

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTE III (CONTEMPORÁNEO)**



**TESIS DOCTORAL**

**Territorios imaginados:  
los mapas en el arte contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA  
PRESENTADA POR

**Mariana Lopes Bretas**

Directores

Antonio Manuel González Rodríguez  
Eugenia Popeanga

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Arte III (Contemporánea)**



**TERRITORIOS IMAGINADOS: los mapas en el arte contemporáneo**  
**Tesis Doctoral**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Mariana Lopes Bretas**

Bajo la dirección de los doctores  
Antonio Manuel González Rodríguez  
Eugenia Popeanga Chelaru

**Madrid, 2014/2015.**



## Agradecimientos:

Agradezco a todos los que me acompañaron y me dieron su apoyo y sus preciosas contribuciones en esta larga trayectoria, en especial al Prof. Antonio y a la Prof<sup>a</sup> Eugenia, mis directores de tesis; a Darío por todo y siempre, a Bia, Maurício, Rachel, Igor, Miguel y Pedro, mi familia brasileña; a Cecilia, Maite, Pedro, Mari Carmen, Miguel Ángel y Dani, mis familias españolas; a mis amigos de Brasil y España, los profesores Eduardo y Barbara, los miembros del tribunal y demás profesores y funcionarios de la UCM y de la UFV. ¡Muchas gracias! Muito obrigada!

A mi madre.  
A los que les gusta caminar, pasear, viajar, imaginar...  
A la *dérive*.

## Índice

1) Introducción.....	6
2) La Historia del mapa.....	13
2.1) La Antigüedad.....	14
2.2) La Edad Clásica.....	18
2.3) La Edad Media.....	20
2.4) Los Descubrimientos.....	25
2.5) La Edad Moderna y la Edad Contemporánea.....	30
3) Las cartografías en el arte.....	37
3.1) Las referencias del siglo XX.....	39
3.2) Narrativas, territorios y visualidades.....	49
4) Las cartografías del viaje.....	88
5) Las exposiciones y los mapas.....	124
5.1) Mappamundi.....	130
5.2) Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?.....	143
5.3) Rosana Ricalde – Territorios Imaginarios.....	156
6) El poeta Murilo Mendes y su cartografía personal.....	166
7) Consideraciones Finales.....	208
8) Bibliografía.....	217
9) Anexos.....	219

## 1) INTRODUCCIÓN:

Desde que se empezó la presente investigación se fue poco a poco descubriendo una cantidad casi infinita de artistas, obras, exposiciones, libros, un sinfín de materiales que hablan de mapas. Un centenar de temas y propuestas sobre viajes, lugares, ciudades, culturas desde edades muy tempranas hasta los días de hoy. Y seguirán siempre. Pero ¿por qué? ¿Por qué el tema de los mapas ha interesado a muchos y en épocas tan dispares? ¿Por qué tantos artistas y comisarios se han desdoblado sobre los mapas y van y vuelven en momentos distintos, muchas veces simultáneos y con sus variaciones, pero siempre los mapas? Las respuestas pueden ser muchas, pero la hipótesis que levanta la presente investigación cree que la condición de lo humano es lo que mueve al hombre, es decir, su capacidad de moverse va más allá de la simple curiosidad, pues está atada a su capacidad creativa, su necesidad de descubrir y de ver.

El ser humano quiere saber lo que está más adelante, lo que está al otro lado. Él quiere conocer. Así, desde que el ser humano está en la Tierra él camina, pasea, viaja, sale en búsqueda de lo nuevo, interactúa con lo diferente y va lo más lejos que pueda. Crea nuevos trayectos, caminos, dibuja territorios, crea los mapas. Hay mapas de casi todo lo que se pueda imaginar. Para medir, ilustrar o mapear cualquier cosa - desde datos climatológicos hasta densidad de poblaciones - se recurre al mapa para visualizar mejor las informaciones encontradas. El arte se apropia de muchos de estos mapas, pero también crea o recrea otros tantos. Por eso, aquí vamos a intentar trazar

una ruta por territorios imaginados para contar un poco de la historia del mapa y trazar a través de sus poéticas una cartografía del arte contemporáneo.

El interés para empezar este trabajo de investigación surge de la lectura de dos libros del poeta modernista brasileño, Murilo Mendes, “Tempo Espanhol”, de poesías (ya traducido al castellano) y “Espaço Espanhol”, en prosa. En ambos libros Murilo traza, no sólo una ruta geográfica, sino también paisajística, histórica y cultural del tiempo y del espacio de la España de las décadas de 1950 y 1960. Más que palabras Murilo nos ofrece imágenes y, más que eso, nos transporta a un mundo de sensaciones y sentimientos. Escribió él en su poema “Homenaje a Cervantes”: “No necesito ir más allá de España, al alcance de la mano tenemos al hombre, el mundo...”. Sus viajes nos llevan por caminos que pasan por Ávila, Madrid, Barcelona, Granada; sus relatos nos hablan de Lope de Vega, Quevedo, Antonio Machado y despiertan nuestras miradas hacia El Greco, Velázquez, Goya, Gaudí, Picasso, Juan Gris, Joan Miró. Cuando - en los años 50 - Franco le prohíbe entrar y permanecer en España, declaró que su amor a España era mayor que su aversión al régimen franquista. Su contacto con el movimiento Surrealista y su amistad con artistas y escritores de esa época fue de gran importancia para su obra, pero también para el legado de relaciones artísticas y culturales entre Brasil y España. Sobre el poeta y su legado vamos a discurrir en el epílogo de este trabajo.

Los intercambios entre los dos países en el campo de las artes no son una novedad, aunque podemos citar la I Bienal Iberoamericana en Madrid y la I Bienal de São Paulo, ambas en 1951, como un marco del contacto para futuras exposiciones de artes plásticas. En ninguno de los dos eventos hubo

intercambio de artistas, pero a partir de ahí fue frecuente el cruce por el Atlántico de exposiciones individuales y colectivas de artistas españoles en Brasil y vice-versa.

La Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO 2008), donde Brasil fue el país invitado, fue otro evento significativo del papel del arte en la construcción de nuevos puentes que permiten nuevas maneras de ver, de moverse y de relacionarse más allá de los límites geográficos. Cabe también resaltar, como ejemplo de aproximaciones posibles, dos de los ganadores del premio Velázquez. El brasileño Cildo Meireles (ganador en 2008) ha tenido una gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 2009 y el español Antoni Muntadas (ganador en 2009), que tiene una estrecha relación con Brasil. Las ferias y las bienales de arte contemporáneo pueden ser fuertes referentes de ese territorio que abriga diferentes nacionalidades, pero, como cada una de ellas tiene su propia política y factores económicos, aquí vamos a tratar específicamente de artistas y exposiciones que traten del tema de los mapas.

Todas estas iniciativas tomadas, todos estos caminos abiertos hacia el otro, hacia el desconocido, todos estos viajes emprendidos nos hacen pensar en un objeto casi fundamental como guía por las sendas del arte contemporáneo: el mapa. Partiendo de obras contemporáneas basadas en mapas nos preguntamos: ¿Qué significan esos mapas? ¿Qué representan? ¿Qué otras lecturas son posibles? ¿Cómo vivirlos o experimentarlos? ¿Qué conceptos motivan a los artistas a recrear los mapas?

Los mapas son representaciones gráficas inventadas y

reinventadas para delimitar fronteras, demarcar territorios, formar espacios. Son creaciones humanas, simulacros de una realidad, capaces de configurar paisajes, enmarcar rutas y representar innumerables situaciones que requieren una cartografía.

Desde tiempos lejanos los mapas son compañeros inseparables de descubridores, científicos, aventureros y, por supuesto, artistas, en sus andanzas por el mundo. Ulises, Marco Polo, Cristóbal Colón, Delacroix, Picasso, Gauguin, sólo por citar algunos, trajeron de sus viajes nuevos puntos de vista e impresiones que señalaron otras rutas por nuevos mapas.

“Pocas épocas como la nuestra han visto transformarse tan radicalmente sus parámetros de conocimiento. Las utopías científicas escritas a finales del siglo XIX se han convertido en tímidas premoniciones de lo que la ciencia ha construido en el pasado siglo. Hoy, de nuevo, se hace necesaria una nueva cartografía, nuevos mapas, que nos permiten pensar el mundo contemporáneo. Serán mapas y conceptos que atrapen las nuevas relaciones, los *transfers* de información, las redes que los ponen en juego. Sin ellos, la perspectiva se hace borrosa y nuestro sistema de interpretación cada vez más precario. Es un desafío que tiene que ver con la formación de una nueva mirada y quizá de una nueva forma de pensar.” (JARAUTA – Revista UHF mapas 2003)

En el arte contemporáneo hay muchos artistas que trabajan con el objeto mapa en sus creaciones. Hay una infinitud de ellos y algunas obras ya son referencia en el arte actual como, por ejemplo, el mapa del Sur de Joaquín Torres García, los mapamundi en tapices de Alighiero Boetti o las vísceras bajo los mapas de Adriana Varejão, solo por citar algunos. Sería muy interesante desarrollar un trabajo que pudiese abarcar todos los artistas y sus obras relacionadas con el mapa a lo largo de la historia, pero la propuesta y objetivo

de esta investigación es hacer posible una aproximación entre algunas obras seleccionadas de artistas contemporáneos, a través de sus poéticas visuales, donde el mapa surge como protagonista. Se hace necesario discutir las transformaciones que el mapa como objeto ha sufrido y fueron representadas por los artistas a través de algunas obras y exposiciones.

¿Y por qué el mapa como objeto de interés central de la presente investigación? ¿Por qué la elección de esos artistas en particular? Los artistas elegidos para este trabajo plasman la contemporaneidad en sus obras a través de los mapas, que son creados y recreados como nuevos objetos que posibilitan múltiples lecturas e interpretaciones de los espacios propuestos. Diversos trabajos, entre ellos “Pangea”, “Mares y Ríos”, “Mapa Mundi y Marco Polo”, “Ciudades Invisibles”, “Nacionalismo Doméstico”, “Desubicado” y “Viajo para conocer tu geografía” tienen como punto de partida el acercamiento entre las obras de diferentes artistas a través de requisitos en común como la presencia siempre constante del objeto sencillo, banal y cotidiano transformado en obra de arte, además de que las obras elegidas pueden trazar un recorrido no solo por la Historia del Arte, sino también por la propia historia del mapa y de la modernidad, por lugares desconocidos y con diferentes sentidos.

La metodología de investigación utilizada para el desarrollo del presente trabajo fue, no solo bibliográfica, sino también a través de visitas a museos, exposiciones y algunos estudios, que influyeron en la decisión de acotar el tema.

Las obras aquí presentes también ponen en evidencia las nuevas nociones de tiempo y espacio que, con la existencia caótica y fragmentada de

los diferentes sistemas de producción, transporte e información, engendran complejas relaciones en las sociedades actuales. Podemos decir que los planteamientos plasmados en los mapas de los artistas seleccionados proporcionan entrelazamientos y articulaciones entre los diversos lenguajes artísticos y el entorno, creando así caminos más amplios y heterogéneos para pensar la contemporaneidad.

El diálogo interdisciplinar entre las áreas de Comunicación e Historia del Arte es importante para la comprensión de la cultura visual en nuestras sociedades. El poder de creación de imágenes, la imaginación, las tecnologías de producción de imágenes, las representaciones visuales hacen que las fronteras entre las distintas manifestaciones y periodos culturales sean flexibilizadas, ocurriendo un intercambio continuo, incluso con las barreras y dificultades impuestas.

Cualquier representación en un determinado lugar recorta el tiempo y el espacio de una manera diferente y redimensiona su destino y sus proporciones. Lenguajes visuales dinamizan la percepción, las maneras de ver y de recibir el arte. Desde esa perspectiva podemos empezar a establecer una relación más estrecha entre los mapas producidos por los artistas seleccionados para esta investigación. Cabe aquí resaltar que el primer capítulo sitúa el origen del mapa y su desarrollo. El segundo capítulo señala algunos aspectos de importantes movimientos del arte como el Dadaísmo, el Surrealismo y el Situacionismo como marco histórico y teórico, referencias innegables de las obras presentes en este trabajo, que hacen un recorrido por las representaciones poéticas de los mapas de algunos artistas y sus papeles

en la construcción de espacios, memorias, identidades y nuevas formas de mirar la realidad contemporánea. Además de estos dos capítulos la tesis cuenta con el último capítulo para situar mejor al poeta Murilo Mendes y su relación con el arte, la crítica, la colección y el museo a través de su cartografía personal, es decir, su memorias, recuerdos y formas de ver el mundo alrededor.

Lo que plantea esta investigación es discutir el problema de los mapas desde la perspectiva de una cartografía estética, es decir, el mapa como un producto construido del espacio y que genera cuestiones como: la imposición de fronteras, los desplazamientos, los intercambios culturales, el viaje, la memoria, las identidades, los conflictos. Cuestiones estas que están presentes en las propuestas poéticas de los artistas estudiados. El diálogo entre los trabajos elegidos hace que surjan nuevas reflexiones. ¿Y para qué? Simplemente para abrir nuevos caminos, nuevos horizontes, nuevas miradas, nuevos canales de comunicación en nuestras sociedades y en nuestras culturas. Así, tal vez sea posible una mejor comprensión de ser y estar en el mundo y descubrir que una de las maravillas del arte es que cada uno puede viajar a su manera.

## 2) LA HISTORIA DEL MAPA

Por supuesto que al hablar de mapas se quiere hablar de territorios. Pero la idea de mapa también significa hablar del imaginario del cartógrafo, del lugar imaginado y de la imaginación de aquel que sueña en viajar y conocer tierras distantes. También los mapas son el resultado de aventuras y de locuras de hombres de otros tiempos y lugares. El interés por los mapas va más allá de la búsqueda de una simple información geográfica de tierras nuevas, rutas comerciales y territorios coloniales, pues

“el interés por los mapas es el resultado de una triple alianza entre la fascinación por un lugar-otro, un encantamiento delante de un sistema de signos complejo y minucioso y el espanto de captar tantos y tan vastos espacios en una imagen tan reducida. (...) Y sabemos desde Aristóteles que el espanto es el motor de la reflexión”. (Monsaingeon, 2011:7)

Por eso, para llegar hasta nuestros días y hablar sobre los mapas contruidos o transformados por los artistas contemporáneos seleccionados para este trabajo, nos hace falta recorrer un largo camino que empieza en la antigüedad.

No es una tarea fácil saber exactamente cómo, por qué, cuándo y dónde se llegaron a crear los primeros mapas, pero todas las referencias que nos llegan hasta hoy indican que los seres humanos han tenido siempre la capacidad de pensar en términos de espacio. Así que, los mapas mentales son, casi con toda seguridad, una de las formas más antiguas de comunicación humana, donde los nómadas, por ejemplo, debían llevar un mapa visual de su

territorio en la cabeza.

La moderna investigación arqueológica confirma que la noción de crear mapas y planos se desarrolló de manera independiente en distintas áreas del mundo mucho antes de los primeros días de la alfabetización. Los mapas más antiguos que han sobrevivido son testigos de las culturas, prioridades y creencias de sus autores, exactamente igual que los mapas que utilizamos hoy en día reflejan nuestras propias preocupaciones. “Algunos mapas se basaban en la experiencia personal y la familiaridad con una situación local; otros, como los mapas cosmológicos, eran obra de la imaginación.” (HARWOOD, 2008: 11)

Podemos decir que el mapa no tiene su valor atribuido solamente a una utilidad práctica, sino que también tiene su valor estético, como veremos más adelante. “Un mapa bien concebido y bien realizado es ser visualmente eficaz”. (MONSAINGEON, 2011:7)

## 2.1) LA ANTIGÜEDAD

Uno de los mapas más antiguos que han sobrevivido hasta nuestros días data de alrededor de 6200 a.C., encontrado por el arqueólogo James Mellaart y su equipo en 1963, en Turquía.

“No es un plano medido o estudiado, sino un mapa de imágenes con algunas partes representadas en planta. Si llamamos 'mapa' al mural de Çatal Hüyük, en lugar de llamarlo pintura, o visión, de la ciudad es porque comprende un elemento de plano. Cuando definimos un dibujo como mapa o plano, siempre que muestre la correcta distribución de los componentes el estilo del dibujo y la falta de una escala

matemática carecen de importancia.” (HARWOOD, 2008: 12)



1- Plano de ciudad, Çatal Hüyük, Turquía, h. 6200 a.C.

Hay numerosas informaciones de registros de tabletas cartográficas encontradas en las más diversas excavaciones arqueológicas dispersas por todo el planeta. Una de las más significativas es la que representa el mundo babilónico, de alrededor de 500 a.C. “El mapa del mundo babilónico refleja las creencias de la gente que lo realizó, muy especialmente en la forma de representar el mundo como un círculo rodeado de agua.” (HARWOOD, 2008: 16)

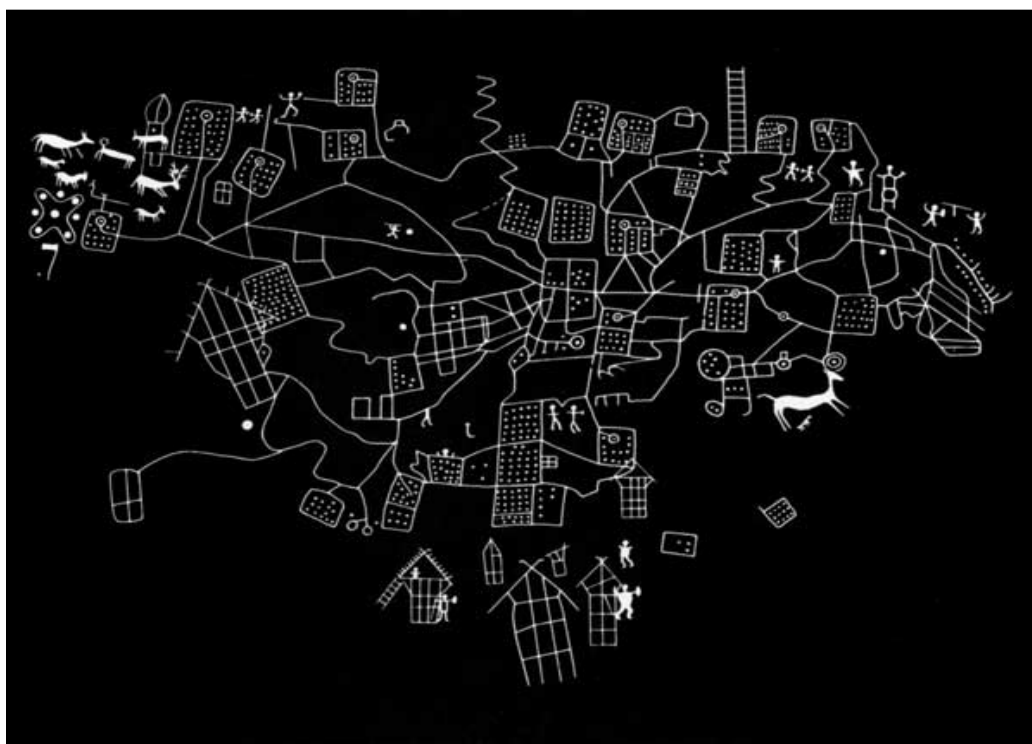


## 2- Mapa del Mundo, Babilonia, h.600 a.C.

Los babilónicos unían la cosmología y la cartografía, pero no fueron la primera ni la única sociedad en hacer esto. Según HARWOOD, “culturas antiguas de todo el mundo – desde Egipto y la India hasta América del Norte y del Sur – idearon mapas cosmológicos, y también lo hicieron el cristianismo y el islam medievales.” (2008:17) Los mapas cosmológicos son símbolos de la forma de ver el mundo de las culturas a las que pertenecen sus autores, y reflejan las creencias religiosas de las sociedades de sus tiempos.

Otro ejemplo interesante es el mapa, uno de los primeros, que representa un sistema de recorridos.

“Hace unos 10.000 años y se encuentra grabado en una roca de Val Camonica, en el norte de Italia. (...) Se trata de una imagen que representa el sistema de conexiones de la vida cotidiana de un poblado paleolítico. Más que descifrar cada objeto, el mapa representa la dinámica de un complejo sistema en el cual las líneas de los recorridos en el vacío se enlazan entre sí con el fin de distribuir los distintos elementos llenos del territorio. Se pueden identificar escenas de hombres en plena actividad, senderos, escaleras, cabañas, palafitos, campos cercados y zonas para los animales.” (PALLOTTINI in CARERI, 2007: 43)



3- Bedolina, Val Camonica, Italia.

Es importante resaltar que las cartas de navegación no empezaron a existir hasta la Edad Media Europea y los viajes por tierra no tenían mapas topográficos hasta el siglo XVIII.

## 2.2) LA EDAD CLÁSICA

En la Edad Clásica, los griegos, especialmente Eratóstenes y Ptolomeo, fueron de gran importancia para el desarrollo de la cartografía en occidente y fueron ellos quienes lanzaron las bases de los cálculos y trazados de los mapas que conocemos hasta hoy. Los romanos realizaron mapas topográficos y estaban muy interesados en el trazado de planos de sus ciudades.

“El mapa de la ciudad de Roma, una vez terminado, medía 18x13 metros y colgaba de la fachada de una biblioteca adosada al Templo de la Paz de Vespasiano, que el emperador Septimio Severo había ordenado restaurar tras el desastroso incendio del año 191d.C. La finalidad del mapa era simple: inspirar a los espectadores admiración ante el esplendor y el tamaño de la capital del imperio.” (HARWOOD, 2008: 27)



4- *Forma Urbis Romae*, Roma, 203-208 d.C. (fragmento)

Los romanos también fueron los mayores constructores de carreteras del mundo antiguo, tenían un sistema de comunicaciones un tanto complejo y a los viajeros se les facilitaban mapas de rutas e itinerarios con las indicaciones de “desde Roma” o “a Roma”.

La sociedad medieval no tenía una conciencia cartográfica. El concepto de mapa tal como había existido en los tiempos griegos y romanos se desvaneció gradualmente. El conocimiento y las habilidades topográficas del mundo clásico no se habrían de recuperar hasta los siglos XV y XVI.

### 2.3) LA EDAD MEDIA

En la Europa medieval, los mapas eran verdaderas rarezas, casi desconocidos.

“Desde los mapas del mundo hasta los de una sola localidad, los pocos mapas que se realizaban respondían a unas circunstancias concretas y a unos fines determinados, como, por ejemplo, las cartas de navegación que se hicieron a partir de 1270 para los marineros. ¿Dónde encajan, dentro de este argumento, los grandes mapas del mundo medievales – los celebrados *mappae mundi* creados en el noroeste de Europa? Primero, es un error pensar en ellos como algo primordialmente geográfico, pues no tenían la menor idea de la forma real de ninguna parte del mundo. La fuerza impulsora que llevó a su creación era religiosa y filosófica.” (HARWOOD, 2008: 31)



5 – Mapamundi, España, siglo VII.

En la Edad Media (Edad de la Fe) los cartógrafos – la mayoría de los cuales eran hombres de la Iglesia o habían sido instruidos por eruditos religiosos – aceptaban lo que la Biblia decía como una verdad literal. Los

mapas del mundo medieval, por tanto, son el resultado de una actitud más espiritual que geográfica.

“Son, al mismo tiempo, obras de geografía, pero sin bases científicas. Estos mapas reflejan con fidelidad la creencia de la existencia de un orden y un plan divinos. De un modo consciente o inconsciente, servían para validar la autoridad de las Sagradas Escrituras y, de este modo, defendían los dogmas de la fe cristiana.” (HARWOOD, 2008: 32)



6- Mapa Mundi de Ebstorf, Alemania, h. 1300.

Los cartógrafos medievales sabían bastante acerca de Europa,

aunque no mucho sobre los confines nórdicos. También tenían una razonable información sobre el norte de África y del Oriente Próximo y Medio. Sin embargo, sabían poco o nada de gran parte de Asia – China era una excepción, gracias a Marco Polo y otros viajeros – y de lo que había más allá de las orillas del Atlántico y el hemisferio sur en conjunto.

“Los *mappae mundi* medievales no eran guías geográficas. Todos iban acompañados de textos en forma de detalladas anotaciones y comentarios, pues ilustraban manuscritos sobre, generalmente, religión, crónicas, historias. En algunos de estos mapas el centro está en Jerusalén, otros tienen como centro el Monte Sinaí o, naturalmente, Roma. La Tierra estaba dividida en tres continentes conocidos – Asia, África y Europa. Mares (Mediterráneo, Rojo, Negro) y ríos (Nilo) solían estar representados. El este, con bastante frecuencia, era elegido como punto de orientación. No sólo el sol sale por el este, sino que los cartógrafos creían también que el Jardín del Edén se encontraba en la parte más oriental del mundo y así era representado en el mapa.” (HARWOOD, 2008: 33)

A medida que la Edad Media avanzaba, los *mappae mundi* tenían un estilo cada vez más fantasioso, con elementos decorativos espectaculares, ángeles, figuras legendarias y criaturas míticas. Pero a finales del siglo XIII, la cartografía medieval en Europa experimentó una especie de revolución con la llegada de las cartas portulanas. A diferencia de los grandes mapas del mundo, que probablemente podríamos llamar cosmológicos más que geográficos, estos nuevos mapas eran eminentemente prácticos y estaban ideados en circunstancias concretas para solucionar problemas específicos.

“Las cartas portulanas eran unas herramientas serias y eficaces diseñadas para ayudar a los marineros e incorporar la sabiduría y los

conocimientos que habían acumulado generaciones de navegantes. Representaron un avance en la historia de la cartografía. Su creación, en parte, podría haberse producido por la importancia que el comercio marítimo estaba adquiriendo en el Mediterráneo, como prueba el auge comercial y político de ciudades como, por ejemplo, Venecia. La base del poder, el prestigio y la riqueza de la República de Venecia estaba constituida por sus flotas mercantes.”(HARWOOD, 2008: 46)

La carta portulana más antigua data de alrededor de 1290 y muestra el Mediterráneo y el Mar Negro. Fue bautizada con el nombre de Carta Pisana porque, originalmente, era propiedad de una familia que vivía en Pisa. Pero quién la hizo sigue siendo aún un enigma sin resolver. La mayoría de los eruditos creen que fue trazada por el rico puerto comercial de Génova, que era, junto con Venecia, uno de los más importantes centros de producción de este tipo de cartas.



7- Carta Pisana, Italia, h. 1290.

Muchos de los mapas creados en la Edad Media fueron basados en los mapas del mundo que ya existían en la época, así como en los escritos de los grandes eruditos de los tiempos clásicos, como Plinio el Viejo. También las referencias más contemporáneas fueron importantes, como el relato que Marco Polo había escrito de sus viajes por China y Persia, y las crónicas del gran explorador árabe Ibn Batuta sobre África.

Casi no hay registros de mapas nacionales producidos en la Edad Media y esto se debe a que hasta el siglo XV no se empezaron a emplear los mapas para delimitar fronteras. Según Harwood,

“Existe una serie de razones para esta aparente falta de interés en los mapas nacionales, la más obvia de las cuales es el clima político y social predominante en la época medieval. Hasta el siglo XV, la gente en general pensaba más en términos de localidades, provincias y regiones que de naciones. También no se consideraban los mapas como instrumentos para viajar. De hecho, por lo general, era poco probable que la mayoría de la gente en la Edad Media no se alejase nunca más de 15 millas de sus lugares de nacimiento a lo largo de toda su vida. Si se aventuraban a salir de sus localidades, solían usar más bien descripciones e índices geográficos en lugar de mapas.” (HARWOOD, 2008: 51)

Uno de los mapas más avanzados de su tiempo es el mapa del mundo realizado por Fra Mauro, un monje veneciano de un monasterio de la isla de Murano, donde él dirigía un taller de cartografía. Por encargo del senado veneciano, la tarea empezó alrededor de 1448 y el mapa se terminó en 1453. El mapa que ha llegado hasta nosotros fue sin duda alguna uno de los más grandes, en tamaño y calidad, de su época.

“Fra Mauro escribió: 'En mi tiempo, he intentado verificar los escritos a través de muchos años de investigación e intercambio con personas dignas de crédito que han visto con sus propios ojos lo que fielmente he plasmado.' No podía haber mejor epitafio para la Edad Media que este precursor de la Era de los Descubrimientos que siguió después.” (HARWOOD, 2008: 57)



8 - Mapa Mundi, Fra Mauro, Italia, 1459.

## 2.4) LOS DESCUBRIMIENTOS

La Era de los Descubrimientos surge con el desplazamiento del poder económico y político de la región mediterránea al litoral atlántico, con gradual surgimiento de Portugal, España, Francia e Inglaterra como las fuerzas

dominantes de Europa. La razón para emprender los viajes era, a menudo, establecer relaciones comerciales. Pero muchos fueron los factores, entre ellos el religioso - el deseo de salvar almas – mientras que otro, de acuerdo con el pensamiento general del Renacimiento, era, por expresarlo de modo más simple, una curiosidad creciente por lo desconocido.

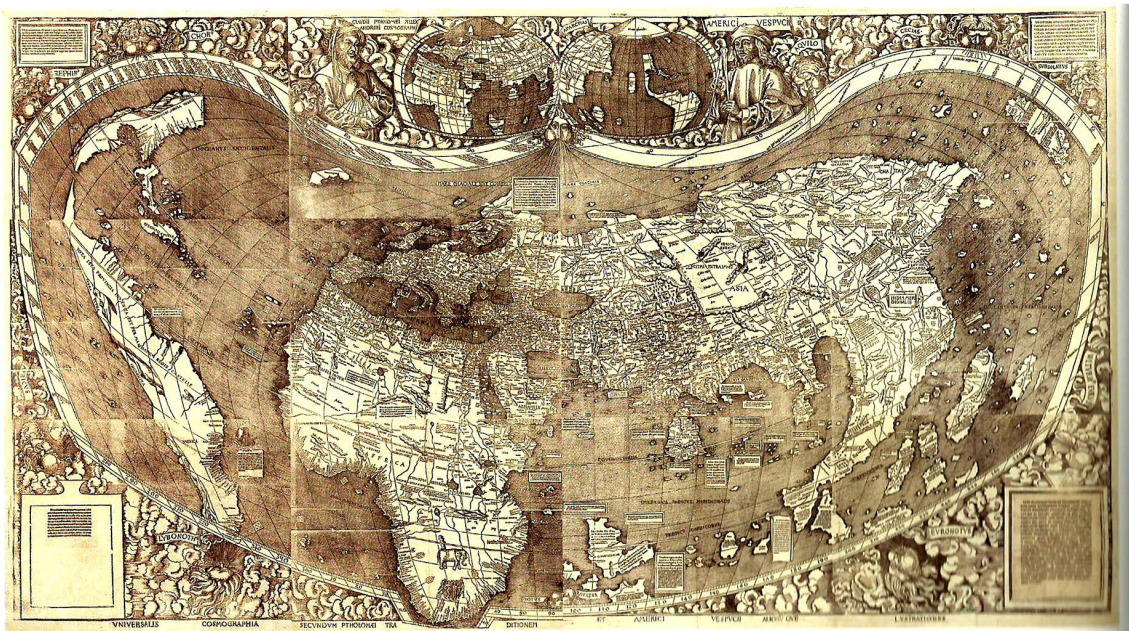
Cualesquiera que fuesen las razones, una de las consecuencias de las grandes exploraciones fue el creciente interés por los mapas y la cartografía. Importantes innovaciones en los instrumentos de topografía y navegación y la aparición de la imprenta revolucionaron el modo en que se producían los mapas en Europa.

“La imprenta iba a influir de un modo espectacular en el aspecto de los mapas. Y también iba a transformar las maneras en que éstos se producían y distribuían. Hasta el siglo XV, muchos mapas eran objetos preciosos, a menudo disponibles únicamente para quienes poseían riqueza y poder. La llegada de la imprenta de caracteres móviles, como resultado de las innovaciones de Johannes Gutenberg (h. 1400-1468), comenzó a cambiar todo esto en la Europa occidental. La imprenta empezó a hacer los mapas más económicos y accesibles. Una vez que un mapa se había trasladado a un bloque o una placa de impresión, se podía reproducir repetidamente, lo que permitía que los resultados alcanzaran a un público nuevo y más numeroso que vio ampliado sus horizontes.” (HARWOOD, 2008: 60)

El primer intento de cartografiar los nuevos descubrimientos con detalle fue obra de Juan de la Cosa, un capitán de navío español que se cree que navegó con Colón en sus viajes a través del Atlántico en 1492 y 1493. El mapa de Juan de la Cosa, que data de alrededor de 1500, fue concebido en gran escala. El mapa de Martin Waldseemüller de 1507 fue el primero que

representó América como un continente distinto y separado, poniendo fin con ello a la visión europea del mundo dividido en sólo tres partes: Europa, Asia y África.

Brasil era una de las pocas áreas que los portugueses colonizaron extensivamente y, por ello, fue concienzudamente cartografiada por Juan Teixeira Albernaz, que realizó seis atlas manuscritos del país entre 1616 y 1643, periodo durante el cual el número de mapas aumentó considerablemente, a medida que se iba añadiendo una región tras otra.



9- Mapa Mundi, Martin Waldseemüller, Alemania, 1507.

Una obra sobre las Américas muy influyente fue la gigantesca Historia de América o del Nuevo Mundo del grabador flamenco, afincado en Frankfurt, Theodor de Bry, cuyos nueve volúmenes iniciales aparecieron entre 1590 y 1602. De Bry basó los mapas y otras ilustraciones en varias fuentes.

Los de Sudamérica incluían las recopilaciones de Hans Staden, un mercenario alemán al servicio de Portugal que fue capturado por los indios tupi de Brasil; los relatos que el explorador Ulrico Schimdel había escrito de sus viajes a Brasil y Paraguay entre 1535 y 1553; La Historia Natural y Moral de las Indias del misionero José de Acosta, que describía con detalle las costumbres incas y aztecas, y los relatos contemporáneos de viajes. El resultado fue una de las primeras representaciones de las maravillas de esta parte del Nuevo Mundo.

En el siglo XVI tuvo lugar una revolución cartográfica en los Países Bajos, dirigida por especialistas en mapas tales como Gemma Frisius, Abraham Ortelius y Gerardus Mercator. Las razones de este desplazamiento del saber cartográfico hacia el norte fueron en gran medida económicas y comerciales. Amberes, para entonces ya uno de los puertos más prósperos de Europa, había reemplazado a Lisboa como centro europeo del comercio de especias, mientras que los banqueros flamencos y alemanes estaban patrocinando muchos de los viajes de exploración y descubrimiento que estaban teniendo lugar a un ritmo cada vez mayor. Frisius era director de la gran escuela de geografía y cartografía de la Universidad de Lovaina, en los Países Bajos, donde el joven Mercator se había matriculado como alumno en 1530. Ortelius, un nativo de Amberes y amigo cercano de Mercator, era considerado como el mejor 'pintor de mapas' del momento antes de que se convirtiera en cartógrafo por derecho propio. En cuanto a Mercator, ha sido probablemente el cartógrafo más conocido de todos los tiempos. Por sí solo, al parecer, tuvo la inteligencia y la imaginación requeridas para resolver un problema que había constituido un misterio para los cartógrafos durante siglos.

Consiguió idear un método para dibujar la tierra curvada sobre una superficie plana de manera útil para la navegación.

Durante un tiempo, Ámsterdam se convirtió en la capital cartográfica del mundo y era el cuartel general de muchos de los más importantes cartógrafos del momento.



10- Mapa Mundi, Gerardus Mercator, Países Bajos, 1538. (detalle)

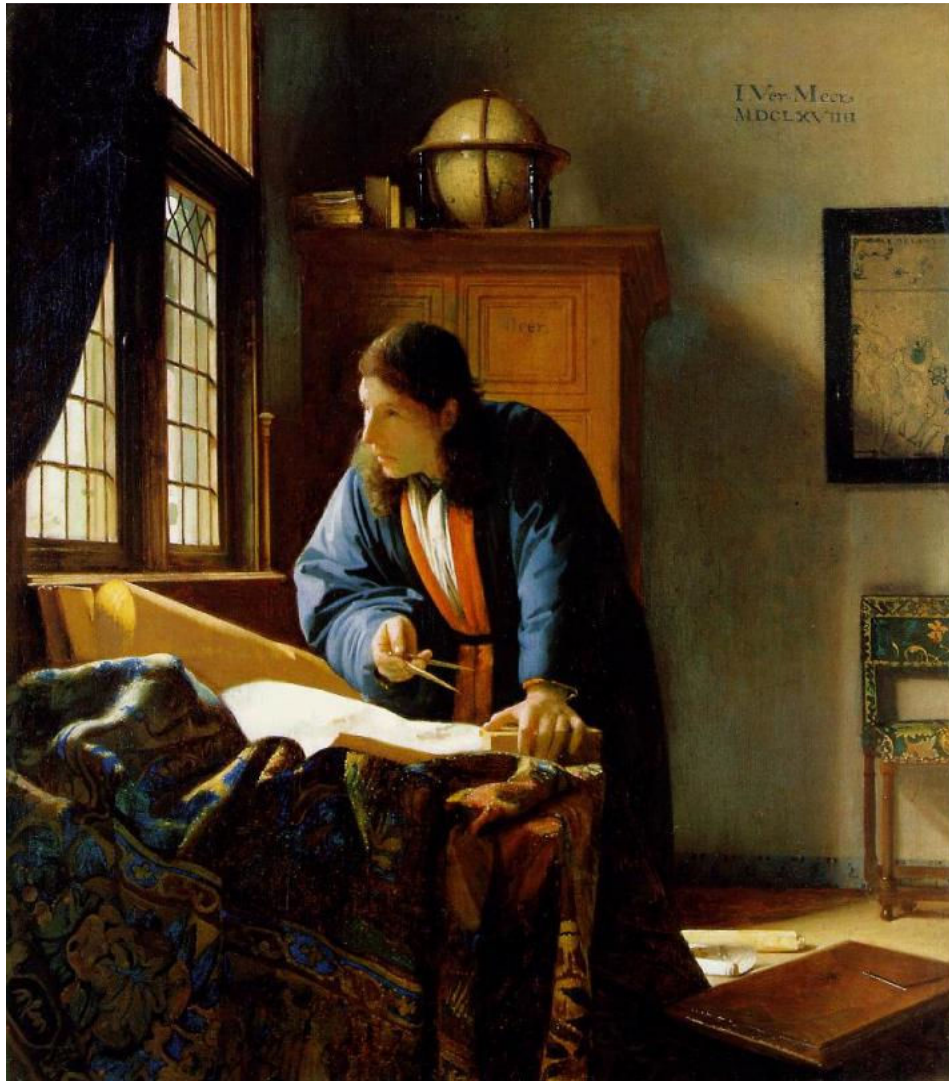
“En algunos lugares, como en los Países Bajos, los mapas llegaron a ser tan apreciados durante el siglo XVII que competían con la pintura en la decoración de los muros de los hogares burgueses, pasando de ser instrumentos del conocimiento científico que ofrecen información técnica, al mostrar posiciones y distancias, a ejercer un poder de seducción por medio de los topónimos que convierten los puntos grabados en el papel en evocadoras ciudades. Sucede entonces que esos nombres no podían quedar reducidos a una simple señal convencional, y los mapas se empiezan a orlar con imágenes características de esas ciudades, ofreciendo vistas topográficas que muestran siluetas de las urbes, los puertos y los monumentos. Estas viñetas alcanzaron una gran maestría descriptiva siendo consideradas por algunos historiadores del arte uno de los orígenes del género pictórico paisaje. La posición preferencial que ocupaban estos mapas en los hogares burgueses ha quedado fielmente plasmada en algunos cuadros de Jan Vermeer, aparecen mapas en la pared de fondo del salón en el que transcurre la escena pintada.” (MADERUELO, 2008: 291)



11- Oficial y muchacha sonriente, 1660, Jan Vermeer

## 2.5) La Edad Moderna y la Edad Contemporánea

Los cuadros de Vermeer ya son un clásico representante de la transición de la modernidad a la contemporaneidad. Cuando pensamos en un espacio interior decorado con un mapa, señal de riqueza y poder del siglo XVII y del XVIII, o en cómo la pintura de paisaje y de género histórico muchas veces se acerca a las formas cartográficas percibimos que el mapa es a la vez un complemento, un accesorio, y también el personaje principal.



12- El geógrafo, 1668/1669, Jan Vermeer.

El mapa puede ser considerado como el representante mismo de la Modernidad, el símbolo de la Era Moderna.

“La modernidad, frente al mundo simbólico de la Edad Media, se afianza en el rigor de los actos científicos, como la relación analógica de escalas que se establece entre mapa y territorio; por el contrario, en la posmodernidad, el mapa es entendido como paradigma de simulacro de la realidad, como una reducción de la realidad en la que, necesariamente, han desaparecido infinidad de elementos suyos que quedan encubiertos bajo la convención de sus símbolos.” (MADERUELO, 2008: 292)



13 - Alegoría de la pintura, 1665/1666, Jan Vermeer.

Durante el siglo XX, la cartografía ha cambiado de forma significativa. Los mapas se convirtieron en parte de la vida cotidiana, pues se hacían menos costosos y más fáciles de reproducir. La informática y las nuevas tecnologías también fueron responsables por esa “revolución cartográfica”. Para los cartógrafos, la digitalización hizo que todo el proceso de elaboración de un mapa fuese mucho más fácil, pero “otros afirman que la informatización

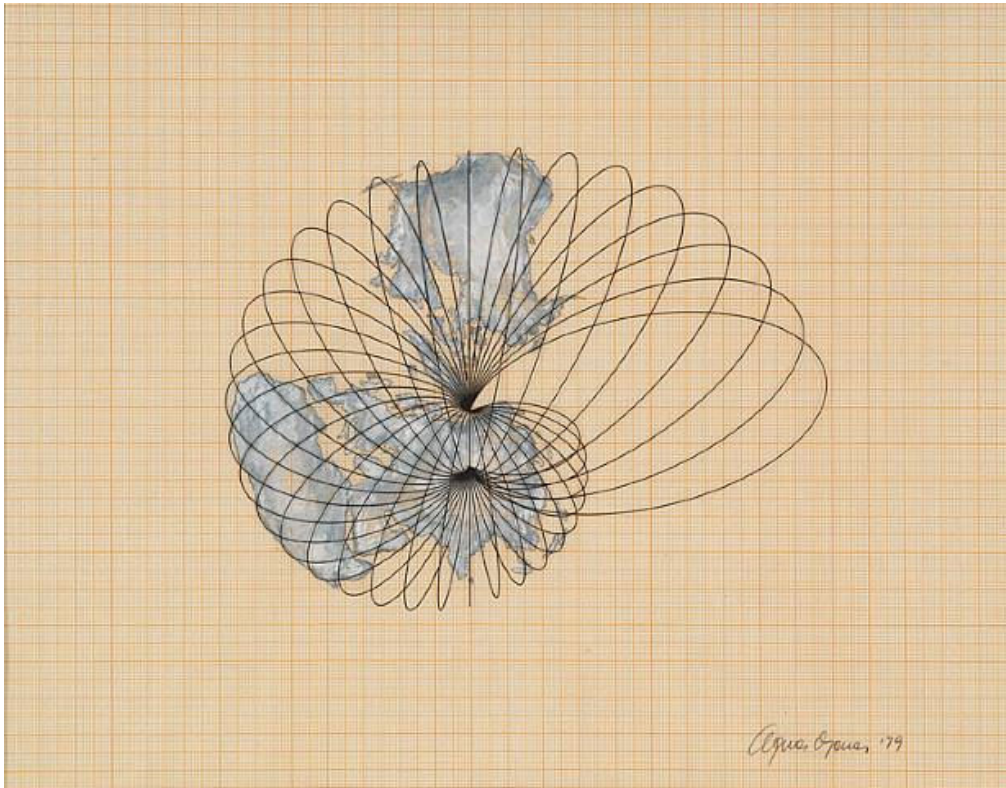
ha hecho que los mapas sean menos artísticos y, con ello, menos atractivos.”  
(HARWOOD, 2008: 149)

Desde el tiempo de los primeros mapas hasta hoy, la capacidad para cartografiar la tierra ha estado asociada con la capacidad para controlarla. Un territorio bien cartografiado podía ser un territorio bien gobernado y poderoso. De los mapas imaginarios hasta la Edad Media y después la cartografía como disciplina y discurso científico de los siglos XVIII y XIX, los mapas eran utilizados para demarcar un territorio y servir como guía. En los siglos XX y XXI los artistas cambian este uso.

