proponía Breton que consistía dibujar de blanco los lugares que nos gusta frecuentar, de negro los que no crean repulsión y de gris el resto “indiferente”.

Para los surrealistas, la ciudad escondía una ciudad inconsciente, no visible, basándose en la entonces creciente teoría del psicoanálisis de Freud, que podía salir a la luz de la realidad al igual que los pensamientos de nuestra mente.

Sus investigaciones promovían una interacción psicológica con el espacio urbano. A pesar de no ser del todo conscientes del carácter estético de sus acciones, utilizaban el paseo como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas que se escapaban a las representaciones oficiales y objetivas.

Breton describe en Nadja (1928) la Flânerie de París, donde lo cotidiano se mezcla con lo mágico, como su concepción de aprehensión de los espacios urbanos, dejándose turbar por las impresiones de agrado o desagrado. En 1937, en L'Amour fou el paseo se convierte en nocturno y habla de esta necesidad:

“De vagar al encuentro de todo aquello de lo que yo me asegure que me mantendrá en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si fuéramos llamados a reunirnos de improviso.[...] Se trataba para nosotros de saber si un encuentro, elegido entre todos los otros recuerdos, y para el que, por lo tanto, las circunstancias toman, bajo una luz afectiva, un relieve particular, había sido, para quien quisiera relatarlo, ubicado originalmente bajo el signo de lo espontáneo, de lo indeterminado, de lo imprevisible o incluso de lo increíble, y, si éste era el particular de lugares atravesados y de brebajes degustados poco a poco, tanto como en el desarrollo de los objetivos”

(Blanchard, 1999, p.56)

Así fue como se accionó a partir de aquel juego de construcción de situaciones, de donde la Internacional Situacionista tomó su nombre. El procedimiento consistía en la creación de ambientes, escenarios, situaciones transitorias desde las que el individuo o grupo de individuos satisficieran sus deseos o vivieran una aventura.

“La IS propone que los parques públicos y la red del ferrocarril metropolitano permanezcan abiertos durante toda la noche con una luz desvaída y/o intermitente para crear condiciones psicogeográficas: modificar las farolas incorporando interruptores que posibiliten que la gente juegue con ellas: destruir los cementerios y los museos (con la intención de repartir las obras de arte entre diversos bares): e incluso, que mediante una determinada disposición de las escaleras de incendios y la creación de pasarelas donde sea necesario sean abiertas al público las azoteas de París para pasearse por ellas” (Levin, 1997,p.119)

5.4 Guy Debord

“Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay templo del sol. Entre las piernas de los paseantes, los dadaístas hubieran querido encontrar una llave inglesa, y los surrealistas una copa de cristal. Esto se ha perdido. Sabemos leer en los rostros todas las promesas, último estado de la morfología. La poesía de los carteles ha durado veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, tenemos que pringarnos para descubrir misterios todavía en los carteles de la calle, último estado del humo y de la poesía”. (Guilles,1953,p.16)

Así es como se inicia el Formulario para un nuevo urbanismo de Gilles Ivain. Éste es considerado uno de los textos más conocidos sobre los situacionistas. De él sorprende la honestidad y espontaneidad con la que sus participantes trataban de entender y buscar soluciones a los problemas sociales de su época.

Debord (1999)escribió:

“Después de todo, era la poesía moderna, durante los últimos cien años, la que nos guió hacia allí. Nosotros éramos un puñado que pensaba que era necesario convertir su programa en realidad, y llegado el caso no hacer ninguna otra cosa”(p.2).

Guy Debod fue realmente un hombre fascinante y su vida una aventura. Nacido en el seno de una familia burguesa arruinada, se negó a estudiar para obtener una profesión estable en la sociedad y recuperar la posición perdida de su familia.

Siendo un declarado fanático de la lectura, cultivaría sus dotes lingüísticas y de oratoria, así como la práctica del *detournement* lingüístico, es decir, copiando y banalizando el pensamiento y los

escritos de otros autores “consagrados” sin citar las fuentes. Esta práctica le permitió desarrollar un gran poder de expresión y evocación, pues llegaría a ser el líder de la Internacional Situacionista.

“Tuve la oportunidad de leer varios libros bastante buenos, a partir de los cuales es siempre posible encontrar por uno mismo todos los otros o incluso escribir los que toda faltan”
(Debord,1999,p.2).

Fue un estudioso de la estrategia militar, que él trasladó a la lucha de clases. Su vida se basó en un lúcido deseo de revolución, de enfrentamiento ante aquella sociedad capitalista, lejana de ser una utopía, que sin embargo, no por ello dejaba de contener los ingredientes de la felicidad.

El arquitecto Pedro G. Romero sigue de cerca a Debord durante una de sus estancias en Sevilla. En su ensayo nos dibuja a un Debord que aún fiel trabajador en su ideología política y social, no desprecia el disfrute de los placeres de la vida. Descrito como:

“un francés alto y gordo, hinchado por la bebida, de caminar lento y torpe, hablaba poco y no se le entendía cuando lo hacía, pues hablaba ya borracho. [...] Durante el día permanecía en la casa bebiendo, trabajando. De noche solía seguir laberínticas rutas por los cafés y bares, recalando finalmente en la Taberna de Pilatos, famosa porque en ella se podía conseguir absenta” (Romero,1998, p.34).

Debord se quitó la vida en 1994, disparándose un tiro en el corazón. Seis años antes, a modo de un Zaratustra satisfecho por haber contribuido en la Historia del Arte y la evolución social, y de haber sido fiel a sus sueños, dejaría escrito en su Panegírico:

“Nadie ha sabido mejor que Shakespeare cómo se pasa la vida. Le parece que - estamos hechos de la materia de nuestros sueños-. Calderón llegó a la misma conclusión. Al menos estoy seguro, de haber logrado comunicar aquellos elementos necesarios para que, en todo lo que a mí respecta, las cosas hayan quedado claras y no perdure ningún tipo de misterio o ilusión”
(Debord,1999: p.80).

5.5 Necesidad de la trayectoria

“Atravesar (un territorio)/Abrir (un sendero)/ Andar (un lugar)/Recorrer (un trayecto)/ Explicar (una ciudad)/ Saltar (un muro)/ Dibujar (un punto) Trazar (una forma)/ Atribuir (un valor estético)/ Navegar (por un desierto)/ Dejarse llevar (por un instinto)/ Habitar (un espacio)/ Viajar (por lo desconocido)/ Vagabundear (por las calles)/ Marcar (un punto)/ Perderse (en la metrópoli)/ Registrar (el movimiento)/Construir (un mapa)”
(Carrion,2010, p.3)

La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de cubrir las necesidades primarias, es decir, encontrar alimentos y obtener las informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas estas exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción expansiva que permitió al hombre habitar el mundo. Siendo ésta ya una acción simbólica fue culminada en el momento en el que el propio hombre empezó a modificar estos lugares y con ello modificando los significados del espacio atravesado.

El recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró

los territorios del caos, construyendo las bases de un nuevo orden nació la arquitectura y más adelante el urbanismo.

A partir del simple acto de andar se ha desarrollado una de las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio. La trashumancia nómada, considerada el arquetipo de cualquier recorrido, hasta el paso por el propio sedentarismo nos lleva a pensar desde las batidas de caza de la prehistoria hasta el concepto simbólico del errar eterno, que acuñaron los egipcios por medio del ka. Este errar primitivo ha sido una constante en nuestra historia, desde su vinculación con la religión (el recorrido en tanto a mito) siendo un recorrido sagrado, danza, peregrinación, procesión, etc.; hasta su vinculación con el recorrido narrativo, la literatura. Pero es sólo a partir del siglo XX, al desvincularse con la religión y la literatura, cuando el recorrido ha obtenido el estatuto de puro acto estético. En la actualidad podríamos crear una historia de los significados simbólicos del andar que ha evolucionado hacia una forma de intervención urbana.

El habitante contemporáneo recibe una gran cantidad de estímulos que se le aparecen de manera desordenada. Esto es lo que conocemos conceptualmente como la Teoría del Caos (Cole, 1999). Para poder entender ésta antes debemos ser conscientes de que nos encontramos en un momento en el que existe una crisis de percepción. La complejidad del mundo ha llevado al ser humano a tratar de simplificar la realidad, a abstraer la naturaleza para hacer que nuestra capacidad cognitiva pueda “entenderla” y clasificarla: objetivo y subjetivo, arriba y abajo, bueno y malo, etc. Pero esta tendencia por ordenarlo todo incide con la misma realidad: irregular y discontinua. Entonces, aún a sabiendas ¿por qué tratamos de ordenarlo/clasificarlo/crear dualidad?

La búsqueda de una explicación a los fenómenos naturales que

observamos, complejos e irresolubles mediante fórmulas, fue el inicio para configurar la disciplina que tratamos de definir: la Teoría del Caos. Una disciplina que no pretende negar el mérito de la ciencia clásica, pero que por otra parte trata de proponer un nuevo modo de estudiar la realidad: aceptar el mundo tal y como es, una imprevisible totalidad.

Un simple vistazo a nuestro alrededor advierte de la tendencia general al desorden. Pero contrariamente a lo que se piensa, este desorden no implica confusión. Los sistemas caóticos se caracterizan por su adaptación al cambio y, en consecuencia, por su estabilidad. Un ejemplo básico sería pensar en cuando tiramos una piedra a un río su cauce no se ve afectado; no sucedería lo mismo si el río fuera un sistema ordenado en el que cada partícula tuviera una trayectoria fija, de ser así el orden se derrumbaría.

Las leyes del caos ofrecen una explicación para la mayoría de los fenómenos naturales: desde el origen del Universo a la propagación de un incendio o a la evolución de una sociedad. Siendo que esta teoría facilita la comprensión de todo aquello que pretendemos catalogar y ordenar en vano podemos pensar ¿por qué llevamos tanto tiempo tratando de ordenar el caos? El problema parte del concepto clásico de ciencia que exige la capacidad para predecir de forma certera y precisa la evolución de todo objeto, elemento o fenómeno.

Descartes aseguraba que si se fabricara una máquina tan potente que conociera la posición de todas las partículas y que usara las leyes de Newton para saber su evolución futura se podría predecir cualquier cosa del Universo. Esta afirmación reduccionista y a la vez audaz, ilustra la euforia científica tras el descubrimiento de Neptuno gracias a las leyes de gravitación de Newton. Un hito científico que impuso el orden, el determinismo y la predicción en la labor investigadora y limitó todo a estar marcado con un patrón previo. El resto: las

turbulencias, irregularidades, etc. Fue nombrado como ruido, a pesar de que ese ruido abarcaba la mayoría de lo observable. Así pues, la Ciencia, más en concreto la Física se dedicó a descomponer sistemas complejos corrigiendo lo que no cuadraba (*el ruido*) con tal de que estas pequeñas oscilaciones no afectaran al resultado. De esta manera entendemos el andar no sólo como un desplazamiento espacial, sino como una apropiación perceptual y territorial. Bajo esta perspectiva, las relaciones entre el espacio y el que lo recorre adquieren una importancia vital para el ser humano. Consideramos andar, pasear, recorrer, errar, como la práctica más idónea para llevar a cabo esta lectura semiológica del territorio.

En mayo de 1924 Louis Aragon, André Breton, Max Maise y Roger Viltrac realizaron la primera deambulación surrealista o recorrido sin destino, cuyo único objetivo fue “ver”. Con tal de que nada fuese determinista en éste seleccionaron al azar, sobre un mapa, la ciudad de Blois⁽⁹⁾ (*centro de Francia*). Para llegar a la ciudad se desplazaron allí en tren desde París.

A diferencia de las primitivas deambulaciones dadaístas, los surrealistas realizaban sus caminatas por zonas rurales, como si hubiese una intención de retorno a lo primitivo, a la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente, a los límites del tiempo real. Al deambular entre un espacio real y un espacio psicológico, deseando en cada paso la pérdida de control, la experiencia resultaba ser una exploración del propio individuo a la vez que del territorio.

No obstante, no todas las derivas se realizaron en zonas rurales sino que también deambulaban por zonas urbanas. París se convirtió en la ciudad predilecta para estas deambulaciones. Sin embargo, Breton y su grupo no realizaban su escritura espacial por las típicas zonas

(9) Blois es la capital del departamento de Loir y Cher, situada en las orillas del río Loira, entre las ciudades de Orleans y Tours.

turísticas, sino en las afueras, en las zonas marginales (*no lugares*), donde el desarrollo urbano se escapaba de la intervención burguesa y de la economía cultural; barrios como Les Halles o la zona norte de París. Los surrealistas rechazaban el París histórico y tradicional, los únicos referentes que aceptaban eran los que remitían a actuaciones revolucionarias. Esta sería la primera alusión al intento de formalizar la percepción disidente del espacio urbano.

5.6 Le Cresson. Arquitectura y sonido

La arquitectura y el estudio del sonido se han considerado (*con ciertos matices*) disciplinas hermanas. Una cercanía en la que arquitectos y estudiosos del paisaje sonoro (*incluyendo músicos*) han buscado inspiración, discurso e incluso justificación la una en la otra. Sin embargo, este vínculo intuitivo es difícil de describir ya que en él se mezclan argumentos de naturaleza física o constructiva con otros de origen compositivo, estético e incluso emocional, ocasionando un conjunto de nociones de espectro excesivamente amplio. Conceptos como el de espacio sonoro, identidad sonora, espacialización o auralización muestran su carácter polisémico y ambiguo. Éstos son habitualmente utilizados ya como preferencia antes de la propia definición.

Como llevamos sosteniendo a lo largo de la investigación, la imprecisión puede resultar enriquecedora sobre todo en fases iniciales de análisis, sin embargo, no podemos limitar una relación realmente compleja al ámbito de la sugestión. Sonido y espacio se construyen mutuamente en una red compleja que desbordan las disciplinas que tradicionalmente han intentado abarcar esta relación. Indudablemente todo espacio físico es también sonoro (*de igual manera que es olfativo, visual e incluso táctil*). Es decir, todo sonido físico es comprendido necesariamente en el espacio.

Este vínculo indisoluble que caracteriza la relación sonido-espacio

debe ser entendido a partir de la naturaleza temporal de todo fenómeno sonoro. Así pues, el espacio sonoro será ante todo un espacio temporal, redefinido continuamente por el propio cambio de la ciudad y de los elementos que la componen. Difícilmente podremos entenderlo al margen de una experiencia directa e inmersiva. Esta relación de dependencia entre sonido y espacio podría parecer trivial, no obstante, es un factor implícito en el trabajo de quienes se ocupan, por ejemplo, de definir los espacios de vida tanto públicos como privados.

Cabe resaltar que actualmente la praxis espacial, fiel a una tradición renacentista, sigue dejando en detrimento todos aquellos componentes sensoriales (*y sensibles*) frente a la dominancia del factor visual y sus propios medios gráficos de expresión. Es por ello que, esencialmente a partir de los años setenta, la necesidad de revertir este predominio visual y gráfico a favor del conocimiento intersensorial e interdisciplinar en el que finalmente los habitantes puedan participar en la construcción de su propio medio físico, escapando del papel de del clásico espectador.

Algunas de estas ideas han ido penetrando en la práctica profesional. Un ejemplo de ello es el laboratorio de Le Cresson, éste es un centro de investigación sobre el espacio sonoro y el entorno urbano de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble, considerado uno de los centros internacionales con más prestigio que desde los años 90. Su praxis está generando estudios de campo casi exclusivamente centrados en los ambientes sonoros. Dentro de esta especialidad es interesante comprobar que la mayoría de sus estudios se centran en el tema de las trayectorias, de los desplazamientos, de las composiciones sonoras de las rutas peatonales y de los transportes urbanos, de las cartografías sensibles de las nuevas urbanizaciones, la experiencia sonoras de los viajes en autopista, los sonidos de los espacios públicos a lo largo de líneas de tranvía que hacen de

elemento de vínculo, los sonidos de las obras, y las músicas urbanas.

Le Cresson da una extrema importancia en la percepción realizada in situ, una característica primordial de la cartografía artística, es necesario que los investigadores experimenten el lugar con su propio cuerpo reforzando esta percepción subjetiva con métodos pluridisciplinarios donde se juntan elementos de las áreas de conocimiento de arquitectura, del arte, de las ciencias sociales, así como las ramas más científicas de la ingeniería, la física y la ecología.



Figura 57. Le Cresson. Recorrido de la instalación
ReffeCT/Xion. 2007 (Centro Virtual Cervantes, s.f.)

La obra de Le Cresson es muy variada. Sin embargo, nuestra atención la centraremos en una de sus instalaciones de ambiente propuesta por el colectivo, realizada para el encuentro internacional EnActive 07 (*Enaction in Arts*). En ella, los visitantes eran invitados a realizar un recorrido intersensorial cuyo propósito era poner en cuestión los modos cotidianos de interacción entre cuerpo y espacio. El pavimento estaba cubierto por diversos materiales, incluidas dos áreas con cantos de río, en las que el sonido del paso del visitante era manipulado en tiempo real, devolviéndole una imagen sonora evocativa del agua que hubiera podido deslizarse entre dichas piedras.

La finalidad de este dispositivo no era una figuración realista virtual de la presencia de agua, sino más bien el cuestionar o poner en tensión una asociación sensorial cotidiana, que por evidente que

pueda parecer, tendemos a olvidar o nos es difícil de apreciar y poner tal vez en duda. En este ejemplo, la presencia física, táctil y visual, de una materia comúnmente asociada a las corrientes fluviales (*los cantos de río*), contribuía a generar una sensación de desconcierto que pretendía perdurar una vez finalizado el recorrido, poniendo en entredicho la coherencia de ciertas sonoridades naturales.

Esta intención de “forzar la atención” se apoyaba también en la presencia habitual de agua de filtración natural en las galerías y grutas que albergaban la intervención, antiguas instalaciones militares excavadas en el monte de la Bastille. En forma de gotas, de pequeñas corrientes y otros testimonios biológicos múltiples de su presencia abundante. Ocasionando conclusiones tales como que el agua (*en todas sus consecuencias, incluidas las sonoras*) es un elemento de identidad del lugar que recuerda la fragilidad de su construcción, en un contexto donde la naturaleza reclama con fuerza sus derechos.

Capítulo VI

6.1 Estudio de un Caso

6.1.1 El Raval como decisión

Como venimos sosteniendo a lo largo de esta investigación, el posicionamiento de quien se dispone a realizar una acción a partir de la cartografía es en gran parte notorio a partir de la elección del lugar que se decide explorar.

Decidirse entre un espacio rural o urbano tiene unas implicaciones u otras. De un inicio, quizás debido a la influencia situacionista, planteamos el proyecto contextualizado en la ciudad. No obstante, ajenos a cualquier influencia ideológica, decidimos tratar un núcleo urbano sobretodo porque en él es donde se generan más interconexiones y relaciones entre lo urbanístico y lo social. El flujo constante de información, la aparente desconexión de los factores y la apariencia borrosa que ofrece la ciudad, de difícil desgranamiento

y comprensión, son ítems que a la hora de mapear y hacer cierto empoderamiento del lugar ofrecen un imaginario mucho más amplio que cualquier zona rural.

Pudiendo plantearnos realizar el proyecto en diversas ciudades, decidimos mantener el foco de estudio en la ciudad de Barcelona. Por una parte, debido a la proximidad y por otra, un factor clave fue que a raíz de la asignatura del Laboratorio del Caos (impartida por Josep Cerdà en la Universidad de Barcelona) pudimos disfrutar de las cartografías realizadas por decenas de alumnos. Aprovechando dicha tesitura, (re)conocer la ciudad de Barcelona con una visión renovada y nuevas herramientas de la mano era la opción más atractiva.

Ubicado en el distrito de Ciutat Vella, el Raval es uno de los barrios más conocidos de Barcelona. En gran parte, destaca por su carácter cosmopolita ya que en él conviven gran cantidad de culturas y etnias, y por la gran inversión en economía cultural que se lleva realizando los últimos años para “des-marginar” este barrio y hacerlo eco del movimiento propagandístico de la ciudad “Hola Barcelona. La historia del barrio en el caso de la decisión de un foco de estudio es relevante ya que a continuación trataremos de presentar una serie de acciones de apropiación del territorio. Sin embargo, antes de proceder a presentar un breve resumen de su historia es importante de que nos preguntemos a nosotros mismos ¿por qué el Raval?

Desde luego podrían haber sido otros barrios e incluso espacios naturales. Finalmente elegimos el Raval porque es una zona de conflicto, la cual, a pesar de tener unos ideales sociales marcados a nivel histórico, la memoria del lugar ha sido manipulada con la finalidad de hacerla partícipe del discurso hegemónico de la ciudad y la gentrificación.

6.1.2 Del Chino al Raval. Economía cultural

Anteriormente al siglo XIV, el barrio del Raval era un conjunto de tierras cultivadas con la finalidad de abastecer la ciudad de Barcelona. No fue hasta cuatro siglos después que se produjo la industrialización definitiva del barrio; causando la aparición de nuevas calles, fábricas y viviendas para los trabajadores. Convirtiéndose así en uno de los barrios con mayor densidad de población de Europa. Siguiendo las teorías higienistas de Ildefons Cerdà una larga lista de fabricantes abandonaron el barrio instalándose en el Pla. El Raval ocupó una situación periférica como barrio residencial obrero. Fue cuna de la mentalidad sociopolítica de izquierdas: se celebró el I Congreso Obrero Español (1870), creación del principal sindicato textil catalán de la época (1871) quienes se adhirieron a la I Internacional y se fundó la UGT (1888). Con el tiempo fue convirtiéndose cada vez más en un barrio de viviendas para las clases con menos poder adquisitivo entre los cuales los inmigrantes eran una parte destacada.

El aumento de la población, una red viaria estrecha y laberíntica, la proximidad al puerto y la gran cantidad de locales destinados a bares, salas de espectáculos y casas de prostitución fueron configurando la zona sur del barrio que en el 1925 fue bautizado como Barrio Chino siendo responsable de acuñar el término para designar el entonces Distrito V el periodista y dramaturgo catalán Francisco Madrid en el n°1 del seminario “El Escándalo”. La denominación del Raval como Barrio Chino es muy significativa, ya que engloba una serie de adjetivos peyorativos adjudicados al barrio y de esta manera justificando todos los mecanismos de violencia simbólica y sistémica⁽¹⁾ a través de los urbanistas.

(1)Distinción que aporta Žižek (2009) : “Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no sólo de violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (p.20)

Bajo el estandarte del “progreso” desde el Higienismo de Cerdà hasta la actualidad, las instituciones han realizado acciones de reclusión, expulsión y criminalización de todo aquello (incluidas personas) que no encajaba en el discurso hegemónico de la ciudad.

El Raval en la actualidad es un mundo de contrastes: la construcción de museos de factura impecable y moderna como el MACBA (*Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*) del arquitecto Richard Meyer, el CCCB (*Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona*) de Albert Viaplana o el Centre d’Art de Santa Mònica; sumado a las facultades de la UB (*Universidad de Barcelona*), de la Pompeu Fabra y de la universidad privada Ramón Llull, incluyendo teatros como el Romea y concluyendo con el traslado al centro del Raval de la Fílmoteca antes situada en el barrio de Les Corts. ¿Qué se pretende conseguir con esto?

Evidentemente inyectar en un barrio “marginal” tal shock cultural puede eclosionar en dos direcciones: una vía bien pensante, que sería proveer a un barrio de clase media-baja de instituciones culturales para favorecer su crecimiento intelectual y facilitarles el camino hacia la des-marginalización; y por otra parte una vía realista, la cual nos lleva a razonar sobre lo que hoy día se conoce como “Economía Cultural” y que no pretende más que incluir el factor social que conlleva todas estas instituciones. Es decir, generar el que antes hemos mencionado mundo de contraste, la convivencia de patios traseros repletos de maceteros de colores y tendederos de ropa, bazares, vendedores ambulantes, prostitución, etc. Con un hato de estudiantes universitarios que inundan el barrio a primera hora de la mañana, visitantes de los museos, librerías, galerías, tiendas alternativas de moda joven, etc. Esta bomba de contrastes nos lleva a la cruda realidad de un barrio que se ha revalorizado por encima de las capacidades económicas de los habitantes originales del barrio, ocasionando la forzosa mudanza al extrarradio de éstos,

la superpoblación de viviendas de apenas 60 m², el alquiler de éstas y su abandono del mantenimiento interior y exterior de los domicilios. Además del factor más importante, la tensión social que sufren los habitantes del barrio con las sucesivas estrategias de control gubernamentales.

6.1.3 Gráficas del cambio. Un engaño estadístico

La ciudad es objeto de estudio de prácticamente todas las ciencias que existen. Durante siglos el conocimiento estadístico ha sido un enclave para categorizar y clasificar los barrios y los estados de las ciudades. De esta manera, se constatan datos a partir de registros oficiales y se aplican las medidas oportunas para mantener la hegemonía de la ciudad.

En la actualidad, nos encontramos en la Era de la Información (*también conocida como Era Digital o Era Informática*). Tras la revolución digital, posterior al desarrollo de las tecnologías como el teléfono, radio o televisión, el flujo de información se tornó más rápido que el movimiento físico. Por consecuencia, gran cantidad de datos se mueven a diario, superando cualquier tipo de dato estadístico ofrecido por las bases de los ayuntamientos y otros organismos oficiales. En este contexto, el concepto de “sociedad de la información” se presenta como una construcción política e ideológica desarrollada de la mano de la globalización neoliberal, cuya principal meta es acelerar la instauración de un mercado mundial abierto y autorregulado.

Esta acción política ha contado con la colaboración de organismos multilaterales como la Organización Mundial del Comercio (OMC), el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial. Con todo ello, pretendemos llegar a la conclusión de que la finalidad de este proceso es que los países considerados como “débiles”

abandonen las regulaciones nacionales o medidas proteccionistas que alejarían futuras inversiones, ocasionando así mayor profundidad en las brechas que ya existían entre ricos y pobres. A pesar de que la tipología de datos que interesan en la actualidad está estrechamente relacionada con datos de consumo, obtenidos generalmente vía internet y mediante sistemas de geolocalización, hoy en día seguimos sometidos a un bombardeo de datos estadísticos. Datos que, con frecuencia, debemos ser capaces de interpretar a la hora de tomar decisiones que pueden tener consecuencias importantes para nuestras vidas: desde el colegio al que enviamos a nuestros hijos hasta el partido político por el que votamos. Sin embargo, la estadística es una disciplina compleja, llena de sutilezas y matices. En consecuencia, las estadísticas que presentan los medios de comunicación como la interpretación que hacen de éstas a menudo son incorrectas, engañosas o carecen de sentido. En ocasiones por falta de preparación, asesoramiento o por voluntad de manipular a la audiencia.

En el momento de decidir el contexto en el que se desarrolla un proyecto artístico existen dos tipos de vía de conocimiento: el conocimiento virtual y la experiencia vivida. Como llevamos sosteniendo a lo largo de la investigación, una de las características principales de la cartografía artística es la experimentación del medio, trasladarse al lugar y vivenciarlo. No obstante, proveerse de estudios como lo son las estadísticas es un buen inicio para hacernos una idea de lo que posiblemente nos encontremos en ese medio. La visión de quien efectúe un estudio siempre tiene que ser desde una perspectiva crítica. Durante la investigación, nos hicimos acopio de diversos datos del Raval con tal de obtener datos oficiales que corroborasen o negasen concepciones que teníamos a priori.



Figura 58. Superficie.

(Raval Sud Pla de Barris, dades generals, s.f.)



Figura 59. Población.

(Raval Sud Pla de Barris, dades generals, s.f.)

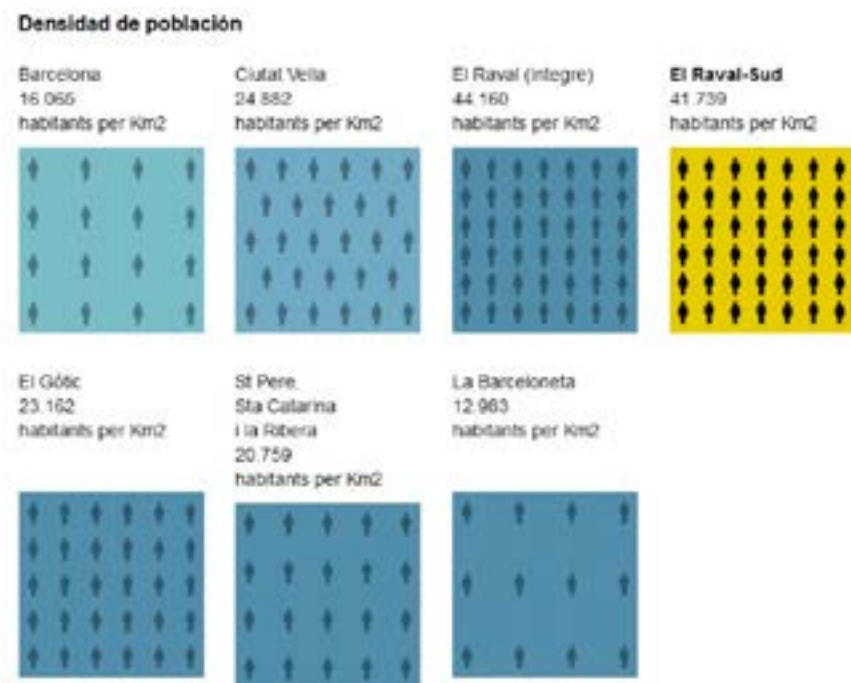


Figura 60. Densidad de Población.
(Raval Sud Pla de Barris, dades generals, s.f.)

Como podemos observar en las gráficas estadísticas el barrio del Raval, en superficie no es el mayor de la Ciutat Vella, sin embargo, es el barrio con mayor densidad de población. De la cual prácticamente la mitad son inmigrantes. Teniendo en cuenta que del total de la población de Barcelona sólo un 17,46% son de origen extranjero, es decir 49.375,83 de todos los habitantes.

En el Raval corresponde exactamente a una población inmigrante 10.510,83 personas. Valorando que prácticamente una sexta parte de la población total de Barcelona vive en la Ciutat Vella y que de esta sexta parte, un poco menos de un cuarto son de origen extranjero. Llegamos a la conclusión de que quizás la inmigración tampoco sea un dato tan exagerado como el primer 47,11% que nos presentan las estadísticas. Dicho de otra manera, las lecturas de las estadísticas, como venimos sosteniendo, son susceptibles al engaño. Enfatizar en un dato que de por sí a nivel cultural lo asociamos a una idea negativa (no teniendo porque serla) sólo puede generar la necesidad y petición de un saneamiento del barrio en cuestión.

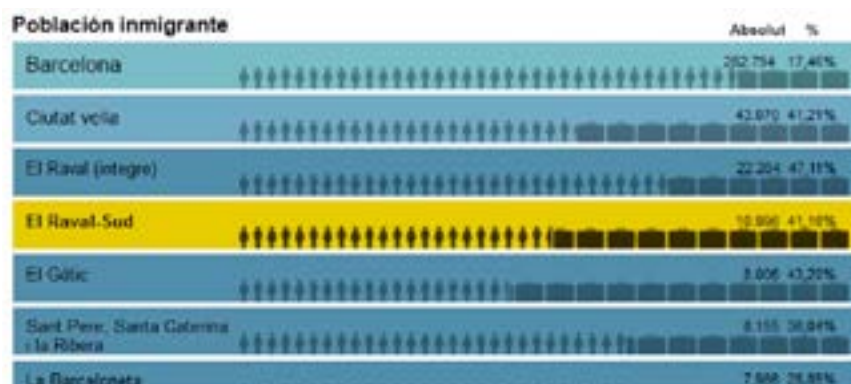


Figura 61. Población Inmigrante.
(Raval Sud Pla de Barris, dades generals, s.f.)

Al margen de la carente moralidad y humanidad que supone el uso de una palabra como ésta, los datos estadísticos, argumentos políticos y la oferta de grupos de debate “abiertos”, cuyas vías de acceso por el simple hecho de acceder vía internet están limitadas ya están privatizadas; llegamos a la conclusión de que la brecha de la que hablábamos anteriormente no sólo se genera a nivel global sino que empieza a nivel local. Consideramos de gran relevancia interesarnos de qué dicen los organismos públicos del espacio con tal de poder contrastarlo con aquello que vivenciamos. Ya sea a partir de lo que vemos, oímos, sentimos o a partir de montar una mesa en el mercado semanal y ofrecer esta información a sus habitantes y saber qué ven y opinan ellos; no únicamente unos datos de los que desconocemos la cantidad de personas que han sido encuestadas, genero, nivel social, etc

6.1.4 Realidad palpable: un barrio deshistorizado

A principios del siglo XX las condiciones de insalubridad del barrio eran extremas, y de muchos de sus edificios se afirmaba que eran verdaderas pocilgas, no habitaciones para seres humanos.

Aunque durante el período progresista de la Segunda República se pusieron en marcha proyectos de regeneración urbanística del Raval, como el Plan Macià, lo cierto es que primero la Guerra Civil española y más tarde la larga dictadura franquista condenaron al Raval a una degradación urbana y social todavía mayor.

No fue hasta la restauración del Ayuntamiento democrático cuando el barrio del Raval empezó su definitiva revitalización urbana, con proyectos como el Plan del Liceu al Seminari y la labor continuada de mejora llevada a cabo por el Districte de Ciutat Vella y empresas municipales como Promoció de Ciutat Vella y Foment de Ciutat Vella. Coincidiendo con las fiestas de la Mercè del 2000, el barrio estrenaba la rambla del Raval, la intervención de esponjamiento urbano más importante de su historia. Siendo un barrio que ha tenido un papel histórico importante para la ciudad, las circunstancias y sobretodo los organismos se han desentendido de él hasta considerar que se hallaba en un momento crítico y podía ser una buena inversión revitalizar un barrio que por situación geográfica ha quedado en una posición céntrica de una ciudad cuyo proceso de expansión ya empieza a tener limitaciones geográficas.

6.1.5 Pérdida de la memoria como accionador de prácticas⁽²⁾

“El pensamiento mítico es por esencia transformador. Cada mito, apenas nacido, se modifica al cambiar de narrador [...] se pierden algunos elementos, otros lo sustituyen, se invierten secuencias, la estructura torcida pasa por una serie de estados cuyas alteraciones sucesivas guardan con todo el carácter del grupo”
(Strauss, 1997, p. 610).

El mito es el resultado de la mezcla indisoluble la realidad con la imaginación. Desmantelar un mito, comprender las razones, las modalidades y los fines de su fabricación llega a ser por lo tanto tarea muy compleja.

Se trata no solamente de desvelar los procesos de deshistorización de la dominación de una sociedad sobre otras para reconstruir aquella historia fragmentada, ocultada o distorsionada en los discursos hegemónicos, sino que consiste también en la tarea de restituir a los colectivos mitificados su propia humanidad robada. Matar al Chino. Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval (2014) constituye un excelente ejemplo de cómo lograr esta tarea.

“Las ciencias sociales han colaborado, y mucho, no solo en naturalizar cierto orden establecido, en este caso, sobre el Raval, sino también en producirlo. Personalmente, he optado por la dirección contraria. He intentado cazar el mito del Barrio Chino. He querido aprovechar las herramientas que ofrecen la antropología y la sociología para hacer justo lo contrario de lo que se acostumbra a hacer: desnaturalizar

(2) Reseña del libro *Matar al Chino. Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval*, de Miquel Fernández González (Virus, 2014). La reseña ha sido originariamente publicada en la Revista de Antropología Iberoamericana (Vol. 10, Núm. 2, mayo – sept., 2015, pp. 298-303)

el orden institucional y las lecturas estigmatizadoras establecidas sobre aquella calle.⁽³⁾”

(Fernández, 2014, p. 319).

La cuidadosa investigación llevada a cabo por Miquel Fernández nos ayuda a comprender como el mito sirvió a las élites para justificar políticas de disciplinamiento urbanístico (y moral) de los habitantes del Raval.

El autor dividió su trabajo en dos grandes bloques, uno historiográfico y otro etnográfico. Con ello demuestra la voluntad de dignificar una calle estigmatizada y literalmente destrozada. Miquel Fernández nos conduce entre las grietas de calle d' En Robador sólo después de haber recorrido la historia de su destrucción física y moral. Al igual que un artista que desee inmiscuirse en el corazón de un barrio para desarrollar su obra debe actuar tal si fuera un etnógrafo después de haber entendido que las prácticas violentas de las cuales se habla no son las de los que viven en y de la calle, sino aquellas de quienes quieren expulsarlos.

Según Walter Benjamin, si tuviésemos que dibujar la apariencia de la Historia, “ésta llevaría cara y cuerpo del Angelus Novus de Klee y representaría un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira atónito. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas. El Ángel de la Historia debe de ser parecido. Ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de acaecimientos él ve una única catástrofe que acumula sin cesar ruinas y más ruinas y se las vuelca a los pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y componer el destroz. Pero del Paraíso sopla un vendaval que se le ha enredado en las alas y es tan fuerte que el Ángel no puede ya cerrarlas. El vendaval le empuja imparables hacia el futuro al que el vuelve la espalda, mientras el cumulo de

(3) Se trata de la calle d'En Robador, en el barrio del Raval, Barcelona. En esta calle el autor desarrollo su trabajo de campo entre la primavera del 2010 y el verano del 2012.

ruinas ante el crece hacia el cielo. Ese vendaval es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008, p. 24).

Los higienistas liberales, los moralistas conservadores y los burgueses progresistas fueron aquellos que, en Barcelona, alimentaron con sus intereses el vendaval del progreso, provocando catástrofes que acumularon sin cesar escombros bajo ruinas. Es esta misma violencia invisible e invisibilizada es la que observa, analiza y denuncia cuando recorremos las calles del Raval. Se trata, en las palabras del mismo Miquel Fernández (2014), de “la violencia del orden”, es decir, “la violencia que se encuentra dentro de lo normal” (p.17).

Una violencia naturalizada, que a través de desnaturalizar desvelando los dispositivos de los cuales se pone en acción. Recorrer los momentos más incisivos de la historia de esta violencia sobre un barrio y sobre sus habitantes es el objetivo de la primera parte de estudio de cualquier proyecto focalizado en un barrio. Retomando la distinción que aporta Žižek (2009) entre violencia simbólica y sistémica, debemos ser conscientes de las consecuencias de desmemorización y deshistorización de la marca progreso.

Si la Historia tendría para Benjamin cara de ángel asustado, para nosotros, queda materializada en el urbanismo que pone en marcha los mecanismos de violencia simbólica y sistémica a través de los urbanistas, que personifican los deseos de esta violencia incorporada.

“La violencia aquí es el instrumento de un orden que se aplica justo cuando las retóricas de cada momento no alcanzan a convencer a las poblaciones asediadas de que deben mantenerse disciplinadas y adoptar una posición de sumisión” (Fernández, 2014 p. 320).

La aproximación historiográfica a las culturas de control ejercidas en el barrio del Raval tiene un valor ejemplar, porque va a socavar los mecanismos de violencia que operan detrás de aquellas excavadoras y de aquellas piquetas que destruyeron un barrio y, con ello, la vida de sus habitantes. Así pues, este contexto tan conflictivo constituye un marco perfecto como accionador de prácticas artísticas que buscan desvelar problemáticas o simplemente ponerlas en manifiesto.

6.1.6 Cartografías del Raval

Seamos artistas o no, profesionales o amateurs, sociólogos o caminantes... todos poseemos la capacidad de observar, oler, sentir, vivir y generar memoria del lugar, simplemente necesitamos de una mirada atenta y nunca invasiva para ser partícipe de todos los problemas y diversiones de la fauna urbana. Es en este punto que entra en juego el eje que nos ocupa: la Cartografía Artística. La cual definiremos como la representación de procesos dinámicos del territorio mediante informaciones multicapa destinados a ordenar, transmitir y procesar la información. En este caso el sentido que le damos al término cartografía no lo hacemos bajo el epígrafe de una cartografía científica, exacta y unívoca, sino lo hacemos con una definición “abierta, versátil y abstracta” (Cerdà, 2012, p.150).

De esta manera y a partir de la Cartografía Artística como herramienta nos sumergiremos en la ciudad intentando vivenciar aquellas cosas obvias que por casualidad no observaríamos. Para ello nos hacemos acopio de algunas prácticas cartográficas que se han realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona bajo la tutela del Dr. Josep Cerdà. Cómo llevamos sosteniendo nuestro campo de trabajo se contextualiza en el Raval, éste será nuestro punto de partida dada su riqueza y problemática social.

Todos los ejemplos que mostraremos y analizaremos a continuación nacen de los propios alumnos de la facultad, dicho de otra manera, ésta se encuentra subordinada al individuo y su subjetividad. Así que podemos y debemos apropiarnos de las apropiaciones (*valga la redundancia*) porque como decía Foucault (1968) hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas. (p.48)

Al igual que en cualquier otro campo de estudio existen una serie de categorías, la primera cartografía que os presentamos está realizada por un alumno bajo el pseudónimo de Shikosuto Kabiro. Bajo el título “*The Raval Assault: trascender el laberinto*” esta cartografía catalogada como Deriva pretende representar una vía de salida de la vida cotidiana del autor convirtiendo la apropiación del propio Raval en un juego.



Figura 62ba Shikosuto Kabiro The Raval Assault 2015
(Fuente propia)

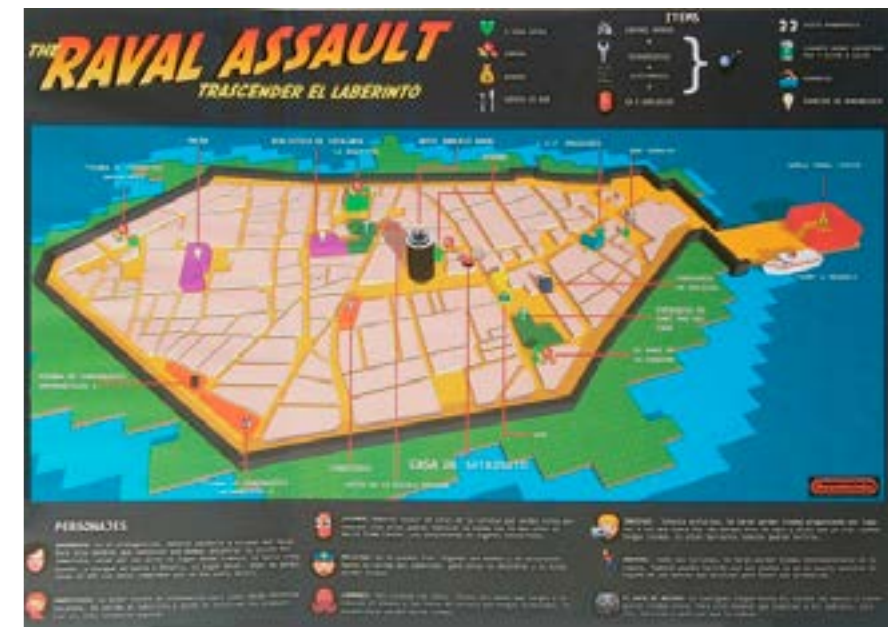


Figura 62b Shikosuto Kabiro The Raval Assault 2015
(Fuente propia)

Partimos de un mapa descriptivo del barrio en el cual además se incluyen las normas y objetivos del juego. Como en cualquier cartografía también poseemos una leyenda que nos dirige y describe aquello que veremos, nunca mejor dicho, una Cartografía Artística es una de las vías del Arte en la cual conocemos las normas del juego.

De manera metafórica el autor nos permite adentrarnos, en cierta manera, en su realidad: una persona que toda su vida se contextualiza en el Raval, procedente de Menorca el artista nos ofrece las herramientas para encontrar una vía de escape y devolverle a su tierra natal. En la parte superior derecha observamos los ítems que poseemos y lo necesario para construir la bomba ficticia que debemos detonar en el World Trade Center antes de huir en el ferry. Por otra parte en la horizontal inferior nos explican los personajes que podemos encontrar por el barrio y sus connotaciones positivas y negativas para la tarea. Tanto en el ejercicio en sí como en la explicación de los personajes captamos el toque de humor que el autor pretende transmitirnos en un mapa muy personal de lo que es su propio Raval, de esta manera quien se enfrenta a la deriva por el barrio siente mayor tranquilidad y pierde los miedos infundidos a la delincuencia, prostitución, etc. Que aún hoy día son de los ítems principales que aparecen en nuestro imaginario sobre el Raval.

Tratamos esta cartografía en sí como una deriva ya que a pesar de saber dónde acabaremos, todo el recorrido anterior podría decirse que es un Random Walk, o lo que es lo mismo, un “camino aleatorio” en el que vamos pensando el recorrido realizando pasos con cierta aleatoriedad.

“En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda a ser explorado.” (Lynch, 1998, p.19)

Tal si fuéramos flâneurs trasladados del mismo París del Spleen de Baudelaire, deambulamos para descubrir el barrio en sus calles. Nos apoderamos de cada portal, esquina, etc., que atravesamos. Sin apreciarlo de primeras vamos recorriendo un espacio donde se conjugan historias personales y colectivas, diferentes clases sociales y los propios individuos. Por tanto, la ciudad posee una memoria que dialoga con la nuestra, que nos despierta y nos descubre sus paradigmas y los nuestros propios. Construimos sus significados a partir de un recorrer tranquilo y atento, ya que de otro modo, con un transitar apresurado, mecánico y repetitivo es imposible fijar la mirada en cualquier objeto de contemplación.

El andar en sí no es un mero desplazamiento espacial, sino que se convierte en una metodología de apropiación perceptual y territorial. Que como es el caso, a partir del juego y de una narrativa ajena, nos permite perder el miedo y volver a ser niños que se divierten en un proceso didáctico de conocimiento y transformación de un espacio, como es el propio Raval que nos ha sido estigmatizado.

Conocer esta práctica y tener en nuestras manos el mapa no deja de ser un acto de comunicación que nos ayuda a movernos por una geografía concreta y conocerla de manera personal. Apropiarnos de la interpretación del autor o usarlo de base para generar nuestros propios juegos en el espacio es una práctica muy interesante que se puede aplicar en muchos contextos incluido el educativo. Imaginemos que somos aquel profesor, monitor, padre o transeúnte que quiere conocer o explicar una realidad, ésta es una oportunidad perfecta para usar la cartografía como una herramienta sencilla que a la vez resulta ser didáctica.

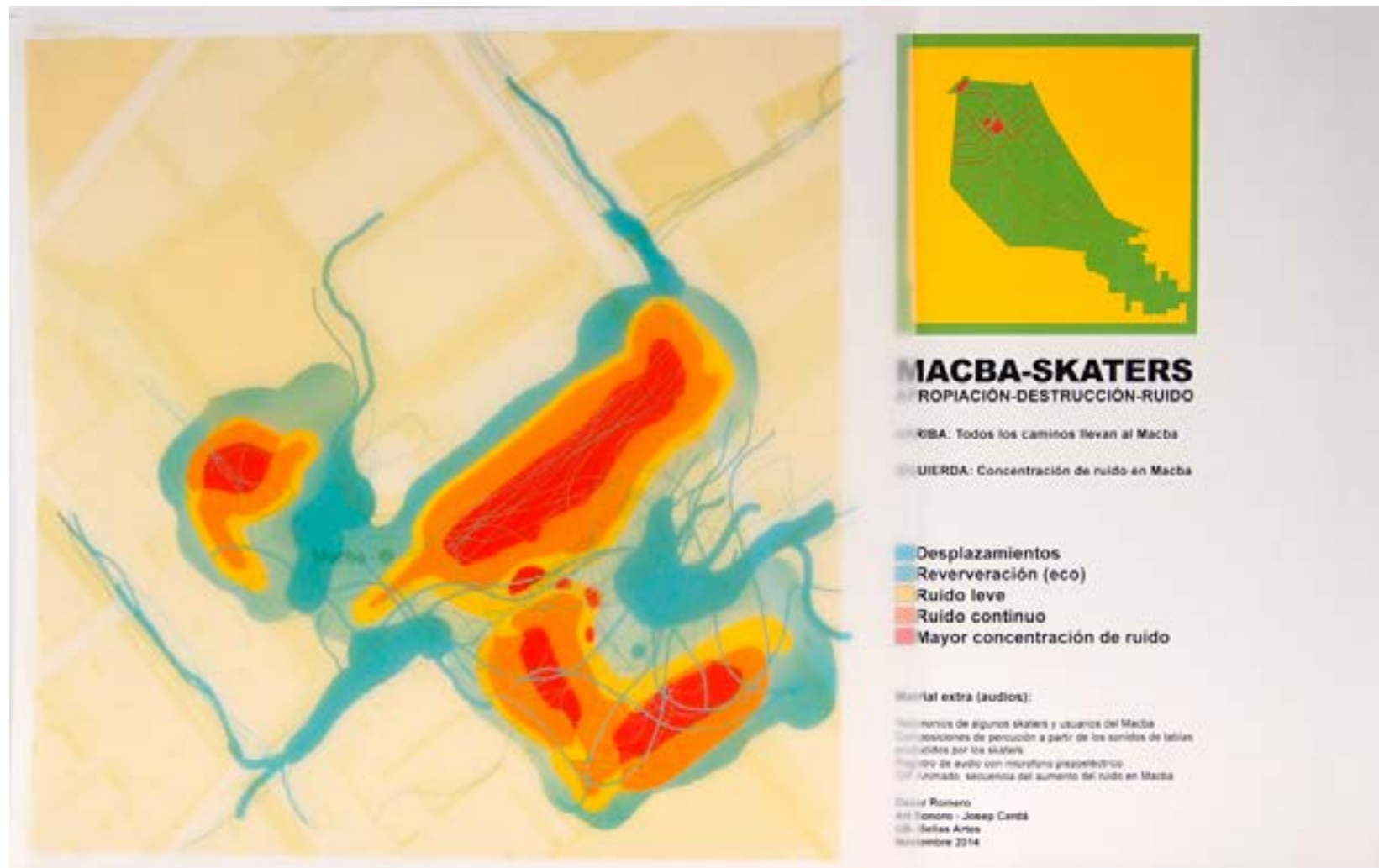


Figura 63. Óscar Romero. MACBA-Skaters (2014)
 (Fuente propia)

Tal como hemos desarrollado durante esta investigación, en cualquier modalidad ya sea artística o no existen diversas categorías. En este caso, a partir del trabajo de Óscar Romero titulado MACBA-Skaters, mostramos un ejemplo de cartografía sonora.

Durante la última década se ha extendido extraordinariamente el término “paisaje sonoro”⁽⁴⁾, la descripción de éste es muy significativa ya que además de, evidentemente, representar la sonoridad de un determinado lugar también ofrece una imagen clara de la ecología del espacio urbano.

“El silencio no existe, siempre está ocurriendo algo que produce ruido”
(Schafer, 1985, p. 22)

Un paisaje sonoro ideal es aquel en el que los sonidos de origen animal y humano son los más abundantes. Sin embargo, a partir de la Revolución Industrial la realidad es otra, los sonidos tecnológicos sobresalen en relación a los antes mentados, esto es lo que conocemos como contaminación acústica.

Precisamente, en base a esto nace el concepto de la cartografía que presentamos. Entre las plazas de Joan Coromines y de las Carmelles encontramos el MACBA (*Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*) uno de los productos de la renovación urbanística (*que conocemos cómo economía cultural*) que se aplica en el barrio del Raval como ya hemos mentado anteriormente. Realizar un estudio de paisaje sonoro ofrece una revisión metodológica de la escucha basada en la práctica de la grabación de campo en las inmediaciones elegidas. Es por ello, que la consideración de la influencia de ese edificio y las actividades que acoge en el paisaje sonoro circundante revisten especial interés.

(4) Paisaje Sonoro. Concepto creado por “World Soundscape Project” cuyo principal impulsor fue Murray Schafer.

A tal efecto, tener una serie de sonidos catalogados y geolocalizados nos ofrece una serie de datos que desvelan otros como las características sociales que tienen aquellos que ocupan ese espacio unas determinadas horas, qué implicaciones culturales se imponen e incluso si se trata de una invasión o inclusión. Las conclusiones que se pueden extraer de una cartografía que fija su foco en algo concreto y que a menudo no se le otorga importancia alguna puede ser muy relevante y poner de manifiesto cuestiones sobre las que no habíamos reflexionado.

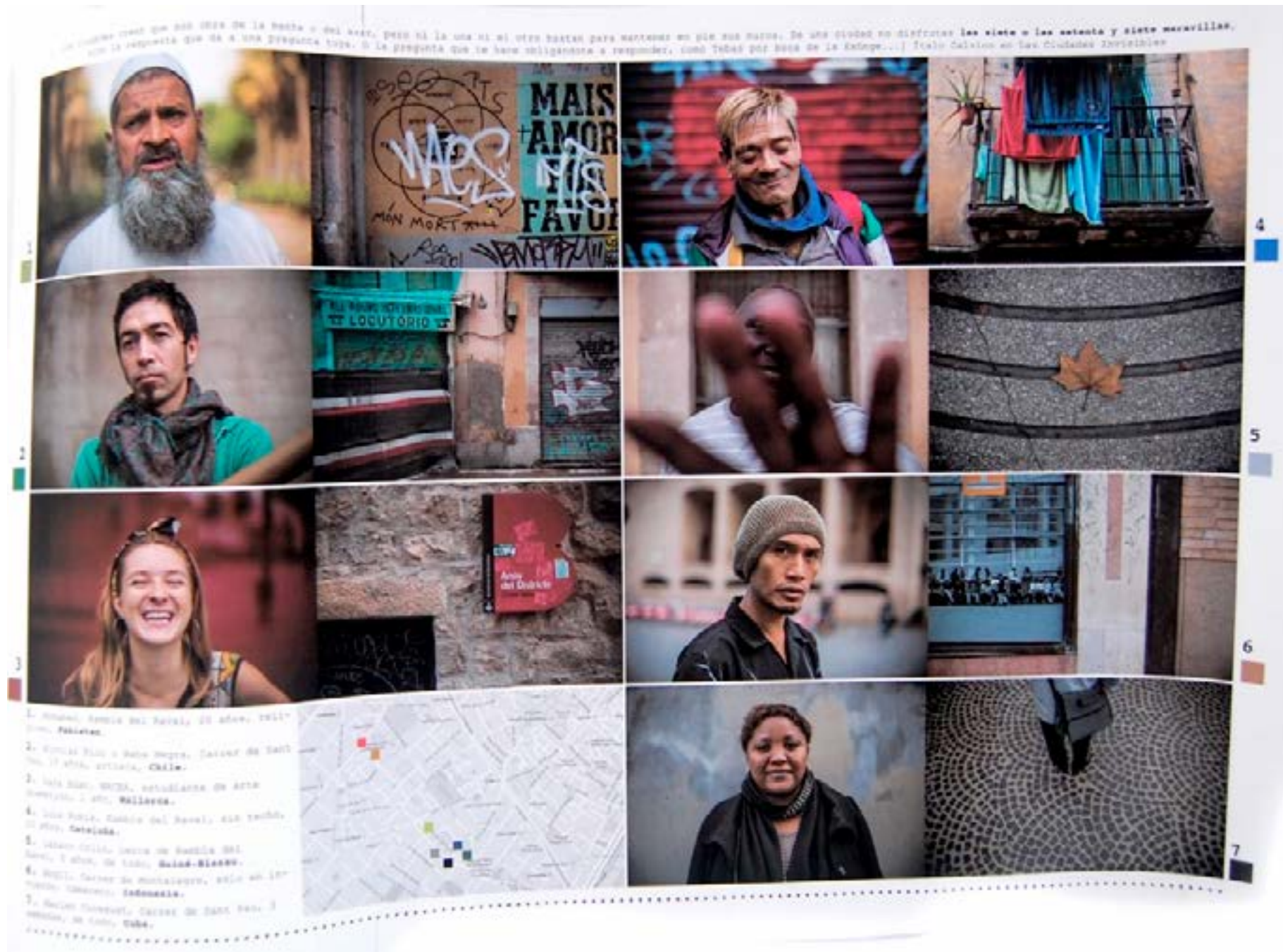


Figura 64a. Autor anónimo. El raval y la Esfinge – pequeñas cartas cartográficas 2014 (fuente propia)



Figura 64b. Autor anónimo. El raval y la Esfinge – pequeñas cartas cartográficas 2014

(fuente propia)

Inspirada en la obra de Boltanski la cartografía de El raval y la Esfinge, recoge a partir de la fotografía el testimonio de siete personas que se encuentra en las calles del Raval, cuya localización aparece en un pequeño mapa dentro del mismo formato. El autor de esta cartografía seleccionó a estas personas de manera aleatoria mientras derivaba por el barrio. Se detuvo a hablar con ellas, escuchar su historia.

Esta aportación o apología de la memoria de los individuos, es a su vez, una llamada de atención a las historias que habitan un lugar y quedan mudas. En incontables ocasiones habremos pasado por al lado de personas a las que ni de soslayo hemos llegado a ver, mucho menos imaginarnos su historia e impensable dialogar con ellas. A partir de esta pequeña acción, accesible para cualquiera, ponemos en manifiesto piezas del puzle hasta entonces eran invisibles.

6.2 Obra personal. Cartografías de derivas

6.2.1 Decisión de la deriva

Durante mi paso por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona pude disfrutar de gran número de asignaturas y vivencias personales. Sin embargo, un hecho que marcaría mi futuro académico fue matricularme en la asignatura del Laboratorio del Caos. En ella tuve mi primer encuentro con algo cercano (*y todavía en construcción*) a la cartografía artística. Josep Cerdà nos propuso un marco espacial y nosotros debíamos elegir qué hacer, mirar, estudiar o examinar y manifestarlo sobre una cartografía. Ante tal situación me sentí abrumada, ¿qué se puede mirar en una ciudad que no haya sido visto? Decidí que estando allí la idea o el motivo se aparecería sola. Así fue, sin saber cómo, empecé a seguir a la gente fijándome únicamente en sus zapatos y registrando en

el mapa sus trayectorias. Sin saberlo me embarque una serie de derivas que, en cierta medida, me obligaron a tomar caminos que nunca antes había explorado. La sensación fue increíble, una mezcla de temor (*que la gente se diese cuenta de que les seguía*) y fascinación por intentar imaginarme en cada recorrido por qué se dirigían hacia allí, que historia escondían.

Lo más sorprendente de ese trabajo, sin embargo, vino después. Tras varios días, en diferentes horarios, dirigirme frente a la Filmoteca del Raval (*punto de inicio de las persecuciones*) y plasmar todos los datos recogidos sobre un mapa dibujado a mano, cosiendo las trayectorias de los zapatos en ese papel, empecé a ser consciente de las implicaciones que aquello tenía. Las chanclas de piel marrón (*en su mayoría*) correspondían a población musulmana, que si mirábamos la correspondencia en el mapa se dirigían hacia los mismos sitios, entraban en las mismas tiendas y locales; los tacones aparecían a partir de las 19 horas y sólo se desplazaban de punta a punta de la calle hasta que un cliente (*pues solían tratarse de mujeres dedicadas a la prostitución*) se acercaba y entraban en una serie de portales repetitivamente.

Saber que en el barrio del Raval conviven diversas culturas o que se ejerce la prostitución, no es algo nuevo, forma parte del ideario que tenemos sobre el barrio. Pero vivirlo, ser consciente y espectador de las relaciones que se producen, es (*desde mi punto de vista*) una sensación de empatía y cercanía abrumadora.

Por supuesto se pueden sacar diversas conclusiones de un mismo foco de investigación, sin embargo, algo que aprendí es que el Arte ya no era algo al alcance de unos pocos o el imaginario de un tipo de vida, sino que podía ser una herramienta de ensamblaje social, de conocimiento y transformación. Estas palabras que resonaban en mi cabeza fueron contestadas por el Dr. Cerdà al decirme el

día de la presentación de dicha cartografía que tenía una “actitud situacionista”.

Al finalizar la carrera e iniciar el máster en educación me planteé que mi siguiente paso sería indagar en la cartografía artística, entender su concepto y tratar de averiguar cómo usarla en pro de generar cambios y empujar las actividades colectivas. Desde luego, el foco de la investigación tenía que ser la deriva, las trayectorias y los recorridos, ya que el inicio fue ese. Y, en cierta manera, dejarnos llevar al andar y apropiarnos de la ciudad es una pequeña acción que todos tenemos la posibilidad de hacer a diario.

6.2.2 Sistemas de registro

Inicialmente el sistema de registro era a partir de un mapa imprimido en el cual se dibujaban las trayectorias. Sin embargo, llegamos a la conclusión de que de esta manera quien hacía la deriva perdía gran parte de la información que podría captar de la ciudad. Es por ello que decidimos hacernos acopio de las nuevas tecnologías. En la actualidad, prácticamente la totalidad de la población tiene un dispositivo móvil con GPS o algún sistema de geolocalización.

Tras indagar un poco en las apps que presentan los dispositivos Android dimos con una dedicada a deportistas que registra los recorridos de inicio a fin, la velocidad de cada tramo y que además permite realizar fotos de zonas concretas. Se trata de la app Runtastic, de descarga gratuita a partir del market de los dispositivos Android

6.2.3 Tipologías utilizadas

Cómo hemos visto anteriormente, en la explicación detallada de las derivas existen diversos tipos de ellas. Durante este

proyecto hemos realizado una serie de ellas y versionado otras. En consecuencia, hemos experimentado siete tipologías:

Deriva de encuentro: dos personas parten del mismo punto y al mismo tiempo. Caminan dentro de los límites del barrio y la deriva finaliza cuando se encuentran.

Deriva en grupo: deriva realizada con un mínimo de dos personas sin máximo de participantes. Se establece una hora de inicio y de final. Dentro de esta categoría he realizado varias con algunas modificaciones: caminar individualmente o en grupos reducidos; partir del mismo sitio o de diferentes puntos.

Random walk: esta es una práctica que ya ha sido realizada por diversos grupos artísticos como Interaccions. Consiste en ofrecer unas directrices aleatorias (*p.ej: 2 calles rectas, giro a la derecha, primera izquierda, etc.*) El individuo que quiera realizar esta deriva “pseudo dirigida” decide donde iniciarla y el número de directrices que quiere seguir pero nunca sabrá donde acabar. Realizamos una pequeña variación para simplificar el Random walk y que la persona que la realizase sintiese que ha participado más activamente. El cambio consistía simplemente en un dado en el que los típicos números se substituyeron por flechas que a cada cruce te indicaba por donde seguir.

Deriva visual: Consiste en una quedada en un lugar de alguna manera “emblemático” como por ejemplo: la plaza del Raval, la Filmoteca, MACBA, etc. Allí los participantes se dedican durante unos 10 minutos a observar, oír, oler... en definitiva sentir el contexto. Una vez transcurrido este tiempo, cada uno expone lo que ha sentido, qué le ha llamado la atención y qué ha captado. Para registrar la acción se hará de dos maneras: en vídeo y con micro a modo de cápsula de radio. Y así poder valorar a posteriori

qué formato nos puede favorecer a la hora de convertirlo en obra.

Deriva social: en concepto se trata de una deriva en grupo como las ya realizadas, pero en este caso el centro de atención y quiénes decidirán la deriva y expondrán todo lo que han sentido será un grupo social “marginal” o con unas características muy concretas.

La primera deriva de esta categoría que se ha realizado es con la colaboración del centro social del IPI del Raval, una asociación y centro cívico para gente con deficiencias y minusvalías diversas. De esta manera podremos dar voz a gente a las que la sociedad actual pone dificultades para hacerse oír, entenderles y saber en qué se fijan, a qué prestan atención, y si éstas son diferentes a las del resto. El registro será igual mediante la aplicación Runtastic y también en vídeo.

Deriva memoria: a raíz de la obra de Boltanski, consiste una deriva en la que el registro será fotográfico. Las personas que la realicen irán equipados con una cámara y podrán realizar fotografías de todo aquello que les llama la atención. En vez de ser expuesto en formato mapa será un compendio de fotografías que nos dará una visión personal del barrio y un registro de la memoria del lugar. Esta categoría también se pretende realizarse con la colaboración del IPI del Raval y sus componentes.

Deriva sonora: la cartografía sonora en muchos casos es conexas a las cartografías de recorrido, ya que el sonido en sí es movimiento. Estas derivas son en concepto igual que las individuales y grupales con la única variación de que el registro será sonoro.

6.2.4 Participantes y el Club IPI

Inicialmente los participantes de las derivas fueron personas conocidas, por lo que el margen de edad era bastante limitado (*de 20-26 años*). Sin embargo, a medida que fuimos desarrollando la investigación y realizando mayor número de derivas el número de participantes y el rango de edad, género y procedencia se amplió notablemente.

Al tratarse de acciones abiertas, en las que cualquiera podía apuntarse, el boca a boca y la utilización de plataformas como Twitter o Facebook para anunciar el evento, cada vez más personas se ponían en contacto con nosotros para participar de ellas. La no aplicación de ningún filtro fue un enclave para que el proyecto funcionara. El único ítem que pedíamos era disponer de un dispositivo GPS para registrar la trayectoria y rellenar al finalizar la deriva una encuesta general para tener registro de sus experiencias. A raíz de uno de los participantes de las derivas que habíamos realizado, pudimos ponernos en contacto con el Club IPI, un centro de ocio para personas adultas con disminución psíquica que se encuentra en el barrio del Raval de Barcelona. La intención de este club es un punto de encuentro donde pasar un buen rato, por lo que dan mucha prioridad al ocio. Siendo conscientes de que gran parte de los que acuden al centro lo hacen tras salir del trabajo, ellos tratan de ofrecer un ambiente alegre y afectuoso donde se puedan sentir cómodos.

Siendo conscientes de la importante tarea educativa que requiere este colectivo, en el club tratan de reforzar, en la medida de lo posible, los hábitos necesarios de autonomía personal y social. Es por eso que el equipo de monitores y monitoras mantiene contacto con las familias o los educadores de los hogares y residencias para atender mejor las necesidades de cada uno. El Club IPI fue creado en los años 60 por la Fundació Nostra Senyora del Carme, bajo los auspicios del

Institut Psíquic Infantil, para dar respuesta a la demanda de familias afectadas para que se crearan centros de ocio para este colectivo. Posteriormente, en los años 70, pasó a ser dependencia de Aspanias y, desde enero del 2005, el Club IPI está constituido como asociación con entidad propia, estrechamente ligada a la Asociación Aspanias. Dadas las magníficas características y el buen ambiente del Club, decidimos ofrecerles la realización de un taller-deriva para sus socios. La respuesta fue inmediata y positiva. Así fue como realizamos nuestra primera deriva social⁽⁵⁾.

Al inicio del taller explicamos que íbamos a dirigirnos hacia un punto emblemático del Raval: la escultura del gato de Botero situada en la Rambla del Raval. Una vez ahí realizamos una deriva visual y comentamos qué nos parecía la zona y en concreto la escultura de dicho artista. Partiendo todos del mismo punto nos dividimos en grupos y tomamos caminos diferentes que concluirían en las puertas del centro.



*Figura 65. Club IPI , taller- deriva
(fuente propia)*

(5) Esta deriva fue realizada en Octubre de 2015. Durante el taller se realizaron grabaciones y fotografías diversas. Las cuales no pueden ser incluidas en la investigación a causa del no consentimiento de publicación de varios de los tutores de los chicos/as que participaron. La foto que se presenta es la única de la que poseemos consentimiento debido a que permitieron su publicación también en redes sociales.

La experiencia fue maravillosa y completamente recomendable. Acompañándoles en el recorrido de una deriva cualquiera, hablando con ellos se pueden ver cosas de la ciudad que de normal pasan desapercibidas. Entender la ciudad como lo hace un grupo de personas muchas veces marginalizada por sus condiciones físicas y psíquicas.

El primer ítem que cobra importancia es que algunos de ellos plantean dificultades al caminar o van en silla de ruedas, por lo cual, su deriva se ve muy limitada a aquellas zonas a las que tienen acceso o rampas peatonales. También quedan excluidas calles extremadamente estrechas por la dificultad e incomodidad que les supone encontrarse con otros viandantes. De igual manera, zonas amplias como la zona de Ramblas les es extremadamente incómodas y tratan de evitarlas por la gran cantidad de personas que circulan a todas horas.

Otro ítem, que personalmente me fascinó, es que ellos regían su deriva relacionando cada uno de los sitios por los que pasaban con experiencias buenas que habían tenido, por ejemplo, una calle en la que habían realizado un taller de batucada y recordaban con cariño. Para ellos la ciudad es un continente de memoria y sus calles hablan. Realizar derivas, es en sí un ejercicio para apoderarnos del territorio, sin embargo, para ellos no era necesario ya que son conscientes en todo momento de qué les despiertan esas calles y los secretos que esconden. Al finalizar el taller, realizamos una merienda todos juntos donde comentamos las conclusiones y experiencias personales.

6.2.5 Materialización del mapa

Siendo fieles al origen del proyecto el mapa en el que nos basamos para materializar las trayectorias ha sido dibujado a mano cada vez que se realizaba una trayectoria, y ésta ha sido cosida mediante una máquina de coser con hilos de diferentes colores. La materialización del mapa se basa en la idea opuesta al convencionalismo del mapa. Es decir, por una parte lo inamovible (*el mapa geográfico*) que tiende a ser producido en cadena, lo convertimos en un elemento único y construido cada vez que se requiere, dibujado sobre el papel con lápices de colores. Y por otra parte, el flujo de trayectorias, que corresponde a aquello más personal e inmaterial, lo realizamos con un seguido de puntadas cosidas por una máquina (*dirigida por nosotros*) directamente sobre el mapa dibujado.

El producto final es un mapa atractivo a nivel visual por el cual podemos perdernos e imaginarnos el porqué de cada giro, inicio o finalidad. Nos obliga a hacer un esfuerzo por imaginarnos la ciudad y aquellos elementos con el que se encontraron quienes la realizaron. A la vez que despiertan la curiosidad de pensar qué caminos elegiríamos si fuésemos nosotros mismos ejecutores y no espectadores.

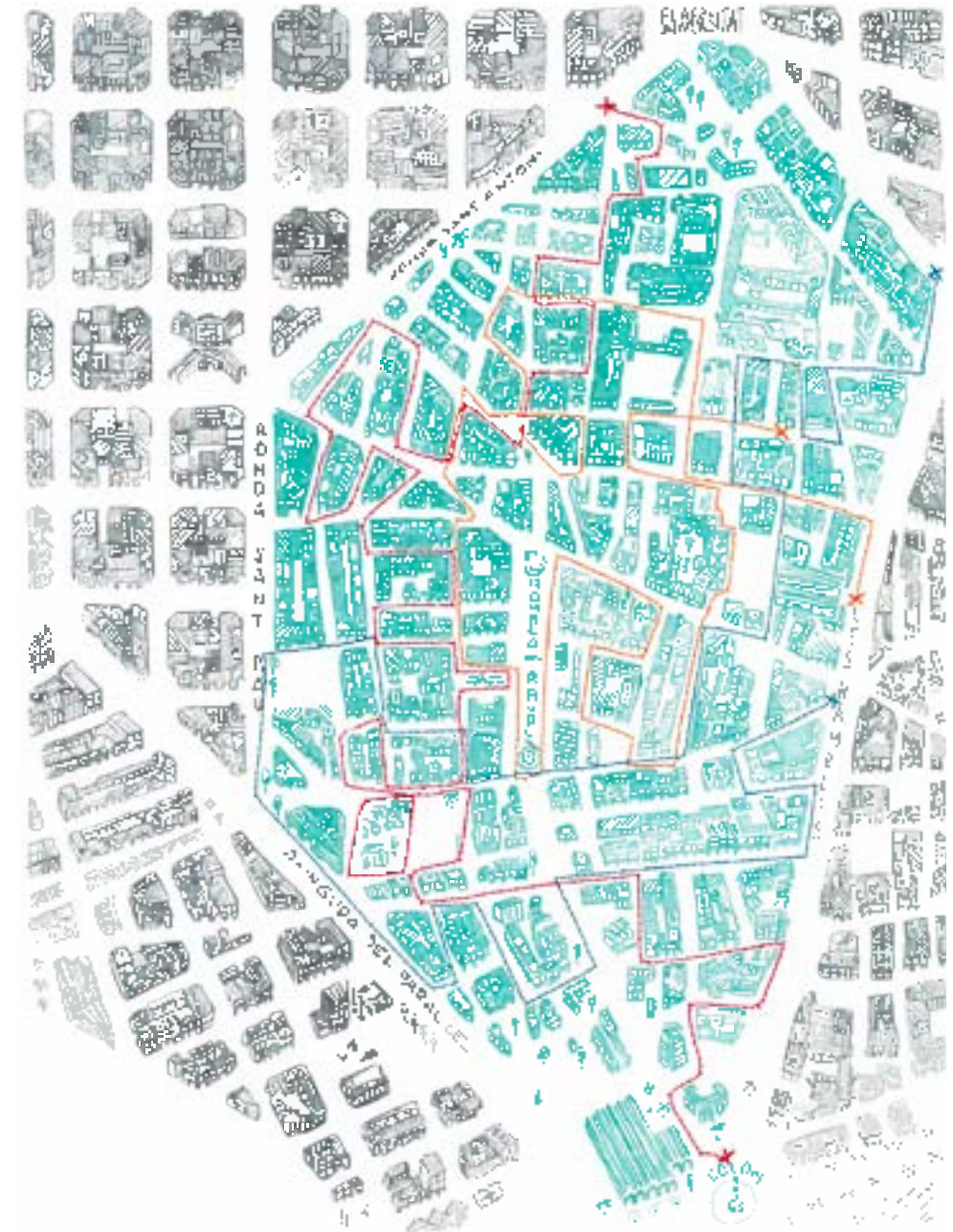


Figura 66. Fuente propia.

Conclusiones

La presente investigación ha abordado los fundamentos de la cartografía artística. Iniciando el recorrido por la evolución histórica que han sufrido los mapas hasta su representación visual desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Destacando el binomio de arte crítico / mapa, situado en base a la ciudad moderna y lo urbano, así como su vinculación indisoluble con la política.

Partiendo de las prácticas artísticas actuales, impulsadas por las nuevas formas de apropiación del contexto y conocimiento del tejido social desde una perspectiva disidente, en desacuerdo con la hegemonía establecida.

Hemos analizado, a través de la cartografía, las contradicciones que presenta el propio imaginario del mapa junto a las contradicciones del sistema social y político. Planteando así una óptica que, a través de los estudios tácticos de la ciudad mediante procesos cartográficos, ponen en relieve las discusiones entre la ciudadanía y su hábitat,

enfaticando en la potencia emancipadora de la práctica artística en los debates acontecidos sobre el territorio.

Mediante estas premisas, hemos podido definir y situar la obra de artistas y amateurs que a partir del uso de la cartografía se han situado bajo un denominador común: poner de manifiesto concepciones y problemáticas que ocurren en el contexto urbano. A partir de sus obras se visualiza la posibilidad de una producción capaz de romper tabúes, traspasar los límites establecidos (a nivel artístico y social) y sobretodo visualizar una realidad invisibilizada y suprimida por la propia sociedad y agentes gubernamentales.

Partiendo de que los procesos de cartografiado surgen de la necesidad por parte de la ciudadanía de entender su propio territorio y la evolución de éstos hacia un método resolutivo de problemáticas relacionadas con la actividad cotidiana.

A partir de las cartografías seleccionadas, así como desde el análisis interconectado de pensadores y literatos con los proyectos de artistas y colectivos. Podemos corroborar la hipótesis latente durante el transcurso de la investigación: la necesidad de cartografiar bajo nuevos prismas nace como consecuencia del déficit de realidad. La falta de una metanarrativa que mantenga la hegemonía de la ciudad, sumado a la carencia de impulsos emancipadores y la falta de un espacio público considerado libre de la sociedad contemporánea.

Referente a la delimitación terminológica y conceptual de cartografía, hemos prestado especial interés por contextualizar el campo de estudio en un marco teórico donde la ciudad ha constituido la seña de identidad y el escenario idóneo para situar las prácticas artísticas actuales.

Actualmente, la ciudad es especialmente un objeto de especulación a la vez que protagonista de gran cantidad de recursos y memorias. Resaltamos así pues, el valor no sólo de las calles y los elementos físicos que forman el tejido urbano, sino también de aquellos elementos inmateriales que lo constituyen. Ser conscientes de la importancia de sus modificaciones, acontecimientos y estructuras para entender

aspectos esenciales de la vida y comprender los acontecimientos sucedidos en las últimas décadas.

Por lo tanto, en esta investigación hemos tratado de acentuar la importancia de cuestionar todo aquello que aparentemente está estipulado y se nos presenta como una verdad absoluta. Poner en tela de duda los discursos tradicionales y crear postulados de carácter mucho más democráticos, participativos e integradores.

A continuación, procederemos a destacar las conclusiones obtenidas en cada uno de los capítulos desarrollados a lo largo de nuestra investigación:

En el **primer capítulo**, tres realizar un recorrido por las diversas reformulaciones históricas (en el marco histórico incluido en la introducción), llegamos a la representación contemporánea del mapa. Entendemos aquí el engaño visual que supone la representación clásica de éste. Partiendo de Eduardo Galeano, quien nos abre los ojos respecto a proporciones que han sido manipuladas con tal de establecer un mapa global. Apoyando esta crítica pasamos por Joaquín Torres García con su *mapa invertido*, quien realiza un cambio de orden: situando el norte en el sur. Es a partir de este primer ejemplo que llegamos a la conclusión ya latente de que el mapa está subyugado a los elementos de control y poder. Y como a partir de una acción tan simple como invertir un mapa, queda constatada la fragilidad de esta herramienta de poder. Siguiendo el recorrido con la *proyección de Fuller* somos conscientes de un elemento nuevo: como la ciencia y la verdad científica queda relegada a un segundo plano cuando ésta interfiere en los mecanismos de control.

Es decir, dicha proyección presenta el planeta en una proporción real de la superficie terrestre y los elementos que se presentan en ella, teóricamente supone una “mejora”, un acercamiento de la ciencia hacia la verdad. Sin embargo, todo aquello que durante años te enseñan en el colegio, como que las ciencias son absolutas y no

entienden de subjetividades (a diferencia de las materias de letras) cuando hablamos de algo tan importante como es la representación de la Tierra, que una proyección mejore la anterior carece de importancia, bajo el engaño de la necesidad de noción “norte-sur”. La cual, sin divagar demasiado sobre el tema, muestra su auténtica cara: la supremacía del norte sobre el sur.

En el **segundo capítulo**, hemos realizado un compendio de las características propias que tiene la cartografía artística en contraposición con la geográfica. Desarrollando el concepto propio de la variante artística llegamos a la conclusión de que el artista debe convertirse en una especie de etnólogo que se sitúe en el foco de la cuestión, dicho de otra manera, debe experimentar en primera persona el contexto, apropiarse de él, de todo lo que emana y transmiten las relaciones que en él se producen y lo forman. Destacamos la importancia de servirnos de todas las herramientas que poseemos incluyendo los cinco sentidos. Intentando equilibrar la balanza entre ellos llegamos a la conclusión de la importancia que tiene poner al mismo nivel que la vista (el sentido dominante por antonomasia) el resto de sentidos.

En este capítulo también destacamos la importancia del contexto comparando la elección del marco rural al urbano. Así es como entendemos la ciudad no sólo como un marco geográfico, político o sociocultural sino como una red que enlaza lugares, personas, grupos y proyectos, instituciones e intereses. Atendiendo también a la reescritura del espacio y a las concepciones críticas de varios autores entre los que destacan Marc Augé, Henri Lefebvre y Kevin Lynch.

De este primero extraemos la diferencia del lugar y el no lugar y la concepción de una actualidad basada en la masificación denominada sobremodernidad. Gracias al estudio de Augé entendemos que debido a la mejora de la calidad de vida, en la actualidad conviven

hasta cinco generaciones a la vez, en consecuencia la cantidad de relaciones se ve multiplicada respecto a siglos anteriores. Entendemos que la concepción de ciudad como un ente propio e inamovible de antaño ya carece de sentido, dadas las circunstancias actuales. La noción de ciudad requiere de una evolución paralela al de la sociedad que lo habita. Dicho de otra manera, ser conscientes de la complejidad de los entretreídos que modelan el mundo postmoderno de las ciudades actuales que es muy diferente al imaginario que aún hoy en día poseemos de la ciudad en sí. Conceptualmente seguimos anclados a la idea de un mundo moderno caracterizado por su homogeneidad y coherencia.

Es por ese motivo, que concluimos que una de las problemáticas actuales es la dificultad de asimilación del paso sociocultural hacia lo heterogéneo, fragmentado e imprevisible (características del mundo actual).

Sustentados por la teoría de Lefebvre, consideramos el territorio como una porción de espacio que está subyugada a términos de nación, región o provincia. El territorio se apoya en el espacio, sin embargo, no son términos equivalentes. Dicho con otras palabras, el territorio es generado a partir del espacio pero además es el resultado de la acción de los distintos agentes que participan en él, desde el Estado al individuo.

Finalmente, tras el estudio de Lynch somos conscientes de los tres atributos básicos que debía contener la imagen ambiental para su correcto funcionamiento: identidad, estructura y significado. De las que extraemos que este últimos (para nosotros el atributo de mayor importancia) surge de la relación emotiva y práctica del medio con el observador. Fortaleciendo así, nuestra concepción del artista como “etnólogo” a la vez que accionador de prácticas.

Directamente relacionado con el capítulo anterior, en el **tercer capítulo** llegamos a la conclusión de que el arte se inserta en la esfera pública compatibilizando las necesidades prácticas y específicas de las comunidades. Siendo así de vital importancia la función social de éste al vincularse con las tensiones y contradicciones urbanas, tratando de generar lugares para la ciudadanía en el marco de discursos culturales y críticos de la ciudad.

Gracias al estudio y análisis de las acciones de artistas como los Iconoclastas y Lilian Amaral, fortalecemos la concepción anterior de que, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico y social que compone la ciudad.

En el **cuarto capítulo**, tomando como punto de partida la cartografía artística y las prácticas de mapeado estudiadas a lo largo de la investigación, describimos las tipologías que hemos podido detectar. Tras adentrarnos en la sobrecarga visual de la cultura contemporánea llegamos a la conclusión de que ésta es en sí una red compleja de asunciones espaciales, que en gran medida, adquieren legibilidad a través de las diferentes tipologías de cartografías.

La propuesta de pensar el mapa como una herramienta capaz de examinar los límites y potencialidades de un abordaje a las realidades que acontecen en el territorio.

Los artistas seleccionados y las obras de éstos nos enseñan cómo cualquier persona, desde diferentes contextos, puede utilizar el mapa para recrear nuevas lecturas fenomenológicas, revisar las injusticias de la globalización y evidenciar desigualdades. Estos trabajos, englobados en lo que denominamos cartografía artística, constituyen una variedad amplia de la contribución de una visión nueva sobre una geografía clásica y estática. Pudiendo obtener así conclusiones muy variadas, generalmente de aspecto social, fuertemente relacionadas con el contexto geopolítico en que se desarrollan. Utilizando una gran variedad de medios concluimos que la cartografía artística sirve

como medio para abordar temáticas relacionadas con las fronteras sociales, la gestión política y el desorden geográfico.

Finalmente en el **quinto capítulo**, hemos desarrollado en concreto las cartografías de trayectorias y recorridos, remontándonos en las prácticas situacionistas y la concepción de la deriva. Concluimos que la sociedad, en gran parte debido a la disposición urbanística, tiende a recorrer el territorio sin crear ningún tipo de relación o conexión con él. Tal si fuésemos autómatas nos dedicamos a recorrer el máximo espacio en el mínimo tiempo sin molestarnos si quiera a conocer que ocurre en él, sin plantearnos las posibles aportaciones que puede ofrecernos la ciudad ni los cambios que nosotros podemos accionar. Aprendiendo de los situacionistas comprendemos que nosotros somos sujetos con una gran potencialidad para provocar cambios e incluso llegar a la revolución, todo ello en pro de una mentalidad disidente muy necesaria en la actualidad.

Basándonos en la práctica de la deriva en el **capítulo sexto**, desarrollamos un apartado de obra personal en la que hemos tratado de poner en práctica todo lo aprendido durante la presente investigación. Inicialmente hemos seleccionado un contexto (el Raval) estudiando su historia y localizando los nudos conflictivos que hacen de éste un contexto idóneo para la actividad cartográfica. Ayudados por las prácticas de alumnos de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, hemos podido observar diferentes perspectivas y acciones variadas focalizadas en un mismo espacio. Aprendiendo de las prácticas de otros y haciendo que nuestras pequeñas acciones fuesen abiertas hemos podido conocer y formar parte de colectivos como el IPI del Raval que nos han enseñado como personas que son marginalizadas a causa de sus condiciones físicas son agentes capaces de ver y transmitir de una manera mucho más pura problemáticas ocasionadas por el urbanismo. Fortaleciendo a su vez nuestra concepción de que el arte, hoy en día, tiene unas capacidades de unión y de visualizar todo tipo de conflictos sociales

y políticos que tratan de pasar inadvertidos, a la vez que posee capacidades de transformación y emancipación de lo establecido.

A modo de conclusión, y a los efectos que ahora nos interesan, la clave ha sido llegar a identificar las principales novedades que incorpora la cartografía artística, tanto en los estudios del territorio como en las políticas de producción de los movimientos sociales. De esta manera, destacamos como conclusiones principales que:

Los mapas no son inamovibles, sino que son continuamente transformados. El proceso de construcción cartográfica se basa en conceptos móviles, trazando rutas y alterando sus significados en función de las necesidades concretas de cada sujeto.

La cartografía no es un fenómeno específico de un territorio. Sino que, se encuentra inmerso en un contexto de cambio que opera a escala global. Con ello queremos referirnos a algo más que las grandes revoluciones, sino a movilizaciones a todas escalas, sobre todo las locales.

La cartografía artística se vale de todas las herramientas posibles. Caracterizada por ser interdisciplinar, su producción está regida por el comportamiento establecido por sus autores o colectivos que la desarrollan. Por ello podemos admitir que el uso de medios sociales y de comunicación queda implícito desde el inicio de cualquier proceso cartográfico.

La Era digital ha supuesto una serie de problemáticas a nivel global, sin embargo la aparición de redes sociales son útiles como amplificadoras de la realidad en su gestión democrática, a favor de la participación ciudadana. También dispositivos como el GPS u otros geolocalizadores favorecen la situación geográfica de prácticas para su posterior formalización.

La dimensión social de la cartografía y de sus integrantes, así como la condición de ciudadano del propio artista, debe situarse al inicio de cualquier práctica cartográfica. En este sentido, podemos concluir que, las problemáticas de la ciudad pueden plantearse desde el prisma del arte, considerando la cartografía como herramienta ciudadana, como un dispositivo capaz de generar parte de la transformación social.

A pesar de no haber desarrollado en sí las virtudes de la evolución tecnológica, somos consciente que gracias a ésta, cada vez más, es posible mostrar a tiempo real y simultáneamente todo lo que sucede en el espacio público. Por lo tanto, desaparecen las barreras que establecían los límites organizativos. En este sentido, afirmamos que los medios digitales han favorecido las posibilidades de alineamientos ciudadanos.

Durante la investigación, hemos podido demostrar cómo el comportamiento de la cartografía artística se vincula a menudo con movimientos sociales. Es decir, de alguna manera esta práctica genera un posicionamiento, un punto de vista táctico para abarcar problemáticas que nos interesen tratar.

En la actualidad se ha inducido a pensar, a menudo erróneamente, que la fuerza de los movimientos sociales ha quedado dispersada y su práctica desapercibida. A pesar de intentar tratar esta investigación de manera neutra, sin declinarnos hacia prácticas disidentes, hemos podido constatar cómo la cartografía se ha convertido en un método transversal de investigación y actuación ciudadana. Permitiendo, de esta manera, a partir del uso de la cartografía como un laboratorio que puede ser utilizado por un público plural que favorece el desarrollo de procesos participativos que nos hace plantearnos si podemos hablar de una participación ciudadana plural e incluso qué opciones tiene el ciudadano de personalizar esta estructura. Más allá

de discursos políticos o ideológicos, lo que sí podemos afirmar es que la cartografía artística supone una herramienta de fácil acceso y al alcance de quien tenga intereses emancipadores o simplemente de exploración del medio.

Por último, y a modo de cierre, durante el transcurso de esta investigación, nuestros intereses han llegado a abarcar nuevos territorios de exploración. Generando en nosotros mismos nuevas fuentes de debate en relación al uso de las prácticas artísticas y la hegemonía establecida, la reformulación del concepto de habitar el espacio urbano, la capacidad de reformular el concepto de habitar el espacio urbano e incluso de plantearnos el diseño más personalizado de las nuevas estrategias con las que podemos interpretar la configuración del mundo.

Bibliografía

La bibliografía se ha organizado en cuatro grupos.

Libros: recoge todos aquellos estudios y ensayos relacionados con el arte contemporáneo desde un posicionamiento crítico. Incluyendo la bibliografía general y específica sobre la historia de la cartografía y el uso de mapas en su variante artística. Asimismo, aquellas publicaciones que cotejan aspectos relacionados con la cartografía como herramienta en la transformación social. Y finalmente, también incluye todos aquellos autores que nos han ayudado a dar una base coherente a la presente investigación.

Artículos y catálogos: agrupa todas aquellas muestras expositivas y artículos más significativos que se han tomado como referencia para encuadrar el escenario de la práctica cartográfica en el objeto artístico.

Tesis doctorales, artículos y publicaciones: reúne las investigaciones académicas y artículos en red, que han sido tomados como referentes dado su contenido y forma. Siendo su principal característica el cuestionamiento de la ciudad y el uso cartográfico en medios artísticos.

Plataformas y colectivos online y webs de artistas: se recopilan las direcciones web de todos aquellos colectivos y artistas con presencia online que aparecen en la investigación y algunos que por extensión no hemos podido abarcar pero son de gran interés en relación a la temática de la investigación.

Libros

Aisa, F. y Vidal, M. (2006) *El Raval, un espai al marge*. Barcelona: Editorial Base

Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato .Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Banfield, E. (1973) *La ciudad en discusión*. Buenos Aires: Marymar.

Barthes, R. (1990) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Baudelaire, C. (2012) *El spleen de París*. Barcelona: Tres Quatre.

Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairos.

Baudrillard, J. (2007) *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1991) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (1990) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós

Benjamin, W. (2014) *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus Editorial

Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1990) *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid:

Alfaguara

Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blanchard, D. (1999) «Debord, dans le bruit de la cataracte du temps» en *Revolutionary Romanticism. A drunken boat antology*. San Francisco: City Lights Book.

Breton, A. (1934) *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Ed. Casimiro. (Conferencia pronunciada en Bruselas en 1934)

Briggs, J. & Peat, D. (1999). *Las siete leyes del caos*. Barcelona: Grijalbo.

Buck-Mors, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* Madrid: Visor, La Balsa Medusa n°79.

Calvino, Italo. (1997) “Il viandante nella mappa”, *Collezione di sabbia, Palomar/Mondadori*, (Milán 1984). Versión castellana: Madrid: Colección de arena, Alianza Editorial.

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

Carrillo, J. (2006) *Desacuerdos 3: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Castells, M. (1995). *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza Editorial.

Cerdà, J. (2012) *Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora*. Vol 7 Dic.2012 *Arte y políticas de identidad*. Publicado Por la Universidad de Murcia.

Chombart de Lawe, P. H. (1965) «Paris et l'agglomération parisienne» en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*. París: Éditions Ouvrières.

Cole, K.C. (1999). *El universo y la taza de té*. Barcelona: Ediciones B.

Cortés, J. (2000) *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*. Castellón: EACC.

Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Debord, G. (1958). “Definiciones”, *Internationale Situationniste* (1958-1969). Madrid: Literatura Gris.

Debord, G. (1981). “Introduction a une critique de la geographie urbaine”, *Les livres nues*, n°6 (septiembre 1955), traducido al inglés como “Introduction to a critique of urban geography”, en *KNABB, Ken, Situationist Internatiaonal Anthology*. California: Berkeley, California.

Debord, G. (1999) “Teoría de la deriva”, *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

Debord, G. (1999) *Panegírico*. Madrid: Acuarela Libros.

- Debord, G. (1977) "Posiciones situacionistas sobre la circulación" en *La creación abierta y sus enemigos*. Madrid: La Piqueta.
- De Diego, E. (2008) *Contra el Mapa*. Madrid: Siruela
- Deleuze, G. (1988) *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1977) *Rizoma*. Valencia: Ed. PRE-TEXTOS
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar Universidad.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Madrid: Anagrama.
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- Deutsche, R. (1991) «Alternative Space» en WALLIS, Brian. *If You Lived Here*. Seattle: Dia Art Foudation/Bay Press
- Entel, A. (1996). *La ciudad bajo sospecha*. Buenos Aires: Paidós.
- Farinelli, F. (2013). *Del mapa al laberinto*. Madrid: Icaria editorial
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994). *Le corps utopique. Les hétérotopies*. París: Editions Gallimard.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Galeano, E (1998). *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Ed: Siglo XXI.

- Gardner, M. (1995). *Complejidad, el caos como generador de orden*. Barcelona: Tusquets editores.
- Gilles, I. (1999) *Formulario para un nuevo urbanismo en Internationale Situationniste (1958-1969)*. Vol 1. Madrid: Literatura Gris
- Hall, E.(1983). *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. México: S.XXI.
- Harley, J. (2001). *The new nature of maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Harley, J. B. y Woodward, D. (1987) *The History of Cartography*. Chicago: University of Chicago Press, vol I.
- Harvey, D. (2003). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Harvey, D. (1989). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI,
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible*. Madrid: Siruela.
- Jameson, F. (2008) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- Laddaga, R. (2006) *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge: The Technology press and Harvard University press.

Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.

Martinez, L. (2004). Intersecciones. Madrid: Editorial Rueda.

Merleau-Ponty, M. (2002). Phenomenology of Perception. London: Routledge

Nogué, A. y Canadell, E. (2010). Art i Ciència. Converses. Barcelona: Edicions UB.

Nogué, J. (2009). Entre Paisajes. Barcelona: Àmbit.

Tilly, C. (2002) Stories, Identities and Political Change. Nueva York y Oxford: Rowman & Littlefield, 2002.

Tzara, T. (1972). Siete manifiestos Dada. Barcelona: Tusquets editores.

R.Lippard, Lucy. (2004) "Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972". 2004, Ed. Akal.

VV.AA. (2015) Mapas: Explorando el mundo. Londres: Phaidon. Bedran y Asociados.

Artículos y catálogos

Andreotti, L. (1996). Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Barcelona: MACBA / Actar.

Bonito, A. (2003). La ciudad radiante. Bienal de Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, Milano, Skira Editores.

Beuchot, M. (1999). «Hacia un pluralismo cultural analógico que permita la democracia» en Filosofía, Neobarroco y Multiculturalismo. México:Itaca.

Colomina, B. (2010). Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia/Observatorio del Diseño y la Arquitectura/CENDEAC.

Cortés, J. (2000). «¿Tienen género los espacios urbanos?» en Arte Contexto, n.º 8. Madrid

De Vicente, J. (2005). «Inteligencia colectiva en la web 2.0» en Creación e inteligencia colectiva [Zemos98_7]. Sevilla: Comencemos Empecemos.

Gaviria, M. (2000). «La ciudad como espacio de aventura y de innovación social» en Desde La Ciudad: Actas del IV Curso Arte Y Naturaleza. Huesca, 1998. Huesca: Diputación Provincial.

Herrero, R. (2000). La terminología del análisis de redes. Problemas dedefinición y de traducción. Madrid: Política y Sociedad.

Marroquí, J. y Arlandis, D. (2008). Mapping Valencia. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Rodrigo, J. (2007). «Educación artística y prácticas artístico-colaborativas. Territorios de cruce transversales» en Junta de Castilla y León. Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo.

Villasante, T. (1994). «De los movimientos sociales a las metodologías participativas» en Delgado, J. y Gutiérrez. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis.

VV. AA. (2000). Contra la Arquitectura: la urgencia de (re)pensar la ciudad. Castellón: EACC.

VV. AA. (2010). Malas Calles. Valencia: IVAM. DL: V-671-2010.

VV. AA. (2003) Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968). Castellón: EACC, del 31 de enero al 21 de septiembre de 2003. Castelló: EACC,D.L.

Artículos y publicaciones

Bartholl, A. «Map public installation» [en línea]. Disponible en: <http://www.datenform.de/mapeng.html> [Consultado el 2/11/2014].

Barriendos, J. «El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad» [en línea]. Disponible en: http://artglobalizationinterculturality.com/wpcontent/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-delarte-contemporaneo.pdf [Consultado el 16/03/2016].

Codina, A. «10 projectes artístics basats en Google Maps» [en línea]. Disponible en: <http://betesiclicks.com/2011/09/08/10-projectes-artisticsbasats-en-google-maps/> [Consultado el 26/01/2014].