“El mapa, que había aparecido ocasionalmente en la pintura como un objeto decorativo y significativo más, colocado en las manos de los navegantes o científicos y sobre las mesas, en cuadros de temática histórica, cobra a finales de los años cincuenta del siglo XX un inusitado interés, al ser requerida la imagen del mapa como objeto plástico por veteranos artistas como Jasper Johns o Agnes Denes (...) hasta llegar al argentino Guillermo Kuitca, cuyas primeras obras eran mapas”. (MADERUELO, 2008: 292)

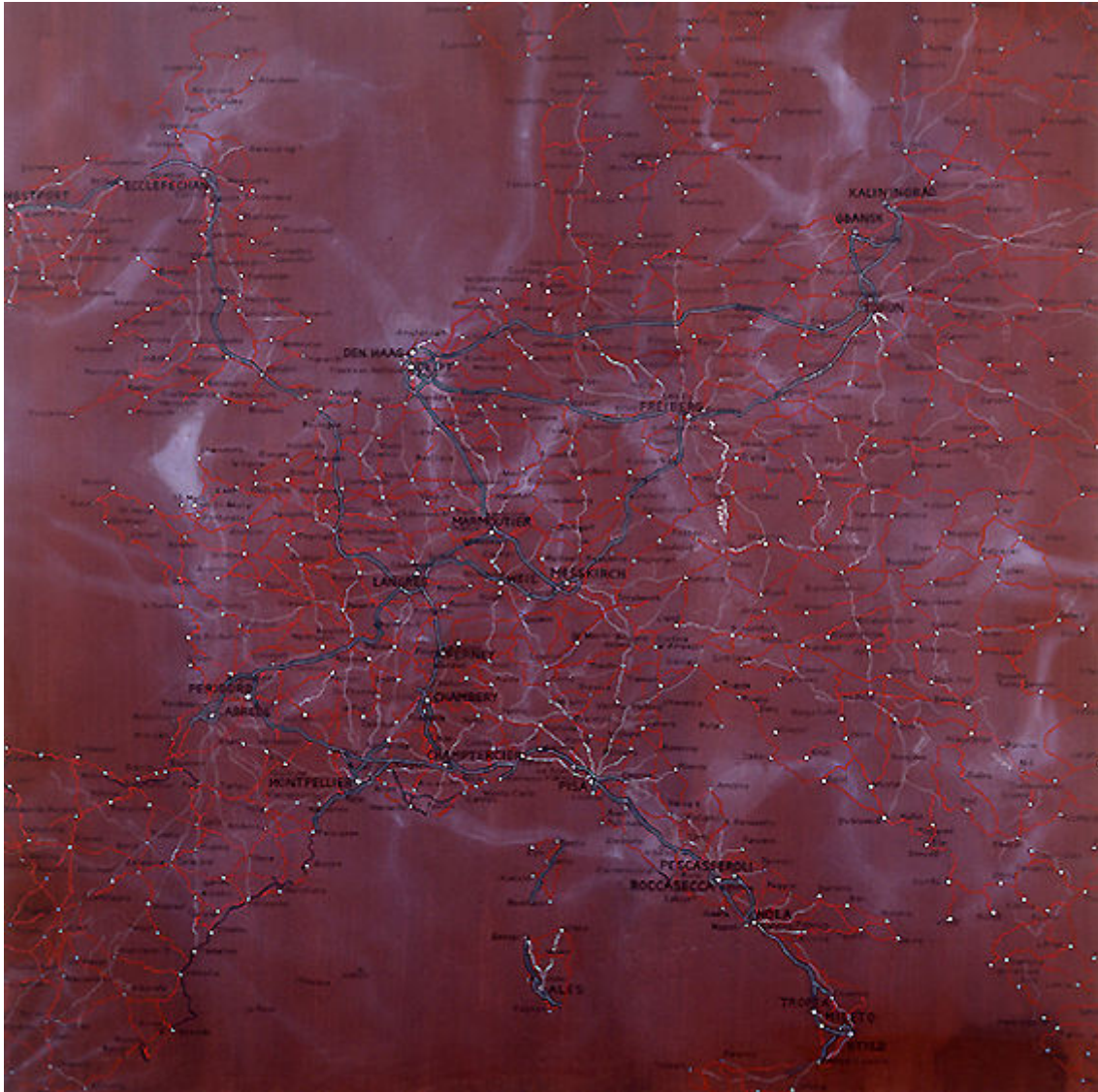


14 – Map, 1961, Jasper Johns.



15 – Map Projection, 1976, Agnes Denes.

Después de la Segunda Guerra Mundial, con Europa destrozada, los Estados Unidos pasan a tener un protagonismo también en el mundo del arte. El centro geográfico del arte cambia y, con la globalización, artistas del 'nuevo mundo' empiezan a producir mapas variados y a reflexionar sobre el territorio.



16 – Big Circuit, 1993/1995, Guillermo Kuitca.

Los mapas van tomando otras formas, nuevos colores, diferentes sentidos. Transforman el territorio y el imaginario. Dentro de la Historia del Arte, algunos de los movimientos más importantes para pensar el territorio, fueron el Dadaísmo, el Surrealismo, el Situacionismo o el Land Art, por ejemplo, que no sólo sirvieron para pensar, pero también para interferir en el espacio, transformando el paisaje. Este trabajo de investigación ha hecho un recorrido por la historia del mapa para empezar, a partir de ahora, a trazar una

cartografía del mapa en el arte y, ¿por qué no?, una cartografía del arte mismo. Vamos a ver y a reflexionar sobre el mapa como objeto y obra de arte, pero también sobre las representaciones subjetivas del imaginario a través de las obras y de exposiciones de artistas contemporáneos.

### 3) LAS CARTOGRAFÍAS EN EL ARTE

El encuentro del mapa con el arte del siglo XX era inevitable (Monsaingeon). El diálogo establecido entre las poéticas visuales producidas por los artistas modernos y contemporáneos posee una nueva mirada sobre las geografías y las fronteras mundiales, las sociedades y las culturas, la cotidianidad y lo real. El mapa en el arte da, muchas veces de una manera sencilla y sutil, una nueva dimensión y nuevas percepciones del lugar.

Los artistas crean mapas en soportes variados y obras híbridas (objetos-esculturas, fotografías, dibujos, pinturas, vídeos, instalaciones...) y así proporcionan otras maneras de contar una historia, otras perspectivas sobre el paisaje cotidiano. Los materiales y metáforas utilizados por los artistas en la construcción de la obra de arte son amplios, pero tienen en común temas como la comunicación, la memoria, la identidad, el tiempo y el espacio, los cuales se articulan con el entorno vivenciado por los artistas. Sus trabajos se presentan en objetos sacados de la cotidianidad y transformados en obras poéticas.

Hay un listado inabarcable de artistas que trabajan o han trabajado con el mapa como objeto-base de sus obras en sus trayectorias profesionales, de forma independiente o participando de algún movimiento artístico. Para mejor situar algunos artistas y el protagonismo que el mapa adquiere dentro de sus trayectorias, podemos trazar un panorama sintético del mapa en el arte. Entre todos los artistas podemos citar algunos nombres que se destacan en ese escenario, cuyos mapas ya son iconos dentro de la Historia

del Arte, como los consagrados Alighiero Boetti y Joaquín Torres García, o artistas más jóvenes, cuyos mapas también son protagonistas como Cristina Lucas, Mateo Maté, Rosana Ricalde o Adriana Varejão.

En esa investigación vamos a establecer una relación entre las narrativas de artistas y obras y también dar especial atención a los trabajos desarrollados por artistas contemporáneos con una larga trayectoria de trabajo con los mapas. Cabe decir que, entre tantos artistas, fue posible una aproximación personal con algunos de ellos, desde la investigación para la presentación del DEA en 2010 y, que además, fue posible realizar una exposición con la artista Rosana Ricalde en 2012.

Para una mejor visualización de los trabajos de estos artistas seleccionamos algunas imágenes que pueden ilustrar lo mencionado anteriormente para fundamentar la discusión sobre el territorio imaginado y real. En la última parte de este capítulo vamos a mencionar las exposiciones protagonistas de ese universo de los mapas en el arte y las poéticas del territorio. Pero antes, se hace necesaria una contextualización histórica con algunos de los significativos movimientos de las vanguardias de principios del siglo XX y también de la segunda mitad para mejor situar la producción de artistas actuales y la relación de las poéticas establecidas a lo largo de este proyecto.

El mapa y el territorio pasan a ser protagonistas de las vanguardias del siglo XX, pero desde principios del siglo XIX, la ciudad va a competir en escenarios y en variedad con la naturaleza (Maderuelo). Baudelaire en su ensayo sobre Constantin Guys, *El pintor de la vida moderna*,

explica cómo la vida de la ciudad no sólo es curiosa y fantástica, sino que está revestida de un halo de heroísmo moderno.

“Es ya un tópico mencionar la disección que Walter Benjamin hace, a través de los escritos de Baudelaire, de la figura del flâneur, ese paseante, rentista ocioso, que vagabundea por las calles del París de Haussmann, que, como dice Benjamin, ‘va a hacer botánica al asfalto’, que se deleita en la contemplación de los bulevares y de los edificios, descubriendo la cualidad espectacular de la arquitectura, pero, sobre todo, contemplando el bullicio de la ciudad en su conjunto como grandes panorámicas,” (MADERUELO, 2008: 169)

Aquí nos interesa hacer un recorte temporal para mejor situar algunos de los trabajos, dentro del arte contemporáneo, elegidos para la presente investigación y discutidos posteriormente. Las deambulaciones dadaístas y los posteriores mapas contruidos por los surrealistas y los situacionistas sirven de base para empezar el debate establecido entre las obras de estos artistas, que a día de hoy siguen recreando nuevas maneras de percibir el mundo. También el arte conceptual y el *land art* sirvieron de referencias para la creación poética de los mapas de esos artistas actuales, algunos ya mencionados, que vamos a presentar ahora.

### 3.1) Las referencias del siglo XX

La percepción del espacio externo, con caminatas urbanas, la apropiación de objetos de lo cotidiano y el empleo de materiales hasta entonces nada convencionales, habían empezado ya en los años del

Dadaísmo. Los dadaístas estaban interesados en la vida de la gran ciudad, su descomposición y su fragmentación. La ironía, la comicidad y la crítica eran elementos constantes del movimiento Dada.

“Desde el planteamiento de destruir las ideas que se han forjado sobre lo que es el arte y la literatura, el grupo dadaísta de París intentó realizar algo que no fuera escribir y declamar poemas o dibujar y pintar imágenes, surgiendo así la ocurrencia de realizar ‘manifestaciones, excursiones y visitas’, actos que no tienen nada de ‘artísticos’, sino que se aproximan a la realidad de la vida.” (MADERUELO, 2008:170)

Según el autor Francesco Careri, las deambulaciones o el *ready-made* urbano de los dadaístas representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio y no a un objeto. Basados en las primeras iniciativas tomadas por los dadaístas a principios del siglo XX, los surrealistas y, posteriormente, los situacionistas reinventan el proyecto de la superación del arte y la rebelión contra el orden y las convenciones establecidas en aquella época.

“En el Primer manifiesto del surrealismo (1924) se declara la soberanía del deseo y la sorpresa, apostando por el inconsciente como fuerza creadora. Siguiendo esos preceptos, durante el primer período surrealista, antes de 1930, André Breton ya había desarrollado los conceptos de azar y coincidencia, y técnicas creativas como el automatismo psíquico, la narración de sueños, la escritura automática y los juegos colectivos, entre ellos el deambular sin objetivo ni destino sólo para dejarse sorprender con lo que aparecía casualmente ante los ojos.” (MADERUELO, 2008: 170)

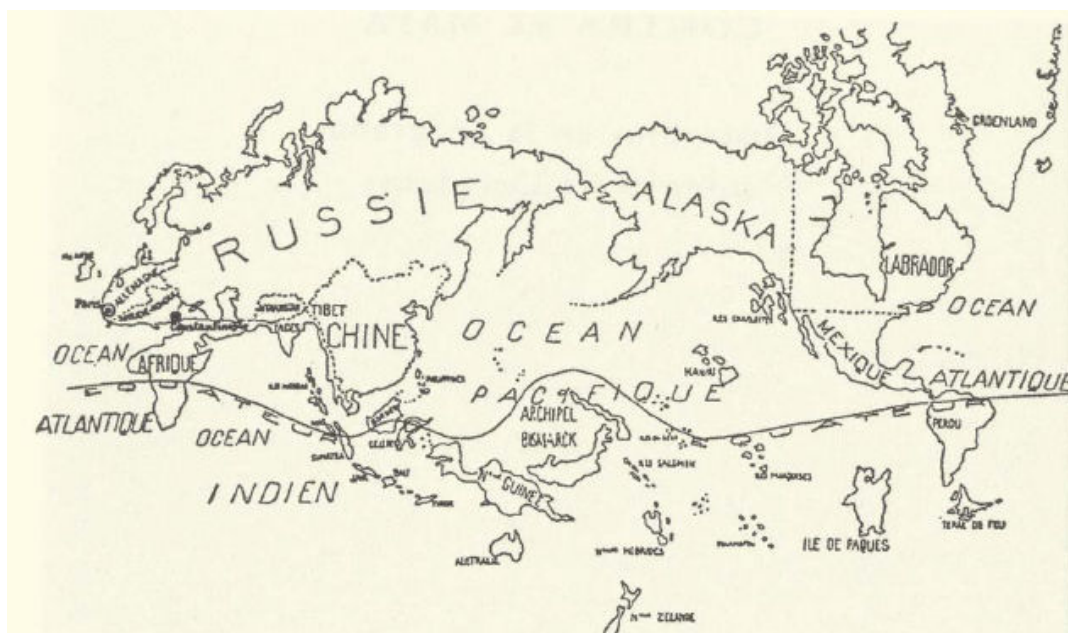
El mapa tiene, y ha tenido, un gran poder de atracción junto a los artistas de diversas épocas y movimientos. Los dadaístas no intervienen en el espacio público, sino que llevan a los artistas al lugar elegido, pero sin llevar a cabo ninguna acción material. Tras la experiencia dadaísta en el París de los años veinte del pasado siglo se pasó de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real.

“A partir de las visitas de Dada y las posteriores deambulaciones de los surrealistas, el acto de recorrer el espacio sería utilizado como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte.” (CARERI, 2003: 70)

París será el territorio elegido por los surrealistas para poner en práctica su proyecto revolucionario de la superación del arte. La exploración de lo banal, las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad, el viaje emprendido sin finalidad y sin objetivo son algunas de las ideas de los artistas del Surrealismo, según destaca Careri, y podemos citar la imagen del mapa publicada en la revista belga *Variétés*, en 1929, como una emblemática representación de la visión de mundo de los surrealistas. La experimentación en el espacio real de la ciudad, las deambulaciones, realizadas con la intención de entrar en contacto con la parte inconsciente del territorio, a través de mapas mentales, construyen una práctica de los surrealistas que, de cierta manera, va a influenciar en la cartografía situacionista.

“El mundo en la época de los surrealistas plantea una clara

alusión a ese nuevo diseño mundial que perseguían los miembros del grupo, haciendo patentes las partes del planeta que tenían interés para ellos, tachando algunas fronteras y dibujando otras nuevas.” (DIEGO, 2008: 14)



17- El mapa del mundo en la época de los surrealistas, *Variétés*, junio de 1929.

“A principios de los años cincuenta, la Internacional Letrista, que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista, reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de anti-arte, y lo asume como un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra. Después de la “visita” de Dada y de la “deambulación” surrealista, se acuña una palabra nueva: la *dérive*, una actividad lúdica colectiva que no sólo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de “psicogeografía”, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. La *dérive* es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, y que se propone como una superación de la

deambulaci3n surrealista.” (CARERI, 2002: 92)

Los “mapas influenciados” de los situacionistas est1n directamente asociados a la visi3n de una “sociedad l3quida”, seg1n la idea de Bauman. Aqu3 podemos definir el t3rmino “l3quido”, a d3a de hoy, como un adjetivo que refleja los efectos de la globalizaci3n, de las migraciones, el nomadismo, el turismo, Internet, la telefon3a m3vil, etc. Los artistas contempor1neos se apropian de referencias de los movimientos art3sticos del siglo XX y transforman sus obras en espejos que dan cabida a reflexiones sobre la “modernidad l3quida” en que vivimos.

De acuerdo con Bauman, “los objetos 1tiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepci3n, los desechos de ma1ana. Todo es prescindible, nada es verdaderamente necesario, nada es insustituible. Todo nace con la marca de la muerte” (2007:45). Los artistas contempor1neos citados arriba trabajan, no solo con versiones de esta realidad, como se1ala Diego (2005:268), sino que presentan nuevas versiones y miradas distintas sobre lo banal, el espacio y lo cotidiano.

Los situacionistas van a abandonar la escritura para interesarse por la vida, buscando la poes3a en los rincones de la ciudad. Siguiendo algunas ideas dada3stas y surrealistas ellos reconocen que el perderse por la ciudad es una posibilidad expresiva concreta del antiarte, y lo asumen como un medio est3tico-pol3tico a trav3s del cual intentan subvertir el sistema capitalista de la posguerra. Ese perderse por la ciudad, como un actualizado *fl1neur* baudeleriano, reclama un m3todo y una intenci3n, el m3todo lo denominar1n ‘psicogeograf3a’, y la intenci3n ser1 bautizada con el nombre de *d3rive* (deriva).

La ciudad aparece ante los ojos de los situacionistas como un texto que se puede leer; pero, también reescribirlo e interpretarlo. Para Maderuelo (2008: 176) los situacionistas, en vez de proponer una interpretación subjetiva y pasional, azarosa e inconsciente, como las que podría plantear un André Breton, ellos la van definiendo como instrumento político de intervención sobre la vida cotidiana, alienante y aburrida, intentando transformar la realidad en algo maravilloso. Esto les lleva a la idea de 'construir situaciones' en la cotidianidad, para lo cual era necesario abandonar el sueño surrealista y pasar a la acción.

Para los situacionistas no existía una separación entre la vida real, que aliena y aburre, según los surrealistas, y una vida imaginaria maravillosa: "era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso. Ya no era el momento de celebrar el inconsciente de la ciudad, era necesario actuar en vez de soñar." (Careri, 2002:94)

Según Maderuelo, las tres principales definiciones del movimiento situacionista son:

"Psicogeografía: estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Urbanismo unitario: teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento. Deriva: modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido, a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia. (2008: 177/178)

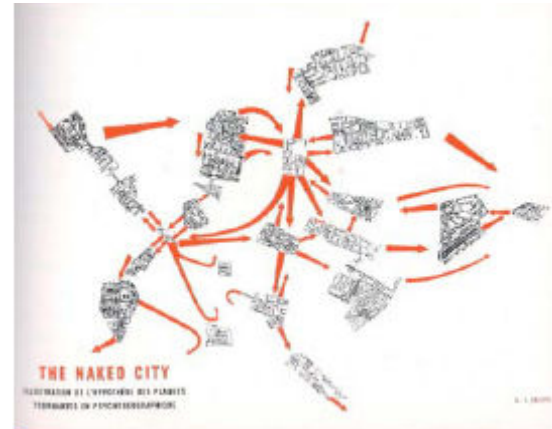
El artículo 'Teoría de la deriva' de Guy Debord, publicado antes de fundarse el movimiento situacionista, ha aportado los fundamentos e importantes temas para el grupo. Debord no veía el espacio urbano simplemente como un espacio físico o como una superficie, llena de relieves topográficos con un aglomerado de construcciones que limitan o encauzan el libre deambular, Debord lo interpreta como un 'relieve psicogeográfico' cuyas limitaciones y oportunidades no son apenas físicas o materiales, sino de índole 'pasional', que incluyen lo sensible y lo sensorio.

El azar es un factor importante en la deriva - técnica artística desarrollada por el dada y seguida por el surrealismo, pero, como explica Maderuelo, "el vagabundeo situacionista tendrá como marco la ciudad, cargada de focos de posibilidad y, como sentido, la cultura urbana, repleta de significados." (2008:178)

En 1957 Guy Debord es quien se encarga de elaborar la síntesis, incluso en imágenes, de la Internacional Situacionista: crea el primer mapa psicogeográfico situacionista "Guide Psychogéographique de Paris" y en el mismo año publica otro mapa "The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie".



18- Guide Psychogéographique de Paris, 1957, Guy Debord.



19- The Naked City, 1957, Guy Debord.

“En ninguno de los mapas están señalados los recorridos interiores por los barrios y las placas forman un sistema de islas que puede recorrerse en su totalidad, mientras que las flechas son los fragmentos de todas las derivas posibles, trayectorias en el vacío, errabundeos mentales entre los recuerdos y las ausencias. Entre los barrios fluctuantes se encuentra el territorio vacío de las amnesias urbanas. La unidad de la ciudad solo puede ser el resultado de la conexión de unos recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. Parece como si la deriva haya empezado a crear en la ciudad unos vórtices afectivos, como si la generación constante de pasiones haya permitido que los continentes asuman una autonomía magnética propia y que hayan emprendido por si mismos su propia deriva a través de un espacio líquido.” (CARERI, 2002:106)

Los mapas de Debord permiten una infinidad de lecturas e interpretaciones, que van más allá de una mera ilustración de la idea de la deriva. De acuerdo con Maderuelo, puede significar desde “una denuncia de la

segregación funcional de la ciudad, como la expresión del nomadismo urbano o como una crítica a las diferencias entre las clases sociales que habitan los distintos distritos de una misma urbe.” (2008: 297) Y sigue reflexionando sobre el segundo mapa producido por Debord:

“Tal como indica el título, lo que se cartografía en este mapa es la ‘ciudad desnuda’ o, tal vez mejor, deberíamos traducir naked como ‘desnudada’ en el doble sentido de despojada de ropajes y de desatada de los nudos o cadenas que la aprisionan a una realidad alienante. Lo que en esta obra cartografía Debord responde a la práctica del détournement situacionista, por eso, aunque cada fragmento han sido girados y desplazados de sus posiciones originales para conformar otra geografía aleatoria que no responde a una realidad generalizable para cualquier ciudadano que recurre a las convenciones del plano con el fin de situarse, sino a una realidad deseada en la que desde un fragmento se puede ir a otro obviando las zonas que carecen de interés o atravesando necesariamente por un nudo o vértice que resulta ineludible.” (2008:297)

Por aquel entonces, Guy Debord ya percibía los cambios del espacio urbano parisino y de cómo la ciudad se estaba transformando en un bien de consumo, en una mercancía para los turistas, homogeneizándose a través de la construcción de una imagen tópica, en lo que pocos años después identificaría como ‘espectáculo’.

La Internacional Situacionista fue un movimiento de gran ambición, donde las reflexiones sobre la ciudad, el tiempo, el espacio, el arte siguen influenciando a muchos artistas hoy en día. Se puede afirmar que algunos de los aspectos más importantes del proyecto situacionista fue el espíritu hedonista y libertario y la disolución de las barreras entre el arte y la

vida teorizada por los movimientos de vanguardias, especialmente el dada y el surrealismo. También la concepción de la ciudad como lugar de creación cultural y de acción política en contra a la alienación de la sociedad de consumo. Fueron los situacionistas - teniendo como uno de sus principales interlocutores a Guy Debord - quienes tuvieron la capacidad de ver e interpretar las transformaciones de las sociedades occidentales, del consumo material al consumo de imágenes e información.

“Allí donde el mundo real cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas lo fue el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual.” (DEBORD, 1976: 137)

El mundo parece que ya no se ofrece tan fácilmente a un mapeamiento, pero de maneras diferentes, el arte trabaja para rescatar la sensibilidad y las percepciones individuales amortiguadas. Las obras elegidas para este trabajo nos permiten un viaje imaginario, emocional, donde cada espectador construye su recorrido y lo experimenta a su manera. Por eso mismo, lo que pretende esta investigación es enseñar uno de los posibles caminos. Un camino que se permite conocer, aún más, lo que hacen esos artistas, lo que buscan, lo que creen y lo que crean a través de un diálogo y una interrelación de sus obras con el mapa como base para sus lecturas e interpretaciones de los territorios imaginados.

### 3.2) Narrativas, territorios y visualidades:

La idea en esta parte del trabajo es buscar las referencias de los movimientos citados anteriormente en las obras de artistas contemporáneos, consagrados o noveles. Además de trazar un panorama del arte contemporáneo a través de los mapas, de los viajes, de las ciudades y de la casa. Así podemos discutir algunas de las narrativas posibles, de los espacios de representación, de los territorios de imaginación y de las visualidades plásticas creadas por los artistas aquí seleccionados.

Vamos poner a dialogar obras que van desde mapas físicos a objetos casi abstractos que dan el sentido de mapa, de recorrido y de ensueño; vamos a pasar por la representación del mundo y también por el espacio privado e íntimo de la casa y de uno mismo, para que podamos tener una idea más amplia y significativa de la representación de los territorios imaginados en el arte actual.

Si pudiéramos pensar en un proyecto de exposiciones, donde las obras presentadas tienen sus particularidades e inquietudes propias, pero que también interactúan y establecen una relación entre ellas, lo que presentamos a seguir podría ser también una propuesta más de exposición - algo diferente de las ya realizadas en museos de arte - y algunas de las cuales discutiremos más adelante.

Todo eso para decir que las posibilidades de trabajar con el objeto mapa y las creaciones artísticas que surgen de él son infinitas e inagotables. Siempre se puede contar versiones de la misma historia y crear narrativas invertidas, transversales. Siempre se puede ir más allá de las fronteras

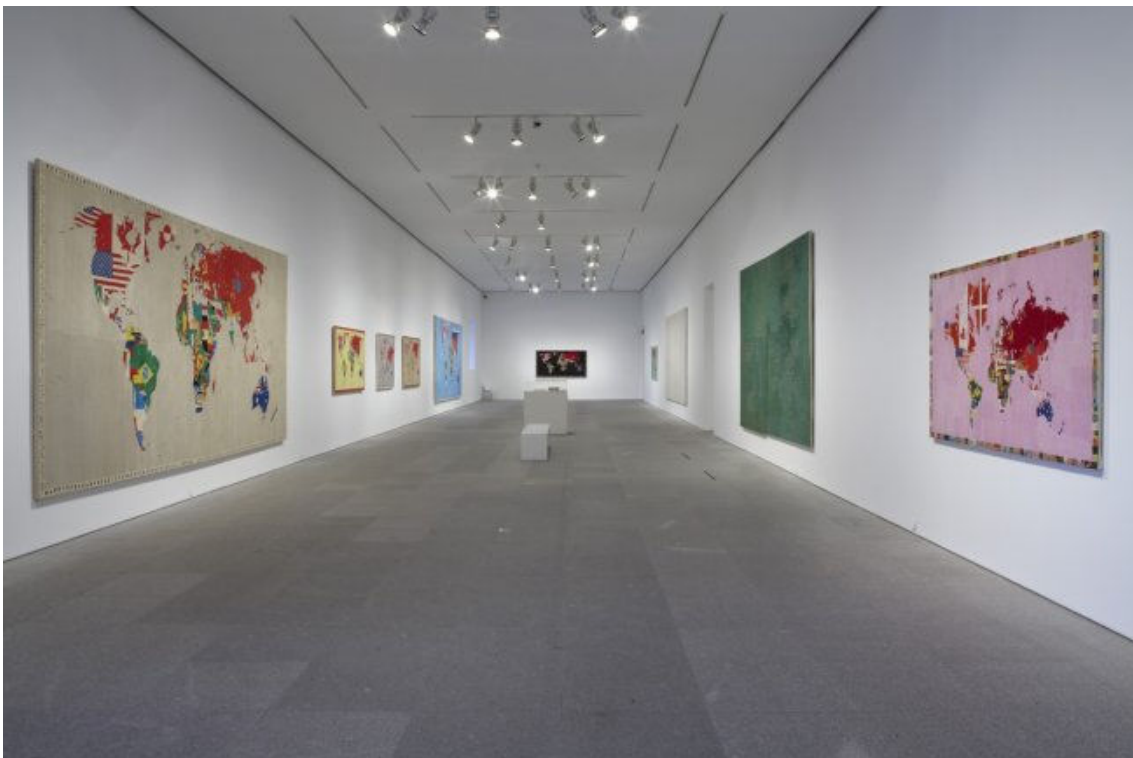
geográficas y de las imposiciones políticas, económicas, sociales y/o culturales. Siempre se puede pensar en nuevas propuestas, nuevas relaciones y nuevos diálogos entre las obras que hacen una reflexión interesante sobre nuestro tiempo y espacio, sobre nuestra contemporaneidad.

Tal vez la idea de intentar crear un panorama suene un poco pretenciosa y la definición que mejor corresponda a lo que vamos a establecer a continuación sea, en realidad, la construcción de un mosaico con pequeños fragmentos de historia o, si prefieren, una colcha hecha de trocitos de tela cosidos uno a uno, como un *patchwork* que puede ser visto o leído individualmente o en conjunto. Siguiendo la estela del historiador Aby Warburg (1866-1929) que organizaba los libros de su biblioteca por afinidad y ha establecido una mirada innovadora sobre la Historia del Arte al crear su proyecto denominado “Atlas Mnemosyne”, vamos a crear aproximaciones entre imágenes de diferentes artistas contemporáneos para tratar de los territorios imaginados y sus representaciones en nuestra historia reciente.

El atlas que Warburg se ha construido tiene 70 paneles con cerca de 1300 imágenes y la exposición “Atlas”, comisariada por Georges Didi-Huberman, de la cual hablaremos más adelante, se guía por el “Atlas Mnemosyne” y presentaba imágenes de artistas diversos. Cabe resaltar que las relaciones propuestas aquí toman como referencia esa idea de la construcción de los atlas a través de imágenes que se articulan y se asocian. Y que pueden ser infinitas, como veremos a continuación.

Para empezar nuestro recorrido o la construcción de un atlas de imágenes donde el mapa, los viajes, el contacto con el otro y el territorio surgen

como protagonistas, sería imposible no citar los mapas del artista italiano Alighiero Boetti (1940-1994), que ya son un clásico no solo dentro de su propia obra, sino también de la reciente Historia del Arte. Entre 2009 y 2012, tres grandes museos - Tate Modern, en Londres; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid y MoMA – Museum of Modern Art, en Nueva York - hicieron una gran retrospectiva de la trayectoria de Boetti y estaban todos los tapices de sus atlas reunidos.



20 - Vista de una sala de la exposición *alighiero boetti. Estrategia de juego*, en el MNCARS, 2011.

Alighiero Boetti estuvo vinculado en sus inicios al arte povera (movimiento italiano cuyo momento de máximo impulso comprende desde 1967 hasta los años setenta), pero muy pronto se desmarcaría de este movimiento, pues “ha sido un artista prolífico e inclasificable, que trató de alejarse de

cualquier forma de ensimismamiento autoral, explorando a lo largo de su carrera diferentes modos y grados de actividad colaborativa. Su obra puede enmarcarse dentro de otra relacional y en ella desempeñan un papel clave nociones como multiplicidad, dualidad o desdoblamiento (no en vano, a partir de 1972 decide firmar sus proyectos como Alighiero e Boetti) y se busca un equilibrio entre lo intelectual y lo sensible, entre orden y desorden, entre individualidad y colectividad. Fundiendo rigor conceptual, vocación experimental y sentido lúdico, Boetti deja siempre que el azar y la casualidad interfieran en su trabajo. Un trabajo con una fuerte carga poética e icónica en el que se recurre a una gran variedad de técnicas y herramientas -desde el dibujo o la pintura al mail art o la producción de objetos artesanales- y donde se concibe al espectador como un cómplice, como un compañero de juego.



21 – Map, Alighiero e Boetti

Su incesante búsqueda de un diálogo con el otro y su cuestionamiento de la visión del creador como demiurgo le llevaron a interesarse por tradiciones culturales no occidentales y a experimentar diferentes formas de cooperación que, en muchos casos, propiciaron que el desarrollo de sus trabajos escapara de su control. En *estrategia de juego*, la primera exposición retrospectiva que se le dedica en España, hay una selección de los bordados y tapices que hizo en colaboración con artesanos de Afganistán y Pakistán, como *Mappa* (1971-1994), un conjunto de bordados que reproducen mapamundis con los colores de la bandera de cada país; u *Ordine e disordine* (1973), tapices elaborados con cuadrículas de letras de diferentes colores y tamaños. En éstas y otras obras, Boetti concibe la idea y decide las formas o elementos con los que se va a trabajar, pero deja en manos de otras personas su realización material y también ciertas decisiones claves para su composición final.

En la muestra, que reúne más de un centenar de piezas de distintos momentos de su trayectoria artística, se exponen también algunas de sus primeras producciones, cercanas aún a los postulados del arte povera (por ejemplo, *Lampada annuale*, una caja de madera con una bombilla que se enciende durante once segundos al azar cada año), así como trabajos fundamentales en la evolución de su propuesta discursiva, como la obra de arte postal *Viaggi postali* o la misteriosa y evocadora serie *Aerei* (1978-1989), paneles de grandes dimensiones realizados a bolígrafo o acuarela en los que aparecen numerosos aviones surcando el cielo.”

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/alighiero-boetti-estrategia-juego>)

en 25/05/2013

De todos los trabajos de Boetti nos interesa destacar los mapas y las postales. Los mapas por los motivos ya mencionados, pero más que nada por recuperar el propio sentido de modernidad y establecer una relación curiosa entre pasado, presente y futuro, al ser estos mapas bordados de forma artesanal por manos femeninas de países y culturas alejados, que van entablando una conversación silenciosa con occidente a través de los hilos, los colores, las formas y las banderas.

Más que tiempos y espacios distintos, también se entrecruzan oriente y occidente en los tapices de Boetti. La imaginación del artista y la ejecución de manos anónimas y diversas construyen esos territorios imaginados, nunca visitados por muchos, pero que tienen su identidad y posición geográfica evidentes a través de fragmentos reconocibles de sus banderas, - icono máximo de identificación de un país. Diferente de los atlas comunes, la representación del océano que, con su función dicotómica, une y separa a la vez países y continentes, no es siempre de color azul. Hay mares rosa, amarillo, negro. Son como fondos o soportes, mesas o tableros, que sostienen ese gran mosaico de colores, intereses, conflictos, amistades. Bajo la diversidad de banderas también hay una diversidad de concreciones y subjetividades que constituyen el ser humano y el mundo mismo.

Boetti también ha producido algunas obras que consistían en enviar y reenviar cartas a amigos o conocidos, en total 25, pero que nunca han

recibido sus cartas, pues las direcciones estaban intencionadamente incorrectas o no existían. Las cartas eran devueltas por los correos y enviadas en un sobre nuevo a una diferente dirección para que hiciera un nuevo viaje.

Las cartas (el artista ha recuperado 19 de las 25 iniciales) han viajado por muchos países alrededor del mundo y han pasado por las manos de diferentes personas. Cuando las cartas volvían al remitente, es decir, al artista Alighiero Boetti, tenían retenidas en sí mismas algo (un trazo, una pista) del viaje que hicieron, de los sitios por donde pasaron y de las personas que las han tocado. Es interesante observar que el contacto establecido entre dichas personas y el artista, a través de las cartas y las postales, ha sido virtual o incluso imposible, pero la memoria y la imaginación de todos los involucrados en este proceso o “juego”, como prefiere Boetti, están de alguna forma impresos en las cartas y postales, creando así un mapa subjetivo de territorios imaginados dibujado por los viajes de los sobres, que iban y volvían, casi como en un baile, una danza surrealista de movimientos por diferentes partes del globo.



22 – Viaggi Postali, Alighiero Boetti, 1969/1970.



23 – Viaggi Postali (detalle - de las 25, 19 han completado el viaje).



24- Dossier Postale, 1970

Boetti, así como muchos artistas que vamos a ver a continuación, transforma la idea del mapa - una representación reducida del mundo falsamente objetiva, como lo hace creer la cartografía -, en fragmentos, partes dispares y heterogéneas que amplían y aproximan las relaciones humanas en el contexto global. Relaciones estas que, sin embargo, no están libres de conflictos, olvidos, fronteras separatistas que forman parte de este todo artificioso, construido igual que los mapas. (Diego, 2008)

Si se puede reducir el mundo en el mapa, es decir, en una representación gráfica, también se pueden reducir los fragmentos del mundo en una tarjeta postal. Esto significa recoger

“cosas banales de cada sitio que lo representan, que son específicas de ese sitio y que no podrían ser de ningún otro, trozos de mundo que permiten poseer el planeta entero y llevárselo a casa, coleccionarlo; estereotipos del mundo que plantean es su paradoja una estrategia sólo en apariencia opuesta a la del mapa. Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide sino que reúne, comprime, reduce, resume, escribe, dicta. La tarjeta postal crea, igual que el mapa, la sensación de tenerlo todo a mano, ordenado y catalogado, domesticado en su diferencia, al haber convertido dicha diferencia - la excepción - en mera anécdota: lo inconfundible de la postal es que el todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada. (...) Hay en ambas maniobras, tan idénticas en sus estrategias pese a que el mapa - el todo - aparente alejarse y la postal - el detalle - acercarse, la intención perversa de poseer el mundo en sus particularidades, síntoma de poder además para los poseedores”. (DIEGO, 2008: 20)



25 – La Mole Antonelliana, Aleguiero Boetti, 1973.

Una artista que también se vale de las tarjetas postales para recrear el mundo es la brasileña Rivane Neuenschwander. La producción de la artista se caracteriza por una atención poco común al detalle. La mirada de

Rivane está volcada a los fenómenos que pasan casi siempre imperceptibles.

La obra *Mapa mundi BR (Postales)*, de 2007, está compuesta por 65 postales (10X15cm cada) de lugares brasileños (estados, ciudades, barrios, calles), pero que no es posible indentificarlos, sino que, tal vez, la periferia o locales más populares, sea un punto en común de estos sitios. En ellos están retratadas tiendas, restaurantes, hoteles que representan ciudades o países, en general extranjeros, formando así una cartografía un tanto diferente y bastante intrigante. En las imágenes se pueden leer nombres como New York, Madrid, USA, Brasil, etc. Hay una discrepancia entre la imagen y el texto, un dislocamiento imaginario. Algo entre un registro documental y un *collage* surrealista: donde se lee Paraguay se puede tratar en realidad de Minas Gerais o puede estar escrito en la foto Habana, pero ser el interior de São Paulo.

“Y en este juego fetichista, tan querido para los miembros del surrealismo, las postales terminan por ser mucho más que un modo de controlar el mundo o de coleccionarlo. Hay algo trágico en esa acumulación de presentes irremediables y dispersos en un transcurso ajeno a ellos; en estos pequeños retazos de vidas perfectas y convencionales – las esperadas- ; aquellas que describen los espacios atrapados en sí mismos y su instante perpetuo. Hay también algo descabellado en ese juego que tiene bastante de inexplicable maniobra duplicatoria. La abundancia de instantes eternos, el presente conservado como ilusión de presente, no hace sino enfatizar – qué extraño – lo deprisa que se va todo. Lo irremediable que se escapa. La caducidad de las cosas.” (DIEGO, 2008: 20)



26- Mapa mundi BR (Postal), Rivane Neuenschwander, 2007.



27- Mapa mundi BR (Postal), Rivane Neuenschwander, 2007 (detalle).

Pero además de todo esto, las postales producen una prueba de que el mundo cabe en lugares que son más pequeños que el mundo y demuestran las posibilidades infinitas de los territorios imaginados. Diferente de la idea de retener la

“eterna belleza que debe permanecer en la foto, perenne presente, salvoconducto de esa vida perfecta que, si el destino nos sonrío, vive el otro en nombre nuestro en aquellos lugares remotos que nunca resultan ser como se prometen en la representación. Porque las postales, bien visto, poseen una vida paralela que no nos necesita. Representan ese momento feliz y la garantía de que será feliz para siempre: perfectas y a la mano, igual que el mapa.” 20

Las postales de Rivane son crudas y ásperas, enseñan casi el reverso de las postales típicamente turísticas, aquellos sitios donde nadie va ni quiere ir a ver, estos “espacios tristes”. Los nombres de países y ciudades, cómo referentes de lugares de ensueño, de consumo o de *status*, son escritos con tinta y neón baratos, en medio a un enmarañado de elementos que contaminan esta postal imperfecta. “Sabemos ante todo que hay palabras que hacen imagen o más bien imágenes: cada uno de aquellos que nunca fueron a Tahití o a Marrakesh puede dar libre curso a su imaginación apenas leen u oyen estos nombres”. (Augé, 2008: 98)

En las postales de Rivane las palabras ganan peso y una fuerza evocadora, porque la imagen no corresponde al nombre, la imagen ya no necesita la palabra como un subtítulo de lo visible, aquí dejan de tener una

relación directa y producen un “arquetipo del no-lugar”.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar, donde la sobremodernidad es productora de no-lugares”. (...) “los lugares y los no-lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no-lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea.” (AUGÉ, 2008: 83 y 110)

De acuerdo con Diego, “hay en las colecciones de postales algo fúnebre, cierto gesto desesperado por ordenar el mundo y las cosas del mundo, y que de alguna manera corresponde a la cartografía.” Como en la fotografía, las postales también ejercitan el juego de la memoria y del recuerdo, con el poder que tiene de rememorar el momento eternizado, pero ya inexistente. “De hecho, esas colecciones tienen mucho de imposibilidad”, afirma Diego.

“¿Qué reúne y cataloga a esas postales coleccionadas? Quizá las postales son para los surrealistas una suerte de fórmula que propicia la manifestación de lo ‘maravilloso’ y un territorio para la subversión del canon: postales como antipostales, búsqueda insaciable de los elementos inesperados de cada lugar a través de los cuales nunca lo habríamos reconocido. Se ve claramente en la serie aparecida en *Varietés* en diciembre de ese mismo 1929, ‘*Mélancolie des villes*’, en la que Londres, París, Roma y otras capitales se muestran en detalles inusuales o insignificantes; irreconocibles en suma, quizá porque en esa nueva geografía elemental que se propone cuanto más remotas las cosas, más grandes. También es ésa una estrategia anticolonial: contra los mapas, contra las postales ortodoxas y contra las estrategias de representación que ambos animan.” (DIEGO, 2008: 21)

Así funcionan las postales de Rivane. De apariencia sencilla e inusual, engendran una complejidad que va más allá de una simple representación de imagen o texto, de territorios reales o imaginados. Distorsionan el sentido primigenio, al modo surrealista, de las postales hechas de iconos o lugares reconocibles. En su atlas los países reciben nuevos contornos y las fronteras ya no son geográficas ni tampoco reconocibles. Las ciudades ganan nuevos sentidos y otras funciones. El mapa solo sucede a partir de la imaginación, la creatividad y la construcción de aquél que se pone delante de estas esfinges postmodernas, con sus enigmas a ser descifrados, o no.



28- Mapa mundi BR (Postal), Rivane Neuenschwander, 2007 (detalle).



29- Mapa mundi BR (Postal), Rivane Neuenschwander, 2007 (detalle).



30- Mapa mundi BR (Postal), Rivane Neuenschwander, 2007 (detalle).