Cripps, P. «The use of spatial technologies and digital tools and techniques in archaeology» [en línea]. Disponible en: http://www.slideshare.net/pauljcripps/the-use-of-spatial-technologies-and-digital-tools-and-techniques-in-archaeology?Src=related_normal&rel=4881906 [Consultado el 23/09/2016].

Debord, G. «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la tendencia situacionista internacional» [en línea]. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm> [consultado el 09/08/2015].

Ehrlacher, P. (2007). «Art et cartographie» en googlexxl: actualités, dossiers et astuces sur google [blog], 22 oct. <http://googlexxl.blogspot.com/2007/10/art-etcartographie.html> [consultado el 10/10/2016].

García, C. «Barrios del mundo. La cartografía social... pistas para seguir» [en línea]. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Historia%20urbana%20de%20los%20barrios.pdf> [consultado el 09/08/2015].

Kravagna, C. «Working on the Community. Models of Participatory Practice» en Republicart. Multilingual» Web Journal. [en línea]. Disponible en: http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm. [consultado el 13/11/2016].

Lago, P. «Mobile art o la creación en la era del fin de la Privacidad» en Interactive n.º 17, 2010 [en línea]. Disponible en <http://interartive.org/index.php/2010/01/mobile-art> [consultado el 09/08/2014].

Martínez, S. y Mendoza, R. «Cartografías culturales: mapeo y acción cultural» [en línea]. Disponible en: <http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/viewFile/1707/1598> [consultado el 02/03/2015].

Mayayo, P. «Globalización y género. Artistas en la frontera» [en línea]. Disponible en: <http://www.inap.uchile.cl/cienciapolitica/doctrabajo/doc81.pdf> [consultado el 15/03/2015].

Mayol, A. «Tecnocracia, el falso profeta de la Modernidad» [en línea]. Disponible en: http://www.artetexto.com/es/leer_en_linea-8.htm [consultado el 18/03/2014].

Mercer, C. «De las cartografías del gusto a los mapas culturales» [en línea]. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600106.pdf> [consultado el 23/09/2014].

Moleón, M. «Hacia una visibilización de la crisis de los cuidados. Arte social frente a nueva esclavitud poscolonial» [en línea]. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/viewFile/117261/110911> [consultado el 02/06/2015].

Ortuño, P. «Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas on-line» [en línea]. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_pedro_ortuno.pdf [consultado el 2/9/2015].

Paraskevopoulou, O. y Rizopoulos, C. «Prácticas artísticas basadas en la localización que desafían la noción tradicional de cartografía» [en línea]. Disponible en: http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf [consultado el 17/12/2014].

Pérez, A. y Acosta, H. (2003) «La convergencia mediática: un nuevo escenario para la gestión de información» [en línea]. Cuba: ECIMED. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/handle/10760/5074#.T6PjiY6ucl9> [consultado el 2/06/2015]. Plasencia, A. «Entrevista con Henry Jenkins» [en línea]. Disponible en: <http://vimeo.com/24466347> [consultado el 2/03/2013].

Rodrigo, J. «De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales» [en línea]. Disponible en: <http://javierrodrigomontero.blogspot.com.es/2010/04/de-la-intervencion-lare-articulacion.html> [consultado el 2/12/2014].

Román, M. «El placer de las ciudades» [en línea]. Disponible en: http://www.artetexto.com/es/leer_en_linea-8.html [consultado el 08/02/2014]. Torres, J. Tamayo, J. R. y Sepúlveda, S. «Una experiencia de cartografía participativa (Mapping party

Baeza)» [en línea]. Disponible en: http://www.idejaen.es/documentos/finmapping_Baeza.pdf [consultado el 05/05/2013]

Whiles, V. «A Curious Relationship»[en línea]. Disponible en: https://www.anthropologymatters.com/index.php/anth_matters/issue/view/27 [consultado el 2/03/2017].

Tesis Doctorales

Andueza, M. (2010) Creación, Sonido y Ciudad: Un contexto para la instalación sonora en el espacio público. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.

Eugenia, L. (2004) La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna. Madrid: Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense.

Fernández, B. (2004) Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2004.

García, O. (2012) Arte, espacio público y comunicación urbana: De la intervención quirúrgica a la activación interna. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Habegger, S. (2008) La cartografía del territorio como práctica participativa de resistencia. Procesos en metodologías implicativas, dispositivos visuales y mediación pedagógica para la transformación social. Málaga: Universidad de Málaga.

Berroeta, D. (2012) Barrio, espacio público y comunidad. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Replinger, M. (2010) Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Romero, C. (2004) La ejecución del planeamiento urbanístico: hacia un nuevo modelo de crear ciudad. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Sánchez, A. (2007) La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario. Barcelona: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Plataformas y colectivos online

Plataforma para la participación Urbana en Bristol, Reino Unido:
<http://www.askbristol.com>

Asociación de profesionales que trabaja en proyectos urbanos colaborativos: <http://www.avventuraurbana.it>

Plataforma orientada a la producción, investigación y difusión de la cultura digital: <http://www.medialab-prado.es>

Colectivo de arquitectos, profesionales y estudiantes en torno al urbanismo: <http://www.laboratoriourbano.org>

Plataforma online de creación de wikimaps: <http://www.meipi.org>

Primer proyecto de wikimaps de España: <http://www.wikimap.es>

Grupo Facebook Transmedia España: <https://www.facebook.com/groups/159404700793886/>

Arte y tecnología móvil: <http://cblogmobileart.com/>

Transmedia y comunicación digital interactiva: <http://transmedial.wordpress.com/>

Colectivo de arquitectos, programadores y artistas que proyectan en la convergencia de espacio físico y digital: <http://hackitectura.net/blog/>

Mapa sonoro de España: <http://www.escoitar.org/>

I Encuentro de Cartografía Ciudadana: <http://cartografiaciudadana.net/>

Red Internacional Multimedia. Banquetes y Nodos: <http://www.banquete.org/>

Plataforma de investigación en prácticas culturales. Pedagogías y redes instituyentes: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicascollaborativasartecomunitarioarte-socialmente-comprometido/>

Exposición. Centro Cultura Contemporánea de Barcelona: <http://pantallaglobal.cccb.org/es/>

Blog de Brian Holmes: <http://brianholmes.wordpress.com/>

SENSEable City Laboratory, MIT: <http://senseable.mit.edu/>

Blog sobre mapas y cartografías: <http://www.maproomblog.com/>

Blog y recursos para artistas cartógrafos: <http://makingmaps.net/>

Blog sobre geografías y cartografías de Colombia: <http://razoncartografica.com/>

Le Cresson: <http://aau.archi.fr/cresson/>

Cartografías del Raval: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/trayectorias?lightbox=image13xl>

Blog sobre Pictocartografías: <https://historiaemrevista.blogspot.com.es/2013/>

Webs de artistas

ABAD, Antoni

<http://megafone.net/>

ADASME, Elías

<http://www.adasme.net>

ALÝS, Francis

<http://www.francisalys.com>

ANDREI IBARRA, Karlo

<http://www.karloandreiibarra.com>

ARMELLE, Caron

<http://www.armellecaron.fr>

BANET, Rosalía

<http://www.rosaliabanet.com>

BARRIO, Artur

<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.es>

BAUDELAIRE, Eric

<http://baudelaire.net>

BUENO, Claudio

<http://buenozdiaz.net>

CARON, Armerlle

<http://www.armellecaron.fr>

CIRUGEDA, Santiago

<http://www.recetasurbanas.net/>

DELLER, Jeremy

<http://www.jeremydeller.org>

DINGLE, Kim

<http://kimdingle.net>

FONATINE, Claire

<http://www.clairefontaine.ws>

GARCÍA, Dora

<http://www.doragarcia.net/>

GOULD, Melissa

<http://www.megophone.com/neuyork.html>

GÜNTHER, Ingo

<http://ingogunther.com>

JAAR, Alfredo

<http://www.alfredojaar.net>

KATCHADOURIAN, Nina

<http://www.ninakatchadourian.com>

KURGA, Laura

<http://www.l00k.org>

LACY, Suzanne

<http://www.suzannelacy.com>

LEVINE, Paula
<http://paulalevine.net>

LIN, Maya
<http://www.mayalin.com>

LONG, Richard
<http://www.richardlong.org>

LYNCH, David
<http://interviewproject.davidlynch.com>

MACCHI, Jorge
<http://www.jorgemacchi.com>

MANTILLA, Gilda
<http://www.bazarbambi.org>

MARTÍN ANDRÉS, Juan José
<http://juanjosemartin.com>

MATÉ, Mateo
<http://www.mateomate.com>

MONLEÓN, Mau
<http://mujeresquecuidan.blogspot.com.es/>

NOLD, Christian
<http://biomapping.net>

OPPENHEIM, Dennis
<http://www.dennis-oppenheim.com>

PICTON, Matthew
<http://matthewpicton.com>

PICTON, Matthew
<http://matthewpicton.com/>

PUCH, Gonzalo
<http://www.gonzalopuch.com>

SIERRA, Santiago
http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

SMITH, Melanie
<http://melaniesmith.net>

THE HARRISON STUDIO
<http://theharrisonstudio.net>

VANNERAUD, Françoise
<http://www.francoisevanneraud.com/es/>

WALTER, Stephen
<http://stephenwalter.co.uk>

WOLFFER, Lorena
<http://www.lorenawolffer.net/>

WOOD, Jeremy
<http://www.jeremywood.net>

YANAGUI, Yukinori
http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html

Listado de Ilustraciones

Figura 1. Elaboración propia.

Figura 2. Smith, D. (2010). Facebook's Social Network Graph [Imagen]. Recuperado de: <https://www.r-bloggers.com/facebook-social-network-graph/>

Figura 3. Rubio, M. (2015). El Mapa de Eratóstenes [Imagen]. Recuperado de : <https://mrjaen.com/2015/04/12/el-mapa-de-eratostenes/>

Figura 4. Garcia, F. (2010). Mapas y Planos[Imagen]. Recuperado de: <http://www.garciabarba.com/islasterritorio/mapas-y-planos/>

Figura 5. Puente, L. d. l., Fernández, L. d. l. P. (2008). Cálculo de la circunferencia terrestre por Eratóstenes.[Imagen]. Recuperado de: <http://ocw.unican.es/humanidades/teoria-y-metodos-de-la-geografia.-evolucion-del-material-de-clase-1/archivos-modulo-2/calculo-de-la-circunferencia-terrestre-por>

Figura 6. Raisz, E. (2005) Cartografía. [Imagen]. 7 ed. Barcelona: Ediciones Omega, S. A.,

Figura 7. 5 mapas sorprendentes de la antigua china (s.f.) [Imagen] Recuperado de: <https://historiaymapas.wordpress.com/tag/mawangdui/>

Figura 8. Mendivil, Javier. (s.f.) Mapamundi Beato del Burgo de Osma. Diseño esquemático del mundo en la Edad Media. Laboratorio Cadius en Zaragoza 18 enero 2007. Aragón [Imagen]. Recuperado de: <http://www.pasapues.es/documentos/fotos/cadiuslaboratorio20070118/laboratoriocadius03.php>

Figura 9,10,11,12,13,14. Mapamundi. (2007) [Imagen] Recuperado de: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-plena-baja-edad-media-grandes-mapamundi-circu-1>

Figura 15. Alvarez, J. (2016) Los mapamundis de Hereford y Ebstorf, los mapas medievales más grandes del mundo [Imagen]. Recuperado de : <http://www.labrujulaverde.com/2016/06/los-mapamundis-de-herford-y-ebstorf-los-mapas-medievales-mas-grandes-del-mundo>

Figura 16. Elba, M. (2012) La Cartografía en la edad Media [Imagen]. Recuperado de : <http://historiogeografiasanagustin.blogspot.com.es/2012/11/>

Figura 17. Polanco, A. (2010). Juan de la Cosa y el más antiguo mapa de América [Imagen]. Recuperado en: <http://www.alpoma.net/tecob/?p=3260>

Figura 18. Hernández, L. (2013). La reinención de Latinoamérica [Imagen]. Recuperado en : <http://questiondigital.com/la-reinencion-de-latinoamerica/>

Figura 19. Bucky Map (s.f.) [Imagen] Recuperado de . <http://rebrn.com/re/bucky-map-x-1541435>

Figura 20. Rubio, I. (2009) . Cartografía para el cambio social [Imagen]. Recuperado de : <http://info.nodo50.org/Cartografias-para-el-cambio-social.html>

Figura 21. Long, R. (s.f.) A line made by walking [Imagen]. Recuperado de : <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Figura 22. Di Paola, M. (2009) Antonio Muntadas “ On Translation: I Giardina” [imagen]. Recuperado de : <http://interartive.org/2009/10/antoni-muntadas/>

Figura 23. Bartholl, A. (2010) Acerca de: dead drops [imagen]. Recuperado de: <https://deaddrops.com/es/>

Figura 24. Bartholl, A. (2013). Map's Exhibition [Imagen]. Recuperado de: <http://www.datenform.de/indexeng-all.html>

Figura 25. Guy, D. (2012) [Imagen]. Recuperado de : <http://aestonojugamos.blogspot.com.es/2010/06/autores-precedentes.html>

Figura 26. Faus, C. (2012) P.I.G.S. by Claire Fontaine [imagen]. Recuperado de: <http://carlesfaus.blogspot.com.es/2012/01/pigs-by-claire-fontaine.html>

Figura 27. Prototipos de espacios públicos “cyborg” (2010) [Imagen]. Recuperado de : <http://x.hackitectura.net>

Figura 28. Prototipos de espacios públicos “cyborg” (2010) [Imagen]. Recuperado de : <http://x.hackitectura.net>

Figura 29. Iconoclasistas (s.f.) Barrio y Comunidad: centro cultural santa ana, valparaíso (Chile) [imagen]. Recuperado de : <http://www.iconoclasistas.net/barrio-y-comunidad/>

Figura 30. *Historia em revista* (2013) [Imagen]. Recuperado de : <https://historiaemrevista.blogspot.com.es/2013/>

Figura 31. Cerdà, J. *Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como Configurador del Lugar*. [Imagen] Artículo [en línea] publicado en Hipatia press, 2017. [Consultado 4/03/2017] Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5662431>

Figura 32. Cerdà, J. (s.f.a) observatorio de la transformación urbana del sonido: la ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. [Imagen] . Recuperado de : <http://artsonor.blogspot.com.es/2013/04/cartografia-sonora-del-raval-de.html>

Figura 33 y 34. Cerdà, J. (s.f.b) Raval cartografía sonora: análisis del lugar. [Imagen]. Recuperado de: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/lugar-cyuu>

Figura 35. Donar, A. (s.f.). About Ave Bonar [imagen]. Recuperado de : <http://avebonar.com/about-ave/>

Figura 36 y 37. Charneco, D. (s.f.). Darlene Charneco. [imagen] Recuperado de : <http://www.darlenecharneco.com>

Figura 38. Wilson, C. (2010) . Chris Wilson artist: Threads of Time [Imagen]. Recuperado de: http://chriswilsonartist.com/Shared/Images/icon72_log.png

Figura 39. Cerdà, J. (s.f.c). Rival, cartografía sonora. Textuales [imagen]. Recuperado de : <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/textuales>

Figura 40. Axis map (2015a) Typographic maps: Washington DC. [imagen] REcuperado de: <http://store.axismaps.com/product/typographic-map-washington-dc>

Figura 41. Axis map (2015b) Typographic maps: Chicago. [imagen] REcuperado de: <http://store.axismaps.com/category/chicago>

Figura 42. My life in art (s.f.). Brigitte Williams [Imagen]. Recuperado de : <http://mylifeinart.com/2011/brigitte-williams-2/>

Figura 43. *Les villes Rangees* (s.f.) [Imagen]. Recuperado de: <http://www.armellecaron.fr/works/les-villes-rangees/>

Figura 44 y 45. Drury, C. (s.f.) On the Ground, above and below Wyoming. [Imagen]. Recuperado de : <http://chrisdrury.co.uk/on-the-ground-above-and-below-wyoming/>

Figura 46. Cartografía de lo Inmaterial (2016a). Daniel Medina: Manipulación de la Cartografía. [Imagen]. Recuperado de: <https://cartografiadeloinmaterial.wordpress.com/2016/04/04/daniel-medina/>

Figura 47. Cerdà, J. (s.f.d). Raval cartografía sonora: Mapa Sonoro - Andrea García [Imagen]. Recuperado de: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/mapasas-sonoros>

Figura 48. Cerdà, J. (s.f.e). Raval cartografía sonora: Mapa Sonoro - Rafael Cañete [Imagen]. Recuperado de: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/mapasas-sonoros>

Figura 49. Cerdà, J. (s.f.f). Raval cartografía sonora: Inmateriales- Silvia Sas [Imagen]. Recuperado de: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/inmateriales>

Figura 50. Cartografía de lo inmaterial. (2016b). Carola Bravo [Imagen]. Recuperado : <https://cartografiadeloinmaterial.wordpress.com/2016/03/15/carola-bravo/>

Figura 51 y 52. Cartografía de lo inmaterial. (2016c). Cristian Boltanski. [Imagen]. Recuperado de : <https://cartografiadeloinmaterial.wordpress.com/2016/03/21/christian-boltanski/>

Figura 53 y 54 . Cerdà, J. (s.f.g). Raval cartografía sonora: Trayectorias y Derivas - Odile Moreno y Damià A. Pont [Imagen]. Recuperado de: <http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/trayectorias>

*Figura 55 .*Canadian Art (2008). Bill Vazan: Global Sightlines [Imagen]. Recuperado de : <http://canadianart.ca/must-sees/bill-vazan/>

Figura 56. La internacional Situacionista (2012) [Imagen] Recuperado de: <https://laspulgasdelatierra.wordpress.com/2012/05/08/la-internacional-situacionista/>

Figura 57. Centro Virtual Cervantes (s.f.) Representación del agua [iImagen] Recueprado de: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/atienza/atienza_02.htm

Figura 58, 59, 60 y 61. Raval Sud Pla de Barris: dades generals (s.f.) [Imagen] Recuperado de : http://www.ravalsudpladebarris.cat/dades_generales.php?idioma=1

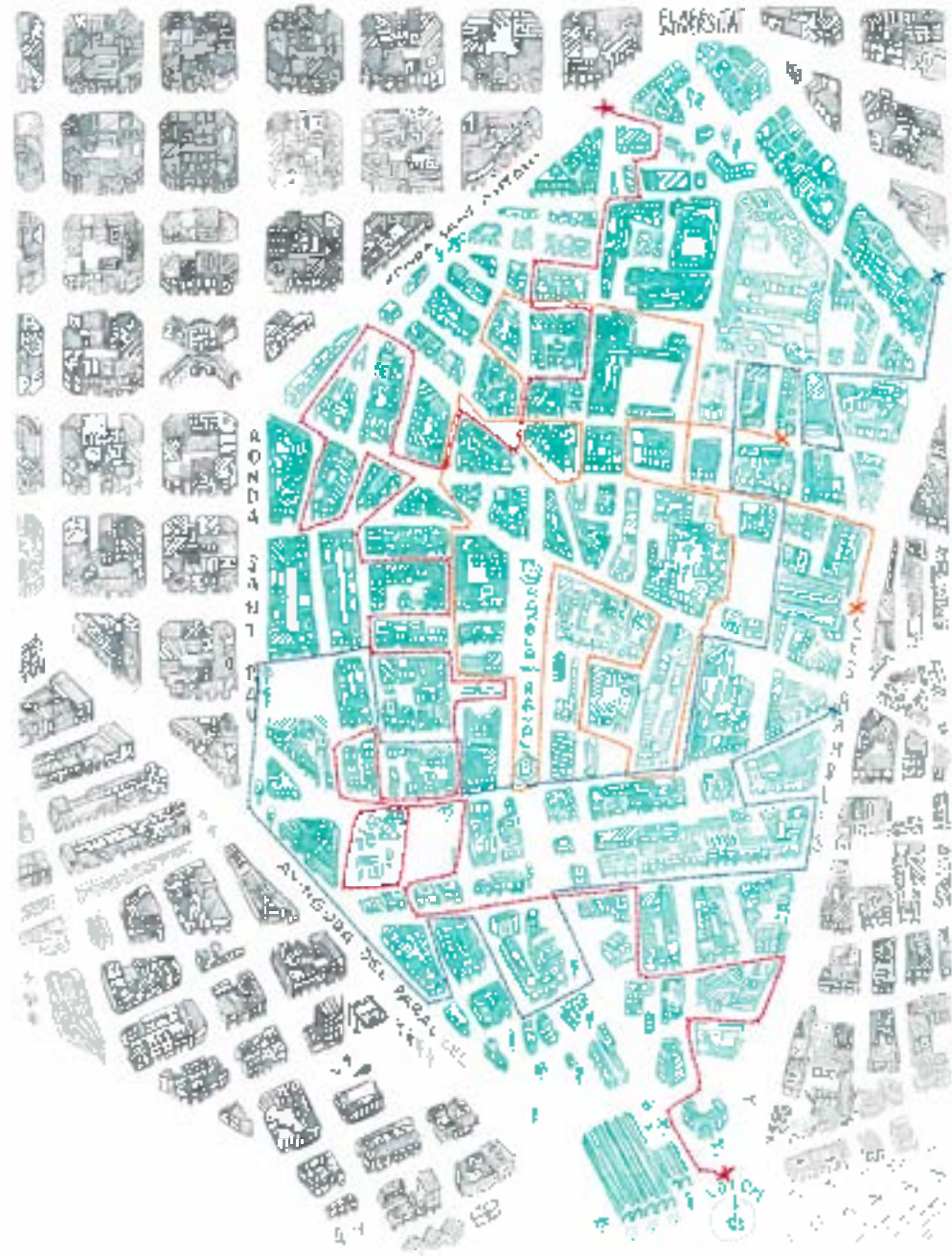
Figura 62, 63, 64 y 65. Fuente Propia .

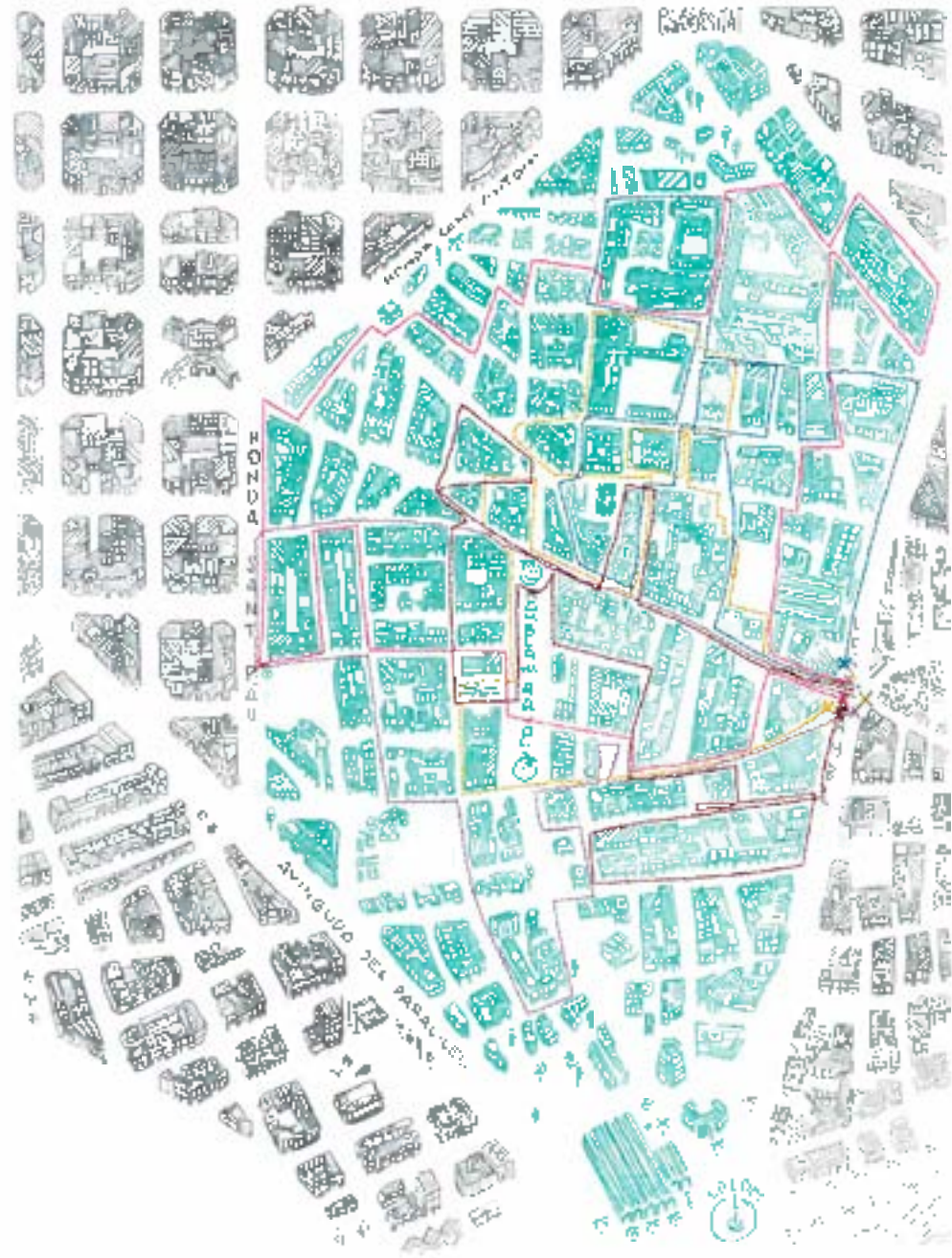
Anexos

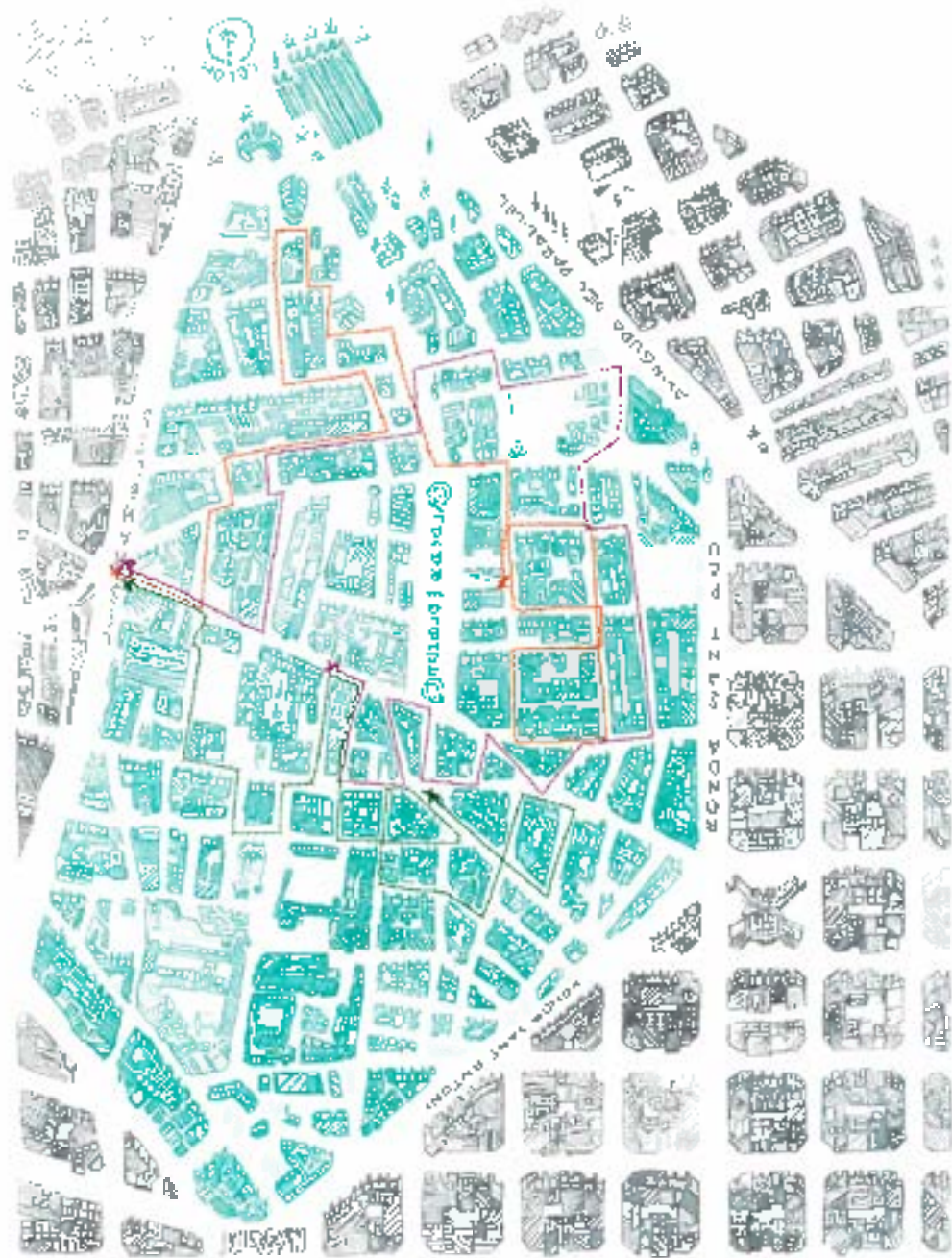
ANEXO 1 :
Mapas
Isabel Torres



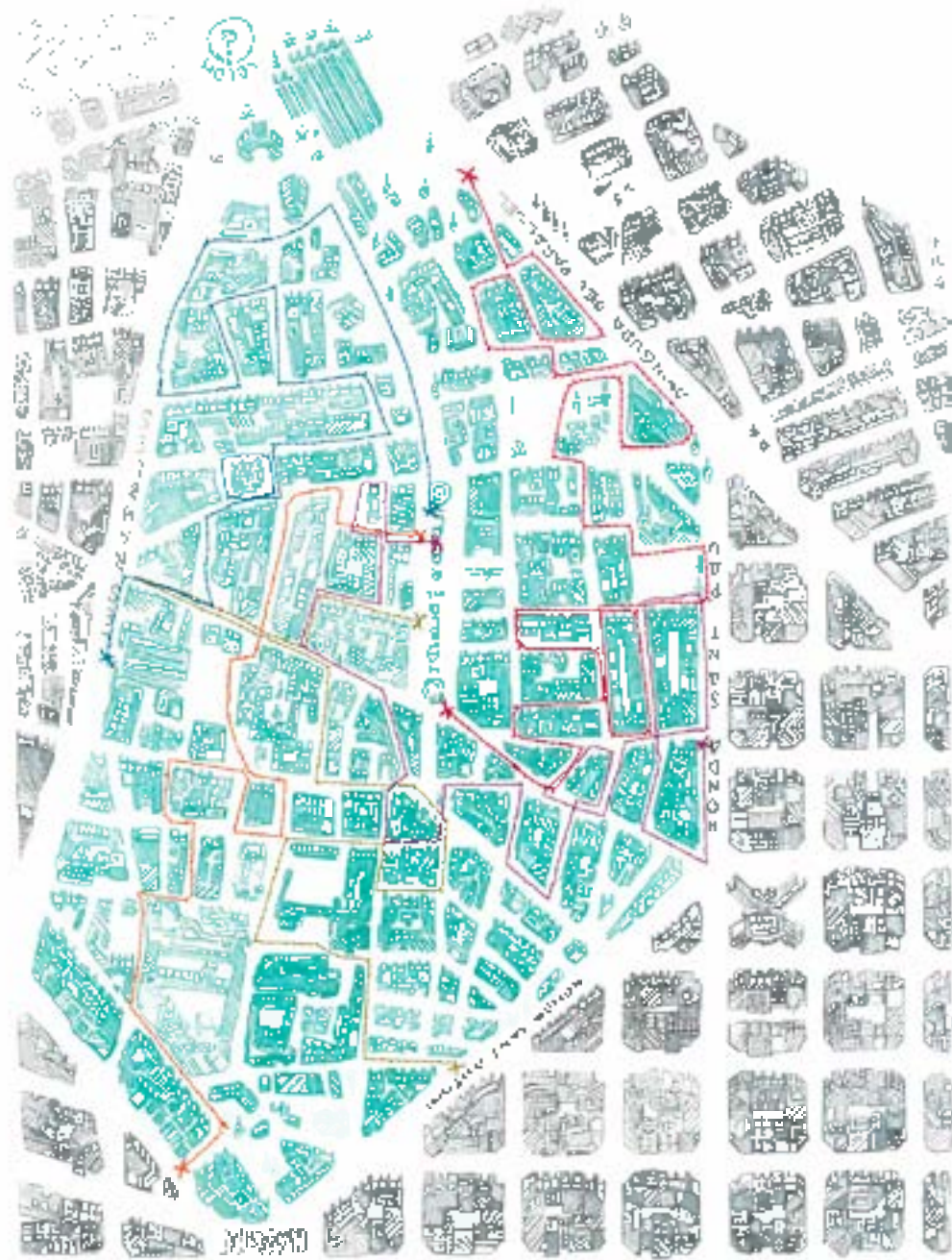












ANEXO 2 :
Cartografía y ciudad
Isabel Torres

Cartografía y ciudad

Cartography and city

Isabel Torres

Universitat de Barcelona
itones_@hdmail.es

Resumen. Este artículo trata sobre la cartografía artística. Con tal de abarcar la totalidad de estos dos términos asociados, se definen los parámetros básicos para comprender las diferencias entre el imaginario de cartografía que se suele tener y el que tratamos de exponer, ayudándonos de dos ejemplos visuales. Una vez expuesta esta parte más teórica, se presentan cuatro ejemplos de artistas que trabajan bajo el arquetipo de cartografía artística, cuatro modelos diferentes capaces de poner en práctica en cualquier núcleo urbano y que nos ayuden a poner de manifiesto las problemáticas y capacidades de la ciudad contemporánea.

Palabras clave. Cartografía artística; ciudad contemporánea; memoria; educación.

Abstract. This article is about artistic cartography. In order to fully cover these two associated terms, their basic parameters are defined to understand the differences between what we know as imaginary cartography and the one we try to show, with the help of visual examples. Once this more theoretical part has been shown, four examples by artists working under the artistic cartography archetype are given. These four different models, which are easy to put into practice in any urban center, would help highlight the problems and capacities of the contemporary city.

Keywords. Artistic cartography; contemporary city; memory; performance.

Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. [...] Hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas
Michel Foucault (1968, p. 48)

El eje que nos ocupa pretende introducir una visión del espacio urbano mediante conceptos de mapeación y cartografía artística haciendo referencia a la representación de procesos dinámicos del territorio mediante informaciones multicapa destinados a ordenar, transmitir y procesar la información, y finalizando nuestro recorrido en diversas vías metodológicas subyugadas al marco artístico.

Para ello, es esencial tratar de dilucidar el concepto de cartografía, así como los parámetros de definición (diferencias y ejemplos, conceptos y palabras clave), con tal de aproximarlos a nuestras prácticas (artísticas o no, profesionales, amateurs, del día a día, esporádicas, etc.) y, por supuesto, a nosotros mismos.

El término primario que nos concierne es el de cartografía: por definición es el arte de trazar mapas geográficos y la ciencia que los estudia. Por otra parte, un mapa es la representación geográfica de una parte de la superficie terrestre en la que se da información relativa a una ciencia determinada a partir de un plano. Rizando el rizo, llegamos a Deleuze, para quien un sistema de representación no es más que una posibilidad o capacidad de organización de aquello que nos rodea. Por lo cual, el sino de un mapa es ordenar, procesar y transmitir información. Sin embargo, la tipología de la información que se transmite obedece a la capacidad de descifrar la realidad que pretende ser plasmada. Dicho de otra manera, ésta se encuentra subordinada al individuo y su subjetividad. No obstante, la extensión que

deseamos abarcar en sí es lo que nombramos 'cartografía artística'. Para alcanzar a interpretarlo es necesario aclarar que el sentido que damos al término no lo hacemos bajo el epígrafe de una cartografía científica, exacta y unívoca, sino que lo hacemos con una definición de cartografía abierta, versátil y abstracta (Cerdà, 2012).

Así pues, dado que proyectamos el concepto cartografía más allá del panorama científico, detectaremos una de las desemejanzas más notorias: el movimiento. Las cartografías a las que estamos habituados son aquellas que podríamos etiquetar de 'geográficas'. Si hacemos un esfuerzo por visualizar nuestro concepto de cartografía, enseguida seremos conscientes de que se trata de aquellos mapas que señalan las altitudes y latitudes de una superficie terrestre. Éstas configuran la información a partir de un sistema multicapa. Cada uno de los planos que se dibuja corresponde a una altitud concreta y su superficie latitudinal. ¿Qué extraemos de esta imagen mental? Si reparamos en el hecho de que ésta nos muestra una realidad inmóvil, poseeremos la clave que diferencia estos dos grandes bloques cartográficos (la cartografía científica de la artística). Para ejemplificar una cartografía científica de manera que no sea dispar a nadie, es fácil pensar en Google maps, donde requerimos la dirección exacta de aquella oficina/local a la que debemos llegar sin demora. Para asegurarnos de que es la correcta, acercamos tanto el visor que pulsamos el Google Street view. La imagen que se mostrará en la pantalla corresponderá a una panorámica a nivel de calle (360° de movimiento horizontal y 290° de movimiento vertical), permitiéndonos ver partes de las ciudades seleccionadas y sus áreas circundantes. Esta panorámica no es a tiempo real, corresponde a una captura, una instantánea de lo que ocurría en esa calle en un periodo comprendido entre 27 octubre de 2008 y la actualidad¹. Sin embargo, una cartografía artística se destaca por lo opuesto, ésta es una representación de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada es multicapa al igual que el resto de tipologías, a diferencia de que es capaz de marcar una trama de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social.

En la página siguiente, un ejemplo visual que esclarecerá por completo las 700 palabras anteriores es la comparativa de dos imágenes del mapa de Europa: una geográfica y la otra correspondiente al mapa *Visualizing Friendships* de Paul Butler, ingeniero de Facebook en diciembre 2010².

Discernimos que la primera imagen corresponde a lo que entendemos por cartografía geográfica. En cuanto a forma, son similares. Sin embargo, la segunda realmente representa un movimiento, representa el grafo social de más de 500 millones de miembros de la red social Facebook. Es una metáfora sobre el mapa de la amistad que no conoce fronteras, las líneas enlazan las ciudades que están conectadas a través del grafo social, la mayor densidad luminosa de las líneas se traduce en más amistades entre las urbes. Según

¹ En el supuesto que el lugar de referencia se encontrase en España, el 27 de Octubre de 2008 fue la fecha en la que se inauguró el servicio Street view de Google en España. Técnicamente estas imágenes se actualizan cada cinco años.

² Paul Butler, *Visualizing Facebook Friends*, <http://fbmap.bitesthetics.com/>

Butler: "Lo que realmente me impactó es que las líneas no representan las costas, los ríos o las fronteras políticas, sino las relaciones humanas".

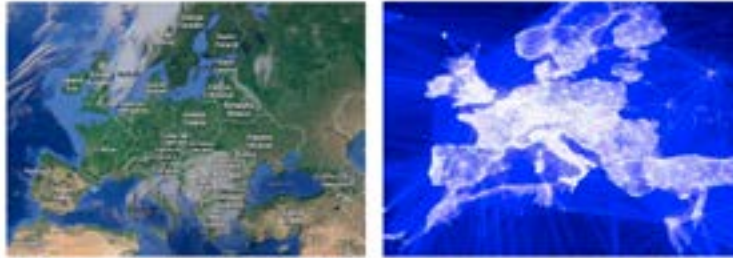


Imagen izquierda: captura de imagen (Fuente: Google Maps, 2015). Imagen derecha: Visualizing Friendships, de Paul Butler, diciembre de 2010

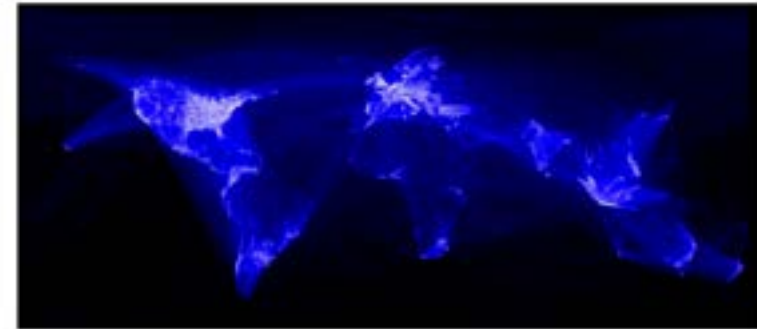
Nos podemos quedar con esta imagen idílica de un mundo virtual sin fronteras y admirar su belleza visual. No obstante, nuestra mente crítica nos lleva a ver más allá. Si nos ponemos a reflexionar sobre las propuestas ideológicas del mapa, es decir, la visión del mundo que nos quieren transmitir, podemos empezar a detectar una serie de trampas visuales.

No debemos olvidar que la representación visual del mapamundi tradicional siempre ha generado trampas visuales. Como dijo Eduardo Galeano (1996, p. 251): "Europa es, en el mapa, más extensa que América latina, aunque en realidad América latina duplica la superficie de Europa. La India parece más pequeña que Escandinavia, aunque es tres veces mayor. Estados Unidos y Canadá ocupan, en el mapa, más espacio que África, y en la realidad apenas llegan a las dos terceras partes del territorio africano".

En el caso de la cartografía de Facebook, lo primero que observamos es que Rusia y China aparecen en las zonas oscuras del mapa no porque tengan una densidad de amistad más reducida. Es sobre todo porque en China, Facebook está censurado, y en Rusia se sienten más cómodos con otras opciones como el caso de My Mail.ru. También se evidencia la brecha digital entre países ricos, países emergentes y países pobres. En Sudamérica, África y parte de Asia dominan las zonas oscuras. Esto es, el ideal de un mapa de la amistad truncado por las diferencias sociales, económicas y políticas. No podemos concluir con que el mapa de Facebook miente, pero si entender que, más allá de las intenciones de Butler de mostrar una metáfora ideal, se sobrepone la realidad del mundo en el que vivimos.

Con este ejemplo, además de comprender las diferencias más inmediatas entre una cartografía convencional y una artística (estética, motivo representado e intencionalidad), también podemos captar un elemento común, y es que partimos de la base de que el mapa es un soporte legible con un código de lectura. Es decir, la cartografía artística transmite una información determinada y, al igual que cualquier mapa, ésta posee una leyenda y unos

signos que nos informan de las normas y de las reglas del juego. A pesar de que éste es un ítem que no se cumple rigurosamente en la obra de todos los artistas que trabajan con el término cartografía, de algún modo el concepto de su propia obra puede funcionar también como leyenda. Gracias en gran parte a este elemento común que es el código de lectura, hemos podido ir más allá en el análisis de *Visualizing Friendships* de Paul Butler.



Mapamundi del proyecto de Paul Butler, 2010

La cartografía artística, como hemos ido construyendo en su definición, representa flujos visibles e invisibles, interpretando una realidad concreta. Ésta será un elemento trascendental a lo que se refiere a la obra en sí. Si la realidad corresponde a una zona deshabitada o "natural", o más bien corresponde a una realidad cotidiana, se manifestarán unos elementos u otros. En el primero de los casos ya ha habido muchos artistas como aquellos catalogados bajo el epígrafe de *Landart*, que han sido observadores y narradores de dicha realidad, la cual han acabado por deformar o reconstruir con el propósito de convertirlas en obra.

Sin embargo, referente al tema que nos concierne, el estudio se centra en zonas de conflicto o tensión que han sufrido una transformación urbana (en muchos casos acelerada). La labor de aquellos que trabajan las cartografías artísticas les sitúa en las confluencias y lugares cuyo aspecto de mayor relevancia es la multiplicidad. A menudo, estas zonas son aquellas en las que se han producido grandes movimientos migratorios, zonas marginadas y de fricción, o, por otra parte, lugares que se articulan entre la naturaleza y lo urbano.

La complejidad de los entrelazados que modelan el mundo postmoderno de las ciudades actuales es muy diferente el imaginario que aún hoy en día poseemos de la ciudad en sí. Conceptualmente, seguimos anclados a la idea de un mundo moderno caracterizado por su homogeneidad y coherencia. Es por esta dificultad de asimilación del paso sociocultural hacia lo heterogéneo, fragmentado e imprevisible (características del mundo actual), que en muchas ocasiones se tiende a separar del resto de sociedad aquellas zonas que se

muestran con dichas peculiaridades, o a intentar transformarlas o disimularlas para que casen con el concepto ambiguo de ciudad, y así pasen a ser ambivalentes.

La creación artística es constantemente entendida y utilizada como material de ensamblaje social. No obstante, nosotros la concebimos como un pensamiento poético, poseedor de herramientas para mostrar y ofrecer una mirada actualizada de las mezclas y mestizajes que son una realidad de nuestras ciudades.

Existen muchos métodos de acción que podemos seguir o utilizar para (re)presentar esta realidad urbana. Para ello propondremos algunos artistas y sus acciones que pueden ser puestas en práctica en cualquier núcleo urbano.

Aram Bartholl y su obra *dead drops* son un inicio perfecto para este bloque de metodologías⁷. Aram Bartholl es un artista conceptual conocido por su análisis de la relación entre el mundo digital y el físico. Su obra trata básicamente de conectar los mundos virtual y físico a partir de diversas acciones, de las cuales destacamos este proyecto. En esencia, un *dead drop* es un dispositivo USB instalado en un espacio público. Normalmente, son unidades flash USB que son montadas en una pared de ladrillo al aire libre o diferentes lugares públicos bastante transitados, fijadas en el lugar con cemento rápido. El nombre proviene de 'la caída de muertos', un método de espionaje de comunicaciones. Estos dispositivos que se establecen son considerados fuera de línea, por lo que permiten un intercambio de archivos libre dentro del anonimato. La primera red de *dead drops* se instaló en octubre de 2010 en Nueva York. Ésta constaba de cinco dispositivos USB instalados vacíos, salvo dos archivos: *dead drops manifiesto.txt* y una *readme.txt*, ambos explicando el proyecto. A partir de este punto, cualquier persona está invitada a dejar o encontrar los archivos de un *dead drop* conectando directamente su ordenador portátil, smartphone, tablet, etc.



Imagen izquierda: Aram Bartholl conectado a uno de los *dead drops*; imagen derecha: un USB insertado en el muro

Actuando en campos diferentes a Aram Bartholl encontramos a Christian Nold, cuya obra es catalogada como cartografía emocional, el precursor del *bio mapping* o *emotional mapping*⁸. Ésta es una metodología y una herramienta para la visualización de las reacciones y

⁷ Aram Bartholl, *Dead drops: what to do if you see a USB stick sticking out of a wall*. <http://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2015/mar/08/dead-drops-what-to-do-if-you-see-a-usb-stick-sticking-out-of-a-wall>
⁸ Christian Nold, *East Paris emotion map*. <http://www.paris.embcmapping.net/>; <http://biomapping.net/>

emociones de los individuos en un contexto urbano. Se trata de un proyecto que ha hecho partícipe a más de dos mil personas en más de veinticinco ciudades de todo el mundo. Consiste en unos talleres estructurados en los cuales los participantes re-exploran su área local con el uso de un dispositivo inventado por Nold que registra la respuesta galvánica de la piel del usuario, un indicador simple de la activación emocional junto a su ubicación geográfica. A su regreso de la deriva se crea un mapa en el que se visualizan los puntos de alta y baja excitación. Utilizando esta metodología de manera grupal nos permite interpretar y analizar los datos de manera individual y, a su vez, superponiendo las anotaciones emocionales, se pueden poner de relieve diversos problemas sociales reales o infundidos, a la vez que urbanísticos. En los últimos años, el autor ha utilizado esta metodología en diversos contextos artísticos, investigación científica, planificación arquitectónica y consultas políticas a gran escala.

Un tercer ejemplo de acción urbana a partir de la cartografía es la obra de Armelle Caron, que nos acerca al lenguaje articulado en las ciudades. Hace algunos años, este artista concibió unos 'planos de ciudades reordenados' a los que laboriosamente dedicó horas de despiece de cada uno de los edificios, parques, plazas, etc. Tras el despiece, reubicaba todas las formas obtenidas en filas. El aspecto final es cuanto menos curioso, parecen piezas de maqueta listas para ser ensambladas. Introducida así su obra, lo primero que os debería estar preguntando es cómo podemos usar esto en la ciudad en sí. Desde luego, su inicio metodológico es muy técnico y de carácter individual, pero hay más: algunos de los planos que utilizó a posteriori fueron impresos en piezas gigantes y recortadas, generando una especie de puzzle. Éste, una vez separadas sus piezas, es prácticamente imposible de reubicar exactamente como el plano original, pero nos ofrece la posibilidad de crear formas más imaginativas, mejor organizadas o más prácticas que el original. Es fácil observar las posibilidades de acción de este 'puzzle', desde usarlo en una performance, a realizar talleres en centros culturales de la misma ciudad o barrio.