Otro de los trabajos de Rivane Neuenschwander que trata de la cartografía y, que tal vez sea una de sus obras más conocidas, es el video *Contingent*, donde hormigas hacen y deshacen el mundo hecho de miel. Así enseña el video donde es imposible controlar el ir y venir de las hormigas, que hacen y deshacen el mundo, hasta su disolución total. Pero basta proyectarlo al revés para que la acción de los insectos sea constructiva y edificadora. El video nos proyecta en las hormigas y crea un cambio en la dimensión de las cosas, de lo grande y lo pequeño, del movimiento y de la propia percepción del cuerpo y de la identidad.

“Este mapa-mundo dinámico y caótico asemejase al mundo humano visto por encima, donde cada uno se perdería en el anonimato de una agitación insignificante, pero eficaz: el sueño toma la forma de la inquietud, de un absurdo insignificante. ¿Y si el mapa del mundo fuera una pesadilla?” (MONSAINGEON, 2011: 111)



31- Contingent (vídeo 10'30''), Rivane Neuenschwander, 2008.



32- Contingent (vídeo 10'30''), Rivane Neuenschwander, 2008 (detalle fotograma).



33- Contingent (vídeo 10'30''), Rivane Neuenschwander, 2008 (detalle fotograma).

El siguiente trabajo de la artista – Continente/Nuvem - que

enseñamos aquí, sigue poniendo en evidencia el imaginario cartográfico y contruye un universo extrañamente plástico, hecho de movimientos elásticos, reversibles, imprevisibles (Monsaingeon). La instalación producida especialmente para Inhotim (Instituto de Arte Contemporánea – MG/BR) en una pequeña casa de hacienda de 1874, el techo – hecho de miles de bolitas de poliestireno que se mueven por la acción de ventiladores – cambia y dibuja mapas que se van de un lado a otro y se recrean nuevos e inconstantes territorios o cielos o mares, todo depende de la imaginación de cada uno.



34- Continente/Nuvem, Rivane Neuenschwander, 2008.



35- Vista interior de la casa que abriga Continente/Nuvem, 2008, en Inhotim.



36- Vista exterior de la casa que abriga Continente/Nuvem, 2008, en Inhotim.

La artista española, Cristina Lucas, también tiene un repertorio de obras que tratan de la cartografía, que surge como una constante en su trabajo:

“Hacer una cartografía es el intento fallido de entender algo mucho más grande que tú. Te ayuda a destapar cosas, que quedarán a la vista para siempre. Los primeros mapas son muy imprecisos, pero servían para navegar por los interminables océanos. Yo uso el mismo concepto.”

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/32219/Cristina\\_Lucas](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/32219/Cristina_Lucas)

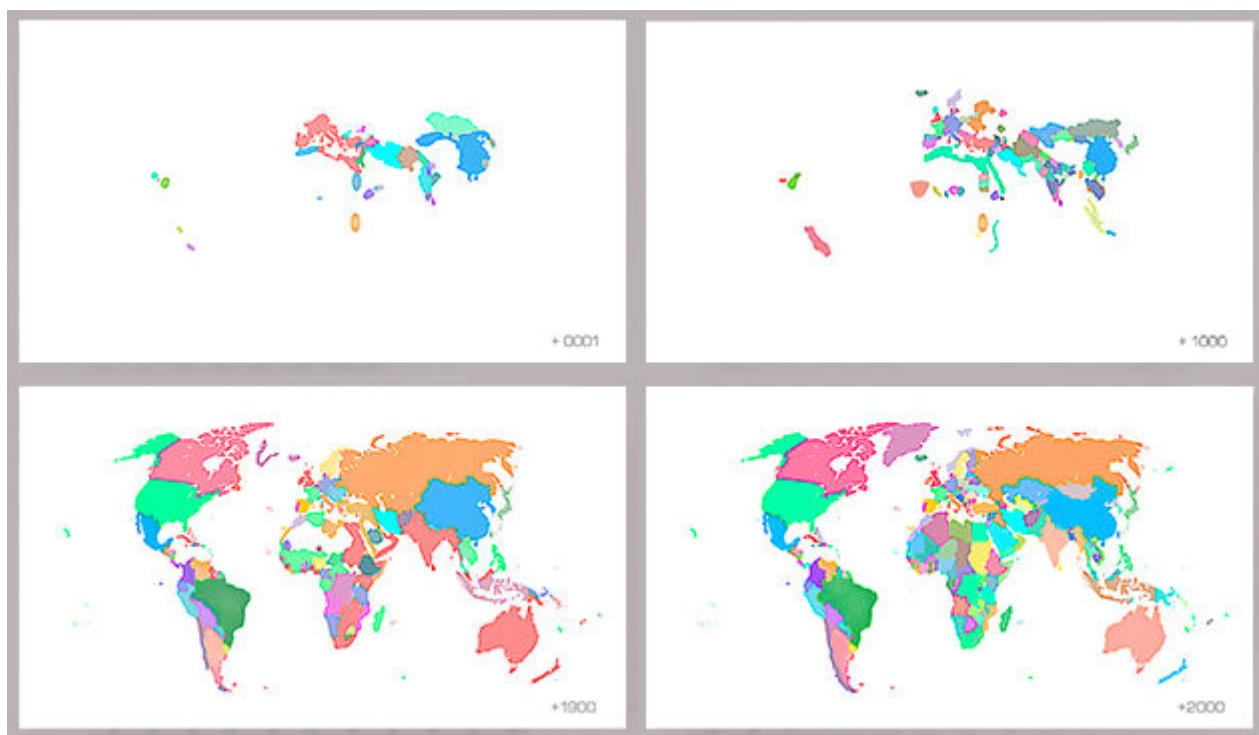
Los criterios elegidos por la artista al desarrollar sus mapas pasan no solo por aspectos personales sino también por aspectos sociales, económicos, culturales y de género. Trabajos como *Europa Económica Popular*, *Mundo Masculino* y *Mundo Femenino* y *Light Years*, todos de 2010, discuten las cuestiones mencionadas.

El primer trabajo (y el que nos interesa discutir aquí) que ha desarrollado la artista sobre mapas fue *Pantone* (2007), donde una animación crea y recrea la construcción del mundo desde la “Pangea” hasta la división política de la actualidad. “Es el más oficial que he hecho nunca, basado en la idea de nación”, explica.

“En el video-animación *Pantone* (2007), Lucas cruza un sistema oficial de control del color con el sistema de ordenamiento oficial de los límites geopolíticos, es decir, los mapas. Cada segundo de los 41 minutos de duración del video corresponde a un año, los que van desde 500 a. de C. hasta 2007. En cada año que pasa la animación ilustra la constitución fronteriza de cada imperio o país, en donde cada uno de ellos se ve delimitado por un color específico, produciéndose un cruce

entre la visualidad del color y la historia del mapa mundial a lo largo de poco más 2500 años. La evidencia que queda en vista a través de este encuentro de discursos oficiales es justamente aquello que se silencia a través de este mapa animado en colores; todo aquello que ocurre como parte del discurso de la historia universal para terminar constituyendo nuevas cartografías que –literalmente– pasan a formar parte del pasado a cada segundo.” <http://www.arteycritica.org/criticas-de-arte/silencios-estridentes-y-parpadeos-rapidos-comentarios-sobre-la-obra-de-cristina-lucas/>

Cristina Lucas recorre toda la historia de la humanidad con su video Pantone -500 +2007: sobre un fondo blanco surgen zonas de color que crecen de tamaño y se mezclan hasta formar un mapa del mundo actual. Los años aparecen en un contador abajo a la derecha de la pantalla, desde los años 500 a.C. hasta 2007, a razón de un año por segundo. La artista establece así un paralelo entre la abstracción de este sistema, que hace corresponder números a colores, y la del mapa-mundi, en el cual un color representa un país y sus colonias o territorios.



37- Pantone, Cristina Lucas, 2007.

En un ejercicio de visualidad e imaginación, Pantone nos permite ver la creación del mundo y, al distinguir formas y colores, rellenar de sentido el espacio que se va construyendo en la pantalla. De apariencia lineal, la narrativa que nos presenta Cristina Lucas no tiene la fórmula tradicional de principio-medio-fin, sino que nos presenta tiempos y espacios fragmentados y en constante movimiento que permiten al espectador interpretar su propia historia.

De la tecnología utilizada por Cristina Lucas para recrear la historia del mundo recurrimos al mapa renacentista del cartógrafo portugués Lopo Homem. De la desmaterialización de los soportes digitales volvemos a la materialidad del mapa como piel, como cuerpo. El mapa del período de las grandes navegaciones sufre intervenciones de la artista contemporánea

Adriana Varejão, para contar otra versión de este período histórico, dando secuencia a esta serie de mapas recreados en el arte y que sirven de reflexión para la actualidad.

Adriana Varejão, con la obra *Mapa de Lopo Homem*, de 1992, (en el año 2000 la obra fue completamente destruida en un accidente de transporte y en 2004 la artista recrea la obra cuyo título es *Mapa de Lopo Homem II*), enseña las entrañas, el otro lado, el anverso bajo la palidez y asepsia del mapa. Esta obra, así como la mayoría de los trabajos de Adriana, son

“anversos de cualquier argumento autoritario de la historia artística, de que es ejemplo la originalidad de la obra de arte. Apropiado y desconstruido por Adriana al final del segundo milenio, o planisferio quinientista de Lopo Homem exhibe en el centro (...) la fisura sangrienta recompuesta por la sutura quirúrgica. (...) La historia de las grandes navegaciones trae de cara lavada los notables descubrimientos marítimos y, al mismo tiempo, trae de rostro encubierto la herida abierta de la historia moderna por la esclavitud negra, que ha dejado una herencia de intolerancia étnica y los males siguientes. (...) La artista presenta su obra más allá de las fronteras previsibles por la geografía que pone la globalización en el viejo libro de deudas, donde ya están en rojo (y sangre derramado) las naciones y los pueblos periféricos” (SANTIAGO, 2009: 82 y 83)

El mapa como metáfora de un cuerpo que a través de la piel sangra, tiene marcas, manchas, defectos, cicatrices, pero lleno de registros de las historias que vive y siente, siendo posible el encuentro con el mundo. Adriana Varejão presta al mapa la dinámica espacio-tiempo que tiene la superficie da la

piel (Flusser). La artista recupera el sentido de la cartografía como una experiencia sensible, táctil y establece una relación entre el cuerpo biológico y el cuerpo socio-histórico. “Cartografiar es exponerse, hacer visible lo que está escondido bajo la piel o bajo la superficie, es arriesgarse a la fragilidad y a la intimidad.” (Monsaingeon, 2011: 65)



38- Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 2004.

“Adriana Varejão ha construido su proyecto sobre la confrontación con la cartografía portuguesa de los grandes descubrimientos. Este diálogo nada tiene de tranquilo, caracterizándose, al revés, por una forma de violencia extrema. ¿Alusión a Lucio Fontana, a la yaga de Cristo, a la esclavitud sobre la cual se asienta nuestra riqueza, al fin de un mundo centrado? Muchas

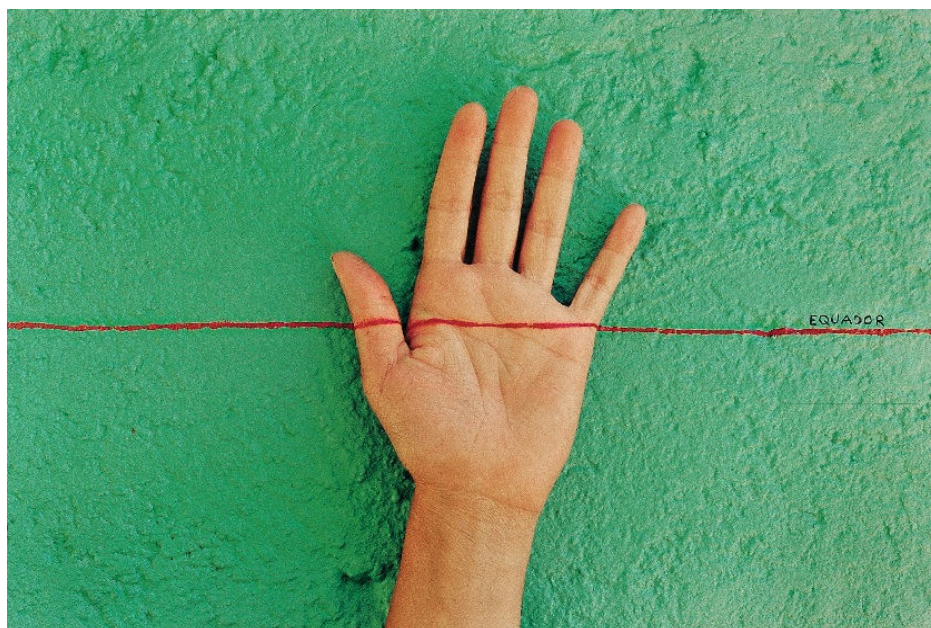
son las lecturas posibles, pero ninguna puede huir de este enfrentamiento de la creación contemporánea con el patrimonio histórico. Mientras la cartografía era sostenida por una mitología de neutralidad y objetividad, fue posible ignorar su historia: la ciencia no tiene memoria. Ahora, cuando los artistas recuperan el mapa como gramática del mundo, importa alimentar esta confrontación: estos portulanos expresan los fundamentos de nuestra forma de pensar el espacio. Lejos de dar la espalda a los retos contemporáneos, ellos reconfiguran nuestra autobiografía mental. La fuerza del trabajo de Adriana Varejão consiste en enseñar los golpes que parecen haber desaparecido con los siglos. La artista libera la energía que parecía evaporada. En eso, es reveladora la producción artística contemporánea relativa a una cartografía que volvió a ser audaz". (MONSAINGEON, 2011:16)

Y esa audacia a la que se refiere el autor también puede ser vista en la fotografía *Contingente*, de 2000, otro ejemplo de como la artista utiliza diferentes lenguajes y soportes para cuestionar la cartografía dominante. En ella Adriana Varejão se apropia del sentido de la antropofagia, es decir, de la capacidad de incorporar y transformar ideas ajenas en pensamientos propios. De hecho, utiliza su propio cuerpo como forma de expresión de sus ideas, donde Ecuador deja de ser una línea imaginaria para surgir como materia visceral, violenta, real y concreta. El rojo sangre hiere la piel y deja marcas por donde pasa, sin dejar lugar a dudas, en un juego de sentidos con lo que puede o no suceder, o incluso, la cuota que la artista y cada uno paga por las divisiones del mundo.

La piel lee y percibe y siente la textura de la materia, el peso de la historia, la densidad de los hechos y la temperatura del cuerpo. Los mapas de

Adriana tienen algo de vivo, de visceral, pulsante y sensual. Lejos de presentar mapas fríos, la cartografía tiene una calidez que invita al espectador a tocar la obra, a sentir su calor y percibir las vísceras y la sangre todavía calientes. Y son las manos el órgano del tacto por excelencia.

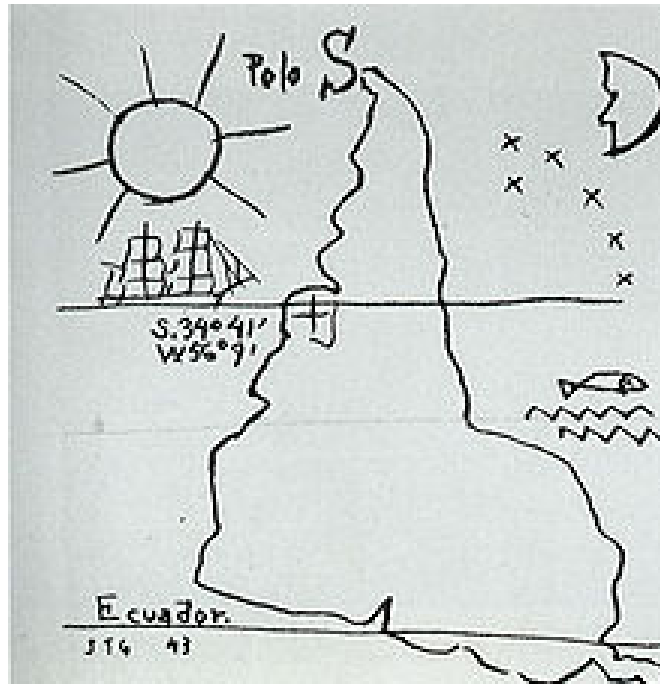
“Las manos son un organismo complicado, son un delta en el que desemboca una vida que viene de muy lejos, para verterse en el gran torrente de la acción. Hay una historia de las manos; tienen de hecho su propia cultura, su belleza; se les concede el derecho a tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sentimientos, humores y caprichos’, escribe Rainer Maria Rilke en su ensayo sobre Auguste Rodin. Las manos son los ojos del escultor; pero también son órganos para el pensamiento.” (PALLASMAA, 2010, 58)



39- Contingente, Adriana Varejão, 2000.

Del contraste del mapa imaginado y su extrañamiento, podemos pensar en la violencia/pasión contenida en la cartografía que construye Adriana Varejão. Desde el *Mapa de Lopo Homem* y *Contingente* podemos pensar que las cosas no son como parecen ser y podemos invertir los sentidos y la manera

de ver, tal y como sucede en el mapa de Torres García, donde la línea del Ecuador surge indicando también otras narrativas con nuevas interpretaciones.



40- Dibujo para ilustrar la “Escuela del Sur”, Joaquín Torres García, 1943

El mapa dibujado por Joaquín Torres García en 1943, tiene la intención de cuestionar el mundo y no reducirlo, como puede parecer a una simple mirada. Al revés, el artista propone una discusión que va más allá de los límites visibles y al dar la vuelta al continente Sudamericano, gráficamente surge un nuevo relato, una nueva narrativa.

“El dibujo es la expresión gráfica de su famoso artículo de 1935, ‘La Escuela del Sur’. En él pone sobre el tapete, igual que el ‘Mapa de los Surrealistas’ diseñado a la carta para los consumidores, la revisión precisa de las consuetudinarias propuestas territoriales. Al final, ¿quién dictamina cuál es el Norte y cuál es el Sur con todas las

consecuencias que dicha división conlleva? ‘He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur’, escribe Torres García. ‘No debe de 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 quiere en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prologándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndose frente a nuestro Sur, está a la izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos.’” (DIEGO, 2008, 17 y 18)

Y siguiendo las narrativas de contestación vistas anteriormente, a través de las obras de Adriana Varejão y Joaquín Torres García, presentamos dos trabajos del artista brasileño Cildo Meireles que no son representaciones de un mapa cartográfico, pero que van a discutir y narrar la idea del territorio imaginado. Las obras intentan romper con los modelos vigentes de dependencia entre Europa y el Nuevo Mundo. Buscan una interacción entre las culturas, pero también un rescate de sus raíces. Rompen con la idea exótica o pintoresca de un paraíso subordinado y generan tensiones.

“Precisamente el nombre que usa Cildo Meireles para una de sus obras más conocidas es el de la constelación que permite orientarse en el hemisferio Sur, Cruzeiro del Sur – 1969/1970 – por lo que, comenta Gerardo Mosquera, la obra ‘podría ser interpretada como un suave manifiesto latinoamericano’. Se trata, en todo caso, de una obra que propone un cambio radial de escala al hallarse el espectador frente a la obra más pequeña del mundo, al límite de la fisicidad misma

del objeto, que idealmente debe ser expuesta en una sala del museo sola, al albur de cualquiera que pueda pisarla sin darse cuenta. Pese a todo, está cargada de una fuerza inmensa. El diminuto cubo está constituido por una mitad de roble y la otra de pino, árboles mágicos en la cosmogonía de los tupi del Brasil, entidades mágicas cuya unión produce el fuego. Se trata, pues, de un Brasil de los orígenes.” (DIEGO, in BONET y DIEGO, 2008, 56 y 57).



41- Cruzeiro do Sul, Cildo Meireles, 1969/1970.

En *Cruzeiro do Sul*, el artista recupera lo simbólico de las grandes navegaciones – a través del título como referencia a las constelaciones que servían de guía para las cartas náuticas y también a través del contraste entre la materialidad mínima de la obra con la potencia que lleva dentro, en una alusión a las tribus colonizadas. Meireles no utiliza un mapa gráfico, pero

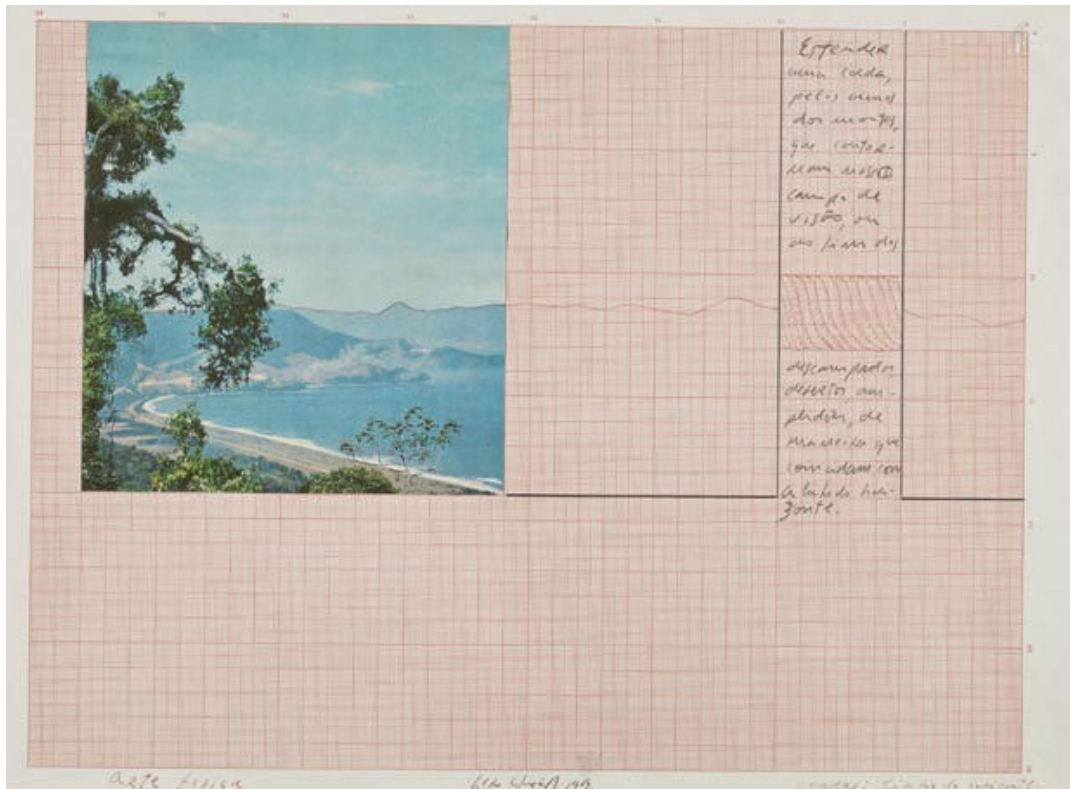
reconstruye la propia historia del mapa con otros soportes. La obra suele ser exhibida en el suelo y el cubo, que mide 9X9X9mm, se encuentra rodeado por un vastísimo espacio.

“Cuanto mayor sea el espacio en que se muestre la obra, más disminuirá físicamente el cubo, hasta que una determinada distancia aparentemente ‘desaparece’. Si, por una parte, *Cruzeiro do Sul* apunta metafóricamente a la transcendencia de un espacio mítico y dotado de una capacidad de expansión potencialmente infinita, la invisibilidad potencial del minúsculo cubo nos atrae por otra parte hacia una inmanencia vertiginosa y ‘atómica’ en la que, de hecho, podemos ‘crear’. Guy Brett encuentra en la obra de Meireles una ‘sensibilidad cosmológica que atraviesa toda su producción... Siempre queda al fondo una cuestión no resuelta y relativa a lo que constituya ‘la escala humana’ en relación a ese sentido del espacio y del tiempo inmensamente expandidos que se alcanza con los modernos.” (MENEZES, 2009, 54) Lu Menezes – catálogo Cildo Meireles. p. 54

De acuerdo con las palabras del propio artista:

“*Cruzeiro do Sul* pertenece al ‘humiliminimalismo’; es decir, se trata de un objeto muy pequeño, prácticamente nada, muestra de un minimalismo dotado a su vez de un marcado carácter de humildad. Pero también contenía la ironía de ser una especie de práctica de un ‘humiliminimalismo barroco’ porque, de hecho, estaba cargado de historias, de mitologías, de símbolos. Era exactamente lo contrario del minimalismo norteamericano, que es una especie de estadio final del ready made clásico, o de una de las ideas que rodean la idea misma del ready made, que propone una elección desprovista de

todo tipo de valor estético o emocional. Era norma que todo esto evocase la sensación de que es 'lo que se ve', solo que en este caso se halla desprovisto de toda intención simbólica o discursiva". (MEIRELES, 2008, 58)



42- Arte Física, Cildo Meireles, 1969.

Cildo también recurre al Land Art para desarrollar una serie de trabajos donde, aunque el mapa esté presente de alguna forma, es el paisaje, el territorio el que gana protagonismo. La serie Arte Física, que tiene inicio a finales de la década de 1960, consiste en una secuencia de proyectos numerados, la mayor parte de los cuales nunca llegaron a realizarse, siendo presentados como esquemas, ilustrado por la imagen de arriba.

“En 1969 inicié Cordões/30km de linha estendidos y Caixa de Brasília/Clareira. Estas obras son un intento de reducir algo a su abstracción. Me gusta en especial un proyecto que nunca se llevó a cabo, en el cual habría empleado cuerdas para demarcar distintas clases de superficies, como en las manifestaciones callejeras, en los carnavales, etc. La obra era de una escala que me resultaba atrayente: no era tan desmesurada que no supiera uno en dónde estaba. Su existencia dependía de su realidad física, de su localización en el espacio.” (MEIRELES, 2009, 40)



43- Arte Física: Cordões/30 km de linha estendidos, Cildo Meireles, 1969.

Otra serie de obras desarrollada por el artista, también en el mismo periodo de la anterior, tiene por título Mutaciones Geográficas. En ella Cildo busca no solo una idea de confrontación entre el hombre y el territorio (continente, país o ciudad), sino que establece también una relación de arraigo con el lugar, donde el mapa se hace concreto y deja de ser una representación

gráfica para transformarse en territorio físico, pero sin dejar de pertenecer al lugar del imaginario.



44- Mutações Geográficas: Fronteira Rio – São Paulo, Cildo Meireles, 1969.

“Mi idea consistía en alterar una serie de puntos extremos; esos eran los proyectos de Mutaciones geográficas. Frontera Rio-São Paulo es una obra perteneciente a las series Arte Física y Mutaciones Geográficas. Se realizó en la frontera entre las regiones de Paraty, estado de Rio de Janeiro, y Cunha, estado de São Paulo. Cavé un hoyo a cada lado de la frontera y recogí tierra de ambos lados en una caja compartimentada, en la que cada apartado tenía un compartimiento más pequeño para conservar una muestra de tierra del lado contrario. Fabriqué una primera caja con este fin, pero cuando estuvimos en las

montañas llovió tanto y hubo tanta humedad que el cuero, que no estaba curtido, se pudrió a los pocos meses. Hice la caja definitiva a finales de 1969.” (MEIRELES, 2009, 46)



45- Arte Física: Caixas de Brasília, Cildo Meireles, 1969.

“En julio de aquel mismo año hice la caja de Brasilia, que constaba de tres contenedores; eran tres cubos de 30cm hechos de Duratex, con las cantoneras de madera. Esta obra inicialmente consistía en establecer un área entonces delimitada por cuatro estacas unidas con cuerdas, que ya pertenecía a la serie Arte Física: Cordões. Toda la vegetación de esta área delimitada fue arrancada, amontonada e incinerada. Recogí las cenizas del fuego – y de ese modo se creó el claro – en una caja, junto con algo de tierra de un agujero que habíamos hecho antes para enterrarla. La caja se cerró y se enterró en el agujero. Las dos cajas restantes contienen los residuos de la tierra, de la cuerda, de las estacas que se emplearon, junto con cenizas y

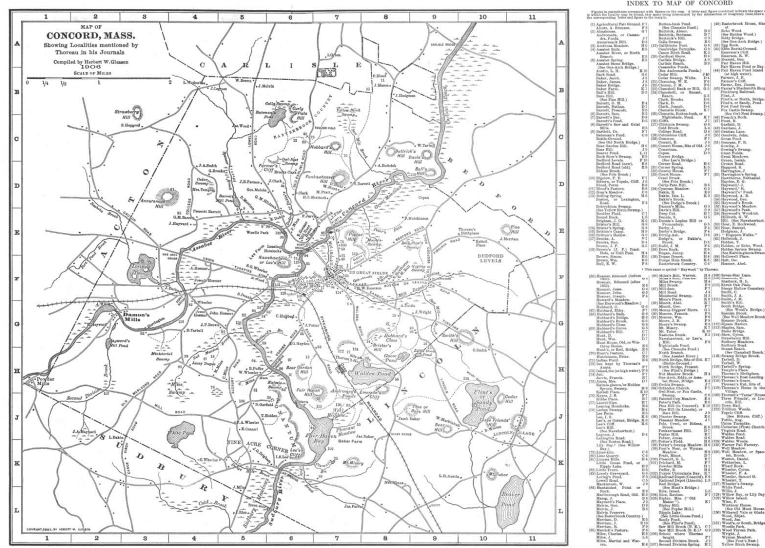
carbón vegetal. La obra definitiva consistió en esas dos cajas, sus contenidos y un panel con una secuencia fotográfica de las acciones llevadas a cabo. Hay también un mapa con la localización precisa, un mapa de Brasilia en el que señalo dónde tuvo lugar la acción y el lugar en donde se enterró la caja, además de la tercera caja propiamente dicha, que permaneció en aquel lugar. Nunca he vuelto allí, a ver si la caja sigue enterrada.” (MEIRELES, 2009, 48)

Los mapas aquí se desdoblán en paseos, caminatas y viajes. Los artistas, aunque partiendo del principio dadaísta, se distancian de las vanguardias, pues intervienen en el territorio, y más, llevan el territorio a la galería o al museo a través de fotografías, videos e instalaciones. Los artistas de la segunda mitad del siglo XX y de las primeras décadas del XXI hacen una especie de acercamiento del paisaje al espacio urbano y al espectador. Introducen al hombre en territorios imaginados y desdoblán el mapa en objetos y registros de sus intervenciones.

“El término paisaje surgió en Europa en el siglo XVI en el ámbito de la pintura para nombrar un tipo de cuadros en los que no se narraba ninguna historia, sino que se mostraba un territorio tal como se ve a lo lejos” (MADERUELO, 2008, 245). Podemos decir que a través del arte hemos ido aprendiendo a ver el mundo, a diferenciar e identificar la diversidad de escenarios y a demostrar los sentimientos, los deseos y las fantasías del imaginario sobre el territorio. Hemos aprendido a través del arte que existe una amplia posibilidad de diálogos y aproximaciones entre culturas y períodos históricos. Y los artistas siguen construyendo diversas narrativas donde el mapa, el paisaje y territorio siguen como protagonistas.

El paisaje o el territorio pueden ser considerados también como una construcción mental y no solo un fragmento de naturaleza o un objeto físico. Como ejemplo podemos citar las cinco obras musicales de John Cage, presentadas bajo el significativo título *Imaginary Landscape* – una serie de obras electroacústicas compuestas y elaboradas entre 1939 y 1952 – como un “puro paisaje sonoro”. En los años de 1970, Cage introduce el mapa de la ciudad de Concord en una de las páginas de su partitura *Solo for voice 3*, donde los intérpretes deben leer musicalmente el territorio a través de las líneas que representan los caminos, los ríos, las vías de ferrocarril, las localidades y los signos convencionales del mapa.

“A partir de las obras musicales de John Cage surge todo un género de obras sonoras denominado Sound-scape. (...) John Cage puede ser considerado el eslabón de unión entre el interés por el pintoresco y el exótico de los siglos XVIII y XIX y su resurgimiento en la postmodernidad. Él se convertirá en el mentor de varias generaciones de artistas tanto de Estados Unidos como de Europa. Entre ellos Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson, entre otros artistas practicantes del land art y constructores de earthworks, que han reconocido su influencia directa.” (MADERUELO, 2008, 249)



46 – John Cage, Solo for voice 3, 1970.

Según el propio autor desde los 60 del siglo XX algunos artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones buscan lugares recónditos de la naturaleza. Muchas de esas obras son llamadas *earthworks* y *land art*, y una vez realizadas se quedan en el sitio donde se han generado, perteneciendo desde entonces a él y evolucionando con él.

Algunas de estas obras, o interferencias en el territorio, al superar cierta magnitud de escala, han logrado no solo cambiar el sentido de escultura, sino también el sentido del lugar del arte y han hecho tangible lo imaginario.

“Este tipo de obras requieren nuevas maneras de percepción visual, no sólo porque la obra carezca de centro, al no poder abarcar la mayoría de las veces los límites o el contorno, sino porque estas escalas tan gigantescas han desbordado el campo de lo meramente visual. Aunque la obra sobresalga del suelo elevándose por encima de la estatura del hombre, como sucede con la obra de Christo, *Running Fence* (1972-1976), - una especie de valla formada por 2050 paneles

de tejido de nailon blanco, que se extendía por el norte de California, atravesando carreteras y cruzando pastos hasta sumergirse en el Pacífico, con una longitud total de casi 40km – que la acercan a la categoría de lo ‘sublime matemático’, a la abstracción propia de los entes numéricos, escenificando en el territorio la idea de infinito. (...) En la contemplación de Running Fence, desde algunas colinas se podían percibir fragmentos suficientemente extensos de la obra como para que el cerebro del espectador pudiera reconstruir, según la ley de continuidad planteada por la propia obra, una imagen mental de su totalidad. (...) “Los artistas no pretenden que el espectador consiga percibir la totalidad de sus trabajos, por eso estas obras se piensan, proyectan y realizan teniendo en cuenta el hecho de que la escala, la horizontalidad y los puntos de vista perspectivas posibles van a proporcionar una imagen parcial, de modo que se produzca un conflicto entre conocimiento y percepción en la mente del espectador.” (MADERUELO, 2008, 280 - 282)



47- Running Fence, Christo, 1972/1976.



48- Runnig Fence, Christo, 1972/1976.

Desde Marco Polo, siguiendo por los descubrimientos y llegando hasta los días de hoy, muchos escritores, pensadores y artistas relatan o imprimen sus experiencias de paseos, viajes y excursiones por las ciudades y sus alrededores. Muchos dejan el taller y salen a pasear en búsqueda de una impresión rompedora, una sensación nueva, una historia conmovedora, un *insight* o un cambio atmosférico que les permita componer o inspirarse para crear una nueva obra. Así, a través del arte, podemos deambular por territorios imaginados.

#### 4) LAS CARTOGRAFÍAS DEL VIAJE

El movimiento, la velocidad, las fronteras, el espacio, los desplazamientos, los intercambios culturales fueron y siguen siendo temas de interés de artistas de distintas épocas, especialmente, en los primeros años del siglo XX con algunos de los movimientos participantes de las vanguardias. Esos temas, no sólo están reflejados en sus obras, sino que mantienen despiertos el interés y la curiosidad de los artistas actuales. Todas las transformaciones por las que pasan las sociedades y las culturas actuales sirven de material vivo para el desarrollo de las obras de artistas contemporáneos, eso sin que se olviden del importante papel que ocupa el sujeto multifacético como eje de estas cuestiones.

Todos los días millones de personas se desplazan de un lado a otro del globo por motivos varios. Muchas por trabajo o turismo y otras tantas son empujadas a huir de conflictos o simplemente por intentar realizar el sueño de una vida mejor en otra ciudad, en otro país. Muchas son las que pueden circular libremente, pero miles son impedidas por las barreras económicas, políticas y/o socioculturales.

Cuanto más aumenta ese movimiento, ese flujo de personas e informaciones, a través de los sistemas de transporte y de los medios de comunicación, más se multiplican las interacciones entre las más diversas formas de cultura. La mezcla y la disolución de fronteras entre las diferentes culturas dinamizan las relaciones y las diversas formas de producción cultural.

La cultura la entendemos como:

“la totalidad de sistemas de significación a través de los cuales el ser humano, o un grupo humano particular, mantiene su cohesión (sus valores e identidad y su interacción con el mundo). Esos sistemas de significación engloban todas las artes, actividades sociales, padrones de comportamiento y también métodos establecidos por el grupo para preservar su memoria y su sentido de identidad (mitos, historia, leyes, creencias religiosas etc.). (SANTAELLA, 1986:166)

En este rápido proceso de intercambios culturales se tornan aún más profundas e incitantes las consecuencias de las transformaciones de las fronteras geográficas e históricas, culturales y civilizadoras, pues parecen modificadas, dislocadas, suprimidas o recreadas. El sujeto y las sociedades contemporáneos son puestos delante de otros y nuevos dilemas y horizontes.

Delante de tal realidad, recurrimos al arte contemporáneo, específicamente a algunas obras de los artistas: Chema Madoz, Jaume Plench, Rosana Ricalde, Anna Bella Geiger, Mateo Maté y Paulo Nazareth para mirar otras maneras de representar el mapa. Mapas que presentan nuevas perspectivas, nuevas posibilidades de lecturas, nuevas maneras de ver el mundo para que reflexionemos mejor sobre la situación del sujeto delante de los flujos e intercambios actuales.

En el siglo XX la cartografía ha sufrido un cambio significativo. “A medida que se hacían menos costosos y más fáciles de reproducir, los mapas se fueron convirtiendo en parte de la vida cotidiana.” (HARWOOD, 2008: 149) La informatización y los viajes más asequibles fueron otros importantes factores en la diversidad de mapas y en su difusión.

El acto de trasladarse, que acompaña a la humanidad y a la historia misma del mapa, también se ve reflejado en el arte. Para descubrir

territorios y conocer lugares hace falta ponerse en movimiento para recorrerlos, sea física o mentalmente. Para un viaje en territorios nuevos o conocidos hace falta el equipaje y, además, algunas informaciones y coordinadas de rutas y localización, casi siempre trazadas en un mapa. Pero ¿qué significaciones hay en el acto de viajar? ¿Qué implicaciones hay en el viaje por territorios imaginados? ¿Qué mapas configuran la Historia del Arte?

Para desarrollar los argumentos para contestar estas y otras preguntas situamos el mapa en el arte. Ese objeto de apariencia simple y banal, que ha sido y, sigue siendo, de fundamental importancia para movernos por territorios imaginarios y reales y también para discutir cuestiones relativas a las sociedades y las culturas, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

“El mapa representa el conocimiento intelectual y la convención lingüística, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física y al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar el conocimiento con la experiencia.” (MADERUELO, 2008: 291)

El conocimiento en nuestra época se ha transformado radicalmente y las “utopías científicas” del siglo XIX se han convertido en mínimas premoniciones de lo que la ciencia ha construido en el siglo XX. Por eso hoy, una vez más, se hace necesaria una nueva cartografía, con nuevos mapas que nos permitan diferentes formas de mirar y de pensar el mundo contemporáneo.

“Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo,

una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos”. (PEREC, 2007: 123) El mapa nos permite articular los diversos espacios y hacer de ellos lugares. Como dice Michel de Certeau, “el espacio como un lugar practicado”.

Con el mapa tenemos la sensación de que estamos ubicados en el espacio, o más todavía, ubicados en él, lo que nos da una ilusión de seguridad, de encuentro, de materialidad. La impresión de que con una simple mirada todo es conocido y descifrado.

“El mapa escapa a lo real tanto como lo revela; se afirma como provocación, como evocación y como fuerza motriz en la transformación de las miradas y de los mundos. (...) la cartografía puede informar y conmocionar, anticipar y recapitular, unir y dividir. Ciertos mapas pueden mentir, pero ninguno puede pretender refugiarse bajo la tutela tranquilizadora pero ilusoria de la verdad”. (M, 2011: 9)

El proyecto de los mapas es hacer visible lo invisible, donde sea la información fiable o no, engañadora o imprecisa, el mapa siempre da forma a una realidad a veces muy abstracta. Así como son los traslados de la gente, los desplazamientos continuos y el ir y venir cotidiano.

La aventura de viajar empieza por descubrir un lugar nuevo o redescubrir lo conocido, depararse con lo diferente a la vez que posibilita reencontrarse con lo ya visto y tener la sensación de acogimiento. Es muy interesante hacerse un recorrido a través de los viajes que cambiaron la percepción del mundo: de Ulises a Marco Polo y de los descubridores del Nuevo Mundo hasta el turismo masivo de los días de hoy. Pero, además de

todo eso, es importante no olvidarse que los traslados tienen muchos matices y muchas caras.

Para ilustrar la discusión que se propone aquí utilizamos algunas de las fotografías del artista español, Chema Madoz, donde no solo el mapa, pero también el viaje están representados. La primera de las fotos que podemos analizar contiene un trozo de muro o pared ya envejecidos por el tiempo donde se puede leer la palabra “ATLAS”. Más que leer se puede ver e imaginar este mapamundi hecho al acaso donde se configura un territorio corrompido por la acción del tiempo, pero aún posible de ser explorado y vivido.



49- Sin título, Chema Madoz, 1998.

“Desde que Dadá transgredió el orden establecido –

advierde Maria Lluïsa Borràs – y la frontera entre disciplinas, cada vez se hace más difícil clasificar a los artistas, encajarlos en un género, y ello resulta particularmente evidente en el caso de Chema Madoz, que es y no es un fotógrafo, es y no es un poeta visual, es y no es un neoconceptual emergente, es y no es un representante del *cutting edge* internacional. Hay en su obra aspectos de todo ello con el resultado de una vasta interacción entre todas esas cosas. Dice que se considera como un escultor objetual que trabaja desde el punto de vista de un fotógrafo y dice que la fotografía es para él poco más que un registro de memoria, que le permite fijar la idea'. Lo cierto es que Madoz ha sabido sedimentar fotográficamente sus visiones metamórficas, sus singulares juegos objetuales, dotando, con su uso sistemático del blanco y negro, a la imagen final de una tonalidad 'enigmática'. (Flórez, 2008, 7)

Podemos hacer un ejercicio de intentar solucionar estos enigmas que propone el artista. En las siguientes imágenes vemos dos maletas cargadas de múltiples sentidos. La primera de ellas lleva dentro una cantidad de arena que puede significar el deseo de llevar la tierra a la cual pertenece uno junto en el viaje o la representación mismo de que aunque el ser humano pueda viajar, trasladarse por todo el globo e, incluso, nunca volver a su lugar de origen, este lleva siempre dentro de sí mismo un poco de su territorio y todo lo que eso conlleva, el imaginario, los sentimientos, los recuerdos.



50- Sin título, Chema Madoz, 1997.

La segunda trae una maleta que puede parecer vacía, pero lleva dentro partes de un mapa, casi abstracto, pues no se puede precisar ni el lugar ni la época, pero donde saltan las líneas de fronteras bien demarcadas. El artista juega con la idea de libertad de ir y venir, pero con las limitaciones impuestas por los límites hechos por gobiernos de todo el mundo. Al mismo tiempo se puede realizar otra interpretación, la maleta está vacía de objetos comunes en un viaje (ropa, zapatos, objetos personales) y, sin embargo, lleva el mundo y, con tantas cosas que representa, ya no hace falta llevar nada más.

Es importante decir que la maleta que empieza un viaje nunca termina el viaje de la misma forma. Hay cosas que se dejan por el camino y otras que son añadidas durante el percurso. También se puede interpretar las imágenes como una vuelta a casa, justo en el momento en que la maleta es abierta para sacar de ella lo que se trajo del viaje. Y, en ese caso, lo que nos enseñan las maletas son sentidos distintos de los propuestos arriba, casi antagónicos, pues una dice que lo que se lleva a casa es el territorio vivido, experimentado, y la otra nos enseña que el mundo también se pueden llevar a casa con todas sus contradicciones, conflictos y maravillas.