Puzzle creado a partir de Les villes Rangées (fragmento). Fuente: Armelle Caron. Imagen extraída del artículo de Alejandro Orellana (2013)

Para concluir, es interesante nombrar a Le Cresson, centro de investigación sobre el espacio sonoro y el entorno urbano⁵. Se trata de un laboratorio de investigación que depende de la Dirección de Arquitectura y Patrimonio. Se encuentra ubicado en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble. Éste estudia las posibilidades urbanísticas y arquitectónicas mediante una estrategia de investigación a partir del estudio de la atmósfera. De este modo, la atmósfera se convierte en un concepto operativo tanto como un concepto temático, desvelando así los problemas actuales de la sociedad y aprovechándose de su potencial práctico y heurístico. Empezaron su trayectoria realizando estudios de las ciudades creando una serie de mapas sonoros que fueron ampliándose hacia la investigación de fenómenos de la luz, térmica, olfativa, táctil y cinestésica, con la doble finalidad de conocer y testificar los cambios de la ciudad, a la vez que se reajusta a las nuevas necesidades. Es interesante este grupo porque son la prueba fehaciente de que un cambio significativo en una ciudad, por ejemplo, la llegada de una nueva cultura, es antes percibido por un cambio significativo en el espacio sonoro (p.ej., nuevos dialectos o músicas) u olfativo (p.ej., olor de especias o comidas) que en el visual. Por lo cual, una posible metodología podría ser hacer derivas grabando el sonido de las calles, paramos en una plaza y reflexionar sobre lo que sentimos, olemos, oímos y vemos. Todos estos elementos son fácilmente transformables a formato de cartografía como código de lectura.

Ésta es una pequeña muestra de propuestas metodológicas de las tantas que existen y aún están por aparecer, fáciles de aplicar y llevar a nuestro terreno. Lo interesante de esta escuela inmersión en la cartografía artística es ser conscientes de que cualquier pequeña acción o intervención, desde dar un paseo o (re)construir el mapa, a sembrar archivos offline..., nos acerca a conocer y generar la memoria del lugar tanto personal como colectiva. *Como decía Perejume [...] con los años los seres humanos nos hemos perfeccionado como sujetos e instrumentos de camino, como paseantes en definitiva. Quizá sea verdad entonces que es en el camino y actuando como paseantes donde mejor podemos reconocer aquello que nos hace humanos* (Joan Nogué, 2009, p. 41).

Bibliografía

- Cerdà, Josep (2012). *Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Galeano, Eduardo (1998). *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.
- Nogué, Joan (2008). *El arte de pasear*. Disponible en http://blogs.xtec.cat/geografia/?page_id=101
- Orellana, Alejandro (2013). *La ciudad rompecabezas y el instrumento solitario*. Disponible en <http://www.arquitectura.com/2013/07/la-ciudad-rompecabezas-y-el-instrumento-solitario/>

⁵ Le Cresson, Le Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain. <http://www.cresson.archi.fr/>

Historia editorial

Recibido: 31/08/2015

Aceptado: 06/09/2015

Publicado: 4/11/2015

Formato de citación

Torres, Isabel (2015). Cartografía y ciudad. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(2), 265-272. http://www2.uai.es/urbs/index.php/urbs/article/view/torres_isabel



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que supiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

ANEXO 3 :
Entre el arte sonoro y el arte
de la escucha
Josep Cerdà

Introducción

ENTRE EL ARTE SONORO Y EL ARTE DE LA ESCUCHA

Miguel Molina Alarcón y Josep Cerdà y Ferré

Catedrático d'Universitat, Departament d'Escultura, Universitat Politècnica de València. mmolina@esc.upv.es
Catedrático d'Universitat, Director Màster en Art Sonor de la Universitat de Barcelona. cerda@ub.edu

Desde las tres últimas décadas se ha hecho común múltiples prácticas bajo la denominación de *Arte Sonoro*, a pesar de que su definición no ha sido todavía consensuada y se encuentre con múltiples interpretaciones, aunque tal vez no importe tanto por su propio carácter polisémico y abierto que lo impositiva. Como decía Friedrich Nietzsche, cuando un concepto plantea más de un sentido se hace absolutamente indefinible, ya que "definible es tan solo lo que no tiene historia" (Nietzsche, 2003, p. 121). Y en esta diversidad de sentidos, toman sentido todos los textos que recoge esta revista, que crean su propia historia del arte sonoro, tanto en sus distintas formas de concebirlo, así como en sus diferentes maneras de practicarlo, de ahí su riqueza. Este crear su propia historia, ya se produjo con dos aniversarios que se cumplen en el 2013, uno de ellos hace treinta años de la primera exposición que emplea esta misma denominación *Sound/Art* (1983), exhibida en The The Sculpture Center de la ciudad de New York, y comisariada por William Hellerman, quien plantea que *la escucha es otra forma de ver*. Otro aniversario, es con los cien años del manifiesto *L'Arte del rumor* ("El arte de los ruidos", Milán, 11 de marzo de 1913) de Luigi Russolo, que pretendía recuperar "la vida misma" a través de "conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos" (Russolo, 1998, p. 9) e invitaba a escuchar el tono diferenciador que tiene cada calle de la ciudad o la "magnífica orquesta que hacen las hojas, ya sean movidas por una ligera brisa o agitadas por un fuerte viento" (Russolo, 1998, pp. 31-34).

Aunque la práctica suele anteceder a su concepto, sin embargo concebimos la historia cuando comienza su escritura, antes de ella se ha considerado prehistoria, es por ello que se hace necesario escribir—reflexionar—sobre el *Arte Sonoro*. Por muy difusa o cuestionable que sea su concepción o amplia su práctica, debe crear su propia historia. Aunque algunos autores, aún siendo considerados referentes del arte sonoro, como Max Neuhaus, niegan esta denominación porque el término se limita solo al constituyente material, en este caso del sonido, y "en el arte, el medio no es a menudo el mensaje" (Neuhaus, 2000). Igualmente, otros teóricos como Douglas Kahn prefieren antes que el término *sound art*, el más genérico de "sonido en las artes" (Kahn, 2006). Solo el hecho de poner este adjetivo de "sonoro" a la palabra *arte*, nos habla no solo de una cualidad nueva a incorporar, sino también de una carencia. Desde el siglo XVIII que se creó un sistema de las bellas artes, fueron separadas las artes del tiempo (música, danza y poesía) con las artes del espacio (pintura, escultura y arquitectura), y esta especialización hizo que se perdiera la cualidad sonora en las artes visuales. Un aspecto que no era dividido anteriormente y que estaba presente indistintamente, por ejemplo, en el acto ritual donde convivían a la vez todas ellas. Es por ello, que el arte sonoro no hace sino recuperar un aspecto que ya ha estado presente a lo largo de la historia. Eso ha hecho que algunos musicólogos prefieran estudiar el "arte sonoro como dominio artístico transdisciplinar" (López Cano, 2012). Aunque algunos críticos buscan todavía realizar en su definición una dicotomía entre música y arte sonoro, siguiendo este juego con el sistema de las bellas artes, como el crítico Brian Duguid de la revista británica *The Wire*, al contraponer *Música, sonido organizado en el tiempo*; arte

sonoro, sonido organizado en el espacio (Sansón, 2010, p. 4), cuando en realidad, la mayoría de los músicos a lo largo de la historia han tenido en cuenta, de una forma u otra, el diálogo con el espacio para sus composiciones. Pero también hay que reconocer que la cualidad del espacio sonoro se perdió en gran medida en la música cuando se descontextualizaron las composiciones del lugar donde se concibieron y se convirtieron en puro repertorio musical para ejecutarse en cualquier lugar con un oyente sentado.

El arte sonoro vuelve a levantar al oyente de su asiento y lo hace transitar en una escucha activa, como ha sido en las instalaciones sonoras o en las obras interactivas donde él mismo modifica los sonidos en su propio transitar; también le hace al oyente no solo oír, sino también tocar la obra, descubrir sus sonidos por sí mismo, como en la escultura sonora, mas allá de la escucha a través de un instrumentista profesional. Otro aspecto ha sido el cuerpo como generador de sonidos, donde generalmente es el propio autor o performer que los produce, no mediado necesariamente por un instrumentista que interpreta, e incluso a veces con la participación activa de los oyentes que pasan a ser coautores también de la obra. Y por último, un aspecto muy relevante para el desarrollo del arte sonoro ha sido el aspecto tecnológico de sistemas de captura y modificación del sonido. Su paulatino acceso ha permitido grabar y manipular sonidos del ambiente y con ello a "valorar estéticamente el entorno acústico" (Iges, 2006, p. 23). El micrófono pasó a ser el instrumento musical del artista sonoro, esa "oreja de todos" que decía Ramón Gómez de la Serna, que hizo extender su uso a muchas mas personas no necesariamente proveniente del mundo musical.

Muchos autores entienden el arte sonoro precisamente como aquel surgido de las prácticas artísticas "basadas en nuevas tecnologías y los cambios profundos de paradigmas que traen consigo" (Costa, 2010, p. 19). Justo ahora en el 2013, hará 50 años de la aparición de la primera cassette en 1963, y que supuso un soporte accesible de poco coste y fácil copiado para la difusión de trabajos de artistas sonoros mediante publicaciones llamadas *cassette-magazines* y la inclusión de grabaciones en obras y exposiciones. También la grabación del entorno acústico supondría una toma de conciencia de la escucha, y en palabras de Murray Schafer "una grabación sonora esla un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado" (Cuadras, 1999). Ese análisis ha llevado a sensibilizarnos sobre la vida propia de los sonidos al cobrar conciencia de que nacen, se transforman o desaparecen, de la misma manera que cambian nuestras ciudades y el entorno que habitamos o cómo no oímos o rechazamos aquello que no comprendemos culturalmente. Pero la grabación no ha sido sólo análisis, sino que también puede ser un acto creativo de escucha, ya sea en su misma presentación, descontextualización o lugar donde escuchamos, que nos descubre nuevos sentidos de lo que oímos, y que por ello se convierte en un *Arte de la Escucha*.

La experiencia de la escucha ya ha sido desarrollada previamente en los estudios y la práctica de la Música Electroacústica o Acusmática, iniciada desde la mitad del siglo XX, especialmente en la ejecución y espacialización de la música, en el *cómo escuchamos, donde escuchamos y que escuchamos* (desde la percepción sensorial a la psicológica, social y cultural). De ahí sus diferentes modos y tipologías que se han teorizado: de las cuatro escuchas y la escucha reducida (Pierre Schaeffer), la escucha natural/cultural, la escucha semántica y casual (Michel Chion), la escucha tecnológica (Denis Smalley), etc. Con el arte sonoro, no ha hecho sino potenciarlo, especialmente con el paisaje sonoro y sus derivaciones de mapas sonoros y de experiencias sonoras geolocalizadas, que han permitido un diálogo activo de ese oyente móvil, que cambia su escucha (y con ello su concepción del entorno) en su propio transitar, ya sea urbano o natural, mas allá de salas de concierto o de espacios destinados al arte.

Bibliografía

Costa, J. M. (2010). *Arte Sonoro. Revista de información y debate sobre arte actual* *EXOT Express* nº 54. Madrid: Editado por Olivares & Asociados, S. L.

Cuadras, F. (1999). Comentarios a cierto repertorio paisajístico. *En Red O 1999. Simposio de Música Electroacústica* [CD-Rom]. Barcelona: AMEE. Còclea. Orquesta del Caos.

Gómez de la Serna, R. (1962). *Total de Greguerías*. Madrid: Editorial Aguilar

Iges, J. (2006). *Arte Sonoro en España*. In *Muestra de Arte Sonoro Español MASE*. Lucena: Weekend Proms

Kahn, D. (2006) *The Arts of Sound Art and Music*. Revisado el 21 de abril de 2013 http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf

López Cano, R. (2012) *Arte Sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas*. In Sánchez de Andrés, L. (ed.) *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: CM-UAM. Revisado el 21 de abril de 2013 <http://lopezcano.org/Articulos/2012.ArteSonoro.pdf>

Neuhaus, M. (2000). *Sound Art?. Volume: Bed of Sound*. New York: P.S.1 Contemporary Art Center. Revisado el 21 de abril de 2013 <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/SoundArt.htm>

Nietzsche, F. (2003). *La genealogía de la moral*. Madrid: Editorial Tecnos

Russolo, L. (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha / Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca

Sansón, G. (2010). *¿Qué es arte sonoro?*. In *Arte sonoro en Venezuela*. Caracas: Embajada de España en Venezuela.

En los escritos que integran esta publicación encontramos toda esta diversidad de enfoques y sentidos, que generan no sólo una historia del arte sonoro, sino varias formas de entenderlo y practicarlo. Así, en los diferentes artículos se plantean aspectos tan distintos como el arte sonoro entendido como "un arenal" que pulveriza dos rocas: la noción del arte y la música (Carmen Pardo Salgado). La relación entre sonido y espacio, a través de trayectos comunes entre música y artes plásticas, con sus convergencias y divergencias (Bernabé Gómez Moreno). La relación de la escultura sonora con el arte sonoro, entre lo tangible e intangible del sonido (Vera Y. Picado Fernández). Las relaciones entre silencio y escucha, mediante la diferenciación de la escucha asombrada en la literatura y de la escucha generativa en la obra sonora de Félix Hess (Rocio Garriga Inarejos). Sonido y género a través de la máquina de escribir en el cambio del imaginario laboral femenino y en su expresión sonora de la memoria colectiva (André Ricardo Nascimento). La confesión oral íntima o confidencial a través de dispositivos de recepción, grabación y transmisión de la voz (Juan Antonio Cerezueta). La confluencia de los aspectos técnicos, visuales y simbólicos del altavoz (Javier Ariza). Los orígenes de la instalación sonora en el espacio público y su diálogo tanto con la ciudad como con las personas que la habitan y transitan (María Andueza). La cartografía sonora como observatorio de capas sobrepuestas del ambiente sonoro en zonas de tensión y conflicto, donde se han producido cambios bruscos de transformación urbana (Josep Cerdà). Las relaciones entre sonido, espacio público e imaginario colectivo a través del proyecto artístico *Habitar la memoria, construir la huella* en Sasamón, Burgos (Daniel Tomás Marquina). La defensa de un arte *indisciplinario* a través de una acción sonora colectiva y participativa en un puente de la población de Blanca, Murcia (Daniel Duarte Loza). Y finalmente, dos modelos de exposición y difusión de trabajos dentro del arte sonoro y la fonografía a partir del uso de mapas sonoros y *netlabels* que muestran y distribuyen de forma libre propuestas de paisaje sonoro y/o fonografía (Edu Comelles).

En definitiva, esta diversidad de enfoques del arte sonoro o del arte de la escucha, nos llevan no solo a una historia de lo sonoro en el arte, sino a crear tantas historias como ondas reflejadas y atravesadas en el muro del conocimiento.

ANEXO 4 :
Sonora de la Alhambra
Josep Cerdà



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como Configurador del Lugar

Josep Cerdà¹

1) Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Alonso, O. (2016). Cartografía sonora de La Alhambra. El sonido del agua como configurador del lugar. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 219-247. doi: 10.17583/brac.2016.2135

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2135>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). The indication must be expressly stated when necessary.

BRAC - Barcelona Research Art Creation. Vol. 4 No. 3, October 2016, pp. 219-247

Sound Cartography of The Alhambra. The Sound of Water as a Forming Element of the Place

Josep Cerdà
University of Barcelona

(Received: 14 June 2016; Accepted: 29 July 2016; Published: 3 October 2016)

Abstract

This article presents the research about a whole new unprecedented aspect in the study of The Alhambra of Granada: the Sound Cartography of the monument. The Sound Landscape of the Alhambra has been studied by several authors (Iges, Panigua, Pelinski), but our main contribution is establishing the parameters of a geometrical and compositional study of this space, from which geocalized recordings were made by means of taping a binaural head: a recording system to capture three-dimensional sound as we are able to feel during an itinerary over the real space. Sound Cartography is the term we use to define and analyze the location of sound in the space. To date what had been recorded is the space of royal palaces through conventional microphonics with stereo recording. In our research, we have set certain recording parameters by geocalizing of sounds in the space with the help of microsounds placing, and through the itineraries of water as sound source. It has been performed a geometrical research of the spaces, it has also been set the feasible itineraries in the rooms and gardens of The Alhambra, in order to eventually set complex recording parameters where the sound features of every room and garden are set. The field recordings were performed by means of the geometrical itinerary in the space from the harmonic and regulating outlines of the monument.

Keywords: Alhambra, Hispano- Muslim art, sound cartography, soundscape, architectural acoustics

2016 Hipatia Press
ISSN: 2015-8992
DOI: 10.17583/brac.2016.2135



BRAC - Barcelona Research Art Creation, Vol. 4 No. 3, October 2016, pp. 219-247

Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como Configurador del Lugar

Josep Cerdà
Universitat de Barcelona

(Recibido: 14 Junio 2016; Aceptado: 29 Julio 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

El artículo presenta la investigación de un aspecto inédito en el estudio de la Alhambra de Granada: la Cartografía Sonora del monumento. El Paisaje Sonoro de la Alhambra ha sido estudiado por varios autores (Iges, Paniagua, Pelinski), pero nuestra aportación principal es establecer los parámetros de un estudio geométrico y compositivo del espacio, a partir del cual se han realizado grabaciones geolocalizadas mediante la grabación con una cabeza binaural: un sistema de grabación que permite el registro tridimensional del sonido tal como lo podemos percibir durante un recorrido real. Cartografía Sonora es el término que usamos para definir y analizar la localización de los sonidos en el espacio. Hemos establecido unos parámetros de grabación geolocalizando los sonidos en el espacio mediante la ubicación de los microsonidos y de los recorridos del agua como fuente sonora. Se ha realizado un estudio geométrico de los espacios y se han establecido los recorridos posibles en las salas y jardines de la Alhambra, para finalmente establecer parámetros de grabación donde se establecen las características sonoras de cada espacio. Las grabaciones de campo se realizaron mediante el recorrido geométrico en el espacio a partir de los trazados armónicos y reguladores del monumento.

Palabras clave: Alhambra, arte Hispano-Musulmán, cartografía sonora, paisaje sonoro, acústica arquitectónica

2016 Hipatia Press
ISSN: 2015-8992
DOI: 10.17583/brac.2016.2135

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



BRAC - Barcelona Research Art Creation, 4(3)

221

“El sonido no llena el espacio: lo crea.” Ernst Bloch.
La Alhambra, la roja, construida en la colina de la Sabika, domina toda la vega granadina y la ciudad de Granada. Yusuf I y su hijo Mohammed V construyeron los Palacios de Comares y Leones en el siglo XIV. Exteriormente, la Alhambra se caracteriza por ser una fortaleza: muros defensivos, torres propias de fortificación, y una geometría que no deja entrever la riqueza del interior; lo que crea contraste e incluso antítesis entre el esplendor del interior y la austeridad exterior. No se construyó con un proyecto unitario, sino que está compuesta por varias partes que se fueron modulando. El conjunto de Palacios Reales de la Alhambra tiene diversas composiciones espaciales dependiendo de su función y finalidad (véase figura 1).

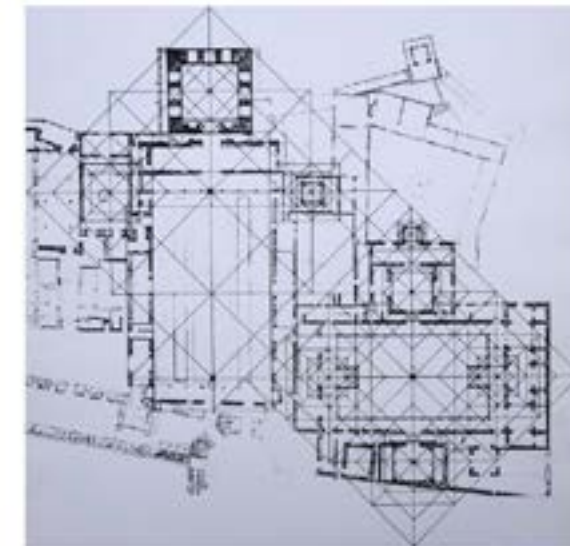


Figura 1. Esquema del autor.

El Palacio de Comares, organizado entorno de la alberca del Patio de Arrayanes y con una torre cúbica de 35 m. de altura, es un equilibrio de masas con un eje vertical. La estructura del espacio es simple, grandes muros con orificios que a la vez son nichos y ventanas. La ornamentación remarca franjas

horizontales. En su interior, la Sala de la Barca con una imponente bóveda de madera que da acceso a la Sala de Embajadores, que es de base cuadrada. El Palacio de Comares destaca por su composición vertical, tal como indican sus franjas ornamentales (véase figura 2).

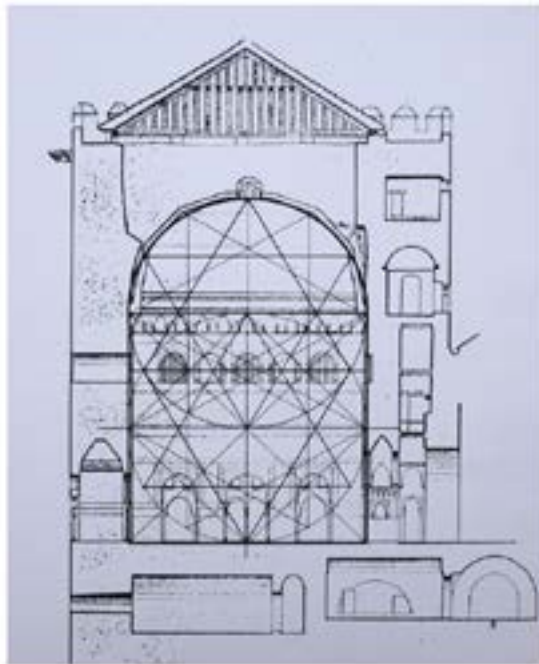


Figura 2. Esquema del autor.

El Palacio de los Leones está estructurado entorno a la Fuente de los Leones. Una fuente sustentada por 12 leones que marcan las direccionalidades del espacio. De sus fauces mana el agua que discurre hacia los 4 puntos cardinales. Sobre los leones, una taza dodecagonal con inscripciones poéticas en los 12 lados. El Patio de los Leones está formado por un conjunto hidráulico de 10 fuentes secundarias que se suman a la fuente central, en total 11 puntos de agua y dos canales perpendiculares que entran, traspasan y salen de las 4 salas circundantes -Abencerrajes, Dos Hermanas, Mocárabes y Reyes- para confluir de nuevo hacia la fuente principal, que marca el punto central del espacio. Es un circuito cerrado de una gran complejidad, tanto visual como sonora.

En el Patio de los Leones, como nos hace ver Georges Marçais (1938), se emplean recursos visuales para enlazar las las columnas: 5 sistemas de simetría, donde se van sobreponiendo 18 arcos organizados mediante ejes de simetría separados pero a la vez enlazados. Arcos y columnas, con un repartimiento desigual en el espacio, establecen un ritmo visual que sólo es posible mediante un plan o premeditación proyectual. Este complejo sistema de composición, representa una aportación de la Alhambra y quizás esto es lo que justifica la gran atracción que representa este monumento. Esta superposición, tanto vertical como en horizontal, fue largamente ensayada en los elementos ornamentales, donde todo módulo se conjuga con los sistemas vecinos y se articulan indefinidamente.

En la Alhambra, y muy especialmente en el Patio de los Leones, se aplican las leyes armónicas que provienen de la Sección Áurea y el Número de Oro. La composición del espacio -igual que en música y en poesía, que veremos posteriormente- mantiene ritmos simétricos que dan una continuidad del espacio y, sobre todo, establecen una secuencia narrativa de los elementos que lo componen (véase figura 3).

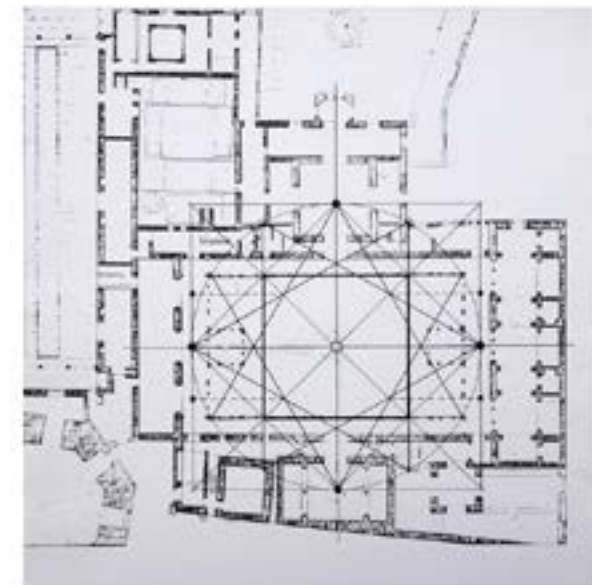


Figura 3. Esquema del autor.

El Recorrido por el Espacio

El hecho de caminar entre los espacios comporta un recorrido geométrico y sigue unas leyes absolutamente pautadas. La ocupación del centro de los espacios y patios transforma, impide un movimiento en línea recta. Entre un punto y otro, la distribución del espacio obliga a un movimiento con ángulos precisos. Los cambios de nivel mediante escaleras entre las salas obligan a puntos de vista diferentes. El conjunto de los patios y salas de los Palacios de la Alhambra son espacios para ser recorridos, sentidos y entendidos más por los mecanismos de la percepción que por los de la razón. Es un espacio inefable y de muy difícil descripción, si no se ha estado en el lugar físicamente. Su sonoridad es tan característica que con los ojos cerrados sabríamos que estamos en la Alhambra.

Los espacios de la Alhambra son la formalización de una metáfora poética -es por esta razón que la Alhambra es un gran libro de poesía- y es el resultado de un lenguaje de símbolos y signos que nos hablan directamente al subconsciente (Grabar, 1980). El agua, la luz, los sonidos, los colores y los olores forman parte del espacio tanto como los elementos constructivos materiales. La vista, el oído, el tacto y el olfato, configuran una dimensión sensorial del espacio.

El agua es el pretexto de la Alhambra. Es una fuente de vida, de purificación y de regeneración, que se manifiesta en dos formas básicas: los baños y los jardines. En los Jardines y en las salas y espacios del Palacio Real de la Alhambra se manifiesta en tres estados: la fuente, la balsa y el canal o río. La fuente, en forma de pila de agua, ocupa generalmente los centros de los espacios, hace de punto central desde donde se expande en sentido concéntrico mediante los canales, como es el ejemplo prototípico del Patio de los Leones y sus dependencias anexas. La balsa, como superficie de agua, resalta la simetría cielo-tierra mediante el reflejo, funciona de espejo, como en el espacio del Patio los Arrayanes, donde en la superficie del agua se transforman todas las direcciones, arriba/abajo o cielo/tierra. La forma cúbica de la torre de Comares, imagen pesada y estable, necesita romper la solidez mediante el reflejo; la vertical se refleja en la horizontal estableciéndose una simetría. Los canales simbolizan el río, que es la forma dinámica del agua y marca el recorrido en el espacio estableciendo el nivel de ocupación horizontal.

El Patio de los Leones es un lugar recogido e íntimo, tiene un carácter privado con una clara imagen del Jardín Coránico (Al-Yana) y, a la vez, tiene un sentido de jardín y lugar oculto. Es un espacio introvertido con una única

salida visual al exterior: el Mirador de Daraxa.

El Palacio de los Leones es un espacio diseñado a partir del agua que, primordialmente, marca los cuatro ríos de la simbología del Paraíso Islámico. El Palacio de los Leones es una especie de mandala donde el agua tiene un movimiento centrífugo, del centro a la periferia (Salas Dos Hermanas, Abencerrajes, Mocárabes, Reyes), y centrípeta desde las Salas al centro. Este movimiento de expansión y contracción, desde el centro a la periferia, es un tema recurrente en la distribución de los motivos ornamentales, como posteriormente veremos.

El palacio de los Leones es un conjunto de salas que buscan diferentes grados de aislamiento, para el paso de una sala a otra es necesario traspasar una serie de filtros visuales y auditivos entre un espacio abierto y otro cerrado, se traspasan una serie de pantallas visuales y sonoras, partes iluminadas y oscuras, lugares con sonido reverberado y otros silenciosos. La luz y el sonido remarcan el movimiento concéntrico del palacio, y su foco principal se sitúa en el centro, pero con un recorrido que va del centro (patio/agua) hacia las salas periféricas. Los focos de luz se sitúan en la base de las cúpulas donde hay las oberturas al exterior, a la altura de la vista sólo hay el Mirador de Daraxa, y después veremos esta misma relación respecto al sonido.

Trazados Armónicos y Reguladores de la Alhambra

La aplicación de trazados geométricos o pautas de composición en la construcción de edificios y espacios es una práctica bien desarrollada y extendida desde la antigüedad Griega y Romana, y posiblemente tiene su origen en el antiguo Egipto. Los trazados fueron usados por los constructores de la cuenca del Mediterráneo, ya que se diseña a escala real mediante cordel y sin planos.

Desde sus inicios, la arquitectura musulmana aplica pautas geométricas tanto en la composición de los espacios como en la ornamentación (Marçais, 1983). La arquitectura árabe y musulmana no era una arquitectura de arquitecto, sino de constructor. El maestro constructor dirigía un equipo de especialistas que formaban un gremio o corporación. Era un maestro que tenía que dominar varias disciplinas, pues debía aplicar tanto aspectos estéticos y prácticos como elementos filosóficos, místicos y religiosos en un mismo nivel de importancia. En la Granada Nazarí eran de invocación Sufí, una corriente del Islam que en la península Ibérica dio filósofos de una gran trascendencia,

como el murciano Ibn Arabi.

Los trazados geométricos o pautas de composición del espacio son una traducción directa de los esquemas y diagramas místicos. En el área de influencia cristiana tuvieron su máximo exponente con el filósofo y místico Ramon Lull. Las formas geométricas empleadas eran combinación de figuras puras, que tenían también un significado simbólico (Burkhardt, 1979). El uso de pautas de composición también tiene una explicación práctica, puesto que eran fáciles de dibujar mediante el trazado a cordel: con una cuerda de 12 nudos se podía dividir el círculo en 12 partes iguales y subdividir este círculo en sucesivamente 60 partes. Así lo marca la tradición que pervive todavía en Marruecos y que hasta hace pocos años también se podía ver en la Península Ibérica.

Con una simple cuerda y estacas se trazaba directamente en el espacio, y este era el sistema organizativo del que disponían los trabajadores, artesanos y artistas. Estos sistemas de organización del espacio eran generalmente sustractivos, es decir, primero se trazaba la totalidad del espacio para posteriormente subdividirlo en las partes correspondientes. Estos sistemas son evolución directa de las técnicas de orientación, que en el mundo musulmán era preceptivas, debido a la necesidad de orientar a la Meca el Mihrab. Las relaciones proporcionales estaban relacionadas con las medidas del cuerpo humano: pie, paso, brazo, dedo pulgada, palmo, puño... razones proporcionales que a la vez también ligaban con la proporción áurea.

Teoría y Práctica de la Trama en la Alhambra

La aplicación de trazados a nivel práctico determina la disposición de los elementos constructivos y espacios vacíos. La Trama servía de modelo y canon. En el análisis de un edificio ya construido, como la Alhambra, se tiene que hacer el proceso diametralmente inverso, de lo construido tenemos que extraer la Trama, Trazado o Pauta subyacente del espacio (Goury & Owen, 1934).

En la Alhambra los puntos de partida para encontrar las pautas compositivas del espacio se realizan mediante tres aspectos determinantes de la construcción (Cerdà, 1986, p. 614):

- 1/ Agua.
- 2/ Distribución del Espacio.
- 3/ Ornamentación.

Agua

El Agua en la Alhambra se manifiesta en tres aspectos básicos:

- 1/ Las picas o fuentes, que generalmente son circulares y marcan el centro de los patios y salas, corresponden al PUNTO (véase figura 4).



Figura 4. Foto del autor.

228 *Josep Cerdà – Cartografía sonora de La Alhambra*

2/ Los canales que desplazan el agua de un punto a otro, representan la LÍNEA (véase figura 5).



Figura 5. Foto del autor.

BRAC - Barcelona Research Art Creation, 4(3)

229

3/ La superficie o balsa, el agua ocupa el centro, marca los ejes y es un espejo de agua que representa la SUPERFICIE (véase figura 6).

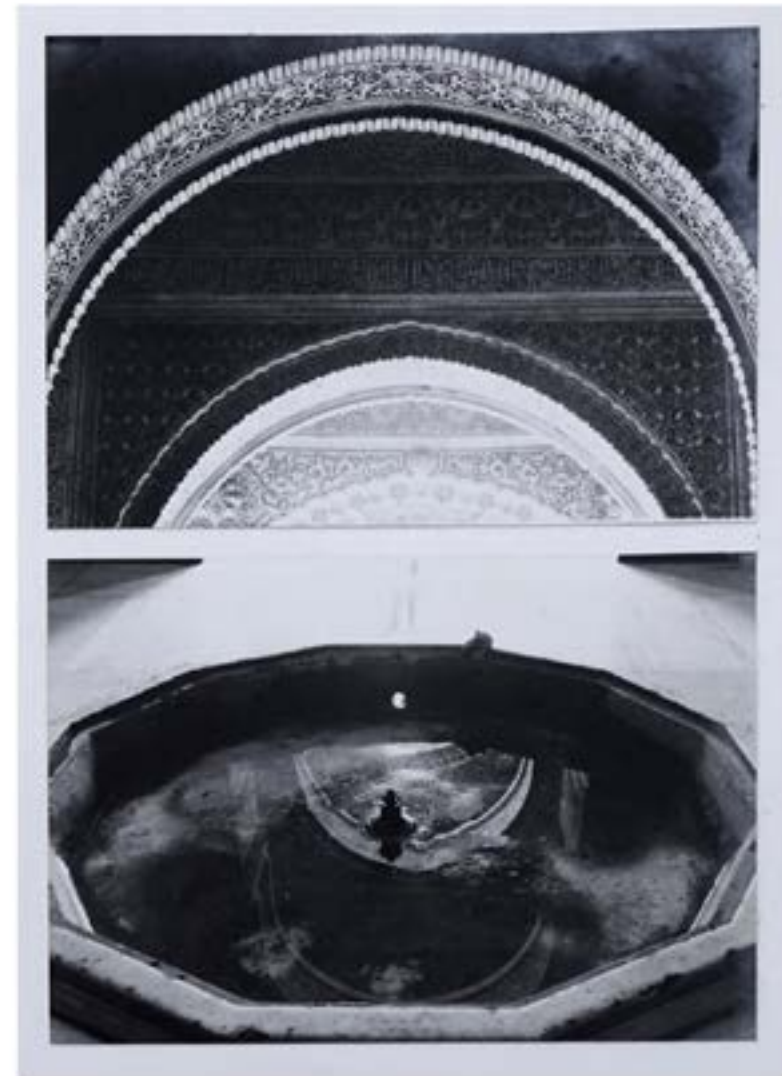


Figura 6. Foto del autor.

Distribución del Espacio

El espacio está organizado a partir de un centro, patio o sala, cuadrada o rectangular que, por expansión, origina diferentes espacios. En el Palacio de Comares todo se organiza en torno a un eje central que tiene como punto focal la masa imponente del volumen cúbico de la torre. En el Patio de los Leones, los centros están ocupados por puntos de agua, el centro del espacio está marcado por la fuente de los Leones, donde nacen los ejes que se proyectan hacia los centros de las unidades cuadradas de las salas. La composición es un conjunto de espacios interrelacionados. Los espacios periféricos hacen una presión hacia el centro mediante los baldaquines, y el centro hace presión hacia las salas Abencerrajes y Dos Hermanas (véase figura 7).

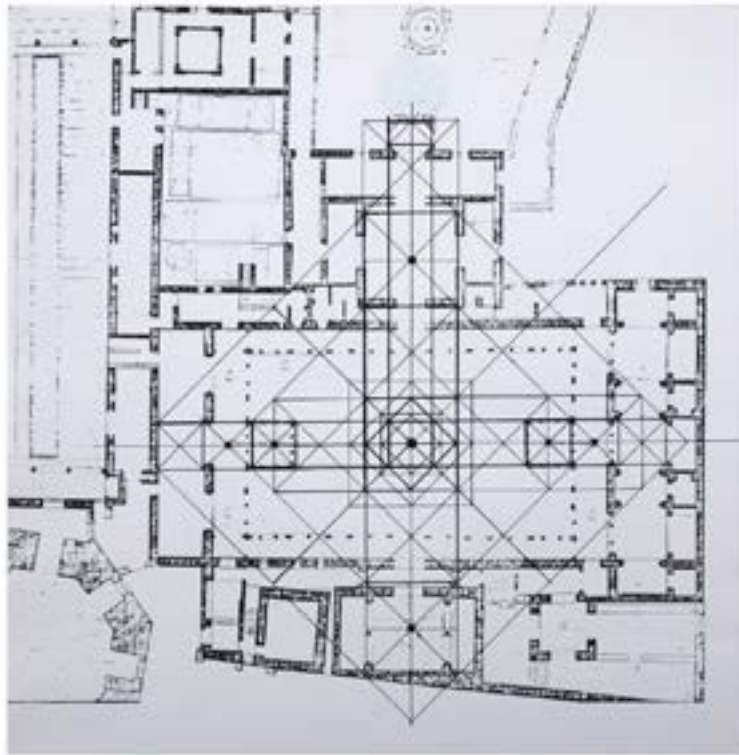


Figura 7. Esquema del autor.

Ornamentación

La ornamentación, destaca y remarca los niveles estratificados en la vertical. En los muros se desarrolla otra de las características básicas de la Alhambra, el desarrollo por separado o la superposición de tres elementos básicos:

- 1/ Decoración geométrica entrelazada.
- 2/ Motivos vegetales, más o menos esquemáticos o sintéticos.
- 3/ La caligrafía cúfica: geométrica y cursiva más orgánica.

La ornamentación de la Alhambra se basa en la superposición de varios elementos en el mismo plano. Esta relación comporta una compleja sintaxis ornamental compuesta por un complejo contrapunto entre líneas curvas y rectas, entre orgánico y geométrico. Esta ornamentación, o arabesco, no es una figuración, sino más bien un ritmo más parecido a un fractal que a los elementos ornamentales del arte aplicado occidental. Es una abstracción que tiene un vínculo con la música y la métrica de la poesía Islámica. El ritmo es el gran arte de la cultura árabe-musulmana. El arabesco se escucha, según Oleg Grabar (1979, p. 224), es más una idea que una representación; formaliza ideas filosóficas, es una especie de salmodia o ritmo parecido a la recitación. El arabesco es una sinfonía congelada. La ornamentación musulmana tiene una finalidad muy diferente al arte figurativo occidental (Critchlow, 1976). Busca la contemplación, no quiere afirmar la realidad visible, lo que quiere es llevar hacia un mundo interior. Es una contemplación que no quiere ligar la mirada, como cuando contemplamos el mar o el fuego.

El arabesco, como ocurre en el movimiento del agua en los patios y salas, es un laberinto con un recorrido complejo destinado a conducir de la periferia al centro. El arabesco se basa en la combinación y disgregación de una serie de elementos que tienen un vínculo común: el centro. Para la mística musulmana, la realidad divina está en todas partes, y cada cosa tiene su propio centro (Ardalan & Bakhtiar, 1979). Según esta filosofía, el mundo está en constante proceso de cambio y transformación, todo está en constante recreación de un ritmo en expansión y contracción. Es por esta concepción que en ornamentación las figuras se pueden catalogar por las que se contraen o las que se expanden, representando este principio mutable que se manifiesta mediante ritmos en los demás aspectos de la naturaleza: la respiración, el corazón, los ciclos naturales, etc (véase figura 8).



Figura 8. Foto del autor.

En poesía árabe, que está considerada como el gran arte de la cultura islámica y musulmana, el ritmo es tan importante como su contenido. En la caligrafía, que es la representación gráfica de la palabra, las amplitudes de los trazos y los intervalos son igualmente importantes. La ornamentación, por lo tanto, no es un aspecto superficial o decorativo, sino que plantea cuestiones filosóficas fundamentales (Burkhardt, 1976). Relaciones entre el mundo visible y su significado, muchas veces formuladas mediante un complejo universo matemático, como es el caso de la ornamentación geométrica, y en otros, mediante el sonido del agua como un aspecto sustancial para la percepción holística del espacio.

La Alhambra Inmaterial. Dimensión Sonora del Espacio

La Alhambra es una arquitectura con un componente sensorial importante. Los Palacios reales son una obra de arte integral donde se mezclan aspectos visuales, auditivos, olfativos y táctiles. Luz y sonido -los dos, fenómenos vibratorios y elementos totalmente intangibles- formalizan los espacios mediante sonidos y silencios, y graduaciones de luz y sombra. Los materiales y las texturas superficiales de la Alhambra (yeso, mármol, madera y azulejo) establecen diferentes absorciones y reverberaciones del sonido. Las mucarnas o mocárabes, uno de los elementos constructivos más característicos de la Alhambra, favorecen una atmosfera de ingravidez. La sala Dos Hermanas, con más de 5.000 prismas, establece un sonido complejo que convierte los sonidos en un elemento casi visual. Estos elementos intangibles son los que confieren a la percepción de los espacios de la Alhambra la capacidad de modificar sentidos tan importantes para entender el espacio como la orientación y las proporciones (véase figura 9).

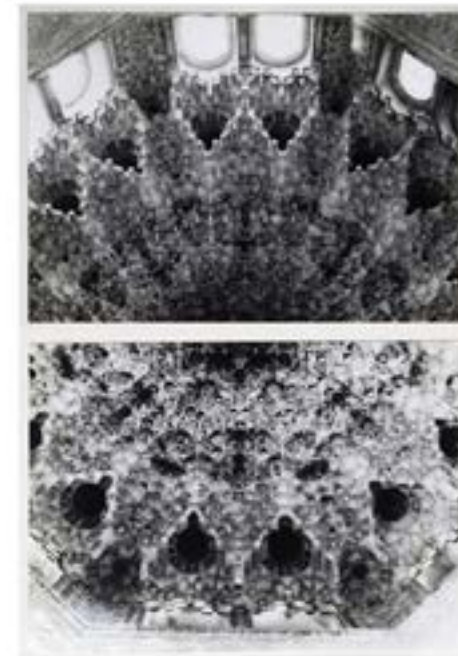


Figura 9. Foto del autor.

La Alhambra exige la inmersión en la totalidad de nuestra capacidad perceptiva, porque habla con un lenguaje polivalente dirigido a todas las áreas sensoriales. La Alhambra es sensualidad, y quizá es más apropiada su comprensión mediante los recursos del arte y la poesía. La Alhambra es una arquitectura sonora, y posiblemente en su construcción ya se estableció un diseño sonoro: las cúpulas son espacios reverberantes del sonido por su geometría acústica. Pero en la Alhambra todos los sonidos son presentes y amplificadas: el sonido de los pájaros, el de las hojas al viento, el eterno rumor del agua, nuestros pasos resonando en el espacio... El sonido por el diseño acústico del lugar, es retornado, aumentado y multiplicado.

Cabeza Binaural, Localización y Especialización del Sonido Tridimensional

Miramos frontalmente, pero escuchamos en 360°. En la dimensión sonora siempre somos un centro del espacio auditivo. El sonido tiene una función espacial y temporal, al escuchar estamos en un multiespacio que está estructurado mediante capas y niveles.

La audición binaural se basa en la capacidad que tiene el cerebro de localizar los sonidos y especializar tridimensionalmente la escucha. Las señales binaurales son muy efectivas para localizar el sonido en el plano horizontal donde nos movemos. El diseño de nuestras orejas mediante pliegues es un sistema de captación muy especializada del sonido en el espacio. Cada oreja es única, y podemos afirmar que cada persona escucha diferente. Si hacemos un molde en silicona de nuestras orejas, podemos grabar tal y como nosotros tenemos la percepción del sonido y realizaremos una grabación de las fuentes de sonido como se sitúan en el espacio: delante, atrás, izquierda, derecha, así como su recorrido y movimiento.

Mediante la tecnología de grabación binaural se consigue reproducir fielmente un sonido de forma que la percepción del oyente es tal y como si estuviera en el lugar y en el entorno en el que se grabó. Es tal el realismo que se alcanza que todo el que oye una grabación binaural por primera vez gira sorprendido la cabeza, como si realmente hubiera alguien detrás o a su lado. Aunque hay que establecer que actualmente sólo tendremos una percepción sonora tridimensional si escuchamos la grabación mediante auriculares.

El sonido binaural es una tecnología especial que posibilita un sonido hiperrealista de grabación que emula al oído humano. Para ello se utiliza un procedimiento de diseño de una cabeza binaural o cabeza Dummy, que es

una réplica de las orejas y los canales auditivos humanos mediante molde de alginato y vaciado de silicona, donde se alojan los micrófonos recreando el comportamiento de las ondas sonoras en nuestros oídos y replicando las mismas diferencias de amplitud y fase que se darían en la escucha real (véase figura 10).

Estas diferencias en el tiempo de llegada y el nivel (fase y amplitud) entre los dos oídos son extremadamente importantes, ya que nuestro cerebro las procesa para poder localizar el origen o la fuente del sonido, sobre la que se basa toda su orientación y su cognición. Igualmente son importantes las reverberaciones que se producen en el espacio.

El cerebro analiza las diferentes cualidades del sonido: intensidad, tono y timbre. Cuando escuchamos un sonido –nuestro rango de audición sólo permite escuchar frecuencias comprendidas entre los 20 hasta los 20.000 Hz-, percibimos diferentes sensaciones: diferenciamos sonidos graves y agudos, y tenemos sensibilidad a ciertas frecuencias. Tenemos sensaciones de magnitud relacionadas con la fuerza, el volumen o la intensidad sonora.

La Psicoacústica es la ciencia que estudia la percepción del sonido en el espacio. Específicamente, se ocupa de la parte fisiológica y psicológica de la respuesta humana al impulso sonoro. Haciendo crucial entender a la audición no sólo como un fenómeno físico, mecánico y objetivo que produce la propagación de la onda sonora en el oído, sino también como un estímulo sensorial y perceptivo, y por lo tanto subjetivo, que ocurre en el cerebro.

El fenómeno de la escucha de un espacio mediante técnicas binaurales, nos demuestra que nuestro oído tiene una capacidad muy ajustada de localización acústica, logrando analizar el movimiento de un eje de coordenadas horizontales, verticales y de profundidad, o distancia. La percepción del espacio acústico se realiza en los siguientes niveles: Espacio lejano, sonidos de fondo, de frecuencias graves y de niveles débiles; Espacio próximo, sonidos envolventes, de frecuencias medias y graves, y de nivel medio; y Espacio íntimo, sonidos mínimos, frecuencias agudas, medias y graves, nivel alto y microsonidos.

Desde 2008, el autor ha experimentado en este sistema de grabación binaural, mediante la geolocalización de los sonidos en el espacio y el estudio de las capas sonoras (Cerdà, 2012). Las grabaciones realizadas mediante micrófonos muy sensibles situados en el interior de un pabellón auditivo -orejas reproducidas mediante molde de alginato y positivado en silicona- se usan para registrar los microacontecimientos sonoros, o microsonidos, para establecer una desmaterialización puntillista del espacio. El uso de una cabeza

binaural permite una perspectiva más parecida a nuestra percepción de los sonidos, ya que capta el sonido tal como está inserto en el espacio; es decir, los sonidos están grabados según provienen de la derecha, izquierda, delante, atrás, arriba o abajo (véase figura 11).

El Agua de La Alhambra

El agua de la Alhambra se ramifica en una red de canales que se bifurcan en los espacios interiores y exteriores de la Alhambra. Muhammad I construyó un azud, o presa, en el río Darro a 6 km de Granada. A partir de la Acequia Real lleva agua a los aljibes, fuentes y albercas mediante canales y acueductos. El uso y función de cada sistema está diseñado para enfatizar las características de cada ambiente. El agua configura un entorno sonoro distinto para cada espacio de la Alhambra, donde el fluir de las fuentes y el discurrir de los canales establecen una secuencia narrativa del espacio mediante un diseño sonoro que traspasa los espacios valorando sonoramente los interiores y los exteriores con diferentes calidades de sonido. El sonido del agua de la Alhambra es el agua que fluye, proporcionando un elemento melódico, con el timbre propio de las aguas en movimiento, aguas vivas que generan una gran cantidad de vibración en el aire.

La Alhambra son los Palacios Reales y sus jardines. El tratamiento del agua de la Alhambra está íntimamente enraizado en los aspectos básicos de la cultura musulmana de origen eminentemente nómada. Para el nómada, el agua es fuente de vida y está asociada la metáfora del oasis, que a la vez es jardín y paraíso, al menos esta es la idea que transmite toda la tradición poética desde el Corán (Puerta Vilchez, 2011). El agua es el elemento con el que *Al-lāh* creó toda cosa viva y es un medio de purificación ritual. En la cultura hispano-musulmana es de gran importancia el uso y la regulación del abastecimiento del agua en las ciudades -todavía hoy en día se reúne el Tribunal de las Aguas de Valencia para regular el uso del regadío. El tema del agua es también un tema recurrente en la literatura y poesía de la Alhambra (Rubiera, 1988, p. 148), porqué tenemos que tener en cuenta que el registro de los sonidos del agua, antes de que existieran los magnetófonos y grabadoras actuales, estaba reservado a la descripción por parte de los poetas.

En los jardines de la Alhambra las albercas se abastecen mediante fuentes y surtidores destinados a establecer un espacio auditivo. Los sonidos y ritmos del agua están omnipresentes en la Alhambra, hasta el punto que podemos afirmar que es una arquitectura sonora, y que su composición está configurada

por sonidos de agua y de pájaros -posteriormente veremos que los sonidos de la ciudad son también igual de importantes. Una fuente, una acequia o una cascada, tienen siempre unas propiedades tímbricas, texturales y rítmicas diferentes que las hacen únicas e irrepetibles.

El ambiente sonoro de la Alhambra está marcado por flujos sonoros discontinuos y sonidos continuos y caudalosos, como en la acequia de la Cuesta de los Chinos, donde crean una resonancia en el espacio. A partir de estos aspectos intangibles, la acústica arquitectónica trata de dar forma al espacio mediante las texturas sonoras del agua, con una tímbrica y unos armónicos que hacen de cada uno de los espacios un ambiente sonoro único e irrepetible. En la salida del Generalife encontramos la escalera del agua, una escalera monumental en la que el pasamanos se convierte en un canal donde discurre el agua con un murmullo incesante, con el que el pasamanos establece un goce sonoro mucho más allá de su función, es un elemento prototípico de la Alhambra, donde el agua va más allá de su función de regadío, higiénica o ritual.

Paisaje Sonoro de La Alhambra

El autor canadiense Raymond Murray Schafer (1977) asienta las bases de lo que posteriormente se conoció como Paisaje Sonoro y documenta sus estudios de ecología acústica que dieron inicio al *World Soundscapes Project*, que fue un proyecto con la finalidad de unir aspectos sociales, científicos y artísticos en el ámbito del sonido. Según Murray Schafer (1977), los sonidos de un lugar definen este espacio, son irrepetibles y evolucionan con el tiempo. El sonido de un entorno, o ambiente, expresa la identidad de este lugar de tal manera que puede ser reconocido y caracterizado, se puede analizar y estudiar como un documento. El Paisaje Sonoro de un lugar expresa su identidad de la misma manera que puede hacerlo su arquitectura y puede influir sustancialmente en nuestra percepción, como pasa en el recorrido de los espacios y jardines de la Alhambra. Los estudios de Paisaje Sonoro analizan los espacios mediante la definición de sus *Keynotes* (sonidos envolventes o de fondo), las señales de sonido, es decir, los sonidos de primer plano que generalmente se captan mediante una escucha atenta; y las *Soundmarks* (marcas de sonido) que consisten en todos los sonidos que definen un lugar y están en la memoria colectiva de una comunidad o cultura. El Paisaje Sonoro es un ambiente sonoro donde los sonidos definen el lugar, éstos van variando y se transforman

a lo largo del tiempo. La cultura occidental es una cultura eminentemente visual, relegando el resto de capacidades perceptivas a un segundo plano. Es por esta causa que es importante establecer una escucha atenta de los espacios de la Alhambra, ya que nos proporcionan elementos de relación y estudio totalmente nuevos.

El estudio del Paisaje Sonoro, que desde la década de los 70 se han ido introduciendo en las universidades de la mayoría de los países del mundo hasta el punto que incluso la UNESCO establece el sonido como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial, es un documento que es necesario recoger, analizar y preservar. El sonido tiene unas características que lo hacen diferente a la percepción visual, todo lo que nos rodea suena, y podemos afirmar que suena constantemente, a menos que no estemos en una cámara anecoica con una ausencia total de sonido. Nuestro oído nos proporciona permanentemente información, y el sonido influye en nuestra percepción de la realidad. Pero no siempre somos conscientes de lo que escuchamos, pues generalmente los sonidos que no nos representan un peligro o los que no captan nuestra atención consciente, son aquellos que el cerebro va a pasar directamente al subconsciente. De este modo, tenemos una memoria sonora muy importante, y cuando escuchamos hacemos un proceso cognitivo muy complejo: escuchamos y a la vez recordamos. Consiste en una construcción dinámica que se realiza por asociación de recuerdos y significados diversos. Esta memoria sonora es a la vez el material que se configura también mediante la memoria colectiva. Cada sociedad y cultura establece una identidad sonora. Cada lugar tiene, según han demostrado los estudios de Paisaje Sonoro, unas marcas sonoras que lo hacen reconocible y único, las marcas sonoras de la Alhambra son las del agua.

En los espacios de los Palacios Reales, el sonido se establece mediante las fuentes sonoras del agua: canales, acequias, alcantarillas, rebosaderos, surtidores y fuentes que establecen niveles y capas sonoras complejas; sonidos en primer plano y sonidos en segundo plano. Y sobre todo mediante el eco y reverberación que establecen las paredes y cúpulas. La confluencia de fuentes sonoras y espacio establece unas fronteras de sonido y unos filtros que determinan los rasgos distintivos del lugar. Aquí radica la importancia de establecer una grabación binaural que espacializa los sonidos en el espacio y establece una captación localizada de los sonidos -derecha e izquierda-. La Alhambra es una arquitectura sonora y una arquitectura que hace sonar el agua de todas las maneras posibles, y así lo llena y lo define. No obstante,

cabe establecer que las fuentes del Palacio de los Leones tuvieron muchas transformaciones durante el Siglo XIX, por lo que no sabremos con certeza como sonaba la Alhambra originaria.

La composición sonora de la Alhambra esta mezclada de sonidos provenientes del discurrir del agua y de los sonidos de las bandadas de vencejos, sonidos lentos, suaves y a veces misteriosos. El paseo entre Dos Hermanas y Abencerrajes, permite escuchar todo un muestrario de los sonidos del agua reverberados en las paredes, bóvedas y cúpulas; en las fuentes, canales, cascadas y sumideros, el agua suena en distintas intensidades, tonalidades y timbricas. Pero hay un sonido que no pasa desapercibido para cualquier visitante atento de la Alhambra: el sonido de la ciudad de Granada. Emilio García Gómez (1988, p. 145) cita un texto de Ibn Al-Jatib de 1362 en su descripción del espacio del Bahw -actual Peinador de la Reina- dice textualmente: "...quien dentro de él se sitúa oye el murmullo de las aguas que bajan al desbordar de las albercas de la Qal'a y asimismo los ruidos que hacen las gentes, como cuando tosen en sus casas, y aún otros ruidos menores".

Existen varios estudios del Paisaje Sonoro de la Alhambra, hay que destacar los realizados por Ramón Pelinski (2007) que se encuentran en el Centro Virtual del Instituto Cervantes. Otro excelente trabajo es el realizado por José Iges y Concha Jerez (1994), cuyas grabaciones de campo se pueden escuchar en la página web del Patronato de la Alhambra. Este trabajo representó una aportación importante en el ámbito del arte sonoro, actualmente se ha ampliado con las 12 postales sonoras de la Alhambra que los artistas han incluido recientemente. Asimismo, Carlos de Hita (2009), uno de los artistas sonoros especializados en grabación de campo más importantes de España, realizó también unas grabaciones de los sonidos del agua de la Alhambra, publicadas por *El Mundo*. Otro trabajo sonoro de relevancia, aunque más dirigido hacia el aspecto musical, es el realizado por Eduardo Paniagua (2001), un trabajo de música andalusi, con poemas de Ibn al-Jatib y con el sonido del agua de las fuentes de la Alhambra y el Generalife.

Cartografía Sonora de La Alhambra

Cuando grabamos paisaje sonoro hacemos un registro de la totalidad de sonidos de un entorno determinado. Cuando hacemos cartografía sonora, grabamos los sonidos por separado, como microacontecimientos sonoros, y los localizamos en el espacio. Generalmente, marcamos los sonidos en el espacio,

cartografiamos las fuentes sonoras y las reverberaciones, y sincronizamos los tiempos o hacemos una marca sonora para que nos ayude en la edición. Las capas sonoras grabadas pueden ser aleatorias -derivadas sonoras- o seguir una estructura o pauta, como la que hemos utilizado en el estudio sonoro de la Alhambra. Los sonidos de cada uno de los elementos sonoros de un entorno por separado, los usamos como un material (como los colores para los pintores o las formas y espacios para los escultores) que posteriormente podremos establecer como pautas de composición, como si de una partitura se tratara. Una de las finalidades es exponer los sonidos, realizar una instalación sonora espacializada mediante técnicas multifónicas; es decir, cada altavoz funciona autónomamente, reproduciendo una pista aislada. La percepción de la totalidad la hará el espectador de la instalación mediante su movimiento entre las fuentes sonoras. Cada persona tendrá una percepción diferente del espacio, similar a la producida en la realidad.

Descomponer los ambientes sonoros por capas y microacontecimientos sonoros, tiene la ventaja de poder espacializar y trabajar el sonido como material, es decir, se puede combinar de múltiples maneras posibles, establecer rangos de importancia y, sobre todo, ayudar a la comparativa entre espacios de diversos lugares. El paisaje sonoro, es decir, la grabación de la totalidad de sonidos de un lugar, tiene ventajas innegables por su rapidez y su fácil reproductibilidad. Pero establecer grabaciones por capas, grabando cada sonido por separado, permite establecer criterios científicos de análisis y, en nuestro caso, trabajar el sonido artísticamente como una obra de Arte Sonoro.

En la cartografía sonora de la Alhambra hay que establecer unos parámetros básicos en el análisis de salas y patios que afectan en la escucha, son elementos relacionados básicamente con el espacio y los materiales constructivos:

-Tiempo de Reverberación. Cuando el foco del sonido deja de emitir, tarda un tiempo en desaparecer debido al reflejo que se siguen produciendo en las paredes, bóvedas y cúpulas. Este fenómeno es el llamado Tiempo de Reverberación y es el que captaremos en las grabaciones binaurales. Este aspecto de la reverberación es el que aporta a los espacios una complejidad del sonido, si este es demasiado corto resulta molesto, ya que parece sin vida. Los espacios con una buena reverberación están entre 1 y 2 segundos.

-Reflexión. Cuando una onda topa con un obstáculo que no puede traspasar, se refleja y vuelve al medio del cual proviene. El tamaño del obstáculo y la longitud de onda, determinan si la onda rodea el obstáculo, o se refleja y vuelve al lugar donde proviene. Si el obstáculo es pequeño en relación a la longitud de onda, el sonido lo rodea y es el fenómeno de la difracción. Si

el sonido se refleja, el ángulo de la onda reflejada es igual al ángulo de la onda incidente, es decir, si una onda sonora incide perpendicularmente sobre la superficie reflejante, volverá sobre sí misma. En las salas de la Alhambra tenemos un coeficiente de reflexión del 64% al 80%, dependiendo del grado y profundidad de ornamentación de la pared o muro.

Los fenómenos asociados a la reflexión que encontramos en la Alhambra son la reverberación, es decir, cuando las ondas reflejadas llegan al oyente antes de la extinción del foco que las produce; dicho de otra manera, en un tiempo menor que el de la persistencia acústica del oído. El eco, que es un fenómeno menor en los espacios de la Alhambra, se produce cuando el sonido reflejado nos llega con un tiempo superior al de la persistencia acústica. Finalmente, existe el fenómeno de las Ondas Estacionarias que se produce por la suma de la onda y su onda reflejada en el mismo eje. Dependiendo de cómo coincidan las fases de la onda incidente con la reflejada, el sonido resultante puede ser desagradable, puesto que se producirá una modificación del sonido, incluso en determinadas circunstancias se puede producir el hecho que la onda estacionaria pueda hacer que la sala entre en resonancia.

-Absorción. Los materiales usados en la construcción inciden en la escucha, ya que tienen cierto grado de absorción del sonido. Cuando una onda sonora alcanza una superficie, la mayor parte de su energía se refleja, pero hay un porcentaje que se absorbe por el material. El coeficiente de absorción es el que indica la cantidad de sonido que absorbe una superficie en relación con la onda incidente. Los materiales los podemos subdividir acústicamente en: Materiales Resonantes, que son los que representan la máxima absorción; los Materiales Porosos, que absorben el sonido a medida que aumenta la frecuencia, es decir, absorben mejor las altas frecuencias o agudos; y Materiales Absorbentes, que en forma de panel o membrana -o en el caso de la Alhambra los motivos ornamentales de yeso en bajo relieve- absorben con mayor eficacia las bajas frecuencias o graves (Valdes Orellana 2014, p. 126).

En la Alhambra los materiales empleados en su construcción son yeso, mármol y madera. El yeso que es el más empleado en los muros y paredes, es un material muy absorbente, el coeficiente de absorción acústica del yeso es 0'29 a 125Hz; 0'10 a 250 Hz; 0'05 a 500 Hz; 0'04 a 2000 Hz; y 0'09 a 4.00 Hz.

Trabajo de Campo

Grabación mediante Cabeza Binaural del Palacio de Leones.



Figuras 10, 11, 12. Trabajo de campo, grabación con la Cabeza Binaural, enero de 2016. Fotos de Maurício de Camargo Teixeira Pinella.

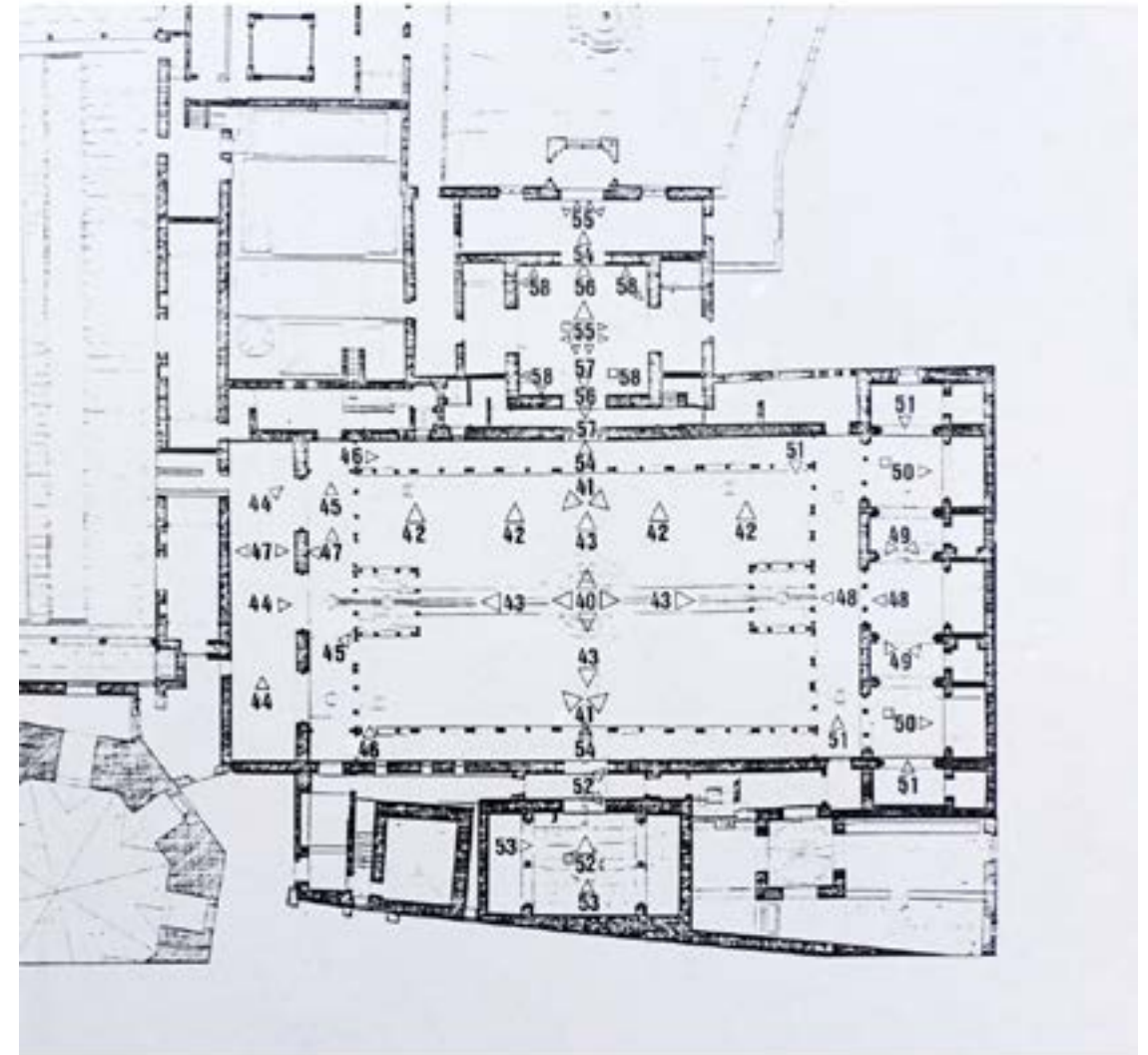


Figura 13. Recorrido entre la Sala Dos Hermanas y Abencerrajes, y de la Sala de los Reyes a la Sala de los Mocarabes Esquema de los registros de sonido. (Esquema del autor).



Figura 14. Código QR de enlace con los registros sonoros del trabajo de campo (el sonido binaural solo es apreciable con auriculares); <https://soundcloud.com/josepcerda/alhambra-cartografia-sonora-del-patio-de-los-leones>

Conclusiones

El ambiente sonoro de los espacios de la Alhambra está definido por las marcas sonoras y las trazas sonoras de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo. Los espacios y salas tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo. La Cartografía Artística, es una representación sonora de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada es multicapa y marca un tramo de múltiples relaciones sonoras que configuran la percepción del espacio. Un mapa sonoro es la interpretación generada por la interacción de varias capas que se manifiestan en el mismo tiempo, pero que no necesariamente están conectadas ni forman una unidad. La conexión la realizamos mediante una red de relaciones.

El trabajo de campo y la recogida de datos mediante la grabación binaural pretenden reflejar la identidad sonora de cada espacio, estableciendo un registro que sea una descripción sonora de un aspecto dinámico, como es recorrido del agua y el desplazamiento del espectador. Los sonidos que grabamos en el trabajo de campo son un documento que se puede analizar, dado que preserva los aspectos diferenciales de cada lugar. Es un documento útil para identificar sus componentes y configurar un material sonoro de modo que sea posible estudiarlo y difundirlo.

Los límites del cambio y transformación de los sonidos en el espacio son imprecisos, dado que son un reflejo de una gran complejidad. Las fronteras, los niveles y las capas de sonido son los ejes estructurales de este proyecto de cartografía o mapeación del sonido como un reflejo de la capacidad

organizadora del Arte mediante estrategias de observación y percepción de la realidad. La mapeación de los sonidos del recorrido del agua en la Alhambra es un testimonio de las capas sonoras que operan en este lugar, nos hace ver la necesidad de localizar y fijar en el espacio los detalles de microacontecimientos sonoros para el conocimiento de un lugar.

El proyecto es extrapolable a otros monumentos, de hecho, hemos realizado grabaciones binaurales en varios espacios singulares: el templo de la Sagrada Familia de Gaudí, la Catedral de Brasilia del arquitecto Oscar Niemeyer, el mercado de Sonora y el barrio de Coyoacán de Ciudad de México. Estos trabajos tienen la finalidad de aislar los elementos sonoros de un lugar para trabajarlos espacializados tridimensionalmente. La creación artística tiene herramientas para mostrar y dar una nueva mirada a los marcos conceptuales híbridos, que producen nuevos modos de conocimiento que se manifiestan mediante formas y expresiones artísticas. Las conclusiones aplican aspectos de la capacidad organizativa del Arte mediante estrategias de observación y percepción de la realidad.

Referencias

- Ardalan, N.; Bakhtiar, L. (1979). *The sense of Unity*. Chicago: The University Chicago Pres.
- Burkhardt, T. (1976). *Art of Islam. Language and meaning*. Kent: Westerhaus Press.
- Burkhardt, T. (1979). *La civilización Hispano-Árabe*. Madrid: Editorial Alianza.
- Cerdà, J. (1986). *Teoria i Pràctica de la Trama. Traçats harmònics i reguladors de l'Alhambra de Granada*. (Tesis Doctoral no publicada). Universitat de Barcelona, Catalunya.
- Cerdà, J. (2012). Observatorio de la Transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. *Arte y políticas de identidad*, 7, 143-161.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns*. Londres: Thames & Hudson.
- García Gómez, E. (1988). *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.
- Goury, J.; Owen, J. (1934). *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*. Londres: Owen Jones.

246 *Josep Cerdà – Cartografía sonora de La Alhambra*

- Grabar, O. (1979). *La formación del Arte Islámico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Grabar, O. (1980). *La Alhambra: iconografía, forma y valores*. Madrid: Editorial Alianza.
- Hita, Carlos de. (2009). *El agua en la Alhambra*. [Audio podcast]. Consultado desde http://www.elmundo.es/especiales/2008/05/ciencia/sonido_naturaleza/sonidos_17_07_2009.html
- Iges, J.; Jerez, C. (1994). *La ciudad dl agua. 12 postales sonoras de la Alhambra y del Generalife*. [Audio podcast]. Consultado desde <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/la-ciudad-de-agua/1433/0/>
- Marçais, G. (1938). Remarques sur l'esthétique musulmane. *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger, IV*, 55-62.
- Marçais, G. (1983). *El arte musulmán*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Murray Shafer, R. (1977). *The Soundscape, the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Pelinski, R. (2007). *Grata voz del agua. Paisajes sonoros de la Alhambra*. [Audio podcast]. Consultado desde http://evc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/pelinski/pelinski_01.htm
- Paniagua, E. (2001). *El Agua de la Alhambra*. [Disc compacte]. Madrid: Pncuma.
- Puerta Vilchez, J.M. (2011). *La poética del agua en el Islam*. Gijón: Trea.
- Rubiera, M.J. (1988). *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid: Hiperión.
- Valdes Orellana, F. (2014). *Estética sonora. Hacia una definición de los indicadores de los indicadores de la calidad sonora del ambiente exterior y su aplicación al SIG*. (Tesis Doctoral no publicada). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya.

Josep Cerdà: Artista y Catedrático de la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Contact Address: Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Secció d'Escultura, Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona (Espanya).

E-mail address: cerda@ub.edu

ANEXO 5 :
Entre sondeo y espacio: encuentro,
diálogo y mestizaje.
Ricardo Atienza

Entre sonido y espacio: encuentro, diálogo y mestizaje.

Ricardo Atienza Badel

Profesor asociado e investigador en Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo, Suecia. www.konstfack.se/

Investigador asociado en el Laboratoire Cresson, Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, Grenoble, Francia. www.cresson.archi.fr/

Introducción: Música / Arquitectura, (des-)encuentros

Música y arquitectura se han considerado mutuamente desde siempre –con matices– disciplinas hermanas. Una cercanía en la que arquitectos y músicos han buscado inspiración, discurso o incluso justificación en la otra disciplina. Pero este vínculo intuitivo es al tiempo de difícil descripción, mezclándose en él argumentos de naturaleza física o constructiva con otros de origen compositivo, estético o incluso emocional que han dado lugar a un conjunto de nociones de espectro excesivamente amplio. Conceptos como el de *espacio sonoro*, *identidad sonora*, *especialización* o *auralización* muestran toda su polisemia y ambigüedad en el modo en el que son habitualmente empleados, situados de preferencia en el campo de la intención antes que en el de la definición.

Si bien esta imprecisión puede resultar enriquecedora en determinadas fases iniciales de la concepción musical o espacial, no podemos limitar una relación tan compleja al ámbito de la sugestión. Sonido y espacio se construyen mutuamente en una complejidad que desborda por entero los límites de las disciplinas que se han ocupado tradicionalmente de esta relación. Al igual que todo espacio físico no puede ser sino sonoro –y olfativo e incluso, si buscado, también táctil y visual–, todo sonido físico es necesariamente comprendido en espacio, describe y es descrito por dicho espacio. Este vínculo indisoluble que caracteriza la relación sonido-espacio debe por supuesto ser entendido a partir de la naturaleza temporal de todo fenómeno

plurifocales: los conciertos de ciudad, naumaquias y otros eventos festivos de escala urbana²².

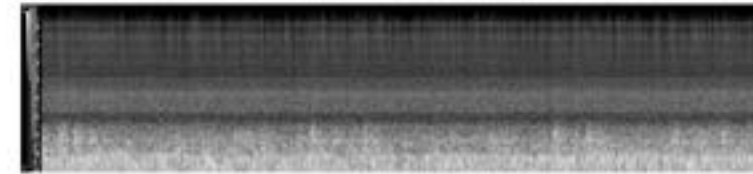


Figura 10: espectrograma (1). Fragmento de *Building New York*, 2001, de Francisco López, obra que recoge el ambiente característico de la "cara oculta" de la ciudad contemporánea (Nueva York en este caso), de aquellos espacios de infraestructura técnica cuya sonoridad nos resulta tan familiar.

Surgen también en este panorama iniciativas en las que el foco es desplazado por entero sobre quien habita los espacios de la cotidianeidad, y no tan sólo en tanto que objeto de estudio sino también como constructores de sus propios entornos e incluso de sus representaciones correspondientes; es este por ejemplo el caso del colectivo *Escoltar* (www.escoltar.org) quien, entre otros proyectos, ofrece la construcción participada de cartografías sonoras, documentos que se alimentan de las grabaciones realizadas libremente por los propios habitantes.

Panorama muy extenso y en plena expansión por tanto en el que se cruzan disciplinas, objetivos y metodologías de trabajo, y que tiende hoy en día a encontrarse lentamente bajo el apelativo general de *estudios sonoros* (*sound studies*), en busca sin duda de una coherencia y peso que le confiera finalmente la visibilidad y reconocimiento que necesita por parte de la comunidad científica y profesional.

²² Para acompañar a Barber en aquellos elementos e ideas que fundan sus intervenciones urbanas, puede consultarse la siguiente referencia: Llorenç Barber / Monseñat Palacios: *La música oar la oreja*. Ediciones Autor, Colección exploraciones, Madrid, 2009, pp.195-211.

sonoro¹: el espacio sonoro será ante todo un espacio temporal, redefinido continuamente por cuantos eventos lo alimentan. Difícilmente podremos entenderlo pues al margen de su experiencia directa e inmersiva, confiriendo así escala y sentido a cuanto compone dicho espacio.

Esta relación de dependencia entre espacio y sonido podría parecer trivial y por lo tanto un factor implícito en el trabajo de quienes se ocupan, por ejemplo, de definir los espacios de vida tanto públicos como privados de nuestras ciudades. Por desgracia, la praxis espacial, fiel a una tradición de origen renacentista, sigue relegando a un plano relativamente marginal todos aquellos componentes sensoriales –y sensibles– del espacio exteriores al campo visual y a sus propios medios gráficos de expresión. Y ello a pesar de las múltiples corrientes críticas que han planteado, esencialmente a partir de los 70, la necesidad de revertir este predominio visual y gráfico en favor de una arquitectura intersensorial e interdisciplinar en la que quien habite pueda finalmente participar en alguna medida en la “construcción” de su propio medio físico, más allá de su papel clásico de espectador. Algunas de estas ideas han ido penetrando lentamente en la práctica profesional, por ejemplo en los nuevos modelos de eco-ciudades o eco-barrios desarrollados desde finales de los 80; a pesar de ello, la sensibilidad sonora en este ámbito sigue restringida por lo general al cumplimiento de normas de cuantificación sonora extrañas a verdaderos parámetros de calidad o de construcción comunitaria.

La situación en las disciplinas sonoras clásicas es igualmente desconcertante, quedando la dimensión espacial relegada –especialmente en el ámbito pedagógico– a la condición de componente externa o al menos relativamente exótica, vinculada en prioridad a necesidades de orden técnico como la difusión sonora y la acústica de salas. En este terreno, la importancia adquirida en los últimos años por las nuevas tecnologías de diseño, control y difusión sonora han tenido un efecto ambiguo al facilitar enormemente la integración de la dimensión espacial, al tiempo que ha fomentado, en su complejidad y tecnificación, una cierta desvinculación entre obra

¹ En palabras del filósofo francés Jean-François Augoyard, el sonido podría ser definido como tiempo cualificado: Jean-François Augoyard. *La rue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?* Le Débat, mai-août, n°65, p.4, 1991. Disponible en línea en http://doc.cneson.grenoble.archi.fr/gpac/index.php?rl=notice_display&id=1895

sonora y espacial. En este sentido, el “asistente” del IRCAM² francés, figura técnica vinculada a la generación de cada obra sonora, representa un claro ejemplo de segregación entre la creación conceptual y la formalización del espacio sonoro resultante.

Hoy en día, la extensión que separa sonido de espacio, música de arquitectura, ya no constituye un terreno inexplorado o el objeto de la pura especulación teórica. Afortunadamente, poseemos ya en nuestro bagaje la experiencia acumulada de todo un conjunto de obras pioneras que se han adentrado en este diálogo arriesgado más allá de las fronteras disciplinares. Obras que han sido por lo general observadas y analizadas como excepciones dentro de una cierta tradición, como experimentos sin continuidad, ciertamente estimulantes pero estériles de raíz. Tal vez sea necesario invertir finalmente este razonamiento para entender dichas obras como fundadoras, capaces de establecer puentes entre dominios de conocimiento artificialmente escindidos. De lo contrario, seguiremos marginalizando a figuras como la de Xenakis en base a criterios ajenos a cuanto engendró y alimentó su obra, insistiendo en reducirla a un puro objeto musical, o arquitectónico.

En este sentido, la aparición desde los años 70 de todo un conjunto de expresiones híbridas como las representadas por el paisaje sonoro (*soundscape*), el arte sonoro “site-specific” o más recientemente el diseño sonoro urbano, marcan la emergencia de todo un campo interdisciplinar de investigación y de exploración en plena efervescencia a pesar de su juventud. Las fronteras entre estas nuevas expresiones se desdibujan en un continuo juego de solapes, reinterpretaciones y traslaciones entre arte, música, arquitectura e investigación urbana. Múltiples discursos, métodos y conceptos para un objeto de trabajo relativamente compartido.

² IRCAM: Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), organismo creado por Pierre Boulez en 1974, asociado al Centro Georges Pompidou.

Líneas de encuentro: espacio/s sonoro/s

Del sonido al espacio / Del espacio al sonido

El diálogo descompensado que caracteriza actualmente el vínculo entre espacio y sonido ofrece diferentes rostros en función del modo de relación establecido entre ambos. Cuando dicho vínculo parte del espacio para acercarse al fenómeno sonoro, en algún lugar entre urbanismo y acústica, el espacio sonoro es identificado con el combate contra el "ruido" urbano, enemigo sin rostro, siempre cuantificado pero rara vez descrito. Surgen entonces diversos modos de representación gráfica del territorio en función de sus "niveles de ruido".

Si el sentido de esta relación se invierte para generar espacio a partir de sonido, nos encontramos entonces en el terreno de la concepción acústica de espacios para la difusión sonora –esencialmente musical. De una acústica normativa y punitiva pasamos en este caso a otra de naturaleza "positiva", en la que ciertos parámetros sonoros de orden cultural –reverberación, claridad, etc.– son vinculados a determinados modos de placer auditivo y a particulares ritos de escucha.

Estrechando el diálogo entre sonido y espacio, encontramos expresiones en las que realidad y virtualidad comienzan a entremezclarse en un juego de imitaciones y simulacros. Procuramos así reconstruir, mediante técnicas de "espacialización" y de "auralización" –simulación de un espacio acústico–, un entorno físico que está presente únicamente en la experiencia o el imaginario de quien escucha. Del cine y el espacio radiofónico al urbanismo y la arquitectura, diversos modos de simulación espacial ofrecen un entorno virtual en el que la fidelidad al origen, a lo "real", no es necesariamente el mejor camino en busca de una impresión realista. Como cualquier otra forma de simulacro, el espacio sonoro virtual requerirá una cierta dosis de exceso para intentar suplir la experiencia "presencial" en toda su complejidad sensorial.

Espacios de la escucha

Además de recrear un espacio en su ausencia, a modo de escenografía sonora, podemos también evocar, sugerir, incluso construir mediante sonido otros lugares

posibles o soñados. Y estos lugares no han de limitarse a espacios materiales, tangibles; el propio espacio sonoro de la escucha, inmaterial, posee sin embargo una "corporeidad" sensorial en la que podemos sumergimos por entero. En este terreno se encuentran en prioridad las diversas expresiones del fenómeno musical, cuyo espacio sonoro presenta diferentes niveles cruzados de lectura, tal como nos sugiere el musicólogo y compositor Francis Bayer³; desde la propia partitura, espacio de escritura, pasando por el espacio físico de difusión, espacio acústico, hasta llegar al espacio de escucha, intangible y encarnado al tiempo. Estos diversos estratos del espacio sonoro musical son, por necesidad, intensamente permeables a pesar de una existencia autónoma más o menos acentuada en función del periodo histórico (ciertas partituras de Cage o Bussotti por ejemplo, con innegable vocación de independencia plástica, pueden representar dicho extremo⁴).

El espacio de la escucha es, a su vez, un espacio híbrido en el que, por una parte, encontramos todavía vínculos con espacios físicos reales o posibles (especialmente en las obras programáticas y de paisaje sonoro) y, por otra, nos enfrentamos a modos de espacio sin espacio, interiorizados, una geografía de la escucha en la que la propia escucha es espacio. En este último plano, la materia musical pasa de ser "medio", soporte del lugar representado, a convertirse en el propio objeto de evocación, como ocurre por ejemplo en la música concreta en la que objeto sonoro y contexto de origen han visto disuelto irremediabilmente su vínculo.

O, en una estética bien distante, en el periodo final del compositor Luigi Nono: la materia sonora, suspendida, embelesada en sí misma, es la verdadera protagonista de estas obras, tejiendo un espacio de escucha abierto que invita, por inmersión, a una escucha interior. Curiosamente, la obra del veneciano es recordada más por su reflexión acerca del espacio físico, acústico, de escucha (su colaboración

³ Francis Bayer: *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, col. Hétérologue, Paris, 216 p., 1981. Desarrollado en *Introduction. De l'espace musical. Espace sonore, espace acoustique*.

⁴ En relación al amplio tema de la notación musical, el siguiente trabajo ofrece una perspectiva particularmente pertinente desde la óptica que nos concierne en este estudio, a caballo entre las disciplinas espaciales y sonoras. Björn Hellström: *Noise design : architectural modeling and aesthetics of urban acoustic space*. Bo Ejeby Forlag, Göteborg, 263 p., 2003. Pg. 84-98, capítulo V. *On Notation*.

con el arquitecto Renzo Piano, por ejemplo, en la concepción del espacio que albergaría la obra *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* que por su exploración trascendental de los modos de escucha. Por supuesto, ambas realidades, ambos espacios están íntimamente vinculados en este caso: la concepción del espacio acústico de esta obra no persigue sino ofrecer las condiciones idóneas que permitan al espectador experimentar plenamente la inmersión sonora imaginada por Nono y Cacciari.

En tanto que expresión temporal, el espacio de la escucha posee una naturaleza efímera, sin huella material, cuya única constante es su continua metamorfosis. Dicho espacio dista sin embargo de ser una pura abstracción, pudiendo ser descrito en función de cualidades que le son propias, a caballo entre materia y tiempo; cualidades dinámicas, que nos hablan de transformación, de evolución, de movimiento, especialmente en aquellas situaciones en las que este "movimiento" quiere ser negado y en consecuencia realzado⁵. El criterio fundamental de esta descripción será así el modo de variación de su propia materia sonora: transiciones, modulaciones, articulaciones, etc., caracterizadas por diversos cambios rítmicos, dinámicos o tímbricos. La memoria se aferra, en este peculiar espacio, a secuencias de variaciones donde lo esencial no es ya el propio sonido sino el modo en que se altera sin fin; recordamos así series de cambios, melodías, motivos que evolucionan, frases, etc.

Entre espacio y sonido: espacios sonoros de la cotidianeidad

En este recorrido a través del concepto de espacio sonoro podemos aún explorar otra frontera en busca de equilibrio, de integración entre espacio y sonido. En esta última expresión, la más "cotidiana" sin duda, el espacio físico se revela a través de su impronta sonora, y el sonido no es sino espacio, voz moldeada por el lugar, fiel portadora de su huella. Cada uno de los lugares que recorremos o habitamos diariamente posee un espacio sonoro singular que conocemos bien, aun no pudiendo describirlo. Circulamos por ellos sin prestarles atención, pues sabemos

⁵ Por citar un ejemplo en el terreno musical, cuantas obras de Martin Feldman pueden ilustrar este extremo con claridad. Su amplia literatura para piano es una muestra particularmente clara del papel esencial de la variación en unas obras caracterizadas por su embalsamiento "estático".

bien cómo "suenan"; sólo una variación inhabitual podrá captar nuestra atención, en permanente estado de vigilia.

Cada espacio posee una *identidad sonora*, una serie de rasgos característicos que, como el rostro de una persona amiga, reconocemos sin dudar⁶. En ocasiones se trata de determinadas señales sonoras típicas, exclusivas, incluso de naturaleza patrimonial: campanas, sirenas, usos y oficios particulares, dialectos y acentos, sonidos de fiesta, etc. Pero este extremo es cada día más infrecuente en un contexto de fuerte homogeneización sonora, especialmente urbana.

En tantas otras situaciones, lo que reconocemos son más bien rasgos sonoros continuos que nos hablan del lugar y de sus modos de vida a través de sutiles alteraciones en su color, su ritmo, su composición. Estas variaciones, estos efectos sonoros, somos capaces de interpretarlos hasta en sus mínimas inflexiones, usarlos diariamente en nuestra relación con nuestros entornos cotidianos⁷. Sabemos "leer" nuestros espacios sonoros, y lo hacemos a cada instante, sea en nuestros hogares o en el espacio público.

Retornando al ámbito musical, vuelve Luigi Nono a servirnos de ejemplo en una serie final de obras sonoras en las que la libre exploración del espacio, en un diálogo abierto entre instrumentista y electrónica en vivo, precede toda posible fijación en partitura. Éste es el caso de las obras *Post-proe-ludium N°1*, para tuba, y *N°3* para flautín (1988), obra esta última que no llegó siquiera a plasmar en papel,

⁶ Para profundizar en este concepto de *identidad sonora* pueden consultarse las siguientes publicaciones: (i) Pascal Aughous: *L'identité sonore des villes européennes*, Grenoble, IREC - CRESSON, 2 tomos, 1993. (ii) Olivier Balay et al. *Les indicateurs de l'identité sonore d'un quartier*, Grenoble, CRESSON, 1997. (iii) José Luis Carlos / Cristina Palmose: *Identidad sonora urbana*, 2004. Disponible en línea en: <http://www.eurasia.edu.es/ps/bk/carlos.html>. (iv) Aterusia, Ricardo: *L'identité sonore urbaine. Recherche sur l'incorporation critique du concept d'identité sonore dans l'élaboration du projet urbain*. Tesis Doctoral. UPMF-Grenoble, Francia / UPM-Madrid, 2 vol. (301+97 p.), 2008. Disponible en línea en <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00403584/fr/>.

⁷ Esta relación cotidiana con nuestro entorno sonoro y los modos de describir dicho vínculo constituye el eje central del trabajo desarrollado por el centro de investigación CRESSON (Grenoble, Francia) desde los años 80. La siguiente publicación ofrece una síntesis del trabajo de dicho grupo, bajo la forma de herramienta de estudio para el análisis de los ambientes sonoros urbanos: Jean-François Augoyard / Henry Torgue (eds.) *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 216 p., 2006.

quedando como pura exploración *in situ*⁸. Esta disolución de la obra sonora cerrada en busca de nuevos modos de interacción con el espacio convierte al músico, al artista sonoro, en intérprete no ya de su propia obra sino del lugar con el que entra en diálogo. En el caso de *Post-proe-ludium N°3*, podría casi sugerirse que Nono y Fabbricini (flautín) se desdibujan para acabar donando su voz al espacio con el que dialogan.

En busca de lo esencial: el espacio como fundamento

*Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que tú estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz mientras hablo y voy a reproducirlo una y otra vez hasta que las frecuencias de resonancia de la habitación se refuerzan y toda semblanza de mi discurso, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruida. Lo que oírás entonces serán las frecuencias naturales de resonancia de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto una demostración de un hecho físico sino más bien una manera de suavizar cualquier irregularidad que mi discurso pudiera tener.*⁹

Alvin Lucier, 1969, *I am sitting in a room*.

Entre composición y arte sonoro, todo un conjunto de obras pioneras nos han dejado huella desde los años 60 de una búsqueda compartida de lo esencial en el fenómeno sonoro; y en esta exploración, la cuestión espacial y de lo específico del lugar adquieren un papel prioritario. Alvin Lucier, La Monte Young, Luc Ferrari –por no citar más que algunos nombres–, volcarán su esfuerzo creativo en cuestionar componentes intrínsecas del sonido “situado”, en espacio, regresando para ello a las componentes más básicas de la experiencia sonora desde un punto de vista físico, perceptivo o estético. Desde intenciones y bajo formas relativamente dispares,

⁸ Ver a este respecto la nota ofrecida por el Archivo Luigi Nono; disponible en línea en: <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/oper/post-proe-ludium-n-3-bash-ar>

⁹ (trad. del autor) *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.*

Para más información acerca de la ejecución de la obra, así como para escuchar fragmentos de la grabación original realizada por el propio Lucier, puede consultarse la siguiente página: <http://www.sbu.com/sound/lucier.html>

todos ellos comparten una intuición fuerte en la que para escapar del marco disciplinar establecido y volver a lo fundamental es necesario pasar por el medio (–espacio) físico, sea este vivido o construido para la ocasión. Y este retorno al medio físico implica en muchas ocasiones un regreso análogo a la experiencia cotidiana del espacio, explorando en sus obras componentes muy básicas de esta experiencia en un plano acústico (Alvin Lucier, 1969, *I am sitting in a room*) o sensible por ejemplo (Luc Ferrari, 1967-70, *Presque Rien n° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer*).

En este periodo de búsqueda de nuevos cimientos, la ciencia y especialmente sus disciplinas “duras” parecen ofrecer la garantía de veracidad y progreso que tal etapa requiere. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos precisamente en la relevancia adquirida por la acústica arquitectónica, exaltada hasta ser convertida en herramienta de generación espacial (La Monte Young, 1967, *Drift Studies*¹⁰), principio compositivo básico (Alvin Lucier, *ibid.*) u objeto minucioso de estudio en el terreno electroacústico (Bernard Parmegini, 1975, *De Natura Sonorum*).

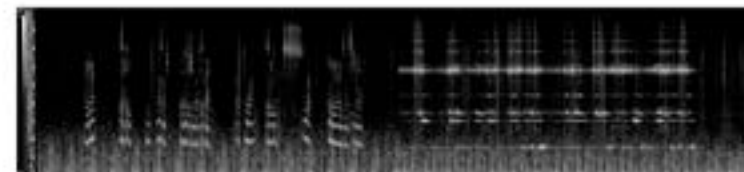


Figura 1: espectrograma [1'] de dos fragmentos de *I am sitting in a room*, de Alvin Lucier, mostrando la misma frase de su texto en la primera y última grabación realizada. En esta última puede apreciarse claramente la huella –ampliada por reiteración– del espacio en que la obra fue ejecutada. Grabación original de 1969 por Lucier mismo.¹¹

Sin embargo, este anclaje científico no ha de ser confundido con una voluntad de renuncia a otros planos de conocimiento específicos del dominio artístico: la

¹⁰ En este diálogo ciencia / música, resulta particularmente interesante analizar la descripción realizado por el propio autor de la estructura y motivaciones de su obra: La Monte Young: *Notes on Continuous Periodic Composite Sound Waveform Environment Realizations*. In *Selected writings*. Ubu classics, 1969, ed. 2004. Disponible en línea en: <http://www.ubu.com/historical/ly/notes/index.html>

¹¹ Nota técnica: todos los espectrogramas mostrados en este documento adoptan una escala logarítmica tanto en frecuencia como en amplitud, adaptada en lo posible a nuestro modo de percepción sonora. De manera a poder comparar rápidamente los diferentes ejemplos propuestos, todos las figuras muestran un fragmento de igual duración –un minuto. Para su realización ha sido empleado el programa de análisis musical *Sonic Visualiser* desarrollado por el Centro para la Música Digital –Centre for Digital Music– de la Universidad de Londres. <http://www.sonicvisualiser.org/>

acústica en este caso no deja de ser una herramienta al servicio de una búsqueda experiencial y estética, por reducida o "mínima" que resulte. Este calificativo de mínimo –minimalismo– asociado con frecuencia a algunas de estas obras debe entenderse aplicado tal vez a los medios movilizados o a la forma resultante, en contraste con la complejidad de las cuestiones exploradas por dichas obras. Tal es el caso de la dimensión espacial, donde estas obras ponen en entredicho *a priori* tan asumidos como la neutralidad del campo perceptivo (Young), o la pertinencia de la re-contextualización sonora (Ferrari).

La emergencia tecnológica: el espacio en entredicho

La fe científica trae igualmente consigo la emergencia de todo un amplio espectro de tecnologías y herramientas en el ámbito musical, tanto endógenas como exógenas. Y entre las aportaciones de estos nuevos "instrumentos", la cuestión espacial es primordial.

El final del siglo XIX y comienzo del XX habían asistido a la posibilidad de desvincular, en tiempo y en espacio, la generación del sonido de su punto de difusión; había nacido por fin la grabación sonora, es decir, el hecho de poder conservar y reproducir el sonido. Este descubrimiento, hoy en día trivializado por el carácter cotidiano de la música en soporte, supone una absoluta revolución en la manera de pensar cualquier componente sonora¹². El vínculo indisoluble que había caracterizado hasta entonces la relación entre sonido y espacio queda puesto en entredicho por primera vez; el espacio sonoro protagonizará desde ese momento toda una serie de metamorfosis sucesivas que pasarán por su deformación, ampliación (–amplificación), desmultiplicación (–esquizofonía), etc. Hoy en día, estas alteraciones de nuestro medio sonoro –especialmente en entorno urbano– son tan habituales que pasan desapercibidas, y es por el contrario el espacio no intervenido el que aparece como extraño.

¹² En su *Tratado de los objetos musicales*, Pierre Schaeffer nos ofrece una cuidada reflexión acerca de la relevancia de este descubrimiento con independencia de las limitaciones técnicas de las primeras grabaciones, vinculando su impacto a la extraordinaria flexibilidad de la percepción y memoria sonoras: Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*. Editions du Seuil, Paris, 711 p, 1966. In *Chapter les sons / Myrière du cylindre et pouvoir de l'oreille*, p.70-71.

En el ámbito musical, esta desvinculación espacio-sonido posibilita operaciones como la llevada a cabo por Pierre Schaeffer en su *Trotado de los objetos musicales* y *Solfège de l'objet sonore*¹³, obra en la que explora la posibilidad de un gramática del fenómeno sonoro anterior a la cuestión de su contexto físico y sociocultural¹⁴. Schaeffer mismo propondrá el concepto de *escucha reducida* (*écoute réduite*) para definir este tipo de atención sonora particular. En ella, el sonido es descrito en función de cualidades intrínsecas físico-perceptivas, en busca de unidades mínimas de significación que Schaeffer llamará *objetos sonoros*. Este concepto tendrá un impacto considerable en el ámbito compositivo, constituyendo aún hoy una herramienta básica a la hora de pensar el sonido en el campo electroacústico.