51- Sin título, Chema Madoz, 1997.

“Pueden comprenderse las obras de Chema Madoz como una manifestación de la *estética del infraleve* (Duchamp), una práctica híbrida en la que los recursos de la poesía visual o la tradición del objeto surrealista quedan incorporados en el registro de lo fotográfico. Rosalind Krauss ha indicado que la noción de pluralismo estético debe ser reemplazada por una descripción más eficaz del arte del presente, atendiendo a la noción de *index*. Se ha producido un pasaje de la categoría de icono a la de *index*, así como un desplazamiento teórico, donde una estética de la mimesis, de la analogía y de la semejanza da paso a otra donde es determinante la huella, el contacto o la contigüidad referencial: transición del orden de la metáfora al de la metonimia.” (Flórez, 2008, 9)

Las fotografías de Madoz trazan una cartografía del viaje que despierta el interés de aquél que ve más allá de la cartografía convencional. El mapa gana otros matices, pues a veces ni aparece, ya que el índice da lugar al signo con una gran carga de significaciones. Roland Barthes define el *punctum* en la fotografía como el detalle que desgarró la mirada y las imágenes de Madoz traen una intencionalidad estética y poética, donde los detalles, las ausencias, los silencios desafían nuestra mirada, no dejándonos indiferentes y despertándonos la curiosidad.

Contemplar sus fotografías es un ejercicio de imaginación donde hay siempre la posibilidad de ir más allá de lo que está visible. No es raro sorprenderse de las posibilidades infinitas que nos permiten las fotografías de Madoz, donde un acontecimiento mínimo adquiere todo el protagonismo. “Madoz – escribe Manuel Santos – es un narrador que describe pausadamente

fábulas sobre la vida imaginaria de los objetos”. (Flórez, 2008, 10)

No cabe duda de que las fotografías de Madoz son maravillosas ocurrencias (encuentros casuales, ocasiones o coyunturas, pero también pensamientos agudos, explosiones de imaginación), cosas que acontecen, visiones repentinas que, sin embargo, ocupan un espacio privilegiado en la memoria. Instantáneas de un arte que tendríamos que calificar como hipertélico, en que los objetos, sus reflejos y sombras, fueron marcando una línea de fuga, un impulso de suplementariedad, de simulacro y de fasto, una dinámica de metamorfosis extraordinarias y, al mismo tiempo, cotidianas, como si en cierta medida esas rarezas estuvieran ya ahí ante nuestros ojos y Chema Madoz tan solo hubiera sido el maestro silencioso que, con extra elegancia, nos las muestra.” (Flórez, 2008, 11)

Los viajes no están cargados solamente de imaginación, ensueño, expectativas positivas y alegrías. Hay también un lado perverso que el arte también trata entre sus temas, como la tristeza y el dolor de aquellos que son obligados a emigrar a una tierra hostil y extraña por las imposiciones sociales, políticas y/o económicas. Los artistas contemporáneos utilizan diversas herramientas para discutir estos temas y sus obras recrean mapas y nuevas cartografías del viaje.

Hay que mencionar los éxodos, los exilios y también el turismo masivo, que figuran como la cara fea y el lado oscuro y sombrío de los viajes. Aquí el territorio imaginado – que puede ser la casa, la ciudad, el país – puede no corresponder a lo soñado y el viaje pasa a ser el protagonista de una

pesadilla.

Con los mapas y la cartografía del arte que vamos construyendo, intentamos encontrar nuevas formas de ver y nuevos modos de hacer el lugar y su entorno. Pues siempre habrá que descubrir espacios y territorios y nuevas formas de relacionarse con los mismos. Y sobre todo es importante enseñar la cara que puede ser poética y llena de esperanza por construir un mundo sin fronteras y más respetuoso con las diferencias y similitudes entre nosotros.

“A lo largo de la historia, la gente ha viajado para ver y dar sentido a su entorno. Tanto si hablamos de los primeros seres humanos, que se alejaban de sus hábitats más familiares, como de hombres y mujeres de épocas posteriores, que realizaban viajes pioneros; tanto si sus viajes tenían causas económicas, como militares o religiosas, todos ellos eran impulsados por una insaciable curiosidad de observar y cartografiar el mundo desconocido.” “Los viajes abarcan cualquier motivo posible para viajar, desde la emigración al misticismo, de la curiosidad a la conquista.” (Hanbury-Tenison, 2009, 11)

Podemos preguntarnos: ¿qué es lo que lleva a la gente a viajar? ¿Qué motiva al ser humano a dirigirse hacia lo desconocido y buscar nuevos caminos y otros territorios? Como ya hemos visto, desde el mundo antiguo el hombre va en búsqueda de lo completamente desconocido donde

“las nieblas del tiempo se abren para permitir vislumbrar los primeros viajes de exploración, cuyos motivos a menudo cuestan entender en nuestros días. El apremio a moverse, junto con el hambre y el aumento de la población, que puede haber

motivado a nuestros antepasados a salir de África, fue evolucionando gradualmente hacia una curiosidad más acusada, en la que los hilos constantes del comercio y la conquista empezaron a tomar cada vez más forma.” (Hanbury-Tenison, 2009, 12)

De los viajes medievales a los viajes expansionistas y de carácter científico o comercial hasta los viajes individuales y contemporáneos, todos fueron motivados, en gran medida, por la curiosidad del hombre y llevaron la historia de la humanidad a un paso más allá.

“Cuando se llega al Renacimiento, entramos en una época en que se revela y circunnavega la totalidad del globo. El asombroso descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de Colón dio lugar a cien años de obsesión por la forma del planeta, lo que impulsó a los exploradores a realizar algunos de los viajes más esclarecedores de todos los tiempos. El hecho de haber probado que el mundo era redondo hizo buscar desesperadamente maneras de explotar esta revelación con fines comerciales. Las nuevas rutas hacia Oriente, a través de las Américas, se convirtieron en elementos vitales en las luchas de poder de la época. Los viajes solían constituir misiones oficiales de los gobiernos, destinadas a reclamar nuevas tierras, independientemente de los pueblos que las estuvieran ocupando.” (Hanbury-Tenison, 2009, 13)

En los siglos XVII y XVIII la mayoría de los espacios en blanco que quedaban en los mapas del globo terrestre fueron rellanados y los territorios y los entornos más difíciles también fueron explorados. Se

alcanzaron tierras muy alejadas hacia el sur y en el norte helado, hacia el este y el oeste lejanos. Viajar se convirtió en el motivo fundamental para la conquista no solo de territorios y pueblos, sino también de conocimientos. Las investigaciones se multiplicaron en el siglo XIX, cuando estudiosos multidisciplinares penetraron por regiones todavía desconocidas o poco exploradas. Y en los tiempos modernos, se abordaron las últimas y más hostiles regiones situadas sobre y por encima de la Tierra. Por fin se llegó a los dos polos, se escalaron las más altas montañas y se descendió a las más profundas simas oceánicas. Las innovaciones tecnológicas permitieron conquistar nuevas fronteras. Y actualmente se está emprendiendo el último viaje épico, la exploración del espacio.

Para reflexionar sobre todas las transformaciones que han sufrido los territorios y sus representaciones, vamos a seguir analizando cómo el propio mapa (y este como objeto de arte) es un signo todavía vigente de los cambios en la contemporaneidad. El mapa abarca lo inabarcable. Tiene la contradicción impresa en sí mismo, pues nos enseña todo, desde el detalle hasta la totalidad, es decir, desde una calle hasta todos los continentes, pero no podemos alcanzar todo en su plenitud.

El mapa nos enseña caminos, senderos y rutas infinitas que a uno se le hace imposible concretarlas. El mapa está dotado con una gran carga de informaciones, pero también de interpretaciones y, muchas veces, con una dimensión estética importante.

Como nuevos exploradores, los artistas miran el mundo y lo representan a través de una dimensión poética y sensible. Desvendan realidades nunca

vistas o imaginadas. Escribir, dibujar, registrar de diferentes maneras para innumerables lecturas posibles del territorio, de la Tierra. Los procesos de cambio y transformaciones del espacio en “lugar practicado” y los sentidos atribuidos al mapa por los artistas hicieron que este objeto fuera la representación de la vida misma, que provoca y evoca transformaciones de las miradas y de los mundos.

El mapa es una narrativa de ficción que uno crea y el otro lo interpreta a su manera, un texto dibujado por uno que el otro lo lee y señala de acuerdo con sus intuiciones o convicciones. A partir de su lectura e interpretación, para sentirse un poco más seguro y menos desamparado, es posible dar el primer paso y avanzar por el camino trazado en búsqueda de algo que ver y probar. Pero ¿será posible descubrir lo que dice el mapa de la manera cómo está descrita? ¿Corresponde el dibujo a la experiencia vivida? Dudas e incertidumbres, temor y angustias, pero valentía y coraje para no quedarse estancado, parado, inmóvil, estéril y llenarse de sueños y aventuras, de culturas e historias ajenas y de deseos varios.

“Caminante, no hay camino, se hace camino al andar” –  
Antonio Machado “Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a unas bases cartográficas y, además, huyeron de las representaciones mediante las descripciones literarias. Los situacionistas realizaron

mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas.”  
(Careri, 2007, 154)

El artista contemporáneo, Paulo Nazareth, por el contrario, desea confrontarse con el mundo del arte y con el problema de la representación por lo que recurre al uso de los mapas y del caminar como instrumentos expresivos de su arte. En la obra de Nazareth la representación de los lugares recorridos configura un mapa en el sentido abstracto, donde las imágenes (fotografías, vídeos, dibujos) y textos gráficos (carteles, folletos) dan testimonio de la experiencia de caminar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación y donde el espectador es llamado a participar a través de la imaginación de todo el camino atravesado por el artista.

Paulo Nazareth muestra sus viajes en las galerías, museos y bienales a través de una poética geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan sensaciones de los lugares, diálogos con la gente, las dificultades superadas, la aspereza y la bonanza encontradas en los kilómetros recorridos.

“Al igual que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio. Al igual que los *haiku* japoneses, tienden a desvelar el *hic et nunc* vivido durante el viaje.” (Careri, 2007, 156) La referencia de Careri a los artistas del *Land Art* puede también ser atribuida al artista brasileño que hace del viaje el soporte de sus acciones y de la cartografía un signo de la relación entre realidad e imaginación.

“El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intricado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más. Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.” (Careri, 2007, 156)



52- Sin título (serie Noticias de América), Paulo Nazareth, 2011/2012.

Estas son algunas de las imágenes de la serie “Noticias de América” que representan pequeños fragmentos del viaje de un año que el

artista ha hecho desde Minas Gerais, en Brasil, hasta Miami, en EEUU. Todo el recorrido lo ha hecho caminando y los registros del viaje hicieron parte de la instalación Art Market/Banana Market en la feria Art Basel Miami de 2011. Nazareth amplía el sentido de la performance y nombra lo que hace como “arte de conducta”, “arte de comportamiento” o “performance expandida y diluida”, pues según el propio artista es el objeto de arte el que decide cómo se conduce y cómo se porta delante del mundo, mezclándose y haciéndose vida.



53- Sin título (serie Notícias de América), Paulo Nazareth, 2011/2012.

“Apenas uma linha, um trajeto ou tempo vivido. Estes são os elementos da viagem de um homem coletor – um certo primitivismo – fazendo a rota de ocupação ao contrário. Do sul ao norte, do mundo colonizado ao mundo colonizador, levar as experiências, naturais, culturais, violentas, poéticas encontradas nas paisagens, lugares, e poeira. Muita poeira”. (Melo, 2012, 130)

¿Cómo la experiencia del viaje puede afectar a las cosas encontradas por el camino? ¿Cómo uno se deja afectar por lo que encuentra en el camino? Paulo Nazareth hace una relectura de ese norte transformado en sur y las respuestas son muchas.



54- Sin título (serie Noticias de América), Paulo Nazareth, 2011/2012.

Al artista le gusta caminar y viaja caminando con los pies descalzos, o casi. Provisto de un par de chanclas, del pasaporte, de la tarjeta de crédito, de un portátil, de un disco duro y de apenas ropa, partió rumbo al norte llevando la tierra de América en los pies y también el sueño de tantos latinoamericanos de un día llegar a EEUU.

Nazareth intercambia identidades, sustituye los otros por nosotros

mismos, genera nuevas identificaciones, cambia el equipaje por las cosas del mundo. En el viaje deja rastros y parte de sí para llevar algo de los demás. Por el camino recoge objetos, conoce personas, empieza relaciones dentro y fuera del mundo del arte. Construye una cartografía muy particular, donde establece narrativas y situaciones muy propias. El viaje que Paulo Nazareth emprende es casi de un nómada. Él no busca el camino más rápido y se deja detener por rutas y encuentros y charlas que juzga interesantes. Se deja estar pero vagando siempre.



55- Sin título (serie Noticias de América), Paulo Nazareth, 2011/2012.



56- Art Market/Banana Market, Paulo Nazareth, 2011.

Podemos decir que hay dos pilares en la obra de Nazareth: el dato biográfico y el carácter peripatético. El artista es descendiente de indios Krenak por su lado materno y por el lado paterno de italianos y negros y es inevitable que cuando habla de sí mismo y de su familia hable también de la cuestión racial en Brasil. Y más que eso el artista toca en cuestiones importantes de identidad y de la propia condición de libertad del ser humano, la posibilidad de ir y venir de un lugar a otro independiente de fronteras.

“El delicado modo como lo hace es tanto poético como político, cosiendo historias personales, hechos históricos y observaciones sagaces sobre los lugares ocupados por individuos de diferentes razas en las sociedades contemporáneas.” (Mazzucchelli, 2012, 16)



57- Sin título, Paulo Nazareth, 2011/2012.

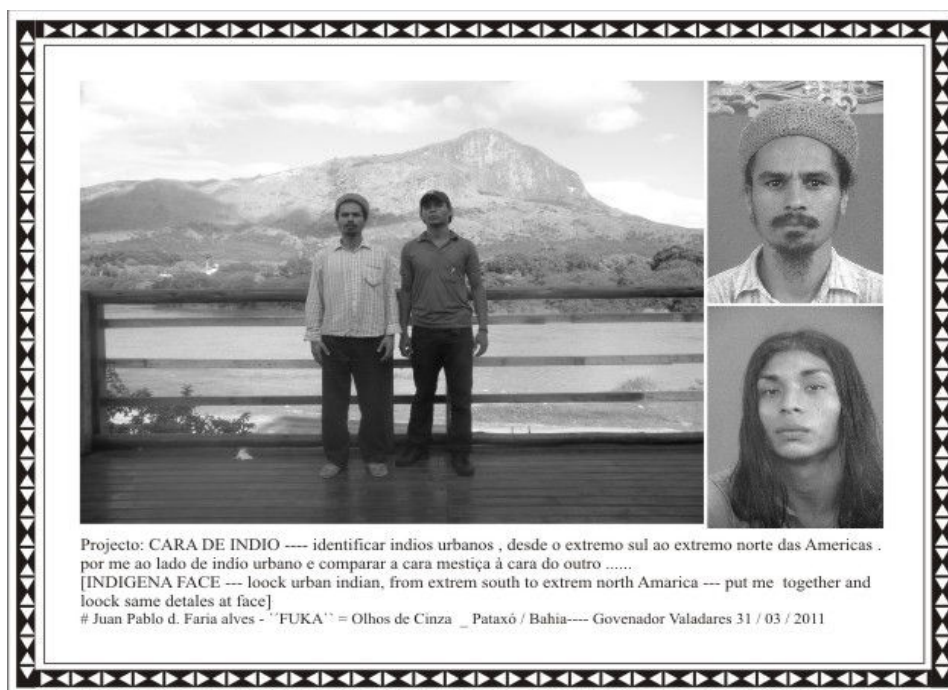
En la serie de fotos donde el artista aparece sin cabeza también hay un doble juego de sentidos. El primero tal vez sea lo más evidente, pues es una constante en la obra de Nazareth y trata de la cuestión de la identidad, que vamos a discutir más en profundidad. El segundo también deja clara la intención del artista de apropiarse del paisaje o del territorio como siendo el guía del cuerpo.

En el proyecto “Cara de Indio” el artista posa al lado de un indio “urbano” para justamente confrontar su identidad indígena. En la imagen ambos podrían ser considerados indígenas brasileños, pero las caras confrontadas lado a lado evidencian una profunda diferencia. Cerca del indio, identificado en el folleto por Juan Pablo, el artista se parece más a un negro,

con los trazos marcadamente diferenciados. La línea que determina su identidad es inexacta y a lo largo de todo el viaje por América se deja fotografiar al lado de, así como él, descendientes de indios de Perú, Bolivia, Colombia etc. Así el artista demuestra que, aunque agrupados como indígenas, los individuos tiene características muy distintas y configuran una compleja heterogeneidad.

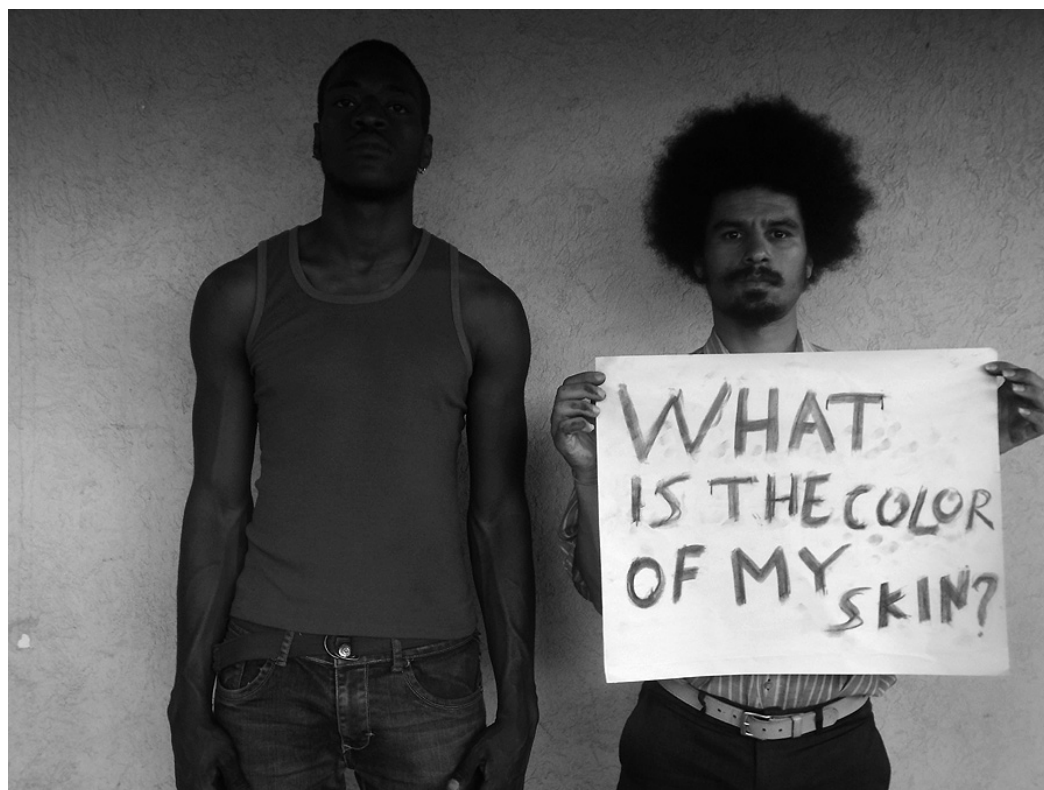
Paulo Nazareth, con sus proyectos performáticos, deambulando por América, va en búsqueda de una memoria que ha sido olvidada, borrada de la historia de los pueblos, sean estos indios, negros o latinos. El artista sugiere la posibilidad de que la memoria puede ser encontrada en otro territorio, distinto, pero análogo ya que comparte memorias comunes con su tierra.

“Esta ansia incansable de estar en determinados lugares, de conocer determinadas personas, de vivenciar sus cotidianos, creando lazos insospechosos para intentar construir historias no contadas o deliberadamente apagadas es una de las características más impresionantes de su obra”. (Mazzucchelli, 2012, 17)



P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA -- Governador Valadares - MG / BRASIL abril 2011

58- Cara de Indio (folleto), Paulo Nazareth, 2007.



59- What is the color of my skin, Paulo Nazareth, 2013.

La identidad es cambiante y se va transformando de acuerdo con el contexto local, las relaciones sociales y con los subgrupos con los cuales el individuo convive. Y esta es una evidencia fuerte en el trabajo de Paulo Nazareth. “Con esta historia de ser mestizo y viajar por América, cambio de color todos los días”, ha dicho el artista. La identidad es constantemente renegociada, esté donde esté.

“mi concepto de patria todos los días se expande... nacido en Brasil soy latinoamericano, siendo latinoamericano soy también mexicano... soy parte de cada tierra por donde pisaron mis pies... no hay como separar estas tierras con una línea imaginaria llamada frontera... quizá sea por eso por lo que levantaron el muro al norte: un intento de impedir que México siga siendo México dentro de Estados Unidos.” (Nazareth, 2012, 125)

El trabajo de Paulo Nazareth nos hace recordar de otro tema bastante relevante cuando se piensa en los viajes y los traslados realizados por el hombre a lo largo de la historia, el concepto de “multilocalización” o “transterritorialidad”, que problematiza los conceptos de identidad y el conflicto o la aceptación del otro. Desde los tiempos bíblicos hasta nuestros días miles de personas migran de unos países a otros, de unos continentes a otros.

“La representación de las migraciones oscila entre dos riesgos. El del nomadismo posmoderno ha sido despolitizar y desocializar los viajes al declarar ‘desterritorializados’ por igual a

migrantes documentados e indocumentados, artistas e intelectuales que itineran con sus obras, turistas, exiliados que huyen de dictaduras y migrantes económicos que vivían en una democracia. Puesto que se decía que las naciones estaban en vías de extinción, había que enfocar los cruces de fronteras y hablar como si todos los muros hubieron sido demolidos.” (Canclini, 2008, 22)

Es cierto que los viajes, desplazamientos o traslados pueden ser caracterizados de muchas formas y en muchos casos las personas son obligadas a dejar atrás, quizás para siempre, a sus seres más queridos, su religión, sus costumbres, sus paisajes y su cultura. Por supuesto que el arte está atento a todos estos temas, muy frecuentes en los medios actuales, y hace diversos abordajes, incluso políticos, antropológicos o sociales sobre el “nomadismo” contemporáneo.

Aquí recuperamos la idea del mapa como la representación del territorio imaginado y el arte como el lugar donde todas estas cuestiones se desarrollan, pues es cada vez más frecuente que los circuitos del arte se organicen a través de lógicas no nacionales y cada vez menos artistas se sienten comprometidos a representar su propio país, ni los pabellones de las bienales o las galerías en las ferias a exhibirlos como patrimonio nacional. “El artista es el que todo el tiempo está saliendo de la historia del arte, de los museos, el que viaja hacia otros lenguajes, otros soportes, otros territorios”. (Canclini, 2008, 26)

Podemos localizar los artistas y hasta darles una “denominación de origen”, pero la capacidad del artista va más allá de la simple movilidad y hace, más que un acompañamiento, una representación de esos procesos y

prácticas humanas. Y son los artistas los que trabajan en un sentido intercultural y se sitúan en las intersecciones, en las traducciones.

Podemos citar tres artistas de Brasil y España que manifiestan en sus obras la idea, quizás utópica, de la ausencia de fronteras o de la presencia de esa transterritorialidad o multilocalización. Rosana Ricalde tiene siempre presente en su obra la palabra, el texto, la literatura, las cartografías como fuertes referentes en la creación de infinitas rutas. Jaime Pitarch expresa su curiosidad por la vida cotidiana a través de objetos sencillos y su búsqueda por encontrar la magia en lo banal está impresa en sus obras. Mateo Maté desarrolla en sus trabajos un creativo itinerario donde transforma objetos en espacios a ser explotados por la imaginación del espectador.

Las obras aquí elegidas trazan cartografías que conforman otros mapas, donde juegan con apropiaciones y deformaciones de la cartografía oficial corriente. Ellas construyen mapas simbólicos que sugieren un nuevo sentido de lugar. Más que presentar un análisis de algunas obras de artistas brasileños y españoles contemporáneos, más que hablar de mapas de ciudades y países, la cartografía que se presenta plantea crear una relación, un diálogo para discutir el espacio, su entorno y sus representaciones. Y también saber qué lugar ocupa el sujeto en las sociedades contemporáneas.

Cabe aquí abrir una discusión sobre los nuevos mapas, las nuevas fronteras que se mueven, cambiando la realidad presente, y que van más allá del dibujo geopolítico que conocemos y aceptamos hoy en día. ¿Qué representaciones hacen esos artistas? ¿Qué significaciones e interpretaciones poseen? ¿Cuáles son las miradas y los diálogos posibles? ¿Cuál es el espacio

de la memoria en las sociedades occidentales? ¿Cómo se mueve el sujeto? ¿Qué podemos llamar hogar? ¿Qué relaciones se pueden trazar entre esos artistas? Estas son algunas cuestiones que están en el centro de los planteamientos de las obras seleccionadas para dar cuerpo a este trabajo y que intentaremos contestar o señalar algunas posibles respuestas.

La delicadeza de las formas, la objetividad del lenguaje, la sencillez de materiales son elementos clave y constantes en la obra artística de Pitarch, Ricalde y Maté. El mapa para pensar lo cotidiano. Países, ciudades, mares y ríos se tornan territorios de un espacio/tiempo particular, propio de un paisaje nuevo lleno de posibilidades.



60- Hemisferios occidental y oriental superpuestos, (serie Pangaea), Jaume Pitarch, 2007.

“Pangaea” es el título de la serie de trabajos de Jaume Plensa, donde él utiliza mapas mundi o continentales y periódicos de diversos idiomas, que son destruidos por máquinas destructoras de papeles presentes en instituciones bancarias y corporaciones empresariales. Con las tiras de papel aleatorias el artista teje de manera laboriosa nuevas cartografías. El proceso de reconstrucción es totalmente artesanal y los nuevos mapas que surgen nos muestran una superficie fragmentada. “Mediante esta maniobra, diluyo el sentido de identidad, pues ya no es posible reconocer el orden que cohesionaba las partes constituyentes del mapa original”. (Plensa)



61- Pangea n° 20, (serie Pangaea), Jaume Plensa, 2003.

Los mapas y periódicos de Pitarch juegan todo el tiempo con las contradicciones, el todo y el fragmento. Los mapas y periódicos ya no son lo que eran antes, ya no es posible identificar allí el idioma, el territorio, la imagen conocida, ya son reinenciones de lo visto, de lo sabido, de lo banal.

“No hay – no debe haber – grandes diferencias entre lo de allí y lo de aquí, todo debe formar parte del mismo discurso, de un idéntico mapa. Es el mundo no ya reducido a representación – como ocurre con la cartografía - , y por lo tanto falsamente objetivo, sino a fragmento, partes dispares, heterogéneas, que forman parte de un todo artificioso, igual que los mapas.” (DIEGO, 2008: 19)

Deberíamos, entonces, hablar de identificaciones y no de identidades, pues no es algo acabado sino un proceso en andamiento. La identidad es poliglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos mezclados de varias culturas.

El contraste entre la velocidad con que se destruyen y la lentitud con que se construyen también juega directamente con las cuestiones de intercambios, muchas veces con enfrentamientos y conflictos, pero con la posibilidad de creación de otros paradigmas y nuevos horizontes. La idea de construir mapas y portadas de periódicos a partir del fragmento contiene la doble vía de intercambio y conflicto. Para Pitarch la fuerza poética está en el hecho de disponer elementos ordinarios en el espacio de un modo diferente, lo que, como la magia, ofrece nuevas formas de hacer y otros modos de ver el

paisaje cotidiano.

Delante del panorama actual, donde los flujos son constantes, las fronteras relativas, los intercambios ininterrumpidos, ¿cómo se construye el sentido de hogar? ¿Dónde se encaja el sentido de pertenencia? ¿Es posible recrearlo, revivirlo, transportarlo?

Siguiendo la línea de Pitarch de buscar en la banalidad del objeto cotidiano lo extraordinario, Mateo Maté sale del espacio macro para investigar en el espacio íntimo de la casa la representación del mundo y trazar una cartografía personal. Mateo Maté recrea otros sentidos para la noción de hogar: el espacio de la casa como “potencial estético y emocional”, donde es posible invertir o subvertir la idea concebida del espacio. La casa puede ser, depende para quién y en qué condiciones, un lugar seguro, un refugio, un espacio donde esconderse o un peligro. El artista está atento a la banalidad, a la cotidianidad y crea un efecto poético en su obra al desmontar lo que se supone esencial en los objetos, presentando nuevas formas de mirar. En las series “Nacionalismo Doméstico”, “Viajo para conocer mi geografía” y “Desubicado” Maté transforma mapas de países en domicilios, casas en mundos, espacios acogedores en campos de batalla, la intimidad en territorio explotable, siempre de una manera sencilla e irónica. Los mapas de Maté posibilitan viajes sin salir del espacio privado de la casa, donde en la instalación “Viajo para conocer mi geografía”, la cena con la familia y amigos, se vuelve el territorio ideal de un nuevo paisaje, donde los objetos adquieren otra perspectiva.

Maté va creando “cartografías personales” al trazar mapas del espacio íntimo como un campo abierto lleno de innumerables posibilidades de

construcciones. En la instalación “Desubicado” y “Viajo para conocer tu geografía II”, el artista deja que las huellas y los vestigios del cuerpo impriman su marca en el espacio de la intimidad por excelencia - la cama, que transfigurase en un terreno extraño, vacío, inhóspito.

“Todo lo que el ser humano lleva dentro se vuelca, se proyecta, sobre el mundo exterior. La cama con la forma del mapa de la Península Ibérica se convierte en el espacio físico y onírico del deseo y de la búsqueda, transpuestos al vídeo, Mateo ha trazado un arco estético entre la intimidad y las cosas. Se trata de entrar dentro, de alcanzar el otro lado del objeto. Su trabajo encierra siempre una voluntad de enigma, de interrogación abierta”. (Texto José Jiménez, in Mateo Maté, 2003: 14)

En las obras “Mesa España” y “Nacionalismo Doméstico II”, la poética está en la dicotomía de transformar el objeto en país y el país en objeto. Las metáforas y las interpretaciones posibles instigan a la imaginación a crear caminos distintos a los de la memoria colectiva e individual, lo que posibilita descubrir nuevas realidades más allá de lo que nos está impuesto. En “Casa España” el país es la propia casa, donde viajar, moverse, trasladarse se hace con la sensación de apenas abrir y cerrar puertas.

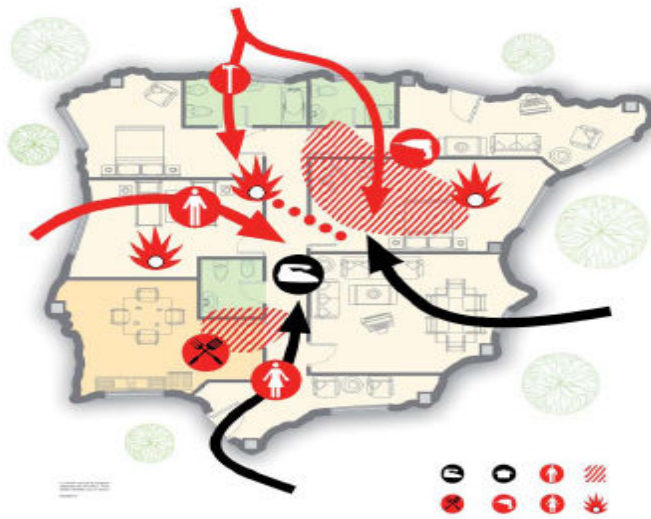
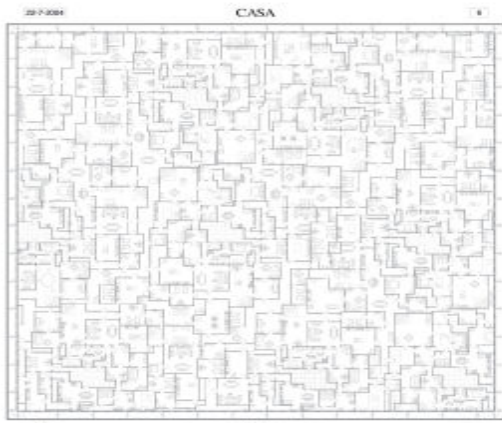
“Viajes a través de sus cosas, irradia el placer de la fantasía. El espacio de Maté es fijo y al mismo tiempo inestable, complejo y ambiguo. Las piezas animan a viajes imaginarios. Cartografías Personales condensa muchas emociones e interpretaciones. Hay una tensión entre el mundo material, físico representado por sus ready-mades y el paisaje “virtual”

simbolizado por la dicotomía intrínseca de la presencia y la ausencia. Existen aspectos de domesticidad, el cálido sentimiento del hogar, pero también la sensación de un vacío.”  
(texto Berta Sichel in Mateo Maté, 2006: 8)

Tal vez sea esa la gran dicotomía del ser humano: la necesidad de ubicarse, de tener un lugar que le pertenece y vice-versa, pero también la necesidad de ver e ir más allá, de viajar y trasladarse a otros sitios, aunque sea a través de la imaginación.

Y ninguna de las opciones está libre de extrañezas, luchas o conflictos. En “Actos Heroicos Casa España” el artista trata de estos temas. La obra subvierte el concepto del espacio hogareño como un lugar de acogida, paz, tranquilidad para presentar un mapa de la guerra de intereses domésticos, económicos, socioculturales.

Lo que hacen los artistas presentados aquí es sacar el objeto mapa de su contexto habitual y de dar a ello otra dimensión. Son capaces de mapear otros caminos, otras visiones del lugar, del espacio, del sujeto mismo, donde nada es meramente lo que parece, todo sugiere el otro lado de las cosas.



62- Actos heroicos, Casa España, 2005, Mateo Maté.



63- Desubicado, Mateo Maté, 2003.



64- Nacionalismo Doméstico, Mateo Maté, 2005.



65- Nacionalismo Doméstico I, Mateo Maté, 2004.



66- Viajo para conocer tu geografía, Mateo Maté, 2003.



67- Viajo para conocer mi geografía 2, Mateo Maté, 2001.

## 5) LAS EXPOSICIONES Y LOS MAPAS:

Siguiendo la idea de mapear los territorios imaginados a través de la historia del mapa y a través de artistas y obras del arte contemporáneo, no podríamos dejar de mencionar algunas de las exposiciones que buscaron entablar esa relación de forma directa. Cada una con su propia forma de contar, de acuerdo con la elección de los comisarios, presentaron narrativas diferenciadas sobre el mismo tema. Las que nos parecieron relevantes, pero el acceso fue solo por el registro de la exposición, como catálogos, por ejemplo, vamos apenas mencionar como un hito dentro del contexto estudiado. Aquellas donde fueron posibles las visitas ganan espacio de discusión para que se pueda llegar a la exposición “Territorios Imaginarios – Rosana Ricalde”, resultado de parte de la investigación del presente trabajo.

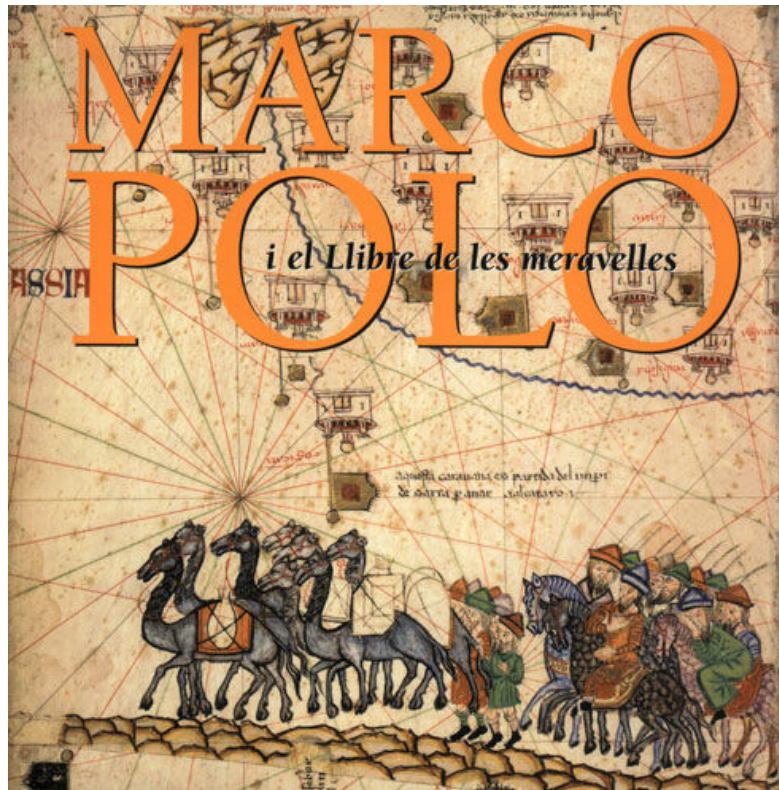
La propuesta no es la de hacer un recorrido cronológico por las exposiciones sino que resaltar aspectos relevantes de las exposiciones que dialoguen con los capítulos anteriores. Ya ha sido mencionado que no vamos a discutir las bienales, que tienen un carácter distinto al propuesto aquí. Así es que la primera exposición que cabe aquí destacar es la “Marco Polo y el libro de las maravillas”, comisariada por Jean-Paul Desroches y presentada por la Fundación “la Caixa” en 2006.

En esa exposición, que tenía una vocación más histórica y

didáctica, fueron presentados mapas y objetos de la antigüedad, pero nos interesa por abordar temas discutidos anteriormente como la propia historia del mapa y de la modernidad, los viajes y los desplazamientos humanos, la realidad y la imaginación. A través de los relatos del viajero Marco Polo publicados en el “Libro de las maravillas” el occidente tuvo contacto con una parte del mundo que además de su geografía, sociedades, religiones y costumbres, también era un lugar fantástico, con seres maravillosos y temibles, con leyendas que han fascinado lectores de todos los tiempos.

¿Qué imagen del mundo hemos construido desde la Edad Media? ¿Qué imagen del mundo queremos construir hacia el futuro? Las cartografías de los territorios imaginados nos dan pistas hacia una construcción, a veces utópica otras veces posible, de un mundo diverso, con sus monstruos, pero también con sus encantamientos; con sus tierras dominadas, pero también con espacios a descubrir.

El libro de Marco Polo revela a un Occidente asombrado un mundo inmenso por el que asoman fabulosas e insospechadas, desde el imperio de Kubilai hasta la India, país de la abundancia por excelencia, verdadero paraíso terrenal aunque poblado por infieles. Algo se despierta en los corazones, nace la esperanza de una vida mejor, que poco a poco libera la visión de la tierra del dominio de los teólogos. Se ha dado un gran paso al conocimiento del mundo asiático, que desembocará en una nueva geografía basada en toda una serie de viajes e itinerarios de otros occidentales que siguen la senda de Marco Polo. En suma, el “Libro de las maravillas” anticipa el humanismo que en los albores del siglo XV dará origen al renacimiento, abriendo el camino a la Modernidad.” (AMON, 2006: 112)



68 – Catálogo de la exposición, Fundación “la Caixa”, 2006.

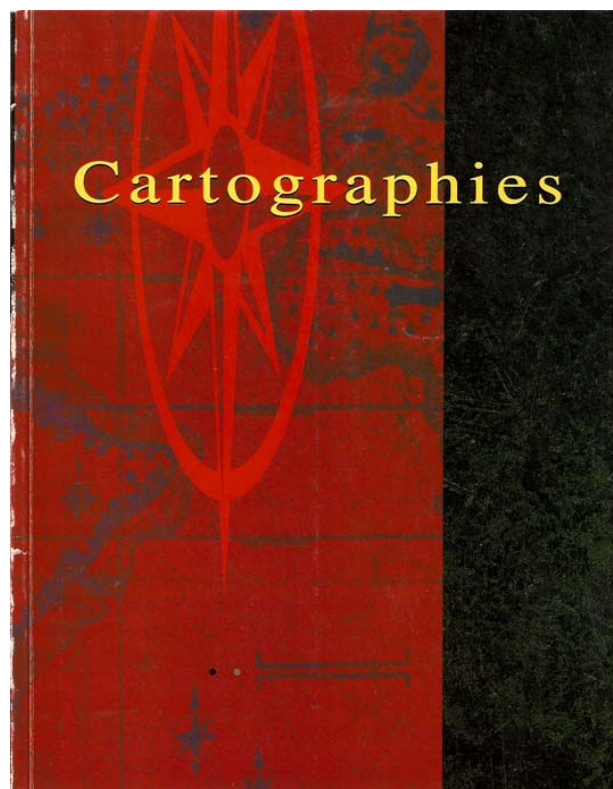
Una exposición que tuvo como título “Cartographies”, de 1993, fue organizada pelo comisario Ivo Mesquita puso en el mapa del arte la producción de Latinoamérica ya no bajo la óptica de la historiografía y la crítica europea. La exposición viajó por varios países de América: Canadá, EEUU, Venezuela y Colombia entre los años de 1993 y 1995. Los trabajos presentados por los artistas seleccionados para la muestra no tenían como temática los mapas, en su forma literal – la excepción fueron las obras del artista Guillermo Kuitca. La idea era mapear la América Latina a través de sus artistas más conceptuales

de aquél momento.

“A pesar de que el título de la exposición sugiere mapas, no se refiere a la elaboración de mapas útiles para cruzar los territorios geográficos de donde vienen las producciones de los artistas presentados en ella. Tampoco se propone a mostrar mapas hechos por artistas. Se refiere, eso sí, a mapas imaginarios, dibujados a partir de las relaciones y circuitos que se establecieron para que Cartographies se realizara, los cuales también rompieron de muchas maneras los límites dados por la geopolítica y por las relaciones institucionalizadas.” (Mesquita, 1993: 16).

“Cartographies” ha enseñado que trayectos reales y mentales pueden constituir un territorio diferente del espacio físico real. Son como mapas virtuales. Y junto a esos mapas imaginarios están los mapas del imaginario,

“ya que se considera que los trabajos de los artistas son proyecciones de sus mentes, concreciones del deseo – pulsión primario y anterior a cualquier forma. La mente, en este caso, es imaginada como una vasta pradera de donde los trabajos emergen como demarcaciones de un territorio en constante transformación.” (Mesquita, 1993: 18)

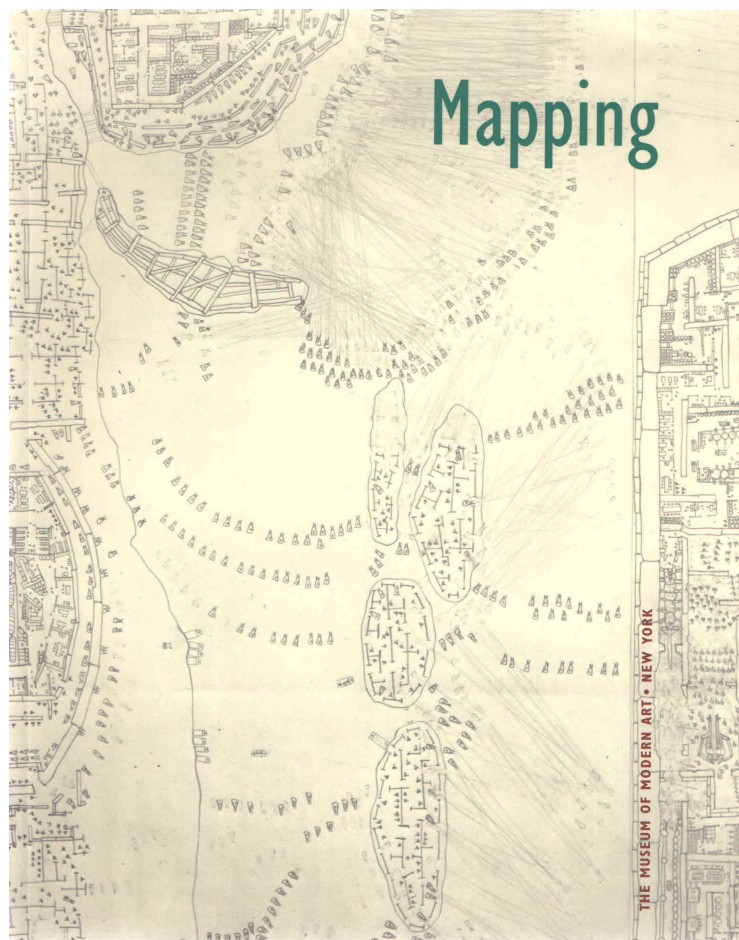


69 – Catálogo de la exposición, Winnipeg Art Gallery, 1993.