Curiosamente, la disociación inicial objeto/medio propuesta por Schaeffer acabará invitando a una atención particularmente cuidada de la cuestión espacial en muchas de las obras consideradas herederas de esta teoría. En ellas, el rasgo espacial dominante no será tanto la recreación de un paisaje creíble o posible, sino la evocación de lugares improbables, al margen de nuestra experiencia ordinaria. El conflicto entre la imposibilidad de este nuevo espacio y el carácter cotidiano de los fragmentos que lo componen abre la puerta a una impresión de extrañamiento, acentuada por la presencia habitual de la voz u otras expresiones sonoras humanas, generadas en tantas ocasiones por el compositor mismo. El músico en su estudio explora sus propios medios de expresión proyectándose así en su obra, en un gesto reflexivo que parece querer establecer un vínculo con la frialdad del nuevo "instrumento" que maneja. Situados inmersivamente en este nuevo espacio sin ruido de fondo y de factura cuasi clínica en su precisión, somos invitados a contemplar –siempre con atención extrema– un entorno de perspectivas y escalas múltiples, fracturado y desdoblado en sus disposiciones tanto espaciales como temporales.

¹³ Pierre Schaeffer / Guy Reibel: *Solfège de l'objet sonore*. Paris, GRM, 1967, documento sonoro. Obra pensada como complemento al *Tratado de los objetos musicales* citado anteriormente.

¹⁴ Jean François Augoyard definirá este trabajo de Schaeffer como "la búsqueda fenomenológica de la esencia de lo sonoro" (trad. del autor): Jean-François Augoyard / Henry Torque (eds): *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Parenthèses, Marseille, 1995. p.6 y 7.

La obra de Bernard Parmegiani, de François Bayle o incluso de Pierre Henry se enmarcan en buena medida dentro de esta construcción del lugar virtual, sea éste de naturaleza más figurativa o pura geografía de la escucha²⁵. En esta virtualidad no es inhabitual el juego de equívocos en que se juega con el espacio en mil y un modos, en espejo con la realidad o llevándolo al extremo del absurdo, o incluso caricaturizando el propio espacio técnico-acústico de difusión²⁶.

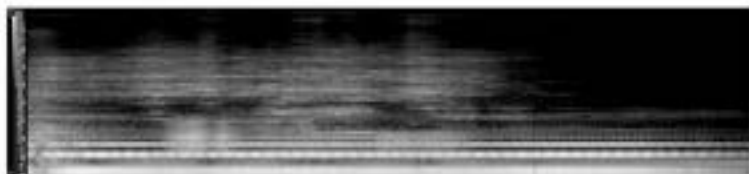


Figura 2: espectrograma (17) del final de *Géologie sonore*, de *De natura sonorum*, Bernard Parmegiani (1975), movimiento compuesto por una serie de estratos densos que evolucionan lentamente sobre un bordón invariable, buscando una impresión de solidez y estatismo "mineral".

Por supuesto, esta virtualización del paisaje sonoro viene en buena medida condicionada por las peculiares condiciones de difusión de estas obras, "liberadas" por fin de la arbitrariedad del intérprete –del músico– pero sometidas a la nueva tiranía de la audio-tecnología. A partir de este momento, a la complejidad propia del espacio acústico natural hemos de añadir un nuevo espacio fruto de la amplificación en el que los fenómenos sonoros serán dispuestos mediante la simulación de puntos, trayectorias, planos y volúmenes virtuales. Para resolver esta yuxtaposición de espacios, la primera intuición será la de "borrar" el contexto físico en sus efectos sonoros, alterar sus propiedades acústicas hasta lograr un espacio neutro de difusión; éste será uno de los credos básicos de la escuela electroacústica francesa heredera de Schaeffer.

El esfuerzo principal se centrará de esta manera en cómo proyectar un espacio sonoro virtual capaz del mayor detalle en términos de localización y calidad sonora,

²⁵ Bernard Parmegiani, en su *De natura sonorum* (1975), nos propondrá movimientos tan sugerentes en este sentido como *Geologie sonore* o *Puntos contra campos*.

²⁶ La obra *Sonata Baroque* de Alain Savouret puede ser un magnífico ejemplo de este juego del espacio; en especial los movimientos 2º, *Sonata D'estrémar (Post)* y 7º, *La Coiffure Abstrée Et Égarée Du Professeur Courtique*. Alain Savouret: *Sonata Baroque*, 1976-80, Collection Chrysope électronique - Bourges Vol. 4. Le Chant Du Monde.

abordando al tiempo la peliaguda cuestión de la puesta en escena de la "orquesta de altavoces" necesaria. Diversas soluciones tecnológicas procurarán desde los 70 dar una respuesta a este doble reto técnico y estético²⁷, como el Acousmonium –1974, François Bayle– del GRM²⁸ o el Cybernephone –ex Gmebophone, 1973, Christian Clozier– del recientemente difunto IMEB²⁹. En este terreno de la música acusmática –o concreto–, el conflicto existente entre una escucha de naturaleza cuasi intimista y el despliegue técnico necesario para una adecuada difusión espacial supone un desafío que ha recibido diversas respuestas escénicas –disposición espacial, condiciones lumínicas, etc.– pero que deja aún abierta la cuestión de su recepción como experiencia global.

Ampliando el espacio musical

Pero esta aspiración e inspiración científica no se reduce exclusivamente al terreno acusmático y electrónico; también se extenderá a expresiones más tradicionales del fenómeno musical –aún dentro de una cierta tradición instrumental–, desde el serialismo a la música estocástica, y más adelante al espectralismo o las formas fractales. Raros son los "lenguajes" musicales que podrán escapar en el siglo XX a una confrontación directa con el espíritu científico dominante. En este proceso, la música quiere en ocasiones ser ciencia, reduciendo en lo posible sus argumentos estéticos; en otras, hacer arte de la ciencia, inspirándose en las teorías científicas emergentes pero trasponiéndolas de manera más o menos libre al ámbito plástico. Si ciencia es búsqueda, hallazgo, contraste y refutación, los movimientos musicales del siglo XX entrarán en espejo en un ciclo

²⁷ El artículo siguiente ofrece una perspectiva detallada sobre diversas de las propuestas en este ámbito: Annette Vandé Gorne: *L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique*. Demeter. Lille. Université de Lille-3, 2002. Disponible en línea en <http://www.univ-lille3.fr/evsuo/vdemeter/interpretation/vandegorne.pdf>

²⁸ Grupo de Investigación Musical (Groupe de Recherche Musicale) fundado por P. Schaeffer en 1958. <http://www.igramm.com/>

²⁹ Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges, <http://www.imeb.net>. Para más detalles acerca del Cybernephone, ver www.imeb.net/34031_r2/index.php?option=com_content&view=article&id=513&Itemid=145

permanente de exploración e invención de nuevos lenguajes, desmontados y rápidamente reemplazados con cada nuevo planeamiento teórico.

Y en este nuevo discurso científico y crítico de la expresión musical, incluso el espacio sonoro de difusión –parámetro relativamente asentado hasta entonces– será cuestionado en profundidad. Conceptos como el de la frontalidad de la escucha, la segregación público/escena, la coherencia de los campos visual y sonoro o la invariabilidad del espacio acústico serán objeto de experimentaciones diversas, especialmente a partir de mediados de los 50. En 1955, Karlheinz Stockhausen compone *Gruppen*, obra para tres orquestas dispuestas de manera a envolver al espectador, en un movimiento que según el propio autor “inicia el despliegue espacial de la música instrumental”²⁰. La segunda mitad del siglo XX estará en buena medida marcada por todo un conjunto de obras que irán ofreciendo nuevas conquistas en esta exploración del espacio de difusión. Como hitos de este itinerario complejo podemos señalar las experiencias de Xenakis con la distribución y el movimiento del sonido en el espacio (por ejemplo en *Terretektorh*, 1965-66, obra para orquesta repartida por el público), del propio Stockhausen con su pabellón esférico para la exposición universal de Osaka en 1970, Pierre Boulez en sinergia con los nuevos medios –y espacios– desarrollados en el IRCAM en términos de espacialización sonora electrónica (algunos de los resultados más impactantes pueden contemplarse en las obras *Répons* para seis solistas, orquesta y electrónica, 1981-84 y *Dialogue de l'ombre double* para clarinete y electrónica, 1985) y por supuesto Luigi Nono con el ya mencionado *Prometeo*, 1984-85, obra que pondrá finalmente en escena el propio hecho de la escucha.

²⁰ Esta paternidad puede, por supuesto, ser ampliamente discutida, como hace la musicóloga Joan Peyser al recordarnos la producción del compositor americano Henry Brant, trabajando desde el año 1953 en lo que denominaría música-en-espacio (*music-in-space*), inspirado en la música antifonal del renacimiento tardío y barroco (Giovanni Gabrieli), así como en ejemplos posteriores como Berlioz (*Requiem*) y por supuesto Charles Ives (*Central Park in the dark*, 1906, Sinfonía n.º 4, 1910-16). Joan Peyser: *To Boulez and Beyond: music in Europe since the rise of the symphony*. Billboard Books, New York, 1999, p.229.

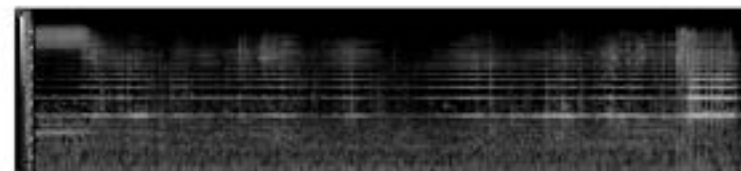


Figura 3. espectrograma (ST) del pasaje inicial de *Terretektorh* de Iannis Xenakis, momento en el que una sola nota gira alrededor de la sala pasando de instrumento en instrumento, persiguiendo lo que el autor mismo calificaría de sonotron, de acelerador de partículas sonoras.

Pensando espacio desde la concepción musical

Desde la perspectiva del ámbito musical, la presencia del parámetro espacial ha sido un elemento clave en el desarrollo conceptual y estético del siglo XX. Si en los puntos anteriores ofrecíamos algunos apuntes acerca de la virtualización del espacio de escucha –música acusmática– y de la evolución del espacio de difusión musical tradicional, reflexionaremos aquí acerca de la relación entre el espacio musical y el espacio físico en aquellas composiciones que han buscado evocar, representar o incluso vincularse a un lugar determinado.

El deseo de escribir Streets nació en mayo de 2005 cuando me paseaba por las calles de Nueva York. La densidad de actividades humanas simultáneas era tal que me resultaba prácticamente imposible aislar el movimiento de una persona al andar en esta colectividad o el desplazamiento de un vehículo sin que esta información fuera perturbada por tantas otras. La percepción de este universo, compuesto de infinitas estratos, se resumía de este modo a una globalidad que tendía paradójicamente al estatismo. Bruno Mantovani²¹

Podemos señalar en primer lugar aquellas obras que ofrecen una evocación o una descripción de un lugar en particular, recogiendo para ello sus sonoridades y ambientes característicos: señales sonoras, fondos urbanos, ritmos y colores específicos son esbozados en una búsqueda sensible de cuanto compone la esencia

²¹ (trad. del autor): *L'envie d'écrire Streets est née en mai 2005, alors que je me promenais dans les rues de New York. La densité d'activités humaines simultanées était telle qu'il m'était quasiment impossible d'isoler tel mouvement d'une personne prise au hasard dans cette collectivité, ou tel déplacement d'un véhicule, sans que cette information ne soit perturbée par bien d'autres. La perception de cet univers, composé de strates infinies, se résomait donc à une globalité tendant paradoxalement vers le statisme.* Descripción de la obra *Streets* (2007) por su autor, acompañando su edición en CD; Bruno Mantovani: *Le Site Chose / Streets / Eclair de Lune*. Ensemble intercontemporain, Dir. Susanna Malkki, KAIRÓS, 2008

de un lugar. La lista de casos sería interminable, dentro de una paleta muy amplia de aproximaciones al espacio representado que pueden ir de la evocación subjetiva a la representación "realista" –en la medida de lo posible. Como muestra simple, podemos nombrar en estas líneas las obras *An American in Paris* de George Gershwin (1928)²² o *Streets* de Bruno Martovani (2007) por no citar más que dos ejemplos de estéticas bien lejanas coincidentes sin embargo en un carácter más imitativo, y *San Francisco Polyphony* (1974) de György Ligeti como representante de una línea más evocativa, de sugestión de ambientes e impresiones menos definidas. Tampoco el campo electroacústico y de la electrónica musical escapan del atractivo de la evocación contextual con ejemplos como *City Life* de Steve Reich (1995) o en el contexto nacional, *Jungle City* de Consuelo Díez (1986), ambas inspiradas en la ciudad de Nueva York.



Figura 4: espectrograma (1) de un fragmento de *Jungle City* de Consuelo Díez (1986), en el que puede observarse un procedimiento de multiplicación y superposición de células sonoras simples, cada una de las cuales representa, a modo de imitación abstracta, algún sonido característico del ambiente neoyorquino.

En otras ocasiones son espacios míticos, soñados o revelados los que adquieren cuerpo y ante todo alma gracias al papel pautado (por ejemplo la *Jerusalem celeste* presente en tantas obras de Olivier Messiaen –*Couleurs de la cité céleste* (1964), *La ville d'en haut* (1989)– o en el ámbito nacional, la inconclusa *Atlántida* de Manuel de Falla). En estas obras, la posible descripción de un contexto físico, de existir, tiene ante todo por objeto servir de mediación de un espacio psicológico, de una experiencia donde lo sensorial se sitúa en un segundo plano.

Aquellas que descubrieron las murallas rosas, blancas, malvas, rojas, negras, los árboles verdes, y el río límpido de Zion Park, vieron un símbolo del Paraíso. Recordando que la

²² Gershwin apartó en las notas al programa que acompañaron al estreno de la obra: *Me intención aquí es retratar la impresión de un visitante americano en París mientras que pasa por la ciudad escuchando los diversos sonidos de sus calles y absorbiendo el ambiente francés.* (trad. del autor)

mentale de Sión es un sinónimo de la Jerusalem celeste, he hecho como ellos. Olivier Messiaen.²³

A medio camino entre las dos categorías anteriores, otro grupo de obras hibrida lo sensorial y lo emocional, aferrándose aún a un contexto físico concreto cuya experiencia trasciende sin embargo el propio lugar: el espacio físico, aun tangible y reconocible, sirve en realidad de telón de fondo para la exploración de otros planos de la experiencia humana (*Death in Venice* de Benjamin Britten, 1973) o incluso espiritual (*Des canyons aux étoiles* de Olivier Messiaen, 1974).



Figura 5: espectrograma (1) de dos pasajes del movimiento *Byce Canyon et les rochers rouge-orange*, séptimo movimiento de la obra *Des canyons aux étoiles* de Messiaen (1974): (1ª sección (...) y el tema masivo de las rocas rojo-naranjas a cargo de las maderas y los metales. Acordes de "resonancia controlada" (rojo y naranja), el modo tres 1 (naranja y oro), acordes de "reversión transpuesta" (amarillo, malva, rojo, blanco y negro) ofrecen los colores de la piedra. (...). (2ª sección, de mayor densidad en el espectrograma –último tercio): Puertas y precipicios de sombra, profundidades y terrones oblicuos, con tam-tam y sordos-pedal en los trómbones. Olivier Messiaen, notas escritas para el estreno francés de la obra en 1975.

Otra vía compositiva se centra en los procesos y las estructuras que rigen un contexto dado, buscando no tanto describirlo sino servirse de los principios que lo estructuran para generar un espacio musical equivalente. Además del bien conocido caso de Xenakis, es necesario destacar aquí el trabajo de Francisco Guerrero, para quien cualquier fenómeno natural era en esencia musical, y cuya música persiguió sin descanso emular dichos fenómenos, recoger la lógica que los ordena –ayudado por diversos modelos matemáticos y herramientas informáticas.

²³ (trad. del autor): *Ceux qui découvrirent les murailles roses, blanches, malvas, rouges, noires, les arbres verts, et la rivière límpide de Zion Park, y virent un symbole du Paradis. Me souvenant que la montagne de Sion est un synonyme de la Jerusalem céleste, j'ai fait comme eux.* Notas escritas para el estreno francés de la obra *Des canyons aux étoiles* (1975).

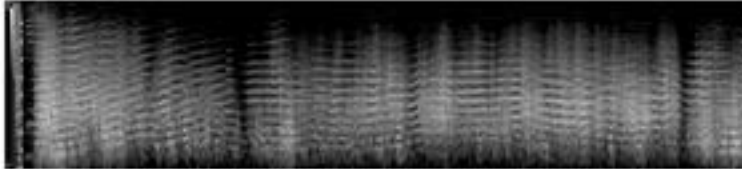


Figura 6: espectrograma (1') de un fragmento inicial de *Rigel*, de Francisco Guerrero—en colaboración con el ingeniero informático Miguel Ángel Guillén—, obra electrónica de 1993 para la que, como en sus últimas obras orquestales (*Sahara*, *Okéada*, *Como Bernabios*), se basó en el modelo matemático fractal de Mandélobrot.

Este tipo de propuestas se acercan curiosamente al concepto de *sonificación* entendido como traducción aural de fenómenos complejos como alternativa a la visualización, aprovechando para ello la plasticidad, carácter intuitivo y discursividad temporal de la percepción sonora. Dicho concepto presenta hoy en día múltiples aplicaciones a nivel pedagógico, técnico y de investigación, con una presencia cada vez más extendida en nuestros entornos cotidianos, —por ejemplo, en el ámbito de la interacción hombre/máquina: telefonía, ordenadores, señalización, etc.

En gran medida, mi instrumentación (en términos de fuerzas empleadas, equilibrio y timbre) se vio afectada tanto por el espacio de la capilla como por las pinturas. Las imágenes de Rothko llegan hasta el borde del lienzo, y quise el mismo efecto en la música —debería saturar la totalidad de la estancia octogonal y no poder ser oída desde una cierta distancia. El resultado se aproxima mucho a lo que se obtiene en una grabación —el sonido está más cerca, más físicamente contigo que en una sala de conciertos. Morton Feldman.²⁴

Situadas en el ámbito de la analogía entre sentidos e impresiones, otra serie de obras han sido escritas para ser representadas en un emplazamiento específico, buscando un diálogo íntimo con el lugar, con sus propiedades acústicas, sensibles y/o simbólicas. Uno de los ejemplos más relevantes es, sin duda, la obra *Rothko*

²⁴ (trad. del autor): *To a large degree, my choice of instruments (in terms of forces used, balance and timbre) was affected by the space of the chapel as well as the paintings. Rothko's imagery goes right to the edge of his canvas, and I wanted the same effect with the music —that it should permeate the whole octagonal-shaped room and not be heard from a certain distance. The result is very much what you have in a recording - the sound is closer, more physically with you than in a concert hall. Morton Feldman Essays, publicados por Walter Zinman, Bessier Press, 1985.*

Chapel de Morton Feldman (1971)²⁵, composición cuya relación tanto con el espacio físico como pictórico —a cargo de Mark Rothko— para la que fue concebida va mucho más allá de la simultaneidad contextual. Steven Johnson, en su artículo *Rothko Chapel and Rothko's Chapel* (ver nota previa) realiza un minucioso estudio de este vínculo, recorriendo todo un conjunto de cualidades que pueden entenderse comunes tanto al espacio visual-pictórico-arquitectónico como al sonoro-musical: austeridad, concentración, monolitismo, penumbra, sutilidad, eternidad, estatismo. En este diálogo íntimo entre las distintas expresiones sensoriales, música, pintura, espacio y luz renuncian a todo protagonismo para fundirse en una unicidad rara vez alcanzada.

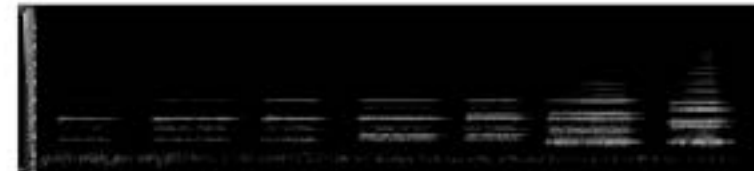


Figura 7: espectrograma (1') de una de las secciones iniciales de *Rothko Chapel* de Morton Feldman, mostrando algunos de los rasgos que caracterizan esta obra: estatismo, desnudez, contención dinámica y tímbrica.

Es lo mismo: es una arquitectura en el dominio de la música o bien una música en el dominio de la arquitectura. Iannis Xenakis.²⁶

En una relación tal vez aún más fusional entre espacio y sonido encontramos aquellas obras donde concepción espacial y musical han estado estrechamente vinculadas o incluso confundidas. En este terreno, el caso más célebre es probablemente el de las obras sonoras de Iannis Xenakis (*Concret PH*) y Edgard Varèse (*Poème électronique*) para el pabellón Philips de la exposición universal de 1958 en Bruselas —concepción arquitectónica de Xenakis / Le Corbusier. La celebridad de este caso pionero ha llegado al punto de ensombrecer otras experimentaciones posteriores del propio Xenakis, más complejas y sofisticadas sin duda en lo relativo al espacio sensorial propuesto: los *polytope* (1967-78), término

²⁵ Para un estudio minucioso del vínculo existente entre espacio —físico y pictórico— y obra, puede consultarse el siguiente artículo: Steven Johnson: *Rothko Chapel and Rothko's Chapel. Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2, pp. 6-53, 1994. Disponible en línea en: <http://www.lixor.org/stable/833208>

²⁶ Xenakis, describiendo los procesos empleados en diversas de sus obras, en especial en el monasterio de la Tourette y en el Pabellón Philips. Entrevista realizada en 1987 por la cadena francesa de televisión *Sept* en su emisión *Iannis Xenakis, la geometría del azar*.

empleado por el autor para nombrar sus monumentales instalaciones sonoras y luminosas “injetadas” en un contexto singular arquitectónico o arqueológico. Auténticas arquitecturas virtuales realizadas a partir de componentes inmateriales – mayoritariamente–, los *polytope* constituyen uno de los rarísimos casos de hibridación espacio-sonido en que los límites de ambos campos se desdibujan por entero hasta ponerse mutuamente en entredicho. Los sentidos quedan desbordados y confundidos ante la “físicidad” del espacio sonoro y luminoso en que el visitante queda inmerso.²⁷



Figura 8: espectrograma (1°) de un pasaje característico de *Le légende d'Éer* de Iannis Xenakis, obra electroacústica compuesta para el *Diotrope* de 1978. Obsérvese la densidad y saturación espectral de las texturas resultantes, buscando activar diversas impresiones corporales más allá de la pura audición, en especial táctiles y kinésicas.

Desde una aproximación conceptual y estética diferente, el periodo final de Luigi Nono –abordado al comienzo de este estudio– responde por entero a esta búsqueda de una relación fusional música-arquitectura a través de una concepción conjunta de ambas dimensiones (*Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, 1984-85, en colaboración con el arquitecto Renzo Piano), o mediante la exploración sonora minuciosa de un espacio preexistente (*Post-prae-ludium n.1 per Danau*, 1987, y *Post-prae-ludium n.3 "BAAB-ARR"*, 1988). A pesar de la distancia que separa a Nono y Xenakis, tal vez ambos puedan ser entendidos finalmente como dos caras de una misma moneda, de una misma búsqueda en la que cada uno utiliza las herramientas que le son más familiares, de naturaleza musical y estética para Nono, de orden tectónico y material para Xenakis.

²⁷ Para un análisis detallado del *Polytope* de 1978 (*Diotrope*) realizado por Xenakis para la inauguración del centro Georges Pompidou en París, puede consultarse el artículo siguiente: Makis Solomos: *Le Diotrope et la légende d'Éer*. Inédito, 2006. Disponible en línea en: <http://www.iamix-xenakis.org/Ecritures/Solomos.pdf>

Trabajando *in situ*: el sonido del lugar

Mención aparte merecen por fin aquellas disciplinas sonoras que, trabajando específicamente *in situ*, tienen por materia sonora principal la que puede encontrarse en el propio contexto. El vínculo con el lugar pasa aquí finalmente del terreno de la evocación, la representación o incluso la confrontación, al de la escucha y el análisis; el compositor renuncia a un *instrumentarium* exterior e incluso a una intención meramente compositiva para adentrarse en un terreno interdisciplinar situado entre los estudios medio-ambientales (ecología, acústica), las disciplinas proyectuales (arquitectura, urbanismo, artes plásticas, diseño) y las ciencias sociales (antropología, sociología, geografía). En este terreno irán situándose lentamente desde los 60 todo un conjunto de disciplinas híbridas, cuya especificidad quedará marcada en un principio por su diverso origen disciplinar. Paisaje sonoro, arte sonoro “*site-specific*”, diseño sonoro, son algunas de las nuevas expresiones disciplinares que surgirán en un proceso aún en curso en el que las fronteras son todavía porosas, como abiertas son sus definiciones conceptuales y metodológicas. Es necesario recordar que, al igual que en las propuestas acusmáticas de Pierre Schaeffer, el nacimiento de estas nuevas expresiones será posible gracias a la aparición de la grabación sonora, herramienta imprescindible de análisis que cambiará completamente la relación con nuestro entorno y con cualquier otra manifestación aural.

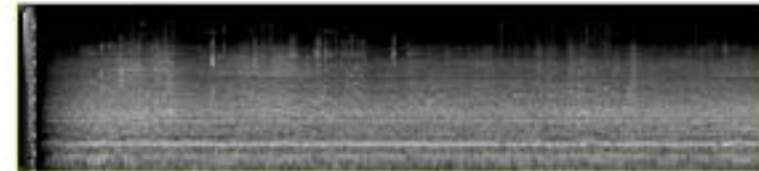


Figura 9: espectrograma (1°). Comienzo de *Puerto del Sol, frente al relj*, tercer parte de la obra sonora que acompaña la publicación *Paisajes sonoros de Madrid* de José Luis Carles.²⁸

En este terreno de estudio emergente, múltiples son las tendencias y las expresiones resultantes, y sería aquí vano intentar esbozar cada una de ellas; pero sí que podemos proponer una primera aproximación de conjunto a través de un

²⁸ José Luis Carles: *Paisajes sonoros de Madrid*. Colección de Libros de Artista. Las Cajas de Unik. Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Libro + CD audio, 2005.

componente común a todas ellas: la importancia concedida a lo cotidiano, a la experiencia ordinaria del espacio. Las músicas anecdóticas de Luc Ferrari primero y el paisaje sonoro de Murray Schafer a continuación²⁹ otorgarán una nueva voz a esta dimensión en parte menospreciada en favor del evento, de lo extraordinario. Y este testigo será recogido con convicción tanto desde el terreno de la investigación urbana (por el Laboratorio CRESSON, por ejemplo, donde se desarrollarán todo un conjunto de métodos de análisis basados en diversas formas de reactivación y de recorrido sensorial³⁰) como desde el arte sonoro *site-specific*, dando lugar en este último ámbito a múltiples reinterpretaciones de la cotidianeidad, en acercamientos tan diversos como la realidad amplificada de Janet Cardiff y sus paseos sonoros (*soundwalks*), los recorridos eléctricos (*electrical walks*) de Christina Kubisch o las instalaciones sonoras de Max Neuhaus, Bill Fontana y tantos otros.

En este nuevo modo de escucha de nuestro entorno, lo cotidiano será estudiado como revelador de la esencia de un lugar a través de sus modos y espacios de vida (el trabajo del compositor y ecólogo José Luis Carles es, por ejemplo, un claro exponente de este acercamiento en el ámbito nacional), o bien será alterado de manera a amplificar y mostrar abiertamente sus cualidades (por ejemplo, el particular "punto de escucha", familiar pero cuasi abstracto, ofrecido por Francisco López en algunas de las obras en que escruta minuciosamente los fondos sonoros urbanos), o incluso elevado al rango de evento continuo³¹. En otras ocasiones, elementos ordinarios de un lugar adquirirán, por un instante, significados al margen de la rutina diaria; este puede ser el caso de la obra de Llorenç Barber en sus músicos

²⁹ Raymond Murray Schafer: *The tuning of the world*. Ed. McClelland and Stewart, Toronto, 301 p., 1977.

³⁰ Ver a este respecto la publicación siguiente: Jean-Paul Thibaud / Michelle Grosjean: *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Ed Parenthèses, 217 p., 2001.

³¹ En una cita ya célebre, proponía Cage: *La actitud que yo adopto es que la vida cotidiana es más interesante que las formas de celebración, (es decir, de arte) cuando nos volvemos conscientes de ello. Ese "cuando" es cuando nuestras intenciones se reducen a cero. Entonces, de repente, uno se da cuenta de que el mundo es mágico.* (Trad. del autor): *The attitude I take is that everyday life is more interesting than forms of celebration, when we become aware of it. That when is when our intentions go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical.* Michael Kirby / Richard Schochur: *An Interview with John Cage*, *TER* (Tulane Drama Review), 10, n°2, 1965, p. 65.

ANEXO 6 :

**Derivas de la memoria. Una
biocartografía de Madrid.**

Indagación en las metodologías de
comprensión de la ciudad desde la
experiencia subjetiva

Derivas de la memoria. Una biocartografía de Madrid. Indagación en las metodologías de comprensión de la ciudad desde la experiencia subjetiva

CARLOS MARTÍNEZ-ARRARÁS CARO

Profesor Colaborador, Departamento de Teoría y Proyectos en Arquitectura y Urbanismo
Escuela Politécnica Superior / Universidad CIU San Pablo
martinezarraras@gmail.com

MARÍA TERESA ANGULO DELGADO

Doctorando ITU, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
marta.angulo.delgado@gmail.com

ANTONIO RABAZAS ROMERO

Profesor Titular, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
arabazas@art.ucm.es

DENICA VESELINOVA SÁBEVA

Doctorando, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
denica.veselinova@gmail.com

Resumen

La ciudad es ese entorno paradójico y diverso en el que discurren nuestras vidas, es la expresión de la cultura y la organización social de las personas, y es el espacio que contiene nuestras memorias individuales y las de la colectividad. El texto trata sobre la relación entre personas y su entorno vital, enfocándola desde una épica que pretende construir una visión de la ciudad a partir de la memoria. Para ello, se proponen dos instrumentos que nos permiten dicha indagación, como son el relato autobiográfico y las cartografías personales. El primero, entendido como deriva a través de los recuerdos asociados a los espacios de la ciudad, y las segundas, como sistema de representación de una realidad subjetiva desarrollada desde la experiencia. Sobre estas bases podemos tomar una postura coherente acerca de la doble utilidad de dichos instrumen-

CARLOS MARTÍNEZ-ARRARÁS CARO

tos. Por una parte, como fuente de información valiosa para proporcionar una mejor comprensión de nuestro entorno vital y, por otro lado, como sustrato capaz de inspirar propuestas creativas sobre la ciudad. En el desarrollo del trabajo se ha partido de un relato autobiográfico que guía al autor hacia diversas líneas de investigación prácticas y teóricas. Por una parte se realizan una serie de reflexiones específicas relativas a los conceptos claves que se tratan de relacionar como son: la ciudad, la deriva como práctica artística, la memoria y los mapas. Por otra parte se muestran un conjunto de planos de Madrid realizados a partir de la memoria.

Palabras clave: Ciudad; deriva; Madrid; mapas; memoria.

Abstract

The city is the paradoxical and diverse environment where takes place our everyday life. It is the expression of the culture and the social organization of people, and the space that contains our individual and collective memories. This text addresses the relationship between people and their living environment, focusing on this subject from a perspective that aims to build a vision of the city from the memory. For this purpose, we will propose the tools that allow us to do such an inquiry, as it is the case of the autobiographical narratives and the personal cartographies. The first, treated as a *dérive* through the memories associated with the spaces of the city, and the latter, as a system of representation of the subjective realities drawn from self experience. On this basis, we can take a coherent position about the affordances of these instruments. On one hand, as a source of valuable information capable of providing a better understanding of our living environment. On the other, as a substrate capable of inspiring creative proposals about the city. The working process starts with an autobiographical story that leads the author towards several research guidelines, both concerning theory and practice. On one side, a series of specific considerations on the work's key concepts will be undergone: city, *dérive* as an artistic practice, the memory and the maps. On the other, a set of maps of Madrid related to personal memories have been drawn.

Key words: City; *dérive*; Madrid; maps; memory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos. 3. Bases de trabajo. 3.1. La ciudad. La construcción de la imagen de la Ciudad. La ciudad contemporánea, dificultades de interpretación. 3.1.1. Internet y los nuevos espacios virtuales. 3.2. La deriva como proveedora de experiencias y como práctica artística. 3.3. La memoria. 3.4. Los mapas. Cartografía subjetiva. 3.4.1. ¿Qué es un mapa? 3.4.2. Construcción simbólica Vs. Construcción física del espacio. 3.4.3. Los mapas como herramienta de Exploración. 4. Mis mapas de Madrid. Relato Biográfico sobre la experiencia subjetiva de la ciudad.

4.1. Mapa de lugares conocidos (años 64-69). 4.2. Mapa de mis amigos (años 69-77). 4.3. Mapa de lugares culturales. Juegos de orientación. (Años 66-72). 4.4. Mapas de Madrid (años 78-88). 4.5. Mapas (años 88-94). 4.6. Mapas (años 95-12). 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

I. Introducción.

Una sociedad moderna, como define François Ascher (2001: 21), es aquella en la que el cambio es su principio fundamental. Las personas y las sociedades evolucionamos rápidamente. Sin embargo en la ciudad, los cambios se producen, aparentemente, de forma mucho más lenta. Estas transformaciones asincrónicas ocasionan dificultades en la relación de las personas y su entorno vital. Este texto trata sobre dicha relación, enfocándola desde una óptica que pretende construir una visión de la ciudad a partir de la memoria.

Nuestro propósito es elaborar una metodología que integre cuatro elementos fundamentales: la ciudad, la memoria, la deriva urbana y los mapas. Los dos primeros, la ciudad y la memoria individual, constituyen las fuentes de las que se nutre el trabajo y los otros dos son herramientas que sirven para obtener y procesar la información, la deriva urbana como forma consciente o inconsciente de experimentar la ciudad y los mapas subjetivos como medio de representación.

El desarrollo del trabajo consta de dos partes, una primera reflexión teórica en la que se establece una toma de posición sobre los elementos antes citados. En una segunda parte se exponen los primeros resultados de un proyecto de investigación que arranca en el Trabajo Fin de Máster en investigación en Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. En ella se parte de un relato autobiográfico que sirve de línea argumental. Dicho relato, entendido como deriva a través de los recuerdos asociados a los espacios de la ciudad, sirve como materia prima para la elaboración de un conjunto de mapas. Estos mapas son un sistema de representación de una realidad subjetiva desarrollada desde la experiencia. No deben entenderse como un producto acabado sino como un trabajo en proceso y también como una herramienta de exploración y aprendizaje.

2. Objetivos.

Explorar la imagen subjetiva de la ciudad de Madrid desde los recuerdos vitales y que dichos recuerdos sirvan para la realización de un relato autobiográfico.

Analizar los entornos urbanos que se activan a partir de dicho relato para profundizar sobre la capacidad de los lugares vividos como contenedores de memoria.

Analizar el concepto de mapa entendido como la representación subjetiva de los lugares y explorar las cartografías como herramientas de indagación artística.

Profundizar en el conocimiento de la ciudad, su historia y sus personajes.

Establecer las bases para que los conceptos manejados puedan servir como referente para desarrollar nuevas metodologías de análisis y de intervención.

En definitiva, investigar en la definición de herramientas que contribuyan a la construcción simbólica de la ciudad.

3. Bases de trabajo.

3.1. La ciudad.

La ciudad es el entorno en el que construimos nuestras vidas. Hoy más que nunca se reclama la recuperación de los valores simbólicos y emocionales que la ciudad siempre ha tenido. Dichos valores y otros, como son el de constituir un lugar de encuentro capaz de fortalecer los lazos sociales, parecen estar hoy, ciertamente desdibujados debido a la evolución de nuestras formas de vida.

Paradójicamente, el hombre es más urbano que nunca. En el año 2011 se superó la cifra del 50% de población mundial que vive y trabaja en entornos urbanos, y es una tendencia que se está acelerando año a año. Por tanto, la ciudad, lejos de ser un fenómeno en declive, es un sistema de organización social y espacial cada vez más fuerte y vigente.

La ciudad es una expresión de la complejidad del hombre y de sus organizaciones. Dicha complejidad ha dificultado el desarrollo de herramientas de análisis que fueran suficientes para anticipar los cambios o hacer un diagnós-

tico certero de la problemática urbana. Se ha constatado la dificultad de las metodologías del urbanismo para dotar a los nuevos espacios de la ciudad de un marco de contenido semántico y de significación simbólica similar al que poseía la ciudad heredada.

El aprendizaje siempre estuvo ligado al espacio urbano donde la "tribu" ayudaba a la formación del individuo. Podría expresarse de otra manera diciendo: El hombre construye la ciudad y la ciudad construye al hombre.

La construcción de la imagen de la Ciudad

En la propuesta metodológica no atendemos tanto a lo que la ciudad nos muestra de forma evidente, ni a sus datos o estadísticas, como a esos bits de información que no suelen formar parte de los análisis convencionales. Descubrir lo que para otros está oculto es parte de nuestra interpretación de la ciudad.

En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado (Lynch, 1984: 9).

Cuando se analiza la planta de una ciudad se puede observar que está construida como un palimpsesto, de forma parecida a nuestra memoria. Cada cambio siempre deja pequeños rastros de lo que antes aconteció y esos rastros nos ayudan a recuperar esa ciudad que fue y que ya no es. Por otro lado la percepción que tenemos de la ciudad es necesariamente discontinua, fragmentada, y los detalles que ayer no llamaban nuestra atención hoy son claves en la escena que tratamos de interpretar.

Se establecen unas relaciones específicas entre los recuerdos, la atención y la imaginación. Kevin Lynch lo expresaba en su libro *La Imagen de la Ciudad*:

Muy a menudo, nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones. Casi todos los sentidos están en acción y la imagen es la combinación de todos ellos. (...) Nada de asombroso tiene, pues, que el arte de modelar las ciudades para el goce sensorial sea un arte absolutamente independiente de la arquitectura, la música o la literatura (Lynch, 1984: 9-10).

La experiencia de la ciudad es multisensorial, pese a la hegemonía de lo visual. Cualidades como el espacio, la materia y el tiempo se perciben con to-

dos los sentidos..., de forma inconsciente registramos todos los elementos que construyen la "atmósfera" del lugar expresada por Zuthor (2006: 12).

veo un espacio y percibo una atmósfera, y, en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.

Cuanto más rica sea la experiencia, cuantos más sentidos estén involucrados más intenso será el recuerdo de un lugar.

La suma de experiencias configura el mapa mental que vamos construyendo de la ciudad, en cierto modo proyectando las imágenes que nuestra mente crea y estableciendo un marco personal de relaciones entre los lugares, las memorias y el tiempo. Se produce de esta manera una cierta identificación entre el hombre y la ciudad en la que habita. Cuando hablamos de identificación queremos decir que la ciudad aun siendo la más compleja realidad creada por la colectividad, es parte fundamental en la construcción de la identidad individual de las personas.

Cada hombre, cada individuo ha podido vivir su propia historia en el corazón de la ciudad. A lo largo de sus itinerarios, de sus paseos" (...) "El ciudadano siempre ha estado creando la ciudad, es más, permanece recreando la ciudad constantemente; y cuando toma plena conciencia de su ciudadanía, la invisibilidad de la ciudad se le revela (Augé, 1998: 240).

La ciudad contemporánea, dificultades de interpretación.

El concepto de *tercera modernidad* fue aplicado a la ciudad por François Ascher en su libro *Los Nuevos Principios del Urbanismo* (2001). En dicho texto, reflexiona sobre los procesos que están teniendo lugar en esta tercera etapa de modernización y sobre cómo, estos profundos cambios sociales, económicos y tecnológicos afectan de forma directa a las ciudades, de forma similar a lo que supusieron las revoluciones del humanismo o la revolución industrial.

La evolución de nuestra sociedad, de las formas de vida y el desarrollo tecnológico, ha dado lugar a una ciudad distinta en la que presente y pasado se encuentran sin que hayamos sido capaces de definir un nuevo modelo que se preste a resolver las necesidades del presente y sepa aprovechar aquellos elementos de la ciudad heredada que aglutinan la memoria colectiva y el sentido de lugar.

Marc Augé indica en su libro *Los No Lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, las dificultades que tenemos en este momento para leer la ciudad, a saber, el exceso de acontecimientos que jalonan nuestras vidas, el exceso espacial que se ha producido como consecuencia de los desarrollos tecnológicos y la creciente individualización que dificulta la construcción del imaginario colectivo. Tales excesos son claves para diagnosticar los problemas con los que se enfrenta el hombre contemporáneo.

El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio (Augé, 1992: 42).

Otros autores hacen hincapié en las dificultades que representan para la comprensión de la ciudad por parte del ciudadano de hoy, los tipos de espacios y el modelo urbano que estamos construyendo a velocidades de vértigo. Éstos, no resultan inteligibles y se reivindica desde diversidad de tribunas el espacio público como el elemento clave y definitorio de la ciudad. Como por ejemplo, postula Jordi Borja:

La responsabilidad principal del urbanismo es producir espacio público, espacio funcional polivalente que relacione todo con todo, que ordene las relaciones entre los elementos construidos y las múltiples formas de movilidad y de permanencia de las personas. (...) Mientras haya espacio, público, hay esperanza de revolución, o de progreso (Borja, 2003: 29).

Tradicionalmente han sido los arquitectos, y más concretamente los urbanistas los encargados de definir la ciudad. Esta especialización de la disciplina y la rigidez de las herramientas de definición de lo urbano se han revelado insuficientes o para conseguir responder a una realidad urbana tan rica y compleja.

Como plantea Francisc Muñoz en su texto *Urbanización*, está teniendo lugar la producción de lugares clonados a través de la reproducción mimética de espacios tipo, de la importación de sus capas más inmediatas y superficiales, es decir de su imagen, lugares pensados únicamente para su consumo visual, que dan lugar a una ciudad sin las relaciones sociales y culturales que solo el paso del tiempo puede producir. La ciudad pasa a ser una suerte de parque temático que recrea lugares y tiempos que no le pertenecen. (Muñoz, 2008)

Las discontinuidades espacio temporales que se producen en nuestra vida diaria llena de estímulos y cambios, sin umbrales por los que el tránsito, entre una situación y la siguiente, se produzca de una manera gradual, hace más difícil una experiencia profunda de la ciudad.

Por otro lado los nuevos crecimientos, si bien incorporan las tecnologías y funciones propias de nuestra época, no han sido capaces de interpretar los elementos esenciales que aporten identidad, que fomenten la interacción social y que provean de experiencias y supongan un aprendizaje.

Hay autores que proponen una aproximación multidisciplinar basada en la experiencia, como Jaime Lerner en su texto *Acupuntura Urbana*, en el que propone como método de transformación de la ciudad la aplicación de intervenciones puntuales que, como en las técnicas de acupuntura, son capaces de generar efectos beneficiosos en entornos que van más allá del ámbito donde se ha actuado. Una de las estrategias que propone consiste en que los ciudadanos dibujen su ciudad como forma de conocimiento:

Dibuja tu ciudad: ...Difícilmente uno respeta lo que no conoce. Pero ¿cómo respetar a tu ciudad si no la comprendes? (Lerner, 2003: 41).

3.1.1. Internet y los nuevos espacios virtuales.

Internet está cambiando la forma en que nos aproximamos a los lugares. Nuestra relación con la realidad se ha transformado.

Ahora es posible explorar las ciudades desde aplicaciones como *google earth* y *google street view*. También podemos acceder a cualquier información al instante con los teléfonos móviles inteligentes. La organización individual del espacio-tiempo se vuelve más dinámica y deslocalizada.

La organización de personas y territorios es reticular, tiene una estructura en red, menos jerarquizada, más rizomática, y en ella es posible saltar de un entorno a otro, de un acontecimiento a otro. Esta organización ha sido denominada por François Ascher como la *societal del hipertexto* (Ascher, 2001), en la que un individuo pertenece a múltiples estructuras sociales y puede desplazarse de una a otra como un hipervínculo en un texto. Todo ello no hace sino reforzar el diagnóstico de Marc Augé de que el proceso de individuali-

zación es creciente y los límites espacio temporales han desaparecido prácticamente.

Internet está favoreciendo el desarrollo de nuevas formas de explorar, los accesos son múltiples y las interconexiones también. Por tanto las derivas que cualquier persona puede hacer por la red le permiten hacer recorridos no lineales, sin más rumbo que sus intereses personales y en los que, como en aquellos que realizaban los Situacionistas, el azar puede ser también un factor determinante.

Por otro lado, Internet está propiciando la aparición de nuevas capas de información y significación superpuestas a la ciudad. El concepto de realidad aumentada pone a nuestro servicio información sobre lugares y acontecimientos en tiempo real.

Los dispositivos portátiles con GPS nos permiten dibujar mapas personales, geolocalizar dónde se producen los acontecimientos de nuestras vidas, documentarlos con fotografías, videos y sonidos, compartirlo con todo el mundo conectado en la red. La herramienta es más potente que nunca pero, en ocasiones, el exceso de información produce un ruido del que no es posible extraer una experiencia suficientemente estructurada y profunda.

En general, Internet está creando un nuevo entorno de relaciones en las que lo visual predomina muy por encima del resto de las sensorialidades. Y aunque las tecnologías de la visualización se están desarrollando de forma muy veloz, con resoluciones cada vez mayores, pantallas que reproducen imágenes de apariencia tridimensional, etc., existen voces que reclaman, cada vez con más insistencia, el retorno al contacto directo, a lo emocional, a lo multisensorial y a la lentitud (Honoré, 2004), que permitan recuperar la profundidad de la experiencia con el entorno urbano y social que nos rodea.

La ciudad, a pesar de todo, permanece y renace. En cada etapa histórica se ha decretado la muerte de la ciudad, cada cambio tecnocómico o sociopolítico en algunos momentos ha parecido conllevar la desaparición de la ciudad como concentración densa y diversa, polivalente y significativa, dotada de capacidad de autogobierno y de integración sociocultural. Y siempre esta ciudad ha reaccionado, se ha transformado, pero ha continuado siendo ciudad (Borja, 2003: 30).

3.2. La deriva como proveedora de experiencias y como práctica artística.

Las actividades relativas a la deambulación urbana en el campo del arte se remontan a los orígenes de la civilización humana. Pero fueron los Situacionistas, a mediados del siglo XX, quienes propusieron la deriva como método de análisis estético y psicogeográfico de la ciudad.

La ciudad recorrida aporta experiencias multisensoriales al ciudadano, lleva los lugares de memoria, los hace formar parte de sus vidas y del espacio simbólico con el que la comunidad se identifica. Es, por tanto, un mecanismo eficaz para la construcción de la identidad individual y colectiva.

El 14 de Abril de 1921, en París, a las tres de la tarde, bajo un diluvio torrencial, Dadá fija una cita frente a la Iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre (Carteri, 2002: 68).

Es la primera incursión urbana por espacios banales de la ciudad como operación estética consciente y documentada. El movimiento se convierte en uno de los temas fundamentales de investigación de las vanguardias.

Poco después, Walter Benjamin (*Das Passagen Werk*, 1929) plantea la metáfora de la ciudad como laberinto en el que perderse, un paisaje por el que deambula el *flâneur*, entendiendo este deambular como operación estética.

Futuristas, Surrealistas y La Internacional Letrista expanden las prácticas urbanas del movimiento en busca de los elementos inconscientes de la ciudad, sorpresas y hallazgos extraordinarios enmarcados en lo cotidiano. Es ya en los años cincuenta cuando Guy Debord recoge en sus textos *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1953) y *Teoría de la Deriva* (1956) todas estas líneas previas y construye, en especial en esta última, una metodología en la que el resultado es cartográfico, las *Cartografías psicogeográficas*.

Los mapas psicogeográficos hechos por Debord en 1957, que reconstruían el espacio metropolitano como un collage de zonas conectadas por líneas de intensidad subjetiva reflejan la idea situacionista de la ciudad entendida como espacio de movimiento nómada. La utilización de fragmentos por un lado, y la supresión de continuidades por la otra, en sus obras *The Naked City* y *Guía Psicogeográfica de París* parecen ejemplificar una "retórica del paseo" descrita posteriormente por el filósofo francés Michel de Certeau en su texto *La invención de lo cotidiano*.

Debord, en su ensayo titulado *Teoría de la deriva*, definió la deriva como una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través de la práctica del paseo urbano. Eso implicaba una aproximación emocional, crítica y lúdica centrada en los efectos del entorno urbano sobre los sentimientos y las emociones individuales. A través de la deriva uno alcanzaba una conciencia crítica del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad de generar nuevos deseos. Pone en cuestión las prácticas de la planificación urbana desde las plataformas de poder propugnando la construcción de "situaciones" urbanas desde la experiencia subjetiva de la ciudad.

Aparecen en este momento algunas ideas que me interesa señalar, una es la idea de crear nuevos significados a partir de elementos encontrados, el "Detournement":

Relacionada con la idea de deriva, encontramos la noción de détournement, consistente en la apropiación y reorganización creativa de elementos preexistentes. (...) Al igual que estos precedentes, implicaba un proceso de des-contextualización y re-contextualización (Andreotti, 1996: 23).

Otra es la de extraer de las derivas, material relevante para construir una nueva realidad:

Tal como habían anunciado los letristas, el vagabundo condacirá "a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización (Carter, 2002: 108).

Michel de Certeau (1925-1986), describe un planteamiento distinto de la espacialidad en *La invención de lo cotidiano* o en *Andar en la Ciudad* donde proporciona un vocabulario coherente para un replanteamiento similar de los mapas desde la experiencia.

La operación de caminar (...) se transforma en referencias que dibujan una totalizadora y reversible línea en el mapa. Nos permiten captar sólo un conjunto de reliquias en la nada de una superficie de proyección. Hacerse visible, tiene el efecto de hacer invisible la operación que se hizo posible. Estas fijaciones constituyen los procedimientos para el olvido. La huella dejada es sustituida para la práctica. Se exhibe la propiedad (voz) que el sistema geográfico tiene de ser capaz de transformar la acción en la legibilidad, pero al hacerlo se produce una forma de ser en el mundo a ser olvidado. Así, el mapa de papel destruye el proceso por el cual fue hecho. (De Certeau, 1984: 97)

3.3. La memoria.

La memoria individual nos aporta una visión fragmentada y parcial de la realidad pero es la base sobre la que se puede reconstruir el marco espacio-temporal de un momento concreto del transcurso de la vida en la ciudad. Es una memoria que parte de lo individual, de lo subjetivo, pero que se abre en busca de conceptos objetivos compartidos por todos.

La memoria se construye a partir de la experiencia personal pero también a partir de las informaciones que se nos transmiten y que nosotros identificamos como memoria colectiva o histórica. Maurice Halbwachs define esta dualidad en su texto *La Memoria Colectiva*:

Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, sólo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa. (Halbwachs, 1968: 54)

La memoria construye la identidad. Si la identidad se vincula a un entorno, fomenta el sentimiento de pertenencia al mismo y a la colectividad, que comparte espacios e historias. La memoria puede ser un mecanismo para combatir la desarticulación de las comunidades y el desarraigo de los ciudadanos.

3.4. Los mapas. Cartografía subjetivas.

Los mapas han sido, desde siempre, la realización abstracta con la que los hombres hemos representado las relaciones entre nuestros entornos físicos y la información que nos permitía conocer, explorar y reconocer dichos entornos.

Los mapas permiten una exploración y análisis del territorio, pero también suponen una exploración introspectiva del sujeto cuando expresan su mirada particular sobre el entorno de reflexión.

3.4.1. ¿Qué es un mapa?

No existe una definición unívoca sobre los mapas. Cualquier ejemplo que confeccionáramos, posiblemente expresaría solamente alguna de las múltiples formas de conectar una realidad con su representación. En teoría, un mapa es un modelo espacial abstracto que ayuda a comprender un entorno de realidad.

Independientemente del medio, la escala o el tipo de datos que incorporen, los mapas representan una mirada concreta, la del cartógrafo individual o institución, que es quien decide qué información representa y cual no. Son por tanto una visión necesariamente parcial e interesada de la realidad. También podríamos expresarlo diciendo que algunos mapas nos ayudan a ver la realidad de otra manera.

En muchos mapas, el rasgo predominante son las cualidades físicas del territorio, una cualidad que se puede medir, observar y cuantificar. Este tipo de cartografía deriva de una larga tradición de representación del espacio de manera objetiva y es la raíz de muchos desarrollos cartográficos actuales.

Dentro de este modo de representación espacial fenomenológica se encuentran aquellas cartografías que representan cualidades de las experiencias vitales en el espacio. Estas capas son imágenes efímeras, humanas y profundamente subjetivas del espacio.

El mapa urbano subjetivo se definiría como un mapa que describe una estructura espacial sobre la que se superponen una o más capas de información que dependen del observador y que reflejan algunos aspectos de cómo percibe la ciudad. Los mapas subjetivos no sólo reproducen las realidades geofísicas, sino que también pueden transmitir las formas del espacio personal y otros espacios imaginados fruto de la exploración introspectiva del observador.

3.4.2. Construcción simbólica Vs. Construcción física del espacio.

De la antigua división de los hombres entre nómadas y sedentarios surgen dos maneras de entender el mundo y de construir el espacio. La ciudad sedentaria entendida como la construcción física del espacio y la nómada entendida como la percepción y construcción simbólica del espacio. Una da vi-

da a la otra, se construyen mutuamente, ya que el hombre nómada al caminar se apropia del espacio, le da sentido.

El mapa de la ciudad nómada estructura el "recorrido como lugar simbólico donde se desarrolla la vida de la comunidad" (Careri, 2002: 42).

3.4.3. Los mapas como herramienta de Exploración.

Representar la realidad desde visiones diversas forma parte de las prácticas artísticas desde siempre. Los mapas revelan al artista contemporáneo como explorador del mundo y de sí mismo.

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, el desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (Deleuze, 1980: 18).

Esta definición de mapa nos sugiere la idea de los mapas como documentos de investigación y de exploración en sí mismos. El artista entendido como explorador de la realidad y de sí mismo, ahora se nos presenta como cartógrafo de esa misma realidad. Los mapas constituyen entonces un espacio de indagaciones y como una herramienta de análisis complejos poéticos y vitales.

4. Mis mapas de Madrid. Relato Biográfico sobre la experiencia subjetiva de la ciudad.

El relato comienza con mis primeros recuerdos de infancia, con los entornos que me son familiares. Los detalles pequeños cobran una importancia propia para quien aún no ha adquirido más consciencias que las que aportan las sensaciones. Según avanzan las distintas etapas vitales, la experiencia de la ciudad se hace más compleja y profunda, pero probablemente menos intensa.

Derivas de la memoria. Una biocartografía de Madrid

Los recuerdos sirven para activar miradas que abren líneas sobre las que investigar cuestiones tales como lugares, edificios y personas, verificar su pasado, su evolución o los cambios que se han producido. Es también un ejercicio de documentación de una realidad múltiple a través del filtro selectivo de los recuerdos.

Traigo aquí de forma simplemente enunciativa los contenidos que se activan desde el relato en cada una de las etapas vitales, y que constituyen una especie de guía hacia dónde dirigir la investigación.

En el presente trabajo, la memoria se representa a través de un conjunto de cartografías realizadas desde la experiencia subjetiva de la ciudad y desde el recuerdo de los desplazamientos realizados en las diferentes etapas vitales.

4.1. Mapa de lugares conocidos (años 64-69).

Los años 60, recuerdos inconexos. Paseo de la Habana. Paseo de la Castellana, los tranvías de Madrid, Azca, la colonia del Viso, el estadio Santiago Bernabéu, la percepción de la ciudad, la escala de las calles, los olores de la ciudad, los cines, el mercado, caminar de la mano, las amenazas. Pequeños recorridos. La casa de la infancia como refugio/patria. Otras casas, otros barrios.



Fig. 1. Primeros recorridos. Tinta e impresión digital sobre papel. 60x60 cm.



Fig. 2. Mapa de mis amigos. Pintura Acrilica e impresión digital sobre papel. 60x60 cm.

CARLOS MARTÍNEZ ARRABÁS CARO



Fig. 3. Calles.
Impresión digital sobre papel. 60x60 cm.



Fig. 4. Deriva del Circular.
Tinta y Grabado sobre papel. 60x60 cm.

4.2. Mapa de mis amigos (años 69-77).

Los años de infancia y juventud. El universo urbano se expande. El afán explorador, el barrio, terrenos ignotos, recorridos cotidianos del cole a casa de casa al cole, El Colegio Maravillas, el gimnasio del Arquitecto de la Sota, la prolongación de Príncipe de Vergara, las Torres de Madrid en los 70. La diversidad, las casas de mis amigos.

Fig. 5. Archipiélago Madrid.
Pintura Acrílica e Impresión
digital sobre papel. 60x60 cm.



Fig. 6. Deriva Tetuán.
Pintura Acrílica e Impresión
digital sobre papel. 60x60 cm.



4.3. Mapa de lugares culturales. Juegos de orientación. (Años 68-72).

El Madrid de los iconos, los nombres y las calles. Museos de Madrid.

4.4. Mapas de Madrid (años 78-88).

La etapa universitaria, barrios más transitados, la escuela de Arquitectura, Moncloa, Arguelles, Chamberí, la arquitectura desde los arquitectos, monumentos-no monumentos, los maestros (Olza, Carvajal, Moneco, Campo Baeza). Los paseos por Moncloa, Princesa. Ciudad y aprendizaje. La ciudad de noche. Los recorridos en transporte público (las líneas de metro, autobús circular-Línea 16, el edificio Capitol, la Ciudad Universitaria).

4.5. Mapas (años 88-94).

Primeros años de profesión, nueva familia. El barrio de Tetuán, la Plaza de Castilla. La ciudad como lugar de trabajo. Las transformaciones de la ciudad, los nuevos barrios, las ocasiones perdidas, mapa de proyectos pendientes. La ciudad de los sueños.

4.6. Mapas (años 95-12).

Madrid viviendo fuera de Madrid. Las grandes obras. Nuevas referencias, nuevos iconos. La ciudad después de Internet. Visualización de información, datos, mapas dinámicos. La profundidad en la percepción. La vida en la ciudad y en el suburbio. Tiempo y espacio en la ciudad en la era de las nuevas tecnologías. Trabajo en el Viso, vuelta a los aromas. Las entradas de la ciudad, Los intercambiadores de transporte.

5. Conclusiones

Hay que buscar en la ciudad para encontrar las esencias del individuo. Para encontrar las esencias de la ciudad hay que buscar en el interior de las personas. Las historias vividas por los individuos quedan grabadas en los espacios y la ciudad. Los lugares, como contenedores de la memoria, construyen la identidad individual y colectiva.

La mejor forma de conocer la ciudad es recorriéndola. Todos deambulamos por la ciudad y sería muy fácil convertir la deriva en una práctica social y lúdica.

A partir de la experiencia individual de la ciudad se pueden desarrollar metodologías de participación ciudadana que permitan obtener información

relevante sobre la valoración que los ciudadanos hacen de determinados espacios urbanos y que, complementariamente, refuercen las relaciones entre éstos y su ciudad.

Una buena forma de reconocer la ciudad es dibujándola. Los mapas también nos ayudan a recorrer el tiempo. Los mapas son una herramienta de conocimiento.

Todos los mapas expresan una representación subjetiva de la realidad.

Ciencia, Arte, Técnica, etc. la multidisciplinariedad es esencial para conseguir la innovación, ya que ésta se produce en los límites entre disciplinas. Una nueva mirada puede ayudar a desvelar aspectos claves, aportar nuevas metodologías de trabajo y propiciar un entorno creativo para el desarrollo.



Fig. 7. Derivas Madrid. Pintura Acrílica e Impresión digital sobre papel. 60x60 cm.

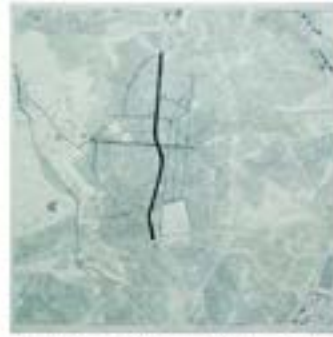


Fig. 8. Mapa de Referencias. Pintura Acrílica e Impresión digital sobre papel. 60x60 cm.

4. Bibliografía

- ANDREOTTI, L. (1996): *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Catálogo de Exposición, MACBA / Actar, Barcelona.
- ASCHER, F. (2001): *Nuevos Principios del Urbanismo*. Ed. Alianza Editorial, Col Alianza Ensayo, Madrid.

ANEXO 7 :
Pueblos mágicos mexicanos: magia,
hechizos e ilusión.
Liliana López-Levi

Pueblos mágicos mexicanos: magia, hechizos e ilusión

Mexican Magical Towns: magic, witchery, and illusion

Liliana López-Levi

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
levi_l@yahoo.com.mx

Resumen. El turismo en México se ha visto envuelto de magia. En principio, el resalto evoca lo sobrenatural, el asombro, la ilusión e incluso la simulación. Sin embargo, hoy en día, su significado es mediado desde la política pública para asociarse al desarrollo local. Después de analizar el programa de Pueblos Mágicos y los lugares donde se implementa, se desvelan algunos trucos a partir de los cuales se construye la ilusión. Con base en ello, se afirma que más que la realización de actos maravillosos que subvierten el orden de la economía capitalista neoliberal, la magia es un instrumento de la política pública que aprovecha el patrimonio y los grupos de poder locales para jugar con los deseos, manipular los sentidos y las emociones para producir un espectáculo que atraiga al turista. El artículo también busca cuestionar los estándares académicos para comunicar los resultados de investigación. Al haber de magia urbana considero pertinente remitirme al teatro; no para recuperar contenidos literarios, sino formas de enunciación, y las implicaciones de utilizar la magia como recurso discursivo, de manera tal que el texto se construye como si fuese el outline de un guion dramático.

Palabras clave: Pueblos mágicos, turismo, magia, ilusión

Abstract. Tourism in Mexico has been wrapped in magic, a word that evokes the supernatural, amazement, illusion and even simulation. However, it has been transformed by political policy in an association with local development. After analyzing the Magical Towns program and the places where it is implemented, some tricks on which the illusion is built are revealed. On this basis, it is argued that rather than performing amazing acts that subvert the order of neoliberal capitalist economy, magic is an instrument of public policy that makes use of local heritage and local elites to manipulate desires, senses and emotions and produce a show as a tourist attraction. The article also questions the academic standards for reporting research results. In speaking of urban magic, I consider it relevant to turn to theater, not to retrieve contents, but forms of communication, and the implications of using magic as a discursive resource. In such a way that the text is constructed as if it was the outline of a theater script.

Keywords: Magical towns, tourism, magic, illusion

Introducción

Desde el inicio del siglo XXI, el discurso del turismo en México se ha visto envuelto de magia, una palabra poco académica que ha sido utilizada con anterioridad para hablar de sociedades primitivas y de supersticiones. Sin embargo, hoy en día, el vocablo trastoca su significado para asociarse a la política pública y al desarrollo local. Se trata de un programa del gobierno federal destinado a enfocar recursos hacia el turismo de interior.

Con base en ello, la magia se construye a partir de discursos; hechizos grandes y pequeños que invocan la belleza, la riqueza y la felicidad, son palabras que intentan convertir a los lugares olvidados en exitosos desarrollos turísticos donde se garantice el crecimiento económico y el bienestar social. Son nominaciones que hacen que algunas ciudades se conviertan en pueblos y que un grupo de empresarios logre colocar a su localidad entre una lista de lugares que se asumen privilegiados.

En particular, y de acuerdo a como lo describe la propia Secretaría de Turismo, "el Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros". Territorialmente, se enfoca en las localidades que tienen "atributos simbólicos, leyendas,

historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin magia que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico"¹

El programa se inició en 2001 cuando fueron nombrados pueblos como Huasca, Real del Catorce, Tepoztlán y Mezcalitlán (esta último luego salió del programa). Con el tiempo, poco a poco se fueron añadiendo otros. Para febrero de 2012 llegaron a 50 y para diciembre del mismo año las nominaciones ya habían alcanzado 83 pueblos, los mismos que se han mantenido hasta la fecha.

Ahora bien, ¿cómo podemos abordar los lenguajes dominantes del turismo y la transformación de sus lugares sin reconocer las limitantes de nuestro propio lenguaje académico?, ¿cómo señalar las implicaciones de utilizar vocablos como el de magia para nombrar a las políticas públicas orientadas al turismo?, ¿cómo trascender el lenguaje académico establecido para dar cuenta de una realidad social? Tal vez sea pertinente no sólo cuestionar a los lugares turísticos, que son nuestro objeto de estudio, sino a nosotros mismos y nuestra capacidad de comunicar la investigación en torno a estos.

Walter Benjamin (2004), en su conferencia de 1934, *El autor como productor*, afirma que un cuestionamiento no debe reducirse a criticar los contenidos sin cuestionar también las formas, de manera tal que para debatir en torno a la magia como concepto para generar desarrollo local, propongo hacer un artículo que aluda a la estructura dramática. La intención no es adentrarnos en un relato de ficción, sino ironizar sobre las implicaciones de utilizar la palabra magia para calificar a un programa específico en el marco de una política pública que se sustenta en la promoción turística. Explorar en la estructura dramática nos permite señalar las implicaciones de los imaginarios que se producen sustentados en ciertas políticas públicas.

El análisis presentado a continuación busca simular un boceto o un esbozo de una obra de teatro que se desarrolla en tres actos. No es el guion propiamente dicho, sino la sugerencia del mismo, un proyecto de obra o unos apuntes preliminares que tienen como objetivo dar cuenta de la magia y la ilusión que envuelven al turismo mexicano. A continuación imaginan que se abre el telón para dar paso a tres actos llamados la magia, el hechizo y la ilusión.

Primer acto. La magia

¿Las localidades del programa son pueblos o ciudades? Aquí inicia la magia. Independientemente de los criterios académicos para separar lo urbano de lo rural, al margen de que dichas localidades pueden ir desde los 481 habitantes de Mineral del Chico (en el estado de Hidalgo) a los 158 000 de San Cristóbal de las Casas (en Chiapas) (INEGI, 2010), resulta que para acceder a los recursos públicos del programa hay que ser "pueblo".

¹ Secretaría de Turismo. Boletín 35. "Inicia el XII foro nacional de turismo en Tabasco". <http://www.sectur.gob.mx/2015/02/17/boletin-35-inicia-el-xii-foro-nacional-de-turismo-en-tabasco/>. La información general sobre el Programa Pueblos Mágicos está disponible en http://www.sectur.gob.mx/vb2/sectur/sect/Pueblos_Magicos.

De manera tal que gran parte de estas localidades, que con orgullo habían alcanzado el nombramiento de ciudad en el siglo XIX, ahora aspiran a ser pueblos. En este caso se encuentran también áreas conurbadas de grandes zonas metropolitanas que esconden su naturaleza citadina en un número de habitantes más bajo, pues contempla sólo a los que habitan en el municipio.

El pasado 17 de febrero de 2015, la Secretaría de Turismo en México emitió un boletín donde se afirma que "en la actualidad se vive el mejor momento en la historia del turismo en México"². Asimismo, añade que este sector "es una palanca para el desarrollo y el crecimiento económico a nivel mundial".

No es un boletín particular, sino que es uno de tantos que reiteran el discurso dominante que se produce en torno al turismo desde hace años. Se trata de afirmaciones que contrastan con la situación crítica del país, en la que día a día se habla de pobreza, marginación, de falta de oportunidades, migración, violencia, narcotráfico, inseguridad, corrupción, impunidad y legitimidad política. Son los costos del capitalismo neoliberal en México.

La crisis política, económica y social provoca denuncias, quejas, protestas, manifestaciones y silencios que parecen un aullido aún mayor. Si se escucha y lee a los reporteros, líderes de opinión, académicos y personas comunes que habitan el país, pareciera como que estuvieran en un mundo paralelo al del éxito turístico.

En este primer acto de nuestra narración, entra en escena un especialista. Es un profesor universitario, el Dr. Gustavo Leyva (2015). El personaje habla ante su audiencia del crecimiento incontrolable y de la dispersión de la violencia, la corrupción, del crimen y la ausencia de la ley en amplias zonas del país. Afirma que es un fenómeno que se explica ligado al narcotráfico que viene en ascenso desde los años setenta y ochenta, y a las reacciones de los gobiernos en turno. Para remarcar sus aseveraciones hace alusión a masacres emblemáticas ocurridas en los últimos años: San Fernando, Tamaulipas³; Ayotznapa, Guerrero⁴; y Tlatlaya, Estado de México⁵.

En este momento la obra se divide en dos planos, dos realidades que aparentemente no pueden coexistir y, sin embargo, lo hacen. Mientras se escuchan los disparos y las ráfagas de metralletas, en una parte opuesta del escenario de nuestra obra, un representante del gobierno que parece sordo a los reclamos anteriores, entra a leernos unas frases del Plan Sectorial de Turismo 2013-2018 del Gobierno de la República. Dice:

"México está listo para modernizar y reposicionar su industria turística a nivel global. Es tiempo de consolidar y aprovechar el gran capital turístico con que ya cuenta el país.

² Boletín 35 de la Secretaría de Turismo (vid. Nota 1).

³ En agosto de 2010, 72 migrantes fueron asesinados por el crimen organizado en San Fernando, Tamaulipas.

⁴ Acontecimientos muy violentos ocurridos en Iguala, Guerrero, en septiembre de 2014. Entre las consecuencias, 43 estudiantes fueron desaparecidos.

⁵ En el municipio de Tlatlaya, Estado de México, en junio de 2014, murieron 22 personas en un enfrentamiento con militares.

El turismo es prioritario para el Gobierno de la República porque genera una importante derrama económica, impulsa el crecimiento sostenido y genera empleos que mejoran la calidad de vida de los mexicanos.

El sector es estratégico porque fomenta el desarrollo regional equilibrado y sustentable, integra a los habitantes de las distintas localidades, especialmente a jóvenes y mujeres, a la vida productiva y fomenta un crecimiento justo y equitativo. La actividad turística es un gran vehículo para transitar hacia un México más próspero y más incluyente" (Gobierno de la República, 2013).

A pesar de las apariencias, no se trata de dos puestas en escena paralelas. Precisamente en la encrucijada entre la crisis mexicana y las cuentas alegres del sector turístico está la magia. El vocablo es utilizado por un programa de gobierno concreto, el Programa Pueblos Mágicos, mediante el cual se busca promover el desarrollo local.

Parece mágico que en medio de la crisis económica, política y social que se ha instaurado en el país, un programa gubernamental pueda ofrecer desarrollo, crecimiento económico y bienestar social. Y, sin embargo, eso transmiten los discursos que promueven el turismo y con los cuales nos hemos topado constantemente cuando hemos ido a trabajo de campo en los diferentes pueblos⁶. Se trata de un discurso que se produce desde las esferas internacionales y del gobierno federal, pero que repiten los actores locales, en particular los funcionarios públicos y los operadores turísticos. El resto de la población, muchas veces se encuentra excluida.

Durante el trabajo de campo por varios de los pueblos⁷ hemos preguntado a los entrevistados (habitantes, promotores turísticos y funcionarios públicos) ¿por qué el lugar es mágico? Las respuestas son tan variadas como las personas. Una respuesta común es que la magia es la gente; también se escucha que consiste en el patrimonio local o en los lugares que se pueden visitar. Hay quien habla del ambiente, de la neblina, de los duendes y del bosque; otros, del paisaje, de la historia, las tradiciones y la gastronomía. También hay quien se centra en la infraestructura y en las mejoras a la imagen urbana. Los más pragmáticos dicen que la magia es simplemente un nombramiento de la Secretaría de Turismo para atraer al turismo. Nada más.

Para los que participaron en la gestión y en el armado del expediente para solicitar el nombramiento ante la Secretaría de Turismo, la magia no aparece ni perdura en forma sobrenatural, sino que es el resultado de un trabajo concreto llevado a cabo por personas específicas. Una idea semejante fue expresada por un artista que respondió "es la gente trabajadora, el gran esfuerzo que a veces no se nota".

El distintivo implica una serie de requisitos que deben cumplir las localidades de acuerdo con lo estipulado por la Secretaría de Turismo, a través de las Reglas de Operación del

⁶ Es el marco del Proyecto financiado por CONACYT, "Los imaginarios del turismo: el caso de los Pueblos Mágicos".

⁷ En lo personal me he involucrado en Huamantla, Tlaxcala; Zacatlán, Puebla; Chignahuapan, Puebla; Mineral del Chico, Hidalgo; Huasca, Hidalgo; Real del Monte, Hidalgo; Valle de Bravo, Estado de México; Metepec, Estado de México; Tepatlán, Morelos; Bocalar, Quintana Roo; y Tequila, Jalisco, desde finales de 2011 hasta la fecha.

programa 'Pueblos Mágicos'⁴. En este sentido, la magia se encuentra en la experiencia de trabajo y en el orgullo de lo logrado

En tiempos de incertidumbre, criminalidad y violencia, hay incluso quien bromea diciendo que el lugar es mágico porque ahí desaparece la gente. También hay otros que directamente afirman que su pueblo no es mágico, y muchos más que levantan los hombros, totalmente ajenos al concepto, y dicen ¿quién sabe?

Desde mi punto de vista y después de haber analizado varios casos, la magia consiste en la capacidad de armar el expediente, en promover a la localidad y gestionar su entrada y permanencia en el programa. Es la forma en que nos podemos explicar la inclusión/exclusión de comunidades dentro del proyecto turístico. Uno de los estados de la República que tiene mayor reconocimiento en términos de su riqueza cultural es Oaxaca y, sin embargo, solo uno de sus pueblos pertenece al programa. Por otro lado, hay pueblos que sin tener elementos patrimoniales excepcionales han logrado su inclusión a partir de la gestión por parte de un grupo local fuerte y bien relacionado.

Segundo acto. El hechizo

Huasca de Ocampo es un pueblo pequeño ubicado en el estado de Hidalgo, en el centro de México. Casi no es conocido por los turistas a nivel nacional, mucho menos internacional. No hay un consenso entre los visitantes sobre su belleza. Su imagen urbana no tiene nada en particular, su valor patrimonial se fundamenta en los paisajes naturales y las viejas haciendas que hay en los alrededores. Tal vez, el encanto del pueblo radique en que no ha sido transformado profundamente. Casi no hay anuncios ni franquicias, y hay poca infraestructura turística. "Es un pueblo", me dice un visitante, "al que no te puedes adentrar, porque es tan pequeño, que si te adentras, te sales".

Y bien, si no es un pueblo especial, si no es particularmente bonito ni feo, si no es conocido, ¿por qué se convirtió en 2001 en el primer Pueblo Mágico de México? Algo particular debe tener para hacer honor a su lema: "Huasca: donde la magia inicia". Algunos investigadores, como Jesús Enciso (2014), afirman que tiene que ver con los grupos de poder político a nivel nacional, ya que el segundo grupo de poder más importante del Partido Revolucionario Institucional (PRI) viene del estado de Hidalgo. Esta explicación convence a los académicos. Sin embargo, cuando preguntamos a los pobladores locales sobre los motivos que llevaron a la designación de Huasca como primer Pueblo Mágico, la historia es más parecida a la de un cuento.

A finales del siglo XX, un grupo político del Partido Revolucionario Institucional (PRI) tuvo la iniciativa de reorientar la promoción turística del país hacia el turismo de interior. A ellos se les ocurrió implementar el programa Pueblos Mágicos; sin embargo, perdieron el poder a

⁴ Secretaría de Turismo, "Pueblos Mágicos: Reglas de operación". México: http://www.sectur.gob.mx/work/models/sectur/Resource/99bd793-a344-4b65-9633-7960733cb08/Reglas_de_operacion.pdf

nivel federal en el año 2000 y la propuesta fue concretada por funcionarios del Partido Acción Nacional.



Huasca de Ocampo. (Foto: Carmen Velverde Velverde. Mayo, 2013)

En ese entonces, la titular de la Secretaría del Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca (SEMARNAP) pasaba en helicóptero por encima de la localidad. Desde arriba, la mujer, admirada por la belleza del lugar, lo señaló y, como si fuera una hechicera, sentenció que ese sería el primer Pueblo Mágico.

Con el fin de corroborar la historia sobre el origen de la magia, contactamos a Julia Carabias, la ex funcionaria pública en cuestión⁵, y le preguntamos al respecto. He aquí su respuesta:

"No creo conocer Huasca. Sé que es un bosque mesófilo que me encantaría conocer, pero no creo que haya ido nunca. Si acaso fui en alguna gira de pasada, lo tengo poco claro. En las giras se visitan muchos sitios cuando hay helicóptero disponible, y posiblemente bajamos en algún momento allá, pero no tengo recuerdos de eso.

Yo no empuje Pueblos Mágicos en ningún sitio. No era un programa de la SEMARNAP. No sé si se haya hecho algo conjuntamente con SECTUR sobre esto, pero no estaba en mi radar.

⁵ Fue titular de la SEMARNAP, la Secretaría de Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca, entre 1994 y 2000.

Mi contacto intenso con Hidalgo fue, además de varios problemas de contaminación, la creación de la Reserva de Meztitlán. En esa sí me involucré”.

Los académicos interesados en los mecanismos de producción de los lugares, en nuestras ansias de conocer, rompemos el poder del embrujo. Pero la anécdota toca los puntos que quiero destacar en el presente trabajo: la naturaleza de la magia que envuelve al programa turístico Pueblos Mágicos, los discursos que producen estos espacios (a los cuales podemos llamar hechizos) y los trucos que se hacen evidentes ante la mirada de los investigadores que se acercan al fenómeno. Entonces, el ilusionismo nos sirve como concepto para hablar de la simulación.

Tercer acto. La ilusión

A pesar de las expectativas que genera el poder pertenecer a uno de las pocas localidades del país que ostentan el nombre de Pueblos Mágicos, una mirada crítica devela las estrategias de la ilusión. La investigación académica nos lleva a ubicarnos atrás del escenario, arriba o abajo; en lugares diferentes a los del público común y corriente. La mirada local nos permite desenmascarar el truco.

Una de las situaciones que se hacen evidentes es la polarización que se genera entre quienes forman parte del proyecto de negocio y los habitantes que no han sido alcanzados por el hechizo. Son personas a quienes no benefician las inversiones, que siguen enfrentando los problemas de agua, de basura, de mantenimiento de las calles, de criminalidad y corrupción. “Todo lo cual contrasta con un centro mágico que no sólo es cosméticamente más visible y vistoso, sino que permite ocultar las condiciones reales del pueblo tradicional” (José de Jesús Hernández, 2009, p. 56).

De los 83 Pueblos Mágicos existentes, hay algunos que se muestran como casos de éxito y ayudan a construir la imagen del desarrollo local, configurado a partir de un crecimiento económico y del bienestar social. He aquí algunos ejemplos, pequeños sketch, pequeñas postales de los lugares turísticos mexicanos.

Metepec, en el Estado de México, es un lugar donde se conjuga la tradición y la modernidad. Es importante la producción artesanal en barro, particularmente la hechura de árboles de la vida. En el centro, la imagen urbana es la de un pequeño pueblo provinciano. Sin embargo, se trata de una zona conurbada en una de las metrópolis más importantes del país, Toluca. De ahí que en su territorio se encuentre también la parte moderna, con grandes malls y urbanizaciones cerradas. El municipio destaca por sus indicadores socioeconómicos. Son altos, muy por encima del promedio estatal y nacional. ¿Producto del turismo? No. Más bien resulta que se deben a una dinámica regional y a un proyecto inmobiliario exitoso. Está muy cerca de la zona de Santa Fe, en Ciudad de México, sede de grandes corporaciones, y forma parte del área metropolitana de Toluca, la capital del Estado de México. Ahí viven élites locales, regionales e incluso nacionales, de manera tal que los indicadores describen las condiciones de vida de empresarios y políticos, no de los artesanos y pequeños comerciantes y, por ende, no se explican a partir del desarrollo turístico local.



Metepec. (Foto: Liliana López Levi, Noviembre, 2014)

Pueblos mágicos mexicanos: magia, hechos e ilusión

Valle de Bravo es otro ejemplo exitoso que también está en el Estado de México. El pueblo y sus alrededores han sido y siguen siendo sede de eventos artísticos y deportivos de gran envergadura. Destacan eventos deportivos nacionales e internacionales: carreras de autos, los Juegos Olímpicos de 1968, los Juegos Centroamericanos de 1972, campeonatos de golf, vela, parapente y motocross. También ha sido el escenario de grandes conciertos y espectáculos. Fue muy afamado el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, que hacía eco del de Woodstock. Los han visitado grandes personalidades como el Dalai Lama, Itzhak Perlman, el Sha de Irán y miembros de la realeza inglesa; ahí tienen sus segundas residencias cantantes famosos, intelectuales, miembros prominentes de la clase política, entre los que se encuentran el actual presidente de la República y otros expresidentes, así como muchos de los grandes empresarios, entre los que podemos mencionar a los dueños de las principales televisoras en México y al hombre más rico del mundo, Carlos Slim. Es un pueblo con poco más de 25 000 habitantes que tiene su propia oficina de relaciones exteriores. Sin embargo, ha sido un pueblo turístico de élite y sede de eventos desde hace décadas mucho antes de ser Pueblo Mágico. No es el programa lo que ha impulsado el desarrollo local. Ellos ni siquiera lo buscaron. Según cuenta el secretario de turismo, la propuesta de pertenecer al programa no vino de lo local, sino de lo federal. Desde la Secretaría de Turismo vieron que el lugar cumplía con todos los requisitos y decidieron incluirlo a condición de que ellos siguieran los lineamientos y conformaran su comité. "Para el común de la población fue una nominación más", afirma el secretario de turismo. En otras palabras, el caso de Valle de Bravo fue un caso inverso. Un lugar que sirve de modelo para quienes aspiran a desarrollar el turismo de interior.



Valle de Bravo. (Foto: Liliana López Levi, Agosto, 2013)

ISSN: 2014-2714

21

Pueblos mágicos mexicanos: magia, hechos e ilusión

Un tercer ejemplo es Zacatlán de las Manzanas en Puebla, reconocido particularmente por la producción de manzana, sidras y refrescos, y por la producción de relojes monumentales. Además, sus características naturales hacen de su paisaje un lugar atractivo. Forma parte del programa desde 2011. Sin embargo, en 2012 recibió el galardón como Mejor Pueblo Mágico, junto con Comala, Colima. Zacatlán es otro caso exitoso donde, además de los atractivos turísticos, se organizan eventos y se han conformado rutas. El Comité trabaja en equipo y han logrado integrar propuestas de promoción turística, puesta en valor de sitios, creación de rutas y eventos. Mucho del éxito se debe a que un grupo de poder local ha tomado el proyecto en sus manos; saben hacer negocio, manejarse y construir su imagen. Son empresarios que forman parte del grupo político y tienen vínculos con la iglesia. Una mirada más detallada demuestra que los beneficiados son los operadores turísticos y los funcionarios públicos, que muchas veces son los mismos, y que poderes fácticos como el eclesástico están constantemente presentes. En este caso se hace patente que el programa beneficia a unos cuantos, mientras que la mayor parte de los habitantes permanecen al margen.



Zacatlán. (Foto: Liliana López Levi, Abril, 2014)

Entre los últimos en convertirse en Pueblo Mágico se encuentra Chignahuapan, Puebla. Aquí, nuestra investigación da cuenta de un proceso acelerado, de tres o cuatro meses, donde los responsables de armar el expediente y de solicitar el nombramiento poco dormían y mal comían, donde tuvieron que recurrir a la mitad del personal del ayuntamiento para

ISSN: 2014-2714

22

reunir la documentación necesaria para presentar su candidatura. Para ellos, la posibilidad de incorporarse al programa representaba el acceso a recursos, sobre todo para la promoción del lugar, y el orgullo de pertenecer a un pequeño grupo exclusivo de municipios tocados por la magia. El que lideraba el proyecto era un operador turístico que de momento se encontraba como funcionario público. Era director de Turismo.

En este tercer acto de nuestra obra entra un personaje que relata lo que ocurrió después de haber logrado entrar al programa.

Se cae el nombramiento, vienen unas elecciones y nos tiran con todo. Que ¿por qué pueblo mágico? (...) La gente decía, pues sí, estuvo bueno, estuvo bien. ¿De qué nos ayudó? Y empezó a haber las recriminaciones (...) porque subieron los precios. Llegó un momento en que el turista venía y en lugar de encontrar todo mejor, al contrario. La gente cayó en exceso de confianza. Como ya somos pueblo mágico, va a venir mucho turista. Nos quedamos dormidos en nuestros laureles.

Meses después, el Director de turismo fue despedido, y, en las siguientes elecciones, el grupo político, entonces gobernante, perdió el poder. Entró un nuevo director de turismo y, con la reevaluación de los pueblos en 2014, el nuevo equipo de trabajo no contó con la experiencia del anterior ni con mucha de su información.



Orignahuapan. (Foto Liliana López Levi, Diciembre, 2014)

Tequila, Jalisco es el caso de un grupo de empresarios (en el ramo de la bebida del mismo nombre) que lograron no solo hacer del pueblo de Tequila un Pueblo Mágico, sino que la región del Pasaje Agavero fuera nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Las grandes tequileras han conseguido aprovechar estos programas para potenciar la venta de bebida a través de los atractivos turísticos. Hay un tren, el Cuervo Express, que empieza en Guadalajara y lleva a los visitantes a Mundo Cuervo, un proyecto que hace de la fábrica un sitio de interés. Hay también transportes con forma de barril o de botella que hacen el giro por la ciudad. Sin embargo, el pueblo en sí no es más bonito que otras localidades ni su población cuenta con un mayor desarrollo social. A manera de ejemplo, algunos investigadores reflejan la situación: "Hay más trabajo pero no mejores condiciones de vida, tampoco participación social. Interesa la fuerza de trabajo pero no los trabajadores en sí" (José de Jesús Hernández y Elizabeth Margarita Hernández, 2010, p. 275).

Dichos trabajadores se han manifestado en diversas ocasiones. Lucía González Terreros (2010) recogió un registro visual en donde se muestran letreros de 2007 que dicen "Aquí comienza la Ruta del Tequila para el paisaje agavero, patrimonio de la humanidad y zona de desastre y miseria de los agaveros", o unos de 2009 con la leyenda "Esto es el pueblo mágico para la industria y pretexto para el gobierno para ayuda de unos cuartos... pero desgracia y pobreza de los agaveros." En otro, "necesitamos la ayuda solidaria de ONG internacionales para sensibilizar a las grandes empresas tequileras para que nos compren agave y a precio justo".

En resumidas cuentas, el programa de Pueblos Mágicos no puede operar al margen de un proyecto neoliberal y de la lógica capitalista que impera en el mundo occidental. Como se dijo con anterioridad, la inseguridad, la criminalidad, la violencia, la corrupción y la impunidad no son ajenas a los Pueblos Mágicos. Las noticias informan de sucesos que afectan incluso a pueblos exitosos como Valle de Bravo. De acuerdo con la evaluación coordinada por Francisco Madrid Flores y Hazeel Cerón (2015), la inseguridad ha afectado a localidades como Santiago, Mier, Álamos, Creel, Cosalá y el Fuerte, que han disminuido su afluencia turística.

De los anteriores, Mier, Tamaulipas, ha sido un caso emblemático. En 2010, sucesos violentos ocasionaron que los pobladores abandonaran el lugar y éste se convirtiera en un pueblo fantasma durante meses. Entonces se hablaba de un lugar que, en vez de ser Pueblo Mágico, como se le denominó en 2007, era un "Pueblo Trágico". De acuerdo con una nota del periódico La Jornada, del 11 de noviembre de 2010, "Más de 200 familias han abandonado esa comunidad desde el pasado 5 de noviembre, tras la muerte de Ezequiel Cárdenas Guillén, Tony Tormenta, en Matamoros. Integrantes de Los Zetas difundieron mediante llamadas telefónicas que en Mier sus habitantes debían salir de la zona o serían arrasados, al igual que sus viviendas, y ello provocó el éxodo, revelaron funcionarios del gobierno federal."¹⁰

¹⁰ Gustavo Castillo García, "Amenazas de muerte de Zetas hacen de Mier, Tamaulipas, pueblo fantasma", en La Jornada, jueves 11 de noviembre de 2010, pág. 5. México. <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/11/v politica/005n1pol>

Para cerrar este apartado, recuperé un par de encabezados de noticias referentes a la violencia en Pueblos Mágicos, extraídos del periódico *La Jornada*. Podríamos imaginar a un vendedor de periódicos que, mientras se cierra el telón, va gritando las noticias a la vieja usanza. Después, poco a poco apaga su voz para dar lugar al epílogo de este texto. 'Asesinan a balazos al director de Turismo del pueblo mágico de Cosalá, en Sinaloa'¹¹ (*La Jornada*, 17 de junio de 2011); 'Casos de violencia afectan el desempeño turístico de Lagos de Moreno'¹² (*Alma Gómez*, 2014. *La Jornada Jalisco*, 29 de septiembre 2014).

Epílogo a modo de conclusión

El epílogo debiera transportarnos hacia el futuro de la historia. Sin embargo, esta queda pendiente. Con el cambio de gobierno federal en diciembre de 2012, el programa entró en un periodo de evaluación. Hacia finales de 2014, el Presidente de la República anunció la intención de incrementar el número de pueblos a cien.

En tiempos de crisis, con un sistema económico neoliberal que ha generado muchos problemas sociales, el progreso como ideal parece esfumarse del horizonte. Un caso tras otro parece mostrar que el desarrollo económico es una simulación. En este sentido, pareciera que la autenticidad local no está peleada con el maquillaje arquitectónico y la creación de nuevas tradiciones que simulan ser ancestrales.

Después de analizar la magia de los Pueblos Mágicos en México, se pueden señalar algunos mecanismos con los que se construye el espectáculo. Entonces, la magia se torna en ilusionismo. Más que la realización de actos maravillosos que subvierten el orden de la economía capitalista neoliberal, se trata de una política pública que juega con los deseos, que manipula los sentidos y las emociones para producir espacios de simulación.

A pesar de que el concepto de desarrollo ha sido fuertemente criticado, la idea de un crecimiento económico y un bienestar social sigue manteniendo la esperanza de individuos, familias y comunidades. Pero, la magia no está en el programa y para verla hay que creer en ella. Hay una película de Walt Disney llamada *En el Bosque* (*Into the Woods*, 2015), en cuyo final dice "cuida la historia que cuentas. Ese es el hechizo".

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Enciso, Jesús (2014). Real del Monte frente a su magia. Ponencia presentada en el *Primer Seminario de Pueblo Mágicos. Una visión interdisciplinaria*. Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Real del Monte, 28-30 de agosto de 2014.

¹¹ Redacción de *La Jornada*, 'Asesinan a balazos al director de Turismo del pueblo mágico de Cosalá, en Sinaloa', en *La Jornada*, viernes 17 de junio de 2011, p. 16. <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/17/politica/016n1pol>

¹² Alma Gómez, 'Casos de violencia afectan el desempeño turístico de Lagos de Moreno', en *La Jornada Jalisco*, 29 de septiembre de 2014. <http://ajornadajalisco.com.mx/2014/09/casos-de-violencia-si-afectan-el-desempeno-turistico-de-lagos-de-moreno-estraca-2/>

Gobierno de la República (2013). Programa sectorial de Turismo. En *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018*. Disponible en http://www.sectur.gob.mx/wp-content/uploads/2014/01/programa_turismo.pdf

González Tomeros, Lucía (2010). Modelo turístico sustentable para el municipio de Tequila, Jalisco, México: una perspectiva del desarrollo local. Tesis de doctor en ciudad, territorio y sustentabilidad. Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

Hernández López, José de Jesús, y Hernández López, Elizabeth Margarita (2010). El paisaje agaveño, patrimonio cultural de la humanidad. Una construcción política del paisaje y del patrimonio. En José de Jesús Hernández, Mónica Beatriz Rotman y Alicia Norma González (coords.), *Patrimonio y cultura en América Latina: nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales* (pp. 256-277). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Hernández, José de Jesús (2009). Tequila: centro mágico, pueblo tradicional. ¿Patrimonialización o privatización? *Andamos*, 6(12), 41-67.

Leyva, Gustavo (2015). Narcotráfico y violencia. Ponencia presentada en el *Seminario Narcodependencia, narcocultura en el hemisferio occidental: escenarios heterogéneos de narración y reflexión*. Colegio Nacional, Ciudad de México, 27-29 de abril de 2015.

Madrid Flores, Francisco, y Cerón, Hazeel (2015). *Evaluación de desempeño de los destinos turísticos en el marco de los Convenios de Coordinación en materia de Reasignación de Recursos (CCRR). Análisis del desempeño turístico local. Modelo de satisfacción de los turistas*. México D.F.: Secretaría de Turismo, Centro de Estudios Superiores en Turismo y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Disponible en http://ictur.sectur.gob.mx/pdf/estudios/investigacion/estudiosfondosectorialevaluaciondesempeno2012_FSIDTT_EvaluacionCCRR_Anahuaclonortee.pdf

Historia editorial

Recibido: 3/06/2015
Primera revisión: 5/08/2015
Aceptado: 25/08/2015
Publicado: 4/11/2015

Formato de citación

López-Levi, Liliana (2015) Pueblos mágicos mexicanos: magia, hecho e ilusión. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(2), 13-26. <http://www2.uai.es/urbs/index.php/urbs/article/view/1161>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Creative Commons CC BY-NC-SA Internacional](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo robe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

ANEXO 8 :
Turismo, tematización de la ciudad
y urbanismo contrahegemónico:
una introducción
Liliana López-Levil, Marta Carrasco y
Sergi Selvas

Turismo, tematización de la ciudad y urbanismo contrahegemónico: una introducción

Tourism, thematic cities and counterhegemonic urbanism: an introduction

Liliana López-Leví¹, Marta Carrasco² y Sergi Selvas³

¹Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, ²Móvil Estudio:
levi_ll@yaho.com.mx; marta@movil.es; sergiselvas@gmail.com

Resumen. La tematización de las ciudades está en el centro de los nuevos modos de urbanización en todo el planeta. La narrativa de la tematización está vinculada con el reacomodo del turismo como motor económico regional y con el posicionamiento de las ciudades en el mapa de los grandes flujos políticos, financieros y culturales de las grandes metrópolis del planeta. Del mismo modo, la respuesta ciudadana ha generado su propia narrativa en forma de prácticas contraculturales de gestión de la ciudad y revalorización ideológica del tejido asociativo. Este breve texto sirve como introducción al número especial de URBS 5(2) dedicado íntegramente al tema.

Palabras clave. Ciudades temáticas; turismo; patrimonio; mercantilización; urbanismo contrahegemónico.

Abstract. Thematization of cities is at the center of new forms of city planning around the world. The thematization narrative is linked to re-launching tourism as a driver of regional economies and placing cities on the map of the great political, financial and cultural flows of the planet's large metropolises. Similarly, the public response has generated its own narrative in the form of countercultural practices in city management and ideological revaluation of the associative fabric. This brief text is an introduction to URBS 5(2), a special issue devoted entirely to the subject.

Keywords. Thematic cities; tourism; cultural heritage; mercantilization; counterhegemonic urbanism.

Las ciudades turísticas tematizadas

En la actualidad, el turismo se ha posicionado como una de las actividades económicas más importantes en el mundo. Los discursos, tanto de organismos internacionales como de las instancias públicas nacionales y locales, hablan del importante crecimiento que el sector ha tenido en las últimas décadas y de sus implicaciones para las economías regionales y locales. Las estadísticas reflejan un sector productivo en desarrollo y con un gran potencial. Por ejemplo, la Organización Mundial de Turismo, en su "Panorama OMT del turismo internacional, edición 2015"¹ sustenta la importancia del turismo con cifras sugerentes donde aparece que, a nivel mundial, dicha actividad es responsable del 9% del PIB, del 6% del comercio internacional y del 30% de las exportaciones de servicios. Asimismo, el ramo ocupa uno de cada once empleos.

Estos discursos son poderosos en tiempos de crisis, pues generan procesos sociales, dinámicas territoriales y transformaciones urbanas donde el turismo y la tematización ocupan un lugar central y surgen como el motor de un desarrollo deseado o del progreso imaginado.

En aras de un futuro más prometedor, nuevos destinos se van sumando a la oferta internacional; varios países, regiones, ciudades y pueblos aspiran a posicionarse entre los que reciben más visitantes y entran en procesos de patrimonialización, mercantilización,

¹ Disponible en <http://www.e-unwto.org/doi/book/10.18111/9789254416075>

consumo y tematización. La expansión y diversificación del sector turístico tiene repercusiones en las ciudades, en su economía, en lo político, en el ámbito cultural, en el ambiental, e incluso en el histórico. En el marco del capitalismo neoliberal, las urbes deben reinventarse para construir y reproducir la oferta turística, deben crear su nicho de mercado, promoverse, tematizarse o convertirse en una marca.