Ya hemos visto que las posibilidades de crear una cartografía, especialmente en y del arte, son casi infinitas y, con todos estos desdoblamientos, en los diseños de los territorios siempre va a tener grietas o concavidades no exploradas. Eso también es lo que pasa con el propio trabajo de investigación, que se pretende objetivo y crea una narrativa única, pero que da pistas sobre desarrollos futuros so otra perspectiva.

Una exposición que puso el mapa en le centro de su narrativa y fue la precursora de las exposiciones que si siguieron más tarde fue “Mapping”, del curador Robert Storr en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, en 1994. Storr consiguió reunir una treintena de artistas cuya obra nos remetia

al mapa geográfico. Cada artista, con lenguajes y poéticas, propios fueron capaces de inventar o reinventar el territorio dando cabida a la imaginación del espectador. Storr recurrió a diversos elementos de la historia y del cine y a artistas tan dispares como complementares – de diferentes edades, experiencias, lugares y movimientos, para crear su cartografía de territorios imaginados. Así, estuvieron lado a lado en la exposición obras de Waltercio Caldas y Claes Oldenburg, Simon Patterson y Guy Debord, Jasper Johns y Adriana Varejão, solo para citar algunos.



70 – Catálogo de la exposición, MoMA, 1994.

Los mapas de “Mapping” presentaban otras perspectivas, nuevas maneras de ver el mundo y el propio entorno en un ejercicio capaz de crear diferentes puntos de vista. ¿Qué aspectos de la realidad todavía seguían presentes en las obras expuestas? ¿Qué tipo de ilusiones causaban a los presentes en la exposición? Podemos intuir que además de esas cuestiones muchas otras fueron planteadas en aquel momento. Sin embargo, muchas continúan latentes hasta nuestros días: la representación de los mapas y su idea de duplicación de una realidad imaginada; las construcciones del espacio, del lugar y del tiempo; el sentido de orientación y localización con sus amplias o limitadas posibilidades de direcciones y rutas a seguir; los fragmentos, las partes y el todo; las banderas y las fronteras; los intercambios y los conflictos; y tantos otros puntos más que intentan presentar y debatir las exposiciones contemporáneas.

Por eso cabe aquí hacer un análisis de dos exposiciones recientes cuyas narrativas sobre las cartografías tuvieron gran importancia para el desarrollo de esta investigación: “Mappamundi” en el Museu Coleção Berardo y “Atlas - ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que ocurrieron en 2011 en Lisboa y Madrid, respectivamente. En 2012 fue realizada la exposición “Rosana Ricalde – Territórios Imaginários”, en el Museu de Arte Murilo Mendes, como resultado de las investigaciones del presente trabajo académico y la cual cierra el presente capítulo.

Aquí vamos a discutir las narrativas presentadas por los

comisarios de cada una de las exposiciones mencionadas y la posibilidad de diálogo o confrontación entre ellas, ya que entendemos la exposición, más que una simple muestra, como un importante medio de comunicación.

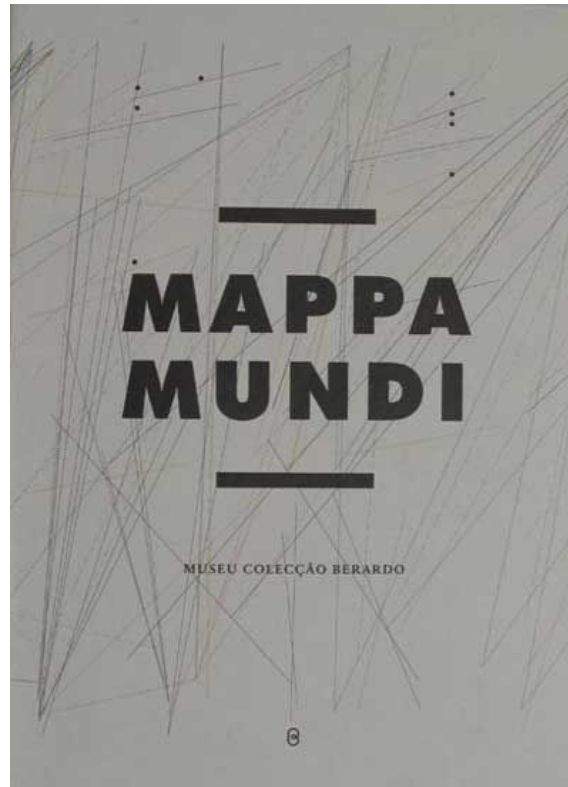
“Sin duda alguna, la exposición como medio tiene ciertas cualidades únicas y muchas de éstas ofrecen ventajas particulares en el contexto de la comunicación, convirtiendo a las exposiciones en un medio efectivo y particularmente satisfactorio. De todas formas también tiene sus limitaciones y desventajas.” (BELCHER, 1997: 52)

El orden de presentación sigue no solo una cronología de fechas sino que también de visitación, donde las obras y el montaje pudieron ser vistos de cerca, complementando así los textos e imágenes de los catálogos y páginas webs.

#### 4.1) MAPPAMUNDI

La exposición “Mappamundi” fue organizada por el comisario Guillaume Monsaingeon en el Museu Colecção Berardo de Lisboa, Portugal, entre enero y abril de 2011. En el espacio del museo, Monsaingeon presentó la exposición en cuatro partes, después de una introducción. El gran tema de la cartografía, y el propio mapa del mundo, fue compartido en “descodificar”, “corporizar”, “contestar” y “sonhar”. En cada una de esas partes fueron utilizados recortes teóricos y literarios para embazar los subtemas, presentados en los fragmentos de textos en el catálogo. Autores como Italo Calvino, Vilem

Flusser o Deleuze y Guattari fueron citados por el comisario para dar soporte a su narrativa sobre los mapas.



71 – Catálogo de la exposición, 2011, Museu Berardo

El comisario afirma que las artes plásticas, la arquitectura, el diseño, la fotografía y el cine se apropian de la cartografía para “atestar su fuerza como forma simbólica” y “Mappamundi” tiene la intención de enseñar cómo los artistas de hoy alimentan su práctica de una longa historia cartográfica, aunque ni siempre la conozcan. Sus obras evocan, cuentan una densidad que es la nuestra, sea el colonialismo, la geometría o el desarrollo tecnológico. Podríamos decir que cada obra contemporánea entra en diálogo con un mapa o mapas anteriores, sea para los completar o los cuestionar. “La

modernidad ni siempre está donde la esperamos encontrar. (...) se encuentra, tal vez, en una relectura del mundo al revés. (...) poner en el mapa ideas confusas sobre el mundo, tal cual él está.” (MONSAINGEON, 2011: 15)

Podemos decir que un tema, bajo la temática central de los mapas, ha estado presente en todos los espacios de la exposición: el movimiento. Como hemos visto anteriormente, la propia construcción de los mapas fue algo dinámico que ha acompañado el ser humano en todos sus desplazamientos, traslados o viajes reales o imaginarios. Además el comisario ha querido reforzar la idea de que cada ser humano es, en sí mismo, un mapa.

“Cada uno de nosotros es el rastro de sus movimientos reales o disfrazados, como una bola de billar agitada en el gran *flipper* de la ciudad. Siendo cada uno de nosotros un mapa, el espacio ya no es una realidad absoluta preexistente, es solamente el conjunto de nuestros mapas potenciales, pasados o futuros.” (MONSAINGEON, 2011: 20)

“Mappamundi” intenta pasar la idea de que es ella misma un mapa o quizás la propia metáfora de la cartografía, que abarca muchos mapas. Y estos mapas para que puedan ser leídos o interpretados necesitan de la participación y del movimiento del público asistente, pues las exposiciones son en esencia espacios dentro de los cuales el visitante puede moverse y deambular con una cierta libertad, a su propio ritmo, que le permite detenerse u obviar aquello que le interesa o no.

“Siguiendo la línea de los situacionistas era necesario destruir los movimientos y los recorridos que la

sociedad fija e impone al cuerpo, para después, sí, poder construir sus propias situaciones, su propia existencia, su propio mapa de recorridos, su propia geografía existencial. Podemos decir que cada existencia define una geografía y un país: cada individuo es un individuo geográfico, cada individuo es un mapa. (...) La historia está hecha de momentos que cada uno crearía para sí y la deriva o las deambulaciones para el grupo de Debord era el movimiento aleatorio por las calles de la ciudad para encontrar señales de atracción y repulsa. Así que tratase de concentrar la existencia en el movimiento, en un paseo: existir es como pasear al acaso por un espacio – que se transforma en tiempo, los años de vida – y en ese paseo el individuo se aproxima de lo que le gusta y se aleja de aquello que le desagrada. Pero eso ni siempre es posible” (Monsaingeon, 2011: 21)

El curador ha construido la exposición basada en cuatro puntos o temas - que incluso podemos hacer una relación directa con los puntos cardinales en el sentido de las direcciones que uno puede determinar hacia dónde quiere que vaya este mundo en el que vivimos y también en el sentido que hay siempre un antagonismo bajo la dirección o el sentido que se quiera dar, incluso una yuxtaposición de dos o más temas. Es decir, al nombrar las cuatro partes de la exposición, Monsaingeon, sugiere que el mapa: está hecho de una historia, pues tiene una construcción y un pasado que le sujeta; tiene un cuerpo donde él solo existe a partir de lo humano y de cómo los individuos se relacionan con el espacio y el territorio; puede y debe generar dudas, pues los significados necesitan ser cuestionados; y por último, hace imaginar un lugar diferente, irreal, descontextualizado. “El mapa no existe en su materialidad,

pero sí en el uso que hacemos de él, en la dinámica que le crea”, ha escrito el comisario.

Y de ese punto de vista surge la idea del rizoma, que fue desarrollada por Deleuze y Guattari y que “Mappamundi” la coge: de que el mapa hace, él propio, parte del rizoma, pues es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir modificaciones constantemente. El mapa se puede rasgar, ser puesto al revés, adaptarse a los montajes de cualquier naturaleza; se puede dibujarlo en una pared, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. Es, tal vez, una de las características más importantes del rizoma, es decir, tener siempre la posibilidad de poseer entradas múltiples.

Las referencias a las construcciones históricas son evidentes en prácticamente todas las obras presentadas en la exposición y, de una forma más sutil, la Edad Media surge como un fuerte referente de la relación que se establece entre el mapa y el sagrado y entre y lo profano (el cuerpo en la tradición cristiana). Y al hablar de la relación entre los artistas y el mapa, especialmente, de las obras expuestas el comisario afirma que

“al día de hoy los artistas ‘asaltan’ la cartografía (...) procurando sustituir la costumbre de mirar por el testigo del dedo, tal como Tomé. Al poner el dedo en el mapa, los artistas nos obligan a ver y a expresar las heridas del mundo, y vuelven a poner en causa la supuesta evidencia o la verdad de los mapas.”  
(MONSAINGEON, 2011: 22)

Podemos decir que los mapas sufren una “metamorfosis” a manos de los artistas contemporáneos y que la confianza ciega en los mapas, característica de la modernidad, y que es la costumbre común y hasta hoy casi automática, empieza a ser cuestionada.

“En cada uno de los mapas se esconde, y silenciosamente e inadvertidamente opera, el misterio de los misterios de Occidente: creemos instantáneamente en los mapas porque cada uno de ellos es la hostia del cuerpo de la Tierra, el altar del sacrificio, delante el cual continuamos a renovar el nuestro inconsciente acto de fe. 23 (...) “tal como la hostia se transforma, por vía de la eucaristía, en el verdadero cuerpo de Cristo, también el mapa, hostia de la Tierra, se trasmuta en el verdadero cuerpo de esta.” (FARINELLI, 2011: 23)

Y otra lectura posible que podemos hacer de estas narrativas propuestas en la exposición es que, además de la representación del cuerpo, el globo es la gran casa que habitamos todos nosotros. Como vimos en el capítulo anterior, la casa puede ser el lugar de acogida pero también de conflictos y en el mapa se puede visualizar todo eso. También se puede ver la supresión de la relación espacio/tiempo y, a lo largo de su desarrollo, la exclusión de las referencias del pasado y del futuro, de la memoria y de la imaginación en las representaciones que buscan inadvertidamente la realidad. Según Farinelli “es precisamente en dirección al restablecimiento de la conexión entre espacio y tiempo que hoy se mueve el trabajo artístico que parte de la expresión cartográfica.” Más que eso los mapas producidos por los

artistas buscan activar la imaginación, una parte de ensueño que tiene el territorio, y despertar en el individuo nuevas maneras de ver, de conocer y de interactuar con los demás. “La esquizofrenia del hombre moderno está en elegir entre creer en aquello que puede ver y en aquello que puede tocar.”, afirma Monsaingeon.

"El globo es incómodo, escribe Ptolomeu (...) por eso hagan mapas, son muchos más cómodos: reduciendo el mundo a una serie de tablas tendrán inmediatamente bajo sus ojos aquello que les interesa, en una forma en que el conocimiento coincidirá con la mirada, que es lo mismo que decir con ausencia de temporalidad. Es imposible comprender la modernidad sin comprender que, de este modo, Ptolomeu, un egipcio que escribía en griego en la época del máximo esplendor del imperio romano, dita todas las condiciones de la epistemología que aún hoy es (o casi) la nuestra: según la cual el sujeto está inmóvil, distinguiéndose del objeto a través de la distancia y, para definir el conocimiento que el sujeto tiene del objeto, basta la vista. (FARINELLI, 2011: 24)

El mundo no se reduce a un mapa y tanto las tecnologías como las migraciones representan grandes retos para los gobiernos de las naciones actuales. El tiempo y el espacio han cambiado y ya no tienen el significado que tenían antes. Y contrariando las políticas de Estados que quieren limitar o hasta prohibir los flujos migratorios, el hombre es un ser que se mueve. Por eso, acompañamos indiferentes o consternados las trágicas noticias sobre inmigración a través de los medios. Muchos artistas contemporáneos “ponen el

dedo en la herida” e intentan trazar nuevas posibilidades de rutas a través de los territorios imaginados.

“A la inmovilidad del hombre revelase en nuestros días de un coste político enorme y cada vez más insustentable: o cómo explicar de otra forma la razón de la imposibilidad para cualquier Estado de elaborar una política mínimamente decente y funcional para los flujos migratorios, para la cada vez más obvia (lo que no signifique menos problemática) constatación de que, contrariamente a la convención moderna, los sujetos son móviles, y no estáticos.” (FARINELLI, 2011: 26)

Al mirar los mapas de la geografía geopolítica vemos que la concepción del espacio sigue todavía anclada a una visión concebida, prácticamente, desde la época de Ptolomeu y que ya no corresponde en casi nada al modo como el mundo funciona. Los artistas son los que mejor consiguen representar y discutir toda esa fragmentación y todos esos cambios por los que el mundo viene pasando a largo de la historia. En medio a la crisis de ese modelo cartográfico milenario los artistas asaltan la cartografía y crean a partir de ella la oportunidad de pensar el mundo tal cual se vive y ¿por qué no?, tal cual se imagina. La relación del individuo con el mapa pasa a ser una relación

“la del cuerpo a cuerpo, que elimina toda la inmovilidad del sujeto y toda la distancia en relación al

objeto, en el límite entre tacto y visión, en otras palabras entre muerte y vida, entre naturaleza humana y divina. (...) Las cartografías laceradas, cuyo sentido principal es el de recordarnos que cada vez que hacemos deslizar el dedo sobre un mapa para elegir nuestro camino, reproducimos, sin tener memoria ni por lo tanto consciencia, el gesto de Tomé, y que nunca nos encontramos de hecho donde juzgamos estar y donde el propio mapa nos indica, pero que estamos en realidad en el límite más misterioso e invisible de todos, y por lo tanto el más habitual: lo que separa aquello que es sagrado de aquello que no lo es, de lo que está muerto de aquello que está vivo, aquello que es material de aquello que es inmaterial, aquello que es físico de aquello que es metafísico. Es sobre tal límite cartográfico que el trabajo de algunos artistas se detiene y se produce, con la intención de comprender algo de decisivo sobre el modo como el mundo funciona.” (FARINELLI, 2011: 26 y 27)

Y los artistas se apropian de las herramientas, de los recursos y de los soportes disponibles para recrear sus mapas a través de las líneas que van trazando para crear un dibujo de una cartografía de los territorios imaginados. Así, ayudan a interpretar la historia, a entender el entorno, a cuestionar las fronteras y a tener diversos puntos de vista sobre la vida cotidiana.

“Este nuevo mundo cartográfico se construye, naturalmente, con la ayuda de un lenguaje hecho de signos: líneas, puntos, superficies, proyecciones, deformaciones, colores, formas, escalas, símbolos, letras,

números, palabras,... Todos estos elementos constituyen una semiología gráfica compleja que los artistas exploran naturalmente, ya que la dominan gracias a cinco siglos de historia, de mapas escolares, de formas nacionales que se tornaran tanto más icónicas cuanto son, en el fondo, arbitrarias. (...) La más esencial de las actitudes cartográficas: marcar el espacio, trazar, organizar el mundo espacial y plásticamente con la ayuda de instrumentos tan arbitrarios como las líneas geométricas. Una de las características de este abordaje atase con ese sorprendente contraste entre la aventura de una exploración del mundo (con todo lo que eso comporta de acontecimientos imprevisibles) y la pura abstracción de una línea invisible. (...) No está en ningún mapa; los lugares de verdad nunca lo están". (MONSAINGEON, 2011: 30 y 31)

Delante de todas esas cuestiones presentadas no vemos una dicotomía o mismo un antagonismo entre lo concreto y lo abstracto, entre lo real y lo imaginado. Son complementarios en sus diferencias y, cómo en un juego de espejos, hace falta uno para la proyección del otro, la presencia de uno para el reflejo del otro. Los mapas del arte se apropian de elementos de lo real y de lo imaginado para dar visibilidad a una perspectiva infinita de lecturas e interpretaciones para la construcción del conocimiento a través de las experiencias de la relación entre los territorios y los individuos.

Así pues, la cartografía del arte se va componiendo de fragmentos que configuran un mosaico laberíntico que desviase de uno de los fundamentos más esenciales de la cartografía geopolítica: hacer el mundo didáctico y aséptico. Al revés, la intención de los mapas en el arte es crear nudos,

interrogaciones, deformar, desnudar los conflictos, dar lugar a las experiencias y de las experimentaciones. En las narrativas cartográficas el planisferio clásico pasa a ser una simple posibilidad entre las muchas posibles. El mapa como una forma de texto justificado, susceptible de ser modificado a cualquier instante por medio de hechos reales o de intervenciones artísticas.

“Visto que cualquier mapa asienta sobre códigos, más vale modificarlos y jugar con el mundo.” “Fusos horarios son una cartografía temporal imposta al mundo.” “Tengo en mí todos los sueños del mundo”: la frase de Pessoa enfatiza la importancia de las formas de representación pasadas, futuras, actuales y potenciales. Descodificar y, aún más, transfigurar es escapar, es permitir el acceso al sueño.” (MONSAINGEON, 2011:32)

Las exposiciones sobre mapas, en general, ofrecen una reflexión estética a través de la diversidad de puntos de vista y de ideas que se fueron construyendo a lo largo de la historia. Y, por eso mismo, el eje de la exposición “Mappamundi” va más allá de los temas presentados por su comisario. Portugal y, específicamente, Lisboa tienen una connotación importante dentro de la temática de los mapas. También son símbolos de la búsqueda de occidente por nuevas rutas y nuevos conocimientos a través de los viajes oceánicos, imprescindibles para la construcción y configuración del mundo moderno.

El mapa es una construcción y tanto sus desdoblamientos como sus lecturas tienen un papel esencial para la cartografía del mundo, como ya hemos visto. Pero la forma de los países, los colores, las banderas son

elementos casi independientes en un sistema que no tiene mucha coherencia ni autenticidad, con una superposición de capas que permite esconder y jerarquizar. Sin embargo, son esas mismas características que permiten a los artistas descubrir nuevos sentidos e interpretaciones de la cartografía, de la historia, de las sociedades y de las culturas. Y, como recuerdan Deleuze y Guattari, “el mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”.

“Mappamundi” construye su recorrido proponiendo un paseo a lo largo de la historia: desde los viajes hacia el Nuevo Mundo hasta las más nuevas tecnologías y todo lo que esa experiencia ha aportado al conocimiento de la humanidad – la construcción de la modernidad y la postmodernidad para llegar siempre más lejos, a los territorios imaginados.

“Solo ahora el hombre ha tomado plena pose de su morada mortal, enfeudó los horizontes infinitos, tentadora y amenazadoramente abiertos a todas las eras anteriores, para formar un globo cuyos majestuosos contornos y detalles geográficos conoce como las líneas de la palma de la propia mano. Precisamente en el instante en que se descubrió la inmensidad del espacio terrestre, empezó el famoso ‘encogimiento’ del globo, hasta que, en nuestro mundo (que, sin embargo resulte de la era moderna, no es de ningún modo idéntico al mundo de la era moderna), cada hombre es tanto habitante de la Tierra como habitante de su país. (...) La velocidad ha conquistado el espacio. (...) El propósito de los exploradores cuando se lanzaron al mar era ampliar la Tierra, y no reducirla a una bola; (...) nada de lo que

puede ser medido puede permanecer inmenso. (...) todo el espacio terrestre se tornó pequeño y próximo. (...) Antes de aprendernos a dar la vuelta al mundo, a circunscribir en días y horas la esfera de la morada humana, ya habíamos traído el globo a nuestro salón de estar, para tocarlo con las manos y hacerlo girar delante de nuestros ojos.” (ARENDETT, 2011: 35 y 36)

Una de las cuestiones planteadas por “Mappamundi” es “¿dónde estoy yo en ese mundo, qué me dice esa cartografía que exclui más de lo que informa?” Y el propio comisario contesta, buscando las respuestas en la articulación de las obras presentadas de diferentes períodos artísticos, donde el mapa deja de ser un instrumento de expansión para ser un medio de expresión.

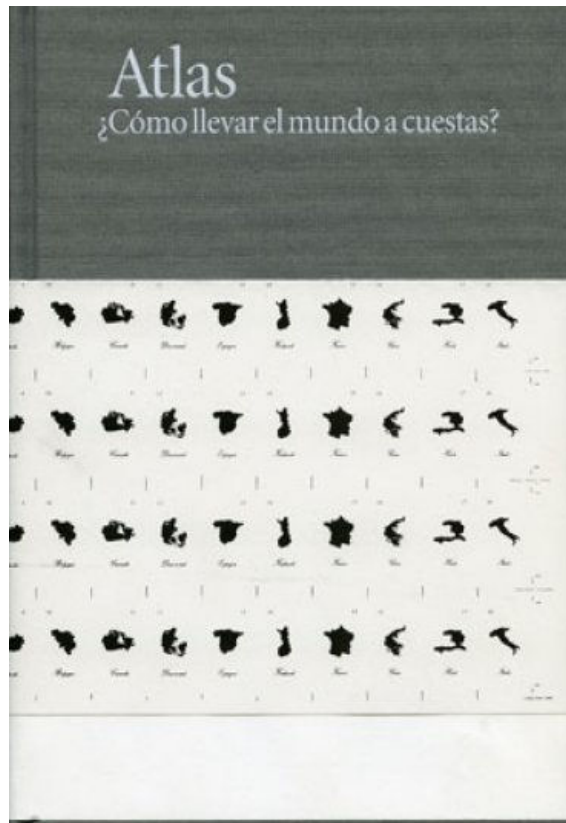
“El desarrollo de la Land Art, el elogio de la deriva, el lugar tomado por el arte conceptual y la consagración de la postura contestataria y provocativa del artista, la emergencia del net art y del arte digital, reforzaran aún más el lugar de la cartografía en el arte contemporáneo. Es aquí donde comienza Mappamundi, a finales del siglo XX, cuando cinco siglos de mapping moderno dan origen a un doble resultado: 1) formas y códigos cartográficos están inscriptos en cada uno de nosotros, preceden el territorio y le dan su estructura; 2) el *mapping* se torna una apuesta estética, conceptual y política para muchos artistas.” (MONSAINGEON, 2011: 12)

Podemos decir que las exposiciones que presentamos y

discutimos hasta aquí resultan en un gran atlas de los mapas del arte contemporáneo, pero no un atlas compuesto por mapas concebidos de una forma homogénea, con los mismos códigos, las mismas dimensiones y las mismas escalas, sino que un atlas que intenta ir más allá de la codificación del mundo. Y retomando el mito de Atlas, que sujetaba la Tierra en los hombros, el atlas del arte es más conceptual y menos cartesiano, el globo representado en diversos soportes y en diferentes lenguajes.

#### 4.2) ATLAS - ¿CÓMO LLEVAR EL MUNDO A CUESTAS?

Y así llegamos a la exposición “Atlas - ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?” presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2011, por el filósofo, historiador y crítico de arte, Georges Didi-Huberman. El comisario presenta, en esa exposición, sus investigaciones sobre el atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg y la relación de ese atlas con la producción de artistas modernos y contemporáneos. Didi-Huberman discute la propia construcción de la historia del arte y del papel central de las imágenes en nuestras sociedades.



72 - Catálogo de la exposición, 2011, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía

“El atlas constituye una forma visual del saber, una forma sabia del ver”. (DIDI-HUBERMAN, 2011: 14) El autor explica que el atlas está compuesto por láminas o tablas que van introduciendo “en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda la pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje”. El atlas quiebra las certezas de la ciencia y los criterios del arte, es decir, es él una herramienta inagotable, llena de posibilidades y que no se agota. Además lo que pulsa el atlas, lo que le mueve es la imaginación.

“La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas ‘relaciones íntimas y secretas’, nuevas ‘correspondencias y analogías’ que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo *pensamiento de las relaciones* que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 16)

Pero el atlas también está hecho de sufrimiento, castigo y exilio, así como nos cuenta el mito griego y que, según Didi-Huberman,

“El exilio del titán constituyó su castigo eterno. En el castigo se encontraba negado, destruido, esclavizado. En la eternidad del castigo y en el saber resultante, se encontró sin embargo afirmado, conservado, engrandecido. (...) la petrificación de Atlas no se reduce a un simple acto mortificante sino que da lugar, por el contrario, a la descripción de un territorio tan extraño y maravilloso como proliferante. Tal sería la gran lección de este mito: un castigo transformado en saber inmenso, un exilio transformado en territorio de abundancia, y aun de placeres dionisíacos.” (2011: 68 y 69)

La exposición discute temas como lo de la identidad o del lugar cuando propone la idea de que es el propio Atlas un extranjero, que ya no es ni dios ni hombre, como sugiere el comisario. Y más aún, pues trae en sí mismo

la dicotomía contrastante entre la permanencia y la inestabilidad, lo que se mueve y lo que se queda fijado en el tiempo. También podemos añadir que a todos estos temas suscitados en la exposición la Modernidad y la Contemporaneidad se chocan, se comunican y se pelean, con lo que tienen de común y contrastante.

La imagen de Atlas “moviente y fluida así como petrificada”, confirma la pervivencia de la Antigüedad y lo cuán resistente es. Didi-Huberman afirma que

“en el siglo XVI, funcionaba aún como la imagen dialéctica por antonomasia de la relación entre potencia y sufrimiento, fuerza irresistible y peligro de derrumbamiento. (...) la figura de Atlas, atañe sin duda a la inmovilización – y también a la repetición indefinida, la eternización inconsciente – de un conflicto, su forma superviviente expuesta en todo momento al peligro de derrumbamiento.” (2011: 70)

Así que la imagen del titán transmite una similitud entre el mundo y el sufrimiento, pues el Atlas porta lo insostenible, lleva el mundo todo como un mundo de infinitos sufrimientos y añadido a esto está toda su pasividad y, al mismo tiempo, toda su agresividad, “potencia transformada en sufrimiento”. (2011: 75) Y aunque una imagen puede funcionar sola, ella también pertenece a uno o varios contextos que pueden ser cambiantes, a narrativas dispares o a

“historias estratificadas, a palimpsestos de formas y de palabras que a historia del arte se esfuerza por restituir, como Aby Warburg con su Bilderatlas.”, afirma Didi-Huberman.

Pero no todo es sufrimiento y a través de todo el recorrido que hicimos hasta aquí y después de trazar una cartografía del arte, podríamos decir que las exposiciones aquí mencionadas y otras tantas que se configuran a lo largo de la historia pueden ser ellas mismas consideradas un Atlas, o mejor dicho, una metáfora del atlas, donde la configuración de los mapas se abre a múltiples formas de conocimiento. “Se trata de una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles no dados aún. Su principio, su motor, no es otro que la imaginación.” (Didi-Huberman, 2011: 15)

“La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas ‘relaciones íntimas y secretas’, nuevas ‘correspondencias y analogías’ que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo *pensamiento de las relaciones* que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar. (...) *Leer el mundo* es algo demasiado fundamental para confiárselo sólo a los libros o confinarlo en ellos: pues leer el mundo significa asimismo vincular las cosas del mundo según sus ‘relaciones íntimas y secretas’, sus ‘correspondencias’ y sus ‘analogías’. El atlas sería (...) a la vez infancia de la ciencia e infancia del arte. Mas el atlas ofrece asimismo todos los recursos para lo que podríamos llamar una *lectura después de todo*: las ciencias humanas – especialmente la antropología, la psicología y la historia del arte – experimentaron al final del siglo XIX, y sobre todo en las tres primeras décadas

del XX, una perturbación capital en la cual el ‘conocimiento por la imaginación’ desempeñó un papel no menos decisivo que el conocimiento de la imaginación y de las propias imágenes.” (Didi-Huberman, 2011: 16 y 17)

La exposición y el espacio expositivo, que no es necesariamente el museo, pasa a ser el lugar donde se establecen relaciones múltiples de conocimiento e imaginación y de donde se puede volver a empezar, a redescubrir o reinventar el mundo. Las exposiciones de arte que tratamos aquí se ofrecen como un campo abierto, heterogéneo e infinito de posibilidades de reflexión, con herramientas importantes que nos ayudan a interpretar las narrativas propuestas por la historia y situarnos mejor en nuestra contemporaneidad.

“(…) considerar la forma atlas – al igual que el montaje del cual proviene – como el tesoro de imágenes y pensamientos que nos queda de la coherencia derrumbada del mundo moderno. Desde Warburg, (...) Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión.” (Didi-Huberman, 2011: 18)

La exposición “Atlas - ¿cómo llevar el mundo a cuestas?” no solo utiliza como referente al Atlas construido por Aby Warburg, como lo saca a la luz para discutir la fuerza de una imagen y la potencia que adquiere las

asociaciones entre imágenes que se pueden ir juntando. Y estas mismas imágenes van poco a poco siendo construidas como un mosaico de pequeñas piezas que juntas crean un panorama que intenta ser lo más comprensible y completo que se pueda tener sobre un tema.

“El atlas warburgiano es un objeto pensado a partir de una apuesta. Apostar que las imágenes, agrupadas de cierta manera, ofrecerían la posibilidad – o mejor, el recurso inagotable – de una relectura del mundo. Releer el mundo: vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de remontarla sin pretender resumirla ni agotarla. ¿Pero en la práctica cómo es ello posible?” (Didi-Huberman, 2011:19)



73 – Láminas del Atlas Mnemosyne, Aby Warburg.

El atlas es un relato que une la memoria, el conocimiento y la

imaginación a través de los mapas y el teórico Didi-Huberman recupera el Atlas de Warburg para poner en evidencia la cultura occidental al conectar realidades tan diversas como las imágenes mismas. Y aunque dispares, las imágenes se relacionan y lanzan otro punto de vista sobre la propia Historia del Arte y el trabajo del historiador del arte, que según Didi-Huberman es “extraer lo inteligible a partir de lo sensible”. Y sobre la inquietud de la razón ante los poderes de la imaginación escribió:

“La imaginación es capaz de alumbrar razones que la razón ignora como consideraron Goethe o Baudelaire, Benjamin o Bataille. (...) Lo que Sigmund Freud nos enseñó a nivel psíquico sobre el saber inconsciente de los sueños o de los síntomas, nos lo demostró Aby Warburg a nivel cultural al concentrarse en los saberes supervivientes que las imágenes transmiten en la larga duración. (...) Ver de otro modo. (...) pasa de cosa visible en el sentido empírico, de la palabra, a ser soporte para otras cosas que entrever o prever. Digo entrever, lo que no quiere decir ver menos bien sino, al contrario, ver desde el punto de vista de las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. (...) resulta inoperante oponer toda costa la imaginación a la razón. La imaginación se halla en la encrucijada exacta de lo sensible y de lo inteligible.” (2011: 33 - 38)

Como afirmamos, las exposiciones pueden ser vistas o leídas como un gran atlas mutable, cambiable y siempre actual que emplaza cada obra o mapa en su función de signo, no solo en sí mismo, sino que también

según su papel en la disposición que le cabe. Así toda exposición y cada obra presentada en ella posee una connivencia entre razón y imaginación que no se puede ignorar. Las narrativas de dichas exposiciones exigen una práctica de una lectura siempre renovada, pues es leer lo que no está escrito y que exige una relectura constante del contexto al cual pertenecemos, “la facultad de releer los tiempos en la disparidad de las imágenes, en el troceamiento siempre renovado del mundo.” (Didi-Huberman, 2011: 46)



74 – Una de las tablas del Atlas Mnemosyne, Aby Warburg.

La exposición organizada por Didi-Huberman en el Reina Sofía iba más allá de los mapas y del propio atlas como elementos centrales de su

planteamiento. Lo que proponía el comisario era discutir el contenido de memorias, deseos, sufrimientos y potencialidades narrativas y asociativas de las múltiples imágenes presentadas. Además de hacer con que el Atlas Mnemosyne fuera el referente máximo, el centro de toda esta discusión.

“El Atlas es un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un saber en espera en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes. Un saber trágico: (...) trabajo que transforma el castigo en algo parecido a un tesoro de saber, y el saber en algo parecido a un destino hecho de infinita paciencia – de resistencia para ‘soportar’ la aplastante disparidad del mundo. Y asimismo un juego: la capacidad de relacionar órdenes de realidades inconmensurables, de redistribuir espacialmente el mundo.” (Didi-Huberman, 2011: 89)

Y delante de todos estos territorios imaginados, estos mundos creados a partir de la visión, del conocimiento, pero también de la imaginación y de la fantasía, percibimos la importancia del arte, pues es este el lugar posible e indiscutible de la reflexión y de la libertad de pensamiento.

“No se revoca la imaginación: tenemos que portarla – como Atlas porta el cielo para convertirse en su experto

por antonomasia – y reportarla a una mesa de trabajo o una lámina de grabado. (...) como un montaje de cosas diversas y confusas que ingeniosamente dispuestas, permiten que una imagen pintada o grabada alcance lo universal. (...) una reflexión fundamental sobre las potencias de la imaginación del hombre, reflexión que toma su método de su objeto, la imaginación pensada como herramienta – idónea, técnicamente elaborada, filosóficamente construida – de un auténtico conocimiento crítico del cuerpo y el espíritu humanos.” (Didi-Huberman, 2011: 91)

Podemos pasear o deambular por el conjunto de obras presentadas en las exposiciones, tal como las láminas producidas para el Atlas de Warburg, y ver de cerca, en los mapas presentados por los artistas, este “troceamiento visual del mundo” en una infinita variabilidad de soportes y materiales. Y en el trasfondo de todo esto, el movimiento, como una pieza clave para percibir todas las dificultades, las barreras y las fronteras impuestas a la libre circulación de personas y culturas, que al fin y al cabo limitan el espacio del pensamiento.

“Debemos imaginar cómo un teórico de la cultura considerada como un perpetuo paso de fronteras –

esas migraciones espaciales y temporales que constituyen la esencia de los análisis warburgianos – podía observar la clausura agresiva de todas las fronteras durante la I Grande Guerra.” 125 “El atlas de imágenes Mnemosyne sería, pues, la respuesta, la apertura que inventa Aby Warburg frente a las segmentaciones metodológicas del positivismo y a los vallados políticos de los nacionalismos culturales exasperados en la Gran Guerra. Constituye una respuesta moderna a las aporías de la modernidad.”

128

El Atlas de Warburg sigue actual, pues propone una forma novedosa y desafiadora de ver y de pensar el mundo. Este mismo mundo que sale en los medios diariamente ilustrando noticias de conflictos, guerras, injusticias, prejuicios y malos tratos. Este lugar que el ser humano tiene por casa pero que le cuesta cuidar como un hogar, pues la memoria y la visión del todo muchas veces le fallan.

“Mnemosyne se presenta básicamente como una memoria de las imágenes hecha posible por un arte de la memoria, un arte tan antiguo como las propias imágenes. (...) no es popurrí de modelos heterogéneos y muchas veces incompatibles entre sí, sino una reflexión de gran envergadura, el recobro de una tradición oculta donde las

imágenes contribuyeron a elaborar los marcos de inteligibilidad de saberes de todo tipo. (...) Representa ante todo un movimiento combinado de la historia de las ciencias y de la historia del arte – por consiguiente, de la epistemología y de la estética – que ha facilitado el notable desarrollo de estudios sobre esos objetos de saberes visuales que son los atlas de imágenes (...) lugares de saber, las condiciones cartográficas de una epistemología que sigue la observación concreta de los procedimientos, a la vez sensibles e inteligentes, que la ciencia pone en práctica o en ejercicio: Cartografía, pues, de un espacio con múltiples escalas. No al estilo del clásico mapamundi donde cada lugar va prendido en la cuadrícula de una geometría que reabsorbe las diferencias en beneficio de la cifra y de la medida, como para satisfacer el deseo de omnisciencia de un ojo absoluto, sino más bien según el modelo del cuaderno de campo de un grupo de viajeros que se afana en dibujar una ruta a medida que se abre un pasaje, a través de los espacios captados en su extrañeza: cartografía de las líneas de fuga así como de las líneas maestras, de las coherencias, de las encrucijadas, los puntos de referencia, así como de los obstáculos y los caminos transversales.” (Didi-Huberman, 2011: 129 y130)

Un atlas puede ser clasificado de muchas formas y muchas veces es entendido como una simple compilación de mapas, un agrupamiento de imágenes, casi como se fuera un memorando. El propio mapa muchas veces es reconocido como un objeto de carácter vulgar y popular. “Todo saber requiere un medio para su presentación y reconocer en las imágenes y, sobre todo en sus modalidades de presentación, de coexistencia, de montaje, un papel constitutivo en la producción de los saberes.” (Didi-Huberman, 2011: 132)

Y los mapas en el arte no son simplemente imágenes hechas para ilustrar un conocimiento atribuido a otras ciencias sino que construye un saber y en algunas ocasiones lo desmonta. Las exposiciones mencionadas nos enseñan esto.

#### 4.3) ROSANA RICALDE -TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS

La exposición “Rosana Ricalde – Territórios Imaginários” fue comisariada por Mariana Lopes Bretas y es el resultado de las investigaciones desarrolladas en el doctorado de Historia y Teoría del Arte en la Edad Contemporánea, al cual pertenece el presente trabajo de investigación. La exposición fue realizada en el Museu de Arte Murilo Mendes, en Juiz de Fora, Brasil en maio de 2012.

La exposición se ha centrado en el tema de los mapas en el arte y en todo lo que a ellos se relacionan como, por ejemplo, el movimiento, la velocidad y los espacios urbanos. Temas estos que fueran tratados pelas vanguardias del siglo XX y que, lejos de se agotaren, despiertan cada vez más el interés y la curiosidad de teóricos y pensadores de los más variados campos del conocimiento. Y esto no suele ser diferente entre los artistas actuales. Todas as transformaciones, por las cuales pasan las sociedades y las culturas contemporáneas, sirven de material para el desarrollo del trabajo de muchos artistas que piensan la cotidianidad, entre ellos Rosana Ricalde.

En las obras “Mares” y “Ríos”, Rosana Ricalde se inspira en el poema *The Seafarer* (de autor desconocido). Percibimos en estos trabajos la

inestabilidad, el fragmento, pero a la vez se nota el permanente flujo, el ir y venir del agua dibujada con nombres de mares y ríos del planeta, donde la conexión y los intercambios se hacen continuos.

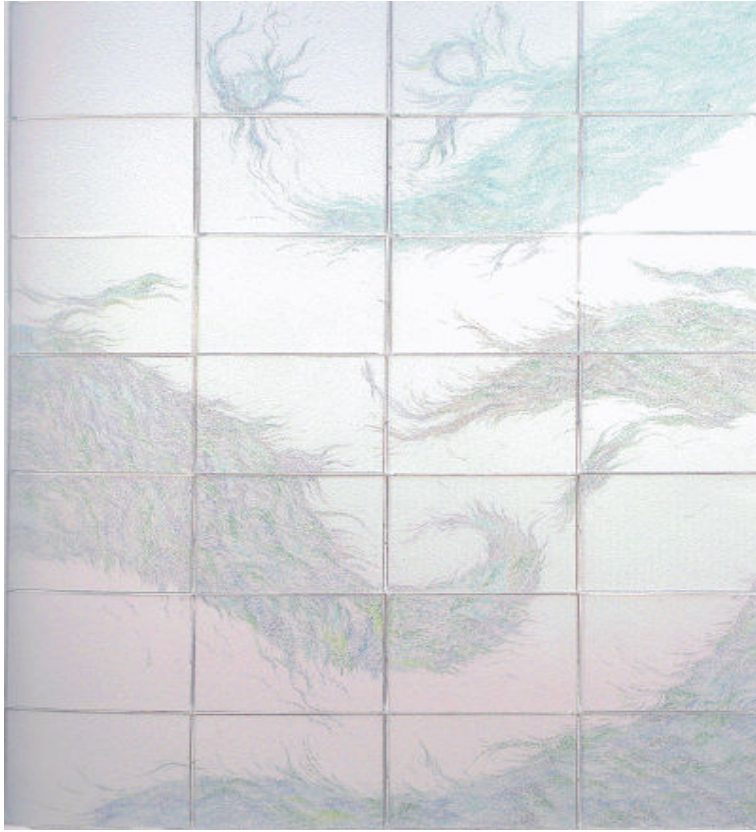
La obra Marco Polo representa no sólo las rutas creadas por la artista a partir de la literatura, específicamente, con los relatos de “Los Viajes de Marco Polo”, sino también los desplazamientos físicos constantes y la posibilidad de trazar rutas imaginarias.