La turistificación genera expectativas desde los sectores financieros, entre los funcionarios públicos, los empresarios, emprendedores y empleados, e incluso entre la población local no vinculada al ramo. En consecuencia, se producen una gran variedad de intervenciones que podemos nombrar como arquitectónicas, artísticas, de infraestructura y de imagen urbana, múltiples proyectos que derivan en formas de apropiación de los lugares a partir de la utilización, aprovechamiento o puesta en valor del patrimonio local.

Si bien desde las instancias públicas, los gobiernos y varias organizaciones no gubernamentales se construyen discursos optimistas que alientan la turistificación como vía para el desarrollo, desde el ámbito académico se mira la otra cara de la moneda. El número 5(2) de URBS presenta diversos trabajos académicos en su sección de *Papers*, donde, desde una postura crítica, se analizan diversos casos para dar cuenta de las consecuencias de convertir a las ciudades en objetos de consumo. En este número se abordan las consecuencias territoriales de las prácticas económicas, políticas y culturales, así como el papel de los diversos actores sociales vinculados al turismo (viajeros, turistas, peregrinos, promotores inmobiliarios, funcionarios públicos, grupos de poder, operadores turísticos, comerciantes, entre otros).

Los autores aquí reunidos se avocan a las dinámicas urbanas derivadas de la turistificación del patrimonio. Se estudian los imaginarios y las nuevas subjetividades, las narraciones, los relatos o las metáforas que ponen en valor al territorio y transforman los símbolos locales desde la lógica de la sociedad de consumo. Se analizan cuestiones tales como los discursos, las prácticas y las formas de gestión. Se da cuenta de procesos tales como el hecho de que la población local suele quedar excluida del bienestar social que promete el turismo, o del auge económico y de la posibilidad de hacer suyos los espacios públicos que antaño le pertenecían. Las consecuencias van incluso más allá de la transformación y uso del espacio urbano, se construye la vulnerabilidad y la segregación. Es decir, se fragmenta el tejido social, se incrementan las desigualdades, se acentúan los patrones de inequidad y se forman espacios degradados. En fin, que no es lo mismo planear y administrar una ciudad para ser habitada que hacerlo para complacer al visitante.

Pedagogía social y urbanismo contrahegemónico

Para la sección *Blueprints* de este número especial de URBS presentamos una recopilación de textos de los participantes y colaboradores del proyecto *Inter-Accions* en su edición 2014-2015. En la asignatura de extensión universitaria, "Cartografía Artística", de la Universidad de Barcelona, organizada en el marco de *Inter-Accions*, hemos abordado la

realidad urbana desde un punto de vista transdisciplinario y crítico, tomando como caso de estudio e intervención la ciudad de l'Hospitalet de Llobregat, en el área metropolitana de Barcelona. En la asignatura han trabajado conjuntamente alumnos de las escuelas de arquitectura ETSAB y ETSAV (Universitat Politècnica de Catalunya), así como de Historia del Arte y Bellas Artes (Universidad de Barcelona). De este marco han surgido una serie de reflexiones sobre la ciudad y su transformación, muy diversas entre ellas, pero complementarias al fin y al cabo.

Cuando empezamos a indagar en el contexto local de l'Hospitalet de Llobregat llegamos a la propuesta de su Ayuntamiento de convertir el espacio industrial de confluencia entre los barrios de Sant Josep, Bellvitge y Santa Eulàlia, situado en el centro de la ciudad, en un distrito cultural, como anticipo de la futura Smart City en la que pretende convertirse la ciudad. El proyecto –por así decirlo– pretende la transformación urbana de todo este área, y, desde una voluntad participativa, el consistorio plantea situar la ciudad en el esquema global de referencia de las smart cities. Así, se empieza con una campaña comunicativa, *L'H on*, de difusión de los valores del proyecto. A pesar de la complejidad de la situación, debido también a la propia complejidad social que caracteriza l'Hospitalet de Llobregat, la propuesta no es más que un catálogo de buenas intenciones donde la creatividad, la innovación y la participación son las herramientas de base sobre las que supuestamente se construirá este distrito. Se evidencia así cómo la propuesta se traslada a la ciudadanía no con un proyecto de diseño concreto que permitiría discutir sobre una propuesta de transformación real, sino que empieza con una campaña de difusión de una idea que, puesta en contexto, empieza a levantar voces locales en contra, y una campaña que, también, seguidamente, se pone en duda desde determinados grupos y colectivos locales.

Empezamos a trabajar desde la teoría y la práctica sobre esta cuestión, enfatizando aquellos temas de interés y trabajo propio de cada uno de los participantes. Temas y recorridos propios que, juntamente con su formación académica desde el campo del arte o de la arquitectura, definen maneras de ver, entender e indagar en la ciudad y su realidad particular. En consecuencia, durante el curso, los estudiantes desarrollaron varias líneas de investigación basadas en el impacto de esta campaña, en la participación de los ciudadanos en este tipo de proyectos urbanos, o la colonización del heterogéneo carácter de los barrios a través de modernas políticas culturales, entre otras cuestiones.

En este sentido, los artículos de la sección Blueprints constituyen breves reflexiones que toman la ciudad como campo, objeto y herramienta de investigación y aprendizaje. Es por este motivo que proponemos leerlos en clave post-académica, es decir, teniendo en cuenta que suponen la relación entre los intereses individuales de cada autor, el bagaje personal y la lucha para deshacerse de la misma formación hegemónica recibida, todo ello trabajando sobre un contexto urbano específico. Los múltiples discursos, ideas y propuestas de otras formas de ver y actuar en la ciudad en un contexto de crisis y de transformación de las estrategias neoliberales dibujan el escenario de este curso de Inter-Acciones, en el que, desde el inicio, se ha propuesto trabajar desde una actitud crítica y un posicionamiento abierto.

Introducción al número especial

La tematización de las ciudades está en el centro de las discusiones y las decisiones de los nuevos modos de urbanización en todo el planeta. También los nuevos discursos sobre la ciudad forman parte del entramado ideológico de la globalización cultural y económica, y también ellos están contribuyendo a la homogeneización de las prácticas y la desaparición paulatina de ciertas formas tradicionales de organización social. La narrativa de la tematización está vinculada con el relanzamiento del turismo como motor económico regional y con el posicionamiento de las ciudades en el mapa de los grandes flujos políticos, financieros y culturales de las grandes metrópolis del planeta. Del mismo modo, la respuesta ciudadana ha generado su propia narrativa en forma de prácticas contraculturales de gestión de la ciudad y revalorización ideológica del tejido asociativo. La tendencia global es tematizadora, pero la insistencia de la contestación ciudadana promete que la tensión social se mantendrá y logrará sus frutos.

URBS 5(2) ha querido abrir sus páginas a este debate con un valorable esfuerzo por reunir un inusitado número de textos que dan muestra de la riqueza de las posiciones y de la gravedad de los problemas que la tematización ha planteado. El equipo editorial completo de URBS se ha volcado para alimentar el debate desde todas las secciones de la revista. Añadimos así nuestra modesta contribución a un diálogo que esté en la calle, en los despaños, en los medios de comunicación, en las redes, y en el que nos estamos jugando la configuración del futuro inmediato no sólo de nuestras ciudades, sino de buena parte de la sociedad global.

Historia editorial

Recibido: 13/10/2015
Primera revisión: 14/10/2015
Publicado: 4/11/2015

Formato de citación

López-Levi, Liliana, Carrasco, Marta, y Selvas, Sergi (2015). Turismo, tematización de la ciudad y urbanismo contrahegemónico: una introducción. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(2), 9-12. http://www2.uai.es/urbs/index.php/urbs/article/view/levi_carrasco_selvas



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

ANEXO 9 :

Re-correr la ciudad.

María Margarita González Cárdenas,
Camilo Salazar Ferro y Tatiana Urrea
Uyabán

Re-correr la ciudad

Re-run the city

Maria Margarita González Cárdenas¹, Camilo Salazar Ferro² y Tallana Úrsula Uyubán³

¹Universidad de Riyadh; ²Universidad de los Andes, Bogotá; ³Universidad Nacional de Colombia
mgonzalezcardenas@gmail.com; csalazar@uniandes.edu.co; uturreau@unal.edu.co

Resumen. Dentro de los innumerables métodos de análisis y conocimiento de la ciudad, la deriva es una herramienta que combina lo científico con lo perceptual, lo racional con lo intuitivo y da la tónica a lo académico como condición indispensable para aprender. Para la reflexión que desde la universidad emprendemos, la deriva además de ser una herramienta de análisis, tiene la virtud de devolver el entusiasmo y la alegría de los estudiantes por conocer la ciudad desde su experiencia. Este artículo, dividido en dos partes, una primera en donde se desarrolla el marco teórico y una segunda en donde se ven los resultados de un ejercicio académico de pregrado en la Universidad Nacional, propone volver a situar a este método de conocimiento en el lugar que debería ocupar en la enseñanza de la arquitectura y la ciudad.

Abstract. Of the innumerable methods for analyzing and acquiring knowledge about the city, the derive is a tool which combines science with perception, rationality with intuition, and has leisure to academics as an indispensable condition for learning. To the way of thinking at this university, the derive, in addition to being an analytical tool, has the virtue of returning students' enthusiasm and joy in learning about the city from their own experience. This article, divided into two parts, a first in which the theoretical framework is developed and a second in which the results of an undergraduate academic exercise at the National University is described, proposes situating this method of learning in the place that it should hold in teaching architecture and the city.

Palabras clave. Ciudad; arte; deriva; análisis urbano; Bogotá.

Keywords. City; art; derive; urban analysis; Bogotá.

Pensamos, para empezar, que hay que cambiar el mundo
Guy Debord (2001)

Los principios de la teoría de la deriva

Los importantes crecimientos que tuvieron las ciudades occidentales a raíz de la industrialización –producto, entre otros factores, de un importante crecimiento demográfico–, hicieron necesaria una serie de novedosas aproximaciones a las estructuras urbanas existentes. Ante el nuevo panorama que la revolución industrial trajo consigo, surgió la necesidad de fijar lineamientos para entender las ciudades y proponer su transformación.

Como consecuencia, desde el siglo XIX se han planteado aproximaciones a la ciudad que han abordado la tarea de resolver los grandes temas y problemáticas urbanas. A través de la racionalidad técnica, la nascente ciencia urbana proponía utilizar la aproximación científica para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. A mediados del siglo XX esa ciencia afirmó que dicha metodología científica de trabajo sobre la ciudad estaba fuera de discusión y que, de hecho, constituía la carta de navegación para la realización de propuestas que buscaran la mejora de las estructuras urbanas.

Por lo tanto, desde el siglo XIX se ha venido produciendo una ciudad donde, desde la racionalidad, el objetivo técnico comanda: de la mano del urbanista, la ciudad se ha concebido de forma sistemática, y el espacio urbano resultante se ha convertido en un lugar donde habita y consume un ‘hombre obra’ de quien interesa su capacidad productiva. Desde entonces, y de forma paralela a la actuación del urbanismo, diversas reacciones han tenido

a buscar estrategias para explicar y facilitar la vida de ese hombre en la ciudad: desde consideraciones utópicas hasta movimientos liberadores de tipo artístico y cultural, generarán múltiples reacciones que tendrán su inicio durante los últimos años del siglo XIX y cuyas consecuencias afectarán hasta nuestros días.

¿Cómo reaccionar ante una ciudad del capital, de la movilidad, de la economía de tiempo? Con el cambio como premisa, las primeras reacciones provendrán de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

Contemporáneas a las aproximaciones racionales propuestas desde el urbanismo y otras disciplinas que han estudiado la ciudad, las artes y las humanidades apuestan por una mirada alternativa al espacio urbano. Reflexiones como las planteadas por Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe y Walter Benjamin, entre otros, quienes a finales del siglo XIX reconocieron al habitante como el centro de gravedad de la ciudad, abrieron un nuevo camino para entender realmente las estructuras urbanas de la ciudad moderna. Su literatura y poesía caracterizaron al ciudadano como el agente receptor de lo que la ciudad comunica, revelando las nuevas sensaciones que tienen lugar cuando se vive en ciudades desconocidas, nuevas, congestionadas, colmadas de constantes e impredecibles cambios, sin palabras conocidas para ser descritas.

Baudelaire. El flâneur retrata el mundo moderno

A la figura del dandy, atribuida a Baudelaire, ‘el primer moderno’, se le suma la del flâneur, aquél para quien la materia prima de su producción intelectual –o contemplación– es la ciudad; a él la multitud, la masa, le inspira fascinación. En esta posición la ciudad se convierte en una necesidad vital para ser artista y, como objeto de amor, es susceptible de ser despreciada, odiada, traicionada y nuevamente amada. El flâneur como paseante, cronista o filósofo, es el símbolo de la modernidad, porque está sumergido en un movimiento permanente que lo hace padecer, enfermarse y también perderse de placer. Y la ciudad, ese París ‘en donde todo pasa’, está hecha para él, para que se pierda en ella, en sus pasajes comerciales, en ese lugar de paseantes, voyeurs, exhibicionistas y fumadores en medio de escaparates de vidrio y mármol que lo hacen sentir ‘como en casa’.

El flâneur recupera el sentido del aburrimiento y la melancolía, su ‘tedio vital’, ya que es desde tales sentimientos desde donde se abandona a la ciudad desnuda, estimulando así su mirada, su crítica, su pesquisa. Pues su misión última es descifrar la ciudad y luego, de ser posible, ejercer sobre ella la creación artística.

Las vanguardias artísticas. Dadá: la ciudad como un acto estético

A comienzos del siglo XX las vanguardias artísticas actúan como una ruptura con respecto a lo que consideraban la tradición¹. Con Dadá aparece la ciudad por primera vez como un motivo de acción y reflexión desde el arte, un espacio por ser re-conocido desde el acto o, más precisamente, desde la actuación estética, pues consideran que en lo banal y cotidiano

¹ Para profundizar en la historia y la amplitud de las vanguardias, consultar José A. González (1989) y Mario De Michel (1966).

Reconocer la ciudad

—en aquello que realmente no vale la pena ser conocido— reside un valor por descubrir. Este valor desacraliza el arte, propósito manifiesto de este grupo de artistas. Para Dadá, un hecho estético es también la exploración de un hecho estético, ávido de percepción visual, acústica y táctil, y los espacios urbanos, abandonados o en proceso de transformación consienten ese tipo de exaltaciones sensibles.

El 14 de abril de 1921 en París, frente a la iglesia de Saint Julien le Pauvre, los dadaístas, encabezados por Tristan Tzara y André Bretón, se dan cita en un espacio olvidado, banal e inútil, un terrain vague, para leer el diccionario Larousse y repartir pequeños trozos de papel a los escasos asistentes. Así iniciaron sus incursiones urbanas a lugares banales de la monumental Ciudad Luz y a través de esta acción negaron el silencio urbano que envuelve a estos lugares olvidados, manifestando su creencia en que lo insustancial y cotidiano atesora un valor recóndito. Involucrando su exploración y percepción, implicando todos los sentidos engrandecidos por el abandono mismo, hacen de la ciudad una obra de arte. Sobre ella se concentra la atención, se mira, se oye con cuidado, se está alerta, se siente la experiencia, se fija la memoria.



Lugares olvidados. Detrás de las grandes calles comerciales existen unos patios traseros que acogen actividades no percibidas por los ciudadanos. En Bogotá, lotes de especulación detrás del concurrido centro comercial de San Vito.

Surrealismo. El inconsciente de los espacios urbanos

Tras la muerte anunciada de Dadá, Bretón deviene al surrealismo, ampliando la aproximación del espacio urbano hasta su representación a través de la escritura automática. Ahora la acción se concentra en tantear el inconsciente de la ciudad que se transforma al servicio de la burguesía. Perdese entre los registros de este territorio surreal sólo es posible asumiendo el error como parte del hecho de 'soltar las amarras', de abandonarse a la realidad urbana.

La ciudad, que superficialmente se presenta como un todo homogéneo, permite descubrir a través de la percepción del surrealista tres ambientes diferentes: los lugares muy frecuentados tanto por sus ciudadanos como por los visitantes, los lugares poco frecuentados pero altamente placenteros de visitar, y aquellos que todos conocen pero que no son visitados porque no hay ninguna razón para ir o para permanecer allí.

ISSN: 2014-2714

141

Reconocer la ciudad



Lugares olvidados. Detrás de los pasajes comerciales del centro de la ciudad moderna se esconden joyas de la arquitectura en deterioro, como este edificio de vivienda, imperceptible desde la calle a la cual da frente. Esta vista se obtiene desde el segundo piso del pasaje Hernández, en Bogotá.

El errabundeo —un acto sin fin y, por lo tanto, sin objetivo— es la acción que hace posible una técnica de exploración del campo y la ciudad. Inconformes con la representación tradicional de la ciudad, y como producto de esta nueva experimentación, los surrealistas elaboran una cartografía que refleja otro conocimiento del mundo. Sus mapas urbanos asumen el deseo como punto de partida de la representación de la ciudad y, de esa manera, demuestran las variaciones de percepción obtenidas a través del ambiente urbano, cuyo denominador común resulta ser su subjetividad.

Los experimentos surrealistas revelan una ciudad reducida a los lugares que se pueden recorrer, calles bulliciosas, espacios iluminados, plazas conocidas. Y más allá de la percepción del espacio real, identifican que hay en estas calles, plazas y edificios públicos una sociedad somnolienta, que cae, que está sumergida en una permanente duermevela urbana. Desde esta reflexión psicogeográfica, hay una denuncia ante la ciudad habitada con represión: como habitantes, somos incapaces de romper los hábitos impuestos y nos vemos incapaces de explorar —de rastrear, sondear, bucear, investigar, examinar— el espacio que hemos construido.

La Internacional Situacionista. La experimentación de un método científico para conocer la ciudad

La ciudad se moderniza rápidamente al finalizar la década de 1940, ha pasado la Segunda Guerra Mundial y es un periodo de posguerras. Los jóvenes sueñan con cambiar el mundo que se les ha heredado. La Internacional Situacionista, hija de varios de los grupos de

ISSN: 2014-2714

142

vanguardia de principios de siglo XX, propone sacar al hombre de la situación de consumo a donde ha sido conducido por el movimiento moderno.

Es el momento de reconstruir Europa y los más jóvenes contradicen los postulados de los arquitectos modernos, pues anhelan y buscan una ciudad diferente, con corazón, con alma. Para ellos, la ciudad trasciende las formas construidas y se define como un espacio lúdico, de intercambios, para ser recorrida como crítica a la situación del momento. Sólo la actuación en grupo permite la comunión. Las acciones artísticas se enfocan hacia un objetivo común: la toma de la ciudad por unos hombres que construyen una sociedad lúdica a través de sus propias situaciones. Para ellos, el tiempo libre es el único existente.

Retomar la actitud del paseante contradice la dinámica de consumo de la ciudad a través de un acto odioso, un acto que nada produce. Ese acto es caminar.

La vanguardia de la era del consumo

Después de varios años de no reunirse, el grupo del CIAM celebra en 1948, al norte de Italia en la ciudad de Bérgamo, su octavo congreso. Con la presencia de Le Corbusier y otros importantes maestros de la arquitectura moderna se presentan proyectos urbanos calificados como 'funcionalistas' por los asistentes más jóvenes, quienes desde París, Londres y Amsterdam fundan grupos alternativos a lo que ellos consideran un dogma. En septiembre de 1956, Asger Jorn, del *Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista* (Alba, Italia, 1954); Guy Debord, de la *Internacional Letrista* (París, Francia, 1946); y Constant Anton Nieuwenhuys, de *COBRA* (Amsterdam, Holanda, 1947), fundan la *Internacional Situacionista*².

El manifiesto de esta vanguardia, denominado *La Declaración de Amsterdam* (1958), expresa su oposición a todas las fuerzas retrógradas y, desconociendo las acciones individuales, afirma que el arte se compone por la acción grupal. El objetivo común es la relación sobre la construcción de situaciones y la toma de la ciudad por un hombre que construye sus propios escenarios. Debord expone el principio básico con el cual es posible cambiar el mundo, sobrepasar el arte³.

Los situacionistas se declaran del lado de los desfavorecidos, es decir, de los países subdesarrollados, ya que están involucrados, con su voluntad de cambio, en un combate más radical contra el imperialismo. Esta voluntad de cambio cimienta su fundamento en las teorías del filósofo marxista Henri Lefebvre, quien predice el advenimiento de una nueva 'época urbana' en la cual el espacio de la ciudad ya no estaría determinado por las fuerzas del mercado: la ciudad se presenta así como el lugar de la lucha del hombre moderno contra la alienación.

² Estos tres personajes protagonizarán un constante debate al interior de la Internacional Situacionista. El debate más importante se basaba en la fe que profesaba Jorn por la producción individual del arte, mientras que Constant y Debord creían fuertemente en el trabajo grupal.

³ La forma manifiesto propia de las primeras vanguardias del siglo XX se presenta como una ruptura con el pasado: se caracteriza por ser voluntariamente declaratoria, icónica y subversiva con respecto a la manera en la que hasta entonces se hablaba de arquitectura. A diferencia de los tratados y las reglas, el manifiesto se quiere provocativo y no dogmático, por lo tanto se firma y escribe en primera persona del plural.

Ese hombre moderno, liberado del trabajo, no puede ser otro que el *homo ludens*, presentado a principios de siglo por el sociólogo Joan Huizinga en su trabajo *Ensayo sobre la función social del juego* ([1938] 2000). Huizinga imagina una sociedad sin clases en la que el *homo faber*, hombre de la sociedad industrial, es reemplazado por el *homo ludens*, quien construye una sociedad lúdica en donde el tiempo libre es el único tiempo existente.

Guy Debord, el artifice de la deriva⁴

Desde su incursión en la Internacional Letrista, Debord, líder intelectual de la Internacional Situacionista, se dedica a explorar novedosos métodos de subjetividad subversiva. La nueva metodología de aproximación a la ciudad será la deriva o emancipación deliberada a través de ella. Basado conscientemente en las prácticas surrealistas, define la deriva como la racionalización de la vida bohemia vivida en los rincones de la Rivera Izquierda del Sena, allí donde se encontraba la gente que permanecía en las márgenes de la sociedad, sin trabajo ni estudios.

La juventud de Debord lo lleva a reflexionar sobre la vida en una ciudad en donde la intervención del movimiento moderno permite tanto su capitalización como la pérdida de la autonomía ciudadana, resignándose ante un mundo ordenado, prefabricado y repetitivo donde la incursión extrema de la tecnología reduce la creatividad e independencia de las personas. Los grandes conjuntos urbanos de la periferia lograron reducir la vida de sus habitantes a la pura trivialidad de lo repetitivo y la producción exagerada de objetos no hizo más que cubrir de miseria la relevancia de su existencia.

Arte esto, la propuesta de la Internacional Situacionista es retornar al sentimiento neo-dadaísta, atendiendo a los objetos cotidianos, aquellos que están en desuso, los lugares sin planeación y los edificios diseñados sin la intervención de los arquitectos.

En *'Posiciones situacionistas sobre la circulación'* –manifiesto y sátira sobre la Carta de Atenas como dogma funcionalista–, Debord se opone a los estacionamientos como espacios ordenadores de la planeación urbana. Frente a esto es necesario transformar la arquitectura de acuerdo con el desarrollo de la sociedad. Consecuentemente, deben ser condenadas las formas de relación social tradicional, como la familia y su expresión de felicidad burguesa resultante de la posesión de un automóvil para desplazarse o de una casa cómoda para permanecer.

El menosprecio por el espacio urbano, tanto como la aventura que éste le ofrece al ciudadano, se hace explícito por el sociólogo Chombart de Lauwe, quien a través de un estudio hecho en 1955 evidencia la 'estrechez' del París real que vive cada individuo. Debord, al exponer la *'Teoría de la Deriva'* ([1956] 1996a), comenta este ejercicio rescatando la definición de barrio como unidad geográfica y económica, en cuya representación sus habitantes y los barrios vecinos tienen un papel imprescindible.

⁴ 'Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso ligat a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia' (Liberio Andreotti y Xavier Costa, 1996, p. 55).

Ante la ciudad que se presenta como 'espacio desconocido', objeto de deseo o motivo de exploración científica, se instaura la deriva como una experiencia ontológica de reapropiación urbana. Se define originalmente como "[...] una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes cambiantes" (Debord, [1956] 1996b, p. 22), "[...] una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través del vagabundeo" (p. 26).

Ante su propia racionalidad, la deriva es una operación que esté sometida a cierto método. Previamente, a través del dibujo de cartografías, se hace necesario establecer las rutas de incursión a la unidad a analizar, la magnitud de este espacio, el tiempo dedicado al ejercicio y el número de integrantes del grupo, así como su estado de conciencia. Estas condiciones previas garantizan durante el ejercicio una observación lo más objetiva posible. El azar se admite sólo en la incertidumbre que trazan los recorridos urbanos, claves del conocimiento de la ciudad.

Los mapas psicogeográficos⁴ son los primeros registros de esta forma de acción sobre la ciudad. En ellos aparece la ciudad recortada por unidades de ambiente, atadas por flechas que simbolizan relaciones más o menos intensas. La deriva trata de reemplazar estas flechas, haciendo que este fragmento de ciudad, banalizado en el mapa, surja como un lugar a investigar a partir de este juego. En el registro de la acción se transforma la representación racional de la ciudad revelando que la ciudad no es enteramente conocida y que en la experiencia de su recorrido se hacen evidentes sus fragmentos separados.

Adquirir y recortar souvenirs de los lugares visitados, y reemplazar partes de la ciudad real por estos fragmentos, aproxima la IS a la construcción de collages de los primeros años del siglo XX, a la representación del movimiento presente en el cubismo, a la creación de pequeños poemas recortados de los dadaístas, a la misma experimentación creativa surrealista, a la fragmentación del carácter unitario y homogéneo del espectáculo. La deriva se vincula así a un proyecto de desamparo y desarraigo que sitúa a sus participantes en una posición de marginalidad respecto a cualquier cultura: los situacionistas son 'nativos marginales' o 'extranjeros profesionales'.

La creciente desocupación de los ciudadanos –debido a la mecanización y a la simplificación de espacios y tipo de vida– hace que en su tiempo libre asistan a recrear la cultura del espectáculo. Los trabajadores salen de sus casas a consumir lo devengado, generando así una dinámica económica que cada vez pide más: mientras más se trabaja, más se puede consumir productos más nuevos, más avanzados... La Internacional Situacionista combatirá este anestesiamiento del ciudadano explotando el tiempo de los ciudadanos de una manera lúdica, inotándolos a disfrutar de la ciudad.

La ciudad es un espacio en el cual es posible perder el tiempo útil, o ganar el tiempo inútil, con el fin de transformarlo en un tiempo lúdico-constructivo. La IS pretende pasar del concepto de circulación –en tanto que complemento del trabajo y distribución de la ciudad en distintas zonas funcionales– a la circulación como placer y como aventura.

⁴ El primer mapa hecho por Debord es la *Guía psicogeográfica de París*, pensado como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas, invitándolos a perderse tras las flechas rojas. En *La Ciudad desnuda*, Debord presenta las grandes porciones de la ciudad que son olvidadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. Ivan Oichéglóv, alias Gilles Ivain, imagina un plano de París donde algunos lugares son reemplazados gráficamente por imágenes análogas a su percepción de ellos: el Distrito 17 se convierte en un océano, parte del 14 en una isla –donde queda la escuela militar se ubica el Océano Pacífico–, y el Distrito 13 está representado por un fragmento de la Península Arábiga.

El retorno al pensamiento y a la anarquía está en total consonancia con la deriva de la IS. Quizás hasta que no conozcamos y experimentemos nuestra propia ciudad como lo sugieren los situacionistas no estaremos listos para superar el modelo de la ciudad moderna y racional.

A favor del paseante

Ejercicio DPBM Deriva Programática por la Bogotá Moderna

Bogotá se nos ofrece como un mapa siempre desconocido y, por lo tanto, hasta ahora inexplorado por nosotros, especies de extranjeros sobre él. La propuesta es recorrer un fragmento de la ciudad denominada moderna, a través del método de la deriva.

En 2012⁵ se propone a un grupo de estudiantes hacer la exploración de la ciudad de los años cincuenta del siglo XX. Se tratará de generar situaciones en el sector comprendido entre la carrera 7ª y la avenida Caracas, entre las Calles 13 y La Perseverancia (escenarios claves para el desarrollo de hechos históricos como el 9 de abril de 1948, las visitas de Le Corbusier a la ciudad con motivo de la contratación del Plan Piloto, la celebración de la IX Conferencia Panamericana y la expansión de la ciudad a través de proyectos como el Centro Internacional).



Paseantes en la DPBM, en la Plaza de San Victorino, Bogotá

⁵ El ejercicio se propuso como una actividad extracurricular a ex alumnos del curso "Historia de la Arquitectura Moderna", en la Universidad Nacional de Colombia, a cargo de Tatiana Uribe Uyabán. Formaron parte de la jornada aproximadamente 40 estudiantes que conformaron siete grupos. La Deriva se clausura en el momento en cada grupo presenta a los demás su producto de trabajo y se abre un debate acerca del proceso. Los estudiantes participantes fueron: Carlos Cárdenas, Alejandra Lamprea, Gabriel Nieto, Sebastián Vásquez, Jessica Barbosa, Jessica Corredor, Yennifer Lagos, Andrea Palomino, Daniel Cárdenas, Sebastián Fonseca, Steven Cruz, Fabián Palacios, Tatiana Parada, Fernanda Peña, Andrés Castro, Tatiana Uribe, Laura Chocorá, Luz Ángela Fino, Jafet Gamico, Sara Ávila, Andrés Cañavera, Ángela Bustos, Alfonso Zambrano, Carlos Arias, Ricardo Cortés, Laura Alfonso, Narda Ortiz, Andrés Ramírez, Camila Ramos y Ferney Ruiz.

Re-correr la ciudad

Esta gran zona ha sido elegida porque contiene recorridos reconocidos y porque a su vez presenta unas grandes áreas posteriores –patio traseros– a las cuales jamás nos hemos asomado y que revelan otra ciudad y otra manera de habitar, por ejemplo, los pasajes comerciales cubiertos de finales del siglo XIX.

A través de este ejercicio se trata de generar en los estudiantes una lectura de la ciudad a partir de la errancia como motor de conocimiento y análisis. Descubrir los lugares envueltos por la ‘amnesia urbana’ permite explicar herramientas contemporáneas que den cuenta de la complejidad de la ciudad, diferentes de los planos y los análisis académicos clásicos. Finalmente, la presentación de unos resultados rápidos, estética y visualmente valiosos, y analíticamente poderosos en sus conclusiones, involucran acciones como retratar, filmar, dibujar y entrevistar.



Los pasajes fueron los motivos de la DPBM. En las imágenes, el Pasaje Rivas y el Pasaje Hernández, en el centro de Bogotá.

Método para operar dentro de los límites de una situación construida

Los mapas ‘Turístico de Bogotá D.C.’ y ‘Acontecimientos del 9 de abril de 1948’³ servirán de referencia para establecer los puntos de encuentro: todos los grupos se reunirán allí para dar inicio y fin a su actuación urbana. Este último mapa señala los escenarios donde se desarrollaron los acontecimientos de El Bogotazo: la antigua Plaza de Mercado, el Hospital, las zonas más devastadas por los incendios alrededor de tres zonas: Plaza de Bolívar, actual Parque Santander y San Victorino.

³ Plano este último que aparece en el libro de Jacques Aprillet (1963).

Re-correr la ciudad



Afiche de la convocatoria ‘Deriva Programática por Bogotá Moderna’ (2012)

El lugar inicial de encuentro: Carrera 7, calle 13, costado suroccidental. La hora: 9 a.m.

El lugar final de encuentro: Plaza de San Victorino. Escultura La Mariposa de Negret. Calle 13, Carrera 11-12. La hora: 12:30 p.m.

- Aceptar el azar, pero no basarse en él, pues este método debe someterse a unas reglas preconcebidas por el grupo, que debe:
 - Determinar los objetos principales de la unidad a analizar
 - Establecer con precisión la extensión del espacio a estudiar.
 - Determinar la duración de la deriva, que no debe sobrepasar una jornada. (No más de tres horas).
- El número de integrantes para conformar cada grupo oscila entre 2 y 6.
- Dejarse guiar por el principio de la deriva: soltar el timón, 'ir a la deriva', dejando a un lado la posición del turista o visitante de monumentos o emblemas de la ciudad.
- Tomar fotografías, hacer videos, entrevistar a la gente, dibujar, vincular a peatones en su acción.
- Elaborar mapas psicogeográficos.
- Entregar los productos requeridos y permitir que sean exhibidos a los demás grupos.

Productos:

Cada grupo elaborará:

- Un texto: una cuartilla que contenga: 1) un título para su deriva, 2) el nombre que adopta el grupo para hacer la deriva y el de sus integrantes, y 3) el método que han adoptado para hacer el ejercicio.
- Un mapa psicogeográfico del área elegida en formato doble carta. Técnica libre. Con Nombre.
- Un video de 1 minuto en el que se vea la situación urbana creada. Debe contener el nombre del grupo, los integrantes, la fecha y la Universidad en su presentación.

Resultado DPBM

Textos elaborados a partir de cada mapa a través del método de Escritura Automática.

Bogotá en Cámara Lenta

"Vamos tan rápido en la vida, que no observamos a nuestro alrededor", dice una frase que pesa de derecha a izquierda sobre la pantalla del computador. Acompañada de una música que hace lo propio: sonando a letanía, a repetición sin sentido, a parada discotequera de cualquier lugar, de cualquier momento –en inglés, por supuesto–. Los personajes, que van pasando estáticos a través de una cinta sin fin, recuerdan los turistas que no tiene Bogotá: los del zapato sin medias, los de gafas oscuras y bermudas con el periódico bajo el brazo, los grupos de ancianas felices de sentarse a ver la gente de espaldas, las mujeres musulmanas sin caras ni ojos, pero con bolsas de grandes almacenes que quedan ya en cualquier ciudad, pueblo, barrio del mundo, cargadas en manos de la rubia platnada, sacada de una revista de modas.

Son cinco los escenarios que en el fondo nos recuerdan dónde estamos: La plaza de San Victorino, el parque de Los Periodistas, la Calle 11, los grafiti de Bogotá, que todo lo pintan, lo caricaturizan. Nada hay de cámara lenta aquí. Todo se ha revolucionado y la propuesta es verlo todo al revés: lo rápido, lento; lo estático, móvil; lo observable, prescindible.



Bogotá en Cámara Lenta



Bogotá con sentido

Bogotá con sentido

Las palomas en la Plaza de Bolívar son el principio de esta itinerancia urbana. La ciudad se convierte en un plano aquí, en un documento al que se debe hacer hablar. ¿Cómo es la curva que se desliza hacia la Sabana desde Mosestate? ¿Cómo Guadalupe no la deja morir, la relama y la alza hasta un punto más alto? ¿Cuál es el recorrido del punto A al B? Esto lo sabe quien dibuja el plano de la ciudad y sobre este su peso, su huella, su habitar. Cinco sentidos y una deriva: oír, tocar, oír, degustar (¿o gustar de?) y ver lo que se ve. Pero, además de lo obvio, se trata de oír lo saboreado, de ver lo tocado, de sentir lo escuchado, de ver los sonidos, de oír los colores, a través de un ejercicio de sinestesia urbana.

El juego, las cartas y el azar lo hacen posible en una ciudad que, según de qué se trate y desde dónde se contemple, no tiene ningún sentido de ser.

La ciudad detrás del Cristal

¿Cuántas veces durante las horas de duermivelo que provocó la clase de Historia de la Arquitectura Moderna hablamos de los pabellones de cristal? Muchas: empezamos con el de Bruno Taut de 1914 y terminamos con otro en San Victorino, detrás del cristal, de lo que pasa allí donde no estamos, pero donde ha sido incorporado nuestro reflejo y, por lo tanto, nosotros mismos. Seríamos como espectadores angustiados al experimentar la constante oscilación entre las escenas de adentro, de afuera, del plano intermedio que es la verterana, del ruido contaminante de la música de un centro comercial, del testimonio de una mujer que sube una escalera de madera de un hotel limpio, solitario y decadente.

Estamos angustiados porque no sabremos jamás cuál es la escena final después del ascenso y porque las ventanas ya no sirven para mirar el centro de la ciudad. A través de ellas sólo llega el ruido.

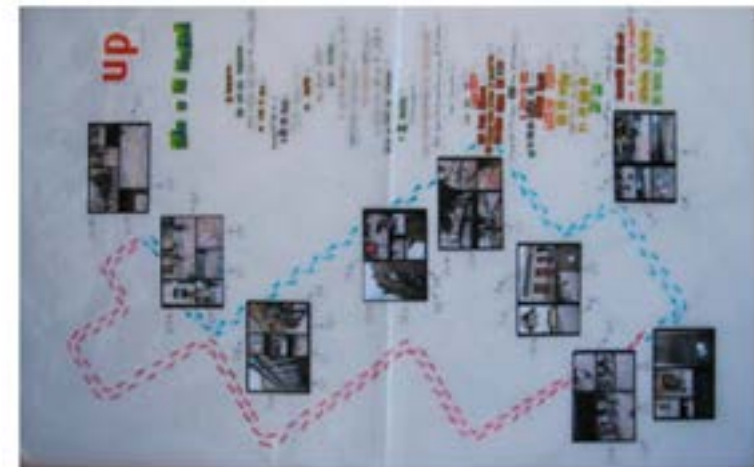


La ciudad detrás del cristal

Venciendo la horizontal

La primera inquietud es a qué se refiere este grupo con "vencer la horizontal". Tal vez tiene que ver con la necesidad de salirse del plano y seguir a Calvino entre "las medidas del espacio" y los "acontecimientos del pasado de la ciudad". Tal vez se trate también de pasar de largo a través de la cámara, dejando sola la línea a ras del piso, que todo lo recibe en esta sabana infinita de Bogotá.

Cuatro personajes en busca de respuestas. Dos de sus preguntas las merecen ya. La primera, ¿podemos entrar? Respuesta: Sí, siempre se puede entrar. A una ciudad siempre se puede entrar, a sus calles, a sus plazas, a algunas de sus casas, a preguntar y a oír: hay alguien con una historia que contar, reflejada ya en la forma de la ciudad. La segunda, ¿la cámara te protege? Respuesta: No siempre, pero es bueno intentar ver a través del lente lo que la mano sea incapaz de dibujar, siempre y cuando se haya forzado esa mano lo suficiente como para desistir en el camino de dibujar un buen boceto.



Venciendo la horizontal

Lo urbano detrás de los perros

La ciudad y los perros. Así debería llamarse esta deriva, aludiendo no a los cadetes limeños, como lo hiciera a principios de los años sesenta el maravilloso escritor peruano Vargas Llosa, sino a ese personaje singular de la modernidad bogotana, compañero de gamines, ilustradores de zapatos, policías, marchantas y loteros de las calles bogotanas, caminante incansable de los barrios populares, pesante decidido que siempre va seguro de su andar. Como sujeto-herramienta para desarrollar una deriva es ejemplar; siempre nos llevará a lugares que realmente no valen la pena para los turistas: el restaurante santandereano de la Candelaria, la periferia solitaria de la Concordia, los lotes vacíos sobre el cerro, la parte oscura del Tercer Milenio o lo que antes fue la Calle del Cartucho.

Re-comer la ciudad

Quienes siguieron a los perros callejeros debieron arriesgarse a hacer un camino largo, rápido, salvaje e instintivo, guiado por el olfato. La opción de observar las curiosidades que se les fueron revelando por el camino, seguro los conducirá a una segunda entrada a la ciudad, esta vez para verificar, ver, registrar, maravillarse de las rarezas y descubrimientos. No es azaroso entonces que los caminantes terminen en la calle Cara de Perro, cuando han estado buscando –con premeditación– los rastros de la modernidad en Bogotá.



Lo urbano detrás de los perros

Los tesoros

La música y la tela a rayas del compositor del plano indican que se busca algo precioso que implica la "vida redonda" de cuatro cómplices. Un recorrido es más que la unión del punto inicial y el punto final, es el espacio y los diferentes lugares que lo conforman, pero es también tiempo en tanto que medición de la actividad.

Se lleva a cabo una búsqueda porque hay algo escondido que espera ser revelado. La isla implica un límite y el agua lo traza. Vamos de sur a norte por la carrera Séptima, recogiendo señales, indicios que en este caso son edificios, arquitecturas que nos conducen hacia un final. Hay una analogía entre esa mano que se abre y se cierra y que deja visibles sus huellas, las líneas de la vida, con la ciudad que se va contando a través de la cartografía influenciada. Las líneas de vida como calles llegan al final del recorrido. Y allí, en una última revisión de los puntos cardinales se encuentra una corbata, esa prenda de vestir que tuvo como primera función cubrir los botones de las camisas de los hombres. Balzac y Beethoven le dedicaron páginas y presencia. Y Manuel de Solís-Morales, en 1993, se dedicó a producir cuatro "urbatas" que ilustran la Ciudad Industrial de Tony Garnier, el Ensanche de Barcelona de Ildefonso Cerdà, el Central Park de Olmstead y la Extensión de La Haya de Berlage. Nos preguntamos si los derribados fueron conscientes de estas rarezas que vinculan a los urbanistas y arquitectos con tan particular complemento de la moda y con el trazado moderno de esas intervenciones urbanas.

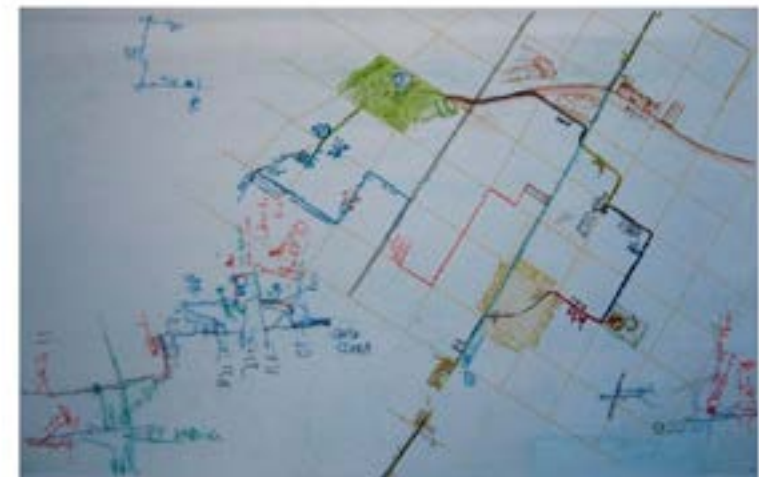
ISSN: 2014-2714

153

Pre-comer la ciudad



Los tesoros



Carguero Collage

ISSN: 2014-2714

154

Carguero Collage

Siencio visual; nada se quiere decir que no tenga que ver con el proceso. La acción de la deriva en este ejercicio excede las implicaciones del andar por la ciudad. El acto estético abarca el ejercicio de pintar, con acuarela, el mapa psicogeográfico, el documento que registra la intención y el desarrollo.

Quienes motivan la deriva son 'las personas que lleven consigo algún tipo de carga física considerable'. Y es el propio cuerpo de esta colectividad quien se ha puesto en manos de uno solo de sus integrantes para registrar con la levedad de una acuarela, con la transparencia de la música, la sutileza de su proceso.

A manera de conclusiones

Uno. La Deriva como forma de lucha contra el olvido de la ciudad

La experiencia en grupo sobre la ciudad misma se ha llevado a cabo. Se ha verificado previamente que las condiciones de partida estén dadas y que los estudiantes hayan recibido el marco histórico y teórico apropiado para jugar en igualdad de condiciones. Los planos, preparados para el recorrido, revelan una ciudad tantas veces vista y a la vez desconocida. Cada grupo ha establecido sus leyes, su rumbo, se ha dejado llevar través de su elección por calles y pasajes asumiendo un azar acotado por sus propias reglas.

El círculo se cierra; la ciudad ha sido aprehendida esta vez con algo más que simples datos estadísticos. La cartografía situacional ha develado una ciudad que late más allá de las rutas transitadas, trascendiendo la forma construida. Se presenta como una magnífica obra de arte: un escenario para quien la recorre andando, mirando entre sus fisuras, deteniéndose para sentir por primera vez su sonido, su textura, su narración y su delirio. Es, por fin, el espacio de los múltiples intercambios.

El recorrido histórico que permite entender 'las otras formas' de ver la ciudad surte el efecto deseado: en palabras de Gordon Cullen, ha desatado la deseable 'reacción emocional' por conocer la ciudad desde su experiencia.

Es posible que lo más emocionante de este experimento sea descubrir que siempre ha estado 'al alcance de la mano'. Invitar a los estudiantes a dejar las aulas y salir a reconocer su 'campo de batalla' en compañía de otros, como emprendiendo un viaje hacia lo desconocido, es en el peor de los casos, revelador, porque el conocimiento logra fijarse profundamente a través de la experiencia y, más aún, de la experiencia planeada, dibujada, cartografiada, relatada. Es estimulante verificar sobre la acera que el material de la ciudad es su propia historia, tanto como la historia universal de las ciudades.

De otra parte, a través del andar –como práctica necesariamente urbana–, la emoción resuena en la escena. En la esquina es posible sentir hoy lo que otros en tiempos pasados sintieron allí, envueltos en un acontecimiento, bajo unas circunstancias sociales y políticas específicas. La transmisión de esa emoción a través del tiempo es el fin último de la arquitectura que construye ciudad, es ese cordón umbilical que nos vincula sentimentalmente con su espacio y nos hace comprender su naturaleza. Cuando esa

conexión se establece sabemos que podemos identificarnos con el lugar, es decir, que el lugar y nosotros mismos somos, al fin, uno solo. La civildad y la urbanidad pueden, en este instante, ser ejercicios.

Dos. Hacia la acción urbana

En la ciudad contemporánea que contiene lugares, comunidades, estructuras, historias, memorias, recorridos y situaciones complejas, la actuación sobre el espacio público posibilita la construcción de tejidos físicos y sociales.

La 'acción' es la posibilidad de 'hacer', es el efecto que causa un agente sobre algo, es dar valor a una parte mediante una intervención. También se refiere a la posibilidad que tiene una persona o un grupo de personas para promover un proceso o una obra que se hace en beneficio del prójimo.

La acción urbana hace posible el ejercicio sobre la ciudad habitada, pues afecta su comunidad en la medida en que da valor a los espacios anónimos y llama la atención sobre la calidad de la vida urbana. Cualquier ciudadano tiene la posibilidad de promover una acción desde lo local, invirtiendo mínimos recursos y logrando máximos efectos.

Desde el centro consolidado de las ciudades, hasta sus periferias sin estructura –con calles sin pavimentar o con ocupaciones parciales e indignas–, son lugares que invitan a una acción urbana que potencie no sólo los aspectos físicos, sino las relaciones y contactos entre los habitantes. Una vez seamos caminantes urbanos, nos veremos obligados a mirar con respeto y aprecio los vacíos, rincones y lugares anónimos porque en ellos reside la posibilidad de actuar.

La deriva es por su naturaleza y efecto una acción urbana. Una nueva forma de lucha contra el olvido de la ciudad.

Referencias

- Andreotti, Libero y Costa Xavier (eds.) (1996). *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.
- Aprlet, Jacques (1983). *El impacto del 9 de abril sobre el centro de Bogotá*. Bogotá: Talleres del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán.
- Caneri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Micheli, Mario (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Debord, Guy ([1966] 1996a). *Teoría de la Deriva*. En Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (pp. 22-27). Barcelona: Actar.
- Debord, Guy ([1966] 1996b). *Dos relatos de Derivas*. En Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad* (pp. 28-32). Barcelona: Actar.
- Debord, Guy (2000). *Rapport sur la construction des situations*. Paris: Mille et une nuits.
- González, Jose A. (1986). *El evolucionismo de las vanguardias artístico literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Huizinga, Johan ([1938] 2000). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

Historia editorial

Recibido: 15/04/2014
 Aceptado: 28/04/2014
 Publicado: 07/05/2014

Formato de citación

González, María Margarita; Salazar, Camilo, y Urrea, Tatiana (2014). Re-comer la ciudad. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 4(1), 139-157. http://www2.usl.es/urbs/index.php/urbs/article/view/gonzalez_salazar_urea



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución-CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.