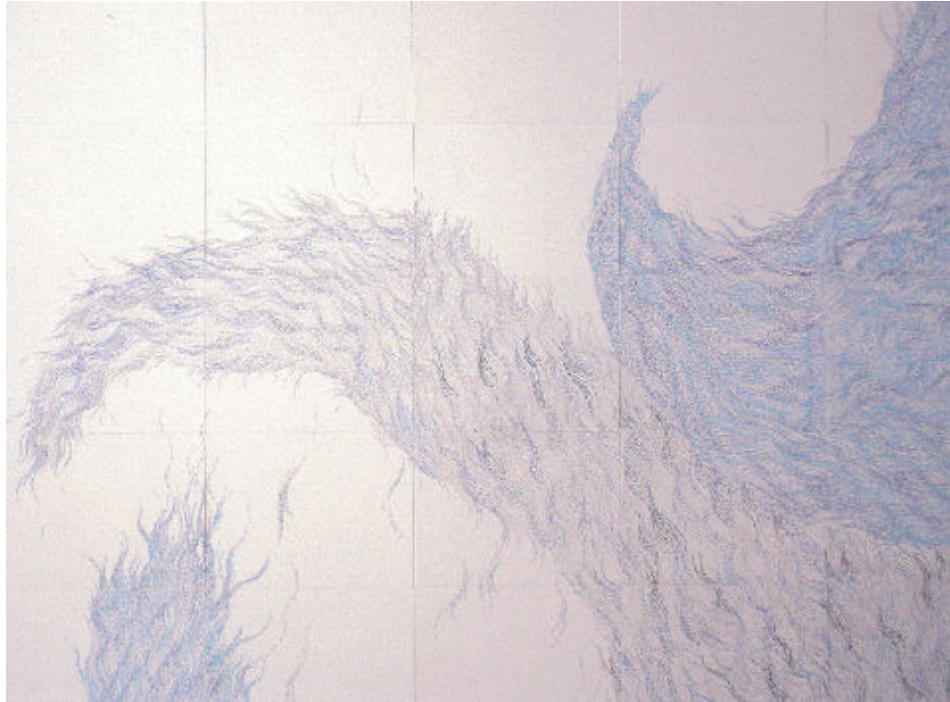
75- Marco Polo, Rosana Ricalde, 2007.

Los mapas creados por Debord son una referencia a los mapas contruidos a día de hoy. En aquella época la figura de la ciudad fue estilizada, transformada en archipiélago, según explica Careri:

“... una serie de ciudades-islas inmersas en un océano vacío surcado por los errabundeos. Muchas de las palabras utilizadas hacen referencia a ello: las placas que fluctúan, las islas, las corrientes, los vórtices y sobre todo la palabra deriva, en el sentido de ir a la deriva, es decir, sin dirección alguna, a merced del agua. El errabundeo construido crea nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer”. (2002:108)



76- Mares Verdes, Rosana Ricalde, 2005.



77- Mar, Rosana Ricalde, 2005.

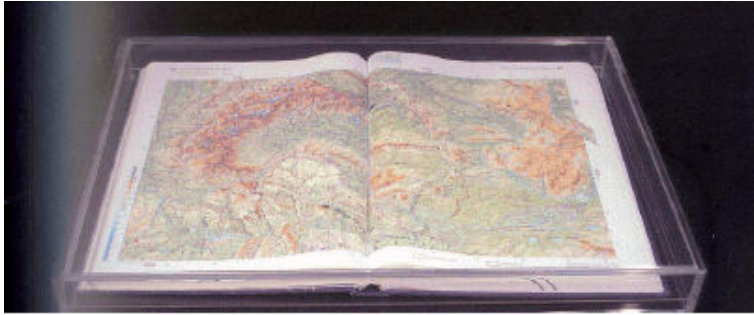


78- Sin título, Rosana Ricalde, 2007.



79- Rios, Rosana Ricalde, 2006.

En “Mapa mundi” Ricalde retira toda la tierra del atlas, luego las aguas y crea un pasaje subterráneo de un continente a otro. Según Ricalde, los atlas y los diccionarios “son libros que tienen la intención de traer un suelo; uno por el modo como intenta abarcar el mundo y el otro por intentar abarcar la lengua, maneras que tenemos de pertenecer al mundo”. Los caminos trazados por Pitarch y Ricalde hasta aquí indican la posibilidad de poner en práctica la idea situacionista que predicaba “la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización”.



80- Atlas Terra, Rosana Ricalde, 2007.



81- Atlas Mar, Rosana Ricalde, 2007.

A través de la creación de nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer, el trabajo de Ricalde basado en el libro de Ítalo Calvino, “Las Ciudades Invisibles”, recrea los mapas de diversas ciudades del mundo con las frases del libro. La artista cree que el autor realmente veía por otro prisma las ciudades que realmente existen, donde sus dibujos, sus trazados, sus espacios son una mezcla entre realidad e imaginación. Incluso con la precisión de las imágenes vía satélite, tan asequibles hoy en día, “Ciudades invisibles” nos recuerda la importancia del imaginario en el espacio físico de la ciudad.



82- Cidades Invisíveis (serie), Rosana Ricalde, 2007.

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque como explican todos los libros de historia de la economía, pero esos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.”  
(CALVINO, p.6)

Son los situacionistas quienes sustituyen la ciudad “inconsciente y onírica” de los surrealistas por una ciudad “lúdica y espontánea”, que según Careri, para convertir el tiempo utilitario en tiempo lúdico, como predicaban los situacionistas, era necesaria una revolución basada en el deseo, es decir,

“buscar en lo cotidiano los deseos latentes de la gente, provocarlos, despertarlos y sustituirlos por los deseos impuestos por la cultura dominante. De ese modo, el uso del tiempo y el uso del espacio podrían escapar a las reglas del sistema y sería posible autoconstruir nuevos espacios de libertad: se podría hacer realidad el eslogan situacionista 'habitar es estar en casa en todas partes'”. (2002:110)

“Las 'placas' de Debord se han convertido en unos “sectores” interrelacionados en una secuencia continua de ciudades distintas y de culturas heterogéneas. Por sus laberintos podrán perderse los habitantes de todo el mundo. La ciudad entera se entiende como un único espacio idóneo para una deriva constante. Ya no se trata de una ciudad sedentaria, enraizada en el suelo, sino una ciudad nómada suspendida en el aire, una Torre de Babel horizontal que va ocupando territorios inmensos hasta envolver toda la superficie de la Tierra. El nomadismo y la ciudad se han convertido en un único gran corredor laberíntico que viaja por todo el mundo. Se trata de una ciudad hipertecnológica y multiétnica que se transforma constantemente en el espacio y en el tiempo”. (CARERI, 2002:118)

Las obras de Ricalde consiguen concretar la fantasía y la contemporaneidad, donde sus mapas son creados y recreados como nuevos objetos que posibilitan múltiples lecturas e interpretaciones de los espacios propuestos. La artista nos invita a deambular sin rumbo por las calles de sus ciudades-islas e imaginar lo que hay al la vuelta de la esquina.

La fragilidad y la similaridad aparente de los mapas presentados

por Ricalde, dibujados con palabras pegadas sobre el papel, esconden la fuerza de las historias y de los sueños contenidos en los paisajes urbanos y en las experiencias físicas, sensoriales y sentimentales de cada individuo. La exposición “Territórios Imaginários” propone cuestiones sobre el sentido de lugar, donde las fronteras se mueven y los límites dibujan una realidad imaginada, pues más que la representación de territorios reales, las obras establecen una relación y un diálogo entre el lugar, su entorno y el imaginario.

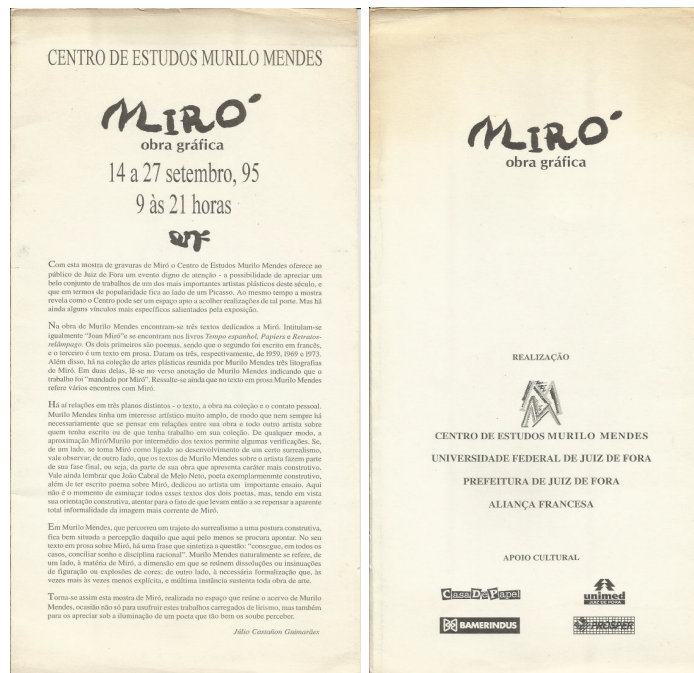
## 6) EL POETA MURILO MENDES Y SU CARTOGRAFÍA

Los territorios están plegados de imaginación, memoria y sentimientos, de acuerdo con lo que hemos discutido y presentado hasta aquí. Y para clausurar la presente investigación se hace necesario hablar del poeta, escritor y crítico de arte brasileño, Murilo Mendes, que da nombre al museo de arte perteneciente a la Universidade Federal de Juiz de Fora, donde se realizó la exposición “Rosana Ricalde – Territórios Imaginários”.

El poeta nació en 1901 en Juiz de Fora, una ciudad de paso, en medio a las montañas del interior de Minas Gerais, en el sureste de Brasil. Ha viajado por muchos países y fijó residencia en Roma, por casi dos décadas,

hasta su muerte, en el varano del 1975 en Lisboa. Las coordinadas geográficas citadas no son una simple casualidad, ya que tratamos desde el inicio de los mapas y los territorios.

La curiosidad por las culturas y las costumbres diversas, el gusto por el arte, la inquietud por moverse, viajar y descubrir las ciudades y su gente, la memoria y el recuerdo fueron algunas de las características encontradas en los textos del poeta modernista que nos llaman la atención. Su forma de escribir y su forma de vivir reflejan una poética personal y universal que dialogan y discuten, pero también se complementan.



83 – Folleto de la exposición de Joan Miró, 1995, CEMM.

Fue en el año de 1995, en el recién creado, Centro de Estudos Murilo Mendes, de la Universidade Federal de Juiz de Fora, donde se ha organizado por primera vez, en la ciudad natal de Murilo, una exposición de grabados del artista español Joan Miró. Hasta entonces Miró era un artista que venía de un

lugar imaginado y el poeta estaba aún demasiado lejos de la realidad local. La chispa de esa exposición se ha convertido en un viaje de investigación sobre el arte en la estela del poeta modernista brasileño, Murilo Mendes.

La idea inicial era simplemente establecer una relación entre Brasil y España a través del arte. A partir de la lectura de dos de sus libros, “Tempo Espanhol”, de poesías (ya traducido al castellano) y “Espaço Espanhol”, de prosa, se empieza a dibujar el sueño de cruzar el Atlántico y emprender desde Madrid un trabajo de investigación donde fuera posible articular un diálogo entre territorios imaginados, viajes posibles, literatura y arte contemporáneo.

Pero, poco a poco, la obra de Murilo Mendes, poeta criticado y olvidado por un largo período en Brasil, fue se conociendo por sus diferentes facetas. Aquí nos interesa su biografía y, especialmente, su labor de crítico de arte, donde nos presenta todo un panorama del arte moderno, a través de su gusto particular y de su amistad con algunos de los artistas y escritores más destacados de su época. Llamamos la atención, especialmente, para la relación personal con los artistas Ismael Nery, Maria Helena Viera da Silva, Alberto Magnelli y Rafael Alberti.

Murilo Mendes, durante su vida, hace innumerables viajes por diferentes países y deja registrado sus impresiones en los textos que se ha publicado. Pero con algunos lugares, el poeta establece una estrecha relación. Con Portugal, puesto que fue amigo e yerno del reconocido historiador portugués, Jaime Cortesão y gran amigo de la pareja de pintores, Vieira da Silva y Arpad Szenes. Con Italia porque le sirve de casa por casi 20 años y Brasil es el lugar de sus orígenes y de sus memorias. Y es por España que nutre una verdadera

admiración. En un poema dedicado a Cervantes escribe que no necesitaba ir más allá de España porque “al alcance de la mano tenemos el hombre, el mundo...”.

Murilo Mendes hace varios intentos de vivir en España, pero, en los años de 1950, el régimen franquista le prohíbe entrar y permanecer en el país. Aun así, realiza muchos viajes al país para desvendar su historia, su geografía y, especialmente, su arte y su cultura. Por su forma de ser, declara que su amor por España era mayor que su aversión al franquismo y siguió manteniendo intercambios habituales con sus amigos que vivían allí.

Poco a poco los fragmentos de vida y obra de Murilo Mendes fueron siendo seleccionados y juntados para montar, al fin y al cabo, una cartografía del arte. Con algunos de los itinerarios e impresiones de viajes del poeta y con sus traslados y escrituras hemos podido trazar, no sólo una ruta geográfica, sino también paisajística, histórica y cultural del tiempo y del espacio de la vida de Murilo.

Más de una década después de la exposición de Miró en Juiz de Fora, la idea de trasladarse a los territorios imaginados hace con que se empiece a descubrir España y Europa, Brasil y Sudamérica y todo un universo a través del arte, para trazar una cartografía a través de los mapas, los viajes, las ciudades y los artistas, teniendo como guía algunos referentes teóricos y literarios a través de autores como Estrella de Diego, Georges Didi-Huberman, Francesco Careri, Italo Calvino, para citar algunos.

Los textos de Murilo Mendes van más allá de palabras porque nos ofrecen imágenes, así que también se hacen fundamentales para, no solo

puntuar, pero también ilustrar algunas cuestiones suscitadas en la presente investigación. Sus escrituras son en realidad una cartografía de sensaciones y sentimientos.

Los traslados emprendidos por Murilo Mendes, como cuando va en busca de trabajo en Brasil y lo encuentra como conferenciante por diversas ciudades de Europa, nos sirve de punto de partida para hablar de los mapas, los viajes, las ciudades y el arte. Su exilio en Italia, su curiosidad por las personas y cosas del mundo material e inmaterial, sus impresiones y sentimientos, sus amistades y su gusto por el arte son pequeños, pero importantes, fragmentos de su vida que nos sirven de mote para el desarrollo de los argumentos que componen el presente capítulo.

¿Quién ha sido el escritor Murilo Mendes? ¿Cómo ha desarrollado su escritura? ¿Qué importancia tiene él para el universo del arte y de la cultura? Una pequeña muestra de su biografía será presentada para mejor situar el poeta dentro de un contexto geográfico, cultural y artístico que va a ser descrito a seguir.

Las escrituras de Murilo Mendes nos llevan por caminos que pasan por Ouro Preto, Lisboa, Madrid, Roma; sus relatos nos hablan de Lope de Vega, Quevedo, Antonio Machado y despiertan nuestras miradas hacia un listado interminable de artistas, pintores en su mayoría, como Miró, Magnelli, Vieira da Silva, Ismael Nery. Su contacto con el movimiento Surrealista y su amistad con artistas y escritores del periodo modernista fue de gran importancia para su obra, pero también para el legado de relaciones artísticas y culturales entre Brasil, España, Portugal e Italia.

Murilo Mendes fue uno de los responsables por la elección de artistas que hicieron parte del pabellón de Brasil en la 32ª Bienal de Venecia, en 1964. Fue también el responsable por presentar la obra de la artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva en Brasil e Italia. Ha escrito sobre artistas españoles y tubo algunos libros traducidos por nombres importantes de la literatura española.

La intención de Murilo, con sus escrituras, ha sido la de trazar una ruta por la historia y la crítica del arte, teniendo como trasfondo el debate sobre algunas cuestiones pertinentes a la Modernidad, que también pertenecen a nuestra contemporaneidad, como la memoria, las maneras de ver, los viajes, los éxodos y exilios, la ciudad real e imaginada, el museo y las exposiciones de arte.

La escritura caótica y fragmentada de Murilo Mendes refleja los diferentes momentos, con sus cambios y con sus complejas relaciones, por los cuales han pasado la cultura y la sociedad occidentales. Podemos decir que los planteamientos plasmados por Murilo en sus textos y las obras de los artistas aquí presentes proporcionan entrelazamientos y articulaciones entre los diversos lenguajes artísticos y el entorno, creando así caminos más amplios y heterogéneos para pensar la contemporaneidad.

Hemos visto el problema de los territorios imaginados desde la perspectiva de una cartografía estética, es decir, esos territorios como productos contruidos del espacio y que generan cuestiones como la imposición de fronteras, los desplazamientos, los intercambios culturales, el viaje, la memoria, las sensaciones, las identidades, los conflictos. Cuestiones

éstas que están presentes en las escrituras murilianas y en las propuestas poéticas de los artistas que fueron mencionadas en este estudio. Es interesante destacar la importancia de la colección de arte que el poeta tenía en vida y que sirvieron de punto de partida para la creación del Museu de Arte de Murilo Mendes.

La idea es trazar un panorama del arte y a través de las escrituras, de los viajes y de las experiencias vividas pelo escritor y crítico Murilo Mendes. Presentar su biografía se hace necesario para justificar la elección del objeto de trabajo de esa investigación, pero también para aclarar el recorrido a través de los fragmentos de textos, de vida y de arte que vienen a seguir, es decir, a partir de la construcción de su cartografía biográfica partimos en dirección a las demás cartografías que fueron presentadas y articuladas unas con las otras.

Las obras de los artistas, que dan cuerpo a este trabajo, son protagonistas y nos sirven para puntuar los textos de Murilo Mendes y las cuestiones suscitadas por ellos, pues para situarnos en esos territorios imaginados, esos lugares del y en el arte se hace necesario un soporte de artistas que, a través de sus poéticas visuales, nos presentan el mapa y su historia. Luego creamos las cartografías del viaje, de la ciudad y del arte, teniendo siempre como guía y referente las escrituras de Murilo Mendes.

Así creemos trazar un mapa representativo del arte con las correspondencias entre los textos de Murilo y las obras de artistas modernos y contemporáneos para que se haga conocer la relevancia de sus escritos, la importancia de su legado y la actualidad de su pensamiento.

Los textos, los autores, los artistas y sus obras, elegidos para este

trabajo, plasman las transversalidades propuestas en el título de la tesis, pues a través de los diálogos que son creados y recreados posibilitan múltiples lecturas e interpretaciones de los territorios imaginados. Las obras de arte y los escritos de Murilo Mendes puntúan e ilustran las cuestiones que nortean la investigación.

El diálogo interdisciplinar entre los campos teóricos de la crítica, de la estética, de la literatura y de las artes es importante para la comprensión de la cultura visual en nuestras sociedades. El poder de creación de imágenes, la imaginación, las tecnologías de producción de imágenes, las representaciones visuales hacen que las fronteras entre las distintas manifestaciones y periodos culturales sean flexibilizadas, ocurriendo un intercambio continuo, incluso con las barreras y dificultades impuestas.

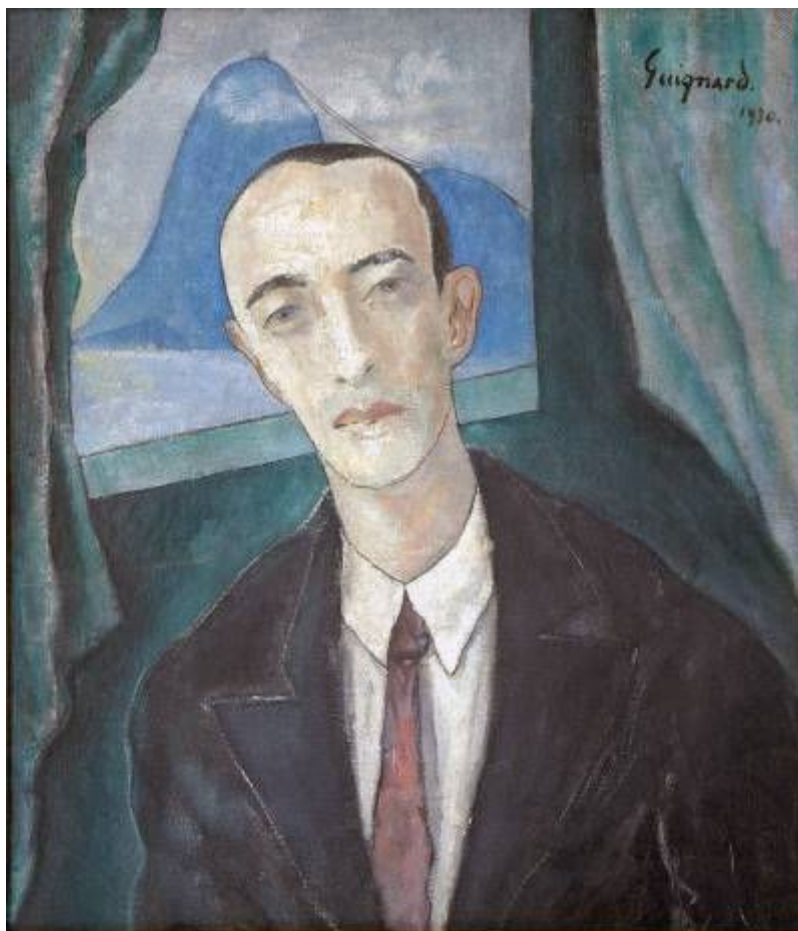
Cualquier representación en un determinado lugar recorta el tiempo y el espacio de una manera diferente y redimensiona su destino y sus proporciones. Lenguajes visuales dinamizan la percepción, las maneras de ver y de recibir el arte. Desde esa perspectiva podemos empezar a establecer una relación más estrecha entre los textos escritos por Murilo Mendes sobre viajes, lugares y artistas, los mapas y demás obras producidos por los artistas seleccionados para esta investigación.

Aunque su oficio era trabajar con las palabras, Murilo Mendes tenía admiración por las imágenes, por el arte en general y los artistas en particular. Quería conocer el mundo y ha viajado por lugares impensados. Sufrió el exilio personal, interior, privado, tan duro como puede ser el exilio forzado a muchos, pero contaba con la ligereza de las amistades conquistadas. Ha dejado un

legado interesante y dárselo a conocer es un esfuerzo de hacer con que la curiosidad y la capacidad de moverse del ser humano sean siempre herramientas eficaces de abertura hacia el otro, de libertad y de conocimiento. Que sus escrituras nos abran los ojos a artistas consagrados y noveles, siempre con la intención de cuestionar el presente, aprender con el pasado y construir un futuro, preferentemente, mejor.

#### 5.1) PARA UNA CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA PERSONAL

El ojo, la mirada, las formas de ver, la memoria, la melancolía, conceptos esos que nos sirven de claves para entender el universo del poeta Murilo Mendes y tan significantes en nuestra contemporaneidad. Algunos de sus libros y textos serán el hilo conductor para describir su exilio, sus intereses, sus amistades y sus impresiones de artistas y ciudades que conoce a través de sus viajes y que configuran un pequeño, pero relevante mapa del arte, especialmente, de los siglos XX y XXI.



84 - Murilo Mendes por Guignard – 1930

Este capítulo hace un recorrido por la vida y la obra de Murilo Mendes, uno de los más importantes escritores, poetas y críticos de arte de Brasil del siglo XX. En un primer momento, vamos a tratar de sus orígenes, a través de sus memorias, lo que constituye el universo de Murilo Mendes.

El autor escribe entre 1965 y 1966, ya desde su exilio en Roma, **A Idade do Serrote** y **Poliedro**, dos libros de memorias donde cuenta sus recuerdos de niño y adolescente en Juiz de Fora, su ciudad natal; habla de su gente, de su hogar, de sabores, olores y música; habla de la educación recibida y de los conocimientos adquiridos; habla de hechos, objetos, bichos y lugares. Escritos

en forma de prosa-poesía o como relato discursivo fragmentado, los libros nos dan pequeñas pistas o señales de lo que estaría impregnado en el universo poético y artístico de Murilo.

Al trazar su biografía, vemos que, poco a poco, se hace la conformación de un mapa no solo geográfico, sino también cultural, filosófico, intelectual y artístico. El juego de confrontaciones entre presente, pasado y futuro, el exilio moderno, el viaje sin retorno son algunas de las cuestiones sobre las cuales se debruza Murilo a través de su vida y sus escrituras.

Murilo Mendes nos habla de la concreción y la abstracción siempre de una forma poética y lírica. La música, la literatura, la danza, el cine, la pintura, los países y sus culturas y, sin duda, el ser humano son los temas de interés del poeta y crítico brasileño.

Es importante resaltar que la poesía es la parte más conocida de su obra, pero Murilo Mendes también ha escrito textos para revistas y periódicos, para catálogos de exposiciones y publicado libros en prosa, no sólo en portugués, pero también en italiano y francés (idiomas a los cuales era fluente), además de utilizar como recurso lingüístico frases y expresiones en otros idiomas, como el inglés o el castellano, como forma de acercamiento a la cultura y a la gente del local de donde escribía. Cabe decir que Murilo Mendes ha dejado una obra muy amplia ya publicada y muchos escritos, entre textos, cartas y libros todavía por publicar.

Resaltamos que aquí no se hace un análisis de su obra, pero sin embargo, ella es parte fundamental para el desarrollo del proyecto, que crea

una cartografía del arte basada en las escrituras murilianas. Algunos de sus libros serán más utilizados, como por ejemplo, **A Idade do Serrote** y **Poliedro**, que sirven de soporte para la construcción alrededor de las ideas que se debaten en este capítulo. También utilizaremos, de forma pertinente, fragmentos dispersos de textos de libros, artículos y crónicas de su amplia obra literaria. Todos los textos de Murilo Mendes serán retirados del libro **Poesia completa e Prosa**, organizado por Luciana Stegagno Picchio, de 1994.

Para mejor situar el poeta y crítico Murilo Mendes dentro de su tiempo y su espacio, haremos una construcción de su cartografía personal a través de algunos hechos que consideramos pertinentes para la relación del escritor y el arte. Los textos murilianos serán transcritos respetando el idioma utilizado por el autor, salvo los ya traducidos al castellano, pues así no nos arriesgamos a empobrecer o a perder la originalidad del pensamiento de Murilo al hacernos una traducción libre. La mayoría de sus escrituras está en portugués.

La inquietud y la curiosidad marcan la personalidad de Murilo Mendes que nace en el 13 de mayo de 1901 en Juiz de Fora, ciudad provinciana de Minas Gerais, camino entre el interior y la costa. Lugar de la infancia y que despierta en Murilo el gusto por la música, la danza y el arte. De educación refinada y erudita, Murilo Mendes aprende, especialmente, el francés y la literatura con profesores e intelectuales de la época. Las historias de las personas que marcaron la infancia de Murilo, las cuales cuenta en su libro de memorias, forman un conjunto de yuxtaposiciones de pequeños relatos y características que son fundamentales en la formación de su personalidad.



85 - Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

#### 5.1.1- LAS RAÍCES:

Juiz de Fora en ese período del final del siglo XIX y principio del XX tuvo su *belle-époque* a los moldes de Europa, especialmente Francia como referencia, donde había una intensa relación de cultura e transformaciones económicas. Diferente de las ciudades barrocas de Minas Gerais, la población de Juiz de Fora tuvo su vida proyectada por las fábricas, por el estilo neoclásico y por inmigrantes de diversas nacionalidades europeas.

“Juiz de Fora era en esa época el más importante centro cultural de la provincia, acercándose a la capital nacional, Rio de Janeiro, debido también a su aproximación geográfica, lo que acrecentaba bienes culturales a la ciudad, pues ese permanente contacto permitía que la ciudad recibiera obras de teatro, producciones de música y danza, periódicos y círculos literarios, a la moda de la capital.” (SILVA, 2004, 45)

Hablar de Minas Gerais es hablar de montañas, del Barroco, del olor a café, de mujeres, de la fe y de las normas de la moral cristiana, de hospitalidad

y de cariño, pero sin muchas palabras y arrobos. Murilo Mendes escribió:

“... ríos dioscuros da obscura, difícil Minas de pedra, que me fazia doer o peito por falta de mar...” (todas las siguientes citas de MM están en MENDES, 1994, 897)

Sobre la noción de espacio y de localización geográfica, o podemos decir, sobre el sentimiento de pertenecimiento, Murilo reproduce un diálogo entre la asistente de la casa familiar y su madre:

“Sebastiana diz que tem uma vontade doida de ir a Minas Gerais, Mamãe diz mas Sebastiana você mora em Minas Gerais, ué gente, eu pensava que eu morasse em Juiz de Fora,...”. (901)

Murilo Mendes tiende en sus escrituras a presentar su ciudad de origen no como una periferia de la modernidad, pero como un ambiente de floreciente cultura. La ciudad donde nació, con sus personajes, su río y sus calles, aparece en las memorias de Murilo como un lugar perdido en el pasado, un territorio imaginado, que, como un espejo o un juego de opuestos, era en la infancia el pasaporte para los viajes soñados.

“O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo.” (896)

Pero la ciudad no es simplemente un escenario, es también personaje.

Escribe el poeta:

“Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados.” (909)

Una isla que respiraba cultura, música, belleza y arte.

“Todos se conheciam, Juiz de Fora parecia constituir uma única família. O Brasil era imenso, distante, indeterminado, quase abstrato.” (898)

La imaginación de Murilo:

“Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e do ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos a *posteriori*. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio.” 897

La capital brasileña en la época de las vanguardias prácticamente no configuraba en el contexto mundial, pues casi no hay referencias que la localicen como integrante de la geografía del modernismo.

“En ese periodo Latinoamérica no parecía interesar a Europa, solamente por sus simbolismos habituales, o sea, el exotismo de sus forestas e indios, marcas esas que anularan y dominaran las referencias sobre Brasil durante mucho tiempo, y que no interesaban en aquel momento” (SILVA, 2004, 50).

Oswald de Andrade problematizó esa cuestión a través del Manifiesto Antropofágico, en el cual criticaba la mirada estereotipada del colonizador y de la perspectiva que buscaba solamente el exotismo del paisaje y de la cultura brasileñas. Solicitaba la deglutición de los valores culturales europeos, al modo de los indios antropófagos, pero en sentido figurado, a fin de adaptar los valores de las afueras a las nuestras necesidades reales, reconstruyendo así las bases nacionales de la cultura brasileña.

En ese momento en que Brasil buscaba una identidad y una modernidad propias, a través de sus artistas e intelectuales, los centros urbanos de Europa eran inspiradores debido al arte moderno que en ellos se desarrollaba. Pereira Passos era, a principios del siglo XX, el alcalde de Rio de Janeiro (la postal de la nacionalidad brasileña) y querría, a los moldes de Haussman, hacer de Rio,

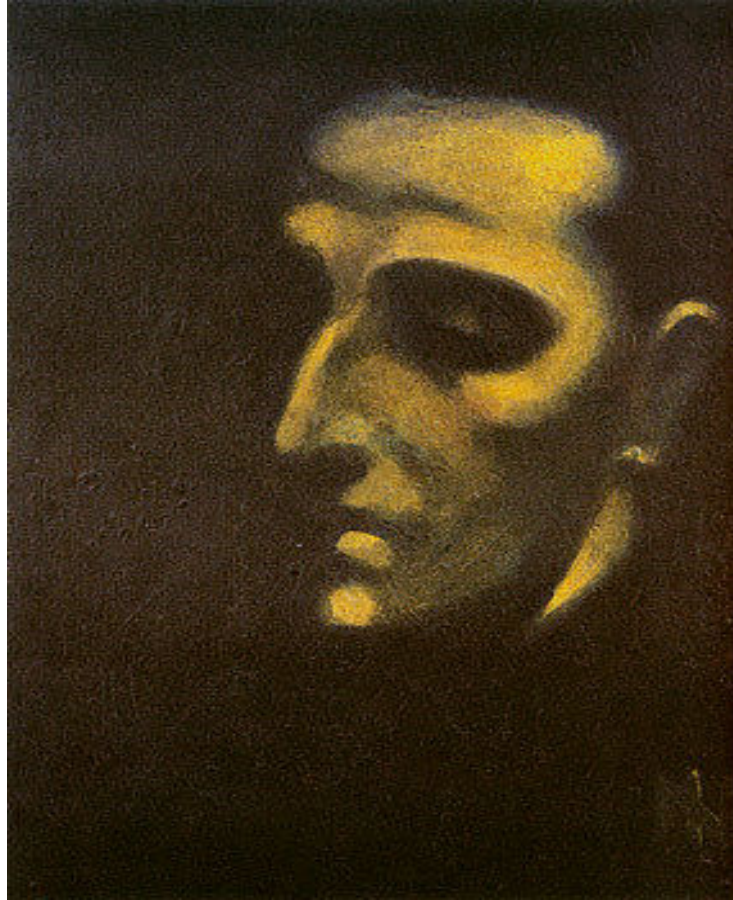
una ciudad como París. Francia representaba el ideal de arte y cultura a ser copiado. En aquella época, Portugal representaba el opuesto de lo que pretendían los artistas brasileños, la matriz cultural se quedó renegada a otro universo de valores, considerados arcaicos y provincianos.



7

86 - Murilo Mendes e Ismael Nery

Juiz de Fora fue el local de la formación del escritor. Rio de Janeiro fue el local de su afirmación como poeta y donde empieza a ampliar sus horizontes y conocimientos sobre el arte, la música, la literatura, el cine a través de sus relaciones de amistad, especialmente con el pintor, poeta, filósofo, dibujante, arquitecto, bailarín y teólogo, Ismael Nery. Fue también en Rio que Murilo Mendes establece una relación de amistad para toda la vida con la pintora Maria Helena Vieira da Silva y su marido, el también pintor Arpad Szenes. Sobre los frutos de esta relación hablaremos más adelante.



87 - Murilo Mendes por Ismael Nery (sin fecha)

La ciudad de Rio va a ser también el local del encuentro con el historiador portugués Jaime Cortesão y su hija, Maria da Saudade Cortesão, huídos del régimen de Salazar y exiliados en Brasil. En 1932 Murilo Mendes publica el libro **História do Brasil**, donde hace una crítica feroz, pero con mucha ironía y humor, a Portugal. Después de la amistad con los portugueses Vieira da Silva y Jaime Cortesão y el matrimonio con Saudade, Murilo Mendes se reconcilia con Portugal, su afecto reformula su relación con el país. Después de su primer viaje a Lisboa, Murilo publica *Janelas Verdes*, libro que habla de amistad y arte, de Lisboa como la ciudad patria y da una nueva cara a Portugal,

siendo el viaje su principal característica.



88 - Arpad Szenes, Murilo Mendes, Saudade, Vieira da Silva, entre otros.

### 5.1.2- LOS RECUERDOS

Fue en Juiz de Fora, en 1910, que Murilo ve el cometa Halley. Ese hecho le cambia la percepción y determina su mirada hacia la poesía y el arte.

“Passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira ideia do cosmo. (...) quero voar, desde cedo tinha essa mania, pensando bem queria voar-me.” (897)

La libertad, el deseo de viajar y de conocer lo que todavía estaba por descubrir son elementos de la infancia del poeta que lo lleva por toda la vida y

se refleja en su trabajo como escritor y crítico de arte.

Murilo Mendes siente muy pronto el sentimiento de la pérdida, pues a los dos años se muere su madre:

“... Minha mãe, afeiçoada ao canto e ao piano, morre de parto com viente e oito anos. Torna-se constelação. Minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra madrasta.” (896)

De adolescente pierde Sebastiana, la niñera a quien dedica escritos siempre cariñosos,

“Sebastiana está muito mal, a morte remexe nos seus guardados, (...) então Mamãe diz que Sebastiana é quem possuía a varinha de condão e um coração deste tamanho assim.” (902)

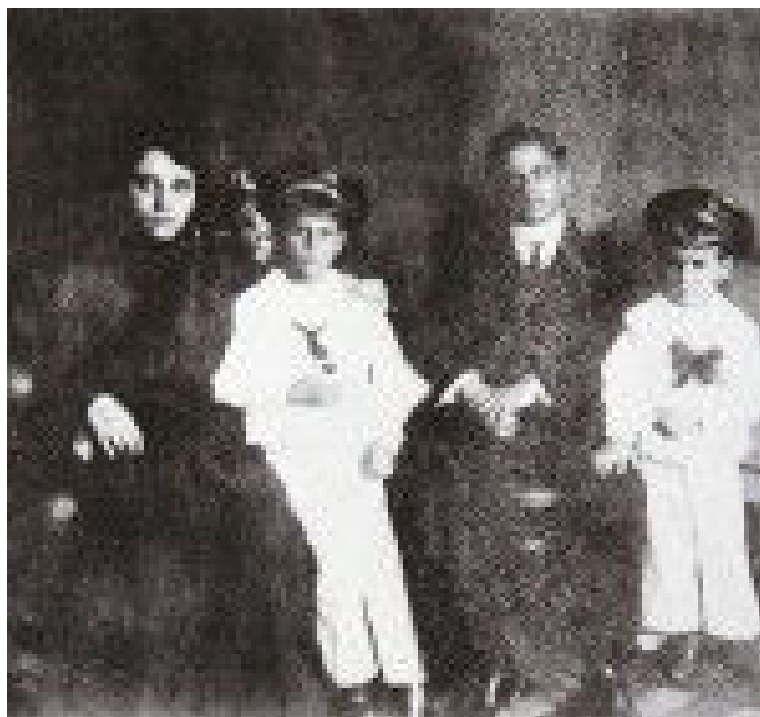
La búsqueda por recordar el pasado, el ejercicio de la memoria, recogiendo fragmentos de la infancia y añadiéndoles el conocimiento adquirido a lo largo de los años, hace que las escrituras de Murilo sean cargadas de una cierta dosis de melancolía o, podemos decir un cariño nostálgico, pero también tienen humor, erudición y coloquialismo. Así, las historias pasan de ser simple relato personal para ganar un aspecto más universal.

“O dia, a noite. Adão e Eva – complementares e adversativos. Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes. A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multilicação dos pianos. (...) O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu

alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa da tia e primas.” (895)

La presentación de su biografía es fundamental para mapear su trayectoria, con sus gustos y experiencias, para luego profundizar en sus viajes, tratando el tema de las ciudades, de los artistas y del arte.

“Esencialmente poeta lírico, aunque escriba en prosa, MM tiene la inspiración breve: un poema, una página. Nunca escribiría una novela. Y, en el libro **A Idade do Serrote**, como en la poesía, la frase nominal, la imagen captada del entramado del período, sin verbo, da eternidad a la imagen: el mundo de entonces fijado en la memoria de ahora. Como una diapositiva y una música.” (Picchio, 1997: 1693)



81 - Murilo Mendes y su familia (sin fecha)

Los viajes de Murilo Mendes empiezan pronto. Le encanta da poesía y el arte, pero no se adapta a los colegios y su educación formal. De los recuerdos, los más perversos:

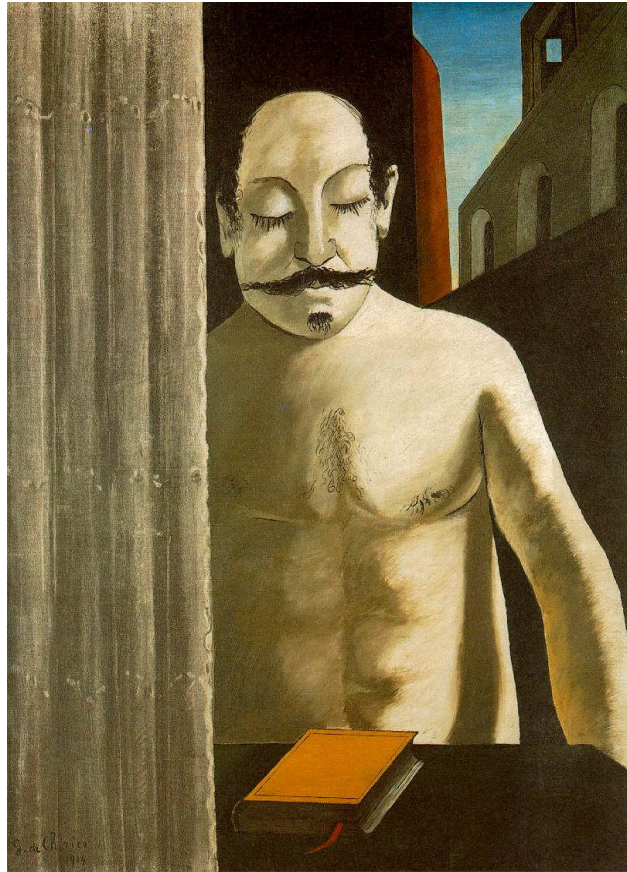
“As primeiras letras. As primeiras lutas. Perto do colégio uma serraria. Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torçês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.” (...) “Por quantos colégios andei!” “Tornei-me um problema para a família, volúvel, irrequieto, só gosto de ver moça e ler poesia, afetivo, inóspito, incompreensível a mim mesmo, o cinema altera-me os hábitos mentais, ainda curumin já uso memória (acho que o passado é uma projeção anterior do futuro)...” (896)

Murilo ha recibido una educación erudita y popular y en sus escrituras están claramente lado a lado. Le gustaba estar en la calle y aprender de ella. Sobre una de las principales calles de su ciudad escribe:

“A conservadora rua Direita que me serve de salão, colégio e porto.” (897)

En sus libros de memoria están los recuerdos de la gente de calle, por ejemplo, algunos personajes conocidos en la ciudad como Amanajós:

“... grandão, sinistro, olhar de capa e espada, nu da cintura para cima, de bigode, amplas entradas, assemelha-se a uma larga figura de homem no quadro *Le cerveau de l'enfant* do primeiro De Chirico.” (904)



89 - Le cerveau de l'enfant, De Chirico.

O sobre el mendigo Dudu escribe:

“O destino e a sociedade reduziram Dudu ao estado vegetoanimal. Não chega a ser um corpo, não chega a ser uma fisionomia; é um resto de pessoa, um resto de roupa, um resto de nome. Saberá ler? Não, a fome é sempre analfabeta.” (897)

Al mismo tiempo que disfruta de la compañía de los profesores de francés y literatura, de las tertulias y saraos de música. Le encantaba escuchar historias y aprender a través del conocimiento de aquellos que lo sabían

compartir. Sobre el poeta juizforano Belmiro Braga dice:

“é minha segunda Schéhérazade, sendo Sebastiana a primeira.” (911)



90 - Murilo Mendes

Murilo Mendes percibe la memoria como un flujo continuo del saber, más que un proceso de reconstrucción voluntaria o involuntaria de un pasado. La importancia que el escritor mineiro da a la actividad memorialista es concerniente a su método creativo. Lo que hace Murilo es mezclar pasado, presente e futuro, pues la reconstrucción de un pasado es al fin y al cabo una manera de transformarlo, subvertirlo, releerlo críticamente. En las escrituras murilianas la relectura crítica es siempre capaz de originar algo nuevo, que hace girar los saberes, modificar una vez más y de alguna manera la realidad, su concepción de mundo y de si mismo. Creemos que la memoria en Murilo

Mendes sea de tiempos y espacios abstractos, pues no podemos demarcarlos.

“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.” (BENJAMIN in PEREIRA, 2006, 94)

“Murilo Mendes, al aproximar Adán y Eva de sus padres, crea pues, un tiempo cíclico. Día y noche no se oponen, pero son como Adán y Eva (y todos sus descendientes), complementares y adversativos. Y así también se construye la obra del escritor, aproximando elementos muchas veces dispares, pero que se suplementan.” (PEREIRA, 2006; 95)

Murilo utiliza en sus escrituras el recurso del *collage*, aproximando objetos y tiempos distantes, los disloca de sus contextos originales y los reorganiza en un nuevo contexto. Así adquieren diversos significados, tal como los sueños o el lenguaje surrealista. Murilo se interesa por lo absurdo, por lo fantástico y los utiliza como estrategia de un nuevo discurso, como parte integrante de un pensamiento menos opresor y más amplio.

El absurdo constituye, por tanto, más una estrategia de fuga contra uno de los puntos sobre los cuales el escritor discutía enormemente: la prepotencia de la razón. Para el grupo surrealista era preciso subvertir una realidad represora que tiene como instrumentos de poder el racionalismo, el positivismo, las normas sociales preestablecidas. La imaginación, el deseo, el absurdo son armas que de ese movimiento de vanguardia dispone para escapar de la alienación que le es impuesta, para que pueda ver lo que no se ve y no banalizar la vida real:

“Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico” (921)

El surrealismo tiene como una de sus tareas transfigurar la imagen, hacer visible lo que está invisible y cuidar para que este no desaparezca: una ecología del invisible.

Y sobre el tiempo y el espacio Murilo dice:

“As palavras “outrora”, “naquele tempo”, “antigamente”, “há séculos” impressionavam-me muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical; enfim, tinha mais presente a ideia de tempo que a de espaço. Talvez por isso me tivesse desde cedo a feição à música.” (922-923)

Según Mircea Eliade en Mito e realidade:

“(…) na medida em que é ‘esquecido’, o ‘passado’ – histórico ou primordial – é homologado à morte” (ELIADE, 1998, 108). Uno de los papeles de la escrita memorialista es justamente lo de evitar que el pasado muera, sea olvidado. Lo que hace Murilo es rescribirlo, insiriéndole en el presente, manteniéndole vivo y en abierto. (PEREIRA, 2006, 97)

Murilo Mendes:

“o tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida. (O discípulo de Emaús, de 1945, 1995, 821)

Abstracción: tiempo, presente, pasado, futuro. Lo que se percibe es un único movimiento entre pasado, presente y futuro establecido en el momento en que la memoria es acezada y el pasado se abre para la adquisición de nuevos significados. Así, el pasado, que por ese proceso se hace presente, se actualiza y gana fuerza.

Esa memoria recriada adquiere importancia, una vez que al ser transformada, modifica también la realidad. Rescata el pasado y lo altera por estar el observador en otro tiempo y lugar. Es interesante comprender como que las ideas e impresiones de la infancia y adolescencia son precursoras de las concepciones que van se desarrollando y se establecen en la edad adulta, reflejadas en las escrituras de Murilo Mendes.

### 5.1.3 – LAS FORMAS DE VER

El ojo del poeta está siempre atento, transfigurado. La mirada de Murilo Mendes preocupase en subvertir el real, la imagen, el signo de lo que está inmóvil, fijado, estático. Murilo mira a múltiples direcciones y descubre la existencia de otros universos, como el onírico y el mítico.

“O universo pode ser reduzido a uma grande metáfora: claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria.

(...) Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas.” (973-974)

El escritor al recorrer su pasado y buscar la memoria, no retoma su origen, sino que genera algo nuevo, pues percibe que, desde la infancia, era a través del contacto con el otro, de sus relaciones personales en el seno familiar y social, todavía restringido, que su pensamiento crítico se elaboraba. Murilo habla de si mismo:

“O voyeur precoce, o curioso. Sempre que podia, espiando formas no buraco da fechadura. Que horizonte!” (896)

Por la reconstitución de la memoria, el escritor va a reactivar los contextos en los cuales se hace una transfiguración de la imagen en si mismo. Y más: va a enseñar que la imaginación, común a todos, especialmente en la niñez, es un proceso que opera exactamente con la transformación del real:

(...) “as pessoas são frases.” (924).

La idea de que las personas son frases es relevante por su ambigüedad, pues las frases pueden ser vistas como discursos o como imágenes. Pero, de todas formas, lo que es revelado es que una misma persona puede ser leída de

diversas formas, puede realizarse de diferentes maneras. La realidad como campo de múltiples posibilidades.

En 'Seducidos por la memoria', Andreas Huyssen, en el capítulo 'Seducción monumental', discute exactamente la manera como el monumental se presenta en la modernidad y en la posmodernidad, teniendo como principal enfoque la discusión de esa categoría por el compositor alemán Richard Wagner. Como pasa en un dado momento con el compositor:

“la percepción de la transitoriedad del arte (está relacionada) a las imágenes de ruinas, muerte y destrucción. Las presiones de lo transitorio afectan lo que es propio del monumental: el único momento que cuenta es aquel que ya es imaginado como ruina.’ pues solo las ruinas tiene permanencia” (HUYSEN, 2000, 103)

La actividad memorialista de Murilo Mendes se configura, de ese modo, por una mirada sobre las ruinas y lo que a ellas les queda de permanente. Y esas ruinas en las escrituras murilianas es la muerte de aquellos que le ampliaron la manera de ver el real, que hicieron de la imagen algo material. MM tiene consciencia de lo efímero, de lo transitorio y, por eso mismo, se encarga de reconstituir el pasado a través de la memoria afectiva a la memoria cultural, con la intención de hacer permanente lo que es transitorio. Rememorar significa reunir presente y pasado, vida y muerte.

Cuando recuerda el pasado MM recupera el otro que ha estado perdido, sea un pariente, un amigo o él mismo. La memoria reaproxima el otro, actualizándolo: lo disloca de un espacio y tiempo pretérito y acabado para un espacio y tiempo presentes, vivo. El tiempo es el responsable por el olvido y la

muerte, pero abstraéndolo por la actitud de recordar y actualizar, se consigue una reaproximación de lo que está distante. Pues, si el tiempo concreto

“organismo abrangente cuya piel lo envuelve todo, imprime en todo el sello de la muerte” (PEREIRA, 2006, 105),

el tiempo abstracto es capaz de conferir, por el texto eternidad a los elementos, sean ellos objetos o personas.

Podemos decir que en las escrituras murilianas el contagio y el tránsito entre el real y el mito son constantes y la relación que establece entre personas y objetos también:

“Adelaide sem o saber intensificou meu gosto pela alegoria. Através dos anos procurei-a em álbuns de reproduções de quadros, em tratados de mitologia. Não envelheceu, não regrediu, não morreu: transformou-se através de mim. Era una e múltipla no reino de Cranach, de Dürer, de Rembrandt, de Fouquet, de Arcimboldo, de Max Ernst; ganhava uma dimensão fantástica, triangular; tornou-se-me um mitologema, um enigma, um prodígio. Mas existiu em carne, osso e harpa: toquei-a, sofri, e delíciei-me. De resto sempre procurei extrair o maravilhoso do imediato; Adão foi feito de barro. Tudo é som, eros, espaço, cinza; tudo é verbo, figura, tempo, triângulo e metamorfose.” (193)

Se puede decir, que la figura de Adelaide es prácticamente mitológica, pues se hace eterna, actual, enigmática, en constante metamorfosis. Y esas metamorfosis se dan en una perspectiva sincrónica y diacrónica, temporal y espacial. Cuando el escritor recuerda el pasado él retoma el otro que fue perdido, pero la memoria le actualiza. Lo disloca, a la manera surrealista y alegórica, de un tiempo y espacio abstracto, acabado y pretérito para un presente concreto. Murilo actúa sobre sus ruinas. Tanatos (rever la muerte). Lo

eterno creado por la imagen (alegoría y mito). Relación escritor y personas. Extracción del maravilloso en el inmediato, en el cotidiano.

Murilo siempre ha buscado abolir las fronteras, encontrar la provincia en la metrópoli y vice-versa y además ha intentado construir un archivo cultural que pudiera traspasar los límites de cualquier espacio delimitado. Dar continuidad al paso del tiempo, extendiendo el espacio vivido, experimentado,

“dentro del cual podamos respirar y movernos” (HUYSEN, 2000, 30).

Tiene la memoria muchos cajones y en ella se archiva el mundo. Murilo Mendes teje con los hilos de la memoria nuevos cruces, intercambios, que configuran nuevos significados, nuevas visibilidades y percepciones de lo que antes estaba oculto. En el libro *O discípulo de Emaús*, el poeta escribe:

“o invisível não é irreal: é o real que não é visto.” (817)

La metamorfosis se presenta como una categoría importante dentro de obra de Murilo Mendes pues sintetiza la idea de abstracción del tiempo y del espacio. No se trata de una máscara, o sea, una representación. Aquí la metamorfosis es percibida como ese constante movimiento de imágenes, ideas, signos que están presentes en toda la obra del poeta. Por la estrategia del relato memorialista, se puede pensar sobre la metamorfosis de la muerte en vida en el instante en que el pasado es ficcionalizado. De esa manera, las personas se hacen personajes en el momento en que son transformadas en discurso. Así, el poeta las mantiene vivas textualmente, salvándolas en el

momento en que las ilumina profanamente.

Memoria – tiempo potencial (suprimiendo el pasado, presente, futuro).  
Narrativa híbrida, que configura un espacio abierto, donde transitan imágenes, ideas y lenguajes heterogéneas. Su escritura es como un montaje cinematográfico, un foto-montaje o un collage. No como simple sumatorio de contrastes, pero a una alteración cualitativa del conocimiento y de la experiencia.

“... talvez eu ainda não entendesse o que é torre, nem madrugada, nem varinha de condão, nem princesa encantada, ou melhor, sabia e não sabia, nunca se sabe direito o que se sabe ou não, ...” (901)

Muchas veces los objetos y las situaciones son complementares y antagónicos, lo que cambia es la manera de ver. Debatir para el escritor es confrontar ideas de forma democrática, una discusión en paridad.

El mito de Platón define la realidad como siendo compuesta de dos dominios los cuales son el dominio de las cosas sensibles y el dominio de las ideas. Para él la humanidad vive en la infeliz condición de la ignorancia, es decir, vive en el mundo ilusorio de las cosas sensibles, a las cuales son mutables, no son universales ni necesarias, y, por eso, no son objetos del conocimiento, pues son como sombras de la verdad absoluta. La caverna es el ambiente en el cual la visión del hombre está limitada, es decir, él apenas ve la sombra de la realidad y no tiene acceso a la luz que representa la comprensión real del mundo, el saber.

Murilo se refugia del mundo para encontrar la luz en la caverna de la biblioteca de Belmiro Braga. Así la caverna tiene más sentido a la situación del

exilio, del silencio y de la reclusión. Biblioteca como refugio para Vieira también. BBT como labirinto infinito, saber sin límites, memoria.



91 – Biblioteca, Maria Helena Vieira da Silva

Murilo tenía orgullo de su fecha de nacimiento, pues se celebraba en Brasil el aniversario de la abolición de la esclavitud, proclamada en 1889. El poeta era contra todo y cualquier tipo de violencia y luchaba por la plena libertad de expresión del ser humano.

“Saudemos Murilo

Antitotalitarista antipassadista antiburocratista

Anti tudo que é pau ou que é pífio” Manuel Bandeira

Murilo era visto como “un ser bondadoso, anarquista por naturaleza, impaciente con la autoridad y con el autoritarismo, siempre listo para decir no a la dictadura, pero también impaciente con la banalidad y la pereza mental”.  
(Picchio, 23)



92 - Murilo Mendes

A principios de la década de 1920 se traslada a Rio de Janeiro. Allí trabaja, entre otras cosas, como crítico de artes plásticas. Su amistad con artistas y escritores, como por ejemplo, Ismael Nery y Carlos Drummond de Andrade, fue de gran importancia para el desarrollo de su obra y también para su interés y formación como coleccionista.



93 - Murilo Mendes e Ismael Nery

En los años de 1940 conoce al poeta e historiador portugués, Jaime Cortesão – que se encontraba exiliado en Brasil por el régimen de Salazar – de quien Mendes será un gran amigo e yerno a su vez, pues se casa, en 1947, con la hija de Cortesão, Maria da Saudade, también poeta y traductora. En 1957 la pareja se va a vivir a Roma y Mendes, que fallece en 1975, pasa sus últimos 18 años viviendo en Europa. En su exilio en Italia realiza labores docentes y culturales en la Universidad de Roma y publica el libro Siciliana.



94 - Murilo Mendes en su casa, en Roma.

De allí el poeta descubre España.

A través del amigo y poeta brasileño, João Cabral de Melo Neto – que en aquella época era diplomático en España – Mendes hace varias incursiones en la vida, la historia y la cultura españolas de la posguerra. Va muy a menudo y hace intentos de quedarse, pero es considerado persona non grata por Franco, que le prohíbe entrar y permanecer en España. Pero aun así, Mendes declaró que su amor al país era mayor que su aversión al régimen franquista. El poeta fue un gran opositor a los regímenes autoritarios, como por ejemplo, cuando solidarizase con escritores en los manifiestos de repudio a la censura impuesta por el gobierno de Getúlio Vargas en Brasil o cuando “envía a Hitler un telegrama en nombre de Mozart contra la ocupación de Salzburg.” (Corrêa, 17)

Del interés por España surgen dos de sus libros: “Tiempo Español”, de poesías (ya traducido al castellano por Pablo del Barco), escrito entre 1955 y 1958; y “Espaço Espanhol”, de prosa, escrito entre 1966 y 1969.

“Ambos libros están muy en línea y definen totalmente la intención del poeta de realizar obras muy enmarcadas espacialmente y en torno a referentes muy concretos que dichos espacios le pudieron reportar, con clara preferencia por todos aquellos referidos a la cultura.” (ROMERO *in* MENDES, 2008:7)

Sus viajes nos llevan por rutas a través de Ávila, Madrid, Barcelona, Granada; sólo por citar algunas de las más de 30 ciudades a las que describe en sus escritos, exponiendo al lector sus impresiones cargadas de sentido estético. Mendes nos transporta a un mundo de sensaciones y sentimientos; más que palabras nos ofrece imágenes. Le preocupan el espacio y el tiempo.

Murilo Mendes es un poeta difícil de clasificar, pues utiliza elementos del movimiento modernista brasileño, del concretismo y de sus contactos con el surrealismo europeo para crear su poesía. Lo místico y lo trascendente también son incorporados en su escritura, especialmente después de su conversión al catolicismo, como ilustran los poemas “El cristo subterráneo”, “San Ignacio de Loyola” o “Santa Teresa de Jesús”.

En sus relatos y en sus poesías el poeta nos transporta a un tiempo pasado, presente y futuro cuando nos habla de Altamira, Sevilla o Toledo. Nos

invita a leer a Lope de Vega, Quevedo o Machado y despierta nuestras miradas hacia El Greco, Velázquez, Goya, Gaudí, Picasso, Juan Gris y Miró.

Murilo Mendes no está simplemente determinado por su tiempo y espacio, sino que va en búsqueda de la aventura, de conocer un nuevo mundo. Y juega con los desplazamientos en el espacio, pero también en el tiempo, un viaje virtual. “Captava com o ar sonso do mundo notícias de Eros.” Erudición.



95- Murilo Mendes

Sobre las cuevas de Altamira escribe:

“Da-se aquí o encontro da mentalidade atual com a intuição do 'primitivo' que teria gravado estas pinturas há quarenta

mil anos. O homem daquele tempo era jovem, nós é que somos antigos.” o “Coisa estranha: ao deixar esta cova tenho a sensação de haver penetrado nos arcanos do fim do tempo, em vez de retornar ao princípio.” (1121/1122)

“Espaço Espanhol”, que todavía no esta traducido al castellano, no es un libro de viajes, tampoco una guía. Podríamos considerarlo como literatura de viajes, escrito en prosa de forma poética. Mendes elabora un discurso estético, donde el poeta no sólo describe, con sus características y particularidades, las ciudades que conoce, sino que además cuenta lo que ve y lo que siente a través del contacto con la gente. La ciudad como escaparate, con sus subterráneos y sus secretos, pero también como un espacio de encuentro y manifestación del arte.

En “Tiempo Español” la poesía de Mendes presenta un recorrido por los paisajes de España. Su obra poética enseña la imagen antes que el mensaje, lo plástico antes que lo discursivo. Podríamos decir que el poeta nos presenta una especie de “poesía visual”, o de visualidades, sobre el tiempo y el espacio de España.

En su manera de escribir podemos observar la creatividad expresa en un lenguaje artísticamente elaborado. En su discurso poético él manifiesta sus varias visiones de mundo que se entrecruzan y también algunos de sus dilemas. Pone en evidencia al hombre de su tiempo, su cultura, su arte. Mendes hablaba de si mismo y de su gente al expresar la lucidez y el delirio, la realidad y el mito. El poeta deja claro, en su obra sobre España, que estaba en

sintonía consigo mismo, que era contemporáneo de su tiempo y espacio, y, a la vez tenía muy presente la tradición.



96 - Murilo Mendes con una obra de Lygia Clark

En su poema “Homenaje a Cervantes” escribió: “No necesito ir más allá de España, al alcance de la mano tenemos el hombre, el mundo...”. Ciudades, escritores, místicos, poetas, pintores, toreros, artistas de su presente y del pasado, de tiempos y espacios tan distintos pasean por la poesía de Mendes, que siempre ha demostrado su curiosidad por las culturas y su interés por las artes. El poeta mineiro que retrató España deja un importante legado para aquellos que quieran aventurarse por los caminos de los intercambios artísticos y culturales.



97 - Murilo Mendes en Italia.

Murilo Mendes cuenta en sus relatos que desde su infancia ya le había despertado el interés por otros lugares y culturas. Y su curiosidad siempre constante le llevó a viajar, a conocer muchas ciudades, a hablar otros idiomas, a establecer y a mantener contactos constantes con artistas. Y Murilo escribía, pero ante todo veía. Ver, admirar, sentir y estar atento a lo que está alrededor.

“Ainda menino eu já colocava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de promessas. Colava também fotografias de

estrelas e planetas, de um ou outro animal e muitas plantas. Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos?” (973)



98 – Murilo Mendes.

Y sobre el universo, este territorio expandido e imaginado, escribió:

“O universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. Deus passou a ser para mim, não o corregedor da moral, o severo guardião da lei, mas o Ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as metamorfoses, criador da imaginação, inspirador da fábula, pai e destruidor de milhões de corpos e almas, único ator que não repete diariamente seus papéis. Assim o universo em breve

alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. “*Quel siècle à mains!*” segundo, desdenhosamente, Rimbaud. O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.” (974)

Al final estamos todos inseridos en estos territorios imaginados, de paisajes polifacéticos, llenos de fragmentos y, delante del reto de construir o recuperar la memoria de un lugar, intentamos reinventar desesperadamente el espacio de la vida. Y al fin y al cabo los mapas son construcciones personales de gustos, memorias, sentimientos, lugares, direcciones, recorridos que cada uno va añadiendo a su manera. Hemos escogido un recorrido aleatorio para seguir los pasos de Murilo Mendes y de la propia historia del mapa en el arte, un recorrido de expresiones y trazados propios que arrastran el pensamiento tras el movimiento de las cosas.

Los artistas, los comisarios y las obras aquí mencionados y el propio poeta nos presentan territorios llenos de espacios intermedios, de preguntas y ensueño, de fronteras internas o externas, de recuerdos íntimos de cada uno y de ellos mismos. El movimiento del cuerpo individual y social está presente en sus relatos y representaciones. La idea de transformar el espíritu y saber mirar.

## 7) CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos mencionado antes, los viajes, las culturas, el tiempo y el espacio forman parte del interés común de artistas desde las más lejanas épocas. Y a muchos de los artistas contemporáneos les siguen interesando estos mismos temas. La utilización del objeto mapa para representar cuestiones relativas a las sociedades y culturas actuales fue en punto clave para el desarrollo del presente trabajo.

Desde las representaciones del territorio en los mapas medievales, pasando por las vanguardias del siglo XX, con los dadaístas, por ejemplo, hasta los artistas más contemporáneos como Rosana Ricalde o Mateo Maté, para citar algunos, observamos la creación del mapa como representación del espacio lúdico, inventado, alternativo, donde nuevas maneras de mirar, de vivir, de percibir el mundo al rededor son posibles.

El recorrido que hace esta investigación, a través de los mapas en el arte y el territorio imaginado por tierras, ríos y mares; ciudades, países y casas, nos enseña que

“... Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto.”  
(CONSTANT, 2009: 47)

La cartografía en el arte se hace abierta y conectable en todas las dimensiones. Es desmontable, invertible, susceptible de recibir constantes modificaciones e interpretaciones. Los mapas llevan en su materialidad, en sus imágenes concretas una dualidad implícita, llevan también una parte inmaterial de la memoria, de los sueños, de los deseos, de la imaginación. Y como ha hemos señalado antes con el pensamiento de Didi-Huberman:

“La imaginación, una vez más: reina de las facultades según Baudelaire, la que modifica a todas las demás, análisis y síntesis a la vez ya que es material, hasta no ver en el mundo más que un inmenso almacén de observaciones, y poética puesto que descompone toda la creación, y con los materiales acopiados y dispuestos según unas reglas que no pueden hallar su origen sino en lo más hondo del alma, crea un mundo nuevo. Mundo nuevo que el atlas transforma en cartografía paradójica y fecunda, una cartografía capaz de extrañarnos y de orientarnos, al mismo tiempo, en los espacios y los movimientos de la historia.” (2011: 58)

Así que los territorios imaginados poseen un contenido poético, estilístico, filosófico e incluso político, pero muchas veces difíciles de percibir, pues son fragmentos de historias, narrativas inconexas como un juego inestable en la construcción de un gran mosaico que nos da un panorama con sus pequeñas piezas que se van encajando. En nuestra contemporaneidad líquida, fluida e inestable los mapas y sus planteamientos presentados aquí nos dan pistas de como movernos por estos paisajes vacilantes y cambiantes o, mejor dicho, como que al valorar la importancia de la imaginación en este mundo nos puede ayudar a crear alternativas contra la opresión de la forma que sea.

Quien mejor ha pensado esa relación paradójica, metamorfosis múltiple de sufrimientos y saberes, de labores y juegos, fue Nietzsche. “La gran fuerza de su exposición consiste en mantener viva la inquietud, es decir, la apertura a la extrañeza, a la extranjería, a la extraterritorialidad.” (Didi-Huberman, 2011: 78)

Delante del caos y del intento frecuente de su ordenamiento podemos percibir la importancia de una teoría de la imaginación, como indican algunos pensadores, Goethe entre ellos, que era también “una teoría del saber,

una filosofía de las líneas de sutura, de los puntos de confluencia o de las relaciones íntimas y secretas de las cosas”. (Didi-Huberman, 2011, 93) El conocimiento se construye con la experiencia y la capacidad de creación e imaginación están íntimamente relacionados.

Los mapas son herramientas fundamentales para entender la diversidad del mundo y a partir de ahí indagar sobre el territorio y observar el paisaje. Los mapas en el arte van más allá y suscitan transformaciones, pues al dejar espacio para la imaginación, producen una ampliación de los puntos de vista, expanden las percepciones posibles y lanzan nuevas formas de ver y entender el mundo. Los territorios imaginados serían “remontajes de la realidad”, como relatos sueltos que se juntan, se mezclan y se sobreponen. Consiguen unir el conocimiento (“saber y razón”) con la imaginación.

“No existe medio más seguro que el arte para escapar del mundo y tampoco existe medio más seguro para estar unido a él”, dice Goethe (in Didi-Huberman, 2011: 106) Las obras y los artistas aquí incluidos afirman esta idea. Los territorios imaginados y concretados en el arte trascenden fronteras, nacionalidades, políticas o esquematismos varios.

“Aby Warburg procuraba situar su trabajo en el plano de una lucha con las ideas: una lucha contra ciertas ideas (aquellas que alzan al hombre contra el hombre, que quieren cerrar de nuevo las fronteras, excavar trincheras, trazar líneas de frente) con ayuda de ciertas ideas (reabrir metódicamente las fronteras, reconocer la porosidad de las culturas, reivindicar la perpetua migración del espíritu).” (Didi-Huberman, 2011: 142)

Cuando nos encontramos absorbidos en un cotidiano estresante, bombardeados por los medios con noticias que nos chocan o, al revés, que no nos dicen nada, en un entorno estéticamente débil, muchas veces perdemos

nuestra capacidad de ver, de contextualizar, de cuestionar, de entender. El arte nos ayuda a desplazar la mirada, hacer visible lo que está oculto o demasiado cerca para ser percibido. Así que las obras de arte, los artistas, los comisarios, las exposiciones, los críticos e historiadores del arte nos ofrecen o nos proporcionan posibilidades distintas de conocer el mundo, señalando con sus miradas diferencias, extrañezas y similitudes entre las más variadas culturas y sociedades, de tiempos y espacios distintos.

Aunque estamos acostumbrados a ver el mundo recortado en trozos, son estos fragmentos de imágenes que construyen la memoria y con ellas se hace la historia. Las imágenes son documentos, registros de lo humano y los mapas son, tal vez, una pequeña huella, una marca de su parte inteligible y sensible, de su movimiento y transformaciones constantes, de sus hechos y desechos, siempre abiertos a enseñar un paisaje diferente, singular o plural, a crear nuevos territorios reales e imaginados.

## 8) BIBLIOGRAFÍA

AAVV. UHF, COLECTIVO. *Mapas*. Ed. UHF, Madrid, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos. Trad. Francisco González Aramburu. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. Arte, ¿líquido? Trad. Francisco Ochoa de Michelena. Madrid, Ediciones sequitur, 2007.

CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da modernidade. trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. Diferentes, desiguales y desconectados – mapas de la interculturalidad. Ed. Gedisa, Barcelona, 2006.

CARERI, Francesco. Walscapes – el andar como práctica estética. Trad. Maurici Pla. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

CONSTANT. La nueva Babilonia. Trad. Maurici Pla. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009.

CORTÉS, José Miguel G. Cartografías Disidentes. Sealsex. 2008.

DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Madrid, Castellote Editor, 1976.

DIEGO, Estrella de. Contra el mapa. Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

\_\_\_\_\_. Travesías por la incertidumbre. Barcelona, Seix Barral, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F., Ed. Siglo XXI, 1968.

FREIRE, Cristina. Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo, SESC, Annablume Editora, 1997.

GUASCH, Ana Maria. [El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.](#) Madrid, Alianza Ed., 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio social*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.

HARWOOD, Jeremy. Los confines del mundo: 100 mapas que cambiaron la percepción de la Tierra. Trad. Ramón Martínez Castellote. Barcelona, Blume, 2008.

MADERUELO, Javier, La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Madrid, Akal, 2008.

MATÉ, Mateo. Cartografías Personales. Zaragoza, CAI/Luzán, 2006.

MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. Tiempo Español. Trad. Pablo del Barco. Editorial Almuzara, 2008.

PHOTOESPAÑA. *PHE05. Ciudad*. (Catálogo). Photoespaña 2005.

PHOTOESPAÑA. *PHE08. Lugar*. (Catálogo). Photoespaña 2008.

POLLOCK, Griselda. In BAUMAN, Zygmunt. Arte, ¿líquido? Trad. Francisco Ochoa de Michelena. Madrid, Ediciones sequitur, 2007.

POLO, Marco. Viajes. La división del mundo. Madrid, Espasa, 2005.

\_\_\_\_\_. Marco Polo y el libro de las maravillas. Fundación La Caixa, 2006.

RICALDE, Rosana. Rosana Ricalde. Santiago de Compostela, Dardo, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura das Mídias. São Paulo: Razão Social, 1992.

SHUCKMAN, A. Mass Communication. Em Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.

VIRILIO, Paul. A máquina de visão. trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

9) Anexos:

9.1) Relatos y memorias del poeta Murilo Mendes:

Meu pai, grande coração comunicante. Servidor público. Do próximo. Escrivão do registro de títulos e hipotecas da cidade de juiz de Fora. 889

O filme dinamarquês, o italiano e o francês ilustraram minha infância. 895

Um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais o cliquetis de espadas e ruído de bombas. 900

Ginásio Santa Cruz onde estudo e desestudo, namoro e desnamoro,... 904

Não sei se era suplente do demônio; de qualquer forma encarnou para mim a primeira imagem de um demônio menor, talvez de quinta classe, reduzido, provinciano, ajustado à minha dimensão da época: julgando-o um anarquista, admirava-o secretamente. De resto, antes de crer na ideia de ordenadora de Deus, acreditei na ideia desordenadora do demônio. Isto me parece mais racional do que irracional, mormente no contexto do nosso tempo de campos de concentração, genocídio, fornos crematórios e bomba atômica, construídos pela inteligência humana, mas com a sutil e oculta colaboração daquele que a justo título foi crismado de príncipe das trevas – o único príncipe que até hoje me despertou admiração, terror, espanto. 905

O primeiro e último leão da minha vida suscitou-me um problema importante, desenvuelto muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mas ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba. 906

Mas é a Jean Arp, escultor, pintor e poeta da minha reverência, que pedirei emprestado o fecho leonino desta página: *Par conséquent/Le lion est un diamant.* 907

Tornar a virtude atraente, eis um dos maiores problemas que as religiões agora enfrentam. 909

Comecei aos poucos a compreender que a fé não nos traz o descanso, mas sim uma inquietude que somente cessará no último dia. Ou quem sabe nos sobreviverá? 912

Na mata e no pomar eu descobrira formas belíssimas da natureza; mas dentro do quarto do Tio Chicó passeia entrever uma zona de possibilidades que não existiam lá fora; passei a entrever que é preciso semear em qualquer lugar, e que a vocação de todas as raças e de todos os povos é para se abraçarem, vocação que de resto o Brasil procura seguir por herança, hábito, necessidade e prazer. 915

As palavras opostas de Primo Alfredo e de meu pai giraram durante muito tempo na minha cabeça, abrindo-me o caminho para o estudo das divergências entre a ciência e a fé. O assunto apaixonou-me, achando-se na base do processo do meu desenvolvimento intelectual. Há muito que estou convencido do paralelismo da ciência e da fé, fontes essenciais do conhecimento. E, seja examinando o caso Galileu, seja me debruçando sobre livros de Teilhard de Chardin, por diversas vezes a figura de

meu pai e a de Primo Alfredo interferem nas minhas congeminações, sorrindo-se afetosamente. 920

Desde cedo assaltou-me uma forte curiosidade pelo ser humano.

Contava-me ainda histórias, lendas chinesas e hindus; foi o primeiro a despertar meu interesse pelo Oriente.

...o charme da França, país ao qual eu já começava a me sentir ligado.

Passei a criar-me uma segunda vida, achando-a mais real que a outra. Sonhava de olhos abertos; fundava uma nova dimensão da realidade. Ora, segundo Shakespeare, somos feitos da própria substância dos nossos sonhos. De fato nunca me considerei fora da realidade e sim fora de uma realidade convencional restrita.

..."o universo cortado em fatias está a nossa disposição". Fatias: a arte, a ciência, a religião, a filosofia.

Eu já era suficientemente esperto para compreender a lição. Mas uma das coisas que mais me têm impressionado nesta vida é o fato de a gente ao mesmo tempo entender e não entender. Ou se esquece o que se aprende, ou então se lembra mas não se pode ou não se quer aplicar no momento oportuno o ponto entendido. Que super-Jó, super-Dostoievski, super-Freud ou super-Kafka explicará nossas falhas, nossas

contradições, nossas interrupções de corrente mental, nossas teimosias, ondulações, nosso espantoso orgulho, amor-próprio? E, mais do que tudo, nossa reincidência no erro? Se tivesse que buscar uma definição do homem, creio que escolheria esta: “O homem é um animal reincidente.” De fato, a experiência em inúmeros casos não é aproveitada: do contrário, desde muito tempo não teríamos, por exemplo, guerras. (...) Sabendo que se escapa a tudo, menos à metáfora, corrijo a definição proposta: “O homem é um animal reincidente no erro e que se nutre de metáforas.”

O cinema, se bem que eu ainda não entendesse direito seu significado, já constituía um divisor de águas e me dava um prazer enorme. Interferia nos meus estudos, alargava meu nascente mundo poético, criando uma dimensão nova da vida. Contribuiu muito para estabelecer entre mim e a banalidade cotidiana uma larga faixa defensiva. Não creio que se tratasse propriamente de evasão; antes de modificação do sistema ambiente. (...) Alguns anos mais tarde comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável. Desgraçados dos que admitem só algumas parcelas da realidade.<sup>941</sup>

A casa de Sinhá leonor situava-se no Alto dos Passos: um sobradão de dois andares com porão habitável, dos mais antigos da cidade. Eu me perdia, ou melhor me encontrava nessa casa como mais tarde numa novela da antiga China ou num ensaio de Jorge Luís Borges. Delicioso labirinto! Um vaticano de quartos, salas, alcovas, mansardas, vãos, portas, janelas, escadas em plano irregular. Havia armários onde cabiam dois homens, manequins vermelhos, grandes imagens de santos em madeira. No fundo o jardim-pomar onde reinavam gatos, cachorros, araras, tucanos, sagüins, num cenário esverdeado de mangueiras, jambeiros, laranjeiras, jabuticabeiras, cambuazeiros e uma imensa coleção de gravatás, tinhorões, begônias, avencas, samambaias. Além do que é muito difícil definir: assombrações freqüentes. O salão de

visitas era guarnecido de altos miroares ovais, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma quantidade enorme de almanaques nacionais ou estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de cauda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa. Alguns daqueles pertences tinham vindo, segundo Mallarmé, pelas diligencias de outrora. Nesse tempo o cúmulo da elegância consistia em ostentar objetos de Paris: eram, *ex-officio*, maravilhosos. De Paris! Citarei ainda os infalíveis álbuns de retratos apoiados nos consolos e um caleidoscópio que eu manejava sempre: a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas. O acessório tornava-se essencial.

Naquele sobradão aprendi muita coisa mirim e muita coisa guaçu da vida. (De resto aprendi não só com os livros e os professores; também com o primeiro aparecido, qualquer um). Procurava sempre pretextos para ir à casa de Sinhá Leonor, onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário. Mais tarde, quando fiquei sabendo segundo Thomas Browne que não existe homem sozinho, cada um de nós, microcosmo, transportando consigo o mundo inteiro, lembrei-me com saudade da casa de Sinhá Leonor onde eu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. Dedicava afeição a essa casa; considerava-a uma espécie de parenta. O sobrado não era nada quieto: havia ali, mesmo escondidos, dramas de amor, dramas de solidão, paixões explodindo. Ora, segundo Quevedo o amor é a guerra civil dos nascidos; eu tinha ganas de participar logo dessa guerra. Uma curiosidade enorme impelia-me para os assuntos e representações de eros. Não nasci para Dom Giovanni; era tímido, medroso; mas as mulheres – quase todas! – me atraíam singularmente. “*Pur che porti la gonnella...*” E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a

periferia: as inúmeras amigas da família, algumas de grande charme.949

Segundo Quevedo a curiosidade humana tem um gosto e um paladar particulares. 953

Cortara as amarras, desligara-se da tribo, caíra no mundo; (...) Quantas cidades vira e tocara!954

Quando depois, ao saber que o mágico era ventríloquo, descobrimos a burla, sofri um duro golpe. Nossos pais certamente conheciam o segredo; tínhamos sido traídos, enganados. Eu por mim comecei a suspeitar que o mecanismo do mundo era ou estava torto; qualquer coisa, muitas coisas não funcionavam bem; passei a farejar por toda a parte ciladas, armadilhas. Havia sem dúvida uma conspiração universal contra a verdade íntima de cada um e de todos; a história deveria ser feita de abusões e mal-entendidos. (...) Desde então passei a perceber a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas e situações. 957

Meu Deus como gosto de ver gente e coisas, segundo Léon-Paul Fargue tenho “l’envie de sortir avec l’oeil d’une mouche”...

Meu pai é de uma paciência absoluta com o adolescente estranho que sou. Declaro sistematicamente que só quero ser poeta, nada mais. Então meu pai procura colocar-me em vários postos, até que acerte um; pois o ofício de poeta, diz ele, não alimenta ninguém. Tenta em vão iniciar-me em outros misteres, prático de farmácia, prático de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas. Que me legou meu pai de

grande e permanente? Sem dúvida a religião católica, apresentada por ele, ao invés de certos padres, mais na sua flexibilidade do que na sua rigidez, incluindo o respeito pelas crenças ou descrenças alheias; o interesse pela pessoa espantosa de Jesus Cristo; a sensação, sempre renovada no catolicismo, de que me acho diante de questões formidáveis. Moviam meu pai, conservador-progressista, a tradição, a grandeza de ânimo, a tolerância, a ternura antissentimental, o bom senso. Ouvindo-o nunca reparei que lhe faltava o canudo de doutor. Praticou a paz, não a paz telegráfica e a de comícios; viveu a paz em música de câmara, amando-a total na sua carne e no seu espírito.<sup>973</sup>

Poema Mapa:

“Me colaram no tempo, me puseram

Uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou

Limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,

A leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.

Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,

Depois chego à consciência da terra, ando como os outros,

Me pregam numa cruz, numa única vida.

Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.

Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.

Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,

Gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,

Alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem

Nem o mal.

Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,

Tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,

Não acredito em nenhuma técnica.

Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,

É por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,

Depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,

Na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.

Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...

Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.

Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.

Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,

Presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção,

O mundo vai mudar a cara,

A morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,

Me aninharei nos recantos do corpo da noiva,

Na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.

Tudo transparecerá:

Vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,  
O vento que vem da eternidade suspenderá os passos,  
Dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,  
Vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,  
Me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.

Detesto os que se tapeiam,

Os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...

Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,

E os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,

As fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.

Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...

Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,

Dos amores raros que tive,

Vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,

Tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,

Estou no ar,

Na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,

No meu quarto modesto da Praia de Botafogo,

No pensamento dos homens que movem o mundo,

Nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,

Sempre em transformação.”

(Mapa – 1925/1929)

“Minha terra tem macieiras da Califórnia

onde cantam gaturamos de Veneza.

Os poetas da minha terra

são pretos que vivem em torres de ametista,

os sargentos do exército são monistas, cubistas,

os filósofos são polacos vendendo a prestações.

A gente não pode dormir

com os oradores e os pernilongos.

Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.

Eu morro sufocado

em terra estrangeira.

Nossas flores são mais bonitas

nossas frutas mais gostosas

mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade

e ouvir um sabiá com certidão de idade!”

(Canção do Exílio – 1925/1929)

## **MADRID**

A José Antonio Novaes

Variada Madrid, creada  
Con hondo calor humano,  
Tu encanto no se mide  
Por monumento o paisaje.

Sin ser antigua ni actual,  
¿Dónde tu encanto, Madrid?

Viene recto de tu pueblo  
Denso, nervioso, sensible,

Que sabe amar, dialogar,

Dividir gozo y trabajo,

Racionalizar su pena

Y despistar al cronómetro.

Viene también ese encanto  
De tus mujeres intensas,  
Nacidas para *lucir*,  
De tus espacios abiertos,  
  
Cantantes, comunicantes;  
De tus aires circulares  
Filtrados en los altos filtros  
De la sierra de Guadarrama.  
Variada Madrid de los gritos  
Ocultos o manifiestos:  
Sopla aquí un viento afilado  
De conspiración permanente.  
  
No eres la ciudad montada  
Para el placer del turista,  
Ni medieval o futura:  
Madrid nerviosa y despierta,  
  
Eres el puesto cotidiano  
Con dimensión definida,

Donde se aprende muy pronto

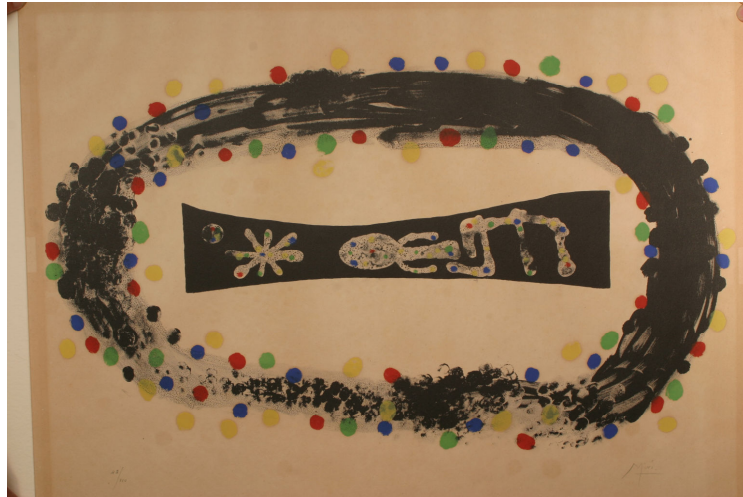
El rudo oficio de la vida.

#### 9.2) Colección Museu de Arte Murilo Mendes:

En el Museo de Arte Murilo Mendes, inaugurado en 2005 en Juiz de Fora (Brasil), se puede encontrar más de 150 obras, entre pinturas y grabados. Muchos de ellos están firmados y dedicados al poeta, como por ejemplo, trabajos de Miró, Rafael Alberti y Vieira da Silva. La colección también cuenta con otros artistas del arte moderno, para citar algunos: Picasso, Ismael Nery, Vasarely, De Chirico, Hans Harp, Braque. La biblioteca del poeta con títulos en italiano, español, francés o inglés está también en el museo y los libros publicados en portugués están la Università di Roma.



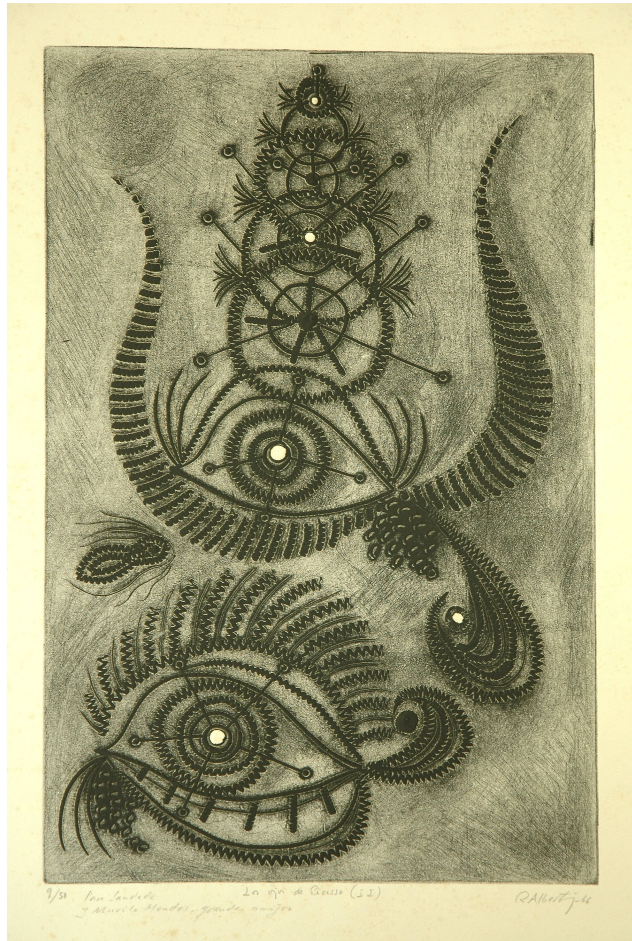
Cerámica, Pablo Picasso.



Grabado, Juan Miró.



Grabado, Pablo Picasso.





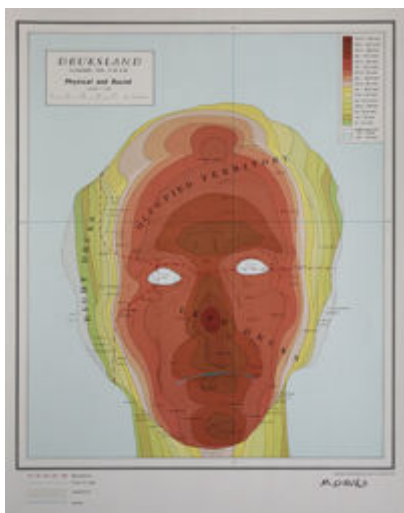
Grabado, Pablo Picasso.



Grabado, Juan Miró.

9.3) Exposición “Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento” en CaixaForum Madrid de noviembre de 2012 a febrero de 2013.

[obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/cartografiascontemporaneas\\_es.html](http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/cartografiascontemporaneas_es.html)



Michael Druks. *Druksland—Physical and Social*,  
15 January 1974, 11.30 am., 1974.  
© Michael Druks. Fotografía: England & Co  
Gallery, London

La exposición presenta las cartografías elaboradas por artistas del s. XX y XXI que interrogan y cuestionan los sistemas de representación. Cartografías de espacios físicos y mentales que generan nuevos significantes y reflexiones sobre los distintos tipos de espacios (heterotopías, utopías, invisibles o virtuales). Así nos hacen conscientes del predominio del simulacro sobre la realidad, de nuestras dificultades para representar el mundo contemporáneo, y de las nociones de ideología y poder implícitos en el acto de representar.

La exposición muestra cómo los artistas han subvertido el lenguaje cartográfico, desde el mapa del mundo de los surrealistas, las cartografías de Art & Language o Artur Barrio. También incluye la transformación de la cartografía en vida realizada por los situacionistas, así como las cartografías actuadas de Carolee Schneemann o corporales como Yves Klein y Ana Mendieta. Aborda los mapas mentales, desde Lewis Carroll a Erik Beltran; la experiencia vivida de On Kawara, y los diferentes conceptos de espacios y también los trabajos que contestan las cartografías del poder como las de Marcel Broodthaers, Allighiero Boetti, Thomas Hirschhorn o Francis Alÿs.

**Artistas:**

Ignasi Aballí, Francis Alÿs, Efrén Álvarez, Giovanni Anselmo, Art & Language, Zbyněk Baladrán, Artur Barrio, Lothar Baumgarten, Erick Beltrán, Zarina Bhimji,

Ursula Biemann, Cezary Bodzianowski, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Stanley Brown, Trisha Brown, Bureau d'Études, Los Carpinteros, Constant, Raimond Chaves y Gilda Mantilla, Salvador Dalí, Guy Debord, Michael Drucks, Marcel Duchamp, El Lissitzky, Valie Export, Evru, Öyvind Fahlström, Félix González-Torres, Milan Grygar, Richard Hamilton, Zarina Hashmi, Mona Hatoum, David Hammons, Thomas Hirschhorn, Bas Jan Ader, On Kawara, Allan Kaprow, William Kentridge, Robert Kinmont, Paul Klee, Yves Klein, Hilma af Klint, Guillermo Kuitca, Emma Kunz, Mark Lombardi, Rogelio López Cuenca, Richard Long, Cristina Lucas, Anna Maria Maiolino, Kris Martin, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Norah Napaljarri Nelson, Dorothy Napangardi, Rivane Neuenschwander, Perejaume, Grayson Perry, Santiago Ramón y Cajal, Vahida Ramujkic, Till Roeskens, Rotor, Ralph Rumney, Ed Ruscha, Carolee Schneemann, Robert Smithson, Saul Steinberg, Hiroshi Sugimoto, Willy Tjungurrayi, Joaquín Torres García, Isidoro Valcárcel Medina, Adriana Varejao, Oriol Vilapuig, Kara Walker, Adolf Wölfli.

» [Actividades relacionadas con la exposición "Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento"](#)

» [Documentación complementaria de la exposición "Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento"](#) 







De lunes a domingo, de 10 a 20 h. Precio: Actividad gratuita. Plazas limitadas

CaixaForum Madrid, Paseo del Prado, 36. 28014 MADRID

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

CaixaForum Madrid

Del 21/11/2012 al 24/02/2013

La exposición presenta las cartografías elaboradas por artistas del s. XX y XXI que interrogan y cuestionan los sistemas de representación. Cartografías de espacios físicos y mentales que generan nuevos significantes y reflexiones sobre los distintos tipos de espacios (heterotopías, utopías, invisibles o virtuales). Así nos hacen conscientes del predominio del simulacro sobre la realidad, de nuestras dificultades para representar el mundo contemporáneo, y de las nociones de ideología y poder implícitos en el acto de representar.

La exposición muestra cómo los artistas han subvertido el lenguaje cartográfico, desde el mapa del mundo de los surrealistas, las cartografías de Art & Language o Artur Barrio. También incluye la transformación de la cartografía en vida realizada por los situacionistas, así como las cartografías actuadas de Carolee Schneemann o corporales como Yves Klein y Ana Mendieta. Aborda los mapas mentales, desde Lewis Carroll a Erik Beltran; la experiencia vivida de On Kawara, y los diferentes conceptos de espacios y también los trabajos que contestan las cartografías del poder como las de Marcel Broodthaers, Allighiero Boetti, Thomas Hirschhorn o Francis Alÿs.

- [About](#)
- [Artistas](#)
- [Archive](#)
- [Random](#)
- [RSS](#)
- [Search](#)

[22nd Jul 2012 | 7 notes](#)

Australia

Australia

**Australia**

Australia

Australia

**Australia**

**Australia**

Australia

Australia

**Australia**

Australia

Australia

**Australia**

**Australia**

**Austria**

**Austria**

Austria

Austria

**Austria**

**Austria**

Austria

**Austria**

Austria

**Austria**

Austria

**Austria**

Austria

**Azerbaiyán**

Azerbaiyán

**Azerbaiyán**

Azerbaiyán

**Bahrein**

**Bahrein**

**Bélgica**

Bélgica

Bélgica

**Bélgica**

Bélgica

**Bélgica**

Bélgica

Bélgica

Bélgica

**Bélgica**

**Bélgica**

Bélgica

**Bélgica**

Bélgica

**Bélgica**

Bélgica

**Bélgica**

Bélgica

**Benin**

*Bielorrusia*

**Bolivia**

**Bolivia**

Bolivia

**Bolivia**

**Bolivia**

Bolivia

Bolivia

**Bolivia**

IGNASI ABALLÍ

*Lists (World Map 2009), 2010*

WEB

[www.ignasiaballi.net](http://www.ignasiaballi.net)

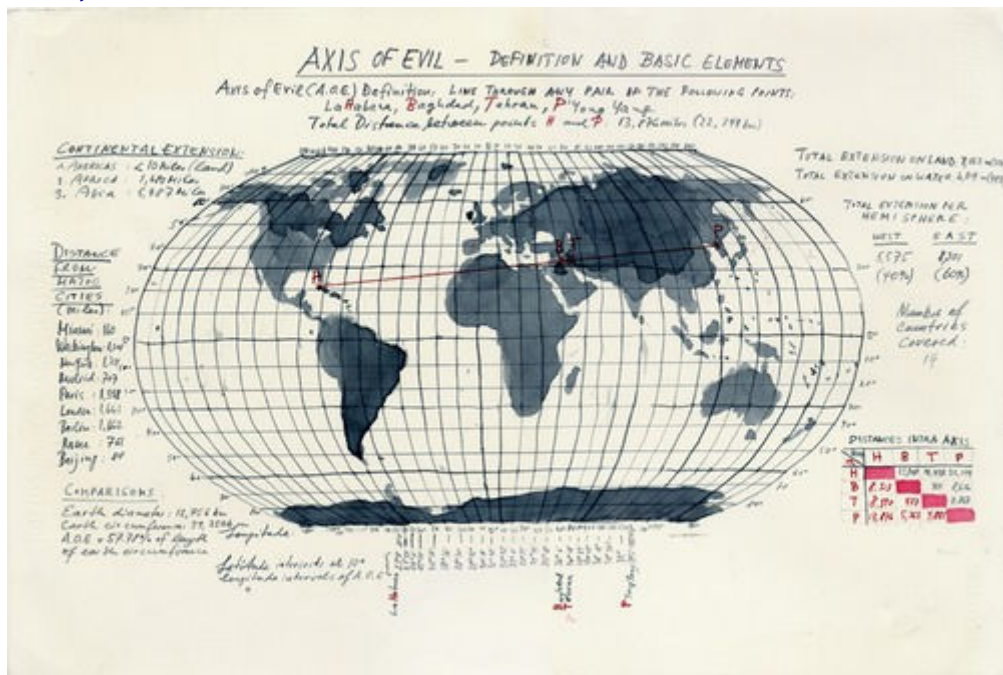
22nd Jul 2012



**EDUARDO ABAROA**

*Proposal: We Just Need a Larger World, 2008 (detail)*

22nd Jul 2012



**CHARBEL ACKERMANN**

*The New Geometry (2003-06)*

WEB

[www.somerhythm.com](http://www.somerhythm.com)

[22nd Jul 2012 | 1 note](#)



**HILMA AF KLINT**  
*Duvan, nr 13*

[22nd Jul 2012 | 1 note](#)



**FRANCIS ALYS**  
*Untitled, 2005-2011*

WEB  
[www.francisalys.com](http://www.francisalys.com)

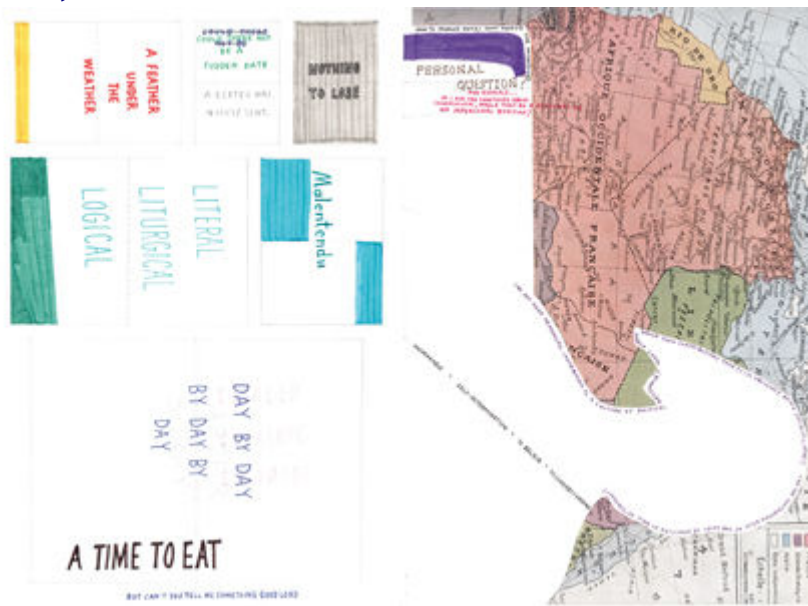
[22nd Jul 2012](#)



**NORIKO AMBE**  
*Flat File Globe 3B Red Version, 2007*

WEB  
[www.norikoambe.com](http://www.norikoambe.com)

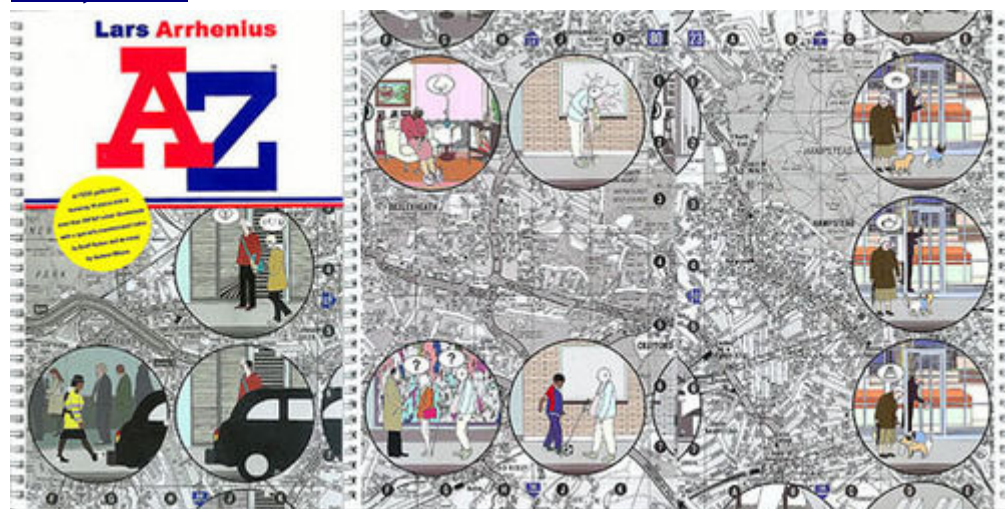
22nd Jul 2012



**AYREEN ANASTAS and RENE GABRI**  
*The Meaning of Everything*, 2008

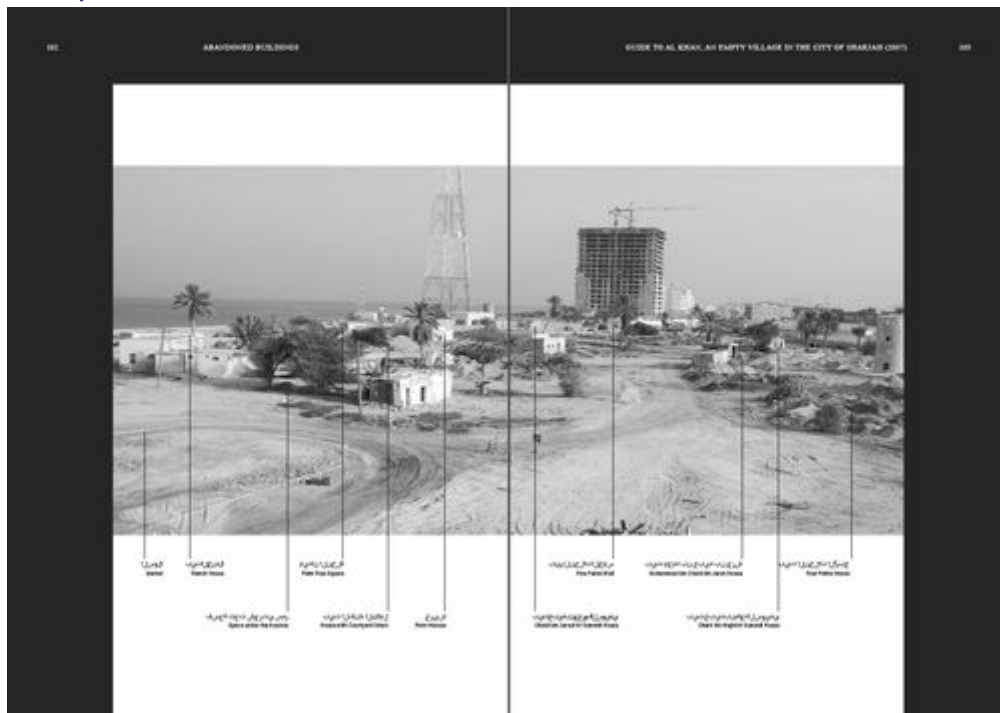
See more [works](#)

22nd Jul 2012



**LARS ARRHENIUS**  
*A-Z*, 2002

[22nd Jul 2012](#)



**LARA ALMARCEGUI**

*Guide to Al Khan, 2007*

'[Lara Almarcegui. Projects 1995–2010](#)', Published by Berlin-based Archive Books,  
Edited by Latitudes, 2010



- [5](#)
- [Older](#)

[The Minimalist Theme](#) designed

## LINKS

1. BLOGS / BLOGS
2. SOBRE CARTOGRAFIA & MAPAS / ABOUT CARTOGRAPHY & MAPS
3. CARTOGRAFIA & HISTORIA / CARTOGRAPHY & HISTORY
4. CARTOGRAFIA ASTRONOMICA & CIENTIFICA / ASTRONOMIC & SCIENTIPHC CARTOGRAPHY
5. CARTOGRAFIAS POLITICAS / POLITICAL CARTOGRAPHIES
6. MAPAS SOCIALES Y COLECTIVOS / SOCIAL AND COLLECTIVE MAPS
7. MAPAS & SONIDO / SOUND & MAPS
8. ESPACIOS IMAGINARIOS & MICRO PAISES / IMAGINARY SPACES & MICRO COUNTRIES
9. TEXTOS / WRITTINGS
10. PSICOGEOGRAFIA / PSYCHOGEOGRAPHY
11. VIDEOS / VIDEOS
12. CONFERENCIAS & TALLERES / CONFERENCES & WORKSHOPS
13. EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

### **1. BLOGS / BLOGS**

Asociación Mapas Dibujados

Hand Drawn Map Association

<http://www.handmaps.org/index.php>

Mapas mentales, raíces de mapas visuales

Mind Mapping, Roots of visual mapping

<http://www.mind-mapping.org/blog/mapping-history/roots-of-visual-mapping/>

The Map Room – Un blog sobre mapas

Abarca desde el coleccionismo hasta las últimas tecnologías geoespaciales.

The Map Room – A weblog about maps

It covers everything from collecting to the latest in geospatial technology.

<http://www.mcwetboy.net/maproom/categories/art.php>

[http://www.maproomblog.com/categories/imaginary\\_places.php](http://www.maproomblog.com/categories/imaginary_places.php)

Creative mapping

Un blog dedicado al uso creativo de los mapas en el arte y como mapear información de forma creativa.

Creative mapping

A blog dedicated to the creative use of maps in art or how to map information creatively.

<http://creativemapping.blogspot.com/>

Fuck Yeah Cartography

Explora interesantes representaciones del espacio

Fuck Yeah Cartography

Exploring interesting representations of space.

<http://fuckyeahcartography.tumblr.com/>

*Geographer – at – large*

*Esto es un blog sobre mapas, y todas las cosas geográficas.*

*Geographer – at – large*

*This is a blog about maps, and all things geographical.*

<http://geographer-at-large.blogspot.com/2011/02/bogus-art-maps.html>

Los apuntes arbitrarios del geógrafo en general, Mapas Antropomorfos y Zoomórficos Satíricos

The random notes of the geographer-at-large, Anthropomorphic and Zoomorphic Satirical Maps

<http://geographer-at-large.blogspot.com.es/2011/06/anthropomorphic-and-zoomorphic.html>

Moon River

Blog que recopila trabajos de arte sobre mapas

Moon River

Blog with lists art works on maps

<http://moonriver.blogspot.com/search/label/map%20and%20art>

Mapas Extraños

Big Think, Strange Maps

<http://bigthink.com/blogs/strange-maps>

Strange Maps

Blog sobre atlas y mapas ofreciendo una lectura analítica sobre mapas

Strange Maps

Blog on atlas and maps which offers an analytic perspective on maps

<http://strangemaps.wordpress.com/?s=art>

Every Person in New York

Artista que intenta dibujar a toda la gente que vive en Nueva York

Every Person in New York

Artist who tries to draw every person in New York

<http://everypersoninnewyork.blogspot.com/?spref=tw>

Sobre archivos y cartografías - Lorenzo Sandoval

On archives and Cartographies - Lorenzo Sandoval

<http://ieii.blogspot.com/>

Translocality

El Estado Translocality, establecido en 2006 por Alexandra Ferreira y Bettina Wind, es una plataforma para la reflexión y la interacción en el campo de la translocalidad. Basado en la investigación teórica y empírica la serie de proyectos juega con diferentes escenarios para unir de nuevo términos sociológicos y geográficos con la realidad sentida e imaginada " de trabajadores translocalizados ", es decir las personas que viven en estados liminales.

Translocality

The State of Translocality, established in 2006 by Alexandra Ferreira and Bettina Wind, is a platform for reflection and interaction in the field of translocality. Based on theoretical and empiric research the projects series plays with different scenarios to re-connect sociological and geographical terms with the felt and imagined reality of "translocal workers" , that is, persons who live in liminal states.  
<http://translocality.blogspot.com/>

Proyecto Mapa

Sobre ciencia, arte, tecnología y cartografía. Arte sin límites geográficos

Map Project

On science, art, technology and cartography. Art without geographical limitations

<http://www.geographos.com/BLOGGRAPHOS/?p=144>

Visual Complexity

Blog que enumera diferentes proyectos de arte sobre mapas

Visual Complexity

Blog which lists different art's projects about maps.

<http://www.visualcomplexity.com/vc/>

Cartografías del tiempo: una historia visual del tiempo

Cartographies of time: a visual history of timeline

<http://www.brainpickings.org/index.php/2012/02/07/cartographies-of-time/>

Mapeando controversias arquitectónicas

Mapping architectural controversies

<http://www.domusweb.it/en/design/states-of-design-01-visualization/>

Paseante

Blog sobre arte, tecnología, diseño

Paseante

Blog on art, technology and design

<http://www.paseante.net/>

Ptak Science Books

Un millón de palabras sobre conexiones en la historia de ciencia, matemáticas y tecnología con imágenes, la historia social y el general encontró entornos.

Ptak Science Books

A million words on connections in the history of science, math and technology with images, social history and general found environments.

<http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/>

<http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2008/07/the-mother-of-a.html>

[http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/writing\\_systems/](http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/writing_systems/)

<http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2010/10/cosmological-images-part-ii.html>

Arte y Cartografía

Comisión de la Asociación Internacional Cartográfica

Art and Cartography

Commission of the International Cartographic Association

<http://artcarto.wordpress.com/>

FAD Free Association Design, Archive for the mappings Category

<http://freeassociationdesign.wordpress.com/category/mappings/page/2/>

Grassroots Mapping

<http://grassrootsmapping.org/>

## **2. SOBRE CARTOGRAFIA & MAPAS / ABOUT CARTOGRAPHY & MAPS**

Mapas

Los mapas siempre han sido un instrumento para la arquitectura. en este proyecto se remonta al movimiento de arte que comenzó fruto del situacionismo y que tuvo su apogeo a finales de los años 90 cuando los artistas usaron el mapa y el mapeo como un concepto.

Maps

Maps have always been a tool for architecture. in this paper it is traced the art movement that started from situationism and had a burst out in late 90's where artists used the map and mapping as a concept.

[http://issuu.com/nat\\_arc/docs/map\\_art\\_index](http://issuu.com/nat_arc/docs/map_art_index)

Radical Cartography

Mapas y simulacro

Radical Cartography

Maps and the simulacra

<http://www.radicalcartography.net/>

Hand Maps

Colección de más de 500 mapas de la Hand Drawn Map Association, en formato digital y papel que comprenden una variedad inmensa de las interpretaciones únicas de diferentes lugares.

Hand Maps

Collection of over 500 maps of the Hand Drawn Map Association, assembled in both physical and digital formats comprising an immense variety of unique interpretations of place. <http://www.handmaps.org/participate.html>

Fuck Yeah Cartography!

Exploración de representaciones de interés de los espacios.

Fuck Yeah Cartography!

Exploring interesting representations of space.

<http://fuckyeahcartography.tumblr.com/>

Haciendo Mapas

Cómo hacer mapas

Making Maps

How to make maps

<http://makingmaps.net/2008/02/05/more-principles-of-map-design/>

Indie Maps

Sobre neocartografía y visualización informativa

Indie Maps

On neocartography and information visualization

<http://indiemaps.com/blog/2010/03/wild-bill-bunge/>

Yale University Library, The Map Collection

[http://www.library.yale.edu/mapcoll/print\\_online\\_world.html](http://www.library.yale.edu/mapcoll/print_online_world.html)

Razón Cartográfica, Red de Historia de las geografías y Cartografías de Colombia

Cartographic Reason, Network of History of the Geographies and Cartographies of Colombia

<http://razoncartografica.com/category/historia-de-la-cartografia/>

Atlas del Mundo

World Atlases

<http://www.maphistory.info/imageworld.html#atlas>

Buckminster Fuller / Fuller's world maps

<http://www.rwgrayprojects.com/rbfnotes/maps/graymap1.html>

Efren Álvarez / Alchemy

<http://www.goodgore.com/imaginari/clerics.htm>

### **3. CARTOGRAFIA & HISTORIA / CARTOGRAPHY & HISTORY**

Signos Prehistóricos

Prehistoric signs

[http://www.bradshawfoundation.com/geometric\\_signs/geometric\\_signs.php](http://www.bradshawfoundation.com/geometric_signs/geometric_signs.php)

Historia de la cartografía

History of cartography

<http://expositions.bnf.fr/cartes/expo/salle1/01.htm>

Cartoteca Digital

Digital Cartotec

<http://cartotecadigital.icc.cat/cdm/>

Mapas de la Biblioteca de Catalunya

Maps of the Catalanian Library

[http://mdc.cbuc.cat/cdm4/index\\_mapesBC.php?CISOROOT=/mapesBC](http://mdc.cbuc.cat/cdm4/index_mapesBC.php?CISOROOT=/mapesBC)

#### **4. CARTOGRAFIA ASTRONOMICA & CIENTIFICA / ASTRONOMIC & SCIENTIPHC CARTOGRAPHY**

Sobre la NASA

On NASA

<http://www.jpl.nasa.gov/stars-galaxies/index.cfm>

<http://data.giss.nasa.gov/gistemp/>

<http://data.giss.nasa.gov/modelE/sc07/>

Mapas del sistema solar

Maps on the solar system

<http://solarsystem.nasa.gov/eyes/intro.html>

Sobre mapas espaciales

On spatial maps

<http://goldenrecord.org/>

Mapas de Volcanes

Maps of Volcanos

<http://www.wired.com/wiredscience/2011/11/geological-maps-of-volcanoes/>

Mapas de Matt Mcleod

Mapas de las concentraciones y los flujos de productos químicos en el entorno global.

Maps of Matt Mcleod

Maps on the concentrations and fluxes of chemicals in the global environment.

<http://www.youtube.com/watch?v=Y5rypr4sxqo>[http://www.youtube.com/watch?v=ED7aR\\_TOfVc](http://www.youtube.com/watch?v=ED7aR_TOfVc)

Logarítmicos: Mapas del Universo

Logarithmic: Maps of the Universe

<http://www.astro.princeton.edu/universe/>

Data is Nature

<http://dataisnature.com/>

Complejidad Visual

Visual Complexity

<http://www.visualcomplexity.com/vc/>

Tesoros de la Biblioteca de Congreso, Vistas de la Tierra

World Treasures of the Library of Congress, Views of the Earth

<http://www.loc.gov/exhibits/world/earth.html>

Ciencia Sagrada

Sacred Science

<http://www.sacredscience.com/archive/PetrusDiagrams.htm>

## 5. CARTOGRAFIAS POLITICAS / POLITICAL CARTOGRAPHIES

Visión eurocéntrica

Eurocentric Vision

<http://imaginario.org.ar/imago/euromapa.htm>

Creación de Sur Sudán

Creation of South Sudan

<http://www.guardian.co.uk/news/datablog/interactive/2011/jul/08/world-map-new-south-sudan>

Memory loops

Memorias de las víctimas del nacionalsocialismo en Munich

Memory loops

Memories of the victims of the National Socialism in Munich

<http://www.memoryloops.net/en#!/about/>

*They Rule*

*They Rule quiere proporcionar una visión de algunas relaciones de la clase dirigente de Estados Unidos. Toma como foco principal las cúpulas directivas de algunas de las empresas más poderosas estadounidenses, que comparten en muchas ocasiones a los mismos directores. Algunos individuos se sientan sobre 5, 6 o 7 de las 1000 primeras empresas. Esto permite a los usuarios navegar a través de los distintos directorios que se entrelazan y controlar búsquedas sobre las cúpulas directivas y empresas.*

*They Rule*

*They Rule aims to provide a glimpse of some of the relationships of the US ruling class. It takes as its focus the boards of some of the most powerful U.S. companies, which share many of the same directors. Some individuals sit on 5, 6 or 7 of the top 1000 companies. It allows users to browse through these interlocking directories*

and run searches on the boards and companies..

<http://www.theyrule.net/>

## Mapa de radiaciones de Japón

Map on Japanese radiations

<http://www.guardian.co.uk/science/blog/2011/mar/24/fukushima-radiation-levels>

## Design as Politics

Sobre mapas y política

Design as Politics

On maps and politics

<http://designaspolitics.wordpress.com/category/geography/>

## Mapas de la Guerra Fría

Cold War Maps

<http://viz.cwrl.utexas.edu/content/octopus-antwerp-and-other-cold-war-maps-critical-cartographies-i>

## Cartografía ciudadana

Recopilación de las diversas cartografías producidas desde el movimiento 15M, comenzando en las precuelas, como los mapas de la corrupción, hasta el reciente para organizar la campaña contra los desahucios.

Civil cartography

Summary of the diverse cartographies produced from the movement 15M, beginning in the precuelas, as the maps of the corruption, up to the recent one to organize the campaign against the dispossessions.

<http://www.cartografiaciudadana.net/index.php/Portada>

## Mapas Asia

Asia Map

<http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/exhibition/kochizu/denshi.html>

Las memorias del futuro, Japón: Antes y Después del Terremoto y Tsunami

Memories of the future, Japan: Before and After the Earthquake and Tsunami

<http://www.miraikioku.com/streetview/en/about>

Xefer.com

El tamaño real de la ciudad del Vaticano

Xefer.com

The True Size of Vatican City

<http://www.xefer.com/2010/12/vatican-city>

Mapa de los paraísos fiscales

Tax haven's map

<http://www.paraisoviajes.inspiration.org/>

## **6. MAPAS SOCIALES Y COLECTIVOS / SOCIAL AND COLLECTIVE MAPS**

Towards Be

Cartografía subjetiva colectiva

Towards Be

A subjective collective cartography

<http://www.towards.be/site/spip.php?article367>

Mapa de localización de barcos

Ship location map

<http://www.sailwx.info/shiptrack/shiplocations.phtml>

Constant Association of Art and Media

<http://www.constantvzw.org/site/>

Bestiario

Bestiary

<http://www.bestiario.org/>

Art net de género

Gender art net

<http://www.genderartnet.eu/emerge/>

The estate of the Internet

Internet se considera tan importante que su acceso está amparado por la ley en países como Finlandia, España y Estonia. Los países como Egipto y Turkmenistán al contrario son agujeros negros se Internet, ya que se censura constantemente. En términos de calidad, todas las redes no son creadas bajo el mismo ideal de igualdad.

The estate of the Internet

The Internet is considered so important that access is a legal right in countries like Finland, Spain and Estonia. Countries like Egypt and Turkmenistan on the contrary are Internet black-holes, as they are censoring it at a pervasive or substantial level. In terms of quality, all networks are not created equal.

<http://www.onlineschools.org/state-of-the-internet/soti.html>

Sobre Internet

La *web* ha terminado por convertirse en un hipermuseo. La red es, al mismo tiempo, un potente archivo y un fabuloso espacio expositivo en el que convergen innumerables colecciones de documentos digitales. En las redes digitales, conviven y se recombinan numerosísimos relatos realizados a partir de materiales multimedia de muy distintas procedencias. Algunos de ellos son obra de los museos y centros de arte tradicionales, mientras que muchos otros han sido

generados de una manera más o menos espontánea por una multitud de personas, a menudo organizadas en redes colaborativas extensas.

On Internet

The web has ended for turning into a hypermuseum. The network is, at the same time, a powerful file and a fabulous explanatory space on which there converge innumerable collections of digital documents. In the digital networks, they coexist and the most numerous statements re-combine realized from material multimedia of very different origins. Some of them are work of the museums and traditional centers of art, whereas many others have been generated in a more or less spontaneous way by a persons' multitude, often organized in collaborative extensive networks.

<http://enlasredesdelared.com/>

Unsiteblanc.org - Proyecto de l'Atelier de Geographie Parallèle (AGP)

Unsiteblanc.org es la base de datos del trabajo del Proyecto de Geografía Paralela (AGP) sobre las zonas blancas de los mapas, trabajo desarrollado a partir de " Un libro blanco ", narración de Philippe Vasset que apareció en la editorial Fayard en agosto de 2007. Philippe Vasset cofundó el AGP con los artistas plásticos Xavier Courteix y Xavier Bismuth. El grupo firma todas sus realizaciones colectivamente.

Unsiteblanc.org - Proyecto de l'Atelier de Geographie Parallèle (AGP)

Unsiteblanc.org is the database of the work of the Project of Parallel Geography (AGP) on the white zones of the maps, work developed from " A white book ", Philippe Vasset's story that appeared in the publishing house Fayard in August, 2007. Philippe Vasset cofundó the AGP with the plastic artists Xavier Courteix and Xavier Bismuth. The group signs all his projects collectively.

<http://www.unsiteblanc.com/>

Rotor

**ROTOR se inicia el año 2001 por Vahida Ramujkic (1973, Belgrado) y Laïa Sadurní (1973, Barcelona)**

Rotor

Rotor starts on 2001 and it's formed by **Vahida Ramujkic (1973, Belgrado) and Laïa Sadurní (1973, Barcelona)**

<http://www.rotorrr.org/>

Mapas Temporales de Poblenou (Rotor)

Temporal Maps of Poblenu (Rotor)

[http://www.rotorrr.org/mapas\\_urbanos/](http://www.rotorrr.org/mapas_urbanos/)

Paris: Aventuras Urbanas (Rotor)

Paris: Urban Adventures (Rotor)

<http://www.rotorrr.org/paris/>

Espacio y Ficción

Space and Fiction

<http://spacefiction.wordpress.com/>

Universos Paralelos

Parallel Universes

[http://www.faculty.umb.edu/gary\\_zabel/Courses/Parallel%20Universes/Parallel%20Universes-Th%20Idea%20of%20Multiple%20Worlds.htm](http://www.faculty.umb.edu/gary_zabel/Courses/Parallel%20Universes/Parallel%20Universes-Th%20Idea%20of%20Multiple%20Worlds.htm)

Urbanismo digital: ser urbano es estar en línea

Digital urbanisms: being urban is being online

<http://digitalurbanis.ms/>

Datos señalados

McDonald's vs La Competición

Data pointed

McDonald's vs The Competition

<http://www.datapointed.net/2010/02/mcdonalds-vs-the-competition/>

Japan, Ilustraciones Anatómicas del Edo-period

Japan, Anatomical Illustrationss from Edo-period

<http://pinktentacle.com/2010/10/anatomical-illustrations-from-edo-period-japan/>

## 7. MAPAS & SONIDO / SOUND & MAPS

Mapas como partituras

John Cage una vez dijo " la Música está por todas partes, solamente tenemos que buscarla. "

Map as a score

John Cage once said "Music is everywhere, we just have to look for it."

<http://hyperterritories.wordpress.com/map-as-score/>

Mapas de Ryana Raffa – Inspirados en John Cage

Ryana Raffa's maps – Inspired by John Cage

<http://www.ryanraffa.com/parsons/blog/920/final-project-research-john-cage/>

Mapa sonoro en Galicia

Sound Map of Galicia

<http://www.escoitar.org/>

Relacionados con los mapas-partitura de John Cage

Related with John Cage' score-maps

<http://hyperterritories.wordpress.com/map-as-score/>

[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A912&page number=18&template id=1&sort order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A912&page%20number=18&template%20id=1&sort%20order=1)

Mapa sonoro de Londres

London Sound Map

<http://www.soundsurvey.org.uk/index.php/survey/soundmaps/>

Notachoregram

Música visual + Movimiento

Notachoregram

Eye Music+ Movement Notation

<http://notachoreogram.wordpress.com/2009/10/25/eye-music-movement-notation/>

## **8. ESPACIOS IMAGINARIOS & MICRO PAISES / IMAGINARY SPACES & MICRO COUNTRIES**

Micro paises

Micro countries

<http://norscand.net/general/index.shtml>

Micro pais

Micro country

<http://www.ladonia.net/>

Amikejo, Pais Esperanto

Amikejo, The Esperanto Country

<http://bigthink.com/ideas/21090>

Lista de micronaciones

Micronations' list

[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_micronations](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_micronations)

Crea tu propio país

Create your own country

[http://elpais.com/diario/2011/04/15/tentaciones/1302891776\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/04/15/tentaciones/1302891776_850215.html)

Mapas Táctiles y Geografías Imaginarias

Tactile Maps and Imaginary Geographies

<http://middlesavagery.wordpress.com/2008/03/01/tactile-maps-and-imaginary-geographies/>

Centinela Solitario

" Lectura de un Mapa japonés " de Tendencias Tácticas y Técnicas

Lone Sentry

"Reading a Japanese Map" from Tactical and Technical Trends

<http://www.lonesentry.com/articles/ttt09/japanese-map.html>

<http://www.lonesentry.com/manuals/el-alamein/index.html>

## 9. TEXTOS / WRITTINGS

Situacionistas

Situationnists

<http://sindominio.net/ash/bibliografia.htm>

Michel Foucault

<http://es.scribd.com/doc/18767939/De-los-espacios-otros-Michel-Foucault>

<http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Cartografías Emocionales: Tecnologías del ser

Emotional Cartography – Technologies of the self

<http://www.emotionalcartography.net/EmotionalCartography.pdf>

Alison Sant, "Redefiniendo el Basemap"

Alison Sant, "Redefining the Basemap"

[http://www.intelligentagent.com/archive/Vol6\\_No2\\_interactive\\_city\\_sant.htm](http://www.intelligentagent.com/archive/Vol6_No2_interactive_city_sant.htm)

Ryan Griffis – Para un arte contra la cartografía del día a día

Ryan Griffis – For an art against the cartography of everyday life

<http://www.re-public.gr/en/?p=176>

Artículos sobre cartografías

Articles about cartographies

<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no023/pages/sommaire23.htm>

Cartografía y Tecnologías de la Localización

Cartography and the Technologies of Location

<http://www.scotoma.org/notes/index.cgi?CartoTech>

Brian Holmes « Cartografía del exceso. Bureau d'Études y Multiplicity » en *Brumaria* n<sup>a</sup> 7.

<http://www.brumaria.net/publicaciones>

Christopher Alexander

<http://www.patternlanguage.com/archives/alexander1.htm>

Cartografías del imaginario

Imaginary cartographies

<http://es.scribd.com/doc/64076668/9/Cartografia-del-imaginario>

Mapeando nuestro regreso

Mapping our way back

<http://blog.art21.org/2010/05/18/mapping-our-way-back/>

Matthew H. Edney - Mapeando Imperios, Mapeando Cuerpo: Pensamientos sobre el Uso y Abuso de la Cartografía

Matthew H. Edney - Mapping Empires, Mapping Bodies: Reflections on the Use and Abuse of Cartography

<http://www.raco.cat/index.php/TreballsSCGeografia/article/view/157486/209377>

Jeffrey Kastner, Tom McCarthy, Nato Thompson y Eyal Weizman – La Nueva Geografía. Mesa Redonda.

Jeffrey Kastner, Tom McCarthy, Nato Thompson and Eyal Weizman - The New Geography. A Roundtable.

[http://www.bookforum.com/inprint/016\\_01/3511](http://www.bookforum.com/inprint/016_01/3511)

Ruth Watson – Mapear y Arte Contemporáneo

Ruth Watson - Mapping and Contemporary Art

[http://auckland.academia.edu/RuthWatson/Papers/483240/Mapping\\_and\\_Contemporary\\_Art](http://auckland.academia.edu/RuthWatson/Papers/483240/Mapping_and_Contemporary_Art)

Cartografia subversiva para o planejamento do espaço social

Subversive cartography for or planejamento do espaço social

<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-331/sn-331-29.htm>

## **10. PSICOGEOGRAFIA / PSYCHOGEOGRAPHY**

Mapas por Guy Debord

Maps by Guy Debord

[www.vulgare.net/maps-guy-debord/](http://www.vulgare.net/maps-guy-debord/)

## 11. VIDEOS / VIDEOS

BBC's The Beauty of Maps

Series documentales sobre la importancia visual, histórica y artística de los mapas.

BBC's The Beauty of Maps

Documentary series charting the visual appeal and historical meaning of maps.

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=hetq6CDfUUE](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=hetq6CDfUUE)

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=JSC4Kpo\\_uNk#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JSC4Kpo_uNk#!)

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=rMtp2XmDewQ](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rMtp2XmDewQ)

Mapeando la Condición Humana

Mapping the Human Condition

<http://www.brainpickings.org/index.php/2011/05/05/mapping-the-human-condition/>

El Mapa del corazón de la mujer

Map of Woman's heart

<http://www.brainpickings.org/index.php/2011/09/30/map-of-womans-heart/>

Mapa dibujado mientras se habla de educación

Map drawn while we talk about education

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=AZ3JmuaUrxs](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=AZ3JmuaUrxs)

VIDEOS

Cementerio de arte (Notas sobre heterotopia)

Cemetery of art (Notes on heterotopy)

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-reportaje-morille/1228475/>

Jonathan Harris tells the web's secret stories

[http://www.ted.com/talks/jonathan\\_harris\\_tells\\_the\\_web\\_s\\_secret\\_stories.html](http://www.ted.com/talks/jonathan_harris_tells_the_web_s_secret_stories.html)

Jean Pierre Garnier Malet - Teoría del desdoblamiento del Tiempo

<http://www.youtube.com/watch?v=q9K4URl2IxQ>

## **12. CONFERENCIAS & TALLERES / CONFERENCES & WORKSHOPS**

Pierre Sterckx - Historias de mapas. Cartografiar la pintura

Pierre Sterckx – maps' histories. Cartography and painting

<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no023/pages/page8.htm>

Radio Farinelli

Farinelli's Radio

<http://www.radio.rai.it/radio2/alleotto/lammiragliodellezanzare/#>

Allan Jones: Mapa del cerebro

Allan Jones: A map of the brain

[http://www.ted.com/talks/allan\\_jones\\_a\\_map\\_of\\_the\\_brain.html](http://www.ted.com/talks/allan_jones_a_map_of_the_brain.html)

David Mc Candless – La información es bella

David Mc Candless - Information is beautiful

<http://mediateca.fundacion.telefonica.com/visor.asp?e7523-a14757>

### 13. EXPOSICIONES / EXHIBITIONS

The Art Of Mapping - [The Air Gallery](#) en Dover, Reino Unido

The Art Of Mapping - [The Air Gallery](#) in Dover, UK

[http://www.anothermag.com/current/view/1570/The Art of Mapping](http://www.anothermag.com/current/view/1570/The%20Art%20of%20Mapping)

Dislocation

<http://www.dislocacion.cl>

[http://www.culturekiosque.com/art/comment/dislocacion iwmerino548.html](http://www.culturekiosque.com/art/comment/dislocacion_iwmerino548.html)

Contra-cartografias

<http://es.scribd.com/doc/76521788/Contracartografias-Diana-Padron-Alonso>

An Atlas of Radical Cartography, Diciembre 2007

An Atlas of Radical Cartography, December 2007

<http://www.an-atlas.com/index.htm>

Atlas Critique

[http://www.lepeuplequimanque.org/atlas-critique?lang\\_pref=en](http://www.lepeuplequimanque.org/atlas-critique?lang_pref=en)

2007, Mapping the city, Stedelijk Museum de Ámsterdam

<http://www.smba.nl/en/news/archive/2007/-mapping-the-city-video-program/>

2004, Le dessus des Cartes

“Institut supérieur pour l’étude du langage plastique (ISELP) de Bruxelles, mai-juillet 2004

<http://mappemonde.mgm.fr/num6/librairie/lib05207.html>

2003, L'invention du Monde, George Pompidou

<http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/A413EC2C100E0C20C1256D940030D3AD?OpenDocument&sessionM=4.6&L=1>

2001, 2002, 2003 The Map is not the Territory I, II, III, comisariada por Jane England en la galería England & Co. de Londres

2001, 2002, 2003 The Map is not the Territory I, II, III, curated by Jane England

[http://www.englishgallery.com/EXHIB\\_Map\\_iii\\_2003.htm](http://www.englishgallery.com/EXHIB_Map_iii_2003.htm)

1998 Atlas Mapping, Ok Centre for Contemporary Art, Kunsthaus Bregenz

[http://www.kunsthau-bregenz.at/ehtml/aus\\_atlasmap.htm](http://www.kunsthau-bregenz.at/ehtml/aus_atlasmap.htm)

1997 Bridge/ The Map Is Not the Territory, comisariada por Ute Meta Bauer y Cathy Skene

1997 Bridge/ The Map Is Not the Territory, curated by Ute Meta Bauer y Cathy Skene

[http://www.fareedarmaly.net/CV/a\\_bridgeE.htm](http://www.fareedarmaly.net/CV/a_bridgeE.htm)

1995, Mapping. A response to MoMA en la American Fine Arts, comisariada por Peter Fend

1995, Mapping. A response to MoMA at the American Fine Arts, curated by Peter Fend

[http://www.frieze.com/issue/review/mapping\\_a\\_response\\_to\\_moma/](http://www.frieze.com/issue/review/mapping_a_response_to_moma/)

1994, Mapping, MoMA, comisariada por Robert Storr

1994, Mapping, MoMA, curated by Robert Storr

[http://www.moma.org/docs/press\\_archives/6969/releases/MOMA\\_1991\\_0098\\_71.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/6969/releases/MOMA_1991_0098_71.pdf?2010